

KATASTROPHEN
KONFRONTATIONEN
mit dem REALEN

herausgegeben von
SOLVEJG NITZKE *und*
MARK SCHMITT



Ch. A. Bachmann Verlag

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Herausgeber danken dem AStA der Ruhr-Universität Bochum für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung des Buches.



© 2012 Christian A. Bachmann Verlag, Essen
www.christian-bachmann.de

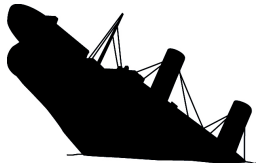
Druck und Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg
Printed in Germany

Gestaltung der Umschlaginnenseiten und des Emblems:
Anika Simon (Dortmund), a.simon_design@yahoo.de

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-941030-12-1

1. Auflage 2012



SIMONE SAUER-KRETSCHMER

Die Katastrophe des Geschlechts

Nana und Lulu als Naturen der Gewalt

Wenn eine Katastrophe die Hinwendung zum Schlimmen ist, die schweres Leid und ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen verursacht,¹ so sind die Protagonistinnen in Émile Zolas *Nana* und Frank Wedekinds *Lulu* sowohl Verursacherinnen als auch Opfer von Katastrophen. Ausgelöst werden diese durch die destruktiven Naturen der Figuren, welche Zola und Wedekind unterschiedlich interpretieren. Während Nana als ein sich ihres Handelns nicht bewusstes Tier auftritt, erscheint mit Lulu eine Gestalt, die scheinbar jedwede Rolle annehmen kann, abhängig davon, wie ihr Betrachter sie sehen und heißen will.

Die folgende Untersuchung wird mittels der vergleichenden Lektüre beider Texte herausarbeiten, auf welche Weise Nana und Lulu zu Ursprung und Ziel der Katastrophe werden und welche zeitgenössischen Weiblichkeitsbilder dabei transportiert werden. Dabei spielt auch der Einfluss wissenschaftlicher Diskurse um 1900 eine Rolle, da zu diesem Zeitpunkt zahlreiche medizinische Disziplinen die Frau als Forschungsgegenstand und damit vor allem das Rätsel um die weibliche Sexualität für sich entdecken. Wie sich frühe sexualwissenschaftliche und andere Arbeiten aus diesem Kontext auf die Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts auswirken untersucht Stephanie Cautani in ihrem Buch *Das fiktive Geschlecht*, in dem die Pathologisierung der Frau zum Untersuchungsgegenstand wird:

In der Tat entwerfen zeitgenössische literarische Texte der wissenschaftlichen Fokussierung auf die weibliche Sexualität folgend Frauenbilder, deren Körper, Erotik und Sinnlichkeit zu zentralen Motiven anwachsen. In seltener Dichte bevölkern männervernichtende Lustobjekte, promiskuitive Ehefrauen und verführerische Kind-Frauen, zugleich aber auch ätherische und fragile Figuren eine Literaturgeschichte, die vom späten Naturalismus über die Literatur der Dekadenz,

1 Vgl. Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1997, 1452b 9.

dem Wiener Ästhetizismus bis zu den Anfängen des Expressionismus in detailverliebten Darstellungen Frauenfiguren inszeniert. Die anthropologische Dämonisierung und Pathologisierung weiblicher Sexualität nimmt unverkennbaren Einfluss auf die literarische Sujetwahl, die zumal den ästhetischen Inszenierungen fataler und fragiler Weiblichkeit einen auffälligen Stellenwert einräumt.²

Die Varianten der Dämonisierung von Nana und Lulu werden zum Thema der folgenden Arbeit, die Frage nach den Prinzipien ihrer Weiblichkeit und den Konsequenzen der Macht ihres Geschlechts zu ihrem Leitgedanken. Dabei soll nicht vergessen werden, dass beide Texte eine überaus ausführliche Rezeptionsgeschichte verbindet, der Aspekt der katastrophalen Körper, die Nana und Lulu besitzen, aber bisher zumeist nur am Rande thematisiert worden ist.³

Émile Zolas Roman *Nana*, der 1879/80 als Teil seines naturalistischen Hauptwerkes *Les Rougon-Macquart* erscheint, erzählt die Geschichte der Pariser Kurtisane Nana zwischen Salon, Bühne und Schlafzimmer. Dabei wird Nanas Leben von zahlreichen Veränderungen durchzogen, die meist mit der Wahl eines bestimmten Liebhabers in Zusammenhang stehen, der darüber entscheidet, in was für einem sozialen Milieu Nana sich gerade bewegt und häufig auch, wie es um ihre finanzielle Situation bestellt ist. Der Roman beginnt mit dem Auftritt Nanas als blonde Venus im Variététheater, wo sie trotz ihres wenig kunstvollen Auftritts das Publikum für sich gewinnen kann, präsentiert sie sich ihm doch fast vollständig nackt. Nanas plötzlicher Ruhm, den ihr die Rolle der Venus beschert, schmeichelt der jungen Frau und weckt die Hoffnung, dass damit auch ein sozialer Aufstieg verbunden sein könnte. Mit dem Grafen Muffat, dem bisher tugendhaften Ehemann der zunächst vornehmlich als spröde dargestellten Gräfin Sabine,⁴ kann Nana einen sowohl finanziell als auch gesellschaftlich respektablen Gönner für sich gewinnen, der ihr in kürzester Zeit komplett verfallen ist. Nana bittet den Grafen

