

Elke Austermühl

*Dreieinigkeit hab ich auch gesehn
Lebendig durcheinanderwehn!
Der Heilige Geist fuhr hin und her,
Als wenn er flatternde Taube wär.
(Goethe)*

Frank Wedekinds »Franziska« – ein weiblicher Faust?

Am 8. Mai 1911 vertraut Wedekind seinem Kalender an, der »Plan zu weiblichem Faust« falle ihm ein; am nächsten Tag hat er den »Plan zu Faustin entworfen«¹. Goethes »Faust«-Tragödie² ist ihm von Jugend an vertraut, wenige Tage später besorgt er sich das »Faustbuch«, die »Historia von D. Johann Fausten«³, und beginnt mit der Ausarbeitung seines Dramas »Franziska«⁴. Zwischenzeitlich besucht er das »Puppenspiel Faust«⁵, liest im Juni »Johann Faust. Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen« (1775) von Paul Weidmann⁶ und verkündet kurz nach Fertigstellung des Stücks im September 1911, er habe »einen weiblichen Faust geschrieben«⁷. – Er gab damit einen Hinweis, der fortan die Diskussion über das Stück zwar entscheidend prägte, aber für das Verständnis bislang nicht recht fruchtbar gemacht werden konnte. Schon die zeitgenössische Kritik hatte Mühe, Wedekinds Anspruch zu verifizieren, und bis heute ist innerhalb der Literaturwissenschaft strittig, wie die »Faust«-Bezüge in »Franziska« zu bewerten und zu deuten seien: als vordergründige »Beigabe« zu einer inkonzisen dramatischen Pastiche, als »Faust«-Parodie oder als anmaßendes epigonales

¹ In: »Agenden« (Wedekind-Nachlass der Stadtbibliothek München, Handschriftenabteilung).

² Das Werk Goethes hat Wedekind lebenslang fasziniert und vielfältige Spuren in seiner literarischen Produktion hinterlassen. Eine systematische Sichtung und Auswertung der Bedeutung Goethes für Wedekind steht ebenso aus wie eine Gesamtanalyse der »Faust«-Bezüge in dessen Werk, die sich bereits seit den 1880er Jahren – u.a. am Dramenfragment »Elin's Erweckung«, in »Frühlings Erwachen«, aber auch in »Der Marquis von Keith« – beobachten lassen (vgl. dazu Maclean 1968). – Kutscher zufolge lagen Wedekind auch »Goethes Aussprüche über seinen Faust« sowie dessen Urfassung vor (vgl. Kutscher, S.124).

³ Er erwarb die »Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler« in der Ausgabe von Richard Benz (Jena 1911; hier zit. nach der Ausgabe Stuttgart 2000), die auf das 1587 erschienene Volksbuch des Buchdruckers Spieß in Frankfurt zurückgeht, daneben aber auch Kapitel aus späteren Volksbuch-Ausgaben des 16. Jahrhunderts, darunter der von G.R. Widmann, integrierte.

⁴ Franziska. Ein modernes Mysterium in fünf Akten (Erstdruck: 1912); im Folgenden nur per Seitenangabe zit.n. Wedekind, Gesammelte Werke, Bd. 6, München 1914.

⁵ Vermutlich basierend auf Karl Simrocks »Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen« (1846; 1872; hier zitiert nach der Ausgabe Stuttgart 1991); Kutscher zufolge besaß Wedekind davon auch eine gedruckte Fassung (vgl. Kutscher, S.124).

⁶ Das ursprünglich anonym erschienene Drama lag ihm vermutlich in der Ausgabe Wien [1911] vor (vgl. die Ausgabe Hannover 2000). – Kutscher zufolge war Wedekind neben der genannten Faust-Literatur auch Friedrich Theodor Vischers »Faust. Der Tragödie Dritter Theil« (1886) bekannt (vgl. Kutscher, S.124).

⁷ Hardekopf, S.440.

Produkt eines kreativ ausgelaugten wilhelminischen Literaten, der mit einem ›eigenen‹ »Faust« seinen Ruf als ›Bürgerschreck‹ zu korrigieren trachtet?⁸

Die äußere Handlung des Dramas und die vordergründigen Beziehungen zum Faust-Stoff lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die 18-Jährige Franziska widersetzt sich der traditionellen weiblichen Rolle: Sie lehnt es ab, ihren Geliebten zu heiraten, will auf die »gesicherte[n] Zustände« (S.114) einer Ehe, die Perspektive einer »geachteten Lebensstellung, einer sorgenfreien Zukunft, eines ruhigen Familienglückes« (S.112) verzichten, um sich nicht »gleich wieder einzwängen« (S.114) zu lassen. Stattdessen möchte sie »erfahren, wer ich denn eigentlich bin«, denn sie befürchtet: »Wenn wir uns heute heiraten, dann erfahre ich in den nächsten zehn Jahren nur, wer du bist. [...] Und ich selber bleibe mir ewig fremd.« (S.114) – In einer Situation erregter Verunsicherung tritt ihr in der Figur des Veit Kunz eine Teufelsgestalt gegenüber, die sich per Klopfzeichen Eintritt verschafft. Er stellt sich ihr als »Sternenlenker« vor, der »aus einem ganz beliebigen Menschenkind einen Stern allererster Größe« (S.118) macht. Er möchte Franziska für ein »künstlerisches Unternehmen gewinnen«, sie zur »Sängerin« ausbilden und erlaubt ihr, Forderungen zu stellen. Es wird ein Pakt geschlossen: Franziska fordert, das Leben eines Mannes zu führen, um zu »Freiheit« und »Lebensgenuß« (S.119) zu gelangen. Dafür soll sie nach zwei Jahren bis an ihr »seliges Ende« sein »Weib«, seine »Leibeigene«, seine »Sklavin« (S.121) sein.

Bereits im nächsten Bild ist Franziskas Verwandlung zum Mann vollzogen. In einer Berliner »Weinstube Clara« betritt sie mit Veit Kunz und ihrer schönen Begleiterin Mausi die Welt des Sinnengenusses. Es ist ein Ort des Amüsemments, an dem der »Verzweifelste munter« wird, wo sich Huren und Künstler – die »fleischliche Prostitution« und die »des Geistes« (S.124) – zusammenfinden, um für Vergnügen zu sorgen. Veit Kunz ist den Prostituierten als verkrachte Existenz bekannt: als Hungerleider, Heiratsschwindler und Revolverheld, der sich als Künstler ausgibt, »seit zwanzig Jahren [...] in der großen Glücksfabrik« (S.126) der Kunst tätig ist und mit dem »Schlotjunker, Wollonkel, Staatssekretär [...] in tiefstem Respekt« (S.124) verkehren. Dem hochstaplerischen Abenteurer kontrastierend entgegengestellt wird Laurus Bein, ein Schriftsteller in »ausgefranst Hosen« (S.131), der – angefeindet von Kritik und Öffentlichkeit – von seiner literarischen Arbeit nicht leben kann, aber am Ideal einer autonomen Kunst festhält und sich in seiner Unbestechlichkeit über die Wirklichkeit erhaben fühlt. Dass dem nicht so ist, äußert sich in einem Gefühlsausbruch des Künstlers am Schluss

⁸ Zur Rezeption vgl. Vinçon, S. 230ff.; Martin, S. 77f. – Martin versteht Wedekinds Drama als »allegorisches Schlüsselstück über Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Bohème« (ebd., S.76) und beleuchtet – u.a.

der Szene. Laurus Bein erkennt, dass Mausi, die er liebt und an deren Liebe er glaubte, nun Franziska als Kunden favorisiert, und erschießt sie.

Über den Pakt-Schluss und die Weinstuben-Szene installiert Wedekind im I. Akt seines Dramas einen Anspielungshorizont, der den Faust-Stoff als Referenzfolie für das Verständnis seines »modernen Mysteriums« reklamiert und zudem unter den vielfältigen Bearbeitungen dieses Stoffes die Tragödie Goethes als einen potentiell maßgeblichen Verstehenshintergrund ins Spiel bringt. Darauf deutet zum einen die Inhaltlichkeit der Weinstuben-Szene hin, mit der – analog zum »Beginn der Weltfahrt Fausts«⁹ in »Auerbachs Keller« – Franziska in das »wilde Leben«¹⁰ (V.1860) des Genießens eingeführt wird und in der sich Sinnlichkeit, kannibalisches Wohlsein (vgl. V.2293) und »Bestialität« (V.2297) ähnlich »herrlich offenbaren« (V.2298) wie im »wüsten Rüpelspiel«¹¹ Goethes. Zum anderen ist aber auch die formale Ausführung dieser Station – die episodische Zerlegung der Dialoge und die Einstreuung von Liederinlagen – als deutliche Reminiszenz an Goethes Gestaltung der Keller-Szene zu bewerten.

