



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung der Pubertät am Beispiel von Frank Wedekinds
FRÜHLINGS ERWACHEN (1891)“

Verfasserin

Julia Reitinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1. Einleitung</u>	1
<u>2. Lebensphase Pubertät – Einführung in die Problematik</u>	5
2.1 Eine Begriffserklärung	6
2.2 Biologischer und körperlicher Reifeprozess	7
2.3 Sozialer und psychischer Reifeprozess	9
2.3.1 Adoleszenz – Psychische Bewältigung der körperlichen Reifung	9
2.3.1.1 Ängste und Krisen – Schule und Sexualität	10
2.3.1.2 Die Persönlichkeitsentwicklung – Suche nach einer eigenen Identitätsbasis	11
<u>3. Sozio-historischer Kontext von „Frühlings Erwachen“ – Sexualmoralische und pädagogische Tendenzen in der wilhelminischen Gesellschaft</u>	13
3.1 Die Sexualmoral am Ende des 19. Jahrhunderts	14
3.1.1 Sexualaufklärung von Jugendlichen	15
3.1.1.1 Neue Erkenntnisse und alte Einstellungen zur Sexualität – Wissenschaftliche Publikationen und Aufklärungsschriften	16
3.1.1.1.1 Verbreitung falscher Tatsachen	17
3.1.1.1.2 Ehelicher Geschlechtsverkehr im Dienste der Fortpflanzung und Erziehung des Kindes zu einem sittlichen und moralischen Erwachsenen	18
3.1.1.2 Unterschiedliche Auffassungen zur Sexualität weiblicher und männlicher Jugendlicher	19
3.2 Schulische Erziehung und reformpädagogische Tendenzen während der wilhelminischen Ära	20
3.2.1 Stefan Zweig – Ein Zeitzeugenbericht zur Schulsituation	21
3.2.2 Die schulischen Erziehungsmethoden im deutschen Kaiserreich	22
3.2.3 Reformpädagogische Konzepte und Tendenzen in den Jahren um 1900	23
<u>4. Analyse der Darstellung der Pubertätsproblematik in Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“</u>	25
4.1 Einfluss von Wedekinds Jugend in sein Werk „Frühlings Erwachen“	26
4.1.1 Wedekinds Schulzeit	26

4.1.2	Selbstmorde von Schulkollegen und Freunden	27
4.1.3	Der Briefwechsel mit Oskar Schibler	28
4.1.3.1	Ihre Kritik an den bestehenden Institutionen Schule und Kirche	29
4.1.3.2	Ihre Gedanken zur Sexualität	30
4.1.4	Die Egoismus-Debatte mit Adolph Vögtlin	31
4.2	Wedekinds revolutionäre Behandlung von damaligen Tabuthemen der Pubertät	33
4.2.1	Zur Darstellung des Aufkommens und der Befriedigung des jugendlichen Sexualtriebs	34
4.2.1.1	Erwachen und Erschauern	35
4.2.1.1.1	Wendla Bergmann	36
4.2.1.1.2	Moritz Stiefel und Melchior Gabor	38
4.2.1.2	Aufblühen und Ausleben	40
4.2.1.2.1	Melchior und Wendlas sexuelle Begegnungen	40
4.2.1.2.2	Wedekinds sexuelle Einschübe – Hänschen Rilow, Ernst Röbel und die Zöglinge der Korrekptionsanstalt	43
4.2.2	Zur Darstellung der psychischen Auseinandersetzung der Pubertierenden mit der wilhelminischen Gesellschaft	47
4.2.2.1	Zum Verhältnis Schüler-Lehrer	48
4.2.2.2	Zum Verhältnis Pubertierende-Eltern	53
4.2.2.2.1	Die Rolle der Mütter	53
4.2.2.2.1.1	Frau Bergmann	54
4.2.2.2.1.2	Frau Gabor	56
4.2.2.2.2	Die Rolle der Väter	58
4.2.2.2.2.1	Rentier Stiefel	58
4.2.2.2.2.2	Herr Gabor	59
4.2.3	Zur Darstellung der Konsequenzen der pubertären Problematik	61
4.2.3.1	Moritz' Selbstmord – Abschied von den pubertären Problemen	62
4.2.3.1.1	Moritz' seelischer Abschied von der Welt	62
4.2.3.1.2	Ilse – Allegorie des Lebens	63
4.2.3.1.3	Der letzte Funke Leben erlischt	64
4.2.3.2	Wendlas Sturz ins Schicksal – Abtreibung und Tod	66
4.2.3.3	Der vermummte Herr und Melchior's positiver Schritt ins Leben	69
4.2.3.3.1	Der kopflose Moritz als Verführer des Todes	69
4.2.3.3.2	Der vermummte Herr – Sinnbild des Lebens	71
<u>5. Betrachtung der Inszenierungen von Max Reinhardt (1906) und Peter Zadek (1965)</u>		73

5.1 Max Reinhardts Uraufführung 1906 in Berlin	76
5.1.1 Eingriffe der Zensur	77
5.1.2 Reinhardts Inszenierung – Eine Gratwanderung zwischen aufklärerischer Tendenz und lyrischem Stimmungsgehalt	80
5.1.3 Bühnengestaltung – Kurt Walsers Bühne und Kostüme	82
5.1.4 Figurengestaltung – Darstellung der Pubertät	86
5.1.4.1 Kontrastwirkung Pubertierende-Erwachsene	86
5.1.4.2 Gestaltung der Pubertierenden	89
5.1.4.2.1 Moritz Stiefel	90
5.1.4.2.2 Melchior Gabor	92
5.1.4.2.3 Wendla Bergmann	92
5.2 Peter Zadeks Inszenierung 1965 in Bremen	94
5.2.1 Zadeks Herangehensweise und Intention	95
5.2.2 Wilfried Minks' Bühnenbild und Kostüme	98
5.2.2.1 Das Bühnenbild – Eine neue Ästhetik der Szene	99
5.2.2.2 Die Kostüme – Eine Reminiszenz an die Jahrhundertwende	102
5.2.3 Figurengestaltung – Darstellung der Pubertät	105
5.2.3.1 Die Erwachsenenwelt – Professoren und Eltern	106
5.2.3.2 Die Pubertierenden – Melchior, Moritz, Wendla und Hänschen	107
<u>6. Resümee</u>	111
<u>7. Bibliographie</u>	114
<u>Abstract</u>	122
<u>Curriculum Vitae</u>	124

1. Einleitung

Das Thema Pubertät ist in der heutigen Medienlandschaft allgegenwärtig. Da Jugendliche als Konsumenten-Zielgruppe Nummer Eins angesehen werden, erleben Formate, die sich mit dem Erwachsenwerden beschäftigen, starken Aufwind. Betrachtet man hingegen die Theaterlandschaft, zeigt sich ein vollkommen anderes Bild. Neben vereinzelt Kinder- und Jugendtheatern liegt das Hauptaugenmerk nach wie vor auf Theaterstücken für erwachsene Zuschauer.

„Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie“ von dem deutschen Dramatiker Frank (Benjamin Franklin) Wedekind (1864-1918) gilt als eines der ersten Dramen, das sich mit der Welt der Jugendlichen, ihren Problemen, Ängsten, Nöten und ihrem sexuellen Erwachen auseinandersetzte und das Zeitalter der Pubertät in den Vordergrund stellte. Nach der Veröffentlichung im Jahr 1891 wurde es lange als Skandalstück angesehen, das aufgrund expliziter Ausführungen an den Moral- und Normvorstellungen der pruden wilhelminischen Gesellschaft aneckte.

Wedekinds Darstellung der jugendlichen Pubertät und der damit verbundenen neu entfachten sexuellen Regungen und Irrungen ist mit der heutigen Sicht der Dinge keineswegs obszöner und abartiger Natur, für die damalige Zeit erwiesen sich seine dramatischen Erörterungen jedoch als Attacke auf die bürgerliche Moral und ihre Tugenden. Mit der Demaskierung der moralischen Ansätze und der Diffamierung der Institutionen Schule, Kirche, Familie und ihrer Amts- und Autoritätspersonen handelte sich Wedekind viel Kritik aus der wilhelminischen Gesellschaft sowie erschwerte Bedingungen für sein künstlerisches Schaffen ein. Er behandelte aktuelle Themen und Probleme des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wie die Erziehung pubertierender Jugendlicher und den Aspekt ihrer sexuellen Unterdrückung, wobei er auch die sexuellen Triebe der Mädchen thematisierte, was damals weder innerhalb der Familie angesprochen noch offen in der Gesellschaft diskutiert wurde. Mit der Darstellung der Pubertät und ihren Problemen und Folgen, die neben der Sexualität auch Abtreibung, Leistungsdruck und Selbstmord aufzeigen, sowie den Bruch mit tradierten Konventionen und Tabus, schuf Wedekind ein Stück Gesellschaftskritik, das die Unaufrichtigkeit der Erwachsenen und die Dramatik der Lebensphase der Pubertät hervorhob.

Heutzutage gehört „Frühlings Erwachen“ an vielen Schulen zur Pflichtlektüre und ist aufgrund der Thematik prädestiniert für Schulaufführungen. Das Stück erhielt in den letzten Jahren wieder vermehrt Aufmerksamkeit, da es von den beiden US-Amerikanern

Steven Sater und Duncan Sheik für die Musicalproduktion „Spring Awakening“¹ adaptiert wurde und seit 2006 damit in den USA große Erfolge erzielen konnte. Das führte dazu, dass die Musicalversion in verschiedene Sprachen übersetzt wurde und die deutsche Erstaufführung im Frühjahr 2009 in Wien stattfand. Auch mein Interesse an Wedekinds Stück wurde durch die Musicaladaption am New Yorker Broadway geweckt. Da sich die öffentlichen Herangehensweisen an die pubertären Themen im Laufe der Jahre verändert haben, die sexuelle Aufklärung und Neugierde der Jugendlichen nicht mehr konsequent unterdrückt und die Schule nicht mehr als reine Drillanstalt angesehen wird, stellt sich mir die Frage, wieso die Darstellung der Pubertät in „Frühlings Erwachen“ nach wie vor das Interesse der Theaterschaffenden und des Publikums auf sich zieht.

Besonders ins Auge gestochen sind mir die Ausführungen von Ansgar Haag, der „Frühlings Erwachen“ im Frühherbst 1987 am Staatstheater Darmstadt inszeniert hat. Für ihn ist „das Thema der Ohnmacht und des Scheiterns in einer Lebenswirklichkeit, die die Möglichkeit zu konstruktivem Handeln, zu praxisrelevanter Selbst- und Mitbestimmung immer mehr reduziert, neben dem Pubertäts- und Sexualitätsthema der Schlüssel für ein zeitgenössisches Verständnis des Stücks.“² Das Thema Pubertät, das für ihn „von gewissermaßen immer wiederkehrender, überzeitlicher Bedeutung ist“, sieht er von Wedekind „authentisch nachempfunden und sensibel wiedergegeben“.³ Die Aktualität bezieht er auf die „innerliche Verwirrung über eine neue Dimension des eigenen Ichs und die äußerliche Hilflosigkeit im Umgang mit der Triebhaftigkeit, der der Geruch des Verbotenen anhaftet.“⁴ Neben Haags Worten schließe ich mich auch Kutscher an, der 1964 über die Pubertätsthematik folgendes sagte: „Jeder Mensch hat diese Dinge in der einen oder anderen Art erlebt und erlitten, oder doch wenigstens so viel davon, dass ihn die Fragen persönlich angehen.“⁵

Tatsache ist, dass das Erkunden des eigenen Ichs und der Sexualität sowie die Auseinandersetzung mit Schule und Autoritätspersonen während der Pubertät die meiste Aufmerksamkeit erfordern und daher in ihrer puren Essenz nicht an Aktualität verlieren. Die Jugendlichen in „Frühlings Erwachen“ befinden sich in einer besonders fragilen Phase ihrer Entwicklung. Sie sind auf der Suche nach ihrer sexuellen Identität, philosophieren über Gott und die Welt und werden in ihrer Denkweise und ihrem Verhalten von den

¹ Siehe Sater, Steven. Spring Awakening. A new Musical. Book and Lyrics by Steven Sater. Music by Duncan Sheik. New York: Theatre Communications Group, 2007.

² Haag, Ansgar. Frühlings Erwachen am Staatstheater Darmstadt. Ein Gespräch. In: Pharus I. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. Hg. von Elke Austermühl, Alfred Kessler und Hartmut Vinçon. Darmstadt: Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, 1989. S. 33.

³ Ebenda. S. 34

⁴ Ebenda.

⁵ Kutscher, Artur. Wedekind: Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Bearbeitet und neu herausgegeben von Karl Ude. München: List, 1964. S. 75.

gesellschaftlichen Normen und Regeln beeinflusst. Während dieses Lebensabschnittes sind sie in großem Maße anfällig für die negativen Einwirkungen und Entscheidungen der Erwachsenenwelt, mit der sie in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen. Wenn man sich Wedekinds Darstellung der Pubertät, die genaue Betrachtungsweise des mannigfaltigen Umgangs mit der aufkeimenden Triebhaftigkeit und die Mittel, mit denen er die Erwachsenenwelt satirisch betrachtet, ansieht, erkennt man die Sorgfältigkeit, mit der er an das Thema herangegangen ist. Dem Vorwurf der Einseitigkeit, der sich auf die thematische Konzentration der erwachende Sexualität bezieht, ist entgegenzusetzen, dass Wedekind m.E. nicht ein Drama der Jugend im Allgemeinen geschrieben hat, sondern sich explizit der Phase der Pubertät, der psychischen Auseinandersetzung mit den biologischen und körperlichen Veränderungen, gewidmet hat.

Im neuen Jahrtausend stehen die Jugendlichen vor Problemen, deren Ausgangspunkte sich mit dem gesellschaftlichen Hintergrund zwar verschoben haben, aber trotzdem noch immens an frühere Jugendkrisen erinnern. Die Themen, die Frank Wedekind in seinem Stück „Frühlings Erwachen“ angeschnitten hat, lassen sich, wenn man die gesellschaftlichen Veränderungen mit bedenkt, auch in der jetzigen Zeit entdecken. Neben der Aktualität der Thematik, sollen in der vorliegenden Arbeit auch die Modernität der Dramaturgie und die theatrale Dimension des Textes hervorgehoben und auf zwei unterschiedliche Inszenierungen eingegangen werden.

Der erste Teil meiner Arbeit enthält Erläuterungen zur Pubertät, um etwas Licht ins Dunkel der Phase des körperlichen und sozialen Reifeprozesses zu bringen. Aufgrund der Fülle der wissenschaftlichen Veröffentlichungen rund um das Thema Pubertät können theoretische Erklärungen nur in kurzen Abrissen wiedergegeben werden. Dabei werden typische Merkmale herausgefiltert, um sie in Wedekinds Ausführungen wiederzuentdecken.

Als Nächstes behandeln wir den historischen Kontext des Stückes (Sexualität, Schule und Jugend in der wilhelminischen Ära) und den Einfluss von Wedekinds eigener Jugend, um aus diesen Tendenzen Erkenntnisse zu erhalten, die bei der Analyse des Stückes helfen und die die gesellschaftlichen Gründe für die jahrzehntelangen Zensurbestimmungen rund um das Stück verdeutlichen werden.

Einen Hauptteil der Arbeit wird die Analyse der Pubertätsdarstellung in „Frühlings Erwachen“ einnehmen. Die pubertären Themen Sexualität und Schule werden detailliert untersucht und festgehalten. Sie sind eingebettet im Selbstfindungsprozess der Jugendlichen und in der Gegenüberstellung der erwachsenen Autoritätspersonen. Die daraus resultierenden Konsequenzen werden die Dramatik der Pubertät veranschaulichen.

Die Argumentation wird dabei stark textanalytischer Art sein, wobei ein Hauptaugenmerk auf dem Zusammenhang der historischen Gegebenheiten mit dem Verhalten der Protagonisten im Drama liegen wird. Daneben wird zu zeigen sein, inwieweit sich die theatrale Dimension des Textes auf die Darstellung der Pubertät auswirkt. Dem Theatertext wohnt eine „performative, theatrale Dimension“⁶ inne, die sich nicht nur im Nebentext findet, sondern auch durch Inszenierungshinweise im Haupttext deutlich wird. Manfred Pfister erläutert dazu in seinem Buch „Das Drama“ folgendes:

Die Performativität der dramatischen Rede gewährleistet die Konstituierung der Sprechsituation im Sprechakt und liefert somit implizit immer schon Inszenierungssignale mit.⁷

Die Bildlichkeit der Rede und die theatrale Ausdruckskraft der Dialoge ermöglichen eine szenische Versinnlichung der Spielvorlage und eine genaue Analyse von Wedekinds Darstellung der Pubertät.

Im zweiten Hauptteil werde ich mich mit Hilfe der Forschungsliteratur und Rezensionen mit zwei Inszenierungen von „Frühlings Erwachen“ beschäftigen: die Uraufführung von 1906 in den Berliner Kammerspielen unter der Regie von Max Reinhardt und, im Vergleich dazu, die Inszenierung von Peter Zadek am Bremer Theater aus dem Jahre 1965. Der Fokus liegt dabei auf den unterschiedlichen Herangehensweisen und Darstellungsmöglichkeiten der Pubertät. Bei der Uraufführung, die Wedekinds Stil noch nicht gerecht wurde, erhalten die Erläuterungen zu den Zensurbestimmungen besondere Aufmerksamkeit, während bei Zadeks Inszenierung vor allem auf die neue Darstellungsweise und das körperbetonte Spiel eingegangen wird. Die Diskurse, die sich in der Forschungsliteratur über die verschiedenen Inszenierungsstile der „Kindertragödie“ ergaben, können lediglich angeschnitten werden, um die beiden von mir untersuchten Inszenierungen thematisch einzugrenzen.

Im Rahmen dieser Arbeit soll geklärt werden, wieso „Frühlings Erwachen“ hundertachtzehn Jahre nach seinem Entstehen im aktuellen Kontext gesehen werden kann und nach wie vor Fragen aufwirft und zu Diskussionen anregt. Anliegen ist, die spezifische Problematik der Pubertät im zu analysierenden Text zu behandeln und zu überprüfen, mit welchen dramatischen Mitteln ihre Entwicklung zur Darstellung kommt.

⁶ Poschmann, Gerda. Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1997. S. 42.

⁷ Pfister, Manfred. Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl., erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

2. Lebensphase Pubertät – Einführung in die Problematik

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem Beginn des neuen Jahrtausends änderte sich das Bild des Pubertierenden mitsamt den Problemen kontinuierlich. Auch im 21. Jahrhundert wird sich die Problematik von Generation zu Generation, von Thematik zu Thematik verschieben und der Jugendliche seinen eigenen Kampf auszutragen haben. Der gesellschaftliche Wandel, soziale und sexuelle Revolutionen sowie die natürliche Herausbildung der Generationen verbinden die Zustände der Jugend mit dem Lauf der Zeit. Da der Mensch stark von seiner Umwelt beeinflusst wird, ist es keine Überraschung, dass im Besonderen der junge, sich noch entwickelnde und nach seiner Identität suchende Mensch offen und anfällig für die Einwirkungen von Außen ist.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ließ 1762 in seinem pädagogischen Klassiker „Emile oder über die Erziehung“ seinen Helden den aufbrausenden Zyklus nach der Kindheit erkunden. In seinen Schilderungen über die körperlichen und seelischen Entwicklungen der hereinbrechenden Pubertät wird gezeigt, was sich in dieser kritischen Phase abspielt:

Wie das Meeresgrollen den Sturm ankündigt, so kündigt sich diese stürmische Umwandlung durch das Raunen der erstarkenden Leidenschaften an: eine dumpfe Gärung zeigt die nahende Gefahr an. Stimmungswechsel, häufige Zornausbrüche, ständige geistige Erregung machen das Kind fast unlenkbar. Es hört die Stimme nicht mehr, der es früher folgte. In seinem Fieber ist es wie ein Löwe, der seinen Führer nicht mehr kennt und nicht mehr gelenkt werden will. [...] Wird aber seine Lebhaftigkeit zu unruhig, werden seine Ausbrüche zur Wut, ist er bald erregt, bald gerührt, weint er ohne Grund, schlägt sein Puls und flammt sein Blick bei Dingen auf, die ihm gefährlich werden können, zittert er, wenn eine Frauenhand ihn berührt, fühlt er sich in ihrer Gegenwart scheu und verwirrt – dann, weiser Odysseus, sei auf deiner Hut! Die Schläuche, die du so sorgsam verschlossen hast, sind schon offen. Die Winde sind schon entfesselt. Verlass keinen Augenblick das Steuer, oder alles ist verloren! Das ist die zweite Geburt [...]. Jetzt erwacht der Mann zum wirklichen Leben. Jetzt bleibt ihm nichts Menschliches mehr fremd. Unsere Sorgen waren bisher nur Kinderspiel, jetzt gewinnen sie größte Bedeutung.⁸

Neben den unberechenbaren Stimmungen und Handlungen, die das Aufbegehren des jungen Menschen einläuten, spricht Rousseau von der zweiten Geburt, positiv gesehen als Anfang des wirklichen Lebens, und fordert die hilfreiche Hand des Erwachsenen.

Um die Pubertätsproblematik in Wedekinds „Frühlings Erwachen“ zu verstehen, ist es im Vorhinein wichtig, den Begriff „Pubertät“ genauer zu definieren und die körperlichen und psychischen Merkmale dieser bedeutenden Lebensphase zu erläutern.

⁸ Rousseau, Jean-Jacques. Emile oder über die Erziehung. In neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts. Schöninghs Sammlung pädagogischer Schriften. Hg. von Theodor Rutt. Paderborn: Schöningh, 1971. S. 210f.

2.1 Eine Begriffserklärung

Von der lateinischen Sprachwurzel „pubertas“ her bedeutet es nicht nur die Zeit der Mannbarkeit, sondern auch das Alter, in dem man sich schämt.⁹ Wie die lateinische Bedeutung zeigt, wurde die Pubertät früher nur für das männliche Geschlecht in Betracht gezogen. Bis in das 20. Jahrhundert hinein wurde das weibliche Geschlecht in der Literatur über die Pubertät fast vollständig ausgeblendet. Erst bei den Studien Anna Freuds wird deutlich und ausführlich auf die weibliche Pubertät eingegangen.

Laut dem Pädagogikprofessor Helmut Fend stehen hinter dem Begriff der Pubertät „komplexe Mechanismen im endokrinen System, die zu aspektreichen Veränderungen des körperlichen Erscheinungsbildes, der Emotionalität, des Verhaltens und schließlich der Triebe führen.“¹⁰ Diese vielfältigen Veränderungen erfolgen bei den Jugendlichen nicht in einer starren Synchronie und vollziehen sich in völlig unterschiedlichem Tempo.¹¹

Allerdings beschränkten sich Experten bei der Darstellung und der Erläuterung der Eigenheiten des Reifeprozesses, der Pubertät und der Adoleszenz, lange Zeit auf die biologischen Merkmale der Sexualentwicklung (Eintritt der Geschlechtsreife, Hervortreten der sekundären Geschlechtsmerkmale, Wachstumsschub). Manchmal wurde der von Biologen fest umgrenzte Entwicklungsabschnitt noch durch die Persönlichkeitsveränderung der Jugendlichen ergänzt, primär wurde er jedoch „unter biologischen, von der Umwelt weitgehend unbeeinflussbaren Voraussetzungen betrachtet.“¹² Die Erziehungsberechtigten waren sich ihrer entscheidenden Rolle nicht bewusst und versuchten, diese Zeit so schnell und problemlos wie möglich hinter sich zu bringen, ohne auf gewisse Bedürfnisse der Jugendlichen einzugehen oder sie bei der Identitätsfindung zu unterstützen. Dabei wurden Probleme und Fragen der Jugendlichen beiseite geschoben, um die eigene Position zu wahren.

Heutzutage steht fest, dass die sozialen und kulturellen Bedingungen wesentlich mitwirken, die Pubertät von gesellschaftlichen Entwicklungs- und Wandlungsprozessen beeinflusst wird und daher ebenfalls auf soziologischem Feld betrachtet werden muss.¹³

⁹ Vgl. Aschoff, Wulf. Einführung. In: Pubertät: Erregungen um ein Lebensalter. Hg. von Wulf Aschoff. Sammlung Vandenhoeck. Göttingen [u.a.]: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996. S. 11.

¹⁰ Fend, Helmut. Die Entwicklung des Selbst und die Verarbeitung der Pubertät. Entwicklungspsychologie der Adoleszenz in der Moderne. Band III. Bern, 1994. S. 137.

¹¹ Vgl. ebenda.

¹² Heidemann, Rudolf. Erziehung in der Zeit der Pubertät: pädagogische Grundfragen des Jugendalters. 2. durchges. u. erw. Aufl. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1981. S. 118.

¹³ Vgl. Heidemann, Rudolf. Erziehung in der Zeit der Pubertät: pädagogische Grundfragen des Jugendalters. S. 118.

Die österreichische Psychologin Lotte Schenk-Danzinger gibt dazu eine ausgezeichnete Erklärung:

Unter „biopsychisch (leiblich-seelisch) und soziologisch“ versteht man die Tatsache, dass die Erscheinungen in der Pubertät zwar von biologischen Vorgängen gesteuert werden, im Vordergrund aber die durch diese biologischen Vorgänge ausgelösten psychischen Reaktionen stehen, wobei diese wieder durch die jeweilige Gesellschaftsform und die herrschenden Sitten und Bräuche geprägt sind (also durch soziologische Gegebenheiten).¹⁴

Neben der offensichtlichen und natürlichen Entwicklungsphase der sekundären Geschlechtsdifferenzierung, dem Übergang vom kindlichen zum erwachsenen Organismus, wird nun besonders auf die seelischen Veränderungen im Jugendalter hingewiesen. Er befindet sich in einer aktiven Auseinandersetzung mit der Wertwelt der Erwachsenen, da er sich nicht mehr als Kind fühlt, von den Erwachsenen jedoch noch nicht restlos anerkannt wird. Diese Phase der seelisch-geistigen Unausgeglichenheit wird durch die physiologischen und körperlichen Veränderungen belastet. Es kommt zu einem Spannungsverhältnis, einer Gefühlsambivalenz und –übersteigerung. Der Betroffene und seine Umwelt müssen versuchen, sich damit zu arrangieren und diese Phase der Zerrissenheit zu überstehen. In diesem Lebensabschnitt sollten alle Beteiligten auf das gleiche Ziel hinarbeiten, und zwar auf einen gelungen und ausgeglichenen Eintritt in das Erwachsenenleben. Die Hindernisse, die dabei überwunden werden müssen, sollten auf die Festigung des Charakters und der eigenen Identität miteinwirken. In keinem anderen Stadium des Lebenszyklus sind daher das Versprechen, sich selbst zu finden, und die Gefahr, sich selbst zu verlieren, so eng verbunden.¹⁵

Um die verschiedenen Ebenen dieser wichtigen Entwicklungsphase im Leben des Menschen genauer beleuchten zu können, werden wir den biologischen Reifeprozess und die soziale Bedeutung der Pubertät trennen und im Einzelnen behandeln.

2.2 Biologischer und körperlicher Reifeprozess

Wie bereits erwähnt, galten die biologischen Kennzeichen und Veränderungen des Hormonhaushaltes sowie die sexuelle Reifung lange als die Hauptmerkmale der Pubertät. Als Ziel wurde die Geschlechtsreife im Sinne von Fortpflanzungsfähigkeit und einem ausgewachsenen Körper gesehen.

¹⁴ Schenk-Danzinger, Lotte. Zitiert nach: Winkler-Hermaden, Susanne. Die Sexualität Pubertätender als pädagogische Herausforderung. Wien: Diplomarbeit, 1994. S. 59.

¹⁵ Vgl. Erikson, Erik H.. Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel. Aus dem Englischen übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaffé. Stuttgart: Klett, 1970. S. 255.

Durch die verstärkte Produktion von aktivierenden Hormonen wird die Tätigkeit der Gonaden und der Geschlechtsdrüsen angeregt, sodass das Wachstum reifer Spermien beim Mann sowie reifer Eizellen bei der Frau beginnen kann und die Erzeugung von Geschlechtshormonen (z.B.: Testosteron und Östrogen) gesteigert wird, welche in Verbindung mit anderen Körperhormonen das Knochen- und Muskelwachstum anregen und zum Wachstumsschub führen.¹⁶ Der Übergang vom kindlichen zum erwachsenen Organismus wird durch die hormonellen Schwankungen und die daraus resultierende Unausgeglichenheit erschwert.

Bezieht man sich auf einen Zeitrahmen, in welchem sich die biologischen Vorgänge abspielen, wird zwischen Vorpubertät und eigentlicher Pubertät (Hochpubertät) unterschieden: Die Vorpubertät gilt als erste puberale Phase zwischen dem ersten Erscheinen der sekundären Geschlechtsmerkmale und dem ersten Funktionieren der Geschlechtsorgane (Erstmenstruation und Erstpollution, also dem ersten Samenerguss), unter Pubertät oder der zweiten puberalen Phase versteht man die Zeitspanne zwischen Erstpollution bzw. Erstmenstruation und dem Zeitpunkt, wo es zu einem Nachlassen der bisexuellen Tendenz kommt.¹⁷ Damit ist die Pubertät nach oben hin nicht genau begrenzt und liegt etwa am Ende des sechzehnten, zu Anfang des siebzehnten Lebensjahres.¹⁸ Während das eigentliche Einsetzen der Pubertät bei Jungen durch den absichtlichen oder unabsichtlichen Samenerguss oft mit Lustgefühlen verbunden wird, erlebt das Mädchen die meist unvermittelt eintretende erste Blutung teils traumatisch und schmerzhaft.¹⁹

Die körperliche Spät- und Postpubertät wird oft unter dem Begriff Adoleszenz beschrieben. Adoleszenz meint zum Anderen aber auch die psychologische Bewältigung der körperlichen und sexuellen Reifung. Es handelt sich daher um die sozialen und emotionalen Entwicklungs- und Verarbeitungsvorgänge, die sich aus den körperlichen Veränderungen ergeben.²⁰ Wenn der Jugendliche seine körperliche Reife erreicht hat, ist er meist noch von seiner emotionalen Reife und den nötigen Kenntnissen und Fähigkeiten zur Bewältigung diverser Lebenssituationen entfernt. Jeder Heranwachsende muss sich auf geistigem, seelischem und kulturellem Gebiet weiterentwickeln und sich mit der

¹⁶ Vgl. Winkler-Hermaden, Susanne. Die Sexualität Pubertierender als pädagogische Herausforderung. S. 42.

¹⁷ Vgl. Klosinski, Gunther. Pubertät heute. Lebenssituationen, Konflikte, Herausforderungen. München: Kösel Verlag, 2004. S. 19.

¹⁸ Vgl. ebenda.

¹⁹ Vgl. ebenda. S. 21.

²⁰ Vgl. ebenda. S. 20.

Einordnung in die bestehende Gesellschaft sowie der Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse befassen.²¹

2.3 Sozialer und psychischer Reifeprozess

Neben den teils unangenehmen körperlichen Veränderungen, dem Einsetzen der Triebe und dem damit verbundenen sexuellen Verlangen wird von den Jugendlichen die psychisch-soziale Reife gefordert. Durch die hormonellen Veränderungen kommt es oft zu einer leicht hervorrufbaren Erregtheit und zu einem Spannungsverhältnis, welches das noch nicht geordnete soziale und geschlechtliche Leben beeinflusst. Viele psychisch unreife Jugendliche wissen nicht, wie sie mit den sich ergebenden Problemen und dem Ansturm von neuen Wünschen, Bedürfnissen, körperlichen Sensationen (Empfindungen) und Phantasien, die ihnen ihr reifender Körper aufdrängt, fertig werden sollen.²² Oft erschrecken sie bei den ersten noch fremden, regen Körperstrebungen und stehen ihnen zuweilen machtlos gegenüber. In der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper erforschen die Jugendlichen ihre Sexualität, wobei Masturbation, Tagträume und Phantasien zum normalen Ablauf gehören.

Während nun die Veränderung des Hormonhaushaltes und die sexuelle Geschlechtsreife stattgefunden hat und somit die Pubertät theoretisch abgeschlossen sein könnte, befindet sich der Jugendliche praktisch aufgrund der noch nicht erreichten sozialen Reife mitten in der Entwicklung, der sogenannten Adoleszenz.²³

2.3.1 Adoleszenz – Psychische Bewältigung der körperlichen Reifung

Der Begriff Adoleszenz stellt laut Dagmar Hosemann die Anpassung der Persönlichkeit des Kindes an die Pubertät dar und ist Ausdruck der Wechselwirkung im psychosozialen Interaktionsfeld, ist somit ein soziokulturelles Phänomen.²⁴ Fragen rund um Pubertätsprobleme sind zeit- und gesellschaftsgeschichtlich abhängig. Gesellschaftliche Normen, familiäre Strukturen und soziale Möglichkeiten sind maßgebend für die positive Überwindung der lebenszyklisch kritischen Phase. Die Adoleszenz gilt heutzutage als

²¹ Vgl. Winkler-Hermaden, Susanne. Die Sexualität Pubertierender als pädagogische Herausforderung. S. 58.

²² Vgl. ebenda. S. 40.

²³ Vgl. Hosemann, Dagmar. Familiendynamik und Pubertät. In: Pubertät: Erregungen um ein Lebensalter. S. 40.

²⁴ Vgl. Hosemann, Dagmar. Familiendynamik und Pubertät. In: Pubertät: Erregungen um ein Lebensalter. S. 20.

Aufschub, der von der Gesellschaft und dem sozialen Umfeld gewährt wird, um sich selbst zu finden, eine aufregende und verwirrende Zeit, die Anna Freud als die „natürliche Schizophrenie des jungen Menschen“²⁵ bezeichnet hat. Die klassische Phrase „himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt“ trifft in der Pubertät allen Klischees und beschreibt die schwankenden Gefühlszustände perfekt. Anormales Verhalten gehört ebenso zum Lebensalltag wie soziale Orientierungsschwierigkeiten und gesellschaftlich strukturierte Probleme, die auftreten können, wenn das Umfeld nicht adäquat auf den Lebensabschnitt reagiert.

Bei der Auseinandersetzung mit den verschiedensten Extrempositionen, die der Jugendliche vorfinden wird, gilt es Schwankungen zu überstehen und einen eigenen Weg zu gehen. Diese Extreme stellen die Polaritäten Abhängigkeit und Unabhängigkeit, Macht und Ohnmacht (Potenz und Impotenz), Passivität und Aggressivität, Nächstenliebe und Eigenliebe, Identität und Identitätsdiffusion, Rationalität und Irrationalität (Areligiosität und Religiosität) dar.²⁶ Viele Jugendliche sehen während ihrer adoleszenten Entwicklungsphase diese Polaritäten wie durch eine Lupe hundertfach vergrößert und fühlen sich ihnen ausgesetzt.

2.3.1.1 Ängste und Krisen – Schule und Sexualität

Der Begriff Angst wird immer häufiger mit der Lebensphase der Adoleszenz in Beziehung gebracht, wobei die Schulangst weit verbreitet ist. Die Verbindung von Leistungsdruck und Überforderung lässt so manchen Schüler an seinem Können zweifeln und mit einer Ungewissheit in die Zukunft blicken. Die Frage nach dem Sinn des Lebens, die in jener Zeit zum ersten Mal auftritt, und das Bewusstwerden seiner status- und rollenmäßigen Unsicherheit sowie das Unvermögen, auf Konfliktsituationen angemessen und selbstbewusst zu reagieren²⁷, erschweren die schulische Laufbahn und den psychischen und sozialen Reifeprozess.

Das Aufkeimen der Sexualität, das Einpassen in eine präformierte, normative Geschlechtsidentität und die damit verbundene Verwirrung tragen weiters zu der Verzweiflung der Jugendlichen bei. Viele Jungen und Mädchen stellen dem Einbruch des Triebhaften und Bewusstwerden des Sexuellen magische Vorstellungen entgegen. Oft

²⁵ Freud, Anna. Zitiert nach: Klosinski, Gunther. Pubertät heute. Lebenssituationen, Konflikte, Herausforderungen. S. 13.

²⁶ Vgl. Klosinski, Gunther. Pubertät heute. Lebenssituationen, Konflikte, Herausforderungen. S. 26f.

²⁷ Vgl. Heidemann, Rudolf. Erziehung in der Zeit der Pubertät: pädagogische Grundfragen des Jugendalters. S. 81.

sind sie dem kindlichen Denken noch sehr nahe und reagieren auf die wahrgenommenen Veränderungen des Körpers mit einem Rückzug ins Innere der Seele und erforschen ihre Fantasiewelt mit Tagträumen und Imaginationen.²⁸ Kommt es zu einer zunehmenden Isolierung durch Rückzugsverhalten und zu Angst vor einem Ich-Verlust, werden neue Abwehrformationen gegen die Triebhaftigkeit notwendig.

2.3.1.2 Die Persönlichkeitsentwicklung – Suche nach einer eigenen Identitätsbasis

Der Psychoanalytiker Erik H. Erikson erklärt in seinem Buch „Jugend und Krise“ (1980) dass er die Adoleszenz nicht als ein Leiden versteht, sondern als eine „normative Krise, d.h. eine normale Phase erhöhten Konflikts, gekennzeichnet sowohl durch eine scheinbare Schwankung in der Ich-Stärke wie durch ein hohes Wachstumspotential.“²⁹ Krise im Allgemeinen steht nicht mehr für eine drohende Katastrophe, sondern der Begriff wird als Bezeichnung für einen notwendigen Wendepunkt akzeptiert, für den entscheidenden Moment, wenn die Entwicklung den einen oder den anderen Weg einschlagen muss.³⁰ Diesem Wendepunkt geht meistens ein verändertes Weltbild voraus und stellt den Umbruch des Alten und Bewährten dar.

Da es in der Pubertät meist zu einer intensiven Beziehung zu einem/einer Busenfreund/in kommt, welche ein Ausdruck einer bisexuellen bzw. homoerotischen Durchgangsphase in der Reifezeit ist, und darauf der Eintritt in eine gemeinschaftliche Gruppe erfolgt, muss man sich im Laufe der Adoleszenz von dieser Gemeinschaftsidentität emanzipieren und die Bildung und Gewinnung einer eigenen Identität in den Vordergrund stellen. Die Angst, keine einheitliche, kontinuierliche Person zu sein, kann bei dem Versuch, sein Inneres mit dem fremden Äußern zu verbinden, entstehen. Erringt man das Gefühl der Einzigartigkeit und gelingt die Integration in die soziale Umgebung, erhält man eine neue Identitätsbasis.³¹ Dieser Vorgang wird stets von der äußeren Umwelt beeinflusst und durch die beiden Komponenten Reflexion und Beobachtung unterstützt.³² Der Übergang in die Erwachsenenwelt und die Bewältigung der dabei entstehenden Konflikte ist entscheidend für die menschliche Selbstfindung und die Rolle, die man in der Gesellschaft übertragen bekommt und/oder übernimmt.

²⁸ Vgl. Klosinski, Gunther. Pubertät heute. Lebenssituationen, Konflikte, Herausforderungen. S. 41.

²⁹ Erikson, Erik H.. Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel. S. 167f.

³⁰ Vgl. ebenda. S. 12.

³¹ Vgl. Grigat, Rolf und Eugenie. Pubertät heute: Berichte, Analysen, Theorien zur Jugendproblematik. München: Bardtenschlager, 1979. S. 24.

³² Vgl. Erikson, Erik H.. Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel. S. 19.

Während der Phase der Persönlichkeitsentwicklung gehört das Nachdenken über Tod und Sterblichkeit zwar dazu, spezifische und intensive Gedanken über Selbstmord deuten jedoch bereits auf eine Störung in diesem Entwicklungsabschnitt hin und werden als mehr oder weniger starke Gefährdung und als Ausdruck einer echten Selbstwertkrise angesehen.³³ Wieder ist es die Angst, das Leben und seine Anforderungen nicht meistern zu können und für die selbstgestellte Sinnfrage keine Antwort zu finden, die den unsicheren Jugendlichen nach einem scheinbar harmlosen Vorfall einen Suizidversuch unternehmen lässt. Paradoxe Weise ist Selbstmord erst möglich, wenn man sich seiner eigenen Person bewusst ist und einen eigenständigen Entschluss fasst, „der eine bestimmte Persönlichkeitsentwicklung voraussetzt und gerade von denen getroffen wird, die an dieser Herausforderung scheitern“.³⁴

Natürlich werden einige dieser Ängste und Krisen den Jugendlichen in das Erwachsenenleben folgen, jedoch wird man besser damit umgehen können als beim ersten, plötzlichen Aufkommen in der Pubertätszeit, wo sie den Pubertierenden unvorbereitet treffen und ihn vor eine intensive Auseinandersetzung und Bewältigung stellen.

Viele dieser Merkmale und Kennzeichen der Pubertät und ihre Schwierigkeiten, denen Heranwachsende oftmals ausgesetzt sind, werden von Frank Wedekind in „Frühlings Erwachen“ hervorgehoben und thematisiert. In Verbindung mit den damaligen gesellschaftlichen und kulturellen Eigenheiten ergeben sich interessante Beobachtungen der Krisen der Jugendlichen, die sich eben nicht nur mit den körperlichen Veränderungen und den aufkommenden Trieben auseinandersetzen mussten, sondern bei ihrer sozialen und emotionalen Reifung mit den Erwartungen und der Verlogenheit der Gesellschaft zu kämpfen hatten.

³³ Vgl. Heidemann, Rudolf. Erziehung in der Zeit der Pubertät: pädagogische Grundfragen des Jugendalters. S. 84.

³⁴ Ebenda.

3. Sozio-historischer Kontext von „Frühlings Erwachen“ – Sexualmoralische und pädagogische Tendenzen in der wilhelminischen Ära

Frank Wedekind schrieb „Frühlings Erwachen“ 1890 in München mit 26 Jahren. Als es 1891 veröffentlicht wurde, bekam es von der Presse kaum Aufmerksamkeit, zahlreiche Kritiker zeigten kein Verständnis für das Stück und taten es als unspielbares, provozierendes Aufklärungsstück ab. Nur in Fach- und Schriftstellerkreisen wurde auf das Stück eingegangen, wie zum Beispiel in der Münchner Zeitung „Mephisto“ vom 21. November 1896: „In Deutschland wissen nur wenige den Dichter der wundersam tiefsinnigen Tragikomödie Frühlings Erwachen [...] zu schätzen.“³⁵ Allerdings war Wedekind zu dieser Zeit ein Mitarbeiter der Zeitung, was wohl zu diesem Lob beigetragen hat. Erst fünfzehn Jahre nach der Veröffentlichung wurde es mit der Uraufführung am 20. November 1906 in den Berliner Kammerspielen einem breiteren Publikum bekannt und zu einem Theatererfolg.³⁶ Doch auch nachdem der Regisseur Max Reinhardt bewiesen hatte, dass „Frühlings Erwachen“ für die Bühne geeignet war, hatte es mit Fehlinterpretationen und der Zensur zu kämpfen.

Wedekind war mit seinen Auffassungen und seinem dramatischen Stil der bürgerlichen Gesellschaft der wilhelminischen Ära einen Schritt voraus. Er hielt ihnen die eigenen Unzulänglichkeiten vor Augen und porträtierte in „Frühlings Erwachen“ eine pubertäre Jugend, die von den Eltern und der Gesellschaft unterdrückt und klein gehalten wurde. Sexualität und Schulproblematik waren wichtige Themen der Jahrhundertwende, derer sich Wedekind annahm. Die offene Darstellung der ersten, aufkeimenden Sexualität unter Jugendlichen und die respektlose Zeichnung erwachsener Autoritätspersonen führte dazu, dass die Öffentlichkeit daran Anstoß nahm.³⁷ In ihrer Scheinheiligkeit missverstand sie den ehrlichen Umgang mit dem kindlich-sexuellen Aufruhr und interpretierte ihn als Perversität. Die aufklärerischen Tendenzen waren in der Gesellschaft lange vergessen und die Sexualität in der Öffentlichkeit wieder zu einem Tabuthema mutiert.

Um „Frühlings Erwachen“ nun in seiner gesamten Wucht und Brisanz zu verstehen, müssen wir uns zuallererst mit der Entstehungszeit des Stückes, der Sexualmoral und den pädagogischen Tendenzen, auseinandersetzen.

³⁵ Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 14.

³⁶ Vgl. Vinçon, Hartmut. Frank Wedekind. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1987. S. 67.

³⁷ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. München: Oldenbourg, 1999. S. 7.

3.1 Sexualmoral am Ende des 19. Jahrhunderts

Sexualmoral spielt sich immer auf den Ebenen der politischen und sozialen Praxis sowie der Imagination ab.³⁸ Der Begriff bezeichnet somit nicht nur die tatsächlich praktizierte Sexualität der Gesellschaft, sondern auch das, was man sich unter Sexualmoral vorstellt und die dazugehörigen, mit ihr brechenden Phantasien. Die Brisanz ergibt sich aus der immerwährenden Infrage-Stellung der sexuellen Normen und der theoretischen und zugleich praktischen Möglichkeit einer Übertretung oder Verletzung.³⁹ Ohne die deutliche Determination des Abnormen und Perversen würde es keine klar definierbare Sexualmoral geben. Es handelt sich also um eine von der Gesellschaft deklarierte Einschränkung des menschlichen Sexualtriebes, die sich unter der sozialen Einwirkung der gegebenen Zeit laufend entwickelt und verändert.

Für die bürgerliche Familie galt ein Leitbild, das sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hatte. Es bestand aus einer klaren Hierarchie und Rollenverteilung mit dem Mann als Oberhaupt der Familie, der im Allgemeinen in sämtlichen Angelegenheiten die Entscheidungen traf. Durch die vorherrschenden patriarchalen Strukturen besaßen die Frauen keine Gleichberechtigung und kaum Möglichkeit, sich zu entfalten. Waren die Frauen im 18. Jahrhundert im Falle der Haushaltsfamilie in der Wirtschaftsordnung integriert, wurden sie im Laufe der Industriellen Revolution aufgrund der Trennung von Arbeits- und Wohnstätte wieder zu den drei großen Ks: Kirche-Küche-Kinder zurückgedrängt.⁴⁰ Für sie galt nach wie vor die natürliche Bestimmung von Ehe und Mutterschaft, die sich durch alle Schichten und Klassen der Gesellschaft zog. In der Regel waren Frauen bei der Heirat wesentlich jünger als ihre Männer und man erwartete von ihnen, unberührt in die Ehe zu gehen. Die weibliche Sexualität wurde unterdrückt, unaufgeklärt wussten viele junge Frauen nicht, was sie in ihrer Hochzeitsnacht erwarten würde, während die Männer meist vorehelichen Sex mit Dienstmädchen oder Prostituierten hatten.⁴¹ Das männliche Verhalten wurde toleriert, obwohl die Prostitution von der bürgerlichen Gesellschaft verfolgt wurde. Es herrschte eine brisante Unaufrichtigkeit und Scheinheiligkeit im Umgang mit Sexualität, im öffentlichen Bewusstsein galt sie als etwas Unappetitliches und Schmutziges, das verdrängt und

³⁸ Vgl. Salewski, Michael. Vorwort und Einführung. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Anja Bagel-Bohlan und Michael Salewski. Opladen: Leske + Budrich, 1990. S. 12.