2 Stephanie Catani: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg 2005, S. 11.

3 Für eine ausführliche Zola-Bibliographie siehe: Andrea Petruschke: *Bibliographie. Émile Zola, Les Rougon-Macquart und der (französische) Naturalismus*, in: Winfried Engler (Hg.): *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*. Tübingen 1995, S. 219–289. Für eine Wedekind-Bibliographie seien empfohlen: Ruth Florack: *Bibliographie zu Frank Wedekind*, in: *Text+Kritik* (1996) H. 131/132, S. 178–183 sowie Hartmut Vinçon: *Frank Wedekind*. Stuttgart 1987.

4 Die Figur der Gräfin Sabine ist ein aristokratischer Gegenentwurf zu Nana, indem Erstere schon durch ihre Herkunft geadelt ist und Letztere von Geburt an einer Klasse zugehört, der der soziale Aufstieg in die Kreise der Muffats nur hinter verschlossenen Türen in der Rolle der Kurtisane möglich ist.

um die Lektüre eines kritischen Zeitungsartikels, in dem sich ihr Bekannter Fauchery über Nana und ihre Herkunft äußert. Muffat ist schockiert über das, was er dort zu lesen bekommt:

Muffat lisait lentement. La chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d'or*, était l'histoire d'une jeune fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres.⁵

Der Artikel beschreibt Nana als ebenso argloses wie zerstörerisches Geschöpf, das, ohne es selbst zu wollen, zu einer reinen Naturkraft geworden ist und die Männer, die mit ihr Umgang pflegen durch die in ihr aufsteigende Fäulnis zersetzt. Schuld daran ist ihre Abstammung, ihr schlechtes Blut, das Nanas Geschlechtstrieb krankhaft ausufern lässt.⁶ Sie ist »une force de la nature, un ferment de destruction«, die goldene, da schön gewachsene Fliege, die der Jauche entstammt und die Männer vergiftet. Alles, was Nana berührt, wird verderben.

Nachdem Muffat den Artikel gelesen hat, wendet er seinen Blick wieder Nana zu, die ganz in sich versunken nackt vor einem Spiegel steht und sich nicht von ihrem Körper abwenden kann, den sie immer wieder neu und mit bewundernder Begeisterung zu entdecken sucht. Die Realität von Nanas äußerlich gesundem, schön anzuschauendem Körper bildet einen krassen Gegensatz zu dem Bild der Zerstörung, das Fauchery von Nana entworfen hat.

5 Émile Zola: *Nana*. Librairie Générale Française. Paris 2010, S. 235.

6 Den Lesern von Zolas Roman *L'Assomoir*, einem Vorgänger von *Nana* aus dem Jahre 1877, ist diese bereits ein Begriff und auch ihre Familiengeschichte in Teilen bekannt. Die familiäre Erbanlage des Alkoholismus verwandelt sich bei Nana in eine Form der moralischen Perversion. Es existiert ein von Zola entworfener Stammbaum der in seinem Romanzyklus dargestellten Familie Rougon-Macquart und ihrer spezifischen Erbanlagen, der u.a. hier zu finden ist: Sabine Küster: *Medizin im Roman. Untersuchungen zu »Les Rougon-Macquart« von Émile Zola*. Göttingen 2008, S. 292f.

Muffat empfindet Verachtung gegenüber Nana, die jedoch nicht lange anhalten wird:

C'était cela: en trois mois, elle avait corrompu sa vie, il se sentait déjà gâté jusqu'aux moelles par des ordures qu'il n'aurait pas soupçonnées. Tout allait pourrir en lui, à cette heure. Il eut un instant conscience des accidents du mal, il vit la désorganisation apportée par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait.⁷

Auch der Graf begreift Nana an dieser Stelle als eine Krankheit, die sein Leben zerstört, gegen die er sich aber nicht erfolgreich zur Wehr setzen kann, da Nanas Anblick wieder und wieder den Drang in ihm weckt, sie besitzen zu müssen. Graf Muffat, der das geschriebene Wort Faucherys nur allzu schnell und gern wieder vergisst, möchte nicht seinem Verstand, sondern seinen Augen trauen, die ihn zurück in den Bann der Kurtisane ziehen.