Ein entsprechender Anspielungshorizont lässt sich jedoch im II. Akt, der Szenen aus der Ehe Franziskas (als Mann) präsentiert, gar nicht und im III. Akt nur noch mit Mühe identifizieren: Veit Kunz und Franziska gastieren am Residenzschloss des Herzogs von Rotenburg, eines liberalen Regenten, der von einem reaktionären Umsturz bedroht ist. Sie wirken bei der Aufführung eines »Festspiels« mit, das die »Gärung im Volk« (S.153) eindämmen soll, und inszenieren für den Herzog selbst eine Geisterbeschwörung. Eine Beziehung zu Goethes »Faust« und den Vorgängen in der »Kaiserlichen Pfalz« ist somit, wenngleich äußerst vordergründig, auch hier erkennbar: Auch dort wird in einer Situation politischer Unruhen ein »heiteres Fest« (V.5067), die Mummenschanz, aufgeführt, das für Amusement und Ablenkung des Volkes sorgen soll, und auch dort wird zur Unterhaltung des Kaisers ein »Gespenster-Meister-Stück« (V.6443), die Beschwörung Helenas und Paris', in Szene gesetzt. Doch sind ähnliche Bezüge auch zur »Historia von D. Johann Fausten« und zu Simrocks »Puppenspiel« feststellbar: Die »Historia« berichtet, wie der Magier und Alchemist Faust u.a. am Hof Karls V. die Welt mit seinen Zauberkunststücken in Erstaunen setzte¹², und im 3. Aufzug des »Puppenspiels« beschwört der Nekromant Faust am Hof des Herzogs von

unter Rückgriff auf Reventlows autobiographischen Roman »Ellen Olestjerne« (1903) – zeitgeschichtliches Quellenmaterial zum Stück.

⁹ Gaier, S.277.

¹⁰ Goethe, Faust. Eine Tragödie, V.1860; im Folgenden nach dem Text der Weimarer Ausgabe nur per Versangabe zitiert.

¹¹ Schöne 1999, S.277.

¹² Vgl. »Historia«, S.69ff. u. S.74: »Faustus zauberte einem Ritter ein Hirschgeweih auf den Kopf.«

Parma bei einer »Hochzeitsfestlichkeit«¹³ die Erscheinungen Salomons und der Königin von Saba, Simsons und Delilas, Judith und Holofernes', Davids und Goliaths¹⁴.

Zu einem ähnlichen Befund führt die vordergründige Betrachtung des IV. Aktes: Franziska hat sich von Veit Kunz gelöst. Bewegungsfreiheit und Genussfähigkeit haben ihr zu einer Entwicklung verholfen, die den Pakt zwischen ihr und ihrem »Verführer« aufhebt. Sie wird nicht zu seiner Leibeigenen und Sklavin, sondern die Geliebte des Schauspielers Breitenbach. Beide sollen als Helena und Simson in einem Mysterienspiel über die Höllenfahrt Christi, einem von Veit Kunz verfassten christlichen Passionsspiel, mitwirken, in dem der Autor die Rolle des Erlösers übernimmt. Während der Probenarbeiten sprengt Franziska die Aufführung dieses Stücks, indem sie sich ihrer Rolle, als Werkzeug der Hölle die Gnade des Erlösers zu empfangen, widersetzt und sich definitiv dem Einfluss des Veit Kunz, aber auch Breitenbachs in einem erneuten Verwandlungsakt entzieht. Auch hier sind also Motive des Faust-Stoffs erkennbar: die Beschwörung Simsons und Delilas bei Simrock, die Beschwörung Helenas als »sehr herrliche Gestalt eines Weibsbilds«¹⁵ vor Studenten in Wittenberg durch den Faust der »Historia« sowie die Beschwörung Helenas als Idealgestalt vollkommener Schönheit durch den Poeten Faust im III. Akt von Goethes »Faust II«. Schließlich entspricht das Motiv der Höllenfahrt dem »greuliche[n] und erschreckliche[n] Ende«¹⁶ des verdammten Sünders der »Historia«.

In krassem Gegensatz zur »Historia« und ohne äußere Entsprechungen zu Goethes »Faust« endet Wedekinds »Mysterium«. Sie zeigt die Titelheldin als alleinerziehende Mutter mit Kind, die sich von der Welt und den Männern zurückgezogen hat, nur noch mit wenigen Menschen verkehrt und jeden Kontakt zu Veit Kunz und Breitenbach, die sie beide als die Väter ihres Sohnes angegeben hat, ablehnt. Das Drama schließt mit dem Besuch eines Freundes, eines Malers, der Franziska und ihren Sohn in einem Madonnenbildnis porträtiert hat und dieser Mutter, die »mit der Welt im Einklang lebt« (S.212), einen Heiratsantrag macht. Allein dieses Madonnenbild lässt sich als Indiz dafür werten, dass hier – unter Anspielung auf die niederschwebende »Mater gloriosa« (BA¹⁷ vor V.12032) am Schluss von »Faust II« – an die Tragödie Goethes abschließend nochmals erinnert werden soll.

Angesichts dieser zwar zunehmend sich verflüchtigen, aber doch unübersehbaren Entsprechungen, Motivparallelen und Anspielungen wird man die Bedeutung der Faust-

¹³ Simrock, S.31.

¹⁴ Vgl. ebd., S.34f.

¹⁵ »Historia«, S.95.

¹⁶ Ebd., S.146.

¹⁷ Bühnenanweisung.

Thematik für Wedekinds »Mysterium« kaum anzweifeln wollen. Gleichwohl fällt es schwer, diese Bezüge für eine Deutung fruchtbar zu machen, und zwar vor allem dann, wenn man sie zum Anlass nimmt, eine schlüssige dramatische Entfaltung des Faust-Stoffes zu erwarten. Beobachten lässt sich lediglich eine Reihe von Reminiszenzen, die einerseits vage, andererseits aber in leitmotivischer Eindringlichkeit auf zwei Deutungen der mittelalterlichen Sagengestalt Bezug nehmen: zum einen auf die Tragödie Goethes und zum anderen auf die Überlieferung des Stoffes durch das Volksbuch bzw. sich daran anlehrende Bearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Aufschlussreicher als die Suche nach stofflichen Entsprechungen scheint denn auch ein Vergleich dieser weiblichen Faust-Figur mit ihren männlichen Vorläufern zu sein: Mit D. Johann Fausten, der es wagt, vom Glauben abzufallen und die Grenzen des christlichen Weltbildes zu überschreiten, verbindet die junge Frau die Forderung nach »Bewegungsfreiheit« bzw. die Rebellion gegen die gesellschaftlich festgelegte Rolle; allerdings zeichnet sie nicht der titanische Wunsch aus, die Welt und die Natur mittels magisch-übersinnlicher bzw. übermenschlicher Fähigkeiten beherrschen zu wollen, um sich selbst an die Stelle Gottes zu setzen. Ihre Forderung nach »Genussfähigkeit« und die Weigerung, sich zu verheiraten, stehen hingegen in krassem Widerspruch zu den Wünschen D. Johann Fausts: Ihm wird die Ehe vom Teufel ausdrücklich untersagt,¹⁸ um ihn zu einem »säuisch und epikureisch Leben« in sündhaften »Buhlschaften«¹⁹ zu verführen und sich so seiner Seele zu bemächtigen. – Auch zu den Wertorientierungen, die Goethe seiner Faust-Figur zuschreibt, ergeben sich neben einer Entsprechung vor allem Differenzen: Franziskas Forderung nach Genussfähigkeit entspricht zwar dem Wunsch Fausts, »in den Tiefen der Sinnlichkeit [...] glühende Leidenschaften [zu] stillen« (V.1750f.); doch strebt jener danach, »was der ganzen Menschheit zugetheilt ist« zu »genießen« und mit seinem »Geist das Höchste und Tiefste [zu] greifen«, um so sein »eigen Selbst zu ihrem Selbst [zu] erweitern« (V.1770ff.). Franziskas Begehren liegt kein derartiger Entwurf idealen Menschseins zugrunde. Sie strebt nicht nach der Erweiterung des menschlichen So-Seins durch die Überschreitung seiner natürlichen Grenzen, sondern nach der Befreiung des sinnlichen, realen Subjekts in seiner Körperlichkeit. Und so scheint denn auch mit der Wandlung, die sie in der Ablösung von Veit Kunz erfährt – zumindest vordergründig – keine Fortentwicklung ihrer Person verbunden zu sein. Sie hat ihre »Bewegungsfreiheit« aufgegeben, der »Genußfähigkeit« abgeschworen und sich scheinbar willenlos in die traditionellste aller weiblichen Rollen gefügt.

¹⁸ Vgl. »Historia«, S.19ff.

¹⁹ Vgl. ebd., S.137.

Die Hintergründe und die Bedeutung dieser zweiten Wandlung bleiben ebenso rätselhaft wie die Bedeutung des Schlusses, weil deren sprachliche bzw. dialogische Erörterung in diesem »Mysterium« nicht stattfindet. Wie sich im Folgenden zeigen lässt, geht es hier in der Tat nicht darum, die *Entwicklung* einer weiblichen Gegenfigur zu ihrem titanischen männlichen Vorbild plausibel *nachzuzeichnen*. Im Zentrum des Dramas scheint vielmehr das Spiel mit den Werteparadigmen zu stehen, die im Mythos um die mittelalterlichen Sagengestalt durch dessen Deutung in der »Historia« und in Goethes Tragödie verschmolzen sind, um sie neu zusammenzustellen und so eine »moderne« Deutung der Figur zu entwerfen. Im Zentrum des Interesses steht dabei zunächst, wie sich im Folgenden zeigen lässt, die Frage nach der christlichen Religion und ihrer Bedeutung für die Subjektbildung zwischen den Polen Geist und Natur, aber auch zwischen den Polen männlich und weiblich.