³⁹ Vgl. ebenda.

⁴⁰ Vgl. Weber-Kellermann, Ingeborg. Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. S. 102.

⁴¹ Vgl. Ullrich, Volker. Deutsches Kaiserreich. Die Politik Bismarcks; die wilhelminische Ära; Militarismus und Antisemitismus; nervöse Zeiten. Frankfurt am Main: Fischer, 2006. S. 81.

totgeschwiegen wurde. Der Einfluss des Christentums, das den Geschlechtsverkehr lediglich als Fortpflanzungsakt zwischen einem verheirateten Paar verstand, führte zur Sanktionierung von Promiskuität, Prostitution, Onanie und Homosexualität.⁴² Die eigene Sexualität und ihre Bedürfnisse wurden aus dem öffentlichen Raum verbannt, weder sprach man davon, noch wurden liebevolle Gesten ausgetauscht. Diese Prüderie führte dazu, dass Kinder in ihrer Unwissenheit belassen wurden. Somit lässt sich auch die Doppelmoral der wilhelminischen Ära erklären, denn hinter der Fassade der bürgerlichen Anständigkeit verstand man es wohl, ein reges Sexualleben zu führen.⁴³

3.1.1 Sexualaufklärung von Jugendlichen

Der österreichische Dramatiker Stefan Zweig (1881-1942) erinnert sich in seinen Memoiren „Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers“ an die bürgerlichen Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts. Er erlebte die Jahrhundertwende als junger Erwachsener in Wien und war sich der Doppelmoral jener Gesellschaft bewusst. Es gab weder aufklärerische Maßnahmen in Schulen, noch wurde im eigenen Elternhaus ein Wort darüber verloren. Dadurch kam es zwar zu keinen ausdrücklichen Verboten, seine Sexualität auszuleben, jedoch sollte man in unauffälliger Weise handeln und die sexuelle Liebe für die sittliche Welt nicht sichtbar machen.⁴⁴ Besonders die jungen, unaufgeklärten Menschen waren von dem hermetischen Schweigen aller Instanzen betroffen. Diese waren der Meinung, dass die Jugendlichen ihre eigene Sexualität vergessen würden, wenn man sie nicht darüber informierte. Wie sich dieses Verhalten bei der Jugend bemerkbar machte, beschreibt Zweig so:

Durch diese unnatürliche Auseinandersetzung im äußeren Habitus musste auch die innere Spannung zwischen den Polen, die Erotik, sich verstärken, und so erreichte dank ihrer unpsychologischen Methode des Verhüllens und Verschweigens die Gesellschaft von damals genau das Gegenteil. Man war gezwungen unablässig an das Unsittliche zu denken. [...] Denn nur das Versagte beschäftigt das Gelüst, nur das Verbotene irritiert das Verlangen, und je weniger die Augen zu sehen, die Ohren zu hören bekamen, um so mehr träumten die Gedanken. Jener gesellschaftliche Druck hat auf unsere Jugend statt einer höheren Sittlichkeit nur Misstrauen und Erbitterung in uns gegen alle diese Instanzen gezeitigt. Vom ersten Tag unseres Erwachens fühlten wir instinktiv, dass mit ihrem Verschweigen und Verdecken diese unehrliche Moral uns etwas nehmen wollte, was rechtens unserem Alter zugehörte und dass sie unseren Willen zur Ehrlichkeit aufopferte einer längst unwahr gewordenen Konvention.⁴⁵

⁴² Vgl. Teckenbrock, Heike und Bernhard Vogt. Der Zwang ES nicht zu tun. Thesen zur Entwicklung bürgerlicher Sexualmoral. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. S. 166.

⁴³ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 13.

⁴⁴ Vgl. Zweig, Stefan. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt/Main: Fischer, 1965. S. 71.

⁴⁵ Ebenda. S. 76f.

Genau wie Stefan Zweig es in seiner eigenen Jugend erlebt hat, beschreibt Wedekind in „Frühlings Erwachen“ die ersten sexuellen Regungen, die mit Neugier und Angst, ohne elterliche Hilfe bewältigt werden müssen. Seine jugendlichen Charaktere befinden sich in der Pubertätsphase, überrollt von den neuen, eigenartigen Gefühlen, ohne genau zu wissen, was man davon erwarten kann bzw. wie man sie richtig einsetzt. Getrieben von Neugier und erotischen Phantasien, beschäftigen sich die Jugendlichen in „Frühlings Erwachen“ intensiv mit ihrer erwachenden Sexualität, sie unterhalten sich darüber und experimentieren mit dem Verbotenen, da sie die Verschwiegenheit und unehrliche Moral der Eltern überbrücken wollen. All dieses Experimentieren geschieht ohne eine klare und deutliche Aufklärung und die Jugendlichen sind dabei auf sich alleine gestellt.

3.1.1.1 Neue Erkenntnisse und alte Einstellungen zur Sexualität – Wissenschaftliche Publikationen und Aufklärungsschriften

Dass das Sexuelle nicht nur ein individuelles Problem darstellt, sondern auch eine gesellschaftliche Bedeutung besitzt, steht fest. Im 19. Jahrhundert deutet vieles darauf hin, dass die entstandenen Probleme der Zeit mit Sexualität in Verbindung gebracht wurden. Die rasche Bevölkerungszunahme in den Städten, die Ausweitung der Prostitution, die Propagierung von Entartungsgefahr sowie die Ausbreitung von Geschlechtskrankheiten machten deutlich, dass Sexualität und ihre Folgen ein soziales Problem waren.⁴⁶ Durch all die sozialen und ökonomischen Veränderungen in dem Zeitalter bedurfte es auch einer neuen Einstellung zur Sexualität. Besonders die Erkenntnisse der Wissenschaften, angefangen bei Darwins Abstammungslehre, führten zu einer regen Beschäftigung mit der Sexualität und zu einer Differenzierung zwischen normaler und abnormer (Krafft-Ebing, Freud,...).⁴⁷ Viele Experten aus dem Gebiet der Medizin, Pädagogik und der Kirche eröffneten einen Diskurs und lenkten das Hauptaugenmerk auf die jugendliche Sexualität. Sie problematisierten die Masturbation und Homosexualität, die sie als Perversitäten abstempelten, und sahen in ihnen und in dem vorehelichen Geschlechtsverkehr die größten Gefahrenquellen für die Menschheit. Sie erkannten, dass eine gewisse Form von Sexualerziehung bzw. -aufklärung notwendig war, um die sittliche Verwilderung zu stoppen und die Volksgesundheit zu sichern. Mit Hilfe ihrer professionellen Autorität wollten sie das Volk in hygienischen Dingen aufklären und Eltern und Erziehern ihre Unsicherheit und Unwissenheit nehmen.⁴⁸

⁴⁶ Vgl. Schuster, Marina. Sexualaufklärung im Kaiserreich. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. S. 73.

⁴⁷ Vgl. Ebenda. S. 72.

⁴⁸ Vgl. ebenda. S. 74.

Publikationen, die sich mit diesen Themen befassten, erschienen, wenn auch mit unterschiedlichen Strategien und vielfältigen und widersprüchlichen Antworten auf die Frage nach dem Wie, Wann und Wo der Aufklärung. Von Familienspaziergängen in der Natur, der alleinigen Aufklärung durch die Mutter, bis zur Kooperation von Elternhaus und Schule waren die verschiedensten Möglichkeiten aufgelistet.⁴⁹ Meist wurde jedoch nur auf die Jungen hingewiesen, die Mädchen waren auf sich alleine gestellt und wurden oft erst von dem späteren Ehegatten in den sexuellen Verkehr eingeführt. Viele Erzieher waren noch nicht bereit, ihren Zöglingen in aller Deutlichkeit den Akt und die möglichen Konsequenzen des Geschlechtsverkehrs vor Augen zu führen. Erst nach der Jahrhundertwende stieg die Zahl der sexualreformerischen Veröffentlichungen, die ein Aufklärungsmuster in enthüllender Genauigkeit zeigten. Trotzdem blieben viele Eltern ihren Kindern bei Fragen nach der Sexualität eine ehrliche Antwort schuldig und erzählten aus Bequemlichkeit und aufgrund ihrer alten, von ihren Eltern vererbten Moralvorstellungen das Märchen vom Storch.

Die schwedische Sozialreformerin Ellen Key (1849-1926) plädierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrem berühmt gewordenen Buch „Das Jahrhundert des Kindes“ für die frühe geschlechtliche Aufklärung von Kindern. Wie auch andere Sexualreformer dieser Zeit vertrat sie den Standpunkt „Lieber um ein Jahr zu früh, als um einen Tag zu spät“.⁵⁰ Sie erklärt in ihrem Buch dazu:

Nur dadurch, dass jeder von frühester Kindheit an auf jede seiner Fragen über diesen Gegenstand ehrliche, dem betreffenden Stadium seiner Entwicklung angepasste Antworten erhält und so volle Klarheit über seine eigene Art als Geschlechtswesen empfängt, sowie ein tiefes Verantwortungsgefühl in Beziehung auf seine zukünftige Aufgabe als solches, eine Gewöhnung an ernstes Denken und ernstes Sprechen über diesen Gegenstand, nur dadurch kann ein vornehmes Geschlecht mit höherer Sittlichkeit hervortreten.⁵¹

3.1.1.1.1 Verbreitung falscher Tatsachen

Dass es auch zur Verbreitung von falschen Tatsachen kam, nur um die kindliche Sexualität zu unterdrücken, lässt sich anhand des Beispiels der Masturbation feststellen. Zahlreiche Mediziner hatten im Laufe des 19. Jahrhunderts darauf hingewiesen, dass der so genannte Selbstmissbrauch oder die Selbstbefleckung eine Gefahr für die körperliche

⁴⁹ Vgl. Schuster, Marina. Sexualaufklärung im Kaiserreich. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. S. 74.

⁵⁰ Vgl. ebenda. S. 78.

⁵¹ Key, Ellen. Das Jahrhundert des Kindes. Studien. Aus dem Schwedischen von Francis Maro. Nachwort von Ulrich Herrmann. Weinheim [u.a.]: Beltz, 2000. S. 9.

und geistige Entwicklung des Heranwachsenden darstelle, und attestierten Krankheiten wie zum Beispiel Epilepsie, Rückenmarksschwindsucht oder Irrsinn als schwerwiegende Folgen davon.⁵² Gegen Ende des Jahrhunderts waren einige Äußerungen zwar umstritten, da die Onanie aber noch immer stark verpönt war und es weiterhin zuverlässige Ärzte gab, die nervliche Erschöpfungszustände, funktionelle und psychische Geschlechtsstörungen oder auch gewisse Augenleiden auf maßlose Selbstbefriedigung zurückführten,⁵³ hielt bei den Erwachsenen sowie ihren Zöglingen die Unsicherheit und die Angst vor Folgeschäden an. Durch die Verbreitung von falschen Indizien, auch was die Homosexualität anbelangt, vergrößerten viele deklarierte Experten die Unwissenheit unter den Jugendlichen noch mehr und riefen Verwirrung und Angst vor der eigenen Sexualität hervor. Wedekind scheint sich der Natürlichkeit von Masturbation und Homosexualität bewusst gewesen zu sein, da er sie mit einer Selbstverständlichkeit einsetzt, die keinesfalls auf etwaige Folgeschäden hindeuten lässt.

3.1.1.1.2 Ehelicher Geschlechtsverkehr im Dienste der Fortpflanzung und Erziehung des Kindes zu einem sittlichen und moralischen Erwachsenen

Bei zwei Punkten waren sich die Verfechter der Sexuaufklärung einig: Erstens sollte der Geschlechtsverkehr nur im Rahmen der Ehe praktiziert werden, und als Ziel wurde, wie es schon die bürgerliche Anständigkeit und das Christentum wollten, die Fortpflanzung betrachtet. Sex als Zeitvertreib war nach den moralischen Normen nicht akzeptabel und den Jugendlichen sollte vor Augen geführt werden, mit welchem Zweck die sexuelle Aktion verbunden war. Es sollte verdeutlicht werden, dass nur Erwachsene den Beischlaf praktizierten, um daraufhin eine Familie zu gründen. Zweitens stand die Erziehung des Kindes zu einem sittlichen Erwachsenen im Vordergrund. Bei der Wissensvermittlung von Sexualität ging es ihnen im Grunde darum, die Jugendlichen von vorehelichen sexuellen Handlungen abzuhalten und ihnen die bürgerlichen Moral- und Anstandsregeln aufzuzwingen. Es ging zwar aus etlichen wissenschaftlichen Publikationen hervor, dass die kindliche Sexualität existiert, in der Öffentlichkeit erwartete man jedoch die kindliche Asexualität und als vorrangiges Ziel der wilhelminischen Sexualerziehung die Kultivierung und Disziplinierung der jugendlichen Sexualität.⁵⁴

Die während des wilhelminischen Kaiserreiches publizierten Schriften sagen daher mehr über die Gesellschaft und ihre Ansichten der Zeit aus als über die reinen Praktiken der

⁵² Vgl. Schuster, Marina. Sexuaufklärung im Kaiserreich. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. S. 75.

⁵³ Vgl. ebenda.

⁵⁴ Vgl. ebenda. S. 80.

Sexualaufklärung. Eingebettet in das etablierte Normen- und Regelsystem von Tugend und Moral, erscheint die Sexualität in einer starken Beziehung mit den sozio-kulturellen, ökonomischen und politischen Strukturen dieser Ära. Aufgrund der Veränderungen dieser Strukturen, die auch die wilhelminische Gesellschaft betrafen, kam es zu einem langsamen, aber stetigen Wandel rund um die Einstellung und Bewertung der Sexualität.⁵⁵

3.1.1.2 Auffassung der Sexualität weiblicher und männlicher Jugendlicher

Ein interessanter Punkt ergibt sich, wenn man die höchst differenzierte Auffassung der weiblichen und männlichen Jugend in Bezug auf ihre Sexualität heranzieht.

Auch auf dieses Thema wirft Stefan Zweig in seinen Erinnerungen einen äußerst kritischen Blick. Denn während seiner Pubertätsphase erlebte er zum ersten Mal bewusst die Unwahrhaftigkeit und Scheinheiligkeit der gesellschaftlichen Welt, die er misstrauisch zu hinterfragen begann.⁵⁶ Die Heimlichtuerei aller Institutionen in Bezug auf die erwachende Sexualität führte zu noch größerem Interesse und steigerte die Neugier auf das andere Geschlecht. War es im 19. Jahrhundert theoretisch ein ungeschriebenes Gesetz, keinen sexuellen Verkehr vor der Ehe zu praktizieren, wurde dies nicht von beiden Geschlechtern der bürgerlichen Schicht gleich eingehalten und umgesetzt. Hinter vorgehaltener Hand wurde den männlichen Jugendlichen zugestanden, ihren Trieben nachzugehen und sich bei Prostituierten oder Dienstmädchen zu erproben. Bei jungen Mädchen hingegen wurde ein sexuelles körperliches Verlangen verleugnet, solange es nicht vom Manne offiziell in der Ehe geweckt wurde, denn ansonsten wäre gegen die Heiligkeit der Frau verstoßen worden.⁵⁷ Sie wurden zu gebildeten und tugendhaften Mädchen erzogen, die allerdings, anstatt ihre Sexualität ausleben zu können, in einer Ahnungslosigkeit gehalten wurden, die ihnen weder den männlichen Körper, noch die Zeugung und Geburt von Kindern näherbrachte. Für Zweig und seine Freunde verliehen eben diese lebensfremde Unwissenheit und Scham den Mädchen einen anziehenden und mysteriösen Reiz:

Diese unflüggen Geschöpfe ahnten, dass es neben und hinter ihrer eigenen Welt eine andere gäbe, von der sie nichts wussten und nichts wissen durften, und das machte sie neugierig, sehnsüchtig, schwärmerisch und auf eine anziehende Weise verwirrt. Voll Erwartung nach all dem Unbekannten, von dem sie ausgeschlossen waren, träumten sie sich das Leben romantisch aus, waren aber gleichzeitig voll Scham, dass jemand entdecken könnte, wie sehr ihr Körper nach Zärtlichkeiten verlangte, von denen sie nichts deutliches wussten. Eine Art leiser Verwirrung irritierte unablässig ihr ganzes Geben.⁵⁸

⁵⁵ Vgl. Schuster, Marina. Sexualaufklärung im Kaiserreich. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. S. 80.

⁵⁶ Vgl. Zweig, Stefan. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. S. 70.

⁵⁷ Vgl. ebenda. S. 79.

⁵⁸ Ebenda. S. 80.

Zweig erinnert außerdem daran, dass die Jugend am Ende des 19. Jahrhunderts weder in Schule, in der Familie, noch im Bereich des eigenen Eros die Freiheiten und Erlebnisse erfahren durfte, welche für Jugendliche ein halbes Jahrhundert später zum natürlichen Ablauf der Pubertät gehörten. Er verweist auf die Wandlung der Beziehungen der Geschlechter zueinander, die auf die Emanzipation der Frauen, die Freudsche Psychoanalyse, den sportlichen Körperkult und somit auf die Verselbstständigung der Jugend zurückzuführen ist.⁵⁹ Im Vergleich zu seinen Erfahrungen aus der Zeit des Erwachsenwerdens spricht er von einer Revolution der Sitte, die zugunsten der Jugend ausgefallen war, die ihnen eine unbekümmerte Kameradschaft zwischen Mädchen und Jungen ermöglichte und die sie in Bezug auf ihre natürlichen Gefühle und Triebe mit Ehrlichkeit und Unbefangenheit handeln lassen konnte.⁶⁰

3.2 Schulische Erziehung und reformpädagogische Tendenzen während der wilhelminischen Ära

Während der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, unter dem Einfluss der Aufklärung und der Französischen Revolution, kam es in der deutschen Pädagogik zu einer lebhaften Auseinandersetzung mit Schule und Erziehung. Es erwachte ein öffentliches Verantwortungsgefühl für die Kinder, das nicht nur die häusliche Erziehung betraf, sondern auch die gemeine Bildung an Schulen, um dem Analphabetentum entgegenzuwirken.⁶¹ Neue pädagogische Ansätze wurden gefordert, um die Nation zu erziehen und die Gesellschaft umzugestalten. Die Lehren Jean-Jacques Rousseaus (1712-1778) und Johann Heinrich Pestalozzis (1746-1827), die davon ausgingen, dass der Mensch von Natur aus gut sei und erst unter den Händen der Menschen entarte, wurden diskutiert. In den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden Schulreformpläne erarbeitet, denen als Motto die allgemeine Menschenbildung und Entfaltung der Persönlichkeit voran ging. Bildung und Humanität waren die aussagekräftigen Schlagwörter, die die vorherrschende Meinung von der Abrichtung zum gehorsamen Untertan als oberstes Ziel der Erziehung ablösen sollten.⁶²

Diese Reformwelle nahm jedoch ein jähes Ende, als sich die pädagogische Methodik von Johann Friedrich Herbart (1776-1841) durchzusetzen begann, dessen Grundmotiv es war, „eine mechanistische Psychologie zu konstruieren, die dem Lehrer und Erzieher das

⁵⁹ Vgl. Zweig, Stefan. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. S. 70.

⁶⁰ Vgl. ebenda. S. 91.

⁶¹ Vgl. Weber-Kellermann, Ingeborg. Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte. S. 112.

⁶² Vgl. Böhm, Winfried. Universitäten und Schulen. In: Deutsche Geschichte. Bd. 5. 1815-1918. Restauration und Bismarckreich. Hg. von Heinrich Pleticha. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1998. S. 62.

handwerkliche Rüstzeug in die Hand geben könnte, mit dessen Hilfe er dem Schüler bzw. Zögling zu dem von der Ethik vorgeschriebenen und deshalb wünschenswerten Verhalten bringen könnte.“⁶³ Die fortschrittlichen und zukunftsweisenden Reformpläne dieser Epoche blieben ohne große Nachwirkungen, es kam zu einer Erstarrung der Herbartianischen Unterrichtsmethodik und zu einer Durchsetzung fester Ordnungsstrukturen, die sich auf das gesamte 19. Jahrhundert niederschlugen. Die Idee vom Heranziehen individueller Persönlichkeiten wurde wieder verworfen und das Auswendiglernen und die Nachahmung klassischer Muster mit Drill und Disziplin setzte sich in allen Schultypen durch.

3.2.1 Stefan Zweig – Ein Zeitzeugenbericht zur Schulsituation

Stefan Zweig hielt in seinem Buch „Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers“ seine Schulerfahrungen als Zeitzeuge fest. Obwohl er seine Schulzeit in Wien verbrachte, lässt sich auch hier klar erkennen, wie fehlgeleitet das damalige Schulsystem, ob nun in Deutschland oder Österreich, war.

Für Zweig waren acht Jahre Gymnasium das reinste Martyrium. Neben der Schule und den Hausaufgaben blieb kaum Zeit, sich den vergnüglichen Aktivitäten des Lebens zu widmen. Drei lebendige Sprachen und die Klassiker Griechisch und Latein, Geometrie und Physik, sowie die übrigen Schulgegenstände sprengten fast das zu erreichende Schulpensum, der monotone und geistlose Schulbetrieb verdarb Zweig die schöne Epoche der Jugend.⁶⁴ Ihm war vor allem die unpersönliche und vorgeschriebene Art und Weise, wie der Stoff gelehrt wurde, ein Dorn im Auge:

Ein stumpfes, ödes Lernen, nicht um des Lebens willen, sondern um des Lernens willen. Durch akkurate Planhaftigkeit und ihre trockene Schematisierung wurden unsere Schulstunden grauenhaft dürr und unlebendig, ein kalter Lernapparat, der sich nie an dem Individuum regulierte und nur wie ein Automat mit Ziffern gut, genügend, ungenügend, aufzeigte, wie weit man den Anforderungen des Lehrplans entsprochen hatte. Menschliche Lieblosigkeit, nüchterne Unpersönlichkeit, Kasernenhafte des Umgangs, erbitterte uns unbewusst. Wir hatten unser Pensum zu lernen und wurden geprüft, was wir gelernt hatten, kein Lehrer fragte ein einziges mal in acht Jahren, was wir persönlich zu lernen beehrten, und just jener fördernde Aufschwung, nach dem jeder junge Mensch sich doch heimlich sehnt, blieb vollkommen aus.⁶⁵

Als Autoritätspersonen waren die Lehrer nicht dazu verpflichtet, mit den Schülern außertourlich in Kontakt zu treten und ihre individuellen Interessen zu entdecken und zu

⁶³ Böhm, Winfried. Universitäten und Schulen. In: Deutsche Geschichte. Bd. 5. 1815-1918. Restauration und Bismarckreich. S. 69.

⁶⁴ Vgl. Zweig, Stefan. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. S. 37.

⁶⁵ Ebenda. S. 38.

fördern. Im Gegenteil, die Neugier und Lebenslust der Schüler sollten unterdrückt und sie selbst im Sinne des Staates zu soliden Bürgern, die das Bestehende respektieren und das Wort der Autorität nicht hinterfragen, erzogen werden.⁶⁶ Statt zu einer Aufklärung kam es nur zu einschüchternden und unterdrückenden Maßnahmen:

Ihre wahre Mission im Sinne der Zeit war nicht so sehr, uns vorwärtszubringen als uns zurückzuhalten, nicht uns innerlich auszuformen, sondern dem geordneten Gefüge möglichst widerstandslos einzupassen, nicht unsere Energie zu steigern, sondern sie zu disziplinieren und zu nivellieren. Dieser Druck kann lähmend wirken oder stimulierend.⁶⁷

Stefan Zweigs Beschreibungen, die sich in Wedekinds „Frühlings Erwachen“ widerspiegeln, lassen erkennen, wieviel den jungen Leuten zugemutet wurde und wie unglücklich die schulische Situation aufgrund der gesellschaftlichen und behördlichen Anforderungen war.

3.2.2 Die schulischen Erziehungsmethoden im deutschen Kaiserreich

Die Autorität, die von der Familie und den politischen Mächten ausging, spiegelte sich auch im Schulalltag wider. Neben der strengen Etikette, auf die man im gesellschaftlichen Leben achten musste, wurden die Kinder bei der Erziehung in die christliche Sittenlehre eingeführt, um sich der wilhelminischen Moral und Tugend zu verschreiben. Nach 1871 wurde versucht, die Schulen als Mittel zum Zweck zu benutzen und die vaterländischen Ideale, Gehorsam, Disziplin und Respekt vor den Autoritäten, hochzupreisen und in den Köpfen der Schüler zu verankern. Die wilhelminische Schule galt zu Recht als Dressuranstalt für Untertanen. An den Volksschulen wurde oft der Rohrstock ausgepackt und in den Gymnasien war die humanistische Bildung von einem starren Paukenbetrieb überrannt worden.⁶⁸ Der Unterricht in den alten Sprachen wurde mehr und mehr formalisiert und geriet allzu oft zu einem mechanischen Auswendiglernen. Militärische Wertvorstellungen, die bereits das Alltagsverhalten prägten, flossen ebenfalls ins Schulsystem ein. Kinder wuchsen mit diesen militärischen Denk- und Verhaltensmustern auf, viele Lehrer waren nicht dazu fähig, sich als einfühlsame Pädagogen zu präsentieren, sondern versuchten, ihr mangelndes didaktisches Geschick hinter der Attitüde eines abgehärteten Drillmeisters zu verstecken.⁶⁹ Es bestand kein großes Interesse an der Person des Schülers oder an seinen Fragen, es war nur wichtig, was der Schüler sachlich-

⁶⁶ Vgl. Zweig, Stefan. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. S. 38.

⁶⁷ Ebenda. S. 43.

⁶⁸ Vgl. Ullrich, Volker. Deutsches Kaiserreich. Die Politik Bismarcks; die wilhelminische Ära; Militarismus und Antisemitismus; nervöse Zeiten. S. 12.

⁶⁹ Vgl. ebenda. S. 85.

fachlich können sollte bzw. können musste. Logische Konsequenz war: Wer zu wenig konnte, blieb sitzen, wer noch weniger konnte, flog von der Schule. Schüler, die auch noch im menschlichen Durcheinander der Pubertät steckten und dadurch von den Lernzielen abgelenkt wurden, bekamen oft Schwierigkeiten und konnten dem Leistungsdruck nicht standhalten. Die Zöglinge mussten früh feststellen, dass sie nicht ernst genommen wurden und es nur auf ihre Fähigkeit ankam, die vorgegebenen Leistungsnormen zu erfüllen und sich gesellschaftlich anzupassen.

Durch die Fortschritte in Wissenschaft und Technik sowie das Bevölkerungswachstum und die größer werdende Mobilität wurden neue Überlegungen angestellt, die um die Jahrhundertwende zu Veränderungen führten.

3.2.3 Reformpädagogische Tendenzen und Konzepte in den Jahren um 1900

Um die Jahrhundertwende bildeten sich vielfach Kritiken in Bezug auf das deutsche Bildungswesen und ihre Art von Schule heraus, die als Lehrer- und Stoffschule sowie pädagogische Massenfabrik bezeichnet wurde. An diesem Punkt setzten die Kritiker und Reformer mit vielschichtigen Entwürfen und Plänen an, um die Einseitigkeiten und Fehler des Bildungssystems zu beheben und ihre neuen Ideen durchzusetzen, teils als Verbesserung der alten Schulen, teils mit Neugründungen von alternativen Schulen. Doch nicht nur in erzieherischen und schulischen Fragen kam es zu Erneuerungen, es entstand eine Kultur- und Gesellschaftskritik, die die herrschenden wilhelminischen Lebensauffassungen und -umstände hinterfragte, neue Formen des Zusammenlebens und Lernens entwickelte und mit tradierten Konventionen und Tabus brach. Der Protest bezog sich im Besonderen auf die starren Formen innerhalb der Familie und Schule. Die Einschränkungen und Tugenden, die von Außen herangetragen wurden und die Menschen vermasste, sah man als „ernste Gefährdung eines natürlichen Strebens nach Entfaltung des individuellen Potentials.“⁷⁰ Neben den Reformbestrebungen, die die Schule betrafen, kam es auch zu Überlegungen, wie man die bestehenden Verhältnisse erneuern und überwinden könnte (z.B.: Arbeiterbewegung, Emanzipation der Frauen,...).

Die wichtigsten Erkenntnisse, die die Diskussionen der Pädagogen in ganz Europa rund um die Jahrhundertwende mit sich brachten, stützten sich wieder auf die Schriften Rousseaus. Das Kind sollte von den beengten Schulstrukturen und vorbestimmten

⁷⁰ Noob, Joachim. Der Schülerelbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Heidelberg: Winter, 1998. S. 101.

Leitlinien befreit werden und sich stattdessen einer ausgeglichenen und individuell angemessenen Erziehung und Entwicklung erfreuen können. Die schwedische Sozialreformerin Ellen Key (1849-1926) fachte mit ihrem Buch „Das Jahrhundert des Kindes“ (1900, dt. 1902) die Diskussion um den naturalistischen Ansatz der Pädagogik an. Ihrer Meinung nach müsse die Erziehung vom Kind ausgehen, nicht vom Stoff oder dem Lehrer. Das Kind sei von Natur aus gut und solle sich selbst entfalten, ihm soll dabei geholfen werden, aber nicht mit krampfhafter und starrer Erziehung und indem ihm Scheuklappen aufgesetzt werden, sondern mit einer helfenden und schützenden Hand, die Hindernisse aus dem Weg räumt.⁷¹ Bis heute werden die Vorstellungen und Ideen der Reformpädagogik aufgegriffen und mit aktuellen Erkenntnissen und Alternativen verwoben.

Das 20. Jahrhundert wurde mit Schulreformen für die Verbesserung der Kindererziehung und Schulbildung, für die Gleichberechtigung kämpfenden Feministinnen sowie den ersten Jugendbewegungen wie den Wandervogel eingeläutet. Mithilfe dieser Reformen, neuer Erkenntnisse und Bewegungen, die die Jugend beeinflussten, wandelte sich im Laufe des 20. Jahrhunderts die Auffassung der Jugend mitsamt ihren Problemen und Rückschlägen. Das zeichnet sich auch an der Aufführungsgeschichte von „Frühlings Erwachen“ ab, denn das Stück litt jahrzehntelang an den Maßnahmen der Zensur, die einige Dialoge bzw. Szenen unangebracht bzw. zu unanständig fanden und verboten. Im Laufe des 20. Jahrhunderts lockerte sich die Situation, einige Kritiker waren sogar der Meinung, das Stück würde für die neuen Generationen kein Konfliktpotential mehr bieten und habe die skandalöse Wirkung verloren. Gewisse Aufführungen führten allerdings weiterhin zu Protesten und ließen die Moralprediger nicht verstummen.

Im folgenden Kapitel werde ich zunächst auf die persönlichen Einflüsse Wedekinds auf sein Werk eingehen und dann die Darstellung der Pubertät und Krisen der Jugendlichen in „Frühlings Erwachen“, mit der der Autor an der Wende zum 20. Jahrhundert gesellschaftliche Tabus brach, mithilfe der bisherigen Erkenntnisse analysieren.

⁷¹ Vgl. Böhm, Winfried. Das deutsche Bildungswesen in den Jahren um 1900. In: Deutsche Geschichte. Bd. 5. 1815-1918. Restauration und Bismarckreich. S. 369.

4. Analyse der Darstellung der Pubertätsproblematik in „Frühlings Erwachen“

Als Frank Wedekind 1890 mit dem Schreiben von „Frühlings Erwachen“ begann, hatte er noch keinen genauen Plan vor Augen, eher versuchte er, das zu schreiben, was ihm Vergnügen bereitere. Später erklärte er in seinem Kommentar „Was ich mir dabei dachte“, dass erst nach der dritten Szene ein Plan entstand, der sich aus persönlichen Erlebnissen und denen seiner Schulkameraden zusammensetzte und dass damit fast jeder Vorgang der Wirklichkeit entsprach.⁷² Er stellte „Frühlings Erwachen“ 1891 in München fertig und veröffentlichte es bei dem Schweizer Verlag Jean Groß.⁷³ An eine Aufführung war zunächst allerdings nicht zu denken, da die Thematik des Stückes zu provokativ für die wilhelminische Zeit war und sich Wedekind den gegebenen Bühnenverhältnissen widersetzte.

Stilistisch gesehen, kann man „Frühlings Erwachen“ einerseits dem offenen Drama zuordnen, da es sich meist um eine lockere Abfolge der Szenen handelt, zwischen denen kein regelmäßiger Zusammenhang besteht, andererseits lässt sich eine exakte Komposition mit zahlreichen Symmetrien und Parallelen erkennen⁷⁴, in die sich die Szenen, die in gewisser Weise frei im Raum stehen, mit einbinden und somit dem Gesamtwerk seine ironische Brillanz verleihen. Wedekind verbindet verschiedene Stilrichtungen, die vom Naturalismus bis zum vorgehenden Expressionismus führen, wobei sich der Symbolismus durch das gesamte Stück, angefangen beim Titel und der tragischen Problematik der Handlung bis zu den Aussprüchen und der Figuren selbst (siehe der verummte Herr), zieht.⁷⁵ Humor ist das Element, durch das sich die „Kindertragödie“ ironisch von der Gattungstradition der Tragödie und der naturalistischen Mitleidsdramatik distanziert. In seinem Kommentar zu „Frühlings Erwachen“ erklärt Wedekind: „Während der Arbeit bildete ich mir etwas darauf ein, in keiner Szene, sei sie noch so ernst, den Humor zu verlieren.“⁷⁶ Hans-Jochen Irmer stellt zu diesem Thema fest: „Wedekinds Humor bewährt sich als Kunst kritischer Beobachtung und Gegenüberstellung, der alle künstlerischen Stilmittel recht sind.“⁷⁷

⁷² Vgl. Wedekind, Frank. Was ich mir dabei dachte. In: Frank Wedekind. Gesammelte Werke. Hg. von Artur Kutscher und Richard Friedenthal. Bd. 9. München: Müller, 1924. S. 424.

⁷³ Vgl. Irmer, Hans-Jochen. Der Theaterdichter Frank Wedekind: Werk und Wirkung. Berlin: Henschelverlag, 1979. S. 113.

⁷⁴ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 53.

⁷⁵ Vgl. Schlör, Irene. Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. Konstanz: Wisslit-Verlag, 1992. S. 13.

⁷⁶ Wedekind, Frank. Was ich mir dabei dachte. In: Frank Wedekind. Gesammelte Werke. Bd. 9. S. 424.

⁷⁷ Irmer, Hans-Jochen. Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung. S. 114.

4.1 Einfluss von Wedekinds Jugend in sein Werk „Frühlings Erwachen“

Wie ich bereits zuvor erwähnt habe, ließ sich Wedekind von seinen eigenen Jugenderlebnisse und -erinnerungen inspirieren und schrieb sie sich gekonnt von der Seele. Obwohl viele Kritiker das Stück aufgrund seiner fantastischen Elemente und der teilweise überzogenen Karikatur und Grotteske als pure Übertreibung wahrnahmen, stehen die Grundpfeiler der Tragödie auf dem Boden der Wahrhaftigkeit.

Aus den verschiedensten Aufzeichnungen und Erzählungen geht hervor, dass Wedekind in seiner Jugend mit Selbstmorden von Schulkollegen konfrontiert war und während seiner Briefwechsel mit seinen Freunden Oskar Schibler und Adolph Vögtlin über Themen diskutierte, die auch die beiden Freunde Moritz und Melchior in „Frühlings Erwachen“ erörtern. Sie gelten als Quelle und Kern des Dramas, da sich das Sprachmuster der Briefe in den Dialogen wiederfindet und sie laut Kieser „Modell, Vorwand, Stoff und die verknorxte Sprache der Figuren der späteren Kindertragödie“⁷⁸ lieferten.

4.1.1 Wedekinds Schulzeit

Wedekind erblickte am 24. Juli 1864 in Hannover das Licht der Welt, verbrachte seine Kindheit und Jugend allerdings auf Schloss Lenzburg in der Schweiz, wo er bereits als jugendlicher Stoffe sammelte und für seine theatralen Auftritte benutzte. Seinen deutschen Vater sah er als strengen, älteren Schlossherrn, während er mit seiner amerikanischen Mutter seine künstlerische Leidenschaft teilen konnte. Während der Pubertät wusste er sich als Dandy zu inszenieren und hatte Gefallen daran, in der provinziellen Gegend aufzufallen. Das Gymnasium war für Wedekind eine Dressuranstalt, die er zu überstehen hatte, wobei er nicht als strebsamer Schüler galt. Seine Lehrer attestierten ihm zwar eine außergewöhnliche poetische Begabung, sahen diese Neigung allerdings seiner schulischen Entwicklung im Wege stehen.⁷⁹ Kurz vor seiner Maturität wurde Wedekind nicht versetzt und er bestand erst nach dem Erhalt von Privatunterricht die Matura.⁸⁰

Wedekind wagte sich bereits in seiner Schulzeit in Aarau an pamphletartige Satiren über Lehrer und Respektspersonen, deren Autorität er der Lächerlichkeit preisgab.⁸¹ Hierzu lässt sich sein Gedicht „Tugendhelden“ als Beispiel angeben:

⁷⁸ Kieser, Rolf. Vorfrühling. Der Briefwechsel zwischen Frank Wedekind und Oskar Schibler. In: Pharus I. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. S. 326.

⁷⁹ Vgl. Vinçon, Hartmut. Frank Wedekind. S. 27.

⁸⁰ Vgl. ebenda.

⁸¹ Vgl. Kieser, Rolf. Benjamin Franklin Wedekind: Biographie einer Jugend. Zürich: Arche Verlag, 1990. S. 135.

Ihr seid die Auserwählten des Herrn
 Und habt die Tugend gepachtet.
 Das Laster stand euch von jeher fern;
 Ihr habt es verdammt und verachtet.

Ihr seid die Auserwählten des Herrn,
 Habt keine bösen Gedanken;
 Und sündigt ihr auch noch so gern,
 Das Gewissen hält euch in Schranken.

Doch, meine Lieben, brüstet euch nicht,
 Weil ihr mit Tugend beschenkt seid;
 Denn untersucht man dieselbe bei Licht,
 So ist es nichts als Beschränktheit.⁸²

Die Erwachsenen in „Frühlings Erwachen“ passen perfekt in dieses Schema der Tugend und Beschränktheit, wobei Wedekind besonders die Lehrer mit grotesken Zügen versieht und sie zu bizarren Spottgestalten macht, die mit ihrer hoffnungslosen Ignoranz und Überheblichkeit die Schüler in einen menschenunwürdigen Leistungs- und Konkurrenzdruck manövrieren.

Während seiner Schulzeit gründete Wedekind mit einigen Freunden den Dichterbund „Fidelitas“, für den Satzungen zusammengefasst wurden, die die Mitstreiterin Sophie Marti 1883 in ihren Notizen stichwortartig festhielt:

Freundschaft heilige Sache. Streben nach Wahrheit. Gemeinsamer Hass auf die Sklaverei und Kleinlichkeitskrämerei der Schule. Sehnsucht nach Freiheit, Natur, Kämpfer für die Größe der ... (?) Gott, Liebe, Dasein. Schwanken zwischen Weltverachtung und Genussfreude – Neigung zum Pessimismus. Gemeinsamer Drang nach Offenbarung der Seele.⁸³

Diese Themen werden in „Frühlings Erwachen“ erneut aufgegriffen, da sie zu den grundlegenden Privilegien der Pubertät und Jugend gehören. Die Freundschaft verbindet den altklugen Vorzugsschüler Melchior Gabor und den nervösen Wackelkandidaten Moritz Stiefel, die auf ihrer Suche nach Freiheit und Liebe verschiedene Wege einschlagen und das oben erwähnte Schwanken zwischen Weltverachtung und Genussfreude erleben.

4.1.2 Selbstmorde von Schulkollegen und Freunden

Da die Figur Moritz Stiefel im Stück den Freitod wählt, werden die Schülerelbstmorde, die in Wedekinds näherer Umgebung passiert sind, als Indiz für den biographischen Charakter von „Frühlings Erwachen“ gesehen.

⁸² Wedekind, Frank. Tugendhelden. Zitiert nach: Kieser, Rolf. Benjamin Franklin Wedekind: Biographie einer Jugend. S. 127.

⁸³ Marti, Sophie. Notizen. Zitiert nach: Kieser, Rolf. Benjamin Franklin Wedekind: Biographie einer Jugend. S. 120.

1880 erschießen sich die beiden Schüler Rotner und Rüetschli gegenseitig, wobei Wedekind und sein Freund Oskar Schibler zufällig kurz nach dem Doppelsuizid am blutigen Tatort vorbeikommen und das Bild der beiden Toten in ihren Köpfen abspeichern.⁸⁴ Ein Jahr später wird Wedekinds Schulkamerad Franz Oberli tot aus der Aare geborgen. An seinen Schulfreund Adolph Vögtlin schreibt er kurz darauf:

Nun noch eine Nachricht, die sowohl Dir wie Deinen Genossen von der Kantonsschule sehr unerfreulich klingen wird: Letzten Freitag schwänzte Frank Oberlin die Schule. Samstagmorgen um 4 Uhr nimmt er sein Geschichtsbuch und geht in den Schachen, um Geschichte zu repetieren. Zwei Stunden später, um 6 Uhr, fand man seinen Leichnam, der in der Telli von der Aare aufs Land geworfen war. Wie er umgekommen, weiß niemand zu sagen. Die Vermuthungen aber über seinen Tod halte ich für zu grundlos und unwürdig, als daß ich sie weiter melden möchte. Seine irdische Hülle wurde nach Muri gebracht, um dort beerdigt zu werden. Die Gedanken eines Pessimisten über diesen Vorfall wirst Du errathen. Ich umgehe also ihre Mittheilung.⁸⁵

Das Suizidverhalten vieler Jugendlicher wurde auf die gesellschaftlichen Probleme dieser Epoche zurückgeführt und verstärkt medial diskutiert. Auch das „Aargauische Wochenblatt“, das zuvor bereits von Franz Oberlis unglücklichen Tod berichtete, nimmt sich im September 1881 des Themas an. In dem Leitartikel „Der Selbstmord und dessen Vorbeugung“ wird besonders das Schulsystem zur Verantwortung gezogen, da es laut dem Artikel das Hirn des Schülers mit unzähligen Kenntnissen vollstopft und mit überbürdenden Hausaufgaben quält, anstatt den ganzen Menschen auszubilden.⁸⁶

Der schwerwiegendste Suizid, den Wedekind erleben musste, war der angekündigte Selbstmord seines Freundes Moritz Dürr. Jahrelang von Depressionen gebeutelt und mit seinem Leben und den Erfolgen und Erkenntnissen nicht zufrieden, nahm Moritz sich im Winter 1885 bei einer Wanderung am Großen Mythen das Leben.⁸⁷ In den letzten Monaten seines Lebens hoffte er auf die Ratschläge Wedekinds, doch auch diese konnten ihn nicht aus seiner verfahrenen und traurigen Situation befreien. Fünf Jahre später setzte ihm Wedekind in der Gestalt des Selbstmörders Moritz Stiefel ein Denkmal.

4.1.3 Der Briefwechsel mit Oskar Schibler

Neben seinen Erfahrungen mit Suizid ließ er in den Charakter des Moritz Stiefel Züge seines Freundes Oskar Schibler, mit dem er regen Briefkontakt pflegte, einfließen.⁸⁸ Aus

⁸⁴ Vgl. Kieser, Rolf. Benjamin Franklin Wedekind: Biographie einer Jugend. S. 146.

⁸⁵ Wedekind, Frank. An Adolph Vögtlin. Nr. 5. Schloß Lenzburg, Juli 1881. In: Frank Wedekind. Gesammelte Briefe. Bd. 1. Hg. von Fritz Strich. München: Georg Müller, 1924. S. 26f.

⁸⁶ Vgl. Kieser, Rolf. Benjamin Franklin Wedekind: Biographie einer Jugend. S. 146.

⁸⁷ Vgl. Kieser, Rolf. Vorfrühling. Der Briefwechsel zwischen Frank Wedekind und Oskar Schibler. In: Pharus I. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. S. 313.

⁸⁸ Vgl. ebenda.

diesem Briefwechsel lässt sich ableiten, dass er sich selbst in der Figur des Melchior Gabor verewigte, indem er ihn mit einigen seiner jugendlichen Gedankenströme und Weltanschauungen ausstattete und den Kontrast der beiden Freunde hervorhob. Die Schüler Wedekind und Schibler setzten sich mit den damals öffentlich diskutierten Themen wie Pessimismus, Kritik der christlichen Dogmatik und des Christentums, Sozialkritik, Emanzipation des Fleisches sowie der Debatte des philosophischen Egoismus auseinander und verfassten ihre Anschauungen dazu, von denen sich Wedekind für sein Jugendwerk poetisch inspirieren ließ.⁸⁹

4.1.3.1 Ihre Kritik an den bestehenden Institutionen Schule und Kirche

Der Gedankenaustausch zwischen Wedekind und Schibler beinhaltete Erläuterungen zu den Vorteilen der Jugend, die sich gegenüber der Lehrhaftigkeit der Erwachsenenwelt behaupten und die Institutionen Schule und Kirche in Frage stellen sollte. Eine Aussage Schiblers lässt den Zusammenhang mit der Figur des Moritz Stiefel, der unter dem Druck der Schule leidet und nach den ersten sexuellen Regungen zur Beruhigung seine Lebenserinnerungen aufzeichnete, deutlich erkennen:

Ich habe intim meine Aarauer Memoiren zu schreiben als große Confession à la Goethe, um mir die Scrupeln vom Halse zu wälzen. [...] O, ich habe dies Slavenleben des Gymnasiums satt; man ist gebunden und gekettet gleich einem nach Freiheit ringenden Wesen, das frei sein muß und nur in der Freiheit gedeihen kann. Diese Schranken beengen mich; sie erdrücken mich und lassen keine menschenwürdige Regung in mir aufkommen.⁹⁰

Oskar Schibler ging mit seinen ideellen Vorstellungen und seiner Kritik an den Institutionen sogar so weit, die Kirche abschaffen zu wollen, da es ohnehin zu religiösen und sozialen Umwälzungen kommen muss, um den Fortschritt nicht zu hindern:

Mein Ziel ist die, vollständige Abschaffung der Kirche, wie sie jetzt noch besteht, und Verbindung der Theile, die davon im Leben nothwendig sind, mit der Schule. Einen großen Theil der Schuld an unseren modernen Übelständen wälze ich diesem Institute zu. Befreien wir unsere Nachkommen von diesen Gespenstern, die mehr schaden als nützen, laß uns wieder froh, von den kalten Dogmen abgewendet, der Natur zuwenden, denn sie ist unsere Mutter, sie erzog uns und bildete uns aus; die starren Lehrer verschlechterten und hinderten am Fortschritt.⁹¹

⁸⁹ Vgl. Vinçon, Hartmut. Frank Wedekind. S. 31.

⁹⁰ Schibler, Oskar. Brief an Wedekind. 8. November 1882. Zitiert nach: Kieser, Rolf. Vorfrühling. Der Briefwechsel zwischen Frank Wedekind und Oskar Schibler. In: Pharus I. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. S. 322.

⁹¹ Schibler, Oskar. Brief an Wedekind. 8. Mai 1883. Zitiert nach: Kieser, Rolf. Vorfrühling. Der Briefwechsel zwischen Frank Wedekind und Oskar Schibler. In: Pharus I. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. S. 342.