Die Charakterisierung Nanas als goldene Fliege ist ein Vorbote der drohenden Katastrophen, die durch Nanas Verkörperung einer zerstörerischen Naturgewalt in Gestalt ihres unkontrollierbaren Geschlechts heraufziehen werden. Damit nimmt Zolas Roman vorweg, was der Psychiatrie-Professor Richard von Krafft-Ebing in seinem epochemachenden Werk, der *Psychopathia sexualis*, das erstmals 1886 erscheint, über die weitreichenden Auswirkungen der Sexualität auf das Leben feststellen wird:

Jedenfalls bildet das Geschlechtsleben einen gewaltigen Faktor im individuellen und sozialen Dasein, den mächtigen Impuls zur Bethätigung der Kräfte, zur Erwerbung von Besitz, zur Gründung eines häuslichen Herdes, zur Erweckung altruistischer Gefühle, zunächst gegen eine Person des anderen Geschlechts, dann gegen die Kinder und im weiteren Sinne gegenüber der gesamten menschlichen Gesellschaft.⁸

In ihrer medizinhistorischen Arbeit über *Medizin und Geschlecht* um 1900 fasst Katrin Schmersahl mit Bezug auf Krafft-Ebings These zusammen, welche diametral entgegengesetzten Konsequenzen aus der Kraft des Sexes resultieren können:

Das Sexualleben erscheint hier [in der *Psychopathia sexualis* Krafft-Ebings, Anm. SSK] als eine Kraft, die die politisch erwünschte Ausgestaltung zentraler Bereiche bürgerlichen Lebens – Arbeit, Besitz, Familie und Staat – erst ermöglicht und garantiert. Die ihm zugeschriebene kulturschaffende Kraft konnte sich allerdings auch in ihr Gegenteil verkehren und zerstörerisch wirken. Sexualität galt gleichsam als natürliche Energieressource, die jedoch nur durch Naturbeherrschung der

7 Zola: *Nana*, S. 236.

8 Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der Conträren Sexualempfindung: Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart¹⁰1898, S. 1.

Kultur zugänglich gemacht werden konnte. In dem Moment, in dem diese Beherrschung nicht mehr garantiert war, drohte Sexualität als Naturgewalt die Zivilisation zu zerstören.⁹

In diesem Kontext erscheint Nana als nicht zu domestizierende Naturgewalt, gleichzeitig aber auch als Opfer einer vererbten Krankheit, der Fäulnis ihrer Herkunft. Damit wird Nana zu einem figurativen Beispiel für die Degenerationslehre des Psychiaters und Anthropologen Bénédict Augustin Morel, der davon ausging, dass krankhafte körperliche und moralische Abweichungen vom normalen menschlichen Typ erblich seien und sich progressiv bis zum Untergang steigern.¹⁰ Zola entwirft mit dieser Darstellung seiner Hauptfigur eine Stellvertreterin der im 19. Jahrhundert studierten medizinisch-psychologischen Perversionen. Michel Foucault spricht in diesem Zusammenhang, bezogen auf die Analyse der Vererbung und den Sex, von einer »biologischen Verantwortlichkeit« für das Menschengeschlecht¹¹ und Zola zeigt dem zeitgenössischen Leser, wie sich ein seit Generationen erkranktes Geschlecht dieser Kontrolle entzieht.

Der Sex konnte nicht nur von spezifischen Krankheiten befallen werden, sondern er konnte auch, wenn man ihn nicht kontrollierte, Krankheiten übertragen oder für die künftigen Generationen erzeugen. [...] Der Komplex Perversion-Vererbung-Entartung bildete den festen Knotenpunkt der neuen Technologie des Sexes. Und es handelte sich beileibe nicht um eine wissenschaftlich unzureichende und übermäßig moralisierende medizinische Theorie. Ihre Streuung war breit und ihre Verwurzelung tief. [...] Eine ganze gesellschaftliche Praktik, die im Staatsrassismus ihre äußerste und systematischste Form erlangte, hat dieser Technologie des Sexes eine ungeheure Macht und weitreichende Wirkungen verliehen.¹²

Der von Foucault benannte dreiteilige Komplex aus Perversion, Vererbung und Entartung wird zum biologischen Schlüssel für Nanas Verhalten und ihr Schicksal. Doch bis ihr dementsprechend folgerichtiges Ende bevorsteht, gibt es noch eine ganze Reihe von Männern, die sich mit Freuden von Nana infizieren lassen möchten (was in vielen Fällen auch ruinieren lassen bedeutet), so z.B. ihr Verehrer la Faloise:

9 Katrin Schmersahl: *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*. Opladen 1998, S. 64.

10 Vgl. ebd., S. 49f.

11 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1983, S. 116.

12 Ebd., S. 116f.

Il [la Faloise, Anm. SSK] postulait depuis longtemps l'honneur d'être ruiné par elle, afin d'être parfaitement chic. Cela lui manquait, il fallait qu'une femme le lançât. En deux mois, Paris le connaîtrait, et il lirait son nom dans les journaux. [...] Nana passait, pareille à une invasion, à une de ces nuées de sauterelles dont le vol de flamme rase une province. Elle brûlait la terre où elle posait son petit pied.¹³

Nana kommt diesem Wunsch nach Zerstörung nur allzu gerne nach, denn die Männer sind ihr widerwärtig geworden. In dem Moment, in dem Nana am Höhepunkt ihres Erfolges angekommen ist – sie ist berühmt und schwelgt im Luxus – kündigt sich jedoch gleichsam ihr drohender Untergang an: »Jamais on n'avait vu une pareille rage de dépense.«¹⁴

