



Tizians *Die himmlische und die irdische Liebe* – Programmatische Kunstzitate in Wedekinds *Franziska*

Quoting Titian's *Sacred and profane love* – Wedekinds programmatical use of artwork in his play *Franziska*

Anja MANNECK¹ 



¹Senior Lecturer, Wolfgang-Borchert-Gymnasium, Halstenbek, Universität Passau, Institut für Literaturwissenschaft und Mediensemiotik

Corresponding author:

Anja MANNECK,
Wolfgang-Borchert-Gymnasium,
Halstenbek, Universität Passau, Institut für
Literaturwissenschaft und Mediensemiotik
E-mail: a.manneck@web.de

Date of receipt: 20.10.2018

Date of acceptance: 08.11.2018

Citation: Manneck, A. (2018). Tizians Die himmlische und die irdische Liebe – Programmatische Kunstzitate in Wedekinds Franziska. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 40, 1-17.
<https://doi.org/10.26650/sdsl2018-0006>

ABSTRACT (DEUTSCH)

Die Werke Wedekinds zeichnen sich durch eine Vielzahl intertextueller Verweise aus, die sich auf alle bildenden Künste und die Wissenschaft beziehen. Für „Franziska. Ein modernes Mysterium in fünf Akten“ ist Tizians „Die himmlische und die irdische Liebe“ geradezu programmatisch, ein Abdruck ziert den Titel der Erstausgabe. Darüber hinaus findet sich das um 1514 entstandene Renaissance-Gemälde als detaillierte Beschreibung in der Bühnenanweisung für ein „Spiel im Spiel“, was dadurch einem Tableau vivant nahekommt. Das Bild zeigt eine reich gekleidete Frau links neben einem Brunnen, rechts daneben eine fast nackte weibliche Figur. Im Wedekindschen Stück stehen die beiden Frauenfiguren für die Wahrheit und die „heilige Nacktheit“, die eng miteinander korreliert sind: „Denn wer die Nacktheit nicht sehen kann, Der kann auch die Wahrheit nicht hören.“ Da es sich um ein Theaterstück innerhalb eines Theaterstücks handelt, können Aspekte der symbolisch erscheinenden Handlung als selbstreferentielle Aussage für das gesamte Stück gelesen werden. Sexualität, symbolisiert durch die Nacktheit, kommt eine zentrale Rolle zu. Sie dient der Selbstfindung und der Selbsterkenntnis. Positive sexuelle Erlebnisse können negative Erlebnisse tilgen. Wie im Titel des Bildes angelegt, zeigt sich, dass der „irdischen“, der körperlichen Liebe, mindestens die gleiche Relevanz zukommt wie der „himmlischen“, der geistigen Liebe. Durch die Verwendung bekannter Kunstwerke bzw. intertextueller Verweise aller Art verortet sich das Drama in eine künstlerische Tradition und legitimiert so sich und seine Aussagen selbst.

Schlüsselwörter: Erotikkonzeption, Tableau vivant, Literatur der Frühen Moderne (1890-1930), Intertextualität, Selbstreferentialität

ABSTRACT (ENGLISH)

Sacred and profane love by Titian is a key component of Wedekind's *Franziska* (first published in 1912), taking on a programmatic function. The Renaissance painting from 1514 appears twice, first as an etching on the front page and then as the model of a detailed scenery for a “play in play”-like tableau vivant, acting as a self-referential part of the play. Titian original and Wedekind's theatrical version both portray two women: one naked and the other dressed in luxurious white, next to a fountain. While the painting associates nudity with divine creation and attributes the dressed woman as “profane love”, paradigm changed in Wedekind's times. Based on his contemporaries' interpretations, the naked woman is associated with purity, while simultaneously being connected with sin. Although Wedekind does remain closer to the original meaning in his interpretation: the dressed woman stands for “truth”, the other woman is “holy nudity”. Both concepts are closely linked to one another, “because he, who cannot see nudity cannot hear the truth”. Sexuality, symbolized by nudity, becomes functionalized by Wedekind as a means of finding one's true self and gaining self-awareness. Therefore, “profane love” is shown to be as important as “sacred love”. As this occurs in a “play in play” situation, the symbolic narration should be read as a self-referential statement; the set of values shown here express validity for the entire play.

By using many canonized works of art and intertextual references, like Titian, the play situates itself in a long tradition of art, and consequently aims to legitimize itself as well as its certain extreme ideas and values.

Keywords: Concept of erotic relations, Tableau vivant, Early modern literature (1890-1930), Intertextuality, Self-referentiality

EXTENDED ABSTRACT

Frank Wedekind (1864-1918) was one of the most frequently played German dramatists of his time and well known as an *enfant terrible*. His plays expressed a great amount of intertextual references to art and science. His characters reflect this, his plays regularly feature artists, painters, and singers .