Aus dieser Reflexion geht hervor, dass Schibler und Wedekind vom Kirchensystem und den Lehrmethoden, denen sie ausgesetzt waren, nicht viel hielten. Sie waren Skeptiker, voll von neuen Ideen und Weltverbesserungsvorschlägen.

In seiner Kindertragödie stellt Wedekind die Schüler als Opfer eines rigiden Bildungssystems dar, die ahnen, dass hinter all dem Auswendiglernen alter Klassiker mehr steckt und es Tiefgründigeres und Wichtigeres zu entdecken gibt. Auch sie überlegen sich neue Methoden und Verbesserungen, was die Kindererziehung und Schulbildung betrifft, zum Beispiel wenn Wendla und die Mädchen sich über ihre zukünftigen Kinder Vorstellungen machen (Martha: „Wenn ich einmal Kinder habe, so lasse ich sie aufwachsen wie das Unkraut in unserem Blumengarten. Um das kümmert sich niemand, und es steht so hoch, so dicht – während die Rosen in den Beeten an ihren Stöcken mit jedem Sommer kümmerlicher blühen.“ I/3, S. 17), oder Moritz über das unnütze Schulsystem lamentiert („Wozu gehen wir in die Schule? - Wir gehen in die Schule, damit man uns examinieren kann! - Und wozu examiniert man uns? - Damit wir durchfallen.“ I/2, S. 9). Melchior hingegen übt Kritik an der Kirche und dem Religiösen, indem er sich als Atheist deklariert („Du wirst überrascht sein; ich wurde seinerzeit Atheist.“ I/2, S. 14) und sich mit seinem Egoismus brüstet („Was faselt er uns von Opferfreudigkeit!“ ... „Es gibt keine Aufopferung! Es gibt keine Selbstlosigkeit.“ I/5, S. 25).

4.1.3.2 Ihre Gedanken zur Sexualität

Ein weiteres zentrales Thema in „Frühlings Erwachen“ ist die jugendliche Sexualität. Wedekind kannte Krafft-Ebings Fallstudien zum sexuellen Verhalten des Menschen („Psychopathia sexualis“, 1886) und spielt diese in „Frühlings Erwachen“ gewissermaßen durch, wobei er über die reine Darstellung von Abartigkeiten hinaus geht.⁹² Er bricht mit einem Tabu des 19. Jahrhundert und porträtiert die offiziell geleugnete und verschwiegene weibliche Sexualität. Wedekind hatte sich bereits 1882 Gedanken über das weibliche Lustempfinden gemacht, als er an seinen Freund Oskar Schibler folgendes schrieb:

Welche Empfindungen hat ein schönes Mädchen bei ungestörter Betrachtung ihres Körpers? [...] Wenn nämlich erwiesen werden kann, dass die Gefühle des Mädchens gleich, oder auch nur ähnlich sind denjenigen des Jünglings, so fällt damit die Unschuld des Weibes vollständig in Nichts zusammen, ist geradezu unmöglich – das wäre eine große Entdeckung!!!⁹³

⁹² Vgl. Kieser, Rolf. Benjamin Franklin Wedekind: Biographie einer Jugend. S. 270.

⁹³ Wedekind, Frank. Brief an Schibler. Januar 1882. Zitiert nach: Kieser, Rolf. Vorfrühling. Der Briefwechsel zwischen Frank Wedekind und Oskar Schibler. In: Pharus I. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. S. 320.

Der achtzehnjährige Wedekind machte tatsächlich eine große Entdeckung, die sich bis zur Jahrhundertwende dank der ersten Schritte der Emanzipation verbreitete. Dadurch wurden die Frauen erstmals als sexuell aktive Wesen wahrgenommen. Die Gespräche zwischen Melchior und Moritz in „Frühlings Erwachen“ beziehen sich scheinbar auf den oben erwähnten Briefwechsel, da sich die Jünglinge ebenfalls Gedanken über die Fortpflanzung und die Unterschiede des weiblichen und männlichen sexuellen Genusses machen (Moritz: „Das Mädchen, Melchior, genießt wie die seligen Götter. ... Die Befriedigung, die der Mann dabei findet, denke ich mir schal und abgestanden.“ II/1, S. 33).

Wedekind hat acht Jahre nach seiner Entdeckung, dass Mädchen ebenfalls sexuelle körperliche Gefühle kennen und empfinden und somit die Unschuld des Weibes in sich zusammenbricht, diese Tatsache in seinem Werk „Frühlings Erwachen“ mit der Darstellung der sexuell aktiven Mädchen Wendla und Ilse verewigt.

4.1.4 Die Egoismus-Debatte mit Adolph Vögtlin

Neben Wedekinds Austausch mit Oskar Schibler hat der Briefwechsel mit seinem Freund Adolph Vögtlin ebenfalls einen immensen Stellenwert. Besonders deutlich zeigt sich darin die philosophische Egoismus-Debatte, über die sich auch Melchior Gedanken macht. Der junge Wedekind geht davon aus, dass der eigene Egoismus sowie der Pessimismus die Schlüssel zum Glück sind:

[...] denn meines Erachtens kann nur ein Pessimist wahrhaft glücklich sein, da er doch alle Hoffnungen und alles ängstliche >Langen und Bangen< verlernt hat. [...] Nun höre aber, auf welche Weise ich aus einem Christen ein ungläubiger Skeptiker wurde. Es sind nun bald zehn Jahre her, als ich in Hannover einst auf der Straße einen Mann sah, der im Vorübergehen 1 Fr. in einen am Hause stehenden Opferstock warf, währendem neben mir jemand zu seinem Begleiter sagte, indem er auf den braven Geber zeigte: >Der will auch ein Geschäft mit unserem Herrgott machen.< Diese Worte habe ich nie vergessen und sie führten mich später im Verein mit vielen anderen Motiven auf die Überzeugung, daß der Mensch nichts thue ohne angemessene Belohnung, daß er keine andere Liebe kennt, als Egoismus.⁹⁴

Adolph Vögtlin war im Hinblick auf Wedekinds Einstellung dem Egoismus gegenüber skeptisch und stimmte mit vielen seiner Ansichten nicht überein, was Wedekind dazu bewog, seine Worte in einem weiteren Brief zu verteidigen:

Da nun aber Gewissen und Gefühl bei den verschiedenen Völkern, bei verschiedenen Menschen zu verschiedenen Zeiten so ganz verschieden sind, so zweifelte ich, zumal ich ohnehin schon längst Atheist bin, an ihrem göttlichen Ursprung, und leitete sie vielmehr aus der Erziehung und dem Umgang mit

⁹⁴ Wedekind, Frank. An Adolph Vögtlin. Nr. 6. Schloß Lenzburg, August 1881. In: Frank Wedekind. Gesammelte Briefe. Bd. 1. S. 29.

Menschen überhaupt ab. [...] Nun wieder zum Egoismus zurück! Du klagst schon über den Ausdruck, wie fade und nichtssagend er sei. Wenn ich Dir nun aber beweise, daß alle schönen, großen Thaten aus Egoismus entspringen, so fällt diese Klage weg. Denken wir uns nun eine Feuersbrunst, wo viele Menschen unter eigener Lebensgefahr ihre Mitmenschen retten. Gläubige Christen, die unter den Rettern sind, helfen in Aussicht auf einstige Belohnung im Himmelreich, denn: >Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen<. (Egoismus) [...] Wenn aber der Mensch ein Leiden spürt, so ist sein erster Gedanke, dasselbe zu beseitigen, weil er sich selbst liebt. So beseitigen die Retter ihr Mitleid, denn es wüchse sonst mit jedem Augenblick. Ist das nicht Egoismus? - Was? - Aber, zu was wird hier der Egoismus? Zur Stütze der menschlichen Gesellschaft, zur Quelle aller schönen Thaten. Vielleicht bist Du von diesem Beweise überzeugt, vielleicht auch nicht. Ich hoffe das erstere.⁹⁵

Diese Ansichten findet man in Melchiors Aussagen über Egoismus und Opferbereitschaft wieder. Wedekind hat sich damit eindeutig in der Figur des Melchior Gabor verewigt.

Die realistische Darstellung der Probleme und Eigenarten Pubertierender und ihrer Weltanschauungskämpfe lässt sich im Hinblick auf diese Erörterungen zum Großteil auf Wedekinds eigene Erfahrungen und Erlebnisse während seiner Jugendzeit zurückführen. Sogar die Niederträchtigkeit von Rentier Stiefel am Grab seines Sohnes („Der Junge war nicht von mir!“ III/2, S. 57) soll sich laut Wedekind in seiner Jugend abgespielt und zu der Karikatur in „Frühlings Erwachen“ geführt haben.⁹⁶

Kein Geringerer als sein Kontrahent Gerhart Hauptmann hat Wedekind nachträglich in seinen Jugenderinnerungen die Meisterschaft im Bereich der radikalen „realpsychologischen“ Menschendarstellung bescheinigt:

Zwar ich schrieb an einem Roman, in dem ich wahrhaftig und bekenntnishaft, ähnlich wie Rousseau, auftreten wollte, auch auf sexuellem Gebiet. Die Krisen der Pubertät und der Jugend in diesem Betracht wollten mich gleichsam zum Ankläger, wenn nicht zum Retter aufrufen. Wir diskutierten zuweilen darüber. Ein Niederschlag jener Zeit und jenes Bereichs ist Frühlings Erwachen von Wedekind. Es übertrifft mich an rücksichtsloser Wahrhaftigkeit.⁹⁷

Diese „rücksichtslose Wahrhaftigkeit“ war wohl ein Grund, weshalb „Frühlings Erwachen“ in der wilhelminischen Ära als Skandalstück verschrien und erst fünfzehn Jahre später in einer zensierten Fassung aufgeführt wurde. Die Menschen waren noch nicht bereit für die Darstellung explizit sexueller Szenen und heuchlerischer Autoritätspersonen.

⁹⁵ Wedekind, Frank. An Adolph Vögtlin. Nr. 7. Schloß Lenzburg, September 1881. In: Frank Wedekind. Gesammelte Briefe. Bd. 1. S. 32f.

⁹⁶ Vgl. Wedekind, Frank. Was ich mir dabei dachte. In: Frank Wedekind. Gesammelte Werke. Bd. 9. S. 424.

⁹⁷ Hauptmann, Gerhart. Jugenderinnerungen. Zitiert nach: Kieser, Rolf. Benjamin Franklin Wedekind: Biographie einer Jugend. S. 335.

4.2 Wedekinds revolutionäre Behandlung von damaligen Tabuthemen der Pubertät

Nach der Erstveröffentlichung schickte Wedekind das Stück an einen Kritiker und erklärte, dass er darin „die Erscheinungen der Pubertät bei der heranwachsenden Jugend poetisch zu gestalten suchte, um denselben wenn möglich bei Erziehern, Eltern und Lehrern zu einer humaneren rationelleren Beurteilung zu verhelfen.“⁹⁸

Die Öffentlichkeit war für solche Abhandlungen noch nicht fortschrittlich genug und verschmähte „Frühlings Erwachen“ mit den für damalige Verhältnisse skandalösen und provozierenden Inhalten und Beschreibungen der jugendlichen Natur. Da Wedekind im Stück die Kinder in den Vordergrund rückt und die Probleme, die die Pubertät mit sich bringt, aus ihrer Sichtweise darstellt, prangern die Opfer selbst die falsche und verlogene Erziehung in Schule und Familie an und probieren sich auf sexuellem Gebiet aus, ohne etwas auszuklammern. Die freizügigen Szenen, die sich unter den Pubertierenden abspielen, wurden auch mit Wedekinds Anspruch, die pädagogischen Verhältnisse und Missstände anprangern zu wollen, nicht legitimiert.⁹⁹ Er hatte Mut zur Provokation, verlieh dem Stück Aktualität und eine theatralisch brisante Wirkung.

Ein wichtiger Punkt in „Frühlings Erwachen“ ist das durchgehend antithetische Strukturprinzip, das den eklatanten Unterschied zwischen Erwachsenen und Kindern hervorhebt. Wedekind macht dies deutlich, indem er für die Zeichnung der Erwachsenen zum Teil mit der Übertreibung, der Groteske und Ironie arbeitet und die Kinder „für ihre Unschuld jenseits von Moral wie für die Ursprünglichkeit des Geschlechtlichen als Lebenskraft“¹⁰⁰ entstehen lässt. Das Schicksal der Pubertierenden wird in die Hände der heuchlerischen und pruden Gesellschaft gelegt, die ihnen gegenüber in einer Opposition steht und so gut wie keine Annäherung erkennen lässt. Die Jugendlichen haben nicht nur mit ihren eigenen Gefühlsschwankungen während des Übergangs von der Kindheit zum Erwachsenenalter zu kämpfen, sondern auch mit der verkrampten Art, mit der sie von den Eltern und Lehrern behandelt werden.

Die beiden Hauptthemen Sexualität und Schule werden als eigenständige Handlungsstränge angesehen, die sich zwar aufeinander beziehen, sich jedoch getrennt voneinander entwickeln und ihre eigenen Protagonisten hervorbringen.¹⁰¹ Über all dem

⁹⁸ Wedekind, Frank. An einen Kritiker. Nr. 85. Zürich, 5. Dezember 1891. In: Frank Wedekind. Gesammelte Briefe. Bd. 1. S. 217.

⁹⁹ Vgl. Schlör, Irene. Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. S. 14.

¹⁰⁰ Rothe, Friedrich. Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. Stuttgart: Metzler, 1968. S. 8.

¹⁰¹ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 13.

steht die Beeinflussung durch die Erziehung der Autoritätspersonen, die die Jugendlichen in ihrem Selbstfindungsprozess einschränken. Mithilfe der Triebunterdrückung wird das Machtverhältnis zwischen Kind und Erwachsenem gewährleistet. Volker Klotz sieht darin das Kompositionsprinzip der komplementären Stränge, „die ein Privatgeschehen und ein Kollektivgeschehen sich gegenseitig bedingen, ergänzen und erklären lassen.“¹⁰² Im Falle von „Frühlings Erwachen“ handelt es sich laut Klotz bei dem Kollektivstrang um die „überindividuellen Gruppen: den gegeneinander kämpfenden Generationen“, aus dem sich der Privatstrang mit den tragischen Einzelfällen herauslöst und „das Allgemeine im besonderen Geschehen aktualisiert.“¹⁰³ Der Gegensatz der frühlingserwachenden Jugend und der unterdrückenden Erwachsenenwelt während der Lebensphase Pubertät, bildet somit den Hintergrund, aus der die einzelnen Schicksale hervortreten.

4.2.1 Zur Darstellung des „Erwachens“ und der Befriedigung des jugendlichen Sexualtriebs

Wedekind erklärt in einer Notiz, wie er sich die Jugendlichen in seiner Kindertragödie vorstellt:

[...] die männlichen sowohl wie die weiblichen stehen sämtlich im Alter von beiläufig vierzehn Jahren. Der schwächliche Halm ist emporgeschossen, die schwere saftstrotzende Knospe droht ihn zu knicken, die Blätter haben sich noch nicht entfaltet, aber der Kelch steht geöffnet und gestattet [...]¹⁰⁴

Mit dieser symbolischen Beschreibung öffnet sich uns die Welt der Pubertierenden, die in der körperlichen Entwicklungsphase stecken und bewusst die ersten Regungen auf sexueller Ebene verspüren.

Wedekind beschäftigte sich mit der Dramatik der Pubertät und unternahm einen Versuch, die unehrliche Moral und Heuchelei der wilhelminischen Gesellschaft öffentlich anzuprangern und die bürgerlichen Konventionen und Tabus zu brechen. Er gab der damaligen Jugend eine Sprache und kritisierte die Zustände und fehlgeleiteten Erziehungspraktiken an Schulen und in Elternhäusern, die sich ängstlich den Fragen der Kinder entgegenstellten und diese mit Verschweigen und Verdecken beantworteten. Für Kieser ist „Frühlings Erwachen“ allerdings nicht nur eine „Wehklage über mangelnde sexuelle Aufklärung“, sondern er erkennt darin Wedekinds Einsatz des „Eros als

¹⁰² Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. München: Hanser, 1960. S. 160.

¹⁰³ Ebenda. S. 105.

¹⁰⁴ Wedekind, Frank. Zitiert nach: Kutscher, Artur. Wedekind. Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters. S. 68.

lebenserhaltende Macht.“¹⁰⁵ Damit entscheidet laut Kieser „dessen Gedeihen oder Unterdrückung über das Gelingen oder Misslingen eines menschlichen Lebens.“¹⁰⁶

Wedekind arbeitet mit der Ensembletechnik, da er die Probleme mehrerer Schüler aufzeigt und sich nicht nur auf das Schicksal einer Hauptfigur konzentriert. Kein einzelner Held steht im Vordergrund, sondern eine Generation. Die Jugendlichen haben keine gleichwertigen Gegner, mit denen sie ihre Konflikte austragen, sondern kämpfen jeweils auf sich allein gestellt mit den Tücken der Welt und ihrer Pubertät. Die jugendlichen Protagonisten sehen sich mit ihrem erwachenden Geschlechtstrieb, den dadurch hervorgerufenen Gemütsbewegungen und der falschen Scham und Moral ihrer Eltern konfrontiert und handhaben diese auf verschiedenste Weise. Die Sexualität wird bereits in den ersten Szenen exponiert, um auf die Neugierde und das Interesse der jungen Pubertierenden im Hinblick auf ihr eigenes sexuelles Erwachen hinzuweisen.

4.2.1.1 Erwachen und Erschauern

Der erste Akt von „Frühlings Erwachen“ verfügt über eine nahezu klassische Exposition, die uns mit den handelnden Figuren und ihrem Alltagsleben vertraut macht.¹⁰⁷ Wedekind greift auf das beliebte Kompositionsmittel der Wiederholung zurück, indem er unmittelbar hintereinander die gleiche Situation – Kollektiv der Jungs [I/2] und Kollektiv der Mädchen [I/3], in ihrem Kontakt zur Natur und ihrem direkten und indirekten erwachenden Interesse an der Sexualität bzw. der Erwachsenenwelt – darstellt.¹⁰⁸

In den ersten beiden Szenen konzentrieren sich die Hinweise und Erregungen der Sexualität auf die naive Wendla Bergmann sowie auf die ungleichen Freunde Moritz Stiefel und Melchior Gabor. Alle Drei werden auf einem unterschiedlichen sexuellen Kenntnisniveau und Entwicklungsstand eingeführt, wobei Wendlas Unaufgeklärtheit durch das Auftreten und Verhalten ihrer Mutter begründet wird. Es wird ersichtlich, dass beide Geschlechter von ihrer jungen Natur gefordert werden, wobei sie zum Teil hilflos und empfindlich reagieren und von ihren Eltern aus falscher Scham über die selbstverständlichen Vorgänge der Natur im Unklaren belassen werden.¹⁰⁹ Das Einsetzen der Pubertät eröffnet eine neue Problematik, die von einer Orientierungslosigkeit getragen

¹⁰⁵ Kieser, Rolf. Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend. S. 134.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 21.

¹⁰⁸ Vgl. Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. S. 161.

¹⁰⁹ Vgl. Kutscher, Artur. Wedekind: Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters. S. 75.

wird, da sich die Jugendlichen genötigt fühlen, die neuen Veränderungen innerhalb ihres Körpers gegenüber der schweigenden Außenwelt zu ignorieren.¹¹⁰

4.2.1.1.1 Wendla Bergmann

In der Eingangsszene kommt es zu einem Gespräch zwischen Wendla und ihrer Mutter, aus dem hervorgeht, dass sich die Mutter der sexuellen Reife ihrer vierzehnjährigen Tochter bewusst ist und ängstlich Wendlas sexuellem Erwachen entgegensieht. Auf den ersten Blick erscheint der Dialog als harmloses und liebevolles Geplänkel zwischen Mutter und Tochter, die sich über Wendlas Kleidlänge uneinig sind. Frau Bergmann wünscht sich aufgrund ihrer unausgesprochenen Angst, das kurze Prinzesskleidchen könnte das Interesse der Männer an ihrer körperlich gut entwickelten Tochter wecken, ein langes Bußgewand, um zu verdecken, was bereits ersichtlich ist. Inkonsequenterweise geht sie allerdings auf das Bitten ihrer noch kindlich wirkenden Tochter, die sich ihrer möglichen Anziehung auf das andere Geschlecht nicht vollends bewusst und nur mit einer unterschwelligem Ahnung ausgestattet ist, ein und erklärt stattdessen halbherzig, „gelegentlich eine Handbreit Volants unten an(zu)setzen.“ [I/1, S. 8] Das Augenmerk in diesem Mutter-Tochter-Dialog liegt eindeutig auf Wendlas Kleid bzw. ihrer Geschlechtlichkeit. Es ergibt sich eine Kluft, die die Unmöglichkeit der Verständigung verdeutlicht, da das Unausgesprochene der Mutter für Wendla unsichtbar bleibt.¹¹¹ Die indirekte Andeutung des wahren Grundes für die Kleidernorm enthält eine theatrale Dimension, da er durch das Bühnenspiel und die „Entblößung körperlich reizvoller weiblicher Gliedmaßen“¹¹² direkt vorgeführt wird.

Mit dem Satz der Mutter „Ich würde dich gerne so behalten, Kind, wie du gerade bist“ [I/1, S. 7] ist m.E. die Parallele zur damaligen Auffassung der weiblichen Jugend hergestellt. Man war peinlichst darauf bedacht, die heranwachsenden Mädchen von ihrer eigenen Sexualität und dem Wissen, das dahinter steckt, fernzuhalten und sie in ihrer kindlichen Natur zu belassen. Die Sexualität der Jugendlichen wurde neutralisiert und ihre Triebansprüche abgewehrt.¹¹³ Da Wendla trotz hartnäckigen Bettelns in der weiteren Folge

¹¹⁰ Vgl. Noob, Joachim. Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. S. 76.

¹¹¹ Vgl. Kuhn, Anna Katharina. Der Dialog bei Frank Wedekind. Untersuchungen zum Szenengespräch der Dramen bis 1900. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1981. S. 23.

¹¹² Klussmann, Paul Gerhard. Kindertragödie und Erwachsenenensatire. Zur Spieltheorie und Darstellungsform von Wedekinds *Frühlings Erwachen*. In: Drama und Theater: Theorie – Methode – Geschichte. Hg. von Herta Schmid und Hedwig Král. München: Sagner, 1991. S. 484.

¹¹³ Vgl. Roth, Friedhelm. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In: Von Lessing bis Kroetz: Einführung in die Dramenanalyse. Kursmodelle und sozialgeschichtliche Materialien für den Unterricht. Hg. von Reinhard Dithmar, Barbara und Detlef Kochan. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1975. S. 109

von ihrer prüden und gottesfürchtigen Mutter nicht aufgeklärt wird, beschließt Wedekind mit der Charakterisierung Mutter Bergmanns bereits zu Beginn des Stückes Wendlas Schicksal und lässt sie gar eine Todesahnung aussprechen: „Wer weiß – vielleicht werde ich nicht mehr sein.“ [I/1, S. 7] Rudolf Reitler hat am 13. Februar 1907 vor der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung einen Vortragsabend über „Frühlings Erwachen“ gehalten und sich zu Wendlas Todesgedanken geäußert, indem er aufzeigte, dass dieser im Zusammenhang mit ihrer Angst vor der erwachenden normalen Sexualität stünde.¹¹⁴

Die übernächste Szene bietet uns einen Einblick in das Seelenleben von Wendla und ihren Freundinnen Thea und Martha, die mitten in ihrem pubertären Aufruhr stecken. Hier wird besonders die Naturmetapher hervorgehoben, die die heranwachsenden Mädchen in ihrem geistigen und seelischen Zustand mit den stürmischen Zeiten der Natur vergleicht. Klotz nennt es ein „kollektives und elementares Geschehen“, das sich im „weiten, offenen, unabgesicherten Raum“ ereignet.¹¹⁵ Bei einem Spaziergang bekunden die drei Freundinnen ihre augenblicklichen Sinneseindrücke mit folgenden evozierenden Ausrufen:

MARTHA. Wie einem das Wasser ins Schuhwerk dringt!
 WENDLA. Wie einem der Wind um die Wangen saust!
 THEA. Wie einem das Herz hämmert! [I/3, S. 15]

Sie stehen mit der aufbrausenden Natur in Verbindung, sind den sensitiven Gegebenheiten ausgesetzt und versuchen, ihre Faszination und die aufgewühlten, inneren Empfindungen in Worte zu fassen.¹¹⁶ Jede Sachlichkeit wird dabei außer Acht gelassen, stattdessen werden die momentan erlebten Gefühle direkt ausgerufen. Wedekind inszeniert die Bewegung der Mädchen im Außenraum ebenso wie ihre flüchtigen Eindrücke, die eine spezifische theatrale Dynamik entstehen lassen.

Im nachfolgenden Gespräch stellt sich heraus, dass Martha von ihren Eltern körperlich misshandelt wird, was das Interesse Wendlas auf sich zieht. Sie würde gerne einmal mit ihrer Freundin tauschen und statt ihr in einem Sack schlafen. Das Interesse an den Schlägen, denen Martha ausgesetzt ist, weist bereits auf Wendlas masochistische Wünsche voraus, die sie am Ende des ersten Aktes ausleben wird. Neben dem Thema der häuslichen Gewalt diskutieren die Mädchen über zukünftige eigene Kinder. Im Zentrum der Betrachtung stehen die Fragen, ob und wie man welche bekommt, sowie welches Geschlecht favorisiert wird. Es kommt klar zum Ausdruck, dass keine von den Dreien eine Ahnung hat, wie die Geburt, geschweige denn die Zeugung, vor sich geht. In ihrer naiven

¹¹⁴ Siehe hierzu die Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. Bd. 1. 1906-1908. Hg. von Herman Nunberg und Ernst Federn. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1976. S. 105.

¹¹⁵ Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. S. 130.

¹¹⁶ Vgl. ebenda. S. 182.

und kindlichen Denkweise glaubt Thea, man müsse verheiratet sein, um Kinder zu bekommen, und in versammelter Einigkeit wünschen sie sich „lieber zwanzig Jungens als drei Mädchen“ [I/3, S. 18], da laut Thea Mädchen langweilig sind. Obwohl auch Wendla nur Buben möchte, ist sie doch froh, Mädchen zu sein. Ihres Erachtens müsse es „tausendmal erhebender sein, von einem Manne geliebt zu werden, als von einem Mädchen.“ [I/3, S. 18] Die jungen Pubertierenden haben die gegenwärtigen Normen und Geschlechterrollen bereits in sich aufgenommen und verinnerlicht.

Wir haben drei junge Mädchen vor uns, die, wie es Ende des 19. Jahrhunderts üblich war, allesamt von ihrer sexuellen Entwicklung so lange wie möglich ferngehalten werden und über keine aufgeklärten Informationen verfügen. Dass ihr sexuelles Erwachen trotz der gesellschaftlichen Vorsichtsmaßnahmen nicht zu verhindern ist, zeigt sich an dem regen Interesse, das die Mädchen an ihren männlichen Schulkollegen hegen. (Thea. Er hat einen wundervollen Kopf. Martha. Er hat eine schöne Stirne, aber sein Freund hat einen seelenvolleren Blick. I/3, S. 19) In der gesamten Szene schwingt ein unterschwelliger sexueller Ton mit, der die Mädchen in ihren unbewussten Ahnungen und in ihrer Neugier auf das Leben und die Sexualität unterstützt. M.E. offenbart Wedekind die natürlichen Gegebenheiten der Pubertät, die auch vor dem weiblichen Geschlecht nicht inne halten, sondern sie ebenso mit einem inneren Aufruhr konfrontieren, dem sie aufgrund ihrer prüden Erziehung nicht viel entgegenzusetzen haben.

Wurde in diesen Szenen nur ansatzweise auf die beginnende Sexualität der Mädchen eingegangen, schlägt die Unterhaltung zwischen Moritz und Melchior deutlichere Töne an und zeigt das hormonell aufgewühlte Geschlechtsleben der Jungen auf.

4.2.1.1.2 Moritz Stiefel und Melchior Gabor

Moritz und Melchior kristallisieren sich als männliche Hauptprotagonisten heraus, nachdem sie aus dem Kollektiv ihrer Schulkollegen treten und ein Gespräch führen, das sie von der Kritik an der Schule und ihren überbordenden Aufgaben hin zu Erläuterungen über die richtigen Erziehungsmethoden ihrer zukünftigen Kinder, Instinkte und schließlich zu menschlichem Schamgefühl bringt:

MORITZ. Knöpf dir die Weste auf, Melchior!

MELCHIOR. Ha – wie das einem die Kleider bläht!

MORITZ. Es wird weiß Gott so stockfinster, dass man die Hand nicht mehr vor Augen sieht. Wo bist du eigentlich? – – Glaubst du nicht auch, Melchior, dass das Schamgefühl im Menschen nur ein Produkt seiner Erziehung ist? [I/2, S. 10]

Der Dialog zwischen Moritz und Melchior lässt die theatrale Dimension hervorblitzen, da er bereits Anstöße zur Darstellung der Szene enthält. Durch die Geste des Weste-aufknöpfens, die Zurschaustellung der aufblähenden Kleidung und das Tasten nach dem Freund eröffnet sich aus dem Dialog eine Szenenanweisung. Im weiteren Verlauf wird Wedekinds Spielabsicht deutlicher, da er Moritz und Melchior über intime Bekenntnisse und sexuelle Erlebnisse diskutieren lässt und durch Auslassungen Raum für ein körperbetontes Spiel schafft. Der Humor zeichnet sich dabei ebenfalls ab, besonders in dem Dialogteil, der Moritz' Frage nach den männlichen Regungen vorausgeht:

MORITZ. Eine Frage beiläufig –
 MELCHIOR. Nun?
 MORITZ. Aber du antwortest?
 MELCHIOR. Natürlich!
 MORITZ. Wahr?!
 MELCHIOR. Meine Hand drauf. – – Nun, Moritz?
 MORITZ. Hast du den Aufsatz schon??
 MELCHIOR. So sprich doch frisch von der Leber weg! – Hier hört und sieht uns ja niemand. [I/2, S. 11]

Der nervöse und geplagte Moritz ist voller Scham und schafft es nicht beim ersten Anlauf, über seine sexuellen Ängste zu sprechen, und versucht mit einer schulischen Frage abzulenken. Es ergibt sich ein Widerspruch zwischen Moritz' Gemeintem und tatsächlich Gefragtem und somit der Humor der Szene. Schlussendlich kommt es zur Frage der Fragen („Hast du sie schon empfunden?“ I/2, S. 12), wobei männliche Regungen und somit der erste Samenerguss gemeint sind und Moritz diese Worte nicht einmal über die Lippen bringt. Der bestens über die biologischen Zusammenhänge informierte Melchior¹¹⁷ spricht dagegen gelassen und ohne Scheu darüber („Ich kenne das nämlich schon lange! - schon bald ein Jahr.“ I/2, S. 12) und reagiert verwundert auf Moritz' Unwissenheit die geschlechtliche Liebe betreffend („Du weißt das also noch nicht, Moritz?“ I/2, S. 13). Für diesen hingegen brachten die ersten Regungen weder Freude noch Lust, sondern versetzten ihn in einen Schockzustand, der ihn Todesängste erleiden ließ und den er nur durch das Aufschreiben seiner Lebenserinnerungen lindern konnte [I/2, S. 12]. Die ersten zwangsläufigen biologischen Merkmale und körperlichen Tätigkeiten der Pubertät bereiten dem Jugendlichen ernste Bedenken und befremdende Gefühle. Neben Melchiors sachlicher, leicht gefühlskalter, aber erhabener Art wirkt Moritz, von Selbstzweifeln und Schuldgefühlen geplagt, in seinem Leben eingegrenzt und verloren. Mit seiner von Natur aus gegebenen körperlichen Entwicklung weiß er nicht viel anzufangen:

MORITZ. (...) Wahrlich ein sonderbares Spiel, das man mit uns treibt. Und dafür sollen wir uns dankbar erweisen! Ich erinnere mich nicht, je eine Sehnsucht nach

¹¹⁷ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 22.

dieser Art Aufregungen verspürt zu haben. Warum hat man mich nicht ruhig schlafen lassen, bis alles wieder still gewesen wäre. Meine lieben Eltern hätten hundert bessere Kinder haben können. So bin ich nun hergekommen, ich weiß nicht wie, und soll mich dafür verantworten, dass ich nicht weggeblieben bin. (...) [I/2, S. 13]

Aus diesen Worten spricht förmlich die verwirrte Seele des pubertären Jünglings, der ohne fremde Hilfe keine logische Erklärung für das Wunder der Natur finden kann und sich deshalb an seinen wissenden Freund wendet. Sein unübersehbares Schamgefühl hindert ihn, auf Melchiors Vorschlag, bei einem Glas Limonade gemütlich über die Fortpflanzung zu plaudern, einzugehen, stattdessen bittet er um eine schriftliche Unterweisung, der er sich alleine und in aller Ruhe widmen kann [I/2, S. 14].

Da sie im Vorhinein diskutieren, ob das Schamgefühl im Menschen nur ein Produkt der Erziehung oder tiefeingewurzelt in der Natur des Menschen sei, lässt sich m.E. aus den Verhaltensweisen der Beiden darauf schließen, dass der verängstigte Moritz im Vergleich zum offeneren Melchior eine strengere Erziehung erhalten hat und somit sein Schamgefühl ausgeprägter erscheint als Melchiors.

Mit diesem Pubertätsgespräch führt uns Wedekind in die Nöte der Jugendlichen ein, die in ihrem unaufgeklärten Umfeld auf sich alleine gestellt mit dem Erwachen ihrer sexuellen Empfindungen konfrontiert werden. Die Figurenkonstellation der beiden ungleichen Freunde und ihre Gesprächsthematik verhelfen dem Stück zu einer Wahrhaftigkeit, mit der sich Jugendliche unterschiedlichster Epochen identifizieren können. Wedekind verleiht den beiden Protagonisten eine außerordentliche Dynamik, die die Gegensätze der von ihnen erfahrenen Erziehung sichtbar macht und ihre unterschiedlichen Charaktere unterstreicht.

4.2.1.2 Aufblühen und Ausleben

Im Gegensatz zu Moritz, dessen sexuelle Gedanken nicht ausgelebt werden, folgen Melchior und Wendla ihren Instinkten und Gefühlen. Wedekind belässt es jedoch nicht bei der Darstellung des heterosexuellen Zusammenkommens, sondern führt mit Hänschen Rilow, Ernst Röbel und den Zöglingen der Korrekptionsanstalt, die Vielfalt betonend, die verschiedensten sexuellen Praktiken bzw. Vorlieben vor Augen.

4.2.1.2.1 Melchiors und Wendlas sexuelle Begegnungen

Nach den ersten Andeutungen folgen in der letzten Szene des ersten Aktes Taten. Die zufällige Begegnung von Melchior und Wendla im Wald führt die beiden jungen Pubertierenden an ihre körperlichen und seelischen Grenzen. So unschuldig und

unbekümmert wie die Szene beginnt, so erschrocken und aufgewühlt endet sie. In ihrer unwissenden Natur wird Wendla zur erotischen Verführerin, die sich ihren Träumen und Phantasien hingibt und dabei Melchior und sich selbst zusehends verunsichert.

Das Treffen der sonst voneinander ferngehaltenen Geschlechter im Wald, einem mythischen Grenzbereich zwischen Vertrautem und Fremdem¹¹⁸, erweckt das größer werdende Interesse an der aufsteigenden Sexualität. Der Dialog zwischen Wendla und Melchior wird nicht nur geführt, um am Ende den sadistischen bzw. masochistischen Ausbruch ihrer Gefühle zu gewährleisten, sondern ebenfalls, um das Aneinander vorbeireden der jungen Generation aufzuzeigen. Ihr Gespräch über Wendlas gute Tat, armen Leuten Essen zu bringen, und Melchiors Interesse an ihren Motiven laufen nebeneinander her. Ihr Sprechen, Denken und Empfinden spielt sich auf verschiedenen Ebenen ab, ohne echten Kontakt, um die Position und Haltung des Anderen richtig zu sehen bzw. zu erkennen.¹¹⁹ So kommt es zu reinen Selbstaussagen von Wendla und Melchior, die ihre menschlichen Eigenarten verdeutlichen, was laut Klotz „indirekt dann ihr Tun und Erleben im Verlauf des Dramas verständlich macht.“¹²⁰ Der Dialog am Ende der Szene führt zur körperlichen Aktion, wobei Wendla maßgeblich an der folgenden Situation Schuld trägt. Auf Melchiors Nachfrage hin, erzählt sie, davon geträumt zu haben, von ihrem Vater geschlagen worden zu sein. Ruth Florack sieht darin den in ihrer Fantasie geäußerten pervertierten Wunsch, von einem Mann berührt bzw. geliebt zu werden.¹²¹ Da es scheint, als würde sie ohne Vater aufwachsen und keine Informationen über die heterosexuelle Liebe besitzen, ist Wendlas Drang nach körperlicher Nähe groß. In ihrer unüberwindbaren Neugier bittet sie Melchior, sie zu schlagen, um zu erfahren, welche Gefühle dadurch freigesetzt werden. Obwohl sich Melchior anfänglich strikt weigert, wird Wendlas masochistische Bitte erhört. Er beginnt sie zaghaft mit einer Gerte zu schlagen, bis er nach mehreren Anspielungen Wendlas, er würde sie nur streicheln, hemmungslos auf sie einschlägt. Wedekinds dramatische Szenenanweisung dazu liest sich wie folgt:

Er wirft den Stock beiseite und schlägt derart mit den Fäusten drein, dass sie in ein fürchterliches Geschrei ausbricht. Er kehrt sich nicht daran, sondern drischt wie wütend auf sie los, während ihm die dicken Tränen über die Wangen rinnen. Plötzlich springt er empor, fasst sich mit beiden Händen an die Schläfen und stürzt, aus tiefster Seele jammervoll aufschluchzend, in den Wald hinein. [I/5, S. 27]

¹¹⁸ Vgl. Florack, Ruth. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In: Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam, 1997. S. 336.

¹¹⁹ Vgl. Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. S. 194.

¹²⁰ Ebenda. S. 195.

¹²¹ Vgl. Florack, Ruth. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In: Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts. S. 336.

Melchiors sadistischer Ausbruch kommt nicht von ungefähr, erzählt doch auch er in dem Gespräch mit Moritz von einem grauenhaften Traum, in dem er seinen Hund so lange peitschte, bis er kein Glied mehr rührte [I/2, S. 12]. Die Metaphorik der Träume wird in dieser Gewaltszene zu einem realen Bild und mündet in Aktion. Im Traumbild und im Vorgang herrschen Exzessivität und Dynamik.¹²² So drängen sich die Metaphern aus dem Bereich des bildlichen Sprechens in den der szenisch-konkreten Begebenheiten.¹²³ Die Unruhe und Erregtheit, die aus ihren Träumen sprechen, kommen zum Vorschein und fordern erneut ein körperbetontes Spiel, das in der szenischen Bemerkung mit emotionalen Verweisen beschrieben wird und den Raum für die theatrale Darstellung eröffnet. Mit diesem ersten Zusammentreffen der Geschlechter und dem Ausbruch der gezügelten Sexualität endet der erste Akt abrupt. Die schlafende Leidenschaft und Sehnsucht wurde geweckt, die beiden Jugendlichen erleben in dieser besonders fragilen Phase ihrer Entwicklung die erste sexuelle Erregtheit, die im Verlauf des zweiten Aktes in wahrhaftig vollzogenen Geschlechtsverkehr mündet.

Wedekind schickt dieser Situation zwei Gespräche voraus, in denen Melchior und Moritz über Schule und Sexualität diskutieren, wobei Melchior die Mutmaßung äußert, „(...) man möchte glauben, die ganze Welt drehe sich um P.... und V....!“ [II/1, S. 32] und Wendla in ihrer Aufgewühltheit von ihrer Mutter Antworten zum Thema Liebe und Kinderkriegen erwartet [II/2, S. 36]. Die gottesfürchtige Frau Bergmann steckt allerdings tief in der von der Gesellschaft auferlegten Prüderie, sodass sie der Tochter nicht mit offenen und ehrlichen Worten über den Geschlechtsakt Auskunft geben kann. Mit ihrer These, dass man den Mann, mit dem man verheiratet ist, lieben muss, um schwanger zu werden, tröstet sie Wendla, die daraufhin ahnungslos in ihr Unglück rennt.

Denn die unaufgeklärte Wendla ist es, die den verwirrten und zurückgezogenen Melchior auf dem Heuboden aufsucht, die seine Nähe wünscht und keinen Gedanken mehr an die Schläge verschwendet. Wie ein „instinktives Zueinanderfinden der Geschlechter“¹²⁴ gestaltet sich diese Szene, die das unsichere Herantasten und die noch nicht hundertprozentige Bereitschaft der jungen Pubertierenden porträtiert. Übermannt von seinen Gefühlen beziehungsweise Trieben, kann Melchior nicht mehr an sich halten und zwingt Wendla mehr oder weniger zum Geschlechtsverkehr:

WENDLA. – – Nicht küssen, Melchior! – Nicht küssen!

MELCHIOR. – Dein Herz – hör ich schlagen –

WENDLA. – Man liebt sich – wenn man sich küsst – – – – Nicht, nicht! –

¹²² Vgl. Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. S. 218.

¹²³ Vgl. ebenda. S. 223.

¹²⁴ Vgl. Schlör, Irene. Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. S. 52.

MELCHIOR. O glaub mir, es gibt keine Liebe! – Alles Eigennutz, alles Egoismus!
 – Ich liebe dich so wenig, wie du mich liebst. – –
 WENDLA. – – Nicht! – – – – – Nicht, Melchior! – –
 MELCHIOR. – – – Wendla!
 WENDLA. O Melchior! – – – – – nicht – – nicht – – [II/4, S. 40-41]

Die theatrale Dimension dieser Szene ist immens hoch, da Wedekind nicht nur durch Gedankenstriche, abgerissene Sätze und gestammelte Namen die ansteigende Erregung überträgt,¹²⁵ sondern eine starke darstellerische Ausdruckskraft ermöglicht, um den im Text angedeuteten Geschlechtsakt auf die Bühne zu transformieren.

Wedekind verzichtet jedoch auf exakte Szenenanweisungen, die genauer erläutern würden, ob es sich tatsächlich um eine Vergewaltigung handelt. M.E. überlässt er die Interpretation den persönlichen Gedanken der Leser bzw. den Regisseuren, die die Szene mit den verschiedensten Regieanweisungen in unterschiedliche Richtungen leiten können. Zieht man Wendlas zarten Monolog in der sechsten Szene des zweiten Aktes heran, in der sie symbolträchtig laut der Szenenanweisung bei Morgensonnenglanz im Garten in Gedanken versunken umher wandelt und von den unverkennbaren Gefühlen der neu entflammten Frau spricht, lässt sich m.E. davon ablesen, dass sie neben ihrer Ratlosigkeit ebenso wohlige Empfindungen hegt und keinesfalls mit Gräuel an den Akt im Heuboden zurückdenkt. In einer diskontinuierlichen Satzfolge wechselt ihr himmlisches Behagen mit Anflügen von verwirrter Melancholie, da sie sich dementsprechend gerne jemandem anvertrauen würde, der ihr beim Sortieren ihrer hilflos umherschwirrenden Gedanken helfen könnte. Ihr Sprechen ist weder von eindeutiger Klarheit und grammatischer Ordnung, noch beruht es auf einer geschlossenen emotionalen Ebene oder einer logischen Gedankenentwicklung, sondern es ist polyphon, komplex und mehrschichtig, was sich im Zusammentreffen von kurzatmiger Reflexion, seelischen Regungen und physischer Wahrnehmung erkennen lässt.¹²⁶ Wendla ist erblüht und aufgrund dessen mehr als verwirrt, da sie nicht mit mütterlicher Unterstützung und Erklärung rechnen kann.

4.2.1.2 Wedekinds sexuelle Einschübe: Hänschen Rilow, Ernst Röbel und die Zöglinge der Korrekptionsanstalt

Im Gegensatz zu der komplizierten Beziehung zwischen Wendla und Melchior, die für beide aufgrund der gesellschaftlichen Mechanismen zu einem Scheideweg führt, fügt Wedekind im dritten Akt eine auflockernde Szene voll entspannter Glückseligkeit ein, die

¹²⁵ Vgl. Hamburger, Andreas. Zur Konstruktion der Pubertät in Wedekinds *Frühlings Erwachen*. In: Frank Wedekind. Hg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 71.

¹²⁶ Vgl. Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. S. 187.

offenbart, dass sich trotz der moralischen Sitten der wilhelminischen Gesellschaft ein junges Pärchen ohne Reue seiner aufblühenden Zuneigung und momentanen Gefühlen hingeben kann. Ironischerweise handelt es sich dabei um eine homoerotische Szene, in der die beiden Freunde Hänschen Rilow und Ernst Röbel in einer schlaraffenlandähnlichen Umgebung, inmitten von Weinbergen, unkonventionelle Liebesschwüre austauschen, dabei ihre unbeschwerte Zeit zusammen genießen und sich fern aller konservativer Prüderie und Alltagsorgen dem schönen und unkomplizierten Leben widmen [III/6].

Wie zuvor die Mädchen, die unter dem Einfluss der aufgewühlten Natur standen [I/3], sind die beiden Jungen ebenfalls mit der Natur verbunden, eingebettet in die Landschaft, mit der sie eins werden, wie sich an der Szenenanweisung erkennen lässt:

Winzer und Winzerinnen im Weinberg. – Im Westen sinkt die Sonne hinter die Berggipfel. Helles Glockengeläute vom Tal herauf. – HÄNSCHEN RILOW und ERNST RÖBEL im höchstgelegenen Rebstück sich unter den überhängenden Felsen im welkenden Grase wälzend. [III/6, S. 71]

Die Schilderungen des Nebentextes führen uns in eine atmosphärisch dichte Szenerie, die eine völlig andere Ästhetik hervorruft als die restlichen Szenen. Es kommt deutlich zum Vorschein, dass eine beruhigte Atmosphäre im Vordergrund steht, deren Gegebenheiten sich die Sprache und Gestik der Jungen angepasst haben. Sie kommunizieren in einem Zustand der Sättigung, der inneren und äußeren Ruhe mit der Natur.¹²⁷ Diese gegenwärtige Ruhe verleiht der Szene eine unbeschwerte und sinnliche Note und eröffnet den vorhin erwähnten schlaraffenlandähnlichen Raum. Die beschriebene Landschaft und die Bildlichkeit der Rede ästhetisieren die homoerotischen Handlungen.¹²⁸

Im Vergleich zu den Szenen zwischen Wendla und ihrer Mutter, die von Schweigen bzw. Verschweigen gekennzeichnet sind, erlauben sich die beiden Jungen die Freiheit und sprechen schwelgerisch über ihre Gefühle. Die Szene symbolisiert m.E. einen Ausbruch aus der Realität und den Versuch, sich darüber hinwegzutrusten. Obwohl sie in ihren abgeklärten Zukunftsplänen ein geregeltes heterosexuelles Bild von sich vor Augen haben und gewillt sind, sich später den moralischen Anforderungen der Gesellschaft zu unterwerfen, erkennt man die augenblickliche Zuneigung, die in einen symbolträchtigen ehrlichen Kuss mündet:

HÄNSCHEN. Lass uns nicht traurig sein! – (Er küsst ihn auf den Mund.)
ERNST (küsst ihn). Ich ging von Hause fort mit dem Gedanken, dich nur eben zu sprechen und wieder umzukehren.