Wedekinds Rebellin, die Bewegungsfreiheit und Genussfähigkeit eines Mannes fordert, ist nicht als Frauenrechtlerin gezeichnet. Ihrem Entschluss, ein Mann sein zu wollen, liegt kein weltanschauliches Motiv, sondern ein »religiöser« Impuls zugrunde: Er entspringt einer praktischen Situation der Verwirrung und Desorientiertheit, die Franziska empfindet, nachdem sie am Abend zuvor ihre »Unschuld« (S.111) verloren hat, aus dem Paradies vertrieben wurde. Sie fühlt sich ihrer selbst, aber auch der Wirklichkeit entfremdet: hat »Gewissensbisse« ihrer Sexualität, der eigenen »Natur wegen«, glaubt sich »in einer anderen Welt« (S.117), erkennt die Ehe der Eltern als »Hölle« (S.110). In dieser Situation der »Überrumplung«, in der sie »nirgends einen Anhaltspunkt« (S.117) findet, ist sie für Verführung empfänglich, greift nach dem äußeren Haltepunkt, den ihr Veit Kunz – das Göttliche und das Teuflische in einer Gestalt vereinigend – anbietet. Um ihr Leben in eine »künstlerische Laufbahn« (S.119) zu lenken, will er sie zu seinem Geschöpf machen, den Peinigungen eines künstlichen Gestaltungsakts unterwerfen. Im Bild, mit dem er die vier Bedingungen des Kunstgesangs erläutert, ist das Martyrium, das ihr unter seiner Führung bevorsteht, vorgezeichnet:

Erstens gähnende Rachenstellung. [...] Zweitens bewegliche Ohren.[...] Meine Zunge falte ich zu einem dreiblättrigen Kleeblatt zusammen. [...] Drittens im Kopf ein gleichschenkliges Dreieck, bestehend aus Mundöffnung, Nasenwurzel und weichem Gaumen. [...] Viertens aber dürfen Sie beileibe nicht glauben, Sie hätten die Nase mitten im Gesicht. Sie müssen felsenfest davon überzeugt sein, daß sich Ihr Mund oberhalb der Nase befindet. (S.120)²⁰

²⁰ Das Bild, das Wedekind hier zeichnet, weist eine bemerkenswerte stilistische Nähe zum eben sich etablierenden analytischen Kubismus auf; eine konkrete Vorlage ließ sich nicht nachweisen (vgl. Warncke, S. 165ff.).

Seinen ›teuflischen‹ Plan rechtfertigt Veit Kunz mit christlichen Heilsversprechungen: Er will in ihr ›das Heiligste‹ seiner ›Kreaturen‹ (S.122) schaffen, ihr ›zu Unsterblichkeit verhelpe[n]‹ (S.121) und mit seinem Opfer auch sich selbst zum ›Märtyrer‹ seiner Idee machen. Es manifestiert sich hierin also eine mehrfache Verkehrung des Teufelsbund-Motivs: Franziska verlangt nicht nach dem Teufel, sondern nach Beistand, worauf hin ihr der Verführer in der Maske Gottes entgegentritt. Das Böse, das er verkörpert, ist nicht sinnlicher, sondern spiritueller Qualität.

Dass Wedekind auf die Freilegung entsprechender Zusammenhänge abzielt, belegt folgende Anmerkung zum II. Akt:

Das Thema dieses [...] Aktes ist die Ehe, speziell die *Investition von Aufopferungen*, durch die auch unter den ungünstigsten Verhältnissen zwei Menschen noch aneinander gefesselt werden. Um dies drastisch zu schildern, konstruierte ich [...] die Karikatur einer unglücklichen Ehe. Daher ersuche ich, das Stoffliche nicht allzu ernst nehmen zu wollen, um so ernster aber auf die logischen Zusammenhänge achten zu wollen, auf deren Ergründung und Erörterung es mir in diesem Akte ankam. (S.135)

Im Zentrum steht ein Rollenspiel, in dem Franziska den dominanten Part des erfolgreichen Künstlers und Ehemanns übernimmt. Er hält sich eine Geliebte, spricht seiner Frau Sophie aber das Recht auf Ehebruch unter Verweis auf die unterschiedliche Natur von Mann und Frau ab. Er ignoriert Sophies Klage über ihre Kinderlosigkeit und empfängt in ihrer Gegenwart seine attraktive Geliebte Lydia. Gleichwohl bleibt Sophie ihm in treuer ›Selbstlosigkeit‹ (S.142) ergeben, glaubt an ihr ›eheliches Glück‹ (S.146), verteidigt ›Liebe und Treue‹, die ›seit alle Ewigkeit / Als des Weibes heiligste Tugenden‹ (S.148) gelten, und betrachtet ihren Mann als ›Abgott‹ (S.138). Durch seinen Besitz fühlt sie sich geadelt, glaubt sich ›hoch droben / Über anderen Frauen‹ (S.148); doch trägt das, was ›Seelengröße‹ (S.151) verschafft, faktisch nur dazu bei, die Struktur dieser Wirklichkeit, die sie mental zu überschreiten versucht, zu festigen und das Gefüge der Abhängigkeit kreislaufartig in Gang zu halten. Denn darin, so Veit Kunz, feiere die weibliche Liebe ›ihre höchsten Triumphe, / Daß sie an Selbstverleugnung gewinnt / In dem Maß, wie bei uns der Verfall beginnt‹ (S.152).

Im Rollenspiel zwischen Franziska und Sophie spiegelt sich dreierlei: Zum einen scheint es ein prägnantes Abbild der modernen Geschlechterhierarchie darzustellen, dessen Ursachen nicht auf anthropologische oder gesellschaftspolitische Voraussetzungen zurückgeführt werden. Bloßgelegt wird hier, dass männliche Dominanz und weibliche Inferiorität zwar auf äußerlich asymmetrischen Interaktionsstrukturen basieren, aber

gleichwohl in einem stabilen inneren Gleichgewicht zueinander stehen. Seine Stabilität verdankt es den Tugenden, die der untergeordneten weiblichen Rolle traditionell anhaften und die dazu dienen, die faktischen Demütigungen, denen das Weibliche ausgesetzt ist, ideell zu kompensieren. – Im Rollenspiel wird zweitens aber auch der spirituelle Ursprung dieser Interaktionsstrukturen sichtbar: Sie basieren auf Ideen der Liebe und des Weiblichen, deren geistige Wurzeln im Christentum verankert sind. Es ist die Idee einer ›reinen‹ Liebe, die unter Rückbezug auf die Passions- und Heilsgeschichte in der Wohltätigkeit, im Leiden und in der Selbstaufopferung ihre höchste und heiligste Erscheinungsform und in der Gestalt der Maria ihren prägnanten symbolischen Ausdruck findet. Die Szenen zwischen Franziska und Sophie sind aus dieser Perspektive denn auch als Spiegelung des Herrschaftszusammenhangs deutbar, in dem der ›Geist‹ christlicher Liebe Realität wird. – In der Porträtierung Sophies vollzieht sich drittens eine Spiegelung der Gretchen-Figur Goethes als eine der eindringlichsten literarischen Marien-Gestalten. Ihre Tragik äußert sich nicht nur darin, dass sie Fausts Verlangen nicht stillen kann und seinem Entgrenzungsversuch zum Opfer fällt; in der Konfrontation mit Faust offenbart sich zugleich der tragische Zusammenbruch eines Weiblichkeitsideals, das sie zugleich auf die Tugenden sittsamer Keuschheit wie auch gehorsamer Unterwürfigkeit festlegt. – Ein noch ›ungebrochenes‹, der sinnlichen Wirklichkeit entrücktes Marienbild zeichnet dagegen die »Historia von D. Johann Fausten« von Helena als der Gattin Fausts: Als Frau von »ebnemäßiger Gestalt [...] mit lieblichem und holdseligem Anblicken« nahm sie sein »Herz« gefangen und »gebar ihm einen Sohn, dessen sich Faustus heftig freuete«.²¹

Zu ähnlichen Befunden führt die Beleuchtung des Herzogs. Äußerlich entspricht er dem Bild eines liberal-fortschrittlichen Politikers, ist aufgeklärter Moralist mit ausgeprägten ›schöngeistigen‹ Interessen und Sinn für die Kunst: Er hat ein »Festspiel« geschrieben, das ein »rückhaltloses Bekenntnis« (S.160) für Ideen der »Wahrheit« und der »Nacktheit« sein soll. Er sieht in der Monarchie als Staatsform die »Menschenwürde« (S.162) verletzt und strebt deshalb nach deren Liberalisierung. Er sieht in der Ehe als Lebensform das Recht auf Sinnlichkeit verletzt, bekennt sich öffentlich zu seiner schönen Geliebten Gisind und strebt deshalb die Scheidung von seiner Frau an. – Aber sein Verhältnis zu diesen ethischen Maximen, denen er den Wahrheitswert einer göttlichen Heilsbotschaft zuspricht, ist ein obsessives. In seinem Handeln wird denn auch sichtbar, wie sich die Wertsetzungen der humanistischen Idee im Sog des Begehrens in Kräfte mit zerstörerischer Eigendynamik verwandeln, sich im Vollzug ihrer zwanghaften Realisierung in ihr Gegenteil verkehren und

²¹ Historia, S.138. – Auf einer derartigen christlichen Umdeutung der Helena als fürsorgliche Mutter basiert auch

somit auf die ihnen innewohnende Aufspaltung von Geist und Natur implizit verweisen. Zugunsten des abstrakten Ideals verliert der Herzog nicht nur seine reale Machtposition; seinem humanistischen Geist fallen auch das Sinnliche und das Weibliche zum Opfer: Seine Geliebte Gislind, die im geplanten Festspiel die Allegorie der »Nacktheit« verkörpern soll, zwingt er, »Angst« (S.166) und Scham zu erleiden, sich »entsetzlich hilflos« (S.167) zu fühlen und ihren »Stolz« (S.166) zu verlieren. Sie zerbricht innerlich an der Degradierung ihrer Person zum Werkzeug der Idee und äußerlich an der Reduktion ihres Selbst auf die reine Körperlichkeit. Indem er in ihr nur die nackte Schönheit verehrt, in Franziska, die im Festspiel die Allegorie der »Wahrheit« darstellt, dagegen den inspirierenden »Geist« (S.166) bewundert, stachelt er Gislinds Eifersucht an und treibt sie dazu, sich selbst zu zerfleischen.²² – Auch in der Figurenzeichnung dieses Aktes sind Reminiszenzen auf Goethes »Faust« verborgen: In den beiden Frauen manifestiert sich ein ›reales‹ Gegenbild zur Helena-Gestalt, das die Idee wahrer Schönheit in ihre dualistischen Anteile zerlegt und deren befremdliche Aufspaltung in der Wirklichkeit sinnfällig macht. Das Bild des Herzogs stellt einen Gegenentwurf zu Goethes Kaiser dar: Goethe zeichnet einen Fürsten, »der alle möglichen Eigenschaften hat sein Land zu verlieren [...]. Das Wohl des Reichs und seiner Untertanen macht ihm keine Sorge; er denkt nur an sich und wie er sich von Tag zu Tag mit etwas Neuem *amüsiere*. Das Land ist ohne Recht und Gerechtigkeit [...]«²³. Wedekinds Fürstengestalt scheitert aus gegenteiligen Gründen, verliert sein Land, weil er *nicht* an sich und seine politische Macht denkt, sondern sich der Umsetzung von Recht und Gerechtigkeit verschrieben hat.