“Spring awakening”, one of Wedekind’s best known plays (in German, “Frühlings Erwachen”) is a prime example of this. Hänschen Rilow masturbates to reproductions of well-known artworks; one of them being Palma il Vecchio’s “Venus”. This particular scene illustrates one of the functions of quoting art in Wedekind’s plays: it is employed to criticize social rules and double standards.

“Franziska. A mystery in five acts,” first published in 1912, appears as Wedekind’s “Faust.”

Titian’s *Sacred and profane love* is a key element in *Franziska* as it takes on a programmatic function. The Renaissance painting from 1514 appears twice, first as an etching on the front page and then as the model of a detailed scenery for a “play in play”-like tableau vivant and accordingly portraying a self-referential part of the play.

Titian’s original and Wedekind’s theatrical version, both feature two women: one naked and the other dressed in luxurious white, next to a fountain, which may have originally been a sarcophagus. Between them is a naked, putto like, child bending over the edge, seemingly looking at his reflection in the water.

The original painting correlates nudity with divine creation and attributes the dressed woman as symbolizing “profane love,” paradigm changed in Wedekind’s times. To his contemporaries the naked woman symbolizes purity, while at the same time represents sin. In his interpretation, Wedekind does remain closer to the original meaning: the dressed woman stands for “truth,” while the other symbolizes “holy nudity”. Both concepts are intimately linked to one another, “because he, who cannot see nudity cannot hear the truth.” In the painting both personifications of love appear very similar, almost like sisters. The similarity of appearance underlines the intimate closeness of both kinds of love.

Sexuality, symbolized by nudity, becomes functionalized by Wedekind as a means to finding one’s true self and gaining self-awareness. Positive sexual experiences can

eliminate negative events. Therefore, both forms of love, “profane” and “sacred,” are interconnected. This also implies that the contemporary interpretation of distinguishing between “profane” as physical and “sacred” as intellectual love is obliterated.

As it appears in a “play in play” situation, the symbolic narration should be read as a self-referential statement; the set of values identified here has validity for the entire play.

Besides Titian’s famous painting, which Wedekind saw a copy of in Galerie Schack, Munich, there is also a reference to a painting of Mother Mary. After experiencing the joy of being a man, Franziska is then portrayed as an unmarried mother. Instead of diminishing her status, Franziska is painted in the likelihood of Madonna with child. The painting’s description resembles “Madonna of the Rose Bower” by Stefan Lochner, while the setting also refers to a photograph of Franziska zu Reventlow with her illegitimate son (also known as “heathen Madonna”). Sexuality and eroticism play a key role, being depicted as high values in this play and others by Wedekind, although at the end of “Franziska” the protagonist appears as a (re)virginized mother. This assumption reveals much about expectations and gender roles. Franziska’s status of being a (re)virginized mother retrospectively legitimizes premarital sex. Franziska becomes an asexual character.

Using many canonized works of art and intertextual references, like Titian, the play firmly situates itself in the realms of a long tradition of art, and thus aims to legitimize itself and its certain extreme ideas and values.

1. Einleitung und zentrale Thesen

Der erste Blick auf ein Buch – egal welcher Gattung es angehört – gilt in der Regel dem Einband. Bei der Erstaussgabe von Frank Wedekinds Drama *Franziska* fällt unweigerlich der Stich nach Tizians *Amor Sacro e Profano*, auf Deutsch *Die himmlische und die irdische Liebe*, ins Auge, der das Titelblatt ziert (vgl. Abbildung 1); ein Gemälde, das dem zeitgenössischen, gebildeten Leser bekannt gewesen sein wird. Es sind eine nackte und eine bekleidete Frau an einem Brunnen zu sehen. Im Verlauf des Stückes dient das um 1514 entstandene Gemälde zudem als Vorlage für das Bühnenbild eines selbstreferentiellen ‚Spiels im Spiel‘ und hat damit programmatische Bedeutung für das Drama.



Abbildung 1: Umschlaggestaltung der Erstaussgabe von Frank Wedekinds *Franziska*, 1912

Die Werke Wedekinds zeichnen sich generell durch eine Vielzahl intertextueller Verweise aus, die sich auf alle bildenden Künste, Literatur und auf die Wissenschaft beziehen. Das Thematisieren der Künste wirkt sich auch auf die auftretenden Figuren aus, die nicht selten Künstler, Schriftsteller, Maler oder Sänger sind.

Durch die Verwendung bekannter Kunstwerke bzw. intertextueller Verweise aller Art verorten sich die Texte in eine künstlerische Tradition. Auf diese Weise legitimieren die

Texte sich und ihre Aussagen selbst. Dabei entspricht die Lesart des jeweiligen Kunstwerkes nicht unbedingt der des zeitgenössischen Konsenses, sondern wird für die Aussage des Textes funktionalisiert und dient damit nicht selten der Kritik an herrschenden Gesellschaftsnormen.