¹²⁷ Vgl. Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. S. 138.

¹²⁸ Vgl. Klusmann, Paul Gerhard. Kindertragödie und Erwachsenen satire. Zur Spieltheorie und Darstellungsform von Wedekinds *Frühlings Erwachen*. In: Drama und Theater: Theorie – Methode – Geschichte. S. 489.

HÄNSCHEN. Ich erwartete dich. – Die Tugend kleidet nicht schlecht, aber es gehören imposante Figuren hinein.

ERNST. Uns schlottern sie noch um die Glieder. – Ich wäre nicht ruhig geworden, wenn ich dich nicht getroffen hätte. – Ich liebe dich, Hänschen, wie ich nie eine Seele geliebt habe ...

HÄNSCHEN. Lass uns nicht traurig sein! – Wenn wir in dreißig Jahren zurückdenken, spotten wir ja vielleicht! – Und jetzt ist alles so schön! Die Berge glühen; die Trauben hängen uns in den Mund und der Abendwind streicht an den Felsen hin wie ein spielendes Schmeichelkätzchen ... [III/6, S. 73]

Der Dialog und die szenischen Bemerkungen evozieren die homosexuelle Berührung – den gleichgeschlechtlichen Kuss – und ermöglichen Wedekinds Intention der Darstellung von Schamlosigkeit, eingebettet in einer Jugendidylle.

Diese Szene sowie Hänschen Rilows zweite erotische Szene, der Onanie-Monolog, stehen nicht in einem konkreten Zusammenhang mit den restlichen Szenen, knüpfen nicht an den kontinuierlichen Handlungsverlauf an, sondern werden als Einschübe gesehen, in denen Wedekind weitere Perspektiven der pubertären Sexualität präsentiert. Beide Szenen traf bei der Uraufführung des Stückes das gleiche Schicksal, sie wurden als pervers deklariert und von der Zensur gestrichen bzw. so einschneidend gekürzt, dass darauf verzichtet wurde.¹²⁹

Während des Onanie-Monologs widmet sich Hänschen auf der Toilette seiner Selbstbefriedigung und der Entledigung seines schlechten Gewissens mit Hilfe ironischer literarischer Anleihen. Die Szenenanweisung „HÄNSCHEN RILOW (*ein Licht in der Hand, verriegelt die Tür hinter sich und öffnet den Deckel*)“ führt uns in den privaten Raum des Jünglings, der die Szene mit Shakespeares geflügelten Worten „Hast du zur Nacht gebetet, Desdemona?“ [II/3, S. 37] eröffnet und mit seinen anspruchsvollen Literatur- und Kunstweisheiten seine musterhafte Erziehung veranschaulicht, wenngleich diese seinen Geschlechtstrieb nicht zähmen und ihn von der Masturbation abhalten kann. Der Monolog erweist sich laut Spittler als „geheimer Dialog“, da Hänschen Zwiesprache mit einer Reproduktion der Venus von Palma Vecchio hält, die ihm nicht nur als Ersatz für eine Sexualpartnerin, sondern auch als Gesprächspartnerin dient.¹³⁰ Die Venus reiht sich in eine lange Liste von erotischen Abbildungen ein, die von ihm bereits mit dem Bildermord bestraft und die Toilette hinuntergespült wurden. Hänschen durchlebt seine bisexuelle Phase und experimentiert mit seiner sexuellen Orientierung. Im Gegensatz zu der unbekümmerten Umgebung der Weinbergsszene wird Hänschen hier von seinem

¹²⁹ Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1974. S. 48.

¹³⁰ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, *Frühlings Erwachen*: Interpretation. S. 49.

schlechten Gewissen geplagt, das ihm von einer Gesellschaft, die Jugendliche sexuell unterdrückt und Onanie verbietet, eingepflegt wurde. Die Angst vor gesundheitlichen Schäden, die die Selbstbefriedigung hervorrufen soll, spiegelt sich in seiner Rede wider:

HÄNSCHEN: Aber du saugst mir das Mark aus den Knochen, du krümmst mir den Rücken, du raubst meinen jungen Augen den letzten Glanz. (...) Aber mein Gewissen wird ruhiger werden, mein Leib wird sich kräftigen, wenn du Teufelin nicht mehr in den rotseidenen Polstern meines Schmuckkästchens residierst. (...) Noch ein Vierteljährcchen vielleicht, und dein entschleiertes Josaphat, süße Seele, hätte an meinem armen Hirn zu zehren begonnen wie die Sonne am Butterkloß. [II/3, S. 38/39]

Zwar bricht er mit dem zeittypischen Onanie-Verbot, es scheint sogar, als ob er sich zwanghaft mit Hilfe der Aktreproduktionen sexuelle Befriedigung verschaffen müsste, doch kommt er mit der Last, sich angesichts der gesellschaftlichen Konventionen versündigt zu haben, nicht zurecht: „Du stirbst nicht um deiner, du stirbst um meiner Sünden willen!“ [II/3, S. 39] Hänschens schlechtes Gewissen bezieht sich nicht nur auf seine praktizierende Onanie, er versucht sich ferner dem Abbild der Venus zu erklären und verwendet entschuldigende Worte, um seine Tat vor ihr zu rechtfertigen. Er gibt sich einsichtig, doch werden noch mehrere Aktdarstellungen seine Rückfälle besiegeln, daraufhin dem Beispiel der Venus von Palma Vecchio folgen und von Hänschen in die Tiefe fallen gelassen.

Der Monolog impliziert eine theatralische Vorführung der Onanie, da er vor theatraler Ausdruckskraft strotzt und ein rhythmisches Spiel von Rede und Gestik, ein schamloses Einhergehen von seinen Worten und eindeutigen Handbewegungen, ermöglicht. Die Bildersprache macht deutlich, dass es sich um Masturbation handelt („Tor und Türen öffnen sich von unsichtbarer Hand, während der Springquell unten im Parke fröhlich zu plätschern beginnt ...“ II/3, S. 38) und Hänschen in seiner Erregtheit seine Phantasien bis zur Ekstase und dem finalen Bildermord auskostet:

HÄNSCHEN RILOW. (...) Einen Kuss noch auf deinen blühenden Leib, deine kindlich schwellende Brust – deine süßgerundeten – deine grausamen Knie ... Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz! Lasst sie mich euch nicht nennen, keusche Sterne! Die Sache will's! – *(Das Bild fällt in die Tiefe; er schließt den Deckel.)* [II/3, S. 40]

In der vierten Szene des dritten Aktes erhält man einen Einblick in die Korrekptionsanstalt und das explizite sexuelle Verhalten der jungen Zöglinge. Die Onanie wird hier als männlicher Wettkampf ausgelegt, bei dem derjenige gewinnt, der als Erster mit seinem Ejakulat eine Münze am Boden trifft. Die genaue Beschreibung der Tätigkeit liegt im Dialog und somit wird eine provozierend detailgetreue Darstellung verlangt:

DIETHELM. Ich leg es auf den Boden. Ihr stellt euch drum herum. Wer es trifft, der hat's.

(...)

RUPRECHT. Ich hab's!

HELMUTH. Ich komme noch!

GASTON. Übermorgen vielleicht!

HELMUTH. Gleich! – Jetzt! – O Gott, o Gott ...

ALLE. Summa – summa cum laude!! [III/4, S. 66]

Mit dieser Form der kollektiven Onanie, die unter Jugendlichen weit verbreitet ist, zeigt Wedekind einen weiteren Aspekt der pubertären Sexualität. Erneut mussten sich viele Theaterregisseure den Zensurbehörden beugen und die Selbstbefriedigungsszene streichen, da sie in den Augen der Gesellschaft das Schamgefühl überschritt und als eine Gefahr für die Zuschauer gesehen wurde.

Die Exposition des Themas der jugendlichen Sexualität hat Wedekind im ersten Akt abgeschlossen und Wendla und Melchior als dessen Hauptfiguren positioniert. Im Laufe der Handlung werden Hänschen und Ernst sowie die Jungen in der Korrektionsanstalt dagegen als Nebenfiguren, oder auch Episodenfiguren, eingeführt, die in ihrer eigenen Dynamik interessant sind und verschiedene Einblicke in die Sexualität Pubertierender gewähren, jedoch keinen Einfluss auf den Haupthandlungsstrang haben.

4.2.2 Zur Darstellung der psychischen Auseinandersetzung der Pubertierenden mit der (wilhelminischen) Gesellschaft

Wedekind führt in „Frühlings Erwachen“ die misslichen Verhältnisse der Gesellschaft vor, greift die autoritären Institutionen satirisch an und unterzieht die kapitalistische Gesellschaft der Kritik, wobei er aber laut Irmer dem Publikum vor Augen führt, „dass die Normen und Institutionen nicht aus der Welt zu schaffen sind.“¹³¹ Die Regeln und Leitsätze basieren auf dem Wissen, den Traditionen und Erfahrungen der Gemeinschaft, die den jungen Heranwachsenden durch Beispiele und Indoktrination vermittelt werden, wobei durch die Unterschiede zwischen dem Predigen und dem Ausleben dieser Leitsätze eine heuchlerische Doppelmoral entsteht.¹³² Es besteht ein gesellschaftlicher Zwang, der sich laut Rothe „in der Gewalt der Erwachsenen über Kinder reproduziert.“¹³³

¹³¹ Irmer, Hans-Jochen. Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung. S. 245.

¹³² Vgl. Schlör, Irene. Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. S. 35

¹³³ Rothe, Friedrich. Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. S. 8.

Im Hinblick auf die Auseinandersetzung der Jugendlichen mit der Gesellschaft besteht die grundlegende Figurenkonstellation des Dramas aus der Gegenüberstellung von Jugendlichen und Erwachsenen.¹³⁴ Zum Einen wird dies in der Opposition von Lehrern und Schülern verwirklicht, zum Anderen in der Form von Familien. Allerdings verzichtet Wedekind in seinem dramaturgischen Verfahren weitgehend auf eine direkte Konfrontation. Anstatt sie wirklich aufeinanderprallen zu lassen, erzählen die Jugendlichen von ihren Auseinandersetzungen mit Lehrern und Eltern, bzw. erkennt man an den Gesprächen der Erwachsenen das Konfliktpotential. Die Dominanz der Pubertierenden im Stück sowie die seltene Konfrontation der beiden Gruppen lassen sich deutlich ablesen. Die Erwachsenen haben mit ihren Entscheidungen und Taten starken Einfluss auf die Zukunft ihrer Zöglinge. Sie verfolgen mit ihren Erziehungsmethoden die falschen Ziele, die die Jugendlichen in der Unterdrückung ihrer erwachenden Gefühle zu spüren bekommen. Während der routinierte Schematismus der Berufspädagogen es ihnen unmöglich macht, die Psyche der Jugend zu verstehen, scheitern die Eltern mit ihren Erziehungsmethoden daran, ihren Kindern Krisen zu ersparen.¹³⁵ Der Drang nach Befreiung und der eigenen Identitätssuche beschäftigt die Pubertierenden, die aufgrund der von den Erwachsenen ausgehenden Bevormundung eingeschränkt und unsicher agieren.

4.2.2.1 Zum Verhältnis Schüler-Lehrer

Neben der Thematik rund um die erwachende Sexualität junger Pubertierender gilt die Schule mitsamt ihren Problemen als zweites Hauptthema in „Frühlings Erwachen“. Ein ständiger Leistungsdruck zieht sich durch das Stück, der die Schüler wie besessen von der Schule und der unnützen Auswendiglernen sprechen lässt. Anstatt praktischem, für das Leben notwendigem Wissen, wird den Schülern enzyklopädisches Wissen regelrecht eingebleut.¹³⁶

Bevor sich Melchior und Moritz in der zweiten Szene des ersten Aktes dem Thema Sexualität widmen, dreht sich ihr Dialog um die Schule. Wedekind stellt dabei Moritz ins Blickfeld der Schulthematik und gibt mit folgenden Aussagen bereits einen Ausblick auf sein Schicksal, das von Versagensängsten geprägt ist:

MORITZ. Lieber wollt ich ein Droschkengaul sein um der Schule willen! – Wozu gehen wir in die Schule? – Wir gehen in die Schule, damit man uns examinieren kann! – Und wozu examiniert man uns? – Damit wir durchfallen. – Sieben

¹³⁴ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 29.

¹³⁵ Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 330.

¹³⁶ Vgl. Schlör, Irene. Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. S. 34.

müssen ja durchfallen, schon weil das Klassenzimmer oben nur sechzig fasst. – Mir ist so eigentümlich seit Weihnachten ... hol mich der Teufel, wäre Papa nicht, noch schnürt ich mein Bündel und ginge nach Altona! [I/2, S. 9]

Wedekinds Kritik an den damaligen Vorgängen in den Bildungsanstalten und dem menschenunwürdigen Dezimieren der Schüleranzahl aufgrund räumlicher Situationen wird durch Moritz' Erkenntnis veranschaulicht. Ihm ist bewusst, dass es aufgrund dieser Schülersauslese und seiner Leistungen eng werden könnte mit einer Versetzung.

In der vierten Szene des ersten Aktes erfahren wir aus einem Gespräch zwischen Melchior und einigen Schulkollegen, dass sich Moritz in das Konferenzzimmer geschlichen hat. Entsetzen und Verachtung sprechen aus ihren Worten, bis Moritz herbei stürzt:

HÄNSCHEN RILOW. Da ist er!

MELCHIOR. Blass wie ein Handtuch.

(MORITZ kommt in äußerster Aufregung.)

LÄMMERMEIER. Moritz, Moritz, was du getan hast!

MORITZ. – – Nichts – – nichts – –

ROBERT. Du fieberst!

MORITZ. – Vor Glück – vor Seligkeit – vor Herzensjubiläum –

OTTO. Du bist erwischt worden?!

MORITZ. Ich bin promoviert! – Melchior, ich bin promoviert! – O jetzt kann die Welt untergehn! – Ich bin promoviert! – Wer hätte geglaubt, dass ich promoviert werde! – Ich fass es noch nicht! – Zwanzigmal hab ich's gelesen! – Ich kann's noch nicht glauben – du großer Gott, es blieb! Es blieb! Ich bin promoviert! – (Lächelnd.) Ich weiß nicht – so sonderbar ist mir – der Boden dreht sich ... Melchior, Melchior, wüsstest du, was ich durchgemacht!

HÄNSCHEN RILOW. Ich gratuliere, Moritz. – Sei nur froh, dass du so weggekommen!

MORITZ. Du weißt nicht, Hänschen, du ahnst nicht, was auf dem Spiel stand. Seit drei Wochen schleiche ich an der Tür vorbei wie am Höllenschlund. Da sehe ich heute, sie ist angelehnt. Ich glaube, wenn man mir eine Million geboten hätte – nichts, o nichts hätte mich zu halten vermocht! – Ich stehe mitten im Zimmer – ich schlage das Protokoll auf – blättere – finde – – und während all der Zeit ... Mir schaudert –

MELCHIOR. ... während all der Zeit?

MORITZ. Während all der Zeit steht die Tür hinter mir sperrangelweit offen. – Wie ich heraus .. wie ich die Treppe heruntergekommen, weiß ich nicht. [I/4, S. 20-21]

Die Szene lebt von Moritz' fiebriger und ausdrucksstarker Beschreibung seiner Tat und der empfundenen Gefühle und Emotionen. Die Gedankenstriche und Auslassungspunkte steigern die performative Dimension und die theatrale Wirkung seiner spannungsgeladenen Ausführungen.

Trotz seines Stolzes und seiner Erleichterung muss er eingestehen, dass er vorläufig nur provisorisch gemeinsam mit Ernst Röbel versetzt worden ist. Erst nach Ende des ersten Quartals werde sich herausstellen, welcher dem Anderen Platz zu machen hat [I/4, S. 21]. Es scheint, als hätten seine Schulkollegen, mit Ausnahme seines besten Freundes Melchior, kein Vertrauen in Moritz. Im Gegenteil, sie kritisieren ihn und wetten sogar gegen seine Versetzung. Auf Moritz' Ausspruch, „Wenn ich nicht promoviert worden wäre, hätte

ich mich erschossen.“ [I/4, S. 22], reagieren sie mit Spott, es wird als pure Angeberei abgetan und fatalerweise nicht ernst genommen. Melchior schlägt sich als einziger auf Moritz' Seite, was von den vorbeikommenden Professoren Hungergurt und Knochenbruch unglaublich zur Kenntnis genommen wird:

KNOCHENBRUCH: Mir unbegreiflich, verehrter Herr Kollega, wie sich der beste meiner Schüler gerade zum allerschlechtesten so hingezogen fühlen kann.

HUNGERGURT: Mir auch, verehrter Herr Kollega. [I/4, S. 22]

Wedekind porträtiert die Lehrer bereits bei ihrem ersten Auftritt im Stück als aufgeblasene Ignoranten, die sich mit ihrem Scheuklappendenken und ahnungslosen Geschwätz der Lächerlichkeit preisgeben. Ein Weiteres tragen ihre sprechenden Namen dazu bei, mit denen Wedekind die Lehrer als Spottgestalten parodiert.

Besonders deutlich zum Vorschein kommt dies in der Konferenzszene [III/1], einer Schulsatire, in der die Lehrer von Wedekind vorgeführt werden und er sie in einer radikalen, grotesken Weise als bizarre Karikaturen darstellt. Er überzeichnet sie als reine Witzfiguren, „von erschrecklichem Niveau des Hirns und Herzens“¹³⁷, die sich in ihrer gewohnten Umgebung aufspielen, als ob sie Allwissende wären und die in ihrer hochnäsigen Art über belanglose Dinge streiten, anstatt sich mit gutem Gewissen der Erziehung ihrer Schüler zu widmen. Diesen gegenüber sind sie herablassend und alles andere als verständnisvoll. In ihrer aufgeblasenen Art wirken die Pädagogen wie Kampfhähne, die gegenseitigen Neid verspüren und vor allem nur eins wollen: sich selbst in gutem Licht sehen. Mit Ironie liest sich Wedekinds Szenenanweisung:

Konferenzzimmer. – An den Wänden die Bildnisse von Pestalozzi und J.J. Rousseau. Um einen grünen Tisch, über dem mehrere Gasflammen brennen, sitzen die Professoren AFFENSCHMALZ, KNÜPPELDICK, HUNGERGURT, KNOCHENBRUCH, ZUNGENSCHLAG und FLIEGENTOD. Am oberen Ende auf erhöhtem Sessel Rektor SONNENSTICH. Pedell HABEBALD kauert neben der Tür. [III/1, S. 51]

Die Porträts der Reformpädagogen Pestalozzi und Rousseau, die Toleranz, Verständnis und Einfühlung in die jugendliche Psyche propagieren,¹³⁸ düpieren die veralteten Erziehungsmethoden der Lehrer im Stück. Die Namensliste der Professoren sowie der aussagekräftige Name des Rektors signalisieren, dass die agierenden Erwachsenen in dieser Szene nicht ernst genommen werden sollen, sondern dass eine karikaturistische Figurenkonzeption besteht. Wedekind verpasst ihnen Namen, die Schüler als Spitznamen

¹³⁷ Kutscher, Artur. Wedekind: Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters. S. 72.

¹³⁸ Vgl. Schlör, Irene. Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. S. 31.

für ihre Lehrer verwenden, um auf ihre gegebenen Eigenschaften und Merkmale aufmerksam zu machen und sie lächerlich erscheinen zu lassen. Als gutes Beispiel dient hierfür Professor Zungenschlag, der durch sein auffälliges Stottern zu Recht diesen Namen trägt. Die Erhöhung des Sitzplatzes des Rektors deutet auf seine Macht hin, während das Kauern des Pedells auf seine Unterwürfigkeit aufmerksam macht und somit die Intention der Szene bereits in der Szenenanweisung verankert ist.

Wedekinds satirische Mittel finden sich auch in der sprachlichen Charakterisierung des Lehrerkollegiums, da es sich einer geschraubten Sprache behilft, um den Humor der Szene überdeutlich hervor zu streichen.¹³⁹ Das wahnwitzige Sprachverhalten der Professoren, die sich einer gewundenen und verschlungenen Rhetorik hingeben und mit einem sprachlichen Aufwand aufwarten, um sich wegen der banalsten Dinge um Kopf und Kragen zu reden, verleiht der Szene eine prägnante Situationskomik, zeigt die Realitätsblindheit der Professoren auf und gibt eine satirische Spielanleitung.

Des Weiteren handelt es sich um die einzige Szene, in der ein Schüler direkt auf die Professoren trifft und mit der strengen Unterdrückung konfrontiert wird. Melchiors Schrift „Der Beischlaf“, welche er auf Moritz' Bitte hin für ihn verfasst hatte, wurde von dessen Vater gefunden und aufgrund von Melchiors Handschrift identifiziert. Nun wird Melchior von der versammelten Lehrerschaft für Moritz' Selbstmord verantwortlich gemacht, da er den Jüngling mit seiner unzüchtigen und schamlosen Abhandlung demoralisiert und ins Verderben gestoßen habe. Das Lehrerkollegium pocht auf ein Geständnis, um den Fall schnellstmöglich zu den Akten legen zu können und nicht selbst für das Unglück verantwortlich gemacht zu werden. Auf keinen Fall wollen sie die Gründe des Selbstmordes, ausgelöst durch Versagensängste und Leistungsschwäche, bei sich selber suchen. Der Rektor erklärt seinen Kollegen den Sachverhalt und liefert eine egoistische Begründung für Melchiors Bestrafung:

SONNENSTICH. (...) Es schmerzt uns tief, meine Herrn Kollegen, dass wir die sonstige Qualifikation unseres schulbeladenen Schülers als mildernden Umstand gelten zu lassen nicht in der Lage sind. Ein nachsichtiges Verfahren, das sich unserem schulbeladenen Schüler gegenüber rechtfertigen ließe, ließe sich der zur Zeit in denkbar bedenklichster Weise gefährdeten Existenz unserer Anstalt gegenüber nicht rechtfertigen. Wir sehen uns in die Notwendigkeit versetzt, den Schulbeladenen zu richten, um nicht als die Schuldlosen gerichtet zu werden. [III/1, S. 53]

Anstatt sich der Konsequenzen des eigenen Versagens zu stellen, wird einer ihrer Schüler, aufgrund seiner ehrlichen, aber zu jener Zeit aneckenden und unflätigen Abhandlung, als Sündenbock auserkoren. Während der Befragung bleibt Melchior, im

¹³⁹ Vgl. Roth, Friedhelm. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In: Von Lessing bis Kroetz: Einführung in die Dramenanalyse. S. 113.

Gegensatz zu dem autoritären und nicht einfühlsamen Direktor Sonnenstich, erstaunlich gefasst. Er versucht, sich zu erklären und sich glimpflich aus dem Verhör zu retten, scheitert aber an der uneinsichtigen und arroganten Art und Weise des Rektors, der ihn kaum zu Wort kommen lässt und auf jede seiner Fragen nur ein einfaches Ja oder Nein als Antwort gelten lassen will. Auf Melchior's Bitte hin, man solle ihm doch einen Verstoß gegen die Sittlichkeit in der Schrift zeigen, da er nicht mehr oder weniger geschrieben habe als den Lehrern wohlbekannte Tatsachen [III/1, S. 55], ertet er eine moralische Tirade, die schließlich das Ende des Verhörs und der Szene herbeiführt:

SONNENSTICH. Sie haben so wenig Ehrerbietung vor der Würde Ihrer versammelten Lehrerschaft, wie Sie Anstandsgefühl für das dem Menschen eingewurzelte Empfinden für die Diskretion der Verschämtheit einer sittlichen Weltordnung haben! – Habebald!

(...)

MELCHIOR. Ich habe ...

SONNENSTICH. Ich ersuche unseren Schriftführer, Herrn Kollega Fliegentod, das Protokoll zu schließen!

MELCHIOR. Ich habe ...

SONNENSTICH. Sie haben sich ruhig zu verhalten!! – Habebald!

HABEBALD. Befehlen, Herr Rektor!

SONNENSTICH. Führen Sie ihn hinunter! [III/1, S. 56]

Der Dialog zwischen Rektor Sonnenstich und Melchior gleicht einer satirischen Darstellung einer gerichtlichen Verhandlung und wird von dem Rektor in einem Verhörton abgewickelt, ohne Melchior zunächst daran teilhaben zu lassen. Als Melchior das Befragungsritual durchbricht, lässt der Rektor eine Zurechtweisung folgen.¹⁴⁰ Die beißende Lehrersatire fördert die performative Dimension des Textes, da diese Szene besonders deutlich die Opposition zwischen Lehrer und Schüler aufzeigt und die Professoren mit ihren verhaltensgestörten Macken zur Lebendigkeit gebracht werden müssen, um die komischen Effekte ausschöpfen zu können.

Wedekind führt uns in eine verkehrte Welt, in der die Erwachsenen zum Teil trotzig und kindisch dargestellt werden, während sich die Jugendlichen, wie in diesem Fall Melchior, erwachsener und vernünftiger geben.¹⁴¹ Das Machtverhältnis zwischen Erwachsenen und Jugendlichen ändert sich deshalb nicht, die Autorität der Erwachsenen bleibt im Stück aufrecht erhalten. In Wedekinds Konzeption werden sie allerdings der Lächerlichkeit preisgegeben. Aus dieser Dynamik ergibt sich der ironische Humor, den Wedekind als wichtigen Bestandteil seiner „Kindertragödie“ bezeichnet.

¹⁴⁰ Vgl. Hashem, Mona. Satirische Elemente im dramatischen Werk Frank Wedekinds. Frankfurt am Main, Wien [u.a]: Lang, 2005. S. 143.

¹⁴¹ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 36.

4.2.2.2 Zum Verhältnis Pubertierende-Eltern

Wendlas, Moritz' und Melchiors Familienverhältnisse, die Verhaltensweisen und Entscheidungen ihrer Eltern, spielen eine entscheidende Rolle, die den Verlauf des Stückes prägen und die Konsequenzen erklären. Wedekinds Drama spielt eingebettet im bürgerlichen Milieu des 19. Jahrhunderts, in dem sich die Familien stark an die gesellschaftlichen Verhaltensweisen und Normen zu halten haben und durch eine klare Hierarchie und Rollenverteilung gekennzeichnet sind.¹⁴²

Wendlas Verhältnis zu ihrer alleinerziehenden Mutter wird auf die Probe gestellt, als sich die ersten sexuellen Gefühle und Regungen in ihr breitmachen und sich Frau Bergmann nicht ehrlich damit auseinandersetzen kann bzw. will. Die beiden Jungen gehen unterschiedlich mit ihren Situationen um. Moritz, der seine ehrgeizigen Eltern nicht enttäuschen möchte und seinen körperlichen Signalen mit Verwirrung begegnet, hält dem auferlegten Leistungsdruck nicht stand, worauf es zum entscheidenden Freitod kommt. Der aufgeklärtere Melchior, der von seiner Mutter liberaler erzogen wurde, wird trotzdem nach den gesellschaftlichen Kriterien (die vom Vater vehement gefordert werden) gerichtet, was ihn zu dem Scheideweg zwischen Leben und Tod führt.

4.2.2.1 Die Rolle der Mütter

Den Müttern und ihren Entscheidungen wird in „Frühlings Erwachen“ ein besonderer Platz eingeräumt. Bezieht man die gesellschaftlichen Normen des bürgerlichen Zeitalters mit ein und sieht man die Mütter als die Hauptverantwortlichen bei der Erziehung ihrer Kinder, lässt sich eine szenische Dominanz gegenüber den Vätern einfach erklären. Sorgfältig zeichnet Wedekind Wendlas und Melchiors Mütter, die in ihrer Sorge um ihren gesellschaftlichen Stand das Wohlergehen ihrer Kinder hintenanstellen. Obwohl am Ende beide Mütter mit einem falschen Entschluss, ihre Kinder betreffend, dastehen, gibt es grundlegende Unterschiede zwischen ihnen. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Frau Bergmann Mutter einer Tochter ist, während Frau Gabor ihre Erziehung auf einen Jungen richtet. Obwohl es noch heute verschiedene Ansätze in der Erziehung der beiden Geschlechter gibt, waren die unterschiedlichen Erziehungsmethoden am Ende des 19. Jahrhunderts aufgrund der damaligen Familien- und Gesellschaftsstruktur noch ausgeprägter.

¹⁴² Vgl. Noob, Joachim. Der Schülerelbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. S. 32.

4.2.2.1.1 Frau Bergmann

Alle drei Szenen, in denen Mutter und Tochter gemeinsam auftreten, drehen sich um die Thematik der Sexualität. Für Frau Bergmann steht eindeutig die Bemühung im Vordergrund, so lange wie möglich Wendlas Unschuld und Abhängigkeit zu bewahren.

Die zweite Szene des zweiten Aktes ist ein mustergültiger Dialog zwischen einer wissbegierigen, vierzehnjährigen Pubertierenden und einer peinlich berührten, konservativen Mutter am Ende des 19. Jahrhunderts. Wedekind führt die Mutter vor, da die Szene, in der sie versucht, sich um das Thema zu winden, vor komischen Elementen, die perfekt auf der Theaterbühne realisiert werden können, strotzt. Wedekind nutzt die Möglichkeit in seiner Szenenanweisung, Wendlas weibliche Körpermerkmale erneut hervorzuheben, da er sie nur in einem „Unterröckchen und Korsett“ erscheinen und sich während des Gesprächs mit ihrer Mutter vollends ankleiden lässt, wobei Frau Bergmann am Ende der Szene ein weiteres Mal ihre äußere Erscheinung erwähnt („Komm, lass dich noch einmal betrachten – die Schnürstiefel, die seidenen Handschuhe, die Matrosentaille, die Rosen im Haar dein Röckchen wird dir aber wahrhaftig nachgerade zu kurz, Wendla!“ II/2, S. 37). Wedekind geht einmal mehr auf das Kostüm des pubertierenden Mädchens ein, das als theatrales Zeichen bzw. als Anweisung für eine mögliche Inszenierung angesehen wird und die Divergenz von Wendlas körperlicher Reife und ihrer Kleinhaltung und Verkindlichung, die ihre Mutter durch die kindliche Kleidung schafft, akzentuiert. Obwohl der Mutter bewusst ist, dass ihre Tochter gut entwickelt ist und bald mit Neugierde ihren Körper und die Sexualität zu erforschen beginnen könnte, bringt sie es nicht übers Herz, sie aufzuklären. Der Versuch, ihrer Tochter das Märchen vom Storch glaubhaft zu vermitteln, scheitert an Wendlas Intuition und ihrem starkem Interesse an den wahren Begebenheiten der Geburt. In ihrem verzweifelten Wunsch nach Klarheit und der Not, endlich ernst genommen zu werden, bettelt sie ihre Mutter inständig um Aufklärung:

WENDLA. (...) Hab ich nun eine Schwester, die ist seit zwei und einem halben Jahre verheiratet, und ich selber bin zum dritten Male Tante geworden, und habe gar keinen Begriff, wie das alles zugeht ... Nicht böse werden, Mütterchen; nicht böse werden! Wen in der Welt soll ich denn fragen als dich! Bitte, liebe Mutter, sag es mir! Sag's mir, geliebtes Mütterchen! Ich schäme mich vor mir selber. Ich bitte dich, Mutter, sprich! Schilt mich nicht, dass ich so etwas frage. Gib mir Antwort – wie geht es zu? – wie kommt das alles? – Du kannst doch im Ernst nicht verlangen, dass ich bei meinen vierzehn Jahren noch an den Storch glaube.
[II/2, S. 35]

Es kostet der Tochter Überwindung, diese Fragen zu stellen. Doch die Scham, die ihre Mutter verspürt, ist größer. Sie kann nicht glauben, was Wendla von ihr verlangt und ist

nicht im Stande, ihr die Wahrheit über den Geschlechtsakt und die Geburt zu sagen. Die Ansätze sind da, sie startet einen Versuch nach dem anderen, jedoch ohne Erfolg:

FRAU BERGMANN. – Ich kann nicht, Wendla.

WENDLA. Oh, warum kannst du nicht, Mütterchen! – Hier knie ich zu deinen Füßen und lege dir meinen Kopf in den Schoß. Du deckst mir deine Schürze über den Kopf und erzählst und erzählst, als wärest du mutterseelenallein im Zimmer. Ich will nicht zucken; ich will nicht schreien; ich will geduldig ausharren, was immer kommen mag.

FRAU BERGMANN. – Der Himmel weiß, Wendla, dass ich nicht die Schuld trage! Der Himmel kennt mich! – Komm in Gottes Namen! – Ich will dir erzählen, Mädchen, wie du in diese Welt hineingekommen. – So hör mich an, Wendla ...

WENDLA (*unter ihrer Schürze.*) Ich höre.

FRAU BERGMANN (*ekstatisch*). – Aber es geht ja nicht, Kind! – Ich kann es ja nicht verantworten. – Ich verdiene ja, dass man mich ins Gefängnis setzt – dass man dich von mir nimmt ...

WENDLA (*unter ihrer Schürze*). Fass dir ein Herz, Mutter!

FRAU BERGMANN. So höre denn ...!

WENDLA (*unter ihrer Schürze, zitternd*). O Gott, o Gott! [II/2, S. 36]

Da sitzt Wendla nun, mit dem Kopf unter der Schürze ihrer Mutter, mit ihrem Gesicht so nahe am weiblichen Geschlecht. So nah sie der Sache körperlich ist, so weit scheinen die Erklärungen ihrer Mutter sie geistig zu entfernen. Eine zutreffende Deutung der Funktion der Schürze liefert Anna Katharina Kuhn: „Gestik und Sprachintention stehen hier, wie es scheint, einander diametral gegenüber. Aufklären heißt entdecken, klarmachen, während diese Gebärde doch eine des Zudeckens, des Verbergens ist.“¹⁴³ Die Schürze ist nicht nur Teil des Kostüms, sondern wird zu einem darstellerischen Ausdrucksmittel und erhält eine eigene Funktion.

Mit ihrer Ausweichung, „Um ein Kind zu bekommen – muss man den Mann – mit dem man verheiratet ist ... lieben“ [II/2, S. 37] und ihrer Beteuerung, dass Wendla in ihren jungen Jahren noch gar nicht im Stande ist, so zu lieben, trägt sie die Hauptschuld an dem Schicksal, das ihrer Tochter widerfährt. Diese letzte vorgetragene Lüge verkauft Frau Bergmann als große Wahrhaftigkeit. In ihrer Gottesfürchtigkeit und Unsicherheit kommt sie den konkreten Fragen und dem dringenden Wunsch ihrer Tochter nicht nach.

Man kann bei ihren Diskussionen nicht von einem richtigen Konflikt ausgehen, eher werden sie in einer spielerischen Art geführt. Das naive Frage-Antwort-Spiel mit dem Widerspruch von Gesagtem und Gemeintem und dem Zeigen von Körperlichkeit ermöglicht eine körperbetonte Spielweise und die Hervorhebung der Komik der Szene und erschließt die theatrale Dimension des Dialogs. Das Schweigen bzw. die Pausen der Mutter werden durch Striche angedeutet, die Platz lassen für eine übertriebene Gestik und Mimik.

¹⁴³ Kuhn, Anna Katharina. Der Dialog bei Frank Wedekind. Untersuchungen zum Szenengespräch der Dramen bis 1900. S. 29.

Wedekind versteht es, Frau Bergmann in ihrer inkonsequenten Weise zu düpiieren, da sie zum wiederholten Mal davon spricht, bei Gelegenheit eine Handbreit Volants an die kurzen Röcke ihrer Tochter anzusetzen, jedoch keine Taten folgen lässt. In ihrer Prüderie zeigt sich ein ambivalentes Verhalten, da sie zum Einen verhindert, dass Wendla über die natürlichste Sache der Welt Bescheid weiß, und zum Anderen ihre gut entwickelte Tochter in kurzen Kinderkleidern herumstolzieren lässt, die Männerblicke anziehen könnten. Diese Ambivalenz rückt in den Vordergrund, wenn man betrachtet, wie sie in der fünften Szene des dritten Aktes keine Skrupel davor hat, ihrer ahnungslosen schwangeren Tochter eine Engelmacherin ans Bett zu schicken, um Wendla, und noch mehr sich selbst, von der Schande eines unehelichen Kindes zu befreien. Dieses unbarmherzige Vorgehen entlarvt ihre scheinheilige Gottesfurcht, mit der sie beharrlich argumentierte.

4.2.2.2.1.2 Frau Gabor

Zu Beginn erleben wir Melchior's Mutter als Gegensatz zu Frau Bergmann. Sie trifft in nur einer Szene auf ihren Sohn und dessen Freund Moritz, wobei sie als offen und verständnisvoll eingeführt wird, den Jungs Tee ins Zimmer bringt und Moritz aufgrund seiner durchgearbeiteten Nacht Ratschläge erteilt [II/1, S. 30]. Allerdings zeigt sich, dass Frau Gabor's zuvorkommende Art als Fassade dient, da sie auf Melchior's Erzählung über die grobe Reaktion des Rektors auf die Todesnachricht eines Schülers nicht eingeht und somit das Negative der Handlung des Rektors auf sie übertragen wird.¹⁴⁴ Stattdessen erkundigt sie sich nach dem Buch, das sie lesen. Ihres Erachtens sind sie zu jung, um „Faust“ zu verstehen. Nach einem Einspruch Melchior's versichert sie ihm ihr Vertrauen:

FRAU GABOR. Du bist alt genug, Melchior, um wissen zu können, was dir zuträglich und was dir schädlich ist. Tu, was du vor dir verantworten kannst. Ich werde die erste sein, die es dankbar anerkennt, wenn du mir niemals Grund gibst, dir etwas vorenthalten zu müssen. – Ich wollte dich nur darauf aufmerksam machen, dass auch das Beste nachteilig wirken kann, wenn man noch die Reife nicht besitzt, um es richtig aufzunehmen. – Ich werde mein Vertrauen immer lieber in dich als in irgend beliebige erzieherische Maßregeln setzen. [II/2, S. 31]

Einige ihrer liberalen Ansichten entpuppen sich jedoch als praktisch nicht haltbar, da sie Grenzen hat, die nicht überschritten werden sollten. Melchior kann sich im Angesicht seines Schicksals nicht auf seine Mutter verlassen. Im Disput mit seinem Vater [III/3] wird sie ihn und ihre Erziehungsmethoden zunächst zwar verteidigen, sich im Endeffekt aber an

¹⁴⁴ Vgl. Hashem, Mona. Satirische Elemente im dramatischen Werk Frank Wedekinds. S. 127.

die gesellschaftlichen Normen halten, die Vorwürfe ihres Mannes hinnehmen und ebenfalls über ihren Sohn richten.¹⁴⁵

Hinsichtlich Moritz' Belange wird Frau Gabor als eine Art Bezugsperson eingeführt, die Einfühlungsvermögen für ihn aufzubringen scheint. Als er sich jedoch voller Verzweiflung mit einem Brief, der als letzte Hoffnung und Hilferuf gesehen werden kann, an seine elterliche Vertraute wendet, wird er schriftlich mit 08/15 Phrasen getröstet. Sie verwendet Floskeln wie „Nehmen Sie die Sache, wie sie liegt“ oder „Kopf hoch! Krisen treten an jeden von uns heran, und wollen eben überstanden sein.“ [II/5, S. 42] Wir erfahren durch die antwortende Frau Gabor, welchen Inhalt und welche Bitten Moritz in seinem Brief verfasst hat. Er ersucht um ihre Hilfe, finanzielle Hilfe, um nach Amerika fliehen zu können und den Eltern so die Schmach seiner Nichtversetzung zu ersparen. Folglich droht er, sollte ihm die Flucht nicht ermöglicht werden, sogar mit seinem Selbstmord, was von Frau Gabor als versuchte Erpressung angesehen wird. Sie erkennt den Ernst der Lage, unterschätzt Moritz' Appell und seinen labilen Seelenzustand. Auf eine unpersönliche Weise beteuert sie, dass ihre Verweigerung keinesfalls von mangelnder Liebe komme, sondern es eine grobe Verletzung ihrer Pflicht als mütterliche Freundin sei, „wollte ich mich durch Ihre momentane Fassungslosigkeit dazu bestimmen lassen, nun auch meinerseits den Kopf zu verlieren und meinen ersten nächstliegenden Impulsen blindlings nachzugeben.“ [II/5, S. 41] Sie schiebt seine Gedanken und Forderungen auf seinen Gemütszustand und seine momentane Unzurechnungsfähigkeit, die sie auf den ersten Schreck seiner Nichtversetzung zurückzuführen versucht. Frau Gabor hofft, dass bei Ankunft ihres Briefes bereits Besserung aufgetreten ist. [II/5, S. 42]

Wedekind verzichtet auf eine direkte Konfrontation zwischen den Beiden, die im Grunde großes dramatisches Potential versprochen hätte. Stattdessen lässt er in einem Brief-Monolog beruhigende Worte aus Frau Gabors Füllfeder bzw. Mund fließen. Der kurzen Szenenanweisung „FRAU GABOR (*sitzt, schreibt*)“, folgt ein durchgehender Text, der keine Gedankenstriche, Auslassungen oder nach Worte ringende Denkpausen beinhaltet, wie sie etwa bei den anderen Figuren des öfteren vorkommen. Der Prozess des Briefschreibens wird im Mitsprechen realisiert.¹⁴⁶ Frau Gabors rhetorische Gewandtheit, die ihre Dialogreden ebenfalls prägt, lässt den Brief sehr konstruiert wirken. Die

¹⁴⁵ Vgl. Schlör, Irene. Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. S. 23.

¹⁴⁶ Vgl. Klusmann, Paul Gerhard. Kindertragödie und Erwachsenen satire. Zur Spieltheorie und Darstellungsform von Wedekinds *Frühlings Erwachen*. S. 492.

Stilisierung und Strukturierung ihrer Worte zeigt, dass sie vor allem um Selbstdarstellung bemüht und wenig daran interessiert ist, Moritz eine engagierte Hilfestellung zu leisten.

Das Ausweichen auf die reine Schriftlichkeit ist als Dialogverweigerung und somit als ein Zeichen des Scheiterns der Kommunikation zu sehen.¹⁴⁷ Das Versäumnis der Erwachsenen, eine offene Kommunikation mit dem Jungen zu führen und mit Ernsthaftigkeit auf seine Probleme einzugehen, offenbart m.E. eine Thematik, die sich über Jahrzehnte und Generation gehalten hat und deren Aktualität sich nicht nur auf die ausweichende Haltung der Eltern beschränkt, sondern die Jugendlichen, die eine Diskussion verweigern und sich den Erwachsenen nicht anvertrauen, miteinschließt.

4.2.2.2 Die Rolle der Väter

Die Väter der bürgerlichen Familien spielen als alleinige Ernährer in der Erziehung ihrer Kinder eine untergeordnete Rolle, sind es doch die Mütter, die mit der Erziehung und der Hausarbeit ihre bedeutsamsten Lebensaufgaben zu erfüllen haben. Wenn es jedoch darum geht, wichtige Entscheidungen zu treffen, verfügen die Väter über eine uneingeschränkte Autorität, um sich über die Standpunkte der Frauen hinwegzusetzen und in ihrer starren Entschlossenheit über die Familien zu herrschen.

Die Väter, die in „Frühlings Erwachen“ zu Wort kommen, sind Rentier Stiefel und Herr Gabor. Beide Männer führen kein einziges Gespräch mit ihren Söhnen, die direkten Konfrontationen werden auch hier vermieden.

4.2.2.2.1 Rentier Stiefel

Rentier Stiefel wird anhand Moritz' Aussagen als strenger und kritischer Vater beschrieben, der kein Verständnis für seinen in der Schule versagenden Jungen aufbringen würde. Er definiert die schulische Leistung, den Erfolg oder Misserfolg, als Kriterium für die Vergabe von sozialem Status.¹⁴⁸ Für Rentier Stiefel scheint ein sozialer Abstieg seines Sohnes und damit seiner Familie keine Option darzustellen, sondern soll um jeden Preis vermieden werden. Es besteht kein liebevoll-harmonisches Verhältnis zwischen ihnen, eher sprechen Furcht und größter Respekt aus Moritz' Worten, der unter der Autorität und dem Erwartungsdruck seines Vaters leidet. Roth erkennt, dass durch die Abhängigkeit von den Eltern „Schuldgefühle erzeugt werden, die verhindern, dass die

¹⁴⁷ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 49.

¹⁴⁸ Vgl. Roth, Friedhelm. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In: Von Lessing bis Kroetz: Einführung in die Dramenanalyse. S. 111.

erlittene Unterdrückung in Widerstand umschlägt.“¹⁴⁹ Moritz sucht daher die Fehler bei sich selbst, anstatt auf Konfrontation mit der Erwachsenenwelt zu gehen.

In seiner Angst, seine Eltern zu enttäuschen, bevorzugt er den schriftlichen Dialog mit der Mutter seines besten Freundes gegenüber einem Gespräch mit seinen Eltern. Da ihm Frau Gabor nicht aus seinem seelischen Schlamassel helfen kann bzw. will, sieht er im Selbstmord den letzten Ausweg. In der zweiten Szene des dritten Aktes, die am Friedhof bei strömendem Regen in düsterer Atmosphäre spielt, kommt es am Grab seines Sohnes zu Rentier Stiefels einzigen Worten, die grausamer nicht sein könnten:

RENTIER STIEFEL (*mit tränenerstickter Stimme, wirft eine Schaufel voll Erde in die Gruft*). Der Junge war nicht von mir! – Der Junge war nicht von mir! Der Junge hat mir von klein auf nicht gefallen! [III/2, S. 57]

Er verleugnet seinen Sohn, bezichtigt somit seine Frau der Untreue und würde damit lieber leben als mit dem Gewissen, eine Teilschuld an Moritz' Tat zu haben. Laut Karin Röhring zeigt dieses Verhalten die Unfähigkeit eines Familienangehörigen, einen Selbstmord zu begreifen, stattdessen wird sich mit der Projektion eines Negativbildes des Selbstmörders und der Abwehr der eigenen Verantwortung beholfen.¹⁵⁰ Verdrängung ist einfacher, als sich der Situation zu stellen. Eine Tatsache, die sich m.E. durch das gesamte Stück zieht.

4.2.2.2.2 Herr Gabor

Herr Gabor kommt ebenfalls in nur einer Szene zu Wort, die ihn und seine Frau bei einem mit realistischen Mitteln herausgearbeiteten Ehedisput zeigt. Laut Spittler zeichnet sich diese Szene dadurch aus, dass sie die einzige ist, „die der Perspektive der Jugendlichen entzogen ist und in der sich die Erwartungen an einen dramatischen Dialog als argumentative Auseinandersetzung zwischen zwei gegensätzlichen Positionen erfüllen.“¹⁵¹

Die Konfrontation der beiden Eheleute spielt sich nach Melchiors Relegation ab; die dritte Szene des dritten Aktes führt in einen Dialog ein, der uns Herrn Gabors Ansichten und Pläne für seinen Sohn vor Augen führt. Er hat den Entschluss gefasst, Melchior in eine Korrektionsanstalt zu befördern, wo ihm Moral und sittliche Denkweisen eingepflanzt werden sollen. Eigenschaften, die seiner Meinung nach durch die „geistvolle Erziehungsmethode“ [III/3, S. 61] seiner Frau zu wenig gefördert wurden. Aufgrund

¹⁴⁹ Roth, Friedhelm. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In: Von Lessing bis Kroetz: Einführung in die Dramenanalyse. S. 112.