Auch Veit Kunz ist vordergründig als fortschrittlicher Geist gezeichnet: Er tritt für die moderne Frauenbewegung ein und versteht sich als Vorkämpfer einer »Reformation« (S.160), die die Trennung der Geschlechter zugunsten eines ›paradiesischen‹ Menschheitszustands aufheben soll. Seine Vision sind »Frauengestalten von männlicher Strenge, Männergestalten von weiblicher Zartheit und Milde« als »die vollkommenste Verkörperung des Weltfriedens« (S.161). Als Erfinder einer »neue[n] sittlichen Weltordnung« (S.162) und eines neuen Bildes der Frau maß er sich jedoch die Rolle Gottes an: versteht sich als Erlöser, zugleich aber auch als Herr seiner Schöpfung, der nicht nur die absolute Erkenntnis über deren Gesetze, sondern auch das absolute Verfügungsrecht über sein Geschöpf zu besitzen glaubt. In diesem Schöpfungswillen ähnelt er Goethes Faust. Doch während Goethes Poetengestalt Helena

deren Zeichnung im allegorischen Drama »Johann Faust« von Paul Weidmann.

²² Sie nimmt die Formulierung, Franziska sei der »Geist«, mit dem der Herzog »lustwandelt« (S.183) wörtlich, setzt den »Geist« mit der körperlichen Realität Franziskas gleich, versteht das geistreiche Wortspiel als Beleg für die Untreue des Herzogs und erdolcht sich.

²³ Goethe zu Eckermann, 1.10.1827; zit.n. Gaier, S.575.

beschwört, um in ihr die Verkörperung der idealen Schönheit zu besitzen, hat die Schöpfungsidee des Veit Kunz nicht im sinnlichen Begehren nach Schönheit und sinnlicher Liebe ihren Ursprung, sondern in einem Erlösungsgedanken, der die sinnliche Kreatur in einem peinigen Akt zu unterwerfen gedenkt. Helena, die nur im täuschenden Schein der Kunst Gestalt gewinnt²⁴, entzieht sich Faust, als er sie ›körperlich‹ greifen will; Franziska, die nach einer Idee gestaltet werden soll, entzieht sich Veit Kunz, als er glaubt, sie bereits zu besitzen, weil dies dem »Naturgesetz« (S.121) entspreche: einem »Gesetz, das *Menscheneigentum* / Durch Opferfreudigkeit aus Menschen macht« (S.202). Diese Rechnung geht deshalb nicht auf, weil Veit Kunz die Gesetze der Natur mit denjenigen des Geistes verwechselt. Franziska unterliegt ihnen deshalb nicht, weil sie ihm nur ihren Leib, aber nicht ihren Geist überlassen hat und weil sie den Opferdienst, den er ihr abverlangt, verweigert: »Jahrhundertlang der Abergläubigen Beute« zu sein, um »schuldlos [...] gemartert« und erst »zwei Jahrtausend« (S.198), später erlöst zu werden – so die Idee des Mysterienspiels –, lehnt sie ab. Den Verlust seines Geschöpfs, der mit der Zerstörung seines Kunstwerks, des Mysterienspiels, einhergeht, erlebt Veit Kunz denn auch als Hölle: empfindet denselben »Höllenschmerz« (S.202), den der verdammte Sünder Faust in der »Historia« zu erleiden hat. Doch für ihn, der Franziska in der Manier des Goetheschen Mephisto entgegentrat, sich hinsichtlich seines Strebens nach Gottähnlichkeit zu einer gleichermaßen bei Goethe wie im Volksbuch realisierten Faust-Figur wandelte, um schließlich wie der Faust des Volksbuchs für seine Sünde zu büßen – für ihn hat die Hölle ihren Ort im Diesseits. Er will sich umbringen, um »mit dieser Höllenfahrt« (S.203), die er in der Wirklichkeit durchlebt, abzuschließen.

Hinter den Wertsetzungen des Seelenadels, der Sittlichkeit, der Geistesgröße und der Sinnlichkeit, die Wedekind den Akteuren seines Faust-Dramas zuschreibt, äußert sich – nur noch gebrochen in verfremdeter Aufspaltung – das Konzept idealen Menschseins, das seit der Renaissance das abendländische Denken maßgeblich geprägt hat und dessen Synthese in *einem* Menschen auch Goethes »Faust«-Tragödie als zentraler Gedanke zugrunde liegt. Es vermittelt die Einsicht, dass der Mensch im Streben nach derartiger Gottähnlichkeit zwar tragisch scheitert, aber aus der Orientierung am Unerreichbaren seine Würde beziehe. In Wedekinds Faust-Drama wird nicht das Ungenügen des Menschen zum Problem, sein Ich nach Maßgabe dieses geistigen Konzepts im Sinne einer idealen Vervollkommnung zu erweitern. Zum Problem wird das Ich selbst, dem sich um die Jahrhundertwende auch die Wissenschaft als bislang unerforschtes Gebiete zuwendet. Im Handeln der Akteure kommt –

²⁴ Vgl. Emrich, S.51ff.

analog zu den Beobachtungen der sich konstituierenden Psychoanalyse²⁵ – zur Anschauung, dass der Prozess der Ich-Bildung nicht nur dem Einfluss eines sich selbst bestimmenden Geistes, sondern auch einem innerpsychischen Geschehen unterliegt, das dem Einzelnen weitgehend unbewusst ist.

So sind denn auch die dramatis personae des »Mysteriums« ausnahmslos als innerlich entgleiste Akteure gezeichnet: Veit Kunz wird charakterisiert als Hochstapler, »Abenteurer« und »verlorene Existenz« (S.209), der »verhungert« und »abgebrannt« (S.124) dem »Größenwahn« (S.209) verfällt. Franziska, die die »Hölle« der elterlichen Ehe erfahren hat, wird von »unseligen Kindheitserinnerungen« (S.187) geplagt. Der Herzog, der sich bereits vor Jahren in eine »Wahnsinnsversicherung« (S.162) eingekauft hat, leidet an »Angstneurose« (S.163), und in Sophie, die im Gefühl der eigenen »Minderwertigkeit« (S.138) und in der Qual erhebenden Genuss findet, äußert sich ein masochistisches Charakterbild.²⁶ Bemerkenswert ist, dass Wedekind die psychopathologischen Symptome, die er seinem Personal zuweist, nun nicht zum Anlass für eine analoge, wissenschaftlich plausible Figurenzeichnung nimmt. Vielmehr nutzt er sie zu Markierungszwecken: Sie verweisen auf das Unbewusste als den geheimnisvollen Ort und auf die Verwerfungen verletzter Seelen als den Motor für die Disposition des Menschen, ein »paradiesisches« Göttliches außerhalb seiner Selbst zu finden und von seinem unerfüllten Verlangen »erlöst« zu werden.²⁷ Es wird offengelegt, dass dieser religiöse Impuls alle Akteure nach dem »Anhaltspunkt« greifen lässt, die die leitmotivisch auftretende Figur des Versicherungsagenten – wiederum von Veit Kunz verkörpert – zu gewähren scheint: nach dem Glücks- und Sicherheitsversprechen, das eine äußere bzw. »übergeordnete« Instanz vertraglich zuzusichern scheint. Dem entspricht denn auch, dass alle Spieler – mit Ausnahme Franziskas – den Frieden des verlorenen Paradieses nicht in der realen Immanenz des eigenen Selbst wiederzufinden trachten, sondern in der Überschreitung ihres Selbst suchen, indem sie ihr Begehren ins Metaphysische transponieren:

²⁵ Die seelischen Verletzungen, die den Akteuren zugeschrieben werden, aber auch die verwendete Begriffswahl spiegeln Wedekinds ausgeprägtes Interesse an der Psychologie bzw. Psychoanalyse wider. Spätestens 1910 begann er mit der Lektüre Freuds, von dem ihm während der Arbeit an »Franziska« nachweislich mindestens die gemeinsam mit J. Breuer verfassten »Studien zur Hysterie« sowie »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci« bekannt waren. Im Dezember 1911 las er außerdem Freuds »Über Psychoanalyse«, die Publikation von »Fünf Vorlesungen«, die er im September 1909 an der Clark University in Worcester, Mass., gehalten hatte. Ab 1912 ist auch die Lektüre C.G. Jungs belegt.