Ein Beispiel sind die zahlreichen Kunstzitate in einem seiner bekanntesten Werke, der Kindertragödie *Frühlings Erwachen*: Hänschen Rilow masturbiert auf der Toilette zu verschiedenen Kunstreproduktionen, u.a. der *Venus* von Palma il Vecchio. Nicht alle der genannten Werke sind bei den entsprechenden Malern nachzuweisen bzw. konkret zuzuordnen, da es mehrere Werke mit ähnlichem Titel gibt. Es werden die *Psyche* von Thumann, *Io* von Correggio, *Galathea* von Lossow, ein *Armor* von Bouguereau, *Ada* von Jan van Beers, *Leda* von Makart, *Lurlei* von Bodenhausen, *Die Verlassene* von Lingner und *Loni* von Defregger genannt (vgl. hier und im Folgenden Wedekind, 2000, Band II, S. 810f).

Die in dieser Szene genannten Maler waren durch die aufkommenden Reproduktionstechniken in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend verbreitet. Während in Museen Nacktheit als Teil der Kunst geduldet wurde, weil ohnehin nur mit einem eher kleinen Besucherkreis wissenschaftlich und ästhetisch interessierter Besucher gerechnet wurde, war es verboten, die Reproduktionen der gleichen Bilder in Schaufenstern oder Auslagen zu zeigen. Bestraft wurden Verstöße mit dem § 184 des Reichsstrafgesetzbuches, gegen den man verstieß, wenn man „unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen feilhält, verkauft, verteilt, an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt [...]“ (zitiert nach Wedekind, 2000, Band II, S. 829; 1996, Band III, S.1059f). Zu den Reproduktionen die unter diesen Paragraphen fallen, gehören neben der *Venus* auch die *Io* von Correggio, bei der die Reproduktion ebenfalls als anzüglicher betrachtet wurde als das Original, weil Jupiter deutlicher zu erkennen gewesen sei. Beide Werke sind im Zusammenhang mit dem bereits genannten „Schaufensterparagraphen“ immer wieder diskutiert worden. So ist also anzunehmen, dass diese Werke von Wedekind mit Bedacht ausgewählt und genannt wurden (Rauchenbacher, 2014, S. 146).

Obwohl der Zugang zu den genannten Reproduktionen reglementiert war, waren sie verfügbar, wie Hänschens Äußerung über eine Darstellung, „die ich Papa aus einem Geheimfach seines Sekretärs entführen mußte“ (Wedekind, 2000, Band II, S. 286), deutlich macht. Dass auch Vater Rilow die Kunstreproduktion einer nackten Frau versteckt, unterstreicht wie die Darstellung der gesamten Szenerie die deutliche Kritik an

Sexualtabus¹ und der bürgerlichen Doppelmoral und zeigt damit eine der Funktionen intertextueller Verweise in Wedekinds Werken.

In *Franziska. Ein modernes Mysterium in fünf Akten* (Wedekind, 2009, Band VII,1, 227–490)², das als Wedekinds *Faust* gilt,³ lebt die titelgebende Protagonistin Franziska „zwei Jahre hindurch das Leben eines Mannes“ „mit aller Genußfähigkeit“ (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 241), dafür soll sie nach Ablauf dieser Zeit „bis an [i]hr seliges Ende“ „Weib“, „Leibeigene“ und „Sklavin“ von Veit Kunz werden, ein faustisch anmutender Pakt, der Franziska sanktionsfreie Grenzüberschreitungen ermöglicht. Der Plan des Veit Kunz geht allerdings nicht auf, statt für immer die Seine zu sein, endet das Drama mit Franziska als revirginisiert erscheinender alleinerziehender Mutter, die als Maria mit Kind dargestellt wird. Insgesamt wird im Verlauf des Dramas auf drei Kunstwerke verwiesen (vgl. Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 241, Band VII,2, S. 1044),⁴ neben dem zentralen Renaissancegemälde Tizians auf den Bildtypus der *Madonna im Rosenhag*, der von Stefan Lochner begründet wird, sowie den *Heiland von Klinger* (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 243). Bei letzterem handelt es sich wohl um die Radierung *Der Tod als Heiland* aus dem Zyklus *Vom Tode I*, von dem Rohrdommel in der Szene *Weinstube Clara* spricht. Der Rahmen des zweigeteilten Blattes trägt die Inschrift „Wir fliehn die Form des Todes, nicht den Tod; denn unser höchsten Wünsche Ziel ist: Tod.“ Die Inschrift ist hinsichtlich der Verbindung von Eros und Thanatos interessant (vgl. Wedekind, 2009, Band VII,2, 1045). Parallelen gibt es außerdem zwischen der Protagonistin und einer Photographie Franziska zu Reventlows.