¹⁵⁰ Vgl. Röhring, Karin. Dramaturgie des Selbst gegebenen Todes: die Krise der Jugend in Frühlings Erwachen, Krankheit der Jugend, norway.today. Wien: Diplomarbeit, 2006. S. 97.

¹⁵¹ Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 33.

Melchior's Abhandlung über die natürliche Sexualität des Menschen und seiner Relegation vom Gymnasium wirft er seinem Sohn „Grundsünden des Charakters“ und „moralischen Irrsinn“ vor [III/3, S. 62]. Der Jurist Herr Gabor vergisst in seiner phrasendreschenden Argumentation, dass er sich nicht im Gerichtssaal befindet und ein Plädoyer gegen den Angeklagten vorträgt, sondern dass „der Fall“ in seinen eigenen vier Wänden stattfindet und sich um das Wohlergehen seines Sohnes handelt. Frau Gabor versucht, mit ihrer Verteidigung Stand zu halten und sich als ebenbürtige Diskussionspartnerin zu geben. Die jeweiligen Dialogpassagen sind dabei auffallend lang und gespickt mit Argumentationen, um den Partner in einem Wettstreit zu überzeugen. Jörg Jesch spricht in diesem Zusammenhang von einer „Schaudiskussion“¹⁵² zwischen den Elternteilen.

Während Frau Gabor in der Angst um ihren Sohn und dem Glauben, er würde in der schmutzigen Umgebung der Korrekptionsanstalt zugrunde gehen und seine Kindlichkeit verlieren, verzweifelte Argumentationen von sich gibt, trumpft Herr Gabor mit seinem letzten Ass im Ärmel – Melchior's Vergehen an einem jungen Mädchen – auf. Obwohl seine übrigen Einwände bei seiner Frau nicht gefruchtet haben, trifft er mit dieser Neuigkeit mitten in ihr mütterliches Herz. Sie kann es nicht wahrhaben, dass sich ihr unberührtes Kind einem weiblichen Wesen unsittlich genähert haben soll. Es folgt die überraschende Wendung in Frau Gabor's Gesinnung. Obwohl sie zuvor alles für ihren Sohn getan hätte und mit ihren emanzipierten und liberalen Ansichten für ihn einstand, gibt sie nach und schließt sich der Entscheidung ihres Mannes an.

Ihr Meinungsumschwung rührt m.E. daher, dass sich Frau Gabor in ihrer unumstößlichen Mutterrolle gekränkt und in ihrem Einfluss auf den Sohn beschnitten fühlt, da sie ihn aufgrund seiner sexuellen Aktivität aus der Abhängigkeit ihrer kontrollierenden Hände entgleiten und somit ihre elterliche Machtposition wanken sieht. Melchior hat gegen eine Wunschvorstellung mütterlicher Phantasie verstoßen und sich vom geschlechtsneutralen Wesen zu einem Jüngling mit Triebansprüchen verwandelt. Daher unterwirft sich Frau Gabor den gesellschaftlichen Normen und ihrem Mann. Dieser wird zum triumphierenden Moralprediger, wenn er über die Vorzüge der Besserungsanstalt spricht:

HERR GABOR. Er findet dort in erster Linie, was ihm zu Hause ungerechterweise vorenthalten wurde: eherner Disziplin, Grundsätze, und einen moralischen Zwang, dem er sich unter allen Umständen zu fügen hat. – Im Übrigen ist die Korrekptionsanstalt nicht der Ort des Schreckens, den du dir darunter denkst. Das Hauptgewicht legt man in der Anstalt auf Entwicklung einer christlichen Denk- und Empfindungsweise. Der Junge lernt dort endlich, das Gute wollen statt des Interessanten, und bei seinen Handlungen nicht sein Naturell, sondern das Gesetz in Frage ziehen. [III/3, S. 65]

¹⁵² Jesch, Jörg. Stilhaltungen im Drama Frank Wedekinds. Marburg: Dissertation, 1959.

Wie sehr sich Herr Gabor bei seinen Vorstellungen irrt, erkennt man bei der Betrachtung der nächsten Szene, die sich in der besagten Korrektionsanstalt abspielt und in einem starken Kontrast zu Herrn Gabors Beschreibungen steht. Die Zöglinge sind kein guter Umgang für Melchior und die Darstellung ähnelt eher einem Gefängnis als einer Besserungsanstalt. Dagegen bewahrt sich Frau Gabors mütterlicher Instinkt, die dem Ganzen zunächst skeptisch gegenüber gestanden ist.

Doch auch bei Frau Gabor trübt sich der Blick auf das Wesentliche – das allgemeine Wohlergehen ihres Sohnes. Weder sie noch ihr Mann kommen auf die Idee, Melchior zu den Vorwürfen zu befragen und seine Erklärungen abzuwarten. Der Mangel an Kommunikation, der sich durch das gesamte Stück zieht und bereits deutlich in Frau Bergmanns Unvermögen, ihrer Tochter ehrliche Antworten auf ihre brisanten Fragen zu geben, und Frau Gabors Verweigerung, ein persönliches Gespräch mit Moritz zu führen, zum Vorschein kam, führt zu den verhängnisvollen Konsequenzen des Stückes.

4.2.3 Zur Darstellung der Konsequenzen der pubertären Problematik

Wedekinds Dramaturgie führt uns am Ende des zweiten Aktes und im dritten Akt zu den unausweichlichen Konsequenzen, die sich aufgrund der pubertären Probleme und des Einflusses der Erwachsenen für Moritz, Wendla und Melchior ergeben.

Die drei jugendlichen Protagonisten wurden von Wedekind als komplexe Charaktere eingeführt, die, auf sich allein gestellt, mit den Tücken des Erwachsenwerdens konfrontiert werden. Im Gegensatz zu den festgefahrenen und einfältigen Ansichten der Erwachsenen durchleben sie mit dem Eintreten der Pubertät eine Phase der Erneuerung und der Identitätssuche. M.E. stehen der Selbstfindungsprozess der Pubertierenden und ihre Sicht der Dinge im Vordergrund von „Frühlings Erwachen“. Dabei konzentriert sich Wedekind auf die zweifellos typischsten Themen, die der Pubertät zugeschrieben werden: erste sexuelle Erfahrungen und schulische Probleme. Unter erschwerten Bedingungen und auf individuelle Weise versuchen sie sich den Herausforderungen zu stellen.

Die Dramatik der Konsequenzen besteht darin, dass die drei Pubertierenden aufgrund der Fehlentscheidungen und Hilfeunterlassungen der Erwachsenen in ihrer Wandlung vom Kind zum Erwachsenen beeinträchtigt werden. Das fatale Fehlverhalten von Eltern und Lehrern, das die Unaufgeklärtheit und den Kinderstatus der Pubertierenden bestärkt, lässt ihre Erziehungsmethoden unmoralischer erscheinen als die den Kindern zur Last gelegten Taten und Handlungen.

4.2.3.1 Moritz' Selbstmord – Abschied von den pubertären Problemen

Moritz' unterschwelliges Brodeln und seine pubertäre Unaufgeräumtheit, die sich im Laufe des Stückes herauskristallisieren, deuten darauf hin, dass er sich mit seiner Lebenssituation nicht arrangieren kann. Immer wieder erwähnt er den Selbstmord als letzten Ausweg aus seiner Misere. Seine Andeutungen werden allerdings weder von seinen Schulkollegen ernst genommen noch von Frau Gabor. Seine Hilferufe werden als unüberlegte jugendliche Aussprüche abgetan. In seiner träumerischen und sensiblen Art wird er als zu feige und ängstlich wahrgenommen, als dass sie ihm zutrauen, sich selbst das Leben nehmen zu können. Wie falsch sie mit dieser Annahme liegen, zeigt das Ende des zweiten Aktes, das mit Moritz' symbolischem Selbstmord-Monolog, der nur durch ein kurzes Intermezzo des Freudenmädchens Ilse unterbrochen wird, schließt.

4.2.3.1.1 Moritz' seelischer Abschied von der Welt

Moritz' dramatischen Auftritt ist folgende idyllische Szenenanweisung vorangestellt:

Abenddämmerung. Der Himmel ist leicht bewölkt, der Weg schlängelt sich durch niedres Gebüsch und Riedgras. In einiger Entfernung hört man den Fluss rauschen. [II/7, S. 43]

Die Naturmetapher zieht sich durch das gesamte Stück, wobei die Abenddämmerung für ein „Zur Ruhe kommen“ steht und den folgenden Freitod ankündigt.¹⁵³ Der Fluss ist visuell abwesend, während man das Rauschen akustisch als die Vergänglichkeit der Zeit und des Lebens wahrnimmt. In dieser Umgebung resigniert Moritz in seinem Ringen, sich den gesellschaftlichen Normen anzupassen und dem Ideal seiner Eltern zu entsprechen, und geht mit einer selbstgerechten und lebensmüden Denkweise an seine letzte Tat heran:

MORITZ. Besser ist besser. – Ich passe nicht hinein. Mögen sie einander auf die Köpfe steigen. – Ich ziehe die Tür hinter mir zu und trete ins Freie. – Ich gebe nicht so viel darum, mich herumdrücken zu lassen. Ich habe mich nicht aufgedrängt. Was soll ich mich jetzt aufdrängen! – Ich habe keinen Vertrag mit dem lieben Gott. Mag man die Sache drehen, wie man sie drehen will. Man hat mich gepresst. [II/7, S. 43-44]

Moritz gewöhnt sich bereits an den Todesgedanken und versucht sich zu überzeugen, dass er die richtige Entscheidung trifft. Trotzig erklärt er, nicht darum gebeten zu haben, auf die Welt zu kommen – er sei schließlich nicht freiwillig hier und zu nichts verpflichtet [II/7]. Er betrachtet den Selbstmord als sein natürliches Recht, Eigenverantwortung zu übernehmen und ihm und seiner näheren Umgebung die Schmach seines Lebens zu

¹⁵³ Vgl. Hashem, Mona. Satirische Elemente im dramatischen Werk Frank Wedekinds. S. 123.

ersparen. Überhaupt findet Moritz: „Es ist zum Totschießen!“ [II/7, S. 44] Er zerfließt in Selbstmitleid und hadert mit den Anforderungen des Lebens. In seiner Resignation zieht er eine Art Lebensbilanz, lässt die Vergangenheit Revue passieren, die unmittelbare Natur auf sich wirken und nimmt dabei etwas Eitles, Prahlerisches an, vorgetragen mit Ironie und einem paradoxen Ton.¹⁵⁴ In seinem Monolog stoßen konträre Stilhaltungen aufeinander, deren mehrschichtige Sprache seine allgemeine Situation und momentane Stimmung ausdrückt. Die verschiedenen Ausdrucksmodi entsprechen Moritz' Verfassung, der zwischen ruhiger Ausgeglichenheit und unreifer Kopflosigkeit hin- und hergerissen wird.¹⁵⁵ Von seinem Vorhaben können ihn weder die von ihm so gepriesene Schönheit der Natur noch seine unerfüllten geschlechtlichen Träume und Sehnsüchte abhalten. Die einzige Schmach, die Moritz nun verspürt, ist die der sexuellen Unerfahrenheit. Peinlich berührt philosophiert er über die ihm vorenthaltene Sexualität:

MORITZ. – Das wäre etwas, was mich noch fesseln könnte. – Mehr der Kuriosität halber. – Es muss ein sonderbares Empfinden sein – – ein Gefühl, als würde man über Stromschnellen gerissen – – Ich werde es niemandem sagen, dass ich un verrichteter Sache wiederkehre. Ich werde so tun, als hätte ich alles das mitgemacht ... Es hat etwas Beschämendes, Mensch gewesen zu sein, ohne das Menschlichste kennen gelernt zu haben. – Sie kommen aus Ägypten, verehrter Herr, und haben die Pyramiden nicht gesehn?! [II/7, S. 44-45]

Melchior's Abhandlung scheint Moritz' Interesse für die natürlichste Sache der Welt zwar noch verstärkt zu haben, doch werden sich seine prüde Erziehung und Mutlosigkeit in sexuellen Dingen durchsetzen.

4.2.3.1.2 Ilse – Allegorie des Lebens

Mit dem Auftritt Ilse, einer alten Schulkollegin, die sich in der städtischen Bohème aufhält, ihr Geld als Modell verdient und nicht mit ihren sexuellen Reizen geizt, schickt ihm das Leben einen letzten Hoffnungsschimmer. Sie hebt sich bereits in ihrem Erscheinungsbild (abgerissene Kleider, ein buntes Tuch um den Kopf) von den restlichen Jugendlichen ab.

Wie schon zuvor Melchior und Wendla, befinden sich Moritz und Ilse ebenfalls auf verschiedenen sprachlichen und gedanklichen Ebenen. In ihrem Dialog kommunizieren sie aneinander vorbei, jeder für sich, ohne großen Einfluss auf den Gesprächspartner zu haben. Allerdings eröffnet sich ein neuer Raum, da aufgrund von Ilse's Sprache ein rasanter Tempowechsel einsetzt. Ihre kurzen Sätze stehen für eine „Direktheit der

¹⁵⁴ Vgl. Kutscher, Artur. Wedekind: Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters. S. 71.

¹⁵⁵ Vgl. Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form des Dramas. S. 170.

Aussage ohne Umschweife und ohne aufhaltende Reflexion.“¹⁵⁶ Für einen kurzen Moment schafft sie es, Moritz in seinem Abdanken zu stören und ihm eine andere Welt vor Augen zu führen. Von all ihren wilden Erzählungen aus der Künstlerbohème weckt besonders die Geschichte des lebensmüden Heinrichs sein Interesse. Lebt er noch, oder hat er sich mit seiner Pistole erschossen? Doch Ilse bleibt eine eindeutige Antwort schuldig und erzählt lieber, wie sie ihm entkommen ist. Sie erinnert sich an frühere Zeiten, als sie noch kleine Kinder waren und mit Wendla und Melchior Räuber spielten. Aus Ilses Worten spricht teils Wehmut über vergangene Zeiten, teils wahnsinnige Lust am faszinierenden und überraschenden Leben. Moritz' Lust an neuen Erfahrungen hält sich dagegen in Grenzen, da er mit dem Leben so gut wie abgeschlossen hat. Ilses Einladung, mit ihr nach Hause zu kommen, entgegnet er mit einem irritierten „Wozu? Wozu?“ [II/7, S. 49], worauf sie, aufgrund seiner präpubertären Begriffsstutzigkeit, folgende augenzwinkernde Antwort gibt:

ILSE. Kuhwarme Ziegenmilch trinken! – Ich will dir die Locken brennen und dir ein Glöcklein um den Hals hängen. – Wir haben auch noch ein Hü-Pferdchen, mit dem du spielen kannst. [II/7, S. 49]

Obwohl Moritz die Anspielungen versteht, verabschiedet er sich von ihr mit der an alte Muster erinnernden Ausrede, noch viel für die Schule tun zu müssen. Vergiss deine geschlechtlichen Gefühle und wende dich deinem Lernpensum zu. Seine Hemmungen sind unüberwindlich.

Wedekind benutzt die Figur der Ilse als Allegorie des Lebens, eine Personifikation ungebrochener Lebenskraft. Sie soll dem lebensmüden Moritz die Schönheit und Vielfältigkeit des Lebens vor Augen führen und ihn wieder mit Lust erfüllen. In Moritz' Gedankengang hat sich der Selbstmord bereits tief verankert und verhindert den Einfluss, den Ilse auf Moritz' Leben noch haben könnte.

4.2.3.1.3 Der letzte Funke Leben erlischt

Moritz widersetzt sich den irdischen Verlockungen des Lebens; ihm erscheinen die weichen Arme der kopflosen Königin, die ihn in seinen Träumen im Jenseits erwarten, verheißungsvoller als Ilses Verführungskünste. Das Märchen von der kopflosen Königin findet von Moritz bereits im ersten Akt Erwähnung, wobei er schildert, dass ihn die Geschichte der kopflosen Königin, der ein Kopf des zweiköpfigen Königs aufgesetzt wird, um die Vollständigkeit und Normalität der Beiden herzustellen, nicht mehr loslässt und er jedes Mädchen wie auch sich selbst plötzlich ohne Kopf sieht. Freud deutet die „poetische

¹⁵⁶ Vgl. Hashem, Mona. Satirische Elemente im dramatischen Werk Frank Wedekinds. S. 125.

Quelle“ des Märchens unter anderem als „Hinweis auf sein späteres Schicksal.“¹⁵⁷ Es ist eine symbolische Vorahnung, die in der letzten Szene des Stückes wahre Formen annimmt. Die Kopflosigkeit spricht aus seinen Taten, da seine Entschlüsse nicht auf dem Verstand, sondern auf seinen Gefühlen gründen. Die abstrakte Kopflosigkeit seiner Handlungen treibt ihn in den Tod und in eine konkrete und bildliche Kopflosigkeit.

Mit Iلسes Verlassen der Szene verlässt auch der letzte Funke Leben Moritz' Geisteszustand. Im ersten Moment trauert er kurz um die vergebene Gelegenheit und huldigt in seiner letzten Kraftlosigkeit das Freudenmädchen:

MORITZ (*allein*). – – – Ein Wort hätte es gekostet. – (*Er ruft.*) – Ilse! – Ilse! – – Gottlob sie hört nicht mehr. – Ich bin in der Stimmung nicht. – Dazu bedarf es eines freien Kopfes und eines fröhlichen Herzens. – Schade, schade um die Gelegenheit! (...)
 ... ich werde lächeln, wenn von Wollust die Rede ist ... ich werde – Aufschreien! – Aufschreien! – Du sein, Ilse! – Priapial! Besinnungslosigkeit! – Das nimmt die Kraft mir! – Dieses Glückskind, dieses Sonnenkind – dieses Freudenmädchen auf meinem Jammerweg! – – O! – O! [II/7, S. 49/50]

Dieser kreatürliche Aufschrei und die Vielzahl der Gedankenstriche veranschaulichen die gestischen Elemente und Anstöße zur körpersprachlichen Darstellung,¹⁵⁸ die die theatralische Dimension des Textes erneut unter Beweis stellen.

Letztendlich entdeckt Moritz im Ufergebüsch sein auserwähltes Sterbeplätzchen wieder, verbrennt in einem geistesgegenwärtigen Zustand Frau Gabors Brief und betrachtet in der angebrochenen Dunkelheit die umherirrenden Funken und Sternschnuppen. Er findet den Tod in der Natur, schreitet ins Freie, um sich in einer wohligen Umgebung von der Erde zu verabschieden. Mit Moritz' Erkenntnis „Jetzt ist es dunkel geworden. Jetzt gehe ich nicht mehr nach Hause.“ [II/7, S. 50] schließt der zweite Akt. Karin Röhring sieht in dieser Dunkelheit ein „Sinnbild des Todes“ und die Kennzeichnung seines ausweglosen Zustands, der ihn einengt und hindert, die notwendigen Kräfte aufzubringen, „um die Möglichkeiten, die das Leben bietet, anzunehmen.“¹⁵⁹

Wedekind lässt mit diesem Ende zunächst offen, mit welchem Hilfsmittel Moritz aus dem Leben tritt. Seine vorangegangenen Drohungen, die Aussage „Es ist zum Totschießen“ [II/7, S. 44] und sein Interesse an Iلسes Geschichte vom lebensmüden Heinrich deuten auf

¹⁵⁷ Siehe hierzu die Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. 1906-1908. S. 108.

¹⁵⁸ Vgl. Klusmann, Paul Gerhard. Kindertragödie und Erwachsenen satire. Zur Spieltheorie und Darstellungsform von Wedekinds *Frühlings Erwachen*. S. 489.

¹⁵⁹ Vgl. Röhring, Karin. Dramaturgie des Selbst gegebenen Todes: die Krise der Jugend in *Frühlings Erwachen*, Krankheit der Jugend, norway today. S. 51.

eine Pistole hin. Auf eine konkrete Szenenanweisung wird verzichtet und die Umstände seines Todes werden erst in der Begräbnisszene [III/2] aufgeklärt. Die Jugendlichen spekulieren an Moritz' Grab über den Todeshergang, bis Ilse mit der Pistole als Tatwaffe aufkreuzt und auf Marthas Frage, ob er tatsächlich ohne Kopf im Grabe liegt, folgendes antwortet:

ILSE. Er muss sie mit Wasser geladen haben! – Die Königskerzen waren über und über mit Blut besprengt. Sein Hirn hing in den Weiden umher. [III/2, S 60]

Mit dieser plakativen Beschreibung seines letzten Antlitzes erkennen wir, dass Moritz sein Wort gehalten und sich erschossen hat. Seine labile Persönlichkeit und die fehlende Hilfestellung seiner familiären und gesellschaftlichen Umgebung lassen alles über ihn hereinbrechen. Seine Angst vor Niederlagen und die immer größer werdende Überzeugung, einer feindlichen Welt gegenüberzustehen, begründen sein Scheitern und seine Abkehr von all den Möglichkeiten, die die Welt noch bieten würde.¹⁶⁰ Er hat den Spagat zwischen Schuldruck und erwachender Sexualität sowie dem Aufbau einer gesunden, eigenen Identität nicht geschafft.

Moritz verlässt den engen und einschnürenden Raum der gesellschaftlichen Konventionen und tritt hinaus in die Natur, lässt sich fallen und übergibt sich ihrer Parallelwelt. Gegenüber dem unruhigen Leben erhofft er sich im Tode Sicherheit. Doch er wird als Wiedergänger sein Unwesen treiben und in der letzten Szene des Stückes versuchen, Melchior mit schöngefärbten Wahrheiten über den Tod auf seine Seite zu locken.

4.2.3.2 Wendlas Sturz ins Schicksal – Abtreibung und Tod

Wendla wird das nächste Opfer, das im Unterschied zu Moritz völlig ahnungslos in den Tod gestürzt wird. Ihr bleibt die Chance auf ein selbstständiges Erwachsenenleben verwehrt. Die Tragik in Wendlas Tod liegt in der Tatsache, dass sie schuldlos an den Folgen einer von ihrer Mutter angestifteten Abtreibung, stirbt und sich somit den Konsequenzen ihrer Schwangerschaft nicht stellen kann. Ihre ungewollte Schwangerschaft liegt zum Teil in der Erziehungsmethode ihrer Mutter begründet. Trotz deren Wissen um Wendlas körperliches und sexuelles Erwachen, verweigert sie ihr eine gründliche Aufklärung und trägt eine eklatante Mitverantwortung und Schuld an den verhängnisvollen Folgen des einmaligen Geschlechtsverkehrs zwischen Wendla und Melchior. Ruth Florack ist daher der Meinung, dass nicht die als pervers verpönten Formen der Sexualität wie Selbstbefriedigung oder Homoerotik ungeheuerlich sind, sondern „vielmehr der

¹⁶⁰ Vgl. Röhrling, Karin. Dramaturgie des Selbst gegebenen Todes: die Krise der Jugend in Frühlings Erwachen, Krankheit der Jugend, norway today. S. 51.

stillschweigend akzeptierte gewaltsame Umgang mit normaler Sexualität zur Wahrung des gesellschaftlich erforderlichen Scheins von Anstand.“¹⁶¹

In der fünften Szene des dritten Aktes erfährt Wendla von ihrem Gesundheitszustand. Wedekind lässt kein gutes Haar an der nächsten Autoritätsperson, die ähnlich wie die Professoren mit einem klangvollen Namen ausgestattet ist: Dr. von Brausepulver. Der Gott in Weiß und sein prahlerisches Wissen werden von Wedekind ironisch dargestellt. Der Arzt weist mit seinem Imponiergehabe auf seine erfolgreichen Therapien hin und versichert auch Wendla, bald wieder frisch und munter zu sein. Doch sie fühlt, dass etwas nicht stimmt. Leichte Hysterie macht sich breit, der Tod scheint ihr unausweichlich:

WENDLA. Nein, Mutter, nein! Ich weiß es. Ich fühl es. Ich habe nicht die Bleichsucht. Ich habe die Wassersucht ...

FRAU BERGMANN: Du hast die Bleichsucht. Er hat es ja gesagt, dass du die Bleichsucht hast. Beruhige dich, Mädchen. Es wird besser werden.

WENDLA. Es wird nicht besser werden. Ich habe die Wassersucht. Ich muss sterben, Mutter. – O Mutter, ich muss sterben!

FRAU BERGMANN. Du musst nicht sterben, Kind! Du musst nicht sterben ... Barmherziger Himmel, du musst nicht sterben! [III/5, S. 70]

Die Dramatik des Textes entfaltet sich im Dialog zwischen Mutter und Tochter, der eine ausdrucksstarke Darstellung erfordert und zwischen Schweigen und Reden bzw. Lüge und Wahrheit der Mutter eine intensive Spannung aufbaut.

Gefolgt von der enttäuschten Anklage „Oh, warum hast du mir das getan!“ [III/5, S. 70], gesteht Frau Bergmann Wendla endlich den wahren Grund ihrer gesundheitlichen Schwächung. Aufgrund von Wendlas unbeholfener Naivität und Unwissen klingt das Geständnis der Schwangerschaft in ihren Ohren wie ein unbegreifliches Missverständnis. Die Kommunikationsprobleme, die sich nicht nur am Aneinandervorbeireden manifestieren, sondern ebenfalls an der Scheu Frau Bergmanns, für ihre pubertierende Tochter die geschlechtliche Liebe zu definieren, offenbaren nun ihre Nachwirkung. Wendla erkennt erst jetzt das volle Ausmaß ihrer leidenschaftlichen und verwirrenden Begegnung mit Melchior und stellt verbittert fest: „O Mutter, warum hast du mir nicht alles gesagt!“ [III/5, S. 70] Die gottesfürchtige Frau Bergmann versteht nicht, wie sie in diese Situation geraten konnte, und versucht sich reinzuwaschen, indem sie erklärt, nicht anders an Wendla getan zu haben als ihre Mutter an ihr. [III/5, S. 71] Dass dazwischen einige Jahrzehnte liegen und neue Zeiten auch neue Ansätze in der Kindererziehung und Aufklärung verlangen, ist für Frau Bergmann unverständlich. Ihre ältere Tochter wurde ebenfalls relativ jung schwanger, doch konnte diese Tatsache durch eine schnelle

¹⁶¹ Florack, Ruth. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In: Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts. S. 339f.

Hochzeit offiziell und moralisch unbedenklich gemacht werden. Für Frau Bergmann stellt eine Heirat dieses Mal keine Option dar, weshalb sie zu einer skrupellosen Methode greift und ohne ihre Tochter vorzuwarnen, Mutter Schmidtin zu sich bestellt, um eine Abtreibung vornehmen zu lassen:

FRAU BERGMANN. (...) Wa – was zitterst du?

WENDLA. Es hat jemand geklopft.

FRAU BERGMANN. Ich habe nichts gehört, liebes Herz. – (*Geht an die Tür und öffnet.*)

WENDLA. Ach, ich hörte es ganz deutlich. – – Wer ist draußen?

FRAU BERGMANN. – Niemand – – Schmidts Mutter aus der Gartenstraße – – – Sie kommen eben recht, Mutter Schmidtin. [III/5, S. 71]

Das Ende der Szene mit dem Nicht-Erscheinen der Mutter Schmidtin auf der Bühne, steigert die theatrale Spannung. Während Wendla zitterend im Bett liegt, deuten das Klopfen an der Tür und Frau Bergmanns Reaktion Unheil an.

Da sie ihre Tochter erneut belügt und im Unklaren lässt, erkennt man Frau Bergmanns wahres Gesicht. Von ihrer Gottesfürchtigkeit und Prüderie bleibt in diesem Moment nicht viel übrig, nur die scheinheilige Doppelmoral erscheint neuerlich. Sie bleibt nicht in ihrer gewohnten Passivität stecken, sondern wird aktiv und ergreift die Initiative, um den wachsenden Schandfleck in ihrer Familie zu entfernen. Ihr eigenes Wohlergehen und der Stand, den sie in der Gesellschaft genießt, scheinen ihre ersten Prioritäten zu sein. Wendlas eigener Einfluss auf ihr Leben wird beschnitten und ihr Schicksal liegt einzig und allein in den Händen der Mutter Schmidtin. Wedekind lässt das Ende von Wendlas Schicksal zunächst offen, injiziert jedoch eine Vorahnung, die sich aufgrund Wendlas Anspielungen auf den Tod noch verstärkt. In der letzten Szene des Stückes erlangen wir Gewissheit über ihren Zustand, da der orientierungslose Melchior über das frische Grab der jungen Wendla stolpert, die laut Grabinschrift an der Bleichsucht gestorben ist [III/7, S. 75]. Das Mädchen erlag jedoch einer verpfuschten Abtreibung, die von ihrer Mutter veranlasst wurde. Natürlich wird der wahre Grund ihres Todes vor der Gesellschaft verheimlicht, da sich nicht nur Wendla versündigt hat, sondern auch ihre Mutter, die sich an dem Tod ihrer Tochter mitschuldig bekennen müsste. Dieses öffentliche Eingeständnis liegt allerdings in weiter Ferne.

Wedekind behandelt die Thematik der ungewollten Schwangerschaft bei jungen Mädchen m.E mit präziser Charakterisierung der damaligen unmoralischen Handhabung solcher Fälle. Oft wurde nach der Entdeckung schnellstens versucht, die Schwangerschaft zu beenden. Im Vergleich zur jetzigen Zeit, wo Abtreibungen nicht mehr von Pfuscherinnen, sondern legal in Kliniken durchgeführt werden, zeichnet sich in „Frühlings Erwachen“ ein Horror-Szenario ab, dass sich in der heutigen westlichen Gesellschaft kaum jemand vorstellen kann bzw. will.

4.2.3.3 Der verummte Herr und Melchiors positiver Schritt ins Leben

Seine zum Teil realistische Herangehensweise in „Frühlings Erwachen“ durchbricht Wedekind mit symbolischen Sequenzen, die besonders die Schlusszene dominieren. Das Phantastische dieser Szene wurzelt in der Figurenkonzeption des kopflosen Moritz' und des verummten Herrn. Sie sind von wichtiger dramaturgischer Beschaffenheit, da sie an einem Wendepunkt in Melchiors Leben treten, um seine Zukunft zu beeinflussen.

4.2.3.3.1 Der kopflose Moritz als Verführer des Todes

Melchior befindet sich in der Schlusszene auf dem Scheideweg. Geflohen aus den Fängen der Korrekptionsanstalt, von Gewissensbissen getragen, irrt er auf dem Friedhof umher. Das räumliche Eingreifen der Natur in die Vorgänge des Dramas und das Verhalten der Personen wird deutlich.¹⁶² Die Angaben der Szenenanweisung, die auf die optische und akustische Bewegtheit des Naturraumes hinweisen (*Helle Novemberrnacht. An Busch und Bäumen raschelt das dürre Laub. Zerrissene Wolken jagen unter dem Mond hin.* III/7, S. 73), sind ident mit der inneren Aufruhr und Zerrissenheit Melchiors und unterstreichen die theatrale Dimension des Textes. Es ist eine dynamische Wechselwirkung aus Innerem und Äußerem, das sein Sprechen und Empfinden bestimmt.¹⁶³ Im einleitenden Monolog scheint er gebrochen und verzweifelt in Anbetracht seiner Taten, die Gedankenstriche und Auslassungspunkte signalisieren seine Zerissenheit und die Möglichkeit des mimischen und gestischen Ausschmückens der Szene auf der Bühne:

MELCHIOR. (...) Warum sie um meinetwillen! – Warum nicht der Verschuldete! (...) Was hält mich noch aufrecht? – Verbrechen folgt auf Verbrechen. Ich bin dem Morast überantwortet. Nicht so viel Kraft mehr, um abzuschließen ... Ich war nicht schlecht! – Ich war nicht schlecht! – Ich war nicht schlecht! ... – So neiderfüllt ist noch kein Sterblicher über Gräber gewandelt. – Pah – ich brächte ja den Mut nicht auf! (...) [III/7, S. 74]

Schuldeingeständnisse und gleichzeitige Überzeugung, nichts Schlechtes getan zu haben, wechseln sich ab, ebenso sein Verlangen nach dem ewigen Abgrund und sein Überlebenswille. Der sonst so pragmatische Melchior spürt die Überforderung, die auf seinen Schultern lastet. Als er Wendlas Grabstein entdeckt, stürzt er noch tiefer in eine psychische Krise und versucht, seinen Erinnerungen und Selbstmordgedanken zu entfliehen. In diesem Moment tritt Moritz, seinen Kopf unterm Arm, an ihn heran und

¹⁶² Vgl. Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. S. 137.

¹⁶³ Vgl. ebenda. S. 138.

eröffnet den Dialog mit den Worten: „Einen Augenblick, Melchior! Die Gelegenheit wiederholt sich so bald nicht.“ [III/7, S. 75] Gemeint ist die momentane Geistesverfassung Melchiors, die auf seine vorhandene Todesbereitschaft schließen lässt.¹⁶⁴

Mit Moritz' Erscheinen als umher wandelndem Toten greift Wedekind das bekannte Motiv des Wiedergängers auf, der laut der früheren Volksdichtung und des Aberglaubens die Fähigkeit besitzt, Lebende nach sich in den Tod ziehen zu können.¹⁶⁵ Das „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“ vermerkt darüber folgendes:

Werden Selbstmörder mit kirchlichen Ehren bestattet, so kommen sie wieder als kopflose Gespenster, die ihren Kopf unter dem Arm tragen (...) Eine besondere Klasse der Wiedergänger sind die Nachzehrer, die aus Gier nach Leben oder nach weiterem Verbundensein mit den Angehörigen Lebende in den Tod zu ziehen suchen. Umgehende Tote sind gefährlich, man soll ihnen nicht die Hand reichen.¹⁶⁶

Dieses Spukmotiv verbindet sich mit dem Märchenmotiv der kopflosen Königin, welches in Moritz' Leben allgegenwärtig war. Für Rothe steht fest, dass die Metaphorik des fehlenden Kopfes schon früher Moritz' Zugehörigkeit zum Leblosen bekundete und ihn, zusammen mit seinem Auftritt in der Friedhofsszene, zu einer Allegorie des Todes macht.¹⁶⁷ Die kopflose Wiedergänger-Version Moritz' versucht Melchior auf die gemütliche und sorglose Seite des Totenreichs zu locken:

MORITZ. (...) Wir sind für nichts mehr erreichbar, nicht für Gutes noch Schlechtes. Wir stehen hoch, hoch über dem Irdischen – jeder für sich allein. (...) Über Jammer oder Jubel sind wir gleich unermesslich erhaben. Wir sind mit uns zufrieden und das ist alles! – Die Lebenden verachten wir unsagbar, kaum dass wir sie bemitleiden. (...) Gib mir die Hand! Wenn du mir die Hand gibst, fällst du um vor Lachen über dem Empfinden, mit dem du mir die Hand gibst ... [III/7, S. 76]

Der Text beinhaltet neben der vehementen Aufforderung, Melchior möge ihm die Hand reichen und ihm in die Nachwelt folgen, den Inszenierungshinweis, mit viel Gestik zu arbeiten und die Aufforderung plastisch darzustellen. Der Handschlag würde m.E. den symbolischen Akt des Vollzugs des Selbstmordes repräsentieren. Der Geist Moritz' fungiert als todbringende Kraft, die Melchiors Entschluss für den Tod beschleunigen soll. Doch Melchior zögert, hinterfragt Moritz' Zustand und seine Prahlerei. Wenn er seine Hand ergreifen würde, dann nur aus Selbstverachtung: „Ich bin mir die

¹⁶⁴ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 40.

¹⁶⁵ Vgl. ebenda.

¹⁶⁶ Zitiert nach: Florack, Ruth. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In: Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts. S. 342.

¹⁶⁷ Vgl. Rothe, Friedrich. Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. S. 28.

verabscheuungswürdigste Kreatur des Weltalls.“ [III/7, S. 78] Diese Aussage ruft schließlich Moritz' Antagonisten, den vermummten Herrn, auf den Plan.

4.2.3.3.2 Der vermummte Herr – Sinnbild des Lebens

Wie aus dem Nichts erscheint der vermummte Herr, der Melchior aus der Misere führt. Er tadelt sein Urteilsvermögen und geht auf Konfrontation mit Moritz, den er als Scharlatan bezeichnet und davor warnt, seine Leichenhand an Melchior zu legen. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf Moritz' Verwesung und Leichengestank, die unvoreilhaften Attribute des Todes, und macht seine wahren Gefühle (Es ist unten so schaurig. III/7, S. 78) transparent. Der vermummte Herr ist aufgetaucht, um den Wankelmütigen von den lebenswerten Dingen auf Erden zu überzeugen und ihn den Händen des Todes zu entreißen. Er versucht, Melchior's Gewissen zu beruhigen, indem er ihm versichert, keine Schuld an Wendlas Tod zu tragen, und packt ihn an seiner Lernbegierigkeit und seinem Intellekt, um ihn mit großzügigen Versprechungen zu überzeugen:

DER VERMUMMTE HERR. (...) Ich führe dich unter Menschen. Ich gebe dir Gelegenheit, deinen Horizont in der fabelhaftesten Weise zu erweitern. Ich mache dich ausnahmslos mit allem bekannt, was die Welt Interessantes bietet. [III/7, S. 79]

Obwohl der verhüllte Fremde die Mittel besitzt, Melchior's Träume zu verwirklichen, schlägt ihm Skepsis entgegen, da er seine Hilfe nicht ohne Weiteres annehmen will bzw. kann:

MELCHIOR. Wer sind Sie? Wer sind Sie? – Ich kann mich einem Menschen nicht anvertrauen, den ich nicht kenne.
DER VERMUMMTE HERR. Du lernst mich nicht kennen, ohne dich mir anzuvertrauen. [III/7, S. 79]

Betrachten wir Moritz „als dramatische Personifikation von Melchior's Lebensmüdigkeit“¹⁶⁸, erscheint der vermummte Herr als Symbol des Lebens, das Melchior darauf aufmerksam macht, sich ihm, also dem Leben, anzuvertrauen, anstatt es rücksichtslos wegzuworfen. Er soll sich auf das Leben einlassen, sich den Herausforderungen stellen und sich über seine Todesgedanken hinwegsetzen. Bevor Melchior seine endgültige Entscheidung trifft, wirft er den Begriff der Moral in die Runde. Nach der Erläuterung des vermummten Herrn, die Moral sei das reelle Produkt der beiden imaginären Größen Sollen und Wollen [III/7, S. 80], bekennen Moritz und Melchior, nur aufgrund ihrer Moral mit ihrem Leben abgeschlossen bzw. darüber nachgedacht zu haben. Der Konflikt zwischen natürlichem Wollen und moralischem Sollen hat die drei Kreaturen zusammengebracht. Die Antwort

¹⁶⁸ Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 40.

auf Moritz' Frage, wieso der vermummte Herr nicht auch ihm damals, kurz vor seiner Tat, begegnet sei, zeigt die Parallele zwischen der Schlusszene des zweiten Aktes und der des dritten Aktes und zwischen Ilse und dem vermummten Herrn auf:

DER VERMUMMTE HERR. Erinnern Sie sich meiner denn nicht? Sie standen doch wahrlich auch im letzten Augenblick noch zwischen Tod und Leben. [III/7, S. 81]

Er bezeichnet Ilse als eine andere Maske seiner selbst, die Moritz auf seinem letzten Weg begegnet ist und ihn in seinem Lebenswillen bestärken wollte. Sie und der vermummte Herr stellen eine Alternative zum bürgerlichen Leben dar. Betrachtet man sie als sinnbildliche Darstellungen, gelten beide als der Inbegriff des Lebens. Im Gegensatz zu Moritz, der unüberlegt und überstürzt gehandelt hat, siegt bei Melchior die Vernunft und er verabschiedet sich von Moritz und seinen Todesgedanken, um sich von dem vermummten Herrn in eine unbestimmte Zukunft führen zu lassen.

Wedekind selbst wollte das Stück nicht unter Schulkindern enden lassen, ohne einen Ausblick auf das Leben der Erwachsenen zu geben, und führte daher den vermummten Herrn ein.¹⁶⁹ Das letzte Wort überlässt er trotzdem Moritz, dem Toten, der sich mit seiner Situation zu arrangieren versucht:

MORITZ. (...) So kehre ich denn zu meinem Plätzchen zurück, richte mein Kreuz auf, das mir der Tollkopf so rücksichtslos niedergestampft, und wenn alles in Ordnung, leg ich mich wieder auf den Rücken, wärme mich an der Verwesung und lächle ... [III/7, S. 82]

Während Moritz die Stärkung seiner eigenen Persönlichkeit und den Sprung von der Kindheit in die Erwachsenenwelt nicht geschafft und aufgegeben hat, ergreift Melchior die Chance, sein Leben in eine neue Richtung zu lenken. Die Pubertät hat gewisse Probleme mit sich gebracht, doch hat Melchior noch sein ganzes Erwachsenenleben vor sich. Nicht jeder muss als Opfer der Moral und der Erwachsenen angesehen werden und deshalb einen Schlusstrich unter seine bisherigen Errungenschaften und Entscheidungen ziehen. Die letzte Szene kann als Selbstdarstellung des Theaters gesehen werden, da mit Hilfe theatralischer Effekte (Geisterauftritt in Kombination mit der Erscheinung des vermummten Herrn als Deus ex Machina) die tragischen Elemente in „Frühlings Erwachen“ am Ende ein weiteres Mal ins Komische gewendet werden und somit die Bezeichnung „Kindertragödie“ ad absurdum geführt wird.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Vgl. Wedekind, Frank. Was ich mir dabei dachte. In: Frank Wedekind. Gesammelte Werke. Bd. 9, S. 424.

¹⁷⁰ Vgl. Kolkenbrock-Netz, Jutta. Interpretation, Diskursanalyse und/oder feministische Lektüre literarischer Texte von Frank Wedekind. In: Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung. Hg. von Ursula A.J. Becher und Jörn Rösen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 412f.

5. Betrachtung der Inszenierungen von Max Reinhardt (1906) und Peter Zadek (1965)

Es dauerte fünfzehn Jahre, bis „Frühlings Erwachen“ seinen Weg auf die Theaterbühne fand. Der Presse mangelte es an Verständnis für das Stück, das zunächst laut Kutscher „im großen und ganzen als unerhörte Unflätigkeit, dann als steinerste Tragödie, als Tendenzstück, als Streitschrift im Dienst der sexuellen Aufklärung“¹⁷¹ galt.

Die Versuche, das Drama aufzuführen, wurde in erster Linie von den Zensurbehörden untersagt. Die offene Darstellung jugendlicher Sexualität und die Verunglimpfung von Amt- und Autoritätspersonen verhinderte 1906 eine unzensurierte Uraufführung. Nicht nur diese Themen ließen Fragen zur Bühnentauglichkeit aufkommen. Neben den theatertechnischen Gründen, die aufgrund der oftmaligen Orts- und Szenenwechsel genannt wurden (allerdings übertrafen Werke der älteren Theaterliteratur die Zahl der Schauplatzwechsel sogar), herrschte bei den Theatern wegen der Besetzung einer großen Zahl jugendlicher Rollen Bedenken. Hinzu kam, dass das Drama mit der Konzentration auf die Probleme vierzehnjähriger Schüler komplettes Neuland betrat, da Kindheit und Schule in der bürgerlichen Dramatik nicht als bühnenfähige Themen galten und auch bei den naturalistischen Autoren mit ihrem Anspruch an Wirklichkeitsnähe Kinder nur als Randfiguren auftraten, während sie Wedekind ins Zentrum des dramatischen Geschehens rückte.¹⁷² Wedekind war nicht nur mit seinen Themen der Zeit voraus, sondern seine Stücke benötigten eine Bühne der Zukunft, um aufgeführt zu werden.

Laut Spittler wurde „Frühlings Erwachen“ lange nur als reines Lesedrama wahrgenommen, „das keinen Anspruch erhob auf die Bühne zu gelangen.“¹⁷³ Als es 1909 am Stuttgarter Residenztheater aufgeführt wurde, verdeutlichte ein Kritiker die Vorbehalte gegen das Stück, die auch nach der gelungenen Uraufführung nicht verstummen wollten:

Dem Wedekindschen, gewiß niemals für die Bühne bestimmten und auch nicht auf die Bühne gehörenden allzu persönlich aufrichtigen Stück fehlt der Held, fehlt die geschlossene Handlung, fehlt der Stil. Es hat eine ganze Reihe Helden, so viel breit zerflatternde Handlungen als Szenen, die verschiedensten Stilformen.¹⁷⁴

¹⁷¹ Kutscher, Artur. Wedekind: Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters. S. 261.

¹⁷² Roth, Friedhelm. Frank Wedekind: „Frühlings Erwachen“. In: Von Lessing bis Kroetz. Einführung in die Dramenanalyse. S. 104.

¹⁷³ Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 74. Siehe hierzu auch die Erinnerung eines anonymen Kritikers anlässlich der „Kammersänger“ Uraufführung in der „Neuen Rundschau“ (Jg. 11, S. 109ff): „Vor Jahren schrieb er eine Kindertragödie >Frühlings Erwachen<, eines der frechesten und teilweise genialsten Werke die in diesem Jahrhundert entstanden sein mögen, unaufführbar und auch lesbar nur für ganz reife Menschen, denen Menschlichstes-Unmenschlichstes nicht fremd ist.“ Zitiert nach: Günter Seehaus. Frank Wedekind und das Theater. S. 298.

¹⁷⁴ Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 74.

Die Theatergeschichte von „Frühlings Erwachen“ zeigt, dass sich, nachdem sich das Stück am Theater durchgesetzt hatte, verschiedene Interpretationen des Dramas herauskristallisierten, denen sich einzelne Inszenierungen zuordnen ließen, wenngleich die subjektiven Wahrnehmungen der Rezensenten nicht immer mit der Intention des Regisseurs übereinstimmten. Günter Seehaus hat in seinem Buch „Frank Wedekind und das Theater“ (1964) die Aufführungsgeschichte von „Frühlings Erwachen“ bis zur Spielzeit 1962/63 dokumentiert und die Interpretationen des Dramas in drei Hauptgruppen gegliedert, „je nachdem die Tendenz der Vordergrundhandlung, der lyrische Stimmungsgehalt der meisten Szenen oder der (oft phantastisch bizarre) vom Dichter angestrebte Humor in den Vordergrund gestellt wird.“¹⁷⁵ Allerdings ist ein dramatisches Werk zeitgebunden und die Interpretationen ändern sich von Epoche zu Epoche. Die Reihung der drei Stile entspricht ihrer chronologischen Abfolge¹⁷⁶, wobei sich in den letzten Jahrzehnten die Forschung und die Inszenierungen von „Frühlings Erwachen“ von einem eindeutigen Interpretationstypus verabschiedet haben und die vielschichtigen und komplexeren Dimensionen des Dramas aufgreifen und berücksichtigen.