Sie muss nun alles, was ihr gefällt, unverzüglich besitzen und stellt immer absurdere Forderungen an ihre Gönner: So verlangt Nana vom Grafen Muffat, dass er die Neugestaltung ihres Schlafzimmers bezahlen möge, dessen Mittelpunkt ein speziell für Nana angefertigtes Bett sein soll: »Nana rêvait un lit comme il n'en existait pas, un trône, un autel, où Paris viendrait adorer sa nudité souveraine.«¹⁵ Zwar liebt Nana den Überfluss und den Luxus, die Dinge bedeuten ihr jedoch nichts um ihrer selbst willen, sondern fungieren nur noch als gegenständliche Repräsentationen ihrer Macht. Als einer ihrer Liebhaber, Philippe, Nana eine kostbare Konfektbox zum Geschenk macht, zerbricht sie durch ihre Achtlosigkeit den Deckel der Box, was einen nervösen Ausbruch von Freude und Heiterkeit bei Nana auslöst. Die Dinge seien ja überhaupt nur dazu da, um sie kaputt zu machen, so Nana gegenüber Philippe, und sie zerstört in ihrem Eifer eine ganze Reihe von Geschenken.¹⁶ Nanas Raserei setzt sich fort und lässt die Kurtisane neue Rollen ausprobieren, bezeichnenderweise klassische Männerrollen, die Nana verkehrt, indem sie sich ihrer bemächtigt:¹⁷ So kauft sie sich Frauen – vornehmlich Straßenbirnen aus den letzten Winkeln der Pariser Vorstädte – oder sucht in Männerkleidung verrufene Häuser auf, um ihre Langeweile mit dem Anblick sexueller Ausschweifungen zu vertreiben. Schuldgefühle hegt sie hingegen keine. Selbst als ihr knabenhafter Geliebter Georges einige Tage später an den Folgen seines Suizidversuchs stirbt, den er unternimmt, weil Nana seinen

13 Zola: *Nana*, S. 455f.

14 Ebd., S. 428.

15 Ebd., S. 430.

16 Vgl. ebd., S. 432f.

17 Vgl. ebd., S. 452f.

Heiratsantrag ausschlägt und ihn dabei verhöhnt, weist sie alle vermeintlichen Vorwürfe von sich und attestiert sich selbst ein reines Gewissen:

Eh bien, non, ils diront ce qu'ils voudront, ce n'est pas ma faute! Est-ce que je suis méchante, moi? Je donne tout ce que j'ai, je n'écraserai pas une mouche ... Ce sont eux, oui, ce sont eux! ... Jamais je n'ai voulu leur être désagréable. Et ils étaient pendus après mes jupes, et aujourd'hui les voilà qui claquent, qui men-dient, qui posent tous pour le désespoir ...¹⁸

Nana ist der festen Überzeugung, dass sie nur nach dem Willen ihrer Verherer gehandelt habe und dass diese sich selbst in ihr Unglück stürzten, indem sie ihrem unbedingten Wunsch, Nana zu besitzen, ohne Gegenwehr nachgaben. Nana sieht sich selbst nur als Projektion der sie umgebenden Wünsche und Begierden, denn sie sei so unschuldig, dass sie keiner Fliege etwas zu Leide tun könne. Für die Fliege – und damit ihresgleichen – mag dies womöglich stimmen, die Reihe derer, die sie durch ihre Forderungen ins Unglück stürzt, ist hingegen lang, auch wenn Nanas Argument, dass sie nur dem Willen anderer gefolgt sei, nicht ganz einfach zu entkräften ist. Die sie umgebenden Schicksale (und Toten) üben keinen Reiz mehr auf Nana aus, so dass sie Paris zu Gunsten eines unbekanntes Aufenthaltsortes verlässt. Das Ende Nanas als Königin der Pariser Kurtisanen wartet auf mit einem Rückblick auf das von ihr hinterlassene Werk der Vernichtung:

Son œuvre de ruine et de mort était faite, la mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné ces hommes, rien qu'à se poser sur eux. C'était bien, c'était juste, elle avait vengé son monde, les gueux et les abandonnés. Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. Elle restait gosse, elle restait grasse, d'une belle santé, d'une belle gaieté. Tout ça ne comptait plus, son hôtel lui semblait idiot, trop petit, plein de meubles qui la gênaient. Une misère, simplement histoire de commencer. Aussi rêvait-elle quelque chose de mieux; et elle partit en grande toilette pour embrasser Satin une dernière fois, propre, solide, l'air tout neuf, comme si elle n'avait pas servi.¹⁹

Von alldem unangegriffen verlässt Nana Paris als das gutmütige Tier, das stets von einem noch besseren Leben träumt. Bis zu ihrer endgültigen Rückkehr in die Stadt bietet ihr plötzliches Verschwinden Raum für Spekulationen über Nanas Schicksal: So behaupten zum Beispiel die einen, dass sie als Frau des Vizekönigs in einem exotischen Land herrsche, die anderen glau-