- 1 Vgl. Wedekind, 2000, II, 286 sowie V. Sigusch (2008). *Geschichte der Sexualwissenschaft*. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 32-43. Hänschen nimmt an, dass die Masturbation ihm die Wirbelsäule krümme, „das Mark aus den Knochen [saugt]“ und den „jungen Augen den Glanz [raube]“. Die Angst vor körperlichen Schäden durch Masturbation verweist deutlich auf den zeitgenössischen Masturbationsdiskurs, der noch bis ins 20. Jahrhundert hinein Volksglaube blieb.
- 2 Es sind drei Fassungen gedruckt. Da es hier nicht um die Überlieferung und Textkonstitution geht, soll hier die Erstausgabe verwendet werden; sofern es für die Argumentation hilfreich ist, werden die überarbeitete Fassung sowie die Bühnenausgabe in gebundener Rede ergänzend herangezogen. Erstveröffentlichung 1912, Uraufführung 1912 in den Münchner Kammerspielen.
- 3 Planungen Wedekinds zu einem „weiblichen Faust“ sind bereits in Notizen aus den Jahren 1892 und 1894 belegt. Parallelen zur Faustlegende können im Pakt mit Veit Kunz, dem Wunsch nach „Freiheit – Lebensgenuß“ (Wedekind, 2009, VII,1, 240) sowie die Szene in der *Weinstube Clara* (Wedekind, 2009, VII,1, 242–251), die an Auerbachs Keller erinnert, gesehen werden. Ferner gibt es implizitere wie explizitere intertextuelle Verweise auf bekannte Zitate und Figuren des Goethe'schen Dramas. Vgl. Wedekind, 2009, VII,2, 973–1265, hier besonders 973, 1040f, 1046.
- 4 Im Kommentarteil zu „Franziska“ heißt es, die Beschreibung der Physiognomie als abstraktes gleichschenkliges Dreieck ähnele einem modernen Gemälde; auf ein konkretes Werk wird allerdings nicht verwiesen. Dass diese Beobachtung gemeinsam mit Tizians Gemälde und der Madonnendarstellung genannt wird, erschließt sich ohne weitere Begründung nicht, da *Die himmlische und die irdische Liebe* doch die größte Rolle für das Drama spielen.

2. Tizians „himmlische und irdische Liebe“ – Bildbeschreibung und Tableau vivant in „Franziska“

Wie eingangs erwähnt, ziert ein Stich von Tizians *Die himmlische und die irdische Liebe* (vgl. Abbildung 2) den Titel der Erstaussgabe *Franziskas* aus dem Jahr 1912 (Wedekind, 2009, Band VII,2, S. 994) und kann so als „Programm“ für das Drama gelesen werden. Die detaillierte Beschreibung des Renaissance-Gemäldes in der Bühnen- bzw. Regieanweisung für ein ‚Spiel im Spiel‘ unterstreicht dessen Bedeutung für das Stück; das ‚Spiel im Spiel‘ wird quasi zum Tableau vivant:

Hügelige Waldlandlandschaft 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. (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 275).



Abbildung 2: Tizian, *Die himmlische und die irdische Liebe*, 1415.

Auf dem Bild ist eine reich gekleidete Frau links neben einem Brunnen auf eine Glasschale gestützt, rechts daneben eine fast nackte, ebenfalls auf den Brunnenrand gestützt, die ein Räuchergefäß in der Hand hält (vgl. hier und im Folgenden H. Borggrefe, 2001).⁵ Die Nackte blickt in Richtung des Brunnens oder der bekleideten Frau, während diese frontal den Betrachter anschaut. Zwischen beiden, am hinteren Brunnenrand ist ein

⁵ Borggrefe, 2001, 331-364 folge ich hier in der Deutung der Symbole und der Argumentationslinie. Er weist ausdrücklich darauf hin, dass keine Flamme, sondern lediglich Rauch zu sehen sei, obgleich es vielfach anders beschrieben wurde (345). Das Motiv des Rauches im Zusammenhang mit Venus-Darstellungen sei relativ selten, Borggrefe leitet es aus der antiken Tradition als Keuschheitsritual her (344–346).

amorettenähnliches Kind zu sehen, das sich ebenfalls über den Brunnenrand lehnt. (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 275, Band VII,2, S. 1052f). Auf dem vorderen Brunnenrand steht eine flache Glasschale. Beide Frauen sehen sich sehr ähnlich, sodass der Gedanke nahe liegt, es könne sich um Schwestern handeln.

Wedekind selbst hatte allerdings nicht Tizians Original, sondern Franz von Lenbachs Kopie aus dem Jahr 1864 in der Galerie Schack in München gesehen (Wedekind, 2009, Band VII,2, S. 1052f, S. 1064). Schack selbst hatte die Kopie bei Lenbach in Auftrag gegeben. Als Schack Original und Kopie bei einem Rombesuch nebeneinander sah, „war er der Meinung, man könne sie vertauschen, ohne dass es irgend jemand bemerken würde“ (hier und im Folgenden Rott, 2009, S. 230).⁶ Der Originaltitel von Tizians Werk ist unbekannt, die interpretative Bezeichnung *Amor Sacro e Profano* stammt aus dem Jahr 1693.