²⁶ Die Prostituierte »Gespensterschreck« der Weinstuben-Szene wird als Masochistin gezeichnet, in der sich Spuren einer von Sadismus und Inzest geprägten Kindheit äußern (vgl. S.12ff.).

²⁷ Darauf nimmt auch die folgende Stellungnahme Wedekinds Bezug: »In »Franziska« versuchte ich, einen ganzen Komplex von Empfindungen in ein Menschenschicksal zu bannen, ohne die meiner Auffassung nach weder die antike Mythologie, noch die religiöse Askese entstanden wären, weder eine Amazone, noch ein Säulenheiliger, weder Beethovens »Fidelio« noch Goethes »Mignon«. Gänzlich fern lag mir die Verherrlichung

Veit Kunz sucht Anerkennung und Macht in der geistigen Schöpfung, Sophie Erhebung durch Seelenadel und Herzensgüte, der Herzog sittliche Größe in der Umsetzung einer humanistischen Ethik. Allein Franziska, die ihr ›Glück‹ in der sinnlichen Realität ihrer selbst, im eigenen Körper, aufzufinden trachtet, gelangt – zumindest vorläufig – zu innerem und äußerem Frieden. Sie befreit sich von ihren »unseligen Kindheitserinnerungen« im Koitus²⁸ und kann fortan offenbar auf den »Anhaltspunkt«, den Veit Kunz ihr bot, verzichten. Für den Befreiungsakt in der Immanenz steht der Orgasmus als polyvalente sinnliche Metapher, deren Sinn über die libertäre Einspruchnahme gegen die wilhelminische Sexualmoral weit hinausgeht.

Dies erschließt sich nicht zuletzt durch die Beleuchtung der Spiele im Spiel, die in das äußere, ›kasuistische‹ Spielgeschehen integriert sind. Im Gegensatz zur vordergründigen Handlung, die einzelne Situationen und Fälle aus der modernen Realität beliebig zusammenzustellen scheint, sind sie ausdrücklich als Kunstprodukte bzw. als künstlerische Konstrukte ausgewiesen, in denen sich nun ein Perspektivenwechsel vollzieht. Wie sich zeigen ließ, dreht sich das kasuistische Spiel um die Pole Geist und Sinnlichkeit in ihrem Verhältnis zu dem Begehren des Menschen nach orientierungsstiftender Wahrheit. Sichtbar wird dort, dass sich menschliches Verlangen auf äußere, geistige Sicherheiten richtet, die Erlösung von diesem Begehren versprechen. Erkennen lässt sich dort aber auch, dass die beherrschende Logik spiritueller Wahrheiten dieses Begehren nicht stillt, sondern stets neu in Gang setzt, weil sie nicht mit der Befreiung, sondern mit der Peinigung derjenigen Dimension des Menschen einhergeht, in dem das Begehren seinen Ursprung hat. – Ins Zentrum der künstlichen Spiele rückt nun die Frage nach der Bedeutung der Kunst für das menschliche Begehren nach Wahrheit. Sie verspricht Wahrheit nicht in der Offenbarung, sondern im Geheimnis, strebt nicht nach geistigem Heil, sondern nach sinnlicher Erkenntnis und sucht diese nicht in der Erlösung vom Leiblich-Sinnlichen, sondern der Auflösung geistiger Sicherheiten.

Im Mittelpunkt des ersten Spiels steht der Herzog. Er sehnt sich nach einer übersinnlichen Erscheinung, nach der Verkörperung seiner »Seele Sehnsucht« in Gestalt eines »Dämons« (S.167), die ihm Franziska in einem Zauberkunststück beschwört: Sie tritt ihm als rätselhaftes Wesen im Pierrot-Kostüm entgegen, als eine geschlechtslose Gestalt »ohne

des Mannweibs, während ich das ›Mignon‹-Thema zu erweitern suchte [...].« (Wedekind an Max Reinhardt, 1913).

²⁸ Aus einer Arbeitsnotiz geht hervor, dass Wedekind hier dem Liebesakt kathartische Funktion durchaus im Sinn der Freudschen Sexualtheorie unterstellt. Er notiert zu dieser Szene, die im Drama nur erwähnt wird (vgl. S.186f.): »Freudsche Theorie der Auflösung der Folgen seelischer Verletzungen – durch den Coitus auf der Treppe. [...] Franziska fühlt sich erleichtert. Veit Kunz fühlt sich ihrer dadurch sicher.« (Nachlaß Frank Wedekind, Kantonsbibliothek Aarau B, Nr. 171).

Namen« (S.170) und von dunkler Herkunft, die sich weiteren Fragen nach ihrer Identität mit dem Hinweis »Heiß mich nicht reden!« – »Ein Schwur drückt mir die Lippen zu.« (S.168) entzieht. Dieses Zitat aus Goethes Gedicht »Mignon«²⁹ überblendet³⁰ die Dämon-Gestalt mit einer literarischen Figur, deren Sinn in Goethes »Wilhelm Meister« demjenigen der Wedekindschen Pierrot-Gestalt entspricht: die Sehnsucht, die das Verlangen nur spiegeln, aber nicht stillen kann. Das Geheimnis dieser Gestalt bleibt dem Herzog verschlossen. Erlösung von seiner Sehnsucht – »Wunschlosigkeit! Friedliches Ausruhen zwischen männlicher Rauflust und weiblicher Glückswut! Anmutige Augenweide, die zu keinerlei Wahnsinn aufreizt!« – sucht er nicht in der rätselhaften sinnlichen Erscheinung der Kunstfigur, sondern in den Offenbarungen einer »Geheime[n] Heilige[n] Schrift« (S.168), die in der Peinigung des Leibes Heil verspricht³¹.

Das zweite Spiel dreht sich vordergründig um die Aufführung einer modernisierten Version der St.-Georgs-Legende, an deren Stoff der Kampf des Guten gegen das Böse veranschaulicht werden soll. Als sinnliche Beigaben werden die Allegorien der »Wahrheit« und der »Nacktheit« als diejenigen Werte auf die Bühne gebracht, die es gegen das Böse zu verteidigen gilt:

Franziska in mittelalterlichem Frauenkleid, mit breitem Halsausschnitt, einen Blumenkranz im Haar, die Hände in Handschuhen, eine halb gefüllte geschlossene Glasschale tragend, tritt aus dem Wald. Ihr zur Seite geht ein Kind mit nackten Armen und Beinen. (S.175)

Gislind, nur mit einem weißen Schleier um die Hüften bekleidet, taucht aus dem Brunnen. (S.176)

Die Kulisse ist folgende:

Hügelige Waldlandschaft auf der Insel Rhodus. Im Hintergrund rechts ein Kirchturm, links auf einer Anhöhe ein Schloß, vor dem zwei Kaninchen grasen. In der Mitte der Bühne befindet sich ein breites, marmornes Brunnenbecken, dessen Außenseite mit Skulpturen geschmückt ist. Die Skulpturen zeigen spielende Kinder, die einen Triumphzug und eine Stäupung vor dem Schandpfahl darstellen. (S.174)

²⁹ Vgl. Goethe, WA I.2, S.113. – S. auch Anm. 26.

³⁰ Dieser »poetische[n] Praxis« der »Diaphanie« bedient sich Goethe, wie Hannelore Schläffer nachgewiesen hat, bei der Figurenzeichnung in »Wilhelm Meister«. Der Begriff bezeichnet das »Verfahren, Figuren aus mehreren Schichten aufzubauen«, um »durch den oberflächlichen Sachverhalt einer fiktionalen Realität« das »Durchscheinen mythologischer Hintergründe« zu erzeugen (Schläffer, S.3).

³¹ Die »Geheime Heilige Schrift« aus dem »Reiche Seliwanows« (S.168), die Wedekind an dieser Stelle nennt, ist keine Fiktion. Es handelt sich um »Die Geheime Heilige Schrift der Skopzen (Russische Selbstverstümmelnde)« bzw. die »Leidensgeschichte und Episteln des Skopzen-Erlösers [Seliwanow]« (S.1), die in deutscher Übersetzung 1904 in Leipzig erschien; ihr zentraler Gedanke ist die Verteufelung alles Sinnlichen als sündhafte Wollust.

Bei diesen Szenen- und Regiebemerkungen Wedekinds handelt sich nun um die präzise Beschreibung eines Tizian-Gemäldes mit dem Titel »Himmlische und irdische Liebe«³² – eines Bildes, das Elemente der antiken und christlichen Mythologie auf irritierende Weise miteinander verschmilzt und eine Vielzahl unterschiedlicher Deutungsansätze – vor allem mit Blick auf die Bedeutung der Frauengestalten – initiiert hat. Mit ihm wird ein Gegenbild zum mittelalterlichen Verfahren der Allegorie beschworen, mit dem das Festspiel – darin ganz dem christlichen Passions- bzw. Mysterienspiels verpflichtet³³ – arbeitet: Als künstlicher Spiegel einer rätselhaften sinnlichen Wirklichkeit, dessen vieldeutiger Sinn nur aus dem Zusammenspiel seiner Motive und damit aus ihm selbst heraus erschlossen werden kann, erhebt das Tizian-Gemälde implizit Einspruch gegen die eindeutige und statische »ideelle« Bedeutung, die den allegorischen Figuren der »Wahrheit« und »Nacktheit« sowie dem Drachen³⁴ und dem Drachenkämpfer äußerlich zugeschrieben sind. – Aber auch die vereinfachte Wahrheit der christlichen Legende wird in diesem Spiel »weggezaubert«, indem Wedekind sie mit Schillers Romanze »Der Kampf mit dem Drachen«³⁵ zitatativ überschreibt. Sie erzählt die Geschichte eines Drachentöters, der den Kampf gegen das Böse gegen den ausdrücklichen Willen der kirchlichen Obrigkeit führt und dessen Eigenmächtigkeit ihn in den Augen der Kirche zu einem ärgeren Feind macht, als es der Drache selbst ist. Schillers Version der St.-Georgs-Legende stellt also nicht nur die stabile Ordnung, die der Festspielidee zugrunde liegt, in Frage; sie beleuchtet auch die machtpolitische Funktion, die der Festschreibung von Gut und Böse in der Realität zukommt. Diese Wahrheit offenbart sich denn auch am Schluss, als die Wirklichkeit der kasuistischen Spielebene die christliche Legende ganz im Sinne Schillers umformuliert: Der Polizeipräsident des Herzogs, der die kirchliche Obrigkeit darstellen sollte, schreitet zensierend ein, weil die öffentliche Präsentation der Nacktheit gegen die Sittlichkeit verstößt.