Die Auffassung der Kindertragödie ist somit Schwankungen ausgesetzt, die an den verschiedensten Inszenierungsweisen und Kritiken abgelesen werden kann. Das Thema der Pubertät unterliegt zeitlich gebundenen Darstellungsweisen und wird der jeweiligen Zeit entsprechend theatralisch realisiert. Da „Frühlings Erwachen“ zu Beginn seiner Aufführungsgeschichte als Tendenz-Stück auf die Bühne gebracht wurde, um einen „Beitrag zur pädagogischen Diskussion über die sexuelle Aufklärung Jugendlicher“¹⁷⁷ zu leisten und diesen Aspekt der Vordergrundhandlung hervorzuheben, flachte das Interesse an dem Stück ab, nachdem die Aktualität der Aufklärungsthematik verfliegen war. Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs galt „Frühlings Erwachen“ als „veraltet und überholt“.¹⁷⁸

Der zweite Interpretationsansatz, der sich auf den lyrischen Stimmungsgehalt bezieht, konnte ebenso wenig überzeugen, da sich dieser Stil nur an einigen Szenen des Stücks anwenden lässt, und zwar genau an jenen, die mit ihrer unrealistischen bzw. symbolischen Prägung eine Tendenz-Inszenierung erschwert haben (z.B.: Wendlas Monolog, Schlusszene). Spittler betont in diesem Zusammenhang, dass sich diese beiden Interpretationsweisen „gewissermaßen antithetisch“ gegenüberstehen, sich aber in einem Punkt einig sind, da sie mit den humorvollen und grotesken Zügen, die Wedekind immer

¹⁷⁵ Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 307.

¹⁷⁶ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 75.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Ebenda.

wieder betont hat, nicht viel anzufangen wissen.¹⁷⁹ In den letzten Jahrzehnten hat sich der Humor in den Inszenierungen von „Frühlings Erwachen“ jedoch mit der Neigung durchgesetzt, die satirischen Elemente durch eine betonte Körpersprache hervorzuheben und Wedekinds Spielidee zu verwirklichen.¹⁸⁰

Um darauf hinzuweisen, wie skandalträchtig die Themen in „Frühlings Erwachen“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren und wie die Darstellung der Pubertät von der Zensur beschnitten wurde, möchte ich mit Hilfe von damaligen Kritiken sowie Photographien und den Dokumentationen einiger Wedekind-Forscher auf die Uraufführung, die 1906 von Max Reinhardt in Berlin inszeniert wurde, eingehen. Im Vergleich zu dieser Inszenierung steht eine der ersten Aufführungen, die die körpersprachliche Spielidee Wedekinds aufgefasst und mit aller Deutlichkeit die Pubertätsprobleme auf die Bühne gebracht hat: die Bremer Inszenierung von Peter Zadek aus dem Jahr 1965. Ich werde mich bei dieser Betrachtung auf Zadeks eigene Worte, Bilddokumente und einige Rezensionen stützen. Die Veränderungen in der Gesellschaft, vor allem die Auffassung der Jugend in ihrem Kampf um die eigene Identität und das Erleben der ersten sexuellen Erfahrung, erlaubten den Theatermachern, radikaler mit dem als altbacken verschrienen Stoff umzugehen.

Die Analyse soll verdeutlichen, inwieweit die Umstrukturierung der Gesellschaft und deren Auffassung der Jugend innerhalb von sechzig Jahren die Interpretation und die Rezeption von „Frühlings Erwachen“ veränderten und die Modernität und Aktualität des Stückes nicht untergruben, sondern die Vielschichtigkeit mit neuen Ansätzen hervor strichen. Die Theaterkritik stellt dabei für die Theaterwissenschaft eine wichtige Quelle dar, da sie Aufführungen (Regie, Schauspieler, Bühnenbild, Kostüme) durch die Berichterstattung für die Nachwelt nachvollziehbar und die Reaktionen auf die Inszenierung erkennbar macht.¹⁸¹ Man darf jedoch nicht vergessen, dass die Kritik, eingebunden in die jeweilige gesellschaftliche Epoche, stark von den eigenen Tendenzen des Verfassers geprägt ist. Hans-Jochen Irmer findet in seinem Buch „Der Theaterdichter Frank Wedekind: Werk und Wirkung“ die passenden Worte, wenn er von der Theaterkritik spricht:

Die Theaterkritik gestattet Rückschlüsse auf Theateraufführungen und ihre aktuellen Wirkungen. Sie verhält sich allerdings niemals rein deskriptiv, sondern tut das ihrige zum Bildwandel der Interpretation, indem sie Vermittlungen sucht zwischen Werk und Bühne, Bühne und Publikum. Die Theaterkritik greift urteilend und wertend ein; ihre Methoden und ihre Resultate sind nicht weniger als die künstlerische Produktion durch objektive und subjektive Momente bedingt. Sie

¹⁷⁹ Vgl. Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. S. 75.

¹⁸⁰ Ebenda. S. 76.

¹⁸¹ Vgl. Diederich, Madeleine. Die Inszenierung der Kindfrau in Wedekinds LULU-Dramen. Untersuchungen zur Urfassung und ihrer szenischen Umsetzung durch Peter Zadek. Wien: Diplomarbeit. 2008. S. 87.

bedarf daher ihrerseits der Kritik, welche die geschichtliche Situation wie die Persönlichkeit des Kritikers in ihren Übereinstimmungen, Widersprüchen und Abweichungen berücksichtigt. Auch die Theaterkritik ist an einen sozialen Auftrag gebunden, der getreulich erfüllt oder hartnäckig geleugnet werden mag, in jedem Fall aber den einzelnen Meinungsäußerungen das Gepräge gibt.¹⁸²

Setzt man die Kritiken in ihren historischen Zusammenhang und erkennt man die gesellschaftlichen Gegebenheiten an, lassen sich die Rezensionen verwerten, um die Mittel zur Darstellung der Pubertät in ihrem geschichtlichen Kontext zu verstehen.

5.1 Uraufführung 1906 in Berlin

Vor zehn Jahren schien es unmöglich, Wedekind aufzuführen. Vor fünf Jahren schien es unmöglich, >Frühlings Erwachen< aufzuführen. Heute ist nichts mehr unmöglich. Das ist an sich, besonders aber in diesem Falle ein Glück.¹⁸³

Mit diesen wohlwollenden Worten beginnt der Theaterkritiker Siegfried Jacobsohn seine Rezension der Reinhardtschen Uraufführung von „Frühlings Erwachen“ und gibt uns damit einen ersten Eindruck von der Abhängigkeit des Stücks vom gesellschaftlichen Wandel, der den Theatermachern nach der Jahrhundertwende Neuartiges und Experimentelles ermöglichte und Wedekinds Oeuvre der Öffentlichkeit zugänglich machte.

Frank Wedekind wurde von Max Reinhardt zunächst als Schauspieler am Deutschen Theater verpflichtet, bevor er am 15. März 1906 einen Autorenvertrag unterschrieb.¹⁸⁴ Als erste Inszenierung war „Die Büchse der Pandora“ vorgesehen; da die Zensurbehörden nur drei Aufführungen gestattet hätten, startete Reinhardt stattdessen den Versuch, das bis dahin als reines Buchdrama geltende „Frühlings Erwachen“ aufzuführen.¹⁸⁵

Nur einen guten Monat vor der Uraufführung am 16. November 1906 schrieb Reinhardt an das Königliche Polizeipräsidium, um die Genehmigung für die Aufführung zu erhalten. Mit Hilfe handschriftlicher Gutachten von verschiedensten hochrangigen Persönlichkeiten (u.a. Professoren, Publizisten, Gerhart Hauptmann, Maximilian Harden), die sich positiv zu „Frühlings Erwachen“ äußerten, und der Auflistung von literarischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten, die für eine Aufführung sprachen, erreichte Reinhardt die Freigabe des Werkes für die Bühne seiner exklusiven Berliner

¹⁸² Irmel, Hans-Jochen. Der Theaterdichter Frank Wedekind: Werk und Wirkung. S. 30.

¹⁸³ Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. Hg. von Walter Karsch unter Mitarbeit von Gerhart Göhler. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1965. S. 38.

¹⁸⁴ Vgl. Vinçon, Hartmut. Frank Wedekind. S. 67.

¹⁸⁵ Vgl. Kutscher, Artur. Wedekind: Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters. S. 231.

Kammerspiele.¹⁸⁶ Reinhardt und Wedekind mussten allerdings zensurbedingte Streichungen essentieller Szenen hinnehmen, die inhaltliche Veränderungen mit sich brachten und die Intention Wedekinds verformten.

5.1.1 Eingriffe der Zensur

Obwohl sich in den fünfzehn Jahren, die zwischen der Erstveröffentlichung der Buchausgabe und der Uraufführung in Berlin liegen, bereits die ersten pädagogischen und sexuellen Reformen ankündigten und die bürgerlichen moralischen Anforderungen in Frage gestellt wurden, enthielt „Frühlings Erwachen“ eine gesellschaftliche Brisanz, die eine unzensierte Darstellung der Kindertragödie unmöglich machte. Wedekind und Reinhardt mussten Zugeständnisse machen und sich der Zensur beugen, da sie die Aufführung erst genehmigte, nachdem die verlangten Änderungen für die Bühnenbearbeitung vorgenommen waren. Im Vergleich zur Buchausgabe waren diese erheblich, da drei für damalige Verhältnisse sexuell anstößige Szenen der Zensur zum Opfer fielen: Hänschen Rilows Onanie-Monolog [II/3], die Szene Korrekptionsanstalt [III/4] mit der Darstellung einer Massenonanie und die homoerotische Weinberg-Szene [III/6], wobei der Monolog von Hänschen Rilow von der Zensur zwar nicht komplett gestrichen, jedoch so einschneidend gekürzt wurde, dass Reinhardt und Wedekind gänzlich darauf verzichteten.¹⁸⁷ Wedekinds Versuch, die Szene noch zu retten, indem er Hänschen nicht auf dem Abort, sondern in einem „eleganten Zimmer vor einem Damenschreibtisch mit Rollladenverschluss und einem Papierkorb“¹⁸⁸ agieren lassen wollte, scheiterte.

¹⁸⁶ Siehe hierzu den Antrag für die Aufführungsgenehmigung an das Königliche Polizei-Präsidium. Ein kurzer Auszug daraus: „(...) Ferner halten wir es für eine gar nicht genug ernst zu nehmende Pflicht einer künstlerischen Anstalt, Dichtwerken, die die ausgetretenen Gleise verlassen und der Bühne neue Formen erschließen, die Möglichkeit der Aufführung zu gewähren. Das ist hier der Fall. In diesem Kunstwerk handelt es sich nicht bloß um ein neues Stoffgebiet, sondern auch um ganz neue Formen der psychologischen Darstellung, und die Probleme (die intellektuellen und sinnlichen Kämpfe der heranwachsende Jugend) werden mit so viel sittlichem Ernst, Ehrlichkeit, Größe und tragischer Wucht behandelt, so fern und von einer Frivolität, so gänzlich frei von jeder häßlichen Spekulation, daß jede Verletzung eines empfindlichen Schamgefühls vollständig ausgeschlossen erscheint. Die Bühne darf schließlich nicht an so ernsten Problemen vorübergehen, auf die so viele Tragik des täglichen Lebens zurückzuführen ist; und überdies ist es hier dem Dichter gelungen, die speziellen Probleme dreier Einzelfälle schließlich zu einer tragischen Wucht mit so tiefen allgemeinen Perspektiven zu steigern, daß es schon um des grandiosen Schluß-Aktes willen allein eine künstlerische Sünde wäre, das Stück der Bühne zu entziehen. (...) glauben wir durch alle bisherigen Leistungen unseres Ensembles den Beweis erbracht zu haben, daß bei uns eine diskrete, von jeder rohen oder allzu drastischen Wirkung freie Darstellung eine selbstverständliche Voraussetzung ist und daß der Stil unseres Ensembles nur rein künstlerische und vornehme Wirkungen kennt. (...)“ In: Max Reinhardt in Berlin. Hg. von Knut Boeser und Renata Vatková. Berlin: Edition Hentrich im Verlag Frölich & Kaufmann, 1984. S. 10-11.

¹⁸⁷ Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. S. 48.

¹⁸⁸ Kutscher, Artur. Wedekind: Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters. S. 251.

Günter Seehaus hat sich in seinen Büchern „Frank Wedekind und das Theater“ sowie „Frank Wedekind. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“ mit den Folgen der Zensur beschäftigt und die geforderten Streichungen und Änderungen für die Berliner Bearbeitung aufgelistet:

(...) betreffen vor allem die Gespräche der Jungen und Mädchen in I/2, I/3, II/1 und II/7. Ferner fallen einige Sätze weg oder sind geändert, die nur im Zusammenhang mit den gestrichenen Szenen verständlich wären, wie der Rilow-Satz in III/2. Unberührt von Änderungen bleiben I/1, I/4, II/2, II/5, II/6. (...) Außerdem verfügt die Zensur noch, dass in III/1 das Wort >Beischlaf< durch >Fortpflanzung< ersetzt und in III/7 >(Gott und Teufel sehen wir sich voneinander blamieren und hegen in uns das ... Bewusstsein, dass beide) betrunken sind< in >... im Unrecht sind< und >Abortivmittel< in >Geheimmittel< geändert werden. Ferner verlangt sie die Verharmlosung der Lehrernamen in: (Rektor Sanftleben, Lindemann, Friedepohl, Schweighofer, Wunderhold, Morgenroth und Ehksam).¹⁸⁹

Die Streichungen der sexuellen Handlungen und Anspielungen bzw. die Kürzungen und Veränderungen der Dialoge verdeutlichen die bis dato pruden Ansichten der wilhelminischen Behörden, die es für unmoralisch befanden, die realistischen Probleme junger Heranwachsender in all ihren Facetten auf die Bühne zu bringen und das Publikum damit zu konfrontieren. Der Wahrheitsgehalt der Gesprächsthematik war zu diesem Zeitpunkt nicht anerkannt. Später wurde Wedekinds Beobachtungsgabe in zahlreichen psychologischen Schriften positiv erwähnt und die Gespräche „als kennzeichnend für seelische Situationen der Pubertätszeit“¹⁹⁰ bestätigt. Die Zensur forderte Maßnahmen, um die ihres Erachtens unsittlichen Szenen des Stücks, die zur Verletzung des Schamgefühls der Zuschauer führen könnten, zu verbannen bzw. zu entschärfen. Auch Kritiker wie Siegfried Jacobsohn, die dem Werke Wedekinds ansonsten positiv gegenüberstanden, schlossen sich diesem Urteil an und waren froh über den Wegfall dieser drei Szenen.¹⁹¹

Der Wegfall der Szene in der Korrektionsanstalt und der beiden sexuellen Auftritte der vermeintlichen Nebenfigur Hänschen Rilow verhinderte die volle Entfaltung der Darstellung individueller Probleme und sexueller Strömungen. Der Anschein kam auf, dass es sich in „Frühlings Erwachen“ nicht um eine Tragödie der Kinder im Allgemeinen, deren unterschiedliche Prozesse und Kämpfe während der Einpassung in die Erwachsenenwelt

¹⁸⁹ Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 303.

¹⁹⁰ Ebenda.

¹⁹¹ Siehe hierzu: Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. „Es genügt ihm nicht, die Blüten des Frühlings zu malen, wo doch der Frühling auch Unkraut hervortreibt. Er zeigt also, wie schon in den Kindern auch die Abarten der Geschlechtsliebe keimen und wuchern: Sadismus und Masochismus; Masturbation; Päderastie. Er zeigt es delikate und künstlerisch; aber die drei Szenen könnten immerhin empfindlichste Gemüter doch verstören. Darum war es gut, dass sie wegblieben.“ S. 42.

aufgezeigt werden, handelt, sondern um die Tragödie von drei Ausnahmefällen.¹⁹² Die Grundhaltung und die eigentliche Intention Wedekinds wurden stark beschnitten, was die anfängliche Annahme, „Frühlings Erwachen“ sei ein Tendenz-Stück, verdeutlicht.

Während bei den Rollen der Jugendlichen ganze Szenen und einzelne Dialogpassagen gestrichen bzw. abgeändert wurden, die die Evidenz ihrer Sinnggebung und Motivation verschwinden ließen, stand hinter der Umänderung der Namen des Lehrpersonals die Absicht, die durch die grotesken Namen und den phantastischen Stil oktroyierte Verunglimpfung der Autoritätspersonen zu demontieren und sie realistisch fundiert zu zeigen. Allerdings wurden dadurch aus den Spott- und Angstgestalten aus der Sicht der Schüler böswillige Zerrbilder, die sich von Pseudonymen hin zu öffentlichen Vertretern des Berufsstands wandelten und nun erst recht denunziert wurden.¹⁹³ Die harmlos klingenden Namen, die von der Zensur vorgesehen wurden, ließen auch hier die Interpretationen in falsche Richtungen laufen. Als Beispiel für die Milderung der Kritik an dem Verhalten der Professoren lässt sich die Streichung eines Gesprächsteils in der erste Szene im zweiten Akt anführen. Darin berichtet Melchior seiner Mutter, wie herzlos und kalt der Rektor auf die Nachricht vom Tod eines Schülers reagiert hat. Der Wegfall dieses Berichts, der das nicht-vorhandene Feingefühl des Pädagogen ersichtlich macht und die menschliche Lieblosigkeit und Unpersönlichkeit der Professoren anprangert, zeigt die Scheu der Zensurbehörden, die Kritik am Schulsystem klar zu akzentuieren.

Neben den Streichungen aller sexuell prekärer Szenen (Onanie, Homosexualität) kam es auch zu Änderungen der Melchior-Wendla-Szenen I/5 und II/4. Kutscher, Seehaus und Rothe kritisieren vor allem die Bearbeitung der Prügelpassage in der fünften Szene des ersten Aktes. Friedrich Rothe liefert dazu in seinem Buch „Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie“ eine ausgezeichnete Analyse ab. Anhand des veränderten Schlusses der Szene, der eine inhaltliche Milderung mit sich bringt, weist er auf die Deutlichkeit der sexuellen Bedeutung der Prügung im Originaltext hin.¹⁹⁴ Anstatt des spontanen, sexuellen Ausbruchs, der das Interesse an dem anderen Geschlecht und die Neugier an der Körperlichkeit darstellt und in eine von Wendla gewünschte, jedoch zu ungestüme Prügelei mündet, bekommt der Schluss der Szene in der Bühnenbearbeitung eine komplett neue Aussage und Motivation:

MELCHIOR. Warum bist du so geizig mit deinem Überfluss? Du bist sicher, dass ich keine Bewegung thue, die dich ängstigen kann! Aber, sag mir, ehe du gehst, nur das Eine, wann ich dich Glückskind wiedersehe!

¹⁹² Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. S. 52.

¹⁹³ Vgl. ebenda. S. 55f.

¹⁹⁴ Vgl. Rothe, Friedrich. Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. S. 24.

WENDLA. Wenn ich dir einmal nachlaufe, dann siehst du mich wieder.¹⁹⁵

Die Zensur nahm Anstoß an der Prügelei, verhinderte deren Darstellung und änderte mit dem erneuerten Dialog die charakterlichen Eigenschaften der beiden Figuren und ihre Intentionen. Der egoistische Melchior wurde mit sentimental Zügen ausgestattet, indem er sein unverfängliches Interesse beteuert und mit Sehnsucht um ein neuerliches Treffen wirbt, während Wendla ebenfalls keinen unmittelbaren Einbruch der Sexualität mehr darstellt, sondern „in ein Kontinuum psychologischer Motivierung eingebettet wird“.¹⁹⁶ In ihrem Schlusssatz wird die Heubodenszene bereits vorbereitet, da sie es ist, die zu Melchior auf den Heuboden klettert. Seehaus weist darauf hin, dass durch diesen Satz Wendlas „ideale Reinheit“ beschmutzt wurde und daher einige Kritiker einen „Verstoß gegen den schon damals in dieser Strenge nicht mehr allgemein als gültig empfundenen Moralkodex für junge Mädchen“ sahen und Wendla als moralisch verkommen titulierten.¹⁹⁷ Durch die inhaltliche Milderung ist die Aggressivität aus der Szene gewichen, ebenfalls die Spontanität des Triebhaften, die sich in eine innerliche Motivation verwandelt hatte.

Die Darstellung der Pubertät wurde von der Zensur stark beschnitten, da sie Wedekinds offene Darlegung jugendlicher Gefühle – psychischer und sexueller Art – auf dem Weg zur eigenen Identität in gewissen Bereichen pervers und moralisch nicht nachvollziehbar fand. Für die Dramaturgie des Stücks bedeuteten die weggefallenen Szenen, die Konzentration auf Wendla, Melchior und Moritz zu lenken und die Aufklärung und Anprangerung des pädagogischen Fehlverhaltens hervorzuheben.

Die Beschränkungen, die die Uraufführung betrafen, wurden in vielen nachfolgenden Aufführungen beibehalten. Die meisten Abänderungen kehren auch in der 1912 veröffentlichten „Bühnenbearbeitung“ wieder, wobei es im Laufe der Jahre zu unterschiedlichen Aufführungsvarianten kam, angefangen bei den Inszenierungsstilen bis hin zu Streichungen und Modernisierungsversuchen.

5.1.2 Reinhardts Inszenierung: Eine Gratwanderung zwischen aufklärerischer Tendenz und lyrischem Stimmungsgehalt

Wedekind hatte Mitspracherecht bei der Inszenierung seines Stückes, wobei es zu großen Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und Max Reinhardt kam, da sie grundlegend

¹⁹⁵ Vgl. Rothe, Friedrich. Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. S. 24.

¹⁹⁶ Ebenda.

¹⁹⁷ Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 304.

unterschiedliche künstlerische Anschauungen und Ziele verfolgten.¹⁹⁸ Wedekind war bewusst, dass Reinhardt einerseits als Erneuerer des Theaters gefeiert wurde, der den Bühnen-Naturalismus zu überwinden versuchte und einen neuen Bühnenstil vorantrieb, andererseits erkannte er an dieser Art von Regietheater die Gefahr, „dem Anspruch nach werkgerechten Inszenierungen auszuweichen“¹⁹⁹ und Werk und Willen des Autors zu beschneiden. Für Wedekind stand immer das Werk des Dichters an erster Stelle, sobald ein Regisseur, Bühnenbildner oder Schauspieler hervortrat, führte dies seines Erachtens zu Akzentverschiebungen, die auf Kosten des Werks stattfanden.²⁰⁰ In Reinhardt sah er einen „Parforce-Regisseur, (...) der sich durch keine Bühnendichtung, mag sie noch so stark sein, in Schatten stellen lässt.“²⁰¹ Wedekind äußerte sich in einem Brief an den Schauspieler und Regisseur Fritz Basil wie folgt zu den Probearbeiten und den Auswirkungen auf sein Stück:

Ich wurde hier in Berlin erst zur 10. Probe zugelassen und fand da eine leibhaftige wirkliche Tragödie mit den höchsten dramatischen Tönen vor, in der der Humor gänzlich fehlte. Ich that dann mein möglichstes, um den Humor zur Geltung zu bringen, ganz besonders in der Figur der Wendla, in allen Szenen mit ihrer Mutter, auch in der letzten, das Intellektuelle, das Spielerische zu heben und das Leidenschaftliche zu dämpfen, auch in der Schlußscene auf dem Kirchhof. Ich glaube, daß das Stück um so ergreifender wirkt, je harmloser, je sonniger, je lachender es gespielt wird. So vor allem der Monolog von Moritz, Schluß vom 2. Akt, den ich bis auf den Schluß durchaus lustig sprechen ließ. Ich glaube, daß das Stück, wenn die Tragik und Leidenschaftlichkeit betont wird, leicht abstoßend wirken kann.²⁰²

Obwohl Wedekind keine Möglichkeit ausließ, sich in die Inszenierung einzubringen, konnte er nicht verhindern, dass Reinhardt auf seiner Gratwanderung zwischen aufklärerischer Tendenz und stimmungshafter Lyrik die Ernsthaftigkeit und die dramatischen Töne in den Vordergrund rückte, während der Humor in den einzelnen Szenen zum Teil auf der Strecke blieb. Reinhardt erkannte zwar, dass man für Wedekind einen eigenen Stil der Darstellung finden müsste,²⁰³ unternahm allerdings keine intensivere Suche nach diesem Stil, da er, wie Seehaus betont, wusste, „dass ein solcher Stil nicht sein Stil sein konnte.“²⁰⁴ Benno Fleischmann schreibt in seinem Buch über Max Reinhardt ebenfalls

¹⁹⁸ Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 61.

¹⁹⁹ Vinçon, Hartmut. Frank Wedekind. S. 76.

²⁰⁰ Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 707f.

²⁰¹ Wedekind, Frank. Gesammelte Werke. Bd. 7. S. 323.

²⁰² Wedekind, Frank. Brief an Fritz Basil. Nr. 279. Berlin, 3. Januar 1907. In: Gesammelte Briefe. Bd. 2. Hg. von Fritz Strich. München: Georg Müller, 1924. S. 170f.

²⁰³ Siehe Zitat von Max Reinhardt: „Es ist ja ganz klar, Wedekind darf man nicht so spielen wie Gerhart Hauptmann, für Wedekind müsste man einen ganz eigenen Stil der Darstellung finden.“ Zitiert nach: von Winterstein, Eduard. Mein Leben und meine Zeit. Bd. II. Berlin: Oswald Arnold Verlag, 1947. S. 271.

²⁰⁴ Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 61.

über die Gründe der Differenzen zwischen Reinhardt und Wedekind, die Wedekinds Unzufriedenheit mit der Uraufführung erklären:

Der Regisseur schätzte den Dichter, dem er jedoch anderes geben wollte, als dieser verlangte. Wedekinds Wortkunst, seine motorische ausdrucksstarke Sprache hat Reinhardt nicht zur Geltung bringen können, dazu fehlten ihm die Darsteller. Ihn fesselte das Skurrile und manchmal sogar Revuehafte, die Auflösung der Szenenform, das Exzessive und Antirealistische. Wegen grundsätzlicher Missverständnisse sowie wegen Nichteinhaltung von Terminen, wegen mangelnder Proben kam es immer wieder von neuem zu Zerwürfnissen und dann zu Versöhnungen.²⁰⁵

Reinhardt hat an „Frühlings Erwachen“ und an dessen Wert geglaubt, sich dafür bei der Zensurbehörde eingesetzt und versucht, trotz der verlangten Änderungen Wedekinds Begabung hervorzuheben und seine neuen künstlerischen und stilistischen Wege nicht zu ignorieren. Die Aussage der Theateraufführung war trotzdem zum Großteil Aussage des Regisseurs, seine Interpretation des vom Stück vorgegebenen Themas.

5.1.3 Bühnengestaltung – Karl Walsers Bühne und Kostüme

Die Kritik an dem Stück, es wäre aufgrund der vielen Ortswechsel nicht für die Bühne geeignet, wurde leiser, nachdem die Drehbühne Einzug gehalten hatte. Sie vereinfachte die Verwandlung der Bühnenbilder ungemein. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren am Theater noch massiv gebaute Dekorationen, die durch den Aufführungsstil der Meininger und durch die Erfordernisse des Naturalismus üblich waren, allgegenwärtig. Für das Bühnenbild von „Frühlings Erwachen“, für das Karl Walser verantwortlich war, waren Barrikadenbauten vorgesehen. Allerdings protestierte Wedekind mit Nachdruck dagegen, um eine einfachere Bühnengestaltung durchzusetzen.²⁰⁶ Das Bühnenbild sollte als Stimmungsträger einen Ausgleich zur Tendenz des Stückes darstellen und den Frühling als Pendant zur erwachenden Jugend zeigen. Aufgrund von Wedekinds Einfluss malte Walser schließlich „helle Prospekte mit Frühlingsmotiven, leicht schwüle Stimmungsbilder in der Art des Jugendstils und impressionistischer Landschaften.“²⁰⁷ Neben den einfachen Prospekten, die für die Charakterisierung der Spielorte genügten, wurde mit schleierartig durchsichtigen Vorhängen gearbeitet, die für die einzelnen Szenen auf verschiedene Weise gerafft wurden, um den starren Portalauschnitt zu verkleinern und verändern.²⁰⁸

²⁰⁵ Fleischmann, Benno. Max Reinhardt. Die Wiederentdeckung des Barocktheaters. Wien: Neff, 1948. S. 90.

²⁰⁶ Vgl. Völker, Klaus. Frank Wedekind. Velber bei Hannover: Friedrich, 1965. S. 63.

²⁰⁷ Ebenda.

²⁰⁸ Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 315.

Der stimmungsmäßige Effekt des Bühnenbildes wurde trotzdem durch die provokative Handlung des Stücks durchbrochen.

Im Kontrast dazu wurde die Ausstattung der Szenen, besonders die der Innenräume, realistisch gehalten, ebenso die Kostüme der Darsteller, die sich an die Mode der Jahrhundertwende hielten. Ich ziehe drei schwarz-weiß Photographien der Uraufführung als Beispiele heran, die in dem Buch „Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater. Ein Tafelwerk“ abgebildet sind. Dabei handelt es sich um das Zimmer der Bergmanns, das Konferenzzimmer und den Kirchhof mit dem vermummtten Herrn.²⁰⁹



Abb. 1 Zimmer der Bergmanns, Berlin 1906



Abb. 2 Melchior vor der Professorenkonferenz, Berlin 1906



Abb. 3 Kirchhof mit Moritz, Melchior und dem vermummtten Herrn, Berlin 1906

Im Vergleich zu den Prospekten der Außenräume, auf denen der erwachende Frühling und die Natur thematisiert werden, sind die Dekorationen für die Innenräume äußerst detailgetreu nachempfunden und machen die Unterdrückung durch die Erwachsenen spürbar. Das Zimmer der Bergmanns (Abb. 1) erinnert an die geschlossenen Zimmerdekorationen mit Möbeln, niedrigen Decken, Türen und Fenstern des Bühnennaturalismus, die eine Illusion von Privatheit erzeugen. Der hintere Bühnenraum wird von dunklen, kahlen Möbeln eingenommen - einem Kasten, einer Kommode, drei

²⁰⁹ Vgl. Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater. Ein Tafelwerk. Hg. von Hans Rothe. München: R. Piper & Co Verlag, 1930. S. 14-15.

Stühlen und einem Sofa –, die entlang der drei Wände der Guckkastenbühne stehen, während der vordere Teil der Bühne den Darstellerinnen die Möglichkeit gibt, den leeren Spielraum zu nutzen. Die realistische Darstellung der engen, spießbürgerlichen Stube erzeugt ein erdrückendes Gefühl, eine räumliche Beengung, die sich in Wendlas Unterdrückung durch die elterliche Hand der Mutter widerspiegelt. Die geschlossenen Vorhänge vor dem Fenster und dem gläsernen Teil der Tür weisen auf die begrenzte Haltung Frau Bergmanns hin, die die natürlichen Veränderungen und Zustände ihrer Tochter weder wahrhaben noch in ihrem Haus haben will. Sie gewährt ihrer Tochter keinen Einblick in die Vorgänge der erwachenden Sexualität. Die Photographie zeigt Emilie Kurz als Frau Bergmann und Camilla Eibenschütz als Wendla, die Eine als strickendes Hausmütterchen auf einem Stuhl sitzend und die Andere, auf einem Stuhl kniend und sich auf der Kommode abstützend, als kokettes junges Mädchen. In den Kostümen erkennt man die Prüderie der Gesellschaft, die die Damen in hochgeschlossene Blusen und bis zum Boden reichende Röcke zwang. Wendlas knielanges Kleid, das im Stück als „Prinzesskleidchen“ tituiert wird, veranschaulicht die unterschiedlichen Haltungen zu den Bezeichnungen Frau und Kind.

Das Konferenzzimmer (Abb. 2) ähnelt in seiner Genauigkeit dem Bergmannschen Zimmer. Walser hat sich in seiner Dekoration stark an Wedekinds Szenenanweisung gehalten und die beiden Bilder von Pestalozzi und Rousseau sowie die Gaslampen, die über dem Tisch hängen, für sein Bühnenbild adaptiert. Auf einem Podest in der Mitte der Bühne steht der lange Tisch, an dem die Professoren nebeneinander sitzen, wobei der Rektor (Viktor Arnold) mit seinem Sessel auf einer weiteren Erhöhung inmitten der restlichen Professoren (Baumann, Schütz, Gottowt, Tiedke, Großmann) thront. Vor ihnen auf dem Tisch liegen Papier und Federn, mit denen sie Protokoll führen. Rechts und links neben den Bildern befinden sich die beiden Fenster, um die sich die Diskussion zu Beginn dreht. In der linken hinteren Ecke steht ein leerer Kleiderständer. Die schleierartigen Vorhänge verkleinern in dieser Szene den Portalauschnitt. Auf der rechten Seite neben dem Tisch steht der Pedell (Sabo), vor der Tür steht Bernhard von Jacobi als Melchior stramm vor dem Lehrerkollegium. Die Kostüme der Männer sind standesgemäß für Professoren, sie tragen dunkle Anzüge, Brillen und Bärte, die die Unterschiede zwischen ihnen und den jungen Pubertierenden deutlich machen. Durch die Kleidung des Pedells – dunkler Arbeitsmantel über hellen Hosen – wird die Absonderung des Hausmeisters von den Professoren ersichtlich. Melchior trägt eine dunkle Kniebundhose mit passender Jacke, weißem Hemd und Krawatte, sowie schwarze Strümpfe und Stiefel und stellt einen mustergültigen Schüler dar. Seine Haare sind gestriegelt, ganz im Gegensatz zu den wirren Haaren des

Rektors, die in alle Himmelsrichtungen stehen. Aus den Frisuren lassen sich die jeweiligen Gemütszustände herauslesen. Denn während sich der junge Melchior ruhig und vernünftig der Lehrerriege stellt, wirkt der Rektor aufbrausend und herrisch.

Die dritte Photographie zeigt die Schlusszene auf dem Friedhof mit Jacobis Melchior, Moissis Moritz mit seinem Kopf unterm Arm und Frank Wedekind als dem vermummten Herrn (Abb. 3). Auf den Hintergrundprospekt hat Walsers einen Hügel mit kleinen Häusern in der Ferne gemalt, auf der rechten Seite die Kirche, in der vorderen Mitte des Prospekts die Kirchhofmauer und einige Grabsteine, Bäume und Büsche und einen mit Wolken durchzogenen stimmungsvollen Nachthimmel. Die gemalten Grabsteine verleihen dem Prospekt mehr Tiefe, die Bühne wirkt größer und offener. Auf dem vorderen Teil der Bühne stehen kleine Grabsteine und ein Strauch, hinter einer Graberböschung kauert Moritz, dessen kopflose Situation dadurch gelöst wird, dass nur sein Kopf hervor lugt, während eine kopflose schwarze Oberkörperattrappe an ihm befestigt ist. Dieses Kostüm erlaubt es, Moritz mit seinem Kopf unterm Arm zu zeigen und die Illusion zu wahren. Da er in seiner Beweglichkeit eingeschränkt ist, muss Moissi all die Gefühle und Emotionen mit seiner Mimik und Sprache transportieren. Die seitlichen Vorhänge verschleiern auch in dieser Szene den oberen Teil und verleihen ihr eine mystische Stimmung. Die Kostümierung des vermummten Herrn macht bewusst auf seine phantastische Intention aufmerksam, da er neben seiner weltmännischen schwarzen Kleidung (Hose und Mantel) und dem Gehstock eine auffallende Maske und einen Zylinder trägt. Melchior's Kleidung hat sich hinsichtlich der Szene im Konferenzzimmer verändert, da er aus der Korrekptionsanstalt geflohen ist und anstatt der schicken Schülerkleidung einfaches unscheinbares Gewand trägt.

Die Kostüme sind im Stil der Jahrhundertwende gehalten, geben den Schauspielern den benötigten Hinterhalt und unterstützen sie bei ihrer Darstellung der Figuren, da die Kleidung die Charaktere der Figuren betont und herausarbeitet. Die Gegensätze zwischen Jugendlichen und Erwachsenen kommen zum Vorschein, nicht nur in den Kostümen, sondern auch in der Konstellation von Innen- und Außenraum. Während sich die Szenen mit Erwachsenenbeteiligung in geschlossenen Räumen abspielen, erleben die Jugendlichen ihr Erwachen unmittelbar in der Natur, die durch Walsers stimmungsvolle Frühlingssprospekte eine offenere und freiere Wahrnehmung der Pubertät erlaubt. Die räumliche Separation zwischen einengender und unterdrückender Eltern- und Lehrerschaft und der jugendlichen Erfahrung der Weite der Natur verhilft der Tendenz des Stücks zu einer augenscheinlichen Stimmigkeit. Die pedantische Ernsthaftigkeit der Inszenierung

spiegelt sich darin allerdings ebenso wider wie die gewollte Ermöglichung einer Einfühlung des Publikums.

5.1.4 Figurengestaltung – Darstellung der Pubertät

Die stimmungshafte Gestaltung der Prospekte bringt den Frühling als Metapher für die erwachende Pubertät der Jugend in den Mittelpunkt des Geschehens. Walsers Bilder verhelfen dem Stück zu einer atmosphärischen Darstellung der Pubertät und ermöglichen den Schauspielern für die Gestaltung der Figuren einen poesievollen Hintergrund. Obwohl sich Wedekind für echte Kinder, die ihr eigenes sexuelles Erwachen darstellen, einsetzte, winkte Reinhardt entsetzt ab, da er jede Möglichkeit einer peinlichen Wirkung beseitigen wollte, indem er die jungen Rollen mit erwachsenen Schauspielern besetzte.²¹⁰ So kommt es, dass bei der Uraufführung der „Kindertragödie“ Schauspieler wie Alexander Moissi oder Gertrud Eysoldt siebenundzwanzig bzw. sechsunddreißig Jahre alt sind, als sie die Figuren des Moritz und der Ilse darstellen. Dass dadurch auf eine überzeugende körperliche Erscheinung verzichtet werden muss, stört die wenigsten Kritiker und Zuschauer. Der Kritiker Kurt Martens schildert dies in seiner Kritik „Wedekind bei Reinhardt“ in der Zeitschrift „Die Gegenwart“ wie folgt:

Die Mädchen erschienen stellenweise doch schon ein wenig zu üppig, die Knaben in ihren kurzen Höschen zu breit und muskulös, vor Allem zu männlich in der Stimme. Störend trat dieser Mangel nirgends hervor, da die Wiedergabe der kindlichen Allüren durchweg vortrefflich gelang.²¹¹

Auch Siegfried Jacobsohn lobt in seiner Kritik für seine Theaterzeitschrift „Die Schaubühne“ die Schauspieler, „von denen die einen das Talent, andre die Jugend und die dritten beides hatten.“²¹² In ihrer stürmischen Darstellung passen sie sich den Bühnenbildern und dem Rhythmus Wedekinds Worte an und interpretieren das poetische Erwachen, Erahnen und Erschauern der Pubertierenden.

5.1.4.1 Kontrastwirkung Pubertierende – Erwachsene

Reinhardt hat in seiner Inszenierung besonderen Wert darauf gelegt, die Probleme der Jugendlichen, die sich aufgrund einer prüden und unehrlichen Gesellschaft ergeben, auszuarbeiten und sich der pädagogischen Diskussion über die sexuelle Aufklärung

²¹⁰ Siehe hierzu den Antrag für die Aufführungsgenehmigung an das Königliche Polizei-Präsidium. In: Max Reinhardt in Berlin. S. 10.

²¹¹ Martens, Kurt. Wedekind bei Reinhardt. Zitiert nach: <http://www.wedekind.h-da.de/buehne.htm>

²¹² Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 43.

verschrieben. Die Differenzen zwischen der Jugend und den Erwachsenen werden deutlich hervorgehoben. Jacobsohn bezeichnet dies in seiner Kritik wie folgt: „Gegen die Welt der gährenden Säfte erhebt sich die Welt der vertrockneten Säfte.“²¹³ Die Kontrastwirkung, die aufgrund der Verhältnisse der Generationen zueinander und den verschiedenen Anschauungs- und Empfindungsweisen entsteht, wird zwar teilweise als übertrieben wahrgenommen, doch erst die Lehrerkarikaturen werden von den meisten Rezensenten stark kritisiert und als Schwachpunkt der Aufführung gesehen. Anstatt weiterhin die Lyrik und das Poetische der Jugend in den Vordergrund zu stellen, akzentuiert Reinhardt die übertriebene Darstellung der Professoren. Die Kritiker können diesem Bruch nicht viel Gutes abgewinnen, im Gegenteil, die Lehrerszenen werden heftig kritisiert und vielerorts liest man von dem Wunsch, die beiden Lehrerszenen (Konferenzzimmerszene sowie die erste Friedhofsszene mit Moritz' Beerdigung) genauso zu streichen wie die drei anröchigen Kinderszenen.²¹⁴ Nach Jacobsohns Meinung ist kein Stil gefunden worden, der die Szenen erträglich gemacht und in ihrer skurrilen Wirkung hervorgehoben hätte, er vermisst die Mittel „der Anordnung, der Verkürzung, der Beschleunigung“ und bescheinigt jedem „Episodist viel zu viel Zeit, seine sämtlichen Nuancen auszubreiten und zu illuminieren.“²¹⁵ Die karikaturistische Darstellung der Lehrerfiguren, die von Gertrud Prellwitz in ihrer Kritik als „Hanswurstiade“²¹⁶ bezeichnet wird, zerstört für viele Kritiker die Illusion des Stücks. Wie Jacobsohn ist auch sie der Meinung, dass die gereinigte Bühnenfassung (auch dank Reinhardts Regiekunst) der originalen Buchfassung vorzuziehen ist.

Kurt Martens hingegen gibt sich begeistert von dem Kontrast zwischen dem „hinreißenden Gespiel und Getummel der Kinder“ und dem „kunstreichen Zerrbild“ der Lehrerkonferenz, „die an ihrem grünen Tische, gleich einem Haufen Ungeziefer übereinander hockend, vom fauchenden Rector überragt, vor der grau getünchten Wand sich abhob.“²¹⁷ Man erkennt in dieser Kritik seinen Sinn für die groteske Darstellung und deren Plastizität. Die

²¹³ Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 41.

²¹⁴ Siehe ebenda: „Wären nur auch die beiden Szenen (im Konferenzzimmer und am Grabe) weggeblieben, in denen der dichterische Wille entweder zu realistischer Gestaltung gehaßter Menschen oder zu karikaturistischer Verzerrung verachteter Kreaturen nicht klar und nicht schöpferisch wird. Wäre wenigstens die zweite weggeblieben, die wiederholt, also abstumpft, statt zu verschärfen.“ S. 42. Siehe ebenso Prellwitz, Gertrud. Theater-Korrespondenz. Zitiert nach: Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. Hg. von Hans Wagener. Stuttgart: Reclam, 1980: „Dann aber kommen die Lehrerszenen, und die sind nichts als eine wüste Karikatur, übertrieben bis zum Läppischen, und sie verderben die Wirkung völlig.“ S. 121.

²¹⁵ Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 42f.

²¹⁶ Vgl. Prellwitz, Gertrud. Theater-Korrespondenz. Zitiert nach: Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. S. 120f.

²¹⁷ Martens, Kurt. Wedekind bei Reinhardt. Zitiert nach: <http://www.wedekind.h-da.de/buehne.htm>

Stilisierung des Oberlehrertypus, der sich strikt über die Bedürfnisse und Erklärungsversuche des Schülers hinwegsetzt und ohne ein Fünkchen Verstand und Nachsicht unbarmherzig durchgreift, sowie die herrschsüchtige und unmanierliche Darstellung des Lehrerkollegiums schaffen dies diskussionswürdige Zerrbild. Die Lehrerschaft rund um den von Viktor Arnold dargestellten Rektor erhält durch Maske und Kostüm den nötigen Hinterhalt für die Härte und Strenge, die von den Professoren ausgehen soll. Sie offenbaren die satirischen Worte Wedekinds mit einer Wucht, die auch in der Begräbnisszene zum Einsatz kommt.

Neben der teilweisen Ablehnung der Professorengestaltung, die in einer übertriebenen Art und Weise mit ihren körperlichen und geistigen Schwächen vorgeführt werden und Wedekinds satirische Charakterisierungen übernehmen, finden sich Hinweise, die darauf schließen lassen, dass die Gestaltung der Elternfiguren positiver aufgenommen wird, da die Ernsthaftigkeit in diesen Szenen nicht komplett verloren gegangen ist. Mit deutlichen Worten erklärt Jacobsohn seine Sicht der Lehrer-Eltern-Darstellung:

So entbehrlich für das Drama die Professoren in dieser Häufung und in dieser Bösartigkeit sind, so unentbehrlich sind die paar Eltern in ihrer schädlichen Kurzsichtigkeit und Korrektheit. Da war es erfreulich, daß wenigstens ein Vater, von Herrn Steinrück, und eine Mutter, von Fräulein Kurz, zum Greifen lebendig gemacht wurden.²¹⁸

Im Gegensatz zu den humoristisch vorgetragenen Lehrerszenen, die keinen Anspruch an eine todernste und realistische Darstellung stellen, verbinden die Elterndarstellungen Wedekinds Modernität und die theatralen Vorzüge der naturalistischen Familientragödie, was besonders in der Szene zwischen Herrn und Frau Gabor (Albert Steinrück und Hedwig Wangel) zu tragen kommt. Laut Seehaus' Aufzeichnungen zählt diese mit realistischen Mitteln arbeitende und von der idealen Besetzung eingenommene Szene zu den Höhepunkten der Reinhardt-Inszenierung.²¹⁹ Prellwitz äußert sich ebenfalls positiv über die Szenen der Mütter, die sie dieser Inszenierung als besonders wertvoll zuschreibt:

Dadurch, daß neben den beiden gesunden Naturen, einem frischen, klugen und guten Knaben und Mädchen die Erzieher, die alles versäumen und verderben, zwei sehr gutgewillte, treubesorgte Mütter sind, die eine sogar über dem Durchschnitt feinsinnig und verständnisvoll, doch eben zu diesem Problem nie erwacht, kommt in diese Szenen etwas Edles, das den künstlerischen Wert außerordentlich erhöht.²²⁰

²¹⁸ Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 43.

²¹⁹ Vgl. Seehaus. Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 331.

²²⁰ Prellwitz, Gertrud. Theater-Korrespondenz. Zitiert nach: Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. S. 120.

Anstatt des von Wedekind erwünschten Humors erblickt Prellwitz die ernsten und edlen Motive der Reinhardtschen Inszenierung in der Darstellung der Eltern und hebt ebenso wie Martens²²¹ Hedwig Wangel hervor, welche als Frau Gabor die zunächst offene und tolerante Mutter spielt, die im Laufe des Stücks diese Fassade bröckeln und in ihrer klaren Darstellung die Heuchelei des Bürgertums erkennen lässt.

In diesem Spiel der Erwachsenen, das das Fehlverhalten der Eltern und Lehrer erkenntlich macht, wird ihre Schuldigkeit an den Pranger gestellt. Die Gegenüberstellung der natürlichen Jugend und der prüden und heuchlerischen Erwachsenenwelt ermöglicht eine Kontrastwirkung zwischen Natürlichkeit und Gebräuchlichkeit.

5.1.4.2 Gestaltung der Pubertierenden

Betrachtet man das Material für die Untersuchung der Rollengestaltung, wird deutlich, dass sich das Augenmerk der Presse vornehmlich auf das „Pädagogisch-Ethische und das Formal-Ästhetische“ des Werkes richtet und die Beschreibungen der schauspielerischen Darstellung der Rollen ins Hintertreffen gelangen.²²² Neben den Kritiken helfen jedoch auch die zensurbedingten Änderungen in der Rollengestaltung, um die Darstellung der Pubertät bzw. der Pubertierenden in der Uraufführung zu analysieren.