Bei dem Bild selbst handelt es sich um „ein gemaltes Hochzeitsgedicht, das die Schönheit der Liebe feiert“; es ist vermutlich eine Auftragsarbeit von Niccolò Aurelio anlässlich seiner Hochzeit mit Laura Bagarotto.⁷ In der Wissenschaft werden die Frauenfiguren vornehmlich als Allegorie der göttlichen und der menschlichen, also irdischen Liebe gedeutet. Welcher Art die Beziehung der Frauenfiguren zueinander ist, blieb lange ebenso offen wie die Bedeutung einiger der dargestellten Gegenstände. Heute wird die bekleidete Figur als Jungvermählte, die nackte als Venus, begleitet durch Amor, gelesen; zahlreiche Motive wie der Myrtenkranz im Haar der Jungvermählten, das Kleid mit einem weißen und einem roten Ärmel oder die Rosen verweisen auf die Sexualität in der Ehe und gemahnen beide Ehepartner an die Keuschheit außerhalb der Ehe.⁸ Viele der Symbole stehen in antiker Tradition.

6 Schack legte bei den Kopien Wert darauf, dass die Werke nach dem derzeitigen Zustand kopiert wurden, da ihr Originalzustand auch vom besten Künstler nicht zuverlässig zu rekonstruieren sei (Rott, 2009, S. 216). Von den 84 Kopien der Sammlung Schack stammen 18 von Gemälden Tizians. Die Kopien ermöglichten vielen Menschen, „die größten Erzeugnisse der bildenden Kunst“ (Schack, zitiert nach Rott, S. 217) zu sehen, ohne an ihren Standort zu reisen. Ferner äußerte Schack: „Eine Kopie kann ein wahres und echtes Kunstwerk sein, ebenso wie eine ausgezeichnete Uebersetzung; denn sie wird, wenn sie gut ist, nicht auf die mechanische Weise hervorgebracht, sondern es gehört eine bedeutende künstlerische Kraft dazu, um sie ins Leben zu rufen.“ (ebd. S. 217).

7 Die Zuordnung zu Niccolò Aurelio gelang 1939 über das Wappen, das auf dem Brunnenrelief zu sehen ist (Borggreve, 2001, S. 332).

8 Borggreve verweist darauf, dass die zahlreichen Deutungsansätze des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Versuch resultierten, die Erklärung aus der antiken Mythologie oder dem kulturhistorischen Kontext zu rekonstruieren (Borggreve, 2001, S. 331f).

Die Bedeutungsunklarheit war für Schack kein Problem: Er betrachtet Tizians Gemälde als „Triumph der Kunst“, bei dem es mehr um die Ästhetik des Bildes für den Betrachter und weniger um dessen Inhalt geht.

Nun stellt sich die Frage, welche der Frauenfiguren die himmlische, welche die irdische Liebe sei. In der Renaissance, aus der das Gemälde stammt, steht die Nacktheit symbolisch für den Einklang mit der Natur und der göttlichen Schöpfung und ist somit das höchste Gut; die Unbekleidete ist die himmlische Liebe. Die irdische Liebe dagegen wird durch die Jungvermählte dargestellt (vgl. hier und im Folgenden Gericke-Pischke, 2006, S. 146).

Bei dem ‚Spiel im Spiel‘ in *Franziska*, für das Tizians Gemälde Pate stand, handelt es sich um das Festspiel des Herzogs,⁹ das ebenfalls in die Renaissance verortet werden kann. Neben den beiden Frauen, die von der Geliebten des Herzogs Gieslind von Glonntal und Franziska verkörpert werden, und dem puttoartigen Kind treten darüber hinaus innerhalb des ‚Spiels im Spiel‘ noch ein zweiköpfiger Drache mit einem Schweine- und einem Hundekopf sowie der heilige Georg als Drachentöter auf; das Theaterstück wird durch das Eingreifen des Polizeipräsidenten zum Schutz der Zuschauer abgebrochen.

Die Zuordnung, welche der Frauen die himmlische, welche die irdischen Liebe verkörpert, ist im Stück nicht eindeutig. Im zeitgenössischen Kontext ist sie vertauscht. Diese Verkehrung ist auf einen Paradigmenwechsel zurückzuführen, nach dem die Nacktheit zwar immer noch auf Reinheit, aber auch auf Verführung hinweist.

Die Darstellung von Zensur und Exekutive in Person des Polizeipräsidenten, der das Festspiel des Herzogs beendet, macht deutlich, dass das ‚Spiel im Spiel‘ satirische Züge aufweist; ihm kommt ein uneindeutiger Zwischenstatus zu, bei dem absurde, ironische und witzige Aspekte gleichermaßen ernst zu nehmen sind. Die Zitation des Tizian-Gemäldes kann außerdem als Spiel mit der Zensur gelesen werden, da mit der Frage experimentiert wird, ob Tizian – der im kulturellen Kontext als wichtiger und bekannter Künstler galt und als solcher über die Zensur erhaben – als Bühnenbildvorlage in einem Wedekind-Drama dennoch zensiert würde.

9 Der Titel des Herzogs von Rotenburg wurde zuletzt Ende des 12. Jahrhunderts vergeben. Die Figur weist Parallelen zu Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen und bei Rhein (1868 - 1937) auf, vgl. Wedekind, 2009, Band VII,2, S. 1047f.