18 Ebd., S. 472.

19 Ebd., S. 474.

ben, dass sie sich vollkommen ruiniert habe und in einem schmutzigen Bordell in Kairo arbeite.²⁰ Doch dann erreicht die Pariser Gesellschaft die Nachricht, dass Nana soeben im Pariser Grand Hôtel an den Blattern gestorben sei, ein langsamer, quälender und Nanas schönen Körper wie ihr Gesicht zersetzender Tod, mit dessen Beschreibung Zolas Roman abschließt:

Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un cousin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau. »À Berlin! à Berlin! à Berlin!«²¹

Die detaillierte Beschreibung ihrer Zersetzung manifestiert die Vollendung der Katastrophe, die Nana schon von Geburt an in sich trägt und deren negative Gewalt sich zunächst gegen andere richtet, bis auch Nana von ihr eingeholt wird und von ihrem gefeierte Antlitz nur noch eine Maske des Nichts übrigbleibt. Gunnar Schmidt macht in seiner Arbeit über medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert darauf aufmerksam, wie sich dieses letzte Bild von Nanas sich in Fäulnis auflösendem Körper zum Anfang des Romans und Nanas schillerndem Auftritt auf der Theaterbühne als betörende Venus-Darstellerin verhält:

Leben hat zur Voraussetzung einen Austauschprozeß mit der Außenwelt. Männer, Geld, Waren, Keime sind es, die Nana einzieht und wieder investiert, zur Zirkulation bringt. Am Ende jedoch stockt der Austausch. Im Schlußbild des Todes zeigt sich der entropische Zustand der Differenzlosigkeit. Es herrschen die Keime. [...] Zola führt uns an die Paradigmen der Sichtbarkeit heran: Wir sehen entweder die obszöne Gegenwärtigkeit des zerstörten Fleisches oder den betörenden Schein der Lebendigkeit: Pathologie oder Physiologie, Thanatos oder Eros. Diese Dichotomie trägt nicht, denn jenseits der wahrnehmbaren Oberflächen, in der Dunkelheit des Leibes, im Bereich des Kleinen und Atomaren ver-

20 Vgl. ebd., S. 475f.

21 Ebd., S. 491f.

mischen sich Gesundheit und Krankheit, Tod und Leben, die Maschine und der Abfallhaufen.²²

Der Roman endet mit dem Schlachtruf ›À Berlin‹, der den Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges und das Ende des ›Second Empire‹ ankündigt. Damit wird die Kurtisane bei Zola zur politischen Metapher, inszeniert als Überträgerin einer Krankheit mit den Ausmaßen einer Naturkatastrophe, die ein ganzes Regime und die traditionellen Strukturen der französischen Gesellschaft zu Fall bringt, indem sie ihren Körper, die weiße (Projektions-) Fläche, darbietet, um der Zerstörungswut einer gelangweilten Dekadenz des *Fin de siècle* den Weg des Niedergangs zu eröffnen.²³

Mit seinen Dramen *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*, die der Autor später unter dem gemeinsamen Titel *Lulu* zusammenfasst, erschafft Frank Wedekind einige Jahre nach Émile Zola die Figur der Lulu, deren Herkunft – und damit verbunden auch die Frage nach ihrer wahren Natur – noch immer Rätsel aufgibt.²⁴ So spielt Wedekind schon mit Lulus Namen, da sie wahlweise Nelli, Eva oder Mignon genannt wird, je nachdem in welcher Frauenrolle ihr gegenwärtiger Verehrer *seine* Lulu verkörpert sehen will.²⁵ Demnach wäre Lulu also eine Schauspielerin, die verschiedene Rollen ausprobiert, um den Männern zu gefallen und Macht über sie zu gewinnen? Dies ist zwar möglich und sicher auch eine berechtigte Lesart der Lulu-Figur, doch die Frage nach ihrer wahren Natur ist komplexer und lässt sich nicht auf einen Begriff reduzieren. Denn schon im Prolog des *Erdgeist* ver-

- 22 Gunnar Schmidt: *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*. Köln u.a. 2001, S. 58.
- 23 Zu der Rolle Nanas als Stellvertreterin des Proletariats vgl. Jonathan F. Krell: *Nana: Still Life, Nature morte*, in: Harold Bloom (Hg.): *Émile Zola*. Philadelphia 2004, S. 83–98.
- 24 Wedekind benutzte Zolas *Nana* als Quelle für die Erschaffung seiner Lulu, über die er zum Teil in Paris schrieb. Zur Entstehungsgeschichte der Dramen, die von der Forschung häufig als *Doppeltragödie* bezeichnet werden und der Problematik ihrer Veröffentlichung, siehe: Jean-Louis Besson: *Die Monstretragödie: Ein schwarzes Vaudeville*. In: *Lulu von Frank Wedekind*. Hg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2006, S. 47–56.
- 25 Daniela Schmeiser versteht den Namen Lulu als »Ausgangsort in das Netz kultureller Sinnproduktion, [...] das den Lulu-Dramenkomplex im Verweisrahmen des literarischen Paris am Ende des neunzehnten Jahrhunderts situiert« und vollzieht nach, wie der Name Lulu als Signal für eine »halbseidene Frauenexistenz« in verschiedene literarische Texte eingegangen ist. Vorläufer ist möglicherweise auch in diesem Sinne Zolas *Nana*, denn Lulu ist der Name eines Schoßhündchens der Kurtisane. (Daniela Schmeiser: *Frank Wedekinds Lulu-Dramen – Die Frau im Text, der Text der Frau*, in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 5–14.)