Das dritte Spiel spiegelt den geplanten Erlösungsakt an Franziska wider. Es hat die im christlichen Glaubensbekenntnis überlieferte Niederfahrt Jesu in die Vorhölle zum Inhalt, will

³² Rom, Galerie Borghese; vgl. Tizian (1906)⁵1916, S.27ff. – Der Erstdruck von »Franziska« erschien mit einem Umschlagbild dieses Gemäldes (vgl. Kutscher, S.114f.).

³³ Auf diesem Gestaltungsverfahren basiert auch Paul Weidmanns allegorisches Drama »Johann Faust« (vgl. S.*** i.d.Bd.).

³⁴ In dessen hasserfüllten Tiraden gegen »Wahrheit« und »Nacktheit« spiegeln sich die Beschimpfungen wider, die Phorkias in Goethes »Faust« der »Schöngestalt« (V.8532) Helenas entgegenschleudert (vgl. Faust, V.8753ff.), wie auch die Attribute, mit denen Wedekind die beiden Frauengestalten versieht, auf Goethes Helena verweisen: Die »kristallne Schale«, in der die »Wahrheit« »heiligen Trank« (S.176) zu bewahren trachtet, und das »Feuer«, das die »Nacktheit« einer »rauchende[n] Kapsel aus dem Brunnen« (S.177) entnimmt, entsprechen der Symbolik der Kultgegenstände, mit der sie den »heiligen Festgebrauch« (V.8572) zu vollziehen gedenkt: »Die Kessel, auch die Schalen, wie das flache Rund, / Das reinste Wasser aus der heiligen Quelle sei / In hohen Krügen, ferner auch das trockne Holz, / Der Flammen schnell empfänglich, halte da bereit« (V.8573ff.).

³⁵ Vgl. Schiller, Bd. 1, S.412ff. Herbeizitiert wird sie über die Verlegung des Schauplatzes nach »Rhodus« (S.174) und die Einführung eines »Ordensmeister[s] des Johanniterordens« (S.182).

also darstellen, wie Christus zwischen Kreuzigung und Auferstehung die Seelen der gerechten Heiden von der Verdammnis erlöste und »mit einem Schlage in der ganzen Hölle die seit Jahrhunderten erduldeten Leiden aufhören« (S.191).³⁶ Von einer erfolgreichen Aufführung des Mysterienspiels verspricht sich Veit Kunz, der zugleich Autor, Regisseur und Hauptdarsteller ist, ein »eigenes Festspielhaus« (S.190)³⁷. Dazu kommt es nicht: zum einen, weil sich Franziska ihrer Rolle widersetzt; und zum anderen, weil durch ein ›Zauberkunststück‹ verhindert wird, dass sich die Grundidee dieses Spiels überhaupt entfalten kann. Sein ›Trick‹ besteht in der systematischen Überblendung des christlichen Mythos mit einer Vielzahl anderer kulturhistorisch überlieferter ›Geschichten‹ zum Unterweltgang. Diese dienen nun nicht dazu, die christliche Version umzudeuten, indem sie sie – wie im zweiten Spiel – in eine neue Richtung wenden. Hier wird die christliche Legende selbst bis zur Unkenntlichkeit überschrieben, ausgelöscht und die ihr zugrundeliegende *Idee* gewendet. Dies vollzieht sich in einer wirbelnden Spielkonstruktion, die nicht auf die Festschreibung, sondern auf Auflösung von ›Wahrheit‹ zielt und deren logische Re-Konstruktion einer geistpeinigenden Marter gleichkommt. Dieses Spiel läuft etwa so ab:

Im Zentrum des Höllenszenarios steht Helena, die zunächst »als ganz junges Mädchen«, das »einst von Theseus zu ihrem ersten Abenteuer nach Athen verschleppt wurde« auftritt, die aber, sobald ihre »spätere[n] Schandtaten in Betracht kommen« (S.189), das Kostüm wechseln will. Der Inkarnation weiblicher Schönheit wird als Partner die alttestamentarische Gestalt des Simson³⁸, dargestellt von Breitenbach, als Inbegriff männlicher Kraft zur Seite gestellt, während die Mehrzahl der weiteren Mitspieler – Perseus, Adam, Noah und die »drei Erzväter« sowie Sokrates und Platon – dem bunten Höllenpersonal aus Dantes »Divina Comedia«, dem ja auch die Helena-Gestalt angehört, entlehnt ist.³⁹ Verwirrend ist es, wenn nun in den Dialogen des ›höllischen‹ Liebespaars der biblische Stoff um Simson und Delila aufscheint, dieser aber im elfsilbigen Versmaß der »Divina Comedia« vorgetragen wird. Verdüstert wird die Bühne sodann von einem »Chor der Schatten«, einem

³⁶ Vgl. dazu auch Goethes ›unchristliche‹ »Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi« (WA I.37, S.4ff.).

³⁷ Über den Hinweis auf ein »eigenes Festspielhaus für meine Mysterien« (S.190), aber auch über die penetrant wiederholte Titulierung »Meister« (S.191ff.) während der Proben für das »Mysterium« stellt Wedekind eine kritisch-ironische Beziehung zwischen Veit Kunz und Richard Wagner her. Mit diesen Anspielungen korrespondiert nicht nur die ›weltanschauliche‹ Prägung der Wagnerschen Musikdramen, sondern auch die zentrale Bedeutung, die der Religion und insbesondere dem Erlösungs- und Entsagungsgedanken in seinem Werk zukommt, sowie die Tatsache, dass der »Parsifal« – im Untertitel als »Bühnenweihfestspiel« bezeichnet – als christliches Mysterien- bzw. Passionsspiel um den Konflikt zwischen sinnlicher Liebe und moralischen, religiösen und gesellschaftlichen Normen angelegt ist (vgl. Müller/Wapnewski, S.331ff.).

³⁸ Vgl. die Parallele zu Simrocks »Puppenspiel«, S.*** i.d.Bd.

³⁹ Im ersten Höllenkreis trifft Dante die »berühmtesten heidnischen Dichter, Gelehrten und Helden«; im zweiten, dem auch Helena angehört, verweilen die »Sünder der Fleischeslust« (Dante, S.482). – Perseus, der Bezwingen der furchterregenden Medusa, gehört dem Höllenpersonal Dantes nicht an.

»Zug in graue Schleier gehüllter Mädchen« (S.195), der in einem monotonen, wehmütigen Gesang sein Schicksal beklagt. Indem er sich dabei motivisch und metrisch an den »Chor der Trojanerinnen« aus Goethes »Faust«⁴⁰ anlehnt (vgl. V.9078ff. u. V.9974ff.), schiebt sich ein Bild ins Spiel, das Helena vor den Hintergrund des III. Aktes von »Faust II« stellt und das Werkzeug der Hölle in die Erscheinung idealer Schönheit verwandelt, die sich Faust ebenso entzieht, wie sich Helena/Franziska von Veit Kunz lösen wird. Doch während sich der Schein jener Helena unmerklich verflüchtigt, das »Körperliche[s]« behutsam »verschwindet« (BA vor V.9945) und sich mit ihren »Gewande [...] in Wolken« (BA vor V.9955) auflöst, bleibt Franziska körperlich präsent, leistet sie Widerstand in einem orgiastischen Akt der Raserei:

Franziska tanzt in wildem Taumel mit den Mädchen des Chores herein. Alle drehen sich unter Dudelsackklängen mit fliegenden Haaren, wie vom Wahnsinn erfaßt, um sich selber. Sie sind mit Tierfellen umgürtet, mit Efeu und Blumen bekränzt und schwingen Thyrsosstäbe und Schellentrommeln in den Händen. (S.200)

Damit wird sie zur Mänade, Bacchantin⁴¹, wandelt sich also zur Dionysos-Priesterin, die mit ihren Schwestern den Orpheus in einem ekstatischen Akt in Stücke zerreißt, um ihn für die Verachtung des weiblichen Geschlechts zu bestrafen.⁴² Diesem orgiastischen Ausbruch schließen sich die Chormädchen an, um ebenfalls in »Tanzwut« (S.201) zu geraten. Unter Rekurs auf Motive und Metrum des vierten Standlieds aus Euripides' Tragödie »Die Mänaden«⁴³ stimmen sie einen blutrünstigen Gesang an und verkünden:

Blut haben wir getrunken,
 Uns dürstet nach Blut.
 [...]
 In finstern Hinterhalt
 Lebendig zerrissen
 In unersättlicher Wut. (S.200)

In diesem bacchantischen Akt überblendet Wedekind seine Franziska-Gestalt mit den Zügen dreier literarischer Figuren: Zum einen mit denen der Mephistophela aus Heinrich Heines »Der Doktor Faust«, einer Teufelin, die Heine als sinnlich-sündige Verführerin Fausts, zugleich aber auch als Kontrastfigur zu Helena zeichnet. Die Entführung Fausts von Helena, der Heine – unter ironischer Anspielung auf deren marianische Deutung in der »Historia« –

⁴⁰ Wedekind greift hier Motivparallelen aus den Chorpartien in V.9088ff. u. V.9970ff. auf.