Die Szene eröffnet mit dem Ausspruch „Pietro Aretino war ein Spötter, / Und trotzdem hat ihn Tizian gemalt.“ (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 275). Zum einen wird hier unmittelbar auf Tizian, den Urheber der zuvor geschilderten Szenerie, verwiesen. Zum anderen handelt es sich bei Pietro Aretino um einen italienischen Renaissanceschriftsteller, von dem es zu Wedekinds Lebzeiten nur eine deutsche Übersetzung von *Die Gespräche* gab. Darin empfiehlt die Prostituierte Nanna, die selbst Ehefrau, Nonne und Dirne war, ihrer Tochter ein Leben als Dirne (Wedekind, Band VII,2, S. 1046f). Der Inhalt dieser Dialoge korrespondiert mit Wedekinds eigenen, umstrittenen Thesen. Dass Prostitution die geeignete Voraussetzung ist, um als Frau ein autonomes Leben zu führen, legt Wedekind beispielsweise in seinem Einakter *Tod und Teufel (Totentanz)* (Wedekind, 2007, Band VI, S: 99-151, S. 613-714) ebenfalls dar, dessen Erstausgabe aus dem Jahr 1905 stammt und auf dem 1903 verfassten Dialog *Hanns und Hanne* basiert. Franziska ihrerseits schließt eine Geburtsversicherung ab, die sie und das Kind im Falle einer unehelichen Schwangerschaft absichert (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 234f, Band VII,2, S. 1042).

Der Drache, seit der Antike Symbol des Bösen (vgl. Wedekind, 2009, Band VII,2, S, 1038), greift im Laufe des ‚Spiels im Spiel‘ beide Frauenfiguren an, beide Strophen weisen deutliche Parallelismen auf:

Unzucht, Laster, Ketzerei / Schleppest du im Gefäß herbei, / Um die Tugend zu vergiften, / Zu Verbrechen anzustiften, / Sie um Scham und Ehr‘ zu bringen – / Wart‘! Nun werd‘ ich dich verschlingen!“ bzw. „Unzucht, Laster, Völlerei / Führst du schamentblößt herbei, / Um die Jugend zu vergiften, / Zu Verbrechen anzustiften, / Zwingst du sie, dich anzubeten. / Wart‘! Jetzt werd‘ ich dich zertreten! (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 278).

Der Hundekopf greift also zunächst die himmlische Liebe an, die zum Verlust der gesellschaftlichen Werte Tugend, Ehre, Scham verführe, um dann durch den Schweinekopf die irdische Liebe ob der Verderbnis bringenden Nacktheit anzugreifen. Der Drache geht sogar so weit, bei der Nacktheit von Gotteslästerung zu sprechen:

[...] Nacktheit macht gemeingefährlich. / Nacktheit lockt die Pest herbei, / Nacktheit treibt zur Raserei. / Wenn du nackt zu Schau dich stellst, / Lästerst du die Schöpfung Gottes / Durch die Krönung deines Spottes / daß du nackt für heilig hältst! (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 278).

Die Position der Zensur wird, da sie aus dem Mund des negativ konnotierten Drachens geäußert und ins Lächerliche gezogen wird, eindeutig abgewertet.

Im Wedekindschen Stück stehen die beiden Frauenfiguren für die Wahrheit und die „heilige Nacktheit“ (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 278), die eng miteinander korreliert sind: „Denn wer die Nacktheit nicht sehen kann, Der kann auch die Wahrheit nicht hören.“ (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 280). Aufgrund der enormen Ähnlichkeit der Figuren lässt sich von zwei Varianten des gleichen Prinzips sprechen, die in Opposition zum Drachen „das Gute“ verkörpern (vgl. (Wedekind, 2009, Band VII,2, S. 1038).

Gegen Ende der Szene stürmt der Polizeipräsident die Bühne und versucht, das Publikum vor der Nacktheit zu schützen:

Besteht das Publikum da unten vielleicht aus Paradieskindern? Nein!
Besteht das Publikum aus lauter Geistesgrößen? Nein! Der normale Staatsbürger kann nun einmal die Wahrheit nicht hören und die Nacktheit nicht sehen, ohne außer Rand und Band zu geraten, ohne gemeingefährlich zu werden. (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 281)

Diese Äußerung spiegelt die bereits eingangs genannte Haltung der Zensur – das Publikum, bestehend aus „normalen Staatsbürgern“, muss geschützt werden – und rekurriert auf Formulierungen aus den Mündern des Drachen. Diese Wiederholungen verstärken die Aussagekraft und unterstreichen die Absurdität des Gesagten.

3. Funktion des Gemäldes für das gesamte Stück

Da es sich um ein Theaterstück innerhalb eines Theaterstücks handelt, können Aspekte der symbolisch erscheinenden Handlung als selbstreflexive Aussage für das gesamte Stück gelesen werden.