Es werden Jugendliche gezeigt, die in ihrer natürlichen Entwicklung gehindert werden, wobei sich in der Inszenierung der Uraufführung alles auf drei Hauptfiguren konzentriert: Moritz Stiefel, dargestellt von Alexander Moissi, Melchior Gabor, dargestellt von Bernhard von Jacobi, und die von Camilla Eibenschütz dargestellte Wendla Bergmann. Die Rolle der Ilse, die als verlockendes Leben wahrgenommen werden soll, wird als wichtige Nebenrolle mit Gertrud Eysoldt besetzt.²²³ Die in der Originalfassung wichtigen Charaktere Hänchen Rilow und Ernst Röbel verkümmern durch die Eingriffe der Zensur zu Randfiguren, die nur in den beiden Gruppenszenen der Jungen und an Moritz' Grab vorkommen, ohne einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen bzw. das Stück zu beeinflussen. Die Auffassung, es

²²¹ Siehe hierzu Martens, Kurt. Wedekind bei Reinhardt. Zitiert nach: <http://www.wedekind.h-da.de/buehne.htm> „(...) Hedwig Wangel in einem Wort für Wort durchdachten Spiel als gütige, nur halb verständnisvolle Mutter.“

²²² Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 321.

²²³ Siehe hierzu Stimmen zu ihrer Darstellung: „Zwischen Eltern und Kindern tritt das lockende Leben, das erste Mal tänzelnd in einer virtuoson Mädchengestalt der Eysoldt.“ In: Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 43. „In kleineren Rollen glänzten, wie nicht anders zu erwarten, Gertrud Eysoldt, die eine lebensfrohe Dirne mit frühreif zappelnder Lüsterheit und göttlicher Frechheit ausstattete.“ In: Kurt Martens. Wedekind bei Reinhardt. Zitiert nach: <http://www.wedekind.h-da.de/buehne.htm>

handle sich bei Moritz, Melchior und Wendla um Ausnahmeerscheinungen, verfälschte Wedekinds Darstellung der Pubertätsproblematik, die eigentlich ein noch reicheres Spektrum an psychischen Nöten und sexuellen Erfahrungswerten lieferte.

Gertrud Prellwitz zeigt sich in ihrer Kritik allerdings positiv berührt von der Gestaltung der jugendlichen Hauptfiguren, für die sie im Gegensatz zu den Lehrerkarikaturen voll des Lobes ist:

Die drei Hauptgestalten waren vortrefflich herausgearbeitet und traten uns menschlich nahe. Ihr Geschick wurde glaubhaft und erschütterte uns: der Schwache verzweifelt und tötet sich selbst; den Gesunden wachsen die halb verstandenen Triebe über den Kopf und bringen sie zu Fall.²²⁴

Alfred Kerr bezeichnet sie in seiner Rezension aus dem Jahr 1906 als „Faustusse der Pubertät“, die „erobern und schuldig werden und dennoch schuldlos untergehn.“²²⁵ Die Charakteristika der drei Hauptfiguren lassen sich deutlich aus Wedekinds Text herauslesen. Der Eine unsicher, schwärmerisch, lebensmüde, der Andere intelligent, grüblerisch, lebensmutig, daneben das Mädchen, naiv, neugierig und gutgläubig. Für Siegfried Jacobsohn stellt sich die jugendliche Stimmung in „Frühlings Erwachen“ und somit die Essenz des Stücks wie folgt dar:

Dem Knaben ist vor jedem seiner Triebe, deren Tragweite er nicht kennt, wollüstig bange. Es lockt und stößt ab. Das Mädchen ahnt und fragt, erhält keine Antwort oder, noch schlimmer, die halbe und hat sehnsüchtig-traurige Gedanken vor dem Einschlafen. Die Schule verschärft die peinvolle Wirrnis des Übergangs. Diese Kinder hören und fühlen Alles deutlicher und schärfer und doch verschleiert und traumhaft. An nichts können sie denken, ohne daß Arbeiten dazwischen kommen (...) Durch den bleiernen Zwang wird, was sich in Licht und Sonne recken möchte, entweder erstickt oder verstümmelt. Zarte Scham wandelt sich entweder in scheues Grauen oder in freche Zügellosigkeit.²²⁶

Das Poetische und Lyrische der Figuren wird von Reinhardt in der Uraufführung betont, was sich in der darstellerischen Leistung der Schauspieler bemerkbar macht.

5.1.4.2.1 Moritz Stiefel

Alexander Moissi zieht mit seiner Darstellung des Moritz Stiefel die Aufmerksamkeit auf sich und übertrumpft seine beiden Kollegen an Erfolg und Lob. Die Lyrik und Poesie der ersten beiden Akte sind es, die Jacobsohn schwärmen und Moissis „schauspielerische

²²⁴ Prellwitz, Gertrud. Theater-Korrespondenz. Zitiert nach: Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. S. 120.

²²⁵ Kerr, Alfred. Die Welt im Drama. Hg. von Gerhard F. Hering. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1964. S. 238.

²²⁶ Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 39.

Schönheit“ sowie seinen „verschwenderischen Reichtum von Charakterzügen und Stimmmodulationen“²²⁷ rühmen lassen. Monty Jacobs erkennt in seiner Kritik für das „Berliner Tageblatt“ in Moissis Moritz einen „Gezeichneten des Schicksals“, der durch seine „visionäre Gewalt des Blicks und des Worts“ den Glanzpunkt des Stücks markierte und auch „die Kirchhofszene vor dem Versagen rettete.“²²⁸ Moissis eindringliche Art zu spielen und damit die Massen in seinen Bann zu ziehen wird in dieser Inszenierung ersichtlich. Er erschüttert und fasziniert Zuschauer wie Kritiker. Rüdiger Schaper schreibt in seiner Biographie „Moissi. Triest, Berlin, New York“ über die Wirkung, die Moissi auf das Berliner Publikum hatte:

Nach den Gespenster Aufführungen in den Kammerspielen des Deutschen Theaters kommt es vor, dass die Zuschauer stumm auf ihren Plätzen bleiben und keine Hand des Beifalls sich rührt. Lähmendes Entsetzen. Ungewohnte Begeisterung: Der junge Moissi ist ein Schockerlebnis. Ecce homo: ein leidender, ein todgeweihter, ein wunderschöner Mensch. Ein Fremder, nach dem man sich sehnt.²²⁹

Nach der Uraufführung von „Frühlings Erwachen“ muss es sich ähnlich verhalten haben. Der Beifall blieb auch hier fast vollständig aus, wobei Jacobsohn das Gefühl hatte, dass sich die Zuschauer nach den ersten beiden Akten aus Ergriffenheit mit dem Applaus zurückhielten.²³⁰

Moissi zeichnet das Bild des träumerischen und unsicheren Moritz, der sich in der realen Welt des Erwachsenwerdens nicht zurechtfindet und sich mit seinen Phantasien und Träumen identifiziert. Obwohl Moritz und Melchior in ihren charakterlichen Grundzügen von gegensätzlicher Natur sind, verbindet sie eine Freundschaft, die Moissi und von Jacobi glaubwürdig auf die Bühne bringen. Kurt Martens sieht den Zusammenhalt „in dem Ausdruck knabenhafter Schwermut, den Jacobi durch eine kühne, gesammelte Energie, Moissi durch eine rührende Ratlosigkeit zu vertiefen wusste.“²³¹ Der von Wedekind so oft gewünschte Humor, besonders in der Figur des Moritz, könnte dabei etwas untergegangen sein, eine Tendenz, die sich in Folge der jahrzehntelangen Figurengestaltung auf den deutschen Bühnen verfestigte.²³²

²²⁷ Vgl. Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 43.

²²⁸ Vgl. Jacobs, Monty. Berliner Tageblatt, 23. November 1906. Zitiert nach: Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 326.

²²⁹ Schaper, Rüdiger. Moissi. Triest, Berlin, New York. Eine Schauspielerlegende. Berlin: Argon, 2000. S. 88.

²³⁰ Vgl. Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 41.

²³¹ Martens, Kurt. Wedekind bei Reinhardt. Zitiert nach: <http://www.wedekind.h-da.de/buehne.htm>

²³² Vgl. Seehaus. Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 327.

5.1.4.2.2 Melchior Gabor

Die Rolle des Melchior Gabor wird von Bernhard von Jacobi dargestellt, dem das Schicksal vieler Melchior-Darsteller widerfährt und der daher mit weniger Interesse und Aufmerksamkeit bedacht wird als die Darsteller des Moritz und der Wendla. Obwohl Melchior gerne als wichtigste Rolle des Stücks bezeichnet wird, fällt die Präferenz der Kritiker und Zuschauer meist auf seinen charakterlichen Gegenpart Moritz Stiefel. Im Vergleich zu Moissi und Eibenschütz halten sich die positiven Kritiken für von Jacobi zurück. Ihm wird die jugendliche Rolle nicht immer abgenommen, wie zum Beispiel im Falle der Besprechung der Reinhardt-Inszenierung von Hermann Kienzl:

Die Schauspieler ließen sich von einem jungen stürmenden Rhythmus tragen. Der Dirigent hatte ihn auch denen eingeflößt, deren Naturell widerstrebte. So gut sich derlei eben mitteilen läßt. (Beispiel: Bernhard von Jacobi, der sich zum Melchior verjüngte, aber nicht der junge Melchior war.)²³³

Jacobsohn schlägt in die selbe Kerbe, wenn er in der Inszenierung den lebenserhaltenden Unterschied zwischen Moritz und Melchior als verwischt betrachtet und von Jacobi in seiner Darstellung rügt, da er seines Erachtens vom Naturell her ebenso dazu fähig wäre, sich dem gleichen Schicksal wie Moritz hinzugeben.²³⁴

Zum Teil wird die Figur des Melchior, der sich gegen die Einengung durch die Welt der Erwachsenen zur Wehr setzt und sich am Ende dem Leben und dem Erwachsenwerden stellt, in seiner Charakteristik von den zensurbedingten Textänderungen verschoben. Wie wir schon zuvor erläutert haben, kommt dies besonders in der vermeintlichen Prügelszene zum Ausdruck, indem er neben seiner egoistische Seite mit Zügen eines sentimental Liebhabers, der seine Angebetete umwirbt, versehen wird und damit etwas von seiner abgeklärten Nüchternheit verliert. Andererseits liegt in der Gestaltung des Melchior die Betonung auf seinem Intellekt und Tiefsinn und seiner Begabung, „die Gegenwelt zu durchschauen und sich dadurch ihrer Beherrschung zu entziehen.“²³⁵

5.1.4.2.3 Wendla Bergmann

Neben Moissis Darstellung wird vor allem Camilla Eibenschütz in der Rolle der Wendla Bergmann positiv hervorgehoben. Wie etwa bei der Kritik von Jacobsohn, der den Beiden neben den sprachlichen Feinheiten auch körperlich-spielerische Vorzüge attestiert:

²³³ Kienzl, Hermann. Die Bühne ein Echo der Zeit (1905-1907). Berlin: Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, 1907. S. 290f.

²³⁴ Vgl. Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 43.

²³⁵ Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 325.

Man genießt denn auch dankbar die unendliche Feinheit, mit der Fräulein Camilla Eibenschütz jedem Wort und jeder Situation, sei sie heiter, sei sie ernst, zu ihrem Recht hilft. (...) Was aber über alle Kunst, liegt in dem menschlichen Wesen der Beiden beschlossen: in ihrem Blick, in ihrem Gang, in diesen scheuen, herben, keuschen, sehnsüchtigen Bewegungen schicksalgezeichneter Menschenkinder. Wendla nachtwandelnd im Garten und krank im Bett, Moritz kurz vor dem Tode und in seinem Grab – in dieser Darstellung bedürfte es eigentlich nur dieser vier Szenen, um die Tragik von >Frühlings Erwachen< völlig zu erschöpfen.²³⁶

Der Tragik und Ernsthaftigkeit der Rolle wird eine naive und jugendliche Frische und Natürlichkeit entgegengesetzt, und im Falle von Eibenschütz versprüht sie diese Attribute auf der Bühne mit Leichtigkeit. Sie versteckt sich nicht hinter ihrem kindlichen Kostüm, sondern nutzt es, um ihrer Darstellung mehr Ausdruck zu verleihen. Im Spiel mit Emilie Kurz, die Frau Bergmann darstellt, offenbart sie eine sehnsüchtige Neugier nach dem Leben und begegnet der Prüderie der Mutter mit einer Echtheit der auszudrückenden Gefühle. Auch Kurt Martens stimmt den positiven Kritiken zu und sieht in Eibenschütz die Personifikation der Wendla schlechthin:

Camilla Eibenschütz sah als Wendla entzückend aus, kokettierte in echter Kindlichkeit und sprach ihre flehenden Fragen nach dem Rätsel der Geburt nicht weniger zu Herzen als im Krankenbette die verzweifelten nach den Gründen ihrer Bleichsucht.²³⁷

Die letzte Szene im Krankenbett erfordert einiges an schauspielerischem Können, da die Verzweiflung und das Gefühlschaos dieses jungen und zunächst ahnungslosen Mädchens glaubwürdig an das Publikum herangetragen werden müssen. Eibenschütz gelingt es in ihrer Darstellung, den lyrischen und stimmungshaften Grundton der Rolle mit der Tragik der unschuldig schuldig Gewordenen zu verbinden und die Zuschauer zu erschüttern. Die Figurengestaltung betreffend werden jedoch Stimmen laut, die aufgrund der veränderten Prügelszene zwischen Wendla und Melchior ihre Reinheit anzweifeln und sie als moralisch verkommen bezeichnen. Durch den neuen koketten Satz „Wenn ich dir einmal nachlaufe, dann siehst du mich wieder“²³⁸, wird ihr von manchen Moralaposteln zur Last gelegt, berechnend zu sein und den folgenden Geschlechtsverkehr mit Melchior provoziert zu haben. Als Beispiel für diese Annahme ziehe ich Paul Goldmanns polemische Besprechung der Inszenierung heran, der sich strikt gegen Wedekinds Figurengestaltung und den aufklärerischen Hintergedanken ausspricht:

²³⁶ Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. S. 43.

²³⁷ Martens, Kurt. Wedekind bei Reinhardt. Zitiert nach: <http://www.wedekind.h-da.de/buehne.htm>

²³⁸ Rothe, Friedrich. Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. S. 24.

Er meint die Notwendigkeit der Aufklärung der Kinder durch die Eltern nachzuweisen, indem er zeigt, wie Wendla, die von ihrer Mutter im Glauben an den Storch aufgezogen wird, sich von Melchior auf dem Heuboden verführen lässt. In Wirklichkeit beweist er damit gar nichts. Denn Wendla erscheint in dem Wedekindschen Stücke als ein so durch und durch verdorbenes Frauenzimmerchen, dass man unbedingt annehmen muss, sie wäre, auch wenn sie von ihrer Mutter die volle Wahrheit erfahren hätte, dem Melchior auf den Heuboden nachgeklettert. Das liegt so in ihrem Wesen als Wedekindsche >Frauengestalt<. Und wenn Frank Wedekind daher für die Perversität des kleinen Mädchens den Klapperstorch verantwortlich macht, so begeht er damit ein Unrecht, gegen das dieser ehrenwerte Vogel nicht nachdrücklich genug in Schutz genommen werden kann.²³⁹

Die Mehrzahl der Kritiker vermutet dagegen keine Böswilligkeit in der Figur der Wendla, sondern weist auf ihre Unschuld hin.²⁴⁰ Böswilligkeit lässt sich eher in den überspitzten und verständnislosen Kritiken á la Goldmann erkennen.

Mit der Uraufführung gelang es, den Namen Frank Wedekind auf den deutschsprachigen Theaterbühnen zu etablieren, die Bühnenfähigkeit von „Frühlings Erwachen“ zu beweisen, es zwanzig Jahre erfolgreich auf dem Spielplan des Deutschen Theaters zu halten und zum meistgespielten Stück seiner Ära zu machen.²⁴¹ Das Klima in der Gesellschaft hatte sich dahingehend verändert, dass die breitgefächerten Probleme der Jugend wahrgenommen und nicht mehr verleugnet und unter den Teppich gekehrt wurden. Die Jugendbewegung und verschiedene Reformen hatten dabei großen Einfluss und ermöglichten den Durchbruch ins Bewusstsein der Öffentlichkeit.²⁴² Die Darstellung der Pubertät, wie Wedekind sie sich vorgestellt hatte, konnte zwar noch nicht im vollen Ausmaße realisiert werden, aber dass die Thematik überhaupt den Weg auf die Bühne geschafft hatte, konnte als kleiner Erfolg angesehen werden.

5.2 Peter Zadeks Inszenierung 1965 in Bremen

In den fast sechzig Jahren, die zwischen der Uraufführung und Peter Zadeks Inszenierung von „Frühlings Erwachen“ liegen, kam es zu unübersehbaren Veränderungen in der Haltung der Erwachsenenwelt zur Jugend. Zwei folgenschwere Weltkriege und ihre Konsequenzen, gesellschaftliche Revolutionen und Neuordnungen beeinflussten und bestimmten die sechziger Jahre in Deutschland. Für Wedekinds „Kindertragödie“ ergaben

²³⁹ Goldmann, Paul. Frühlings Erwachen. Von Frank Wedekind. Zitiert nach: Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. S. 118f.

²⁴⁰ Siehe hierzu Kienzl, Hermann. Die Bühne ein Echo der Zeit (1905-1907): „Camilla Eibenschütz' Wendla verlor nur im Traurigen der letzten Szene das Immakulatum, das diese Frühmutter bis zum Tode wahren soll. S. 290f.

²⁴¹ Vgl. Regnier, Anatol. Frank Wedekind. Eine Männertragödie. München: Knaus, 2008. S. 26

²⁴² Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. S. 48.

sich daraus neue Interpretations- und Inszenierungsmöglichkeiten, die unterschiedliche Aspekte der Thematik hervorhoben.

Die Aufführungsgeschichte von „Frühlings Erwachen“ zeigt die Probleme, die es lange Zeit aufgrund der Zensurbehörden, später wegen der öffentlichen Meinung gab und die die Darstellung der Gesamtheit des Stücks erschwerten. Auch die 1912 vom Preußischen Oberverwaltungsgericht durchgesetzte Aufhebung des Aufführungsverbotes²⁴³ änderte zunächst nichts an der üblichen Handhabung der sexuellen Szenen: sie wurden nach wie vor gestrichen. Die erste Aufführung der Originalfassung fand 1924 am Dresdner Alberttheater unter der Regie von Hans von Wild statt.²⁴⁴ Ebenfalls in den zwanziger Jahren begannen die Theatermacher, die ernste und schwermütige Tendenz des Stücks zu durchbrechen und sich auf Wedekinds phantastische Visionen und grotesken Humor einzulassen.²⁴⁵ Das Interesse an „Frühlings Erwachen“ und Wedekind im Allgemeinen ließ in den Nachkriegsjahren stark nach, da seine Thematik und Gesellschaftskritik als veraltet und einer anderen Welt angehörig wahrgenommen wurden. Doch das Gegenteil war der Fall, die jugendlichen Revolten erlebten in den sechziger Jahren einen Höhepunkt und die Themen der Identitätsfindung, Abspaltung von den Eltern und Erkundung der eigenen Sexualität ließen die berechtigten Fragen, ob „Frühlings Erwachen“ nach wie vor provozierte und die Darstellung der damaligen Pubertät auch für die aktuellen Geschehnisse noch von Bedeutung sein könnte, entstehen. Der Bruch der Jugendlichen mit veralteten Traditionen und Konventionen, der Sexualmoral und den prüden Ansichten der Erwachsenen erweckte das Interesse an dem Stück aus der wilhelminischen Ära.

5.2.1 Peter Zadeks Herangehensweise und Intention

In Zusammenarbeit mit Wilfried Minks, der für Bühnenbild und Kostüme verantwortlich war, inszenierte Peter Zadek am Bremer Theater „Frühlings Erwachen“. Die Premiere fand am 24. April 1965 am Niederdeutschen Theater statt, bevor es nach einigen Vorstellungen an das Theater am Goetheplatz wechselte.²⁴⁶ Die erfolgreiche Inszenierung gehört zu jenen Aufführungen, die von der Kritik den Stempel „Bremer Stil“ aufgedrückt bekommen haben.²⁴⁷ Neben der perfekten Zusammenarbeit mit Wilfried Minks – er war grundsätzlich

²⁴³ Vgl. Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. Hg. von Hans Wagener. S. 127f.

²⁴⁴ Vgl. Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. S. 305.

²⁴⁵ Vgl. Völker, Klaus. Frank Wedekind. S. 64.

²⁴⁶ Vgl. Zadek, Peter. My way. Eine Autobiographie 1926-1969. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998. S. 406.

²⁴⁷ Siehe ebenda: „>Bremer Stil< - was war das? Es war die Arbeit von Minks, Hübner und mir. Eine Mischung aus Pop Art, einer kühlen, ein bisschen an Brecht erinnernden Art von Schauspielführung, ironisch.“ S. 360.

bei den Proben dabei, Zadek während der Vorbereitungen zu Bühnenbild und Kostümen – , lieferte der Direktor des Bremer Theater, Kurt Hübner, einen weiteren wichtigen Beitrag zum Erfolg der Inszenierung, da er mit vielen Problemen zu kämpfen hatte und sich mit der Stadt und dem Kulturreferenten auseinandersetzen musste. Laut Hübner hielt dieser alles, was am Bremer Theater gemacht wurde, für „frech und heilige Werte zerstörend.“²⁴⁸ Zadek und sein Team polarisierten und schockierten, nicht unbedingt in der Wahl ihrer aufzuführenden Stücke, sondern in der modernen, innovativen und experimentellen Herangehens- und Inszenierungsweise. Für Paul Gerhard Klussmann steht fest, dass Zadek wohl der erste Regisseur war, der Wedekinds Text „im strengsten Sinn als Partitur und Spielanweisung für die Bühnenaufführung begriffen und die Forderungen nach Dämpfung und taktvoller Behandlung radikal verworfen“²⁴⁹ und sich einer körpersprachlichen Umsetzung verschrieben hat, was er 1976 in seiner Bochumer Aufführung von „Frühlings Erwachen“ noch konsequenter durchsetzte.

Zadek erinnerte sich noch aus seiner Londoner Jugendzeit an „Frühlings Erwachen“, da es das erste deutsche Stück war, das er je gesehen hatte, wobei ihn „die Art von Unschuld und das Verderben der Unschuld“ und deren Erotik damals bereits stark beeindruckt hatten und das Pornographische sowie die Zeit der Jahrhundertwende sein Interesse weckten.²⁵⁰ Für das Theater in Bremen, dessen Ensemble zum Großteil aus sehr jungen Schauspielern bestand, war „Frühlings Erwachen“ das perfekte Stück. In seiner Autobiographie „My way“ erklärt Zadek, wie er vermeiden wollte, dass die Schauspieler in der Darstellung der Pubertierenden nicht glaubwürdig, sondern albern wirken würden:

Ich wußte, man müßte irgendeine Art von Stilisierung finden, um es möglich zu machen, da man ja keine echten Kinder besetzen konnte (durft!). Und die Stilisierung, die ich fand, war eine ganz wichtige für meine zukünftige Arbeit: Ich habe den Text ganz ernst genommen, das heißt, der Text wurde nicht „als Text aus alten Zeiten“ gespielt, sondern so, als ob es ein absolut direkter, heutiger, klarer Text ist. Ich habe ihn nicht geändert, sondern genauso kompliziert gelassen, wie er da stand. Ein sehr dekorativer, manierierter Text. Mit allen seinen Ungereimtheiten wurde er aber gesprochen, als ob er nicht ungereimt wäre, und so wurde er auch gedacht. Gehrke (der hier sehr wichtig war) und ich bestanden auf ganz genauem Formulieren und genauem Denken, einem etwas kühlen Denken und Formulieren seitens der Schauspieler.²⁵¹

²⁴⁸ Vgl. Lange, Mechthild. Peter Zadek. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1989. S. 130.

²⁴⁹ Klussmann, Paul Gerhard. Kindertragödie und Erwachsenen satire. Zur Spieltheorie und Darstellungsform von Wedekinds Frühlings Erwachen. S. 482.

²⁵⁰ Vgl. Zadek, Peter. My way. Eine Autobiographie 1926-1969. S. 402.

²⁵¹ Ebenda. S. 402f.

In einem Interview mit der „Welt online“ vom 18. Juni 2008 weist er noch einmal darauf hin, wie interessant die Tatsache war, „dass die Schauspieler im Alter von 24 Jahren als Teenager glaubhaft waren“, da es bei ihrer Darstellung nicht darauf ankam, „dass sie andauernd Kopfstand machen, sondern darauf, wie sie ihre Art zu denken vermitteln.“²⁵²

Zadek und Minks arbeiteten äußerst genau und penibel an ihren Vorstellungen, Wedekinds Thematik und Sprache mit den modernen Mitteln des Theaters auf die Bühne zu bringen und somit die Gegenwart einfließen zu lassen. Klaus Völker schreibt dazu in seinem Buch über Frank Wedekind folgendes:

Zadek interpretiert >Frühlings Erwachen< ohne den Text umzubauen auf die Gegenwart hin, indem er das Publikum zwingt, von heute aus auf das Stück einzugehen. (...) Die Aktualisierung der Kindertragödie wird gewährleistet allein durch die streng kalkulierte Darstellung der Form des Stückes. Der >Inhalt< bedarf so keiner Aktualisierung.²⁵³

Tatsächlich ließ Zadek das Stück fast ungekürzt spielen, sieht man von einer kurzen Wendla-Szene, Iلس Auftritt an Moritz' Grab und einigen Textstreichungen in der Schlusszene ab.²⁵⁴ Die sexuellen Szenen, die zu Beginn der Aufführungsgeschichte von „Frühlings Erwachen“ zensiert und später als äußerst heikel angesehen wurden, erhielten die ihnen gebührende Aufmerksamkeit in der Inszenierung. Allerdings gab es auch in den sechziger Jahren noch immer Stimmen, die frivole Darstellungen wie die Onanie-Szene moralisch anstößig fanden und sich empört davon abwandten.²⁵⁵

Wedekinds Wunsch, dem Humor in seinem Stück mehr Geltung zu verschaffen, hatte sich bereits durchgesetzt, wobei Zadek in seiner Inszenierung durch die Betonung der Körpersprache diesen Aspekt noch um eine Spur ausdrücklicher hervorhob. Er ließ seine Darsteller wie junge Hunde herumtollen, am Boden wälzen und ihre Körper provozierend einsetzen. Das Groteske der Konferenzszene wurde herausgearbeitet, indem Zadek in einer Hinzufügung am Schluss jeden Lehrer seinen Namen mit dem dazugehörigen Sprach- und Bewegungstück akzentuieren ließ. Im Hinblick auf die klare und übersichtliche,

²⁵² Siehe Dermutz, Klaus. Peter Zadek – „Sie dachten, ich sei verblödet.“ Welt online: <http://www.welt.de/kultur/article2109567/Peter-Zadek-Sie-dachten-ich-sei-verbloedet.html>

²⁵³ Völker, Klaus. Frank Wedekind. S. 65.

²⁵⁴ Vgl. Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. In: Theater heute. H. 6, 1965. S. 10.

²⁵⁵ Vgl. Lange, Mechthild. Peter Zadek. Gespräch mit Kurt Hübner: „Es war eine Zeit, in der die Onanie-Szene in >Frühlings Erwachen< als empörende Schweinerei angesehen wurde – sie ist aber von Wedekind geschrieben worden. Alles, was nackt war, jede frivole Bemerkung wurde als eine Familienwerte zerstörende Angelegenheit angesehen. Wir schockierten immer – die Öffentlichkeit war dauernd beleidigt.“ S. 131.

fast sterile Bühnengestaltung ergaben sich starke Bilder, die der Natürlichkeit der Schauspieler keinen Abbruch taten. Im Gegenteil, das ästhetisch und technisch perfekte Bühnenbild von Minks, das von einer hellen Laboratoriumsatmosphäre getragen wurde, bildete einen gelungenen Kontrast zum teils manierten Text Wedekinds. Zadek arbeitete mit einer sezierenden Genauigkeit an dem Stück, was der Theaterkritiker und Herausgeber von „Theater heute“, Siegfried Melchinger, nicht sehr begrüßte. Diese „genaue Art der Beobachtung“ widerstrebte ihm, da seiner Meinung die Temperamente der Schauspieler dadurch eingeengt waren.²⁵⁶ Es herrschte kein Platz für Improvisationen, sondern eine strikte Abfolge, ein konstruktives Auseinandernehmen und Nebeneinanderstellen. Zadeks analytische Herangehensweise an den Text, dessen Formulierungen präzise von den Schauspielern mit einem alltäglichen Tonfall wiedergegeben wurden, verschaffte jedoch einen klaren Blick auf die Probleme der Pubertierenden.

Inhaltlich stand für Zadek die Revolte der Jugend gegen eine etablierte Gesellschaft im Vordergrund. Er signalisierte mit der omnipräsenten Groß-Photographie eines modernen und bekannten Mädchenkopfes auf der Mitte der Bühne, dass die Probleme der Wedekindschen Jugendlichen bei weitem nicht der Vergangenheit angehörten.

5.2.2 Wilfried Minks' Bühnenbild und Kostüme

Bei der Inszenierung von „Frühlings Erwachen“ handelte es sich um eine ausgewogene Gemeinschaftsarbeit zwischen Zadek und Minks. Sie beeinflussten sich gegenseitig in ihrer Arbeit, woraufhin Bühne, Kostüm und Regie so aufeinander abgestimmt waren, dass es laut Zadek „fast unmöglich war zu entscheiden, wer was erfunden hatte.“²⁵⁷ Die Konzentration lag eindeutig auf ihren unkonventionellen Ideen, denen sich die Schauspieler zu unterwerfen hatten. Zadek selbst betrachtet seine Arbeit in Bremen als Regie-Theater, das sich zwar ausführlich mit den Schauspielern beschäftigte, aber primär auf das Gesamte abzielte.²⁵⁸

Wilfried Minks war mit seiner Gestaltung von klaren und deutlichen Räumen maßgeblich für die Veränderung des deutschen Theaters verantwortlich. Er verzichtete auf naturalistische Bühnenbilder und massige Dekorationen und verschrieb sich einer formalen Haltung und deutlichen Vereinfachung. Tankred Dorst schreibt dazu in dem von der Union des Théâtres de l'Europe herausgegebenen Ausstellungskatalog „Wilfried Minks. Bühnenbildner“ folgendes:

²⁵⁶ Vgl. Peter, Zadek. My way. Eine Autobiographie 1926-1969. S. 406.

²⁵⁷ Ebenda. S. 360.

²⁵⁸ Vgl. ebenda. S. 336.

Peter Zadek und sein Bühnenbildner Wilfried Minks brachten damals etwas bis dahin Unerhörtes in das deutsche Theater ein: eine neue und wohl auf der Bühne zum ersten Mal so gesehene und gestaltete Realität. Phantasievoll war es auch, das Phantastische und Poetische, das ja wesentlich zum Theater gehört, war hier von kunstgewerblichen Schnörkeln, von allem bloß Netten und Gefälligen, das damals auf den Bühnen Mode war, befreit. Nichts verlor sich mehr im Ungefähren, Imaginären.²⁵⁹

Ich werde mich in meiner weiteren Betrachtung des Bühnenbildes und der Kostüme besonders auf Zadeks eigene Worte, die Kritik aus der Zeitschrift „Theater heute“ von Ernst Wendt und Henning Rischbieter und auf Photographien der Inszenierung, die aus verschiedenen Publikationen stammen, stützen.

5.2.2.1 Bühnenbild – Eine neue Ästhetik der Szene

Minks' Bühnenbild lieferte eine klare Struktur für die kurze Szenenabfolge von „Frühlings Erwachen“. Für ihn und Zadek war von Beginn an klar, dass sie ein riesiges Bild haben wollten, das sie hin- und herschieben konnten, um die jeweiligen Szenenveränderungen dahinter vorzunehmen.²⁶⁰ Nach wochenlangen Überlegungen entschieden sie sich für eine Porträtphotographie der 23jährigen englischen Filmschauspielerin Rita Tushingham, die damals bereits eine Ikone des britischen Films und ein Symbol für die Jugend der sechziger Jahre war. Bei der Betrachtung der Groß-Photographie erblickte man eine junge Frau mit einem kessen Kurzhaarschnitt und einem frischen Gesicht, in deren Ausdruck man jedoch auch Melancholie und einen Hauch Romantik erkannte. Es herrschte eine Umbruchstimmung, künstlerisch und gesellschaftlich, daher waren Jugendsymbole zu dieser Zeit immens wichtig und so ergab sich mit der überdimensionalen Photographie des modernen Mädchenkopfes eine Verbindung zur Gegenwart, die den Zuschauern durch die unaufdringliche Präsenz nie abhanden kommen konnte. Der eindringliche und offene Blick der Tushingham sendete einfache, aber starke Signale an das Publikum und für Georg Hensel hat Minks durch diesen Anachronismus „die Grundspannung der Aufführung zwischen Entstehungszeit und Gegenwart fruchtbar gemacht.“²⁶¹

Der ca. vier Meter hohe, bewegliche Rahmen, in dem die Photowand eingepasst war, wurde in der Mitte der Bühne platziert und konnte von der einen Seite zur anderen Seite geschoben werden. Darüber befand sich ein Scheinwerfergehänge, das für jeden ersichtlich war und laut Wendt und Rischbieter „helles, kaltes Licht auf die vordere Hälfte

²⁵⁹ Wilfried Minks. Bühnenbildner. Hg. von Union des Théâtres de l'Europe. Deutsche Ausgabe von der Akademie der Künste. Berlin: Parthas Verlag, 1997. S. 55.

²⁶⁰ Vgl. Zadek, Peter. My way. Eine Autobiographie 1926-1969. S. 404.

²⁶¹ Wilfried Minks. Bühnenbildner. S. 55.

der Bühne“ richtete.²⁶² Der Rahmen wurde an der einen Seite durch eine golddurchwirkte, an der anderen Seite durch eine Jugendstiltapete abgegrenzt, während die beiden Seitenportale mit gegensätzlichen Motiven – rechts eine überdimensionale Nachbildung der „Judith“ von Gustav Klimt, links eine weiße Schrifftafel, auf der sich in Jugendstil-Versalien die Worte der Frau Gabor „Und somit Kopf hoch! Solche Krisen dieser oder jener Art treten an jeden von uns heran und wollen eben überstanden sein. Wollte da ein jeder gleich zu Dolch und Gift greifen, es möchte recht bald keine Menschen mehr auf der Welt geben“ herab wanden – abgedeckt wurden.²⁶³ Der Kontrast zwischen der Plüschdämonie der Jugendstilanleihen und der Modernität des riesigen Mädchenkopfes konfrontierte die Zuschauer mit der Pubertätsthematik der Jahrhundertwende und deren Aktualität in der Gegenwart.

Ansonsten war die Bühne, die durch einen grauen Rundhorizont nach hinten abgeschlossen war, leer, nur einzelne Requisiten und Arrangements wurden Szene für Szene hinter dem Rahmen hervorgeholt und auf dem hellen Bretterboden aufgebaut. Bei den unaufwendigen Requisiten handelte es sich zum Beispiel um Fahrräder, mit denen die Burschen umherfuhren, Wendlas Bett, Frau Gabors Schreibtisch, Tisch und Sesseln in der Lehrerkonferenz, einen Baumstumpf oder Hänschen Rilows Holzklosett. Es brauchte weder exakte Nachbildungen eines Wohnzimmers oder Konferenzzimmers noch detailgetreu gemalte Frühlingsbilder, um die Intensität des Stückes und den Kontrast zwischen der Angepasstheit der einengenden Erwachsenenwelt und den Ausbruchversuchen der Pubertierenden herauszuarbeiten.

Wendt und Rischbieter erklären in ihrer Kritik für „Theater heute“ Minks formal großartig ausgetüfteltes und arrangiertes Bühnenbild:

Er hat die >Meditationstafeln< - das dunkelgraue Foto des Mädchenkopfes, die beiden Jugendstiltapeten, das Frauenbildnis von Klimt, den >Sehtext< auf weißem Grund, aus dessen Wortgeflecht sich einzelne Satzfragmente zwischendurch in unser Bewusstsein drängen, schließlich den grauen, mondrianschen Hintergrund – mit mathematischer Exaktheit zueinander geordnet wie einzelne Flächen auf einem konstruktivistischen Bild. Selbst die Scheinwerfer sind als Formelemente in dieses Bild eingesetzt. (...) Die Entleerung der Bühne geschieht hier nicht beliebig, sie folgt der Erkenntnis, dass ein Raum, je leerer er ist, desto strenger gegliedert werden muss.²⁶⁴

In dieser ästhetischen Strukturierung erkennt man die Klarheit, mit der Minks an seine Bühnenbilder herangegangen ist. Er arbeitete mit Assoziationen, die sich durch die Aneinanderreihung von Photographien, Graphiken und Schriften ergaben. Die Gegensätze

²⁶² Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 9.

²⁶³ Vgl. ebenda. S. 8.

²⁶⁴ Ebenda. S. 9.

des Bühnenbildes bildeten eine gekonnte Variation zu dem Gegensatz Jugendliche-Erwachsene.

Minks erlaubte es sich, den Bühnenraum von seiner Schummrigkeit zu befreien und die sich darin abspielenden Vorgänge in ein helles Licht zu tauchen, was die zuvor erwähnte Laboratoriumsatmosphäre schaffte. Ein Novum auf deutschen Bühnen war es, nicht nur die Bühne hell und klar zu beleuchten, sondern auch das Licht im Zuschauerraum anzulassen. Minks und Zadek wagten diesen Versuch, was laut Zadeks Aufzeichnungen in seinem Theaterbuch „Das wilde Ufer“ fast zu einem Aufstand führte:

Die Zuschauer haben alle gesagt: >>Das geht nicht, das kann gar nicht sein, entsetzlich, wir können uns nicht konzentrieren.<< Das Ergebnis war natürlich das Gegenteil: Weil die Zuschauer solche Angst hatten, dass ihr Nachbar sah, wie sie sich nicht konzentrierten, konzentrierten sie sich die ganze Zeit.²⁶⁵

Damit gelang es ihnen, die gesamte Aufmerksamkeit der Zuschauer aufrecht zu erhalten und auf das Bühnengeschehen zu lenken. Gleichzeitig wurden sie bewusst darauf hingewiesen, dass die Rampe die natürliche Grenze zwischen Zuschauerraum und den für das Schauspiel inszenierten Bühnenraum ist. In dieser direkten Art wurde die Bühnenrealität betont und dem Zuschauer mit einer enormen Deutlichkeit vor Augen geführt. Zadek und Minks machten durchschaubar, dass die Vorgänge auf der Bühne immer reines Theater sind und keine andere Form von Realität.²⁶⁶

Die Bühne wurde mit Hilfe einer neuen Ästhetik in Szene gesetzt, die zu der Darstellung der Pubertät äußerst förderlich erschien. Wendt und Rischbieter erkennen darin einen „Spiel-Raum“ für die Schauspieler und die darzustellenden Pubertierenden, in dem sie ihre Natürlichkeit entfalten und ohne Peinlichkeit über ihre Probleme sprechen konnten:

Die Delikatesse der >>Tableaus<<, die ausgewogene Schönheit des Bühnenraums, die ästhetischen Valeurs der Wände und der Beleuchtung transportieren die Zartheit der Empfindungen, die in diesem Stück von jungen Menschen artikuliert werden. (...) Weite anstelle von Stickigkeit, Klarheit anstelle von dumpfer Bedrückung, Schönheit anstelle von enger Kleinlichkeit. Jugendliches Erwachen wird mit ästhetischen Mitteln gefeiert, die Kindertragödie bleibt >>hell<< bis zum Schluss.²⁶⁷

Die Ernsthaftigkeit, die dem Stück jahrzehntelang angeheftet wurde und die auch die Uraufführung bestimmt hatte, war verflogen und so wurde Zadeks Inszenierung von einer neuen Ästhetik getragen, die sich von dem wohl überlegten Bühnenbild auf die Schauspielerleistung übertrug.

²⁶⁵ Zadek, Peter. Das wilde Ufer. Ein Theaterbuch. Zsgst. von Laszlo Kornitzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1990. S. 82.

²⁶⁶ Vgl. ebenda.

²⁶⁷ Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 9.

5.2.2.2 Kostüme – Eine Reminiszenz an die Jahrhundertwende

Neben der Bühnengestaltung, die einerseits die historische Distanz wahrte, andererseits die Atmosphäre der Entstehungszeit als Zitat einfließen ließ, war Minks auch für die Kostüme verantwortlich. Dabei orientierte er sich an dem Kleidungsstil der Entstehungszeit des Stückes und verwandelte die Schauspieler in Schülerkinder und Autoritätspersonen der Jahrhundertwende. Die Kostüme bildeten somit einen Verweis an die damalige Zeit und hatten durchaus Ähnlichkeit zu den Kostümen der Uraufführung.

Als Beispiele werde ich zunächst zwei Photographien heranziehen, die in Zadeks „Das wilde Ufer“ abgebildet sind.²⁶⁸



Abb. 4 Schülerszene, Bremen 1965

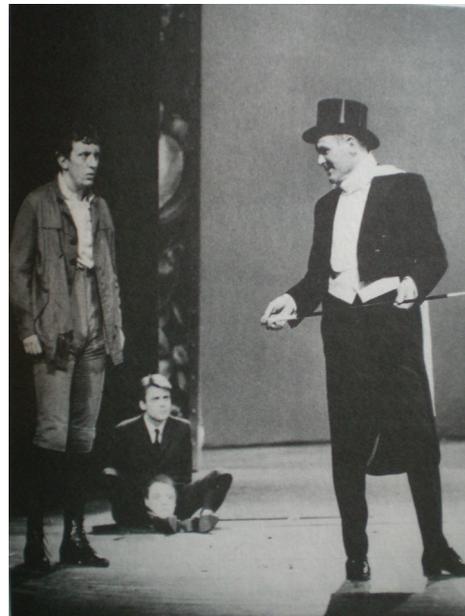


Abb. 5 Melchior, Moritz und der verummte Herr, Bremen 1965

Die Erste zeigt eine Schüler-Szene (Abb. 4), auf der sich die acht jungen Burschen um ein paar Fahrräder drängen und allesamt Kniebundhosen mit passenden Gilets und Jacketts, helle Hemden, Krawatten oder Fliegen, teilweise Kappen, dicke Wollstrümpfe und Lederstiefeletten tragen, die stark an Schuluniformen erinnern und auch als Reminiszenz an die Uraufführung gesehen werden können. Die Kostüme spiegeln die einengenden Konventionen der Gesellschaft, mit denen sie aufwachsen, wider, wobei durch das Spiel der Darsteller der Freiheitsdrang und Ausbruchscharakter verdeutlicht werden sollen. Die Pubertierenden stecken mittendrin im von den Autoritätspersonen bestimmten Leben und den festgefahrenen Ideologien. Die Kleidung verdeutlicht die damalige Eingrenzung und

²⁶⁸ Siehe Zadek, Peter. Das wilde Ufer. Ein Theaterbuch. S. 93 bzw. S. 95.

Fremdbestimmung in ihrem eigenen Handeln und Denken. Mit diesen Kostümen wurde eine bewusste Brücke zu der historischen Ursprungszeit geschlagen und ein neuerlicher Kontrast zur kühlen, stilisierten, an die Aktualität mahnende Bühne gebildet.

Auf der zweiten Photographie (Abb. 5) sind die beiden Hauptdarsteller Vadim Glowna als Melchior Gabor und Bruno Ganz als Moritz Stiefel zusammen mit Kurt Hübner, der den ver mum mten Herrn gegeben hat, abgebildet. Dabei handelt es sich um die letzte Szene des Stückes, die Friedhofsszene, in der Melchior aufgrund der vorangegangenen Ereignisse nicht mehr in seiner fein-säuberlichen Schuluniform auftritt, da er zuvor als Zögling in der Korrek tionsanstalt eine neue Uniform überstreifen musste, die sich nun dreckig, verknittert und Grau in Grau präsentiert und an eine Arbeiter- oder Sträflingsuniform erinnert. Während er die Jacke in der Korrek tionsanstalt noch ordnungsgemäß zugeknöpft, mit einem alles zusammenhaltenden Gürtel und angepasst an die restlichen Insassen trug²⁶⁹, hat sich durch die schlampig offen getragene Jacke das Kostüm seinem mitgenommenen Geisteszustand angepasst und lässt die Anstrengung der Flucht erkennen. Während Moritz noch in seiner schicken Schuluniform gekleidet ist und seine Kopflosigkeit durch eine schaufensterpuppenähnliche Kopfat trappe, die er mit sich rumträgt, angedeutet wird, hat sich Minks dazu entschlossen, den ver mum mten Herrn in eine modernere, weltmännische Aufmachung zu stecken. Neben den typischen Utensilien Zylinder, Gehstock und schwarzem Frack mit Umhang bestechen besonders die weiße Ansteckblume am Revers, der weiße Seidenschal und die Tatsache, dass der ver mum mte Herr ohne absolute Vermummung auskommt. Keine Maske bedeckt sein Antlitz, nur zu Beginn seines Auftritts verbirgt er sein Gesicht ein wenig hinter dem Seidenschal.²⁷⁰ Er repräsentiert das weltoffene Leben mit einer Nonchalance, deutlich, klar und ohne schummrige Friedhofsstimmung.

Um ebenfalls einen Eindruck von den Kostümen der Mädchen bzw. der Erwachsenen zu erhalten, möchte ich eine Abbildung aus Peter Zadeks Buch „My way“ heranziehen, die die Storchszen e zwischen Judy Winters Wendla Bergmann und Ellen Waldecks Mutter Bergmann zeigt.²⁷¹

²⁶⁹ Siehe die Abbildung einer Photographie der Korrek tionsanstaltsszene. In: Wilfried Minks. Bühnenbildner. S. 22.

²⁷⁰ Vgl. Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 11.

²⁷¹ Siehe Zadek, Peter. My way. Eine Autobiographie 1926-1969. S. 405.