⁴¹ Der Arbeitstitel des Dramas – »Hexensabbath« (vgl. Kutscher, S.114) – deutet auf die Möglichkeit hin, dass Wedekind den Befreiungsakt Franziskas ursprünglich in Form eines »Hexentanzes« gestalten wollte. Dies hätte zwar den Anspielunghorizont auf Goethes »Faust« bzw. die »Walpurgisnacht« erweitert, aber das Unterweltsthema nicht fortgeführt.

⁴² Vgl. Hederich, Sp.1813 u. Sp.1512.

die Züge edler Keuschheit verleiht, erfolgt im »Tanzpoem« in einem bacchantischen Akt tänzerischer Raserei.⁴⁴ – In Franziskas Rolle als Mänade wird aber erneut auch das Bild Mignons beschworen, deren zierlich-kindliches Spiel mit dem Tambourin plötzlich in einen Ausbruch wilder Raserei umschlägt, in dem sie sich vom geschlechtslosen Kind zur Frau zu wandeln scheint.⁴⁵ – Im Licht der unterweltlichen Kulisse wechselt die tanzende Bacchantin Franziska schließlich nochmals ihr Gesicht, schlüpft in die Maske der Eurydike aus Jacques Offenbachs Operette »Orphée aux enfers«⁴⁶. In dieser Rolle mutiert sie zu einer gleichermaßen von Orpheus, von Pluto und Jupiter umworbenen Hadesbewohnerin, die der oberste Gott in eine Bacchuspriesterin verwandelt, um sie nicht dem Konkurrenten Pluto überlassen zu müssen. Dieses Urteil, das sie auf ewig von den Männern entfernen wird, nimmt Eurydike wider Erwarten freudig an und fährt – wie die rasende Tänzerin Franziska ihren Liebhabern Breitenbach und Veit Kunz – mit dem »wahnwitzig stursten aller Cancans« »den besitzgierigen Göttermännern [...] in die Parade«⁴⁷.

In orgiastischen Ausbruch Franziskas ereignet sich mit der Befreiung von den Männern und der Zerstörung des Mysterienspiels zugleich auch ein Drittes: Der christliche Begriff des Mysteriums wird mit dem antiken Mysterien-Begriff überschrieben, demzufolge sich Gott dem Menschen nicht in der Heilswahrheit der Erlösung offenbart, sondern der Mensch sich dem Heiligen in einem Akt der Auflösung anzunähern trachtet. Dieser Begriff des Mysteriums geht zurück auf den antik-heidnischen Kultus der Mysterien – einer Form der Gottesverehrung, die das Heilige nicht in der abstrakten Idee über sich *aufzufinden*, sondern in einem ekstatischen, durch Musik, Tanz und Gesang herbeigeführten Zustand des Außer-Sich-Seins in sich selbst zu *erfahren* sucht. Im Motto aus Goethes »Venetianischen

⁴³ Vgl. Euripides, S.323ff.

⁴⁴ Die Szene bei Heine lautet: »Faust und Helena lassen sich endlich nieder auf einen Thron [...], während Mephistophela, einen Thyrsus und eine Handtrommel ergreifend, als Bacchantin in den ausgelassensten Posituren einherspringt. Die Jungfrauen der Helena erfaßt das Beispiel dieser Lust, sie reißen die Rosen und Myrten von den Häuptern, winden Weinlaub in die entfesselten Locken, und mit flatternden Haaren und geschwungenen Thyrsen taumeln sie ebenfalls dahin als Bacchantinnen.« (Heine, S.368).

⁴⁵ Goethe beschreibt den Vorfall folgendermaßen: »[...] nun sprang sie auf und ras'te, die Schellentrommel in der Hand, um den Tisch herum. Ihre Haare flogen, und indem sie den Kopf zurück und alle ihre Glieder gleichsam in die Luft warf, schien sie einer Mänade ähnlich, deren wilde und beinahe unmögliche Stellungen uns auf alten Monumenten noch oft in Erstaunen setzen.« (WA I.22, S.208)

⁴⁶ Auf »Orpheus und Eurydike« wird bereits im Dialog zwischen Franziska und Sophie über die Gesangsrolle des »Orpheus« angespielt, mit der Franz in London gastieren will (vgl. S.135). Sophie bleibt der Sinn der Operette, in der sich ein Gegenwurf zu ihrer eigenen Geschichte verbirgt, verschlossen. Die Mythenparodie »erzählt«, wie der Violinvirtuose Orpheus mit seiner Ehefrau Eurydike in Streit gerät, weil sie ihn als Künstler nicht achtet, sondern sich durch sein Musizieren vernachlässigt fühlt. Sie reagiert auf die Zurücksetzung nicht unterwürfig, sondern wird ihm untreu, beginnt eine Affäre mit dem »teuflischen« Unterweltsgott Pluto, der sich ihr in der Maske eines Schäfers nähert (vgl. Klotz, S.510ff.).

⁴⁷ Klotz, Operette, S.514.

Epigrammen«, das Wedekind allen Druckfassungen seines Dramas voranstellte, ist dieses Verständnis des Göttlichen bildlich gefasst:

Wende die Füßchen zum Himmel nur ohne Sorge! Wir strecken
Arme betend empor; aber nicht schuldlos, wie du. (S.101)⁴⁸

Im Umschlag der christlich-ideellen in die antike bzw. heidnisch-sinnliche Bedeutung manifestiert sich schließlich eine dritte Bedeutung des Begriffs ›Mysterium‹, der – wie die Synonyme ›Rätsel‹ und ›Geheimnis‹ – auch das bezeichnet, was unerklärlich bzw. rationaler Erkenntnis verschlossen ist. In dieser Bedeutung verweist der Begriff auf den Ort zurück, in dem sich Wahrheit in der geheimnisvollen Wendung der Bedeutungen konstituiert: nämlich auf die Kunst, auf das Spiel selbst.⁴⁹

Dass hier, wo sich Wahrheit ereignet, auch das Göttliche aufzufinden sei, ist dem Stück mehrfach eingeschrieben. Eine solche Markierung äußert sich in der dreifach gewendeten Bedeutung des Begriffs ›Mysterium‹, in der Dreizahl der künstlichen Spiele, aber auch in den drei Entwürfen des ›Faustischen‹, mit denen hier ›gespielt‹ wird. Ziel dieses Spiels scheint es zu sein, aus der Faust-›Idee‹ des Volksbuchs und der Faust-›Idee‹ Goethes unter Bloßlegung ihrer zentralen Paradigmen eine neue Deutung des ›Faustischen‹ zu entwickeln, und zwar unter Berücksichtigung folgender Zusammenhänge:

In der Faust-Figur des Volksbuchs artikuliert sich ein von den Ideen der Renaissance beeinflusstes Menschenbild, das aus der Erkenntnisfähigkeit des Ichs seinen Anspruch auf Selbstbestimmung und Autonomie bezieht. Sein Pakt mit dem Teufel versinnbildlicht das Streben, die Grenzen des christlich geprägten, mittelalterlichen Weltbildes zu sprengen, die eigenen Fähigkeiten durch den magischen Zauber übersinnlicher Kräfte zu erweitern und so zu Gottähnlichkeit zu gelangen. Jedoch bleibt die »Historia« selbst dem Horizont der mittelalterlichen Moral verpflichtet: Sie setzt das Sinnliche dem Teuflischen gleich, identifiziert wahre Tugendhaftigkeit in der weiblichen Keuschheit und weist den Anspruch des männlichen Schöpfergeistes zurück in seine göttlich verfügbaren Schranken.

In Goethes Faust-Gestalt verdichtet sich ein auf der Antiken-Rezeption der deutschen Klassik basierendes Menschenbild, das auch den Horizont der christlich-mittelalterlichen

⁴⁸ Vgl. WA I.1, S.317.

⁴⁹ In diesem Kunstbegriff äußern sich bemerkenswert enge Berührungspunkte zwischen dem Denken Nietzsches und Wedekinds ›Franziska‹-Drama, auf die im Rahmen dieses Beitrags nur hingewiesen werden kann (vgl. auch S.*** i.d.Bd.).

Moral aufbricht. Sie basiert auf der neuhumanistischen Vorstellung idealen Menschseins im Sinne einer vollkommenen Ausbildung nicht nur seiner geistigen und ethischen, sondern auch seiner sinnlichen Fähigkeiten, deren harmonische Integration dem menschliche Subjekt Gottähnlichkeit verleihe. Hinsichtlich der metaphysischen Qualität und des transzendenten Anspruch dieses Ideals bleibt jedoch auch Goethes Faust-Figur in einen spirituellen Kontext eingebunden, der nicht der archaischen Kultur der Antike, sondern dem christlich-abendländischen Denkhorizont verpflichtet ist.