Sexualität, symbolisiert durch die „heilige Nacktheit“, kommt, wie häufig im Wedekindschen Œuvre, eine zentrale Rolle zu. Sie dient der Selbstfindung und der Selbsterkenntnis. So lebt die Protagonistin Franziska nach einem Geschlechterwechsel eine Zeitlang als Mann, wodurch ihre Grenzüberschreitungen legitimiert sind (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 240). Dazu gehören auch eine unglückliche Ehe, Besuche bei Prostituierten, etc. Diese Handlungen machen deutlich, dass Sexualität nicht am

biologischen Geschlecht, sondern der sozialen Geschlechterrolle liegt. Sowohl im Umgang mit der Prostituierten Maudi als auch mit Ehefrau Sophie wird deutlich, dass Franziska als Franz erotische Ausstrahlung auf Frauen hat (vgl. Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 245, S. 251–254).

Unbeachtet blieb bisher das Brunnenbecken, „dessen Form und Dekor an einen römischen Sarkophag erinnert“ (Rott, 2009, S. 230). Ergänzt wird dieser Aspekt durch die Räucherschale, die genau wie die Flamme zur Sepulkralsymbolik gehört (vgl. E Kirschbaum & W. Braunfels, 1968-1976, Band 3, S. 502f). Explizit wird im Text kein Bezug auf diese Symbole genommen, obwohl die Wedekindsche Erotikkonzeption Eros und Thanatos häufig verbindet: Entweder werden Sexualität und Tod miteinander verbunden oder sie stehen in Opposition zueinander (vgl. Manneck, 2018). Die Figur der Gislind, die die Nackte im ‚Spiel im Spiel‘ darstellt und folglich so auftritt, nimmt sich auf offener Bühne das Leben und stirbt mit den Worten: „Wer bedauert mich? Gibt es ein höheres Glück – als auf offener Bühne – vor den Zuschauern – nackt zu sterben!“ (Wedekind, Band VII,1, S. 282). Der Tod auf der Bühne macht sie zur Märtyrerin, Veit Kunz bezeichnet sie als „Blutzeugin“, die „im Kampf um Seelenadel [starb]“ (Wedekind, Band VII,1, S. 282), wodurch die Nacktheit erneut der Göttlichkeit zugeordnet wird. Auf diese Weise wird zudem implizit die Korrelation von Tod und Erotik hergestellt.

Wie im Titel des Bildes angelegt, zeigt sich, dass der „irdischen“, der körperlichen Liebe, mindestens die gleiche Relevanz zukommt wie der „himmlischen“, der geistigen Liebe. Dass sich beide Frauenfiguren so ähnlich sehen, kann im Kontext des Stückes als die zwei Seiten der Liebes-Medaille gelesen werden, die in jeder Beziehung angelegt sein sollten. Genauer wird dieser Gedanke, dass die körperliche Liebe Grundlage einer Beziehung ist, in *Rabbi Esra* (Wedekind, 2009, Band VI, S. 9-27, S. 319-352; Band V,1, S: 214-218, S. 756-769) ausgeführt. Als Erzählung ist *Rabbi Esra* erstmals 1897 im *Simplicissimus* veröffentlicht, als Einakter umgearbeitet, findet die erste nachweisbare Aufführung 1901 statt. Der Dialog zeigt, dass eine Beziehung nicht dauerhaft glücklich sein kann, wenn sie nur auf emotionaler bzw. geistiger Ebene funktioniert, sondern dass für eine gelingende Liebesbeziehung Sexualität notwendig ist („[...] kann man nicht unglücklich sein mit der Erkenntnis, daß die fleischliche Liebe nicht ist Satansdienst, wenn der Mensch die Pfade wandelt, die ihm der Herr gewiesen, weil er zwei Menschen hat füreinander geschaffen außen und innen, an Leib und Seele.“ Wedekind, 2013, Band V, 1, S. 217.) Auf Dauer angelegte erotische Relationen werden in *Franziska* jedoch nicht gezeigt, vielmehr werden als Negativbeispiele die scheiternden

Ehen von Franz(iska) und Sophie sowie die von Franziskas Eltern dargestellt, die Franziska die Ablehnung der Institution Ehe vermitteln. Das bedeutet allerdings nicht, dass es keine positiven erotischen Relationen gibt. Franziska schläft mit Veit Kunz an einem Ort, der durch ihre Kindheit negativ besetzt war (vgl. Wedekind, 2007, Band VII,1, S. 283f). Der Geschlechtsverkehr im Sinne eines positiven Ereignisses nach Jurij M. Lotman tilgt die „unseligen Kindheitserinnerungen“ (Wedekind, 2007, Band VII,1, S. 284) und unterstreicht so die hohe Bewertung von Sexualität. Die Beziehung zu Veit Kunz hat damit aber ihren Sinn erfüllt und verliert ihre Notwendigkeit und ihren Hochstatus (vgl. hierzu auch Wünsch, 1990, S.131-172).¹⁰

4. Marienmalerei und Franziska zu Reventlow

Neben dem Tizian-Gemälde findet sich in *Franziska* ein Verweis auf Marienmalerei. Nach verschiedenen normverstoßenden Ereignissen wird sie zum Schluss als unverheiratete Mutter gezeigt, die zurückgezogen lebt. Statt diesen Umstand zu kritisieren, wird sie vom Maler Almer – ein Akronym zu „Maler“ – als Madonna mit Kind dargestellt.