Abb. 6. Storchszenen zwischen Wendla und ihrer Mutter, Bremen 1965

Auch in dieser Szene (Abb.6) lässt sich ein Vergleich zu der Kleidung der Entstehungszeit des Stückes ziehen, da sich Minks am Modestil jener Zeit orientiert. Er hüllt Frau Bergmann in ein hochgeschlossenes, langes, schwarzes Kleid mit voluminösen Ärmeln und weißer Schürze, im Gegensatz dazu trägt Wendla ein schlichtes, weißes Unterkleid ohne Ärmel und dunkle Strümpfe. Auf dieser Photographie ist eine essentielle Szene abgebildet, in der das Kostüm eine wichtige Rolle spielt, da Wendlas Kopf im Schoß der Mutter ruht, während diese Erklärungsversuche über die menschliche Sexualität stammelt und aus Scham den Kopf der Tochter mit ihrer Schürze zudeckt. Die Schürze stellt hier kein rein dekoratives, sondern ein elementares Mittel des Schauspiels dar und wird als wesentlichen Bestandteil in den Mutter-Tochter-Dialog integriert. Das Kostüm ermöglicht es hier, dem Zuschauer die Scham und Prüderie der Mutter plastisch zu verdeutlichen und das Heuchlerische in ihren Worten ins Bewusstsein zu befördern, während Wendla in unschuldigem Weiß ihrer Mutter zu Füßen liegt und um Ehrlichkeit und Aufklärung bettelt. Das Pendant zur unaufgeklärten und daher unwissenden Wendla stellt Ilse dar, die sich in der Künstlerbohème herumtreibt und in Moritz' Selbstmordszene auf die Bühne kommt. Wendt und Rischbieter beschreiben ihre Erscheinung als einen „Lotter-Engel“, einen „Boten aus einer anderen Welt“, da sie im „zerrauten weißen Kleid, mit einer Maske auf dem Gesicht“ ihren Auftritt hat und sich schon aufgrund des Kostüms von Wendlas Mädchenfigur abhebt.²⁷² Sie stellt das lockende Leben dar, abseits aller gesellschaftlicher Regeln und Konventionen, genau wie der vermummte Herr, und das spiegelt sich in ihren anders angelegten und sich von den restlichen Figuren abhebenden Kostümen wider.

Die realistischen Kostüme, angelehnt an die Mode der Jahrhundertwende, ergeben einen interessanten Kontrast zum ästhetisch stilisierten Bühnenbild und lassen erneut erkennen,

²⁷² Vgl. Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 10.

dass in der Darstellung der Pubertät eine kleidungstechnische Abgrenzung von den Autoritätspersonen besonders wichtig ist.

5.2.3 Figurengestaltung – Darstellung der Pubertät

Da Zadek das Stück fast ungekürzt spielen ließ, ergaben sich im Vergleich zum Originaldrama keine groben Abweichungen in der Figurengestaltung. Er ging in einer übergenaugen, analytischen Art und Weise an den Text heran und ließ den Dialog von seinen Schauspielern mit einer Selbstverständlichkeit sprechen, die Wendt und Rischbieter in ihrer Kritik als „zitierende Natürlichkeit“ beschreiben.²⁷³ Das Spiel der Jugendlichen erhielt eine realistische Grundierung, der bewusst betonte Körpereinsatz, der die Gefühle noch transparenter machte, ermöglichte ausdrucksstarke und lustvolle Balgereien. Meist ließ er sie in noch recht kindlicher Manier agieren, im Falle der sexuellen Szenen mussten sie lasziv und verführerisch wirken.

Während bei der Uraufführung die beiden Onanie-Szenen und die homoerotische Weinbergsszene noch gestrichen, die Prügelszene verändert und die Heubodenszene mit einer neuen Motivation ausgestattet werden mussten, wurden diese heiklen Szenen bei Zadek offen und ehrlich auf der Bühne präsentiert, was der Figur des Hänschen Rilow mehr Bedeutung zukommen und die drei „Hauptpersonen“ nicht als Ausnahmefälle dastehen ließ. Zadeks Interesse an der Erotik und dem Pornographischen des Stücks veranlasste eine detailgetreue Darstellung der sexuellen Szenen. Die allgemeine Konzentration lag auf der Darstellung der Welt der Pubertierenden mit all ihren Facetten. Es war eine Revolte der Jugend, die unbequeme Fragen stellte und aufgrund der prüden und beschränkten Erwachsenen ihre eigenen Erfahrungen machte, wenngleich dies zu den tragischen Auswirkungen des Stücks führte. In ihren Pubertätskonflikten zeigte sich allerdings auch die Schönheit und Ästhetik, die in der Verwirrung des Erwachens steckte und die Zadek und Minks in ihrer ausgeklügelten Bühne auffingen.

Neben dem experimentellen Bühnenkonzept verhalfen auch die Schauspielerleistungen der Inszenierung zu Erfolg. Paul Theodor Hoffmann schrieb darüber in seiner Kritik vom 27. April 1965 im Hamburger Abendblatt folgendes:

Das große Ensemble passt exakt und sicher in die ausgezirkelte Konzeption. Der Ton stimmt bei Vadim Glownas Melchior wie bei Judy Winters Wendla, bei Bruno Ganz' Moritz Stiefel wie bei Ellen Waldecks Mutter Bergmann, bei Margret Jahnens Frau Gabor und Kurt Hübners verummten Herrn wie bei den Typen

²⁷³ Vgl. Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 11.

der Scholaren und der Pauker (verkorkstes Bürgertum in daumier-ähnlicher Karikatur).²⁷⁴

Zadek hatte eine genaue Strategie erarbeitet, die von den Schauspielern exaktes Formulieren und Denken verlangte und dem Text eine angemessene Klarheit verlieh. Die Unterschiede zwischen den Jugendlichen und den Autoritätspersonen verlangten eine differenzierte Darstellung, die sich mit Hilfe der Karikatur ausarbeiten ließ.

5.2.3.1 Die Erwachsenenwelt – Professoren und Eltern

Zadek verfolgte die Intention Wedekinds, die Erwachsenen, im Besonderen die Professoren, in ihrer Darstellung von den Pubertierenden abzuheben, indem er ihre Szenen mit groteskem Humor ausstattete und ihre Charaktere zu verzerrten Menschenbildern machte. Die Mütter dagegen wurden nicht karikaturistisch verfremdet, sondern in ihrer Beschränktheit bzw. in ihrem Kampf mit der eigenen Toleranzgrenze dargestellt. Er verschärfte besonders die groteske Wirkung der Konferenzszene und setzte die Professoren eindeutig der Lächerlichkeit aus. Die Darsteller der Professoren wurden auch in dieser Inszenierung mit standesgemäßen Anzügen, Brillen, Bärten und teils wirrem Haar ausgestattet, die ihre groteske Mimik und Gestik umrahmten und verkorkste Gestalten ins Leben riefen. Wie ich bereits zuvor erwähnt habe, fügte Zadek am Ende der Konferenzszene das Unterschreiben von Melchior's Schulverweis hinzu. Die Professoren akzentuierten dabei ihre Namen mit einem dazu passenden Sprach- oder Bewegungstück²⁷⁵, wobei die Namen Sonnenstich, Zungenschlag oder Affenschmalz dafür prädestiniert erscheinen und die Idee von Wedekind höchstpersönlich stammen könnte. Im Vergleich zu den Professoren, bei deren Darstellung das Hauptaugenmerk auf der Karikatur lag, da ihr Unvermögen möglichst plastisch dargestellt werden und in ihrem Auftreten kein Interesse an den Schülern aufkommen sollte, gingen die Verantwortlichen in Bremen mit den Müttern etwas sensibler um. Besonders bei Frau Gabor wurde auf eine schroffe, humoristische Note verzichtet. Wendt und Rischbieter sehen sie zwischen den zwei Welten der Jugendlichen und Erwachsenen stehen und weisen auf ihre Vermittlungsversuche hin,²⁷⁶ die allerdings nicht von Erfolg gekrönt werden, da sie ihre Toleranzgrenze nicht überschreiten kann. Die Schauspielerin Margret Jahnen stellte sich

²⁷⁴ Hoffmann, Paul Theodor. Ein Premieren-Wochenende in Bremen. Wedekinds Erwachen. Zadek inszenierte die „Kindertragödie.“ Erstaufführung des „Lügen-Billy.“ In: Hamburger Abendblatt: http://www.abendblatt.de/extra/service/944949.html?url=/ha/1965/xml/19650427xml/habxml650406_2483.xml

²⁷⁵ Vgl. Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 10.

²⁷⁶ Vgl. ebenda.

diesem Zwiespalt und veranschaulichte ihn, wobei man besonders die Szene hervorheben sollte, in der sich Frau Gabor ihren Antwortbrief an Moritz Stiefel laut diktierte und schrieb. Zadek machte aus dieser Szene keinen 08/15-Monolog, indem er sie den bereits geschriebenen Brief noch einmal vorlesen ließ, sondern veranschaulichte den langsamen Prozess des Schreibens und hielt die Szene bewusst sehr realistisch.²⁷⁷ Diese Frau Gabor zögerte und zitterte einerseits an ihrem wackeligen Schreibtisch, andererseits ging sie unermüdlich und akkurat voran, wie Rudolf Mast in seiner Analyse „Das schwere Herz. Eine Szene aus Frühlings Erwachen, Bremen 1965“ beschreibt:

Ein letztes Zögern bei der Unterschrift, ein letztes Mal trocknet Frau Gabor die Tinte, legt die Seiten akkurat aufeinander und faltet sie – ein kurzes, erschrockenes Innehalten: Auch in der Schreibtischschublade ist kein Briefumschlag zu finden. Sie verschließt das Tintenfass, rückt den Stuhl zurück, ergreift das Papier, erhebt sich und – vierundzwanzig und eine Viertelstunde – verlässt die Bühne, wie sie sie betreten hat.²⁷⁸

Zadek legte besonderen Wert auf die genaue Abfolge der Tätigkeiten und verdeutlichte Frau Gabors angespannte Situation, in der sich im Endeffekt die Diskrepanz zwischen Erwachsenen und Jugendlichen manifestierte. In dem Widerspruch von Zuwendung und Abstandnahme erkannte man die nur scheinbare Bemühung um Kommunikation und die Tatsache, dass sie doch die gesellschaftlichen Normen vertritt.²⁷⁹

5.2.3.2 Die Pubertierenden – Melchior, Moritz, Wendla, und Hänschen

In Zadeks Inszenierung entfaltete sich eine Natürlichkeit, die vor allem bei der Artikulation der delikaten Nöte, Sehnsüchte und Bedrückungen der Pubertierenden bewusst wahrgenommen wurde. Die jungen Schauspieler standen ihren älteren Kollegen in nichts nach und hauchten Wedekinds Text eine erstaunliche Wahrhaftigkeit ein.

Die beiden vierundzwanzigjährigen Schauspieler Vadim Glowna und Bruno Ganz spielten in „Frühlings Erwachen“ die ungleichen Freunde Melchior und Moritz und stellten ihr bemerkenswertes Talent in dieser Inszenierung unter Beweis. Beide standen am Anfang ihrer Karriere, versprühten noch eine gewisse Jugendlichkeit, die für „Frühlings Erwachen“ notwendig war, und überzeugten in der Darstellung von in Nöten geratenen

²⁷⁷ Vgl. Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 10.

²⁷⁸ Mast, Rudolf. Das schwere Herz. Eine Szene aus Frühlings Erwachen, Bremen 1965. Zitiert nach: Dermutz, Klaus. Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek. Edition Burgtheater. Salzburg, Wien [u.a]: Residenz Verlag, 2001. S. 40.

²⁷⁹ Vgl. Klusmann, Paul Gerhard. Kindertragödie und Erwachsenen satire. Zur Spieltheorie und Darstellungsform von Wedekinds Frühlings Erwachen. S. 492.

Pubertierenden. Obwohl sich Melchior und Moritz in ihren Charaktereigenschaften stark zu unterscheiden haben, war und ist es bei jeder Inszenierung von großer Notwendigkeit, die glaubhafte Freundschaft der Beiden herauszuarbeiten und klar zu zeigen, inwieweit sie sich gegenseitig beeinflussen und vom Schicksal des Anderen betroffen sind.

Da sich Zadek im Großen und Ganzen an die Textvorlage hielt, wurde aus dem intellektuellen Melchior kein gefühlsbetonter Schwärmer und Liebhaber – wie es zum Beispiel aufgrund der Änderung der Prügelszene in der Uraufführung der Fall war –, sondern ein pragmatischer Realist, der die Ansichten der Erwachsenen in Frage stellte und dem Leben mit einer Portion Egoismus und Abgeklärtheit entgegen trat. In Vadim Glownas Darstellung erkannte man die beiden Seiten des Melchior Gabor, der einerseits mit altklugen Reden, moralphilosophischen Erörterungen und gut ausgestattetem Selbstvertrauen glänzte, andererseits ebenfalls zum kurzfristigen Opfer seiner unbeherrschten Sexualität und der prüden Konventionen der Gesellschaft wurde. Zadek untermauerte die kindliche Triebhaftigkeit (Spiel- bzw. Sexualtrieb) der Jungen und veranschaulichte dies in einer körperbetonten Spielweise. Vieles spielte sich auf dem Bretterboden ab, von Albereien und Balgereien der Jungen bis zu den sexuellen Szenen zwischen Melchior und Wendla (z.B.: der Heuboden wurde nur durch Wendlas Auftritt durch eine Klappe im Bühnenboden angedeutet, Melchior warf sich dabei auf dem harten Boden auf Wendla).²⁸⁰ Glownas starke körperliche Erscheinung unterstrich seine Präsenz auf der Bühne und betonte Melchiors Lebenskraft und Willensstärke.

Bruno Ganz verkörperte das Gegenteil des abgeklärteren Melchior und schuf mit seinem Moritz das Paradebeispiel eines unruhigen und nervösen Pubertierenden, der, konfrontiert mit den Tücken der eigenen Geschlechtlichkeit und dem unbarmherzigen Schulsystem, den letzten Ausweg wählte. Der Humor in der Figur des Moritz wurde zur Geltung gebracht, indem seine komödiantischen Seiten mit Hilfe der Mimik und Gestik betont wurden und Bruno Ganz die Textpassagen mit einem kleinen Tick spielte, den Wendt und Rischbieter in ihrer Rezension hervorheben:

Moritz' Labilität wird dargestellt, indem er immer wieder im Gespräch mit dem besonneneren Freund in Verspieltheit, etwa läppisch, leiernde Wiederholung, verfällt. Auch noch in den Monologen vorm Selbstmord grimassiert er bubenhaft, feixt wie ein Rüpel.²⁸¹

Aufgrund seiner leicht verwirrten und träumerischen Art und Weise ergaben sich in der Darstellung des Moritz unzählige Möglichkeiten, um sein „Anderssein“ zu unterstreichen.

²⁸⁰ Vgl. Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 11.

²⁸¹ Ebenda.

Zadek setzte dabei auf sprachliche Unvollkommenheiten, Grimassen ziehende Gesichtsausdrücke und körperbetonte Albereien. Ganz umgab auf der Bühne eine jugendliche Aura, die er in den von Zadek klar vorgegebenen Ausdrucksarten und Formulierungen einsetzte, wodurch er einen realistischen Grundton behielt. Vadim Glowna und Bruno Ganz gaben ihren Darstellungen und altklugen Reden eine natürliche Grundierung, sodass der Text alles andere als papieren und einem anderen Jahrhundert angehörend erschien.

Im Vergleich zu den spielerisch herumalbernden Jungen, deren kindhafte Wesen dadurch akzentuiert wurden, musste die einundzwanzigjährige Judy Winter, deren körperliche Reize deutlich sichtbar waren, in ihrer Darstellung der unerfahrenen und naiven Wendla den richtigen Ton treffen, um glaubhaft zu erscheinen. Ihre Statur hatte sich bereits von kindlichen Zügen entfernt, der von Zadek so gewollte Sprachstil verhalf ihr jedoch laut Wendt und Rischbieter zu einer gelungenen Darstellung:

Ganz und gar „hergestellt“ werden muss die Kindlichkeit der Wendla Bergmann: Judy Winter, eher groß und schwer wirkend, gelingt das mit eben jenem Tonfall zitierender Natürlichkeit. (Diejenigen, die wissen wollen, was der schauspielerische V-Effekt ist, nämlich eine bewusst gestaltete, „ausgestellte“ Form, mögen ihn hier besichtigen – und feststellen, dass er die Basis der genauen Beobachtung von Bewegung und Geste braucht.)²⁸²

Verglichen mit der Uraufführung ließ Zadek die Prügelszene ohne textliche Veränderung spielen und Wendla als Verführerin darstellen: „(...) da hat Wendla vorher, in der Waldszene, bäuchlings gelegen und, die Zunge in den Mundwinkeln spielen lassend, ihre Unterschenkel geschwenkt und Melchior zu den Schlägen mit der Gerte verführt.“²⁸³ Ihre Ahnung und ihre Triebe ließen aus dem jungen, naiven Mädchen eine neugierige, aber unbewusste Verführerin werden. Zadeks Wendla musste mit vollem Körpereinsatz agieren und ihre sexuelle Reife zur Schau stellen. In den Szenen mit ihrer Mutter durfte der Humor nicht fehlen, der besonders deutlich in der Storchszene, in der Wendlas Kopf auf dem Schoß der Mutter und unter ihrer Schürze verschwand, hervorblitzte. Die Beschränktheit der Mutter im Umgang mit ihrer Tochter erreichte Lächerlichkeit.

Für die Figur des Hänschen Rilow, die in der Uraufführung aufgrund der Bestimmungen der Zensurbehörde an den Rand gedrängt wurde, eröffneten sich in den Händen Zadeks zwei voll Komik strotzende Szenen. Zadek setzte die körperbetonte Spielweise fort und ließ Wolfgang Giese in der Darstellung des Hänschen Rilow in formschöner Plastizität auf

²⁸² Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 11.

²⁸³ Ebenda.

der Bühne die Gesten einer Onanie spielen und Hans Peter Hallwachs als Ernst Röbel küssen. Wolfgang Gieses Darstellung wurde als weitgehend perfekt eingestuft und erhielt in der Premierenaufführung während der Onanieszene Szenenapplaus.²⁸⁴ Hänschens Charakter kam in beiden Szenen unterschiedlich zur Geltung, wie Wendt und Rischbieter in ihrer Kritik erörtern:

Hänschen Rilows Abort ist als Holzkasten mit geöffnetem Deckel neben dem Foto der Tushingam zu sehen, er vollzieht seine erregte Andacht vor den Abbildungen nackter Frauen in einem komisch-pathetischen Tonfall, den fiebrige Exaltation durchzittert. (...). Hänschen ist sonst als ein glatter, nymphenhafter Schlingel gegeben. In der homoerotischen Szene im Weinberg umgirt er wie ein Schlängelein den massiven Ernst Röbel (den Hans Peter Hallwachs als komische Vorahnung des späteren Erwachsenen mit tiefen, falsch-seriösen Tönen spielt).²⁸⁵

Gieses Hänschen war kein Kostverächter, sondern ein abgeklärter, sich den Verführungen der Welt nicht verschließender Jüngling, der sich mit dem Leben arrangiert hatte und sich mit einer gewissen Arroganz und Überheblichkeit an den naiven Ernst Röbel heranmachte. Im Vergleich zu Moritz, der nach einem Samenerguss schon in Angstzustände ausbrach, ging Hänschen sehr offen mit seiner Sexualität um, was von Zadek auch dementsprechend offen und ehrlich gezeigt wurde.

Zadek benutzte die Worte Wedekinds, um der Gesellschaft von 1965 vor Augen zu führen, wie beschränkt die verschiedenen Generationen miteinander umgehen und wie lächerlich Autoritätspersonen auf Jugendliche wirken können. Die meisten Kritiker mussten sich eingestehen, dass Wedekinds Stück weder an Brisanz noch an literarischer Wertigkeit verloren hatte. Aufgrund des experimentellen und kühlen Bühnenbilds, das sich als ein perfektes Auffangbecken für die wirren Gefühle und Nöte der Pubertierenden herausstellte, und der körperbetonten Spielweise, entstand mehr als nur eine Reminiszenz an alte Tage. Die grundlegende Opposition zwischen Jugendlichen und Erwachsenen, zwischen kindlichem Erwachen und autoritären Konventionen, ließ keinen Zweifel an der Aktualität von existentiellen Pubertätsnöten.

²⁸⁴ Vgl. Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. S. 11.

²⁸⁵ Ebenda.

6. Resümee

Mithilfe der im Laufe der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse sollen nun die anfangs gestellten Fragen geklärt werden. In meinen Ausführungen lag der Fokus zunächst auf der Pubertätsdefinition und dem gesellschaftlich-historischen Kontext. Dabei wurden die biologischen und sozialen Erkennungsmerkmale und die Themen Sexualität, Schule und Identitätssuche behandelt, die beispielhaft für die Pubertät sind und in „Frühlings Erwachen“ ebenfalls im Vordergrund stehen. Der Übergang vom Kindesalter ins Erwachsenenleben erfolgt meist unter erschwerten Umständen, da die Gesellschaft oft zu hohe Erwartungen in die Jugendlichen setzt, die mit den ersten sexuellen Regungen, Schuldruck und der eigenen Identitätssuche beschäftigt sind. Die Familie sollte während der schwierigen Zeit der Pubertät eine hilfreiche Unterstützung bieten, die ihren heranwachsenden Kindern den nötigen Rückhalt gibt und sie dabei wachsen und gedeihen lässt. Allerdings ist dies leichter gesagt als getan, während der wilhelminischen Ära ebenso wie in der heutigen Zeit. Diese Problematik ist allgegenwärtig, muss sich doch jede Jugend mit der älteren Generation auseinandersetzen, wobei es in manchen Fällen noch heute ähnliche Hürden zu überwinden gibt, wie Wedekind sie vor fast 120 Jahren beschrieben hat. Der Reifungsprozess und die Fülle an Fragen, die er in „Frühlings Erwachen“ aufwirft, erfordern eine helfende Stellungnahme der Erwachsenen, die trotz ihrer Erfahrung und Verantwortung an der Aufgabe scheitern, positiv in die Entwicklung ihrer Kinder einzugreifen.²⁸⁶ Die Erläuterungen zu den sexualmoralischen und pädagogischen Tendenzen in der wilhelminischen Ära sollten dabei helfen, die Aufführungsproblematik des Stückes und die Darstellung der Pubertät zur Jahrhundertwende besser zu verstehen, wobei besonderes Augenmerk auf der Unterdrückung der jugendlichen Sexualität durch die Prüderie der Gesellschaft lag.

Nachdem Pubertät definiert und der historische Background beleuchtet wurde, war die Frage zu beantworten, was die Aktualität und Modernität des Textes ausmacht. Die dramaturgische und theatrale Analyse der Darstellung der Pubertätsproblematik in „Frühlings Erwachen“ wurde in drei Kapitel unterteilt, die sich mit der Darstellung der jugendlichen Sexualität, der Auseinandersetzung mit der Erwachsenenwelt und den daraus resultierenden Konsequenzen beschäftigen. Wedekind klammerte bei seiner Pubertätsdarstellung nichts aus, er brachte vieles auf die Bühne, was am Ende des 19. Jahrhunderts noch verpönt war und in der wilhelminischen Gesellschaft als

²⁸⁶ Vgl. Noob, Joachim. Der Schülerelbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. S. 122.

demoralisierend galt. Die offene Form des Stückes, die Stilmischung und seine Darstellungsmittel, die von einer Antithetik gezeichnet sind, ergeben eine ungewöhnliche Mischung, aufgrund derer „Frühlings Erwachen“ nicht an Aktualität verliert. Übertreibungen und Verfremdungseffekte sind legitime Stilmittel, wobei der Gegensatz zwischen freier, natürlicher Jugend und der einengenden Gesellschaft mithilfe von Karikatur und Grotteske herausgearbeitet wird. Die zum Teil sehr realistische Herangehensweise wird immer wieder durch diese sowie phantastische Elemente durchbrochen, die die Balance bzw. Elastizität zwischen Tragik und Komik herstellen. Außerdem sprengt der Aspekt des Phantastischen die Thematik des Stückes aus dem sozialgeschichtlichen Hintergrund und bewirkt, dass die Erkenntnisse unumstößlich werden. Bei der weiteren Untersuchung hat sich gezeigt, dass die explizite Darstellung von sexuellen Trieben neben dem dumpfen Spüren des Zustands zwischen Mädchen-Frau, Jüngling-Mann steht, wobei laut Peter Michelsen „das Atmosphärische zum Träger des Dichterischen wird“.²⁸⁷ Stimmungshaftes und Konkretes, Sprachlosigkeit und ausgeschmückte Reden wechseln sich in den Szenenanweisungen und den Dialogen ab, die Diskrepanz zwischen Pubertierenden und Erwachsenen wird neben der räumlichen Abgrenzung von Naturszenen und abgeschlossenen Wohnräumen auch in der sprachlichen Differenzierung bewusst. Die theatrale Dimension ruht in der mimischen und gestischen Anlage des Textes, worauf sich die vielen Auslassungszeichen und Gedankenstriche beziehen.

Im dritten Teil der Arbeit war zu überprüfen, wie die unterschiedlichen Inszenierungsstile, die sich im Laufe der Jahre verschoben haben, versuchten, der dramatischen Anlage des Textes und der Pubertätsthematik gerecht zu werden, wobei im Besonderen die verschiedenen Herangehensweisen im Falle von Figurendarstellungen und Raumkonstellationen zu beachten waren. Während Reinhardt für die Uraufführung von „Frühlings Erwachen“ Striche und Änderungen durch die Zensurbehörde hinnehmen musste und die im Text implizierte moderne Spielweise noch nicht verwirklichen konnte, zeichnete sich mit der Zadek-Inszenierung von 1965 eine Stilvorlage ab, die Wedekinds theatraler Textvorgabe gerecht wurde und die mannigfachen Dimensionen der Pubertät darzustellen vermochte. Gerhart Pickerodt lobt in seiner Interpretation von „Frühlings Erwachen“ jene Attribute, die die Inszenierungsansprüche für Wedekinds Werk verdeutlichen:

Szenische Vielfalt, wechselnde Räume, Akzentuierung des szenischen Details und der Gestik gegenüber dem fragmentarischen Gesamt der Handlung

²⁸⁷ Michelsen, Peter. Frank Wedekind. In: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Hg. von Benno von Wiese. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. Berlin: E. Schmidt Verlag, 1975. S. 53.

artikulieren den Anspruch, das Theater als Ort des sinnbezogenen Spiels, der Körperlichkeit, der Phantasie zurückzugewinnen.²⁸⁸

Zadeks körperbetonte Spielweise und Ästhetisierung des Bühnenraums schafften eine neue Basis für die folgenden Inszenierungen. Der Blick auf die Jugend hatte sich verändert und es konnte ohne zensurbedingte Eingriffe, offenherzig und ohne Scheu, auf Wedekinds explizite Darstellungen eingegangen werden.

Obwohl die Thematik oberflächlich zum Teil veraltet wirkt und sich im Vergleich zu der Jugend im 21. Jahrhundert neue Probleme aufgetan haben, verfügt die Essenz von „Frühlings Erwachen“ m.E. nach wie vor über eine brisante Aktualität. Die darin enthaltene dramatische Entwicklung der Pubertät spiegelt wissenschaftliche Erkenntnisse wider, infolgedessen bildet das Stück nicht nur vergangene Muster und Institutionen ab, sondern weist über den Augenblick hinaus. Die Schwankungen im Selbstfindungsprozess und die emotionale Orientierungslosigkeit finden sich in den verschiedenen Generationen wieder. Wedekind behandelte ein universelles Thema, das die Diskrepanz zwischen Leben und Tod sowie zwischen Jugend und Alter miteinschließt. Diese Gegensatzstruktur ist ein Grund dafür, dass das Stück nicht an Aktualität verliert.

Nicht nur die gegenwärtige Musicaladaption, sondern auch der Blick auf die deutschsprachigen Theaterspielpläne der letzten Jahre verdeutlicht m.E. das Interesse an dem Stück, was den Ruf, es sei das typische Jugenddrama schlechthin, ebenfalls legitimiert. Die Umsetzung der Pubertätsthematik auf der Bühne verlangt zeitgemäße Interpretationen und Neuinszenierungen und ist nicht nur für Jugendliche von größtem Interesse, sondern für die Mehrheit der Theaterzuschauer, die sich mit dieser Auseinandersetzung individuell identifizieren können. Während der Beschäftigung mit der Dramatik dieses Lebensalters in „Frühlings Erwachen“ spürt man, wie Wedekinds Text die Leser bzw. Zuschauer direkt anspricht und ihre Seele berührt.

Zurückkommend auf die einleitende Fragestellung lässt sich hier zusammenfassend festhalten, dass neben der Thematik vor allem Wedekinds moderner Stil, seine dramaturgische und theatrale Dichtheit, die Basis für die immerwährende Aktualität der „Kindertragödie“ ist. Die Intensität seiner durchdringenden Pubertätsdarstellung, die sich in den einschneidenden Dialogen und der ästhetischen Darstellung von Geschlechtlichkeit und Körper zeigt, verhindert eine theatralische und literarische Wertminderung des Stückes und enthält den Schlüssel zum anhaltenden Interesse und der Gegenwärtigkeit von „Frühlings Erwachen“.

²⁸⁸ Pickerodt, Gerhart. Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt am Main [u.a.]: Diesterweg, 1984. S. 11.

7. BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Rousseau, Jean-Jacques. Emile oder über die Erziehung. In neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts. Schöninghs Sammlung pädagogischer Schriften. Hg. von Theodor Rutt. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 1971.

Sater, Steven. Spring Awakening. A new Musical. Book and Lyrics by Steven Sater. Music by Duncan Sheik. New York: Theatre Communications Group, 2007.

Wedekind, Frank. Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie. Anmerkungen von Hans Wagener. Nachwort von Georg Hensel. Universal-Bibliothek. Nr. 7951. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006.

Wedekind, Frank. Gesammelte Briefe. 2 Bde. Hg. von Fritz Strich. München: Georg Müller Verlag, 1924.

Wedekind, Frank. Gesammelte Werke. Hg. von Artur Kutscher und Richard Friedenthal. 9 Bde. München: Georg Müller Verlag, 1924.

Wedekind, Frank. Was ich mir dabei dachte. In: Frank Wedekind. Gesammelte Werke. Hg. von Artur Kutscher und Richard Friedenthal. Bd. 9. München: Georg Müller Verlag, 1924.

Winterstein, Eduard von. Mein Leben und meine Zeit. Bd. II. Berlin: Oswald Arnold Verlag, 1947.

Zadek, Peter. Das wilde Ufer. Ein Theaterbuch. Zsgst. von Laszlo Kornitzer. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1990.

Zadek, Peter. My way. Eine Autobiographie 1926-1969. 1. Aufl. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1998.

Zweig, Stefan. Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1965.

Sekundärliteratur

Aschoff, Wulf. Einführung. In: Pubertät: Erregungen um ein Lebensalter. Hg. von Wulf Aschoff. Sammlung Vandenhoeck. Göttingen [u.a.]: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 1996. S. 7-21.

Böhm, Winfried. Das deutsche Bildungswesen in den Jahren um 1900. In: Deutsche Geschichte. Bd. 5. 1815-1918. Restauration und Bismarckreich. Hg. von Heinrich Pleticha. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1998. S. 367-373.

Dermutz, Klaus. Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek. Edition Burgtheater. Bd. 1. Salzburg, Wien [u.a.]: Residenz Verlag, 2001.

Diederich, Madeleine. Die Inszenierung der Kindfrau in Wedekinds LULU-Dramen. Untersuchungen zur Urfassung und ihrer szenischen Umsetzung durch Peter Zadek. Wien: Diplomarbeit. 2008.

Erikson, Erik H.. Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel. Aus dem Englischen übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaffé. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1970.

Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind Frühlings Erwachen. Von Hans Wagener. Universal-Bibliothek. Nr. 8151. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005.

Fend, Helmut. Die Entwicklung des Selbst und die Verarbeitung der Pubertät. Entwicklungspsychologie der Adoleszenz in der Moderne. Band III. Bern [u.a.]: Verlag Hans Huber, 1994.

Fleischmann, Benno. Max Reinhardt. Die Wiederentdeckung des Barocktheaters. Wien: Paul Neff Verlag, 1948.

Florack, Ruth. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In: Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts. Universal-Bibliothek. Nr. 9631. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997. S. 329-345.

Grigat, Rolf und Eugenie. Pubertät heute: Berichte, Analysen, Theorien zur Jugendproblematik. München: Bardtenschlager Verlag, 1979.

Haag, Ansgar. >Frühlings Erwachen< am Staatstheater Darmstadt. In: Pharus I. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. Hg. von Elke Austermühl, Alfred Kessler und Hartmut Vinçon. Darmstadt: Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, 1989. S. 31-35.

Hamburger, Andreas. Zur Konstruktion der Pubertät in Wedekinds *Frühlings Erwachen*. In: Frank Wedekind. Hg. von Ortrud Gutjahr. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Bd. 20. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2001. S. 55-91.

Hashem, Mona. Satirische Elemente im dramatischen Werk Frank Wedekinds. Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1912. Frankfurt am Main, Wien [u.a]: Peter Lang, 2005.

Heidemann, Rudolf. Erziehung in der Zeit der Pubertät: pädagogische Grundfragen des Jugendalters. 2. durchges. u. erw. Aufl. Heidelberg: Quelle & Meyer Verlag, 1981.

Hosemann, Dagmar. Familiendynamik und Pubertät. In: Pubertät: Erregungen um ein Lebensalter. Hg. von Wulf Aschoff. Sammlung Vandenhoeck. Göttingen [u.a.]: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 1996. S. 36-54.

Irmer, Hans-Jochen. Der Theaterdichter Frank Wedekind: Werk und Wirkung. 2. erg. Aufl. Berlin: Henschelverlag, 1979.

Jacobsohn, Siegfried. Frühlings Erwachen. In: Siegfried Jacobsohn. Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. Hg. von Walter Karsch unter Mitarb. von Gerhart Göhler. Rowohlt-Paperback. Bd. 42. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1965. S. 38-43.

Jesch, Jörg. Stilhaltungen im Drama Frank Wedekinds. Marburg: Dissertation, 1959.

Kerr, Alfred. Frühlings Erwachen. In: Alfred Kerr. Die Welt im Drama. Hg. von Gerhard F. Hering. 2. Aufl. Köln/Berlin: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1964. S. 238-240.

Key, Ellen. Das Jahrhundert des Kindes. Studien. Aus dem Schwedischen von Francis Maro. Nachwort von Ulrich Herrmann. Weinheim [u.a.]: Julius Beltz Verlag, 2000.

Kienzl, Hermann. Die Bühne ein Echo der Zeit. (1905-1907) Berlin: Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, 1907.

Kieser, Rolf. Benjamin Franklin Wedekind: Biographie einer Jugend. Zürich: Arche Verlag, 1990.

Kieser, Rolf. Vorfrühling. Der Briefwechsel zwischen Frank Wedekind und Oskar Schibler. In: Pharus I. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. Hg. von Elke Austermühl, Alfred Kessler und Hartmut Vinçon. Darmstadt: Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, 1989. S. 311-342.

Klosinski, Gunther. Pubertät heute. Lebenssituationen, Konflikte, Herausforderungen. Mit einem Vorwort von Reinhart Lempp. München: Kösel Verlag, 2004.

Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. Literatur als Kunst. München: Carl Hanser Verlag, 1999.

Klussmann, Paul Gerhard. Kindertragödie und Erwachsenen satire. Zur Spieltheorie und Darstellungsform von Wedekinds Frühlings Erwachen. In: Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte. Hg. von Herta Schmid und Hedwig Král. Slavistische Beiträge. Bd. 270. München: Verlag Otto Sagner, 1991. S. 478-495.

Kolkenbrock-Netz, Jutta. Interpretation, Diskursanalyse und/oder feministische Lektüre literarischer Texte von Frank Wedekind. In: Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung. Hg. von Ursula A.J. Becher und Jörn Rüsen. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 725. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 397-422.

Kuhn, Anna Katharina. Der Dialog bei Frank Wedekind. Untersuchungen zum Szenengespräch der Dramen bis 1900. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1981.

Kutscher, Artur. Wedekind. Leben und Werk. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Bearbeitet und neu herausgegeben von Karl Ude. München: List Verlag, 1964.

Lange, Mechthild. Peter Zadek. Orig.-Ausg. Theater, Funk Fernsehen: Regie im Theater. Bd. 7125. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1989.

Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater. Ein Tafelwerk. Hg. von Hans Rothe. In Verbindung mit dem zweiten Band von Franz Horch „Die Spielpläne Max Reinhardts 1905-1930.“ Mit 267 Abbildungen. München: R. Piper & Co Verlag, 1930.

Max Reinhardt in Berlin. Hg. von Knut Boeser und Renata Vatková. Stätten der Geschichte Berlins. Bd. 6. Berlin: Edition Hentrich im Verlag Frölich & Kaufmann, 1984.

Michelsen, Peter. Frank Wedekind. In: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Hg. von Benno von Wiese. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. 3. überarb. und verm. Auflage. Berlin: E. Schmidt Verlag, 1975. S. 51-69.

Noob, Joachim. Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge. 158. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1998.

Pfister, Manfred. Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl., erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Pickerodt, Gerhart. Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. 1. Aufl. Frankfurt am Main [u.a.]: Verlag Moritz Diesterweg, 1984.

Poschmann, Gerda. Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Theatron. 22. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1997.

Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. 1906-1908. Bd. 1. Übersetzung der Einleitung und Anmerkungen von Margarete Nunberg. Hg. von Herman Nunberg und Ernst Federn. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1976. S. 105-112.

Regnier, Anatol. Frank Wedekind. Eine Männertragödie. 1. Aufl. München: Albrecht Knaus Verlag, 2008.

Roth, Friedhelm. Frank Wedekind: „Frühlings Erwachen“. In: Von Lessing bis Kroetz. Einführung in die Dramenanalyse. Kursmodelle und sozialgeschichtliche Materialien für

den Unterricht. Hg. von Jan Berg [u.a.]. Scriptor Taschenbücher. S 54. Literatur + Sprache + Didaktik. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1975. S. 104-137.

Rothe, Friedrich. Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. Germanistische Abhandlungen. Bd. 23. Stuttgart: Metzler Verlag, 1968.

Röhrling, Karin. Dramaturgie des Selbst gegebenen Todes: die Krise der Jugend in Frühlings Erwachen, Krankheit der Jugend, norway.today. Wien: Diplomarbeit, 2006.

Salewski, Michael. Vorwort und Einführung. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Anja Bagel-Bohlan und Michael Salewski. Eine Publikation der Gesellschaft für Geistesgeschichte. Opladen: Leske + Budrich Verlag, 1990. S. 7-16.

Schaper, Rüdiger. Moissi. Triest, Berlin, New York. Eine Schauspielerlegende. Berlin: Argon Verlag, 2000.

Schlör, Irene. Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. 1. Aufl. Konstanz: Wisslit-Verlag, 1992.

Schuster, Marina. Sexualaufklärung im Kaiserreich. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Anja Bagel-Bohlan und Michael Salewski. Eine Publikation der Gesellschaft für Geistesgeschichte. Opladen: Leske + Budrich Verlag, 1990. S. 71-81.

Seehaus, Günter. Frank Wedekind. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Günter Seehaus. Rowohlts Monographien. Hg. von Kurt Kusenberg. Bd. 213. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1974.

Seehaus, Günter. Frank Wedekind und das Theater. Die neue Schaubühne. Forschungen zur Theatergeschichte. Hg. von Carl Niessen. Bd. 2. Remagen-Rolandseck: Verlag Rommerskirchen, 1973.

Spittler, Horst. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen: Interpretation. Oldenbourg Interpretationen. Hg. von Klaus-Michael Bogdal und Clemens Kammler. Bd. 94. 1. Aufl. München: Oldenbourg Verlag, 1999.

Teckenbrock, Heike und Bernhard Vogt. Der Zwang ES nicht zu tun. Thesen zur Entwicklung bürgerlicher Sexualmoral. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Anja Bagel-Bohlan und Michael Salewski. Eine Publikation der Gesellschaft für Geistesgeschichte. Opladen: Leske + Budrich Verlag, 1990. S. 165-173.

Ullrich, Volker. Deutsches Kaiserreich. Die Politik Bismarcks; die wilhelminische Ära; Militarismus und Antisemitismus; nervöse Zeiten. Orig.-Ausg. Fischer Kompakt. Bd. 15364. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006.

Vinçon, Hartmut. Frank Wedekind. Sammlung Metzler. Realien zur deutschen Literatur. Bd. 230. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag, 1987.

Völker, Klaus. Frank Wedekind. Friedrichs Dramatiker des Welttheaters. Bd. 7. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1965.

Weber-Kellermann, Ingeborg. Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte. 9. Aufl. Suhrkamp-Taschenbuch. Bd. 185. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987.

Wendt, Ernst/Rischbieter, Henning. Der ästhetische Realismus. Die Aufführung des Monats: Peter Zadek und Wilfried Minks inszenieren >Frühlings Erwachen< in Bremen. In: Theater heute. H. 6, 1965. S. 8-11.

Wilfried Minks. Bühnenbildner. Hg. von Union des Théâtres de l'Europe. Deutsche Ausgabe von der Akademie der Künste. Berlin: Parthas Verlag, 1997.

Winkler-Hermaden, Susanne. Die Sexualität Pubertierender als pädagogische Herausforderung. Wien: Diplomarbeit, 1994.

Onlineartikel

Dermutz, Klaus. Peter Zadek – „Sie dachten, ich sei verblödet.“ In: Welt online. http://www.welt.de/kultur/article2109567/Peter_Zadek_Sie_dachten_ich_sei_verbloedet.html Zugriff: 11. Mai 2009

Hoffmann, Paul Theodor. Ein Premieren-Wochenende in Bremen. Wedekinds Erwachen. Zadek inszenierte die „Kindertragödie.“ Erstaufführung des „Lügen-Billy.“ In: Hamburger

Abendblatt.

http://www.abendblatt.de/extra/service/944949.html?url=/ha/1965/xml/19650427xml/habxml650406_2483.xml Zugriff: 25. April 2009

Martens, Kurt. Wedekind bei Reinhardt. In: Die Gegenwart 35. Bd. 70. Berlin, 1906. S. 340f. Zitiert nach: <http://www.wedekind.h-da.de/buehne.htm> Zugriff: 18. März 2009

Abbildungsnachweis

Abb. 1 (S. 83) Zimmer der Bergmanns, Berlin 1906

In: Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater. Ein Tafelwerk. Hg. von Hans Rothe. In Verbindung mit dem zweiten Band von Franz Horch „Die Spielpläne Max Reinhardts 1905-1930.“ Mit 267 Abbildungen. München: R. Piper & Co Verlag, 1930. S. 14.

Abb. 2 (S. 83) Melchior vor der Professorenkonferenz, Berlin 1906

In: Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater. Ein Tafelwerk. Hg. von Hans Rothe. In Verbindung mit dem zweiten Band von Franz Horch „Die Spielpläne Max Reinhardts 1905-1930.“ Mit 267 Abbildungen. München: R. Piper & Co Verlag, 1930. S. 14.

Abb. 3 (S. 83) Kirchhof mit Moritz, Melchior und dem vermummten Herrn, Berlin 1906

In: Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater. Ein Tafelwerk. Hg. von Hans Rothe. In Verbindung mit dem zweiten Band von Franz Horch „Die Spielpläne Max Reinhardts 1905-1930.“ Mit 267 Abbildungen. München: R. Piper & Co Verlag, 1930. S. 15.

Abb. 4 (S. 102) Schülerszene, Bremen 1965

In: Zadek, Peter. Das wilde Ufer. Ein Theaterbuch. Zsgst. von Laszlo Kornitzer. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1990. S. 93.

Abb. 5 (S. 102) Moritz, Melchior und der vermummte Herr, Bremen 1965

In: Zadek, Peter. Das wilde Ufer. Ein Theaterbuch. Zsgst. von Laszlo Kornitzer. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1990. S. 95.

Abb. 6 (S. 104) Storchszenen zwischen Wendla und ihrer Mutter, Bremen 1965

In: Zadek, Peter. My way. Eine Autobiographie 1926-1969. 1. Aufl. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1998. S. 405.

ABSTRACT

Das Thema Pubertät ist in der heutigen Medienlandschaft allgegenwärtig. „Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie“ (1891) von dem deutschen Dramatiker Frank Wedekind (1864-1918) gilt als eines der ersten Dramen, das sich mit der Welt der Jugendlichen, ihren Problemen, Ängsten und ihrem sexuellen Erwachen auseinandersetzt und das Zeitalter der Pubertät in den Vordergrund stellte. Obwohl das Stück bereits hundertachtzehn Jahre alt ist und sich die öffentlichen Herangehensweisen an die pubertären Themen im Laufe der Zeit verändert haben, zieht es nach wie vor das Interesse der Theaterschaffenden und des Publikums auf sich.

Daher stellte sich mir die Frage, wieso die Darstellung der Pubertät in „Frühlings Erwachen“ im aktuellen Kontext gesehen werden kann und nach wie vor Fragen aufwirft und zu Diskussionen anregt.

Neben Erläuterungen zur Pubertät (körperliche und soziale Reifeprozess) und zum historischen Kontext des Stückes (Sexualität, Schule und Jugend in der wilhelminischen Ära) wird in der Arbeit versucht, die spezifischen Probleme der Pubertät im zu analysierenden Text zu behandeln, und zu überprüfen, mit welchen dramatischen Mitteln ihre Entwicklung zur Darstellung kommt. Die Aktualität der Thematik, die Modernität der Dramaturgie sowie die theatrale Dimension des Textes sollen hervorgehoben werden. Anhand der Uraufführung des Stückes von Max Reinhardt (1906) und der Inszenierung von Peter Zadek (1965) habe ich versucht, die unterschiedlichen Herangehensweisen und Darstellungsmöglichkeiten der Pubertät zu zeigen.

Die Umsetzung der Pubertätsthematik auf der Bühne verlangt zeitgemäße Interpretationen und Neuinszenierungen und ist nicht nur für Jugendliche von größtem Interesse, sondern für die Mehrheit der Theaterzuschauer, die sich mit dieser Auseinandersetzung individuell identifizieren können. Während der Beschäftigung mit der Dramatik dieses Lebensalters in „Frühlings Erwachen“ spürt man, wie Wedekinds Text die Leser bzw. Zuschauer direkt anspricht und ihre Seele berührt.

ABSTRACT

The subject puberty is omnipresent in today's media scene. „Spring Awakening. A Children's Tragedy“ (1891) by the German dramatist Frank Wedekind (1864-1918) is deemed to be one of the first plays dealing with the adolescents' world, their problems, fears and their sexual awakening and focused on the era of puberty. Although the play is already one hundred and eighteen years old already and the public approaches towards issues of adolescence have changed in the course of time, it still attracts the interest of theatre professionals and the audience.

Therefore I was wondering, why the portrayal of puberty in „Spring Awakening“ can be seen in the current context and is still raising questions and initiating discussions.

Besides explanations on puberty (physical and social) and on the historical context (sexuality, school and youth in the Wilhelmine Era), the thesis tries to discuss the specific problems of puberty in the play and tries to revise with which dramatic instruments their development will be shown. The topicality of the subject, the modernity of the dramaturgy as well as the theatrical dimension of the text will be pointed out.

On the basis of the debut performance by Max Reinhardt (1906) and the production by Peter Zadek (1965), I tried to show different approaches and interpretations of puberty.

The realisation of the puberty topic on stage requires contemporary interpretations and new productions and is not only of great interest to the youth, but also to the majority of the theatre audience, who can individually relate to this examination. While engaging in the drama of this stage of life in „Spring Awakening“, one senses how Wedekind's text directly speaks to the reader and the audience respectively and touches their soul.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name: Julia Reitinger

Geburtstag 25. Juli 1983

Geburtsort St. Willibald

Staatsbürgerschaft Österreich

Schulische Ausbildung

1989-1993 Volksschule St. Willibald

1993-1997 Hauptschule Raab

1997-2002 Handelsakademie Schärding

Universitätsstudium

2004-2009 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeit

2002-2003 Au Pair Mädchen bei Familie Ross in Andover, USA

Sommer 2005 Ferialjob bei Firma Reindl, St. Willibald