Wedekinds Entwurf des ›Faustischen‹ liegt schließlich ein Menschenbild zugrunde, das sich einer nochmals gewendeten, im wesentlichen von Nietzsche angestoßenen und um die Jahrhundertwende vielfach aufgegriffenen, anticlassischen Rezeption der Antike verdankt.⁵⁰ Diese identifiziert im Dionysischen eine Äußerungsform authentischen, sinnlich-kreatürlichen Menschseins, das in einer von den christlich-abendländischen Denktraditionen geprägten Kultur verloren gegangen und wiederzubeleben sei. In Franziskas Streben nach Bewegungsfreiheit und Genußfähigkeit äußert sich das Ideal eines sich selbst überantworteten und auf die Diesseitigkeit verwiesenen Subjekts, das die Vollendung des Menschseins nicht in der Überwindung seiner kreatürlichen Grenzen, sondern in der Wiederherstellung der kreatürlichen Vitalität des eigenen Selbst anstrebt. Hinsichtlich seiner dezidiert anthropozentrischen und antimetaphysischen Ausrichtung ist dieses Ideal nicht mehr der christlichen, sondern der heidnisch-antiken Vorstellung des Göttlichen verbunden.

Dass das in diesem Sinne Numinose nicht zuletzt im sinnlichen, bewegten und selbstreferentiell wirksamen Zauber der Kunst aufzufinden sei, ist auch den drei Bildern, die das Spiel aus sich her austreibt, insofern eingeschrieben, als jedes von ihnen ausdrücklich mit dem Zeichen des Göttlichen versehen ist: Das modern anmutende Porträt⁵¹ trägt es in Form abstrakter Symbole, die in der christlichen Ikonographie als Zeichen eines dreifach – im gleichseitigen Dreieck und in der Verbindung dreier Kreise – sich offenbarenden Göttlichen gelten.⁵² Als entsprechende Chiffre, die freilich stark vom Abbild der sinnlichen Wirklichkeit überlagert ist, lässt sich auch die Drei-Personen-Gruppe auf Tizians⁵³ Gemälde deuten, während im Madonnengemälde, das Franziskas Freund Almer von der Titelheldin anfertigt, das Göttliche zur äußersten sinnlichen Anschauung gebracht wird.

⁵⁰ Verwiesen sei hier nur auf die zwei einflussreichsten Studien: Erwin Rhodes »Psyche« (Leipzig/Tübingen 1894) und Walter Paters »Greek Studies« (1887; dt. Jena/Leipzig 1904).

⁵¹ Vgl. S.*** i.d.Bd.

⁵² Vgl. Lurker, S.143.

⁵³ Vgl. S.*** i.d.Bd.

Gleichwohl zeigt sich an allen drei Gemälden, dass ihre Wahrheit nicht der *eindeutigen Idee* entspricht, die sie bei äußerer Betrachtung zu transportieren scheinen, sondern dass Wahrheit sich im geheimnisvollen Zusammenspiel ihrer sinnlichen Elemente entfaltet. Das ›Göttliche‹ des ersten Bildes offenbart sich denn auch nicht in der Bedeutung der christlichen Symbole, sondern in deren Beziehung zu dem verzerrten menschlichen Antlitz, dem sie künstlich implantiert sind. Der Sinn des Tizian-Gemäldes besteht nicht in den Ideen, zu deren Illustration sie das allegorische Festspiel des Herzogs in Dienst nimmt, sondern lässt sich erst dann erschließen, wenn das Bild aus diesem instrumentellen Kontext gelöst und nach der Verbindung zwischen den beiden Frauen, der nackten Amor-Gestalt und allen weiteren antiken und christlichen Bildmotiven gefragt wird.

Auch das ›Göttliche‹ des Madonnengemäldes entspricht nicht der statischen, eindimensionalen Bedeutung der Bildidee, die darauf hinzuweisen scheint, dass Franziska in der Rolle, die Almer ihr zuschreibt, heilig gesprochen werden soll. Es handelt sich um ein Bildnis Marias mit dem Kind, dessen Figurenzeichnung – Franziskas »Gesicht« hat »etwas Leidendes« bekommen, während Veitralf »blühend aussieht« (S.215) – und dessen Symbolik in der Tat ganz der traditionellen Ikonographik der christlichen Mariendarstellung entsprechen. Es veranschaulicht die christliche Idee der Muttergottes als einer Frau, die als Gebärerin des Gottessohns und als Werkzeug des göttlichen Willens die zentralen christlichen Grundhaltungen des Glaubens, Hoffens und Gehorchens verkörpert⁵⁴. Das Bild ist also eine Ikone, in der die Tugenden des reinen Magdtums und der vollkommenen Liebe verehrt werden. Es steht als Symbol für die Rolle, die Almer sich anschickt, Franziska anzutragen: sich einem Menschen, »der an die Güte Gottes glaubt«, zu unterwerfen, im Vertrauen auf »Gottes Güte« (S.216) seine Dienerin zu sein⁵⁵ – eine Rolle also, die Sophie im II. Akt des »Mysteriums«, die aber auch Gretchen in Goethes »Faust« zukommt. Das Gemälde steht somit in krassem ideellem Gegensatz zu dem, was Franziska in der Realität dieses Spiels verkörpert und was sich in ihrem bacchantischen Befreiungsakt vollzieht. Darauf scheint das Bild geheimnisvoll und auffordernd zu verweisen. Denn am Schluss des Stücks bleibt offen, ob Franziska Almer dienen, gehorchen und die Hoffnung auf Befreiung in ihren Sohn projizieren – oder ob sie sich erneut widersetzen und sich zum dritten Mal wandeln wird, um so die Bildidee des Göttlichen zu bestätigen. Darin, sich der Dynamik des »immer kreis- und

⁵⁴ Vgl. Lurker, S.429.

⁵⁵ In einer ›tragischen‹ Variante zu diesem Schluss, der erst aus dem Nachlass veröffentlicht wurde, lässt Wedekind das »Mysterium« in offenem Geschlechterkampf enden: Franziska lebt mit Breitenwald und ist dabei, sich dessen männlichem Dominanzanspruch und brutaler körperlicher Gewalt mit Waffengewalt zu entziehen. Dabei kommt sie selbst unter mysteriösen Umständen – durch »Zwei Schüsse«, die außerhalb hinter dem Fenster abgegeben« (Wedekind: Franziska-Umarbeitung, S.540) werden, ums Leben.

spiralartig wiederkehrenden Erdtreibens⁵⁶ aussetzen, offenbarte sich denn auch eine Form des Strebens, die auch Goethes Faust eigen ist, ihn von allen glücksversprechenden Ruhe- und Haltepunkten wegtreibt und sein Bemühen ins Unendliche fortschreibt. Auch für Franziska wäre es teuflisch, zu verweilen – nicht der Erlösung, sondern um ihrer selbst willen.

⁵⁶ Goethe an Zelter, 11.5.1820; zit.n. Schöne, S.62.

Literatur:

- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Aus dem Italienischen v. Wilhelm G. Hertz.
Nachwort v. Hans Rheinfelder. Anmerkungen, Zeittafel und Literaturhinweise v. Peter Amelung, München ¹²2001.
- Emrich, Wilhelm: Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen. Kronberg/Ts. ⁵1981.
- Euripides: Orestes. Iphigenie in Aulis. Die Mänaden, übers. v. Ernst Buschor, hg. v. Gustav Adolf Seeck. Darmstadt 1977.
- Gaier, Ulrich: Johann Wolfgang Goethe. Faust-Dichtungen, Bd. 2, Kommentar I, Stuttgart 1999.
- Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff.
- Grass, Karl Konrad (Hg.): Die Geheime Heilige Schrift der Skopzen, Leipzig 1904.
- Hardekopf, Ferdinand: Wedekinds Maske, in: Die Schaubühne 7 (1911), Bd. 2, S.440-441.
- Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon, Repr. Nachdr. d. Ausg. 1770, Darmstadt 1996.
- Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften, hg. v. Klaus Briegleb, Bd. 6/I, München 1975.
- Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler (1587).
Mit einem Nachwort hg. v. Richard Benz (1911), Stuttgart 2000.
- Klotz, Volker: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, München 1991.
- Kutscher, Artur: Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke, Bd. 3, München 1931.
- Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart ²1983.
- Maclean, Hector: Wedekind's »Der Marquis von Keith«. An Interpretation based on the Faust and Circus Motifs, in: Germanic Review 43 (1968) S.163-187.
- Martin, Ariane: Spiel mit Konventionen: Goethes »Faust« und Franziska Gräfin zu Reventlow in Frank Wedekinds »modernem Mysterium« »Franziska«, in: Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903-1918), hg. v. Sigrid Dreiseitel u. Hartmut Vinçon, Würzburg 2001, S.75-96.
- Müller, Ulrich / Wapnewski, Peter (Hg.): Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986.
- Pater, Walter Paters: Griechische Studien. Gesammelte Aufsätze (»Greek Studies«, 1887), Jena/Leipzig 1904.
- Rhode, Erwin: Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, Leipzig/Tübingen 1894.
- Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1, hg. v. Julius Petersen u. Friedrich Beißner, Weimar 1943.

Schlaffer, Hannelore: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980.

Schöne, Albrecht: Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare, Frankfurt a.M. 1999.

Simrock, Karl: Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen (1846), hg. v. Günther Mahal, Stuttgart 2001.

Tizian. Des Meisters Gemälde, hg. v. Oskar Fischel (1906), Stuttgart ⁵[1916] (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd.3).

Vinçon, Hartmut: Frank Wedekind, Stuttgart 1987.

Warncke, Carsten-Peter: Pablo Picasso. 1881-1973, hg. v. Ingo F. Walther, Bd. 1, Köln 1995.

Weidmann, Paul: Johann Faust. Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen (1775), Hannover 2000.

Wedekind, Frank: Gesammelte Werke. 9 Bde. München 1912ff.

Ders.: Brief an Max Reinhardt, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 415 v. 5.9.1913.

Ders.: Franziska-Umarbeitung (aus dem Nachlass), in: Das Forum 3 (1918/19), S.534-540.

Erstpublikation in: Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Andereg zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Andreas Härter, Edith Anna Kunz u. Heiner Weidmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 79-100.