kündet ein Tierbändiger Folgendes: »Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier, Das – meine Damen! – sehn Sie nur bei mir.«²⁶ Das wahre und wilde Tier in Gestalt der Lulu – in dieser Forderung nach Natürlichkeit liegt die Unbestimmtheit der Figur begründet, denn wie kann das Wesen *eines* Charakters bestimmt werden, wenn es die durch verschiedene Namen gekennzeichneten Rollen sind, hinter denen sich die Figur verbirgt? In dieser Offenheit des Stückes liegt, so Silvia Bovenschen, der Grund für die gegensätzlichen Interpretationen der Lulu-Rezeption, welche die unterschiedlichsten projektiven Weiblichkeitsentwürfe²⁷ möglich macht:

Die Männer nehmen in Lulu lediglich die Spiegelbilder ihrer Weiblichkeitsvorstellungen wahr. Die Katastrophen setzen ein, wenn sich das Bild, das sie sich jeweils von Lulu gemacht haben, mit dem Handeln und der Erscheinungsform dieser Figur nicht mehr deckt, weil sie in eine neue Rolle geschlüpft ist.²⁸

Zu Beginn des *Erdgeist* ist Lulu mit dem Medizinalrat Dr. Goll verheiratet, der sie mit dem Kunstmaler Schwarz erwischt, woraufhin Goll der Schlag trifft, was Lulu ausgesprochen kalt lässt. Auf die Frage von Schwarz, ob sie denn keine Seele habe, antwortet Lulu schlicht »Ich weiß es nicht.«²⁹ Im zweiten Aufzug ist Lulu die Ehefrau des Malers, unterhält aber weiterhin ein Verhältnis zu Dr. Schön (dem Mann, der sie mit zwölf Jahren als Blumenmädchen von der Straße aufgelesen hat), das dieser nun lösen will, weil er sich standesgemäß verlobt hat. Nach einem Gespräch zwischen Schön und Schwarz, das dem Maler die Einsicht beschert, dass er nie der einzige Mann in Lulus Leben war, schlitzt Schwarz sich die Kehle auf, was Lulu ebenfalls kein Mitleid abringen kann. Tatsächlich gelingt es ihr, Dr. Schön dazu zu bringen, dass er sie heiratet, was schon seit Jahren ihr Wunsch ist. Nach einem heftigen Streit zwischen Schön und Lulu versucht dieser sie in den Suizid zu treiben, doch Lulu nimmt den Kampf auf und erschießt ihren Ehemann. Doch bevor sie die fünf Schüsse gegen Schön abfeuert, verteidigt sich

26 Ich zitiere nach der dem Wortlaut der *Gesammelten Werke* von 1913 folgenden Ausgabe. Frank Wedekind: *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*. Hg. von Erhard Weidl. Stuttgart 1989, S. 8.

27 Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 1979, S. 47.

28 Ebd., S. 49.

29 Wedekind: *Lulu*, S. 30.

Lulu noch gegen die Anschuldigungen des Mannes, der sie als »unheilbare Seuche«³⁰ bezeichnet:

Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. [...] Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat, und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.³¹

Der von Dr. Schön benutzte Begriff der Seuche entspricht einerseits dem biologischen Vokabular Zolas, andererseits markiert er ein Moment der drohenden Katastrophe; die Seuche zeichnet sich durch ihre hohe Ansteckungsgefahr aus und kann sich schnell zu einer Epidemie ausbreiten.

Dementsprechend nennt Peter-André Alt das Verhängnis, das Lulu über die Männer bringt ein »Naturereignis, das sich mit mechanischer Folgerichtigkeit vollzieht.«³² Um herauszufinden, worin Lulus Krankheit besteht, muss die eingangs gestellte Frage nach ihrer wahren Natur wieder aufgegriffen werden. Die Antwort verbirgt sich, wie so häufig in der Literatur um 1900, in einem Konvolut aus Traum und Selbsterkenntnis: Als der Marquis Casti-Piani, der als Mädchenhändler für ein Bordell in Kairo [sic!] tätig ist, versucht, Lulu nach ihrer Flucht aus dem Gefängnis dazu zu überreden, als Hure in einem Bordell zu arbeiten, reagiert diese bestürzt:

Das Leben in einem solchen Haus kann ein Weib von meinem Schlag nie und nimmer glücklich machen. Als ich fünfzehn Jahre alt war, hätte mir das gefallen können. [...] In jener Zeit gingen mit die Augen über mich auf und ich erkannte mich. In meinen Träumen sah ich Nacht für Nacht den Mann, für den ich geschaffen bin und der für mich geschaffen ist. [...] Und wenn ich mich gegen meine Erkenntnis versündige, dann fühle ich mich am nächsten Tage an Leib und Seele beschmutzt und brauche Wochen, um den Ekel, den ich vor mir empfinde, zu überwinden. Und nun bildest du dir ein, ich werde mich jedem Lumpenkerl hingeben.³³

»Ich kann nicht das Einzige verkaufen, das je mein eigen war«,³⁴ so Lulu, die ihren Körper nicht verkaufen will, weil sie ihn nur verschenken kann. Lulus Sexualität ist eine Gabe und keine Ware.³⁵ Sie erzählt Alwa Schön, dem

30 Ebd., S. 88.

31 Ebd., S. 90.

32 Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. München 2010, S. 376.

33 Wedekind: *Lulu*, S. 135f.

34 Ebd., S. 139.

35 Ingo Zechner beschäftigt sich in einem Aufsatz über Wedekinds *Lulu* mit dem Pandora-Mythos, der »Allbegabte[n]« und »Gabenreiche[n]«, die ein Gefäß mit sich

Sohn von Dr. Schön, von einem wiederkehrenden Traum, der sich als Pro-
phezeiung herausstellt: »Mir träumte alle paar Nächte einmal, ich sei einem
Lustmörder unter die Hände geraten.«³⁶ Der Mann, für den sie geschaffen ist
und der ersehnte Lustmörder sind ein und dieselbe Person, auf die Lulu tref-
fen wird, als sie sich auf der Flucht vor der Polizei mit Alwa Schön und
Schigolch in London niederlässt. Dort bricht sie mit ihrem Vorhaben, dass
sie sich nicht verkaufen werde. Allerdings liegt ihr diese Tätigkeit wenig,
wofür Schigolch den Grund kennt: »Die versteht die Sache nicht. Die kann
von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist.«³⁷ Lulu versteht das
Geschäft nicht, veräußert sich unter Wert oder die Freier laufen ihr gleich
ganz davon. So verwundert es nicht, dass ihr letzter Kunde Jack von Lulu ge-
radezu angefleht wird, um bei ihr zu bleiben, auch wenn er den erwünschten
Preis nicht zu zahlen bereit ist. So trifft Lulu, ausgerechnet in der ihr *nicht*
eigenen Gestalt der Ware, auf den Serienmörder Jack the Ripper, der ihre
Gabe wie kein Zweiter zu (ent-)nehmen weiß. Er tötet Lulu, kommt nach
einer Weile blutverschmiert mit einer Schale zurück und nennt sich einen
»verdammte[n] Glückspilz«,³⁸ der mit Lulus Geschlecht einen speziellen
Fund gemacht hat, der sich von den Trophäen anderer ermordeter Huren
unterscheidet.³⁹ Somit wird der Serienmörder zu einer »Kippfigur der Lulu-
Allegorie, die dieser von Anfang an eingeschrieben ist und Lulus Niedergang
in einen Passionsweg mit apokalyptischem Ausgang verwandelt.«⁴⁰ Dieser
letzte Mann in Lulus Leben unterscheidet sich von seinen Vorgängern vor-
nehmlich – und im Wortsinne – durch die Herangehensweise an ihren Kör-
per:

führt, das alle weltlichen Übel enthält. Mit der Öffnung der so genannten Büchse
der Pandora kommen Krankheit und Tod in die Welt. (Vgl. Ingo Zechner: *Das
Pandora-Phantasma. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds
Lulu gemacht ist*, in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 34–43.) Der Pandora-Stoff fin-
det sich auch in *Nana* wieder, wenn mit ihrem Tod das Second Empire endet.

36 Wedekind: *Lulu*, S. 127.

37 Ebd., S. 173.

38 Ebd., S. 179.

39 In der Fassung der *Monstretragödie* wird die Tat und die Entnahme von Lulus Ge-
schlechtsteil durch Jack the Ripper eindeutiger beschrieben als in der späteren Fas-
sung *Die Büchse der Pandora* und der Mörder erscheint als Sammler wissenschaftli-
cher Kuriositäten. (Vgl. Alt: *Ästhetik*, S. 382ff.)

40 Sabine Müller: *Serial Killing in a Serial Culture: Lulus apokalyptische Mesalliance mit
Jack the Ripper. Überlegungen zu einem Karneval im Zeichen des Schocks*, in: *Zeitge-
schichte* 28 (2001) H. 1, S. 44–51.

Während die anderen ihren Körper mit Bildern besetzen und in ihn eindringen, wird er von Jack the Ripper geöffnet [...]. Ist der Körper einmal geöffnet, ist auch das Innen nach außen gekehrt. Innen ist nichts als Raum für eine weitere, perverse Projektion, die nur wie zufällig allen andern Bildern ein Ende bereitet – weil sie als einzige den Körper endgültig verschwinden läßt, indem sie ihn zu offenbaren versucht.⁴¹

Um Lulu zu verstehen braucht es keinen Leser, sondern einen Semiotiker, der die Zeichen ihres Körpers zu deuten vermag. Ganz so wie Jack the Ripper, der Lulu nicht zufällig ausgesucht hat, sondern von ihrem Gang auf ihr weiteres Wesen zu schließen vermochte.⁴²

Es ist nicht Psychoanalyse, nach der Lulu sich sehnt, sondern Physioanalyse, denn die Krankheit, unter der Lulu leidet ist die ihres Geschlechts. Allerdings nicht im Sinne ihrer Herkunft, sondern im Sinne von Weiblichkeit im Allgemeinen. Sie ist die Inkorporation von Weiblichkeit, so wie zeitgenössische Vorstellungen des wissenschaftlichen Sexualdiskurses die Frau als Forschungsgegenstand darstellen: Der Sexualtrieb der Frau wird zu einem abnormen, weil vom männlichen verschiedenen, Prinzip erklärt. Dabei stehen sich zwei widersprüchliche Positionen gegenüber; einmal ist das Kennzeichen weiblicher Sexualität die Frigidität, von anderer Seite wird die weibliche Libido als dämonisch und triebgesteuert verstanden, was die gesamte Denkfähigkeit der Frau beanspruche. Genau an diesem Punkt treffen sich die gegensätzlichen Theorien aber, denn in beiden Fällen ist es die »geistlose Frau«,⁴³ deren pathologische Sexualität durch den Mann domestiziert werden muss. Dieser Vorstellung folgen die Darstellungen Nanas und Lulus mit ihrer Bildsprache des Animalischen; so sind sie doch beide Tiere, denen das Bewusstsein für ihr Handeln fehlt. Nana und Lulu entziehen sich der angedeuteten Domestizierung, was katastrophale Folgen für diejenigen hat, die Umgang mit ihnen pflegen. So schlägt Nana zahlreiche Heiratsanträge aus, während sich Lulu der Rolle der klassischen Dirne verwehrt, wodurch beide Charaktere zu Figuren der Verweigerung werden.

Die leidenschaftlichen Verwüstungen, die Nana und Lulu hinterlassen und die sich schlussendlich gegen sie selbst richtet, bilden wirkungsmächtige Höhepunkte der um 1900 überaus populären Literatur, die sich prostituierende Frauenfiguren darstellt. Dabei wird die Katastrophe ihres Geschlechts,

41 Zechner: *Pandora*, S. 41.

42 Vgl. Wedekind: *Lulu*, S. 177.

43 Catani: *fiktive Geschlecht*, S. 42ff. Die eingangs zitierte Arbeit Stephanie Catanis untersucht die von mir an dieser Stelle nur angedeuteten Diskurse über die Pathologisierung der Frau ausführlich.

der biologische Determinismus, dem Nana und Lulu nicht entfliehen – und ihre in den Untergang verliebten Freier nicht widerstehen – können, in der Folgezeit zum Gegenstand einer psychoanalytischen Hysterieanalyse. Aus der tragischen Katastrophe weiblicher Naturgewalten wird damit eine medizinische Fallgeschichte, die sich nicht mehr in Fäulnis, sondern in Worten zersetzt und den Katastrophenroman zum Roman einer Krankheit umschreibt.

Quellen

- Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. München 2010.
- Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1997.
- Behrmann, Nicola: *Sucht. Abgründiger Körper. Die Prostituierte als Medium der Moderne*, in: Sabine Grenz/Martin Lücke (Hg.): *Verhandlungen im Zwielicht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*. Bielefeld 2006, S. 223–236.
- Besson, Jean-Louis: *Die Monstretragödie: Ein schwarzes Vaudeville*, in: *Lulu von Frank Wedekind*. Hg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2006, S. 47–56.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 1979, S. 43–59.
- Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg 2005.
- Florack, Ruth: *Bibliographie zu Frank Wedekind*, in: *Text+Kritik* (1996) H. 131/132, S. 178–183.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Bd.1. Frankfurt a. M. 1983.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der Conträren Sexualempfindung: Eine klinisch-forensische Studie*. 10. verbesserte und teilweise vermehrte Aufl. Stuttgart 1898.
- Krell, Jonathan F.: *Nana: Still Life, Nature morte*, in: Harold Bloom (Hg.): *Émile Zola*. Philadelphia 2004, S. 83–98.
- Küster, Sabine: *Medizin im Roman. Untersuchungen zu »Les Rougon-Macquart« von Émile Zola*. Göttingen 2008.
- Müller, Sabine: *Serial Killing in a Serial Culture: Lulus apokalyptische Mesalliance mit Jack the Ripper. Überlegungen zu einem Karneval im Zeichen des Schocks*, in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 44–51.
- Petruschke, Andrea: *Bibliographie. Émile Zola, Les Rougon-Macquart und der (französische) Naturalismus*, in: Winfried Engler (Hg.): *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*. Tübingen 1995, S. 219–289.

- Schmeiser, Daniela: *Frank Wedekinds Lulu-Dramen – Die Frau im Text, der Text der Frau*, in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 5–14.
- Schmersahl, Katrin: *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*. Opladen 1998.
- Schmidt, Gunnar: *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*. Köln u.a. 2001.
- Vinçon, Hartmut: *Frank Wedekind*. Stuttgart 1987.
- Wedekind, Frank: *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*. Hg. von Erhard Weidl. Stuttgart 1989.
- Zechner, Ingo: *Das Pandora-Phantasma. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds Lulu gemacht ist*, in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 34–43.
- Zola, Émile: *Nana*. Librairie Générale Française. Paris 2010.