Nach einer schweren Krankheit ihres Sohnes Veitralf und der Auseinandersetzung mit den beiden Männern, die sie als mögliche Väter unter Eid nennen musste (Wedekind, 2007, Band VII,1, S. 301), kommt es in der letzten Szene zum Gespräch mit Almer, der ihr zunächst das fertige Gemälde zeigt.

Dass Franziska als Madonna mit einem „Kranz aus Rosen“ (Wedekind, 2007, Band VII,1, S. 304) dargestellt wurde, verweist – wie auch die Rosen in Tizians Gemälde – auf die Unschuld Mariens, wofür die Rosen in der ikonographischen Tradition der Marienmalerei stehen. Almer verweist selbst auf Marienmalerei: „der Kranz entstammt der Erinnerung an irgendein Madonnenbild.“ (Wedekind, 2007, Band VII, 1, S. 304) Der konkrete Bildtypus *Madonna im Rosenhag* (siehe Abbildung 3), wie er in der Bühnenfassung genannt wird (Wedekind, Band 2007, VII, 1, S. 488, Band VII, 2, S. 1058), wurde von Stefan Lochner durch das gleichnamige Gemälde um 1448 begründet und vielfach adaptiert.

10 Mit Wünsch(1990) Regeln argumentierend muss Franziska, um sich selbst zu finden, den Umweg über eine andere Person, hier Veit Kunz, nehmen. Wenn sie an ihrem Ziel, die traumatischen Kindheitserlebnisse zu überwinden, angelangt ist, hat er seine Aufgabe erfüllt und ist für sie nicht mehr relevant (vgl. Regeln 34, 35, J).



Abbildung 3: Lochner, Stefan, *Maria im Rosenhag*, 1448.

Wie schon Tizians *Die himmlische und die irdische Liebe* gibt das Marienbild weitere Auskunft über Geschlechterrollen und die Erotikkonzeption des vorliegenden Dramas. Trotz diverser Grenzüberschreitungen und Normverstöße, wie unehelichem Geschlechtsverkehr und einer mutmaßlichen Abtreibung¹¹, kann Franziska in die bürgerliche Gesellschaft zurückkehren.¹² Durch die Geburt des Kindes hat sich vieles bei Franziska verändert (Wedekind, 2007, Band VII,1, S. 299), erotische Relationen sind getilgt, die Protagonistin scheint zum Ende des Stückes revirginisiert zu sein, betont durch die Darstellung als Madonna mit Kind.¹³ Die Annahme der jungfräulichen Mutterschaft legitimiert möglicherweise den unehelichen Geschlechtsverkehr nachträglich und macht so indirekt Aussagen über die von der Gesellschaft erwarteten Geschlechterrollen. Uneheliche sexuelle Aktivität ist für Frauen in der dargestellten Welt quasi unmöglich, die einzige Erklärung, die mit gesellschaftlichen Normen übereinstimmt, ist eine unbefleckte

11 Franziska eröffnet Veit Kunz, dass sie „in anderen Umständen“ sei; während von dieser Schwangerschaft später keine Rede mehr ist, wirft er ihr vor, „Hast du dich etwa nicht gegen das Gesetz vergangen, um deine Mitwirkung an diesem Gastspiel zu ermöglichen?“ Wedekind, 2007, Band VII,1, S. 259–261, S. 273; Band VII,2, S. 1042.

12 Für andere Stücke gelten nach derartigen Normverstößen andere Regeln. In *Frühlings Erwachen* hat die Abtreibung für Wendla beispielsweise am Ende tödliche Folgen, während die das Leben symbolisierende Figur des verummten Herrn bestätigt, dass sie die Geburt des unehelichen Kindes gut überstanden hätte. Wedekind, 1996, Band II, S. 373, S. 847f.

13 Der Gedanke der Revirginisierung als Beginn eines zweiten „Lebens“ findet sich auch bei Wünsch, 1990, 158. Die Absenz von Erotik führt dabei nicht zu einer Abwertung der Figur und ihrer Einordnung in die Kategorie „Nicht-Leben“ (vgl. Regel 34).

Empfängnis. Für die männlichen Figuren gilt das nicht, kommen doch wenigstens zwei als Vater in Frage – so setzt sich der Name des Kindes, Veitralf, aus den Vornamen der beiden möglichen biologischen Väter zusammen.

Im Kontext der Frühen Moderne kann das Ablehnen erotischer Relationen durch Franziska als Anerkennung der bürgerlichen Geschlechterrollen gelesen werden, wodurch sie in den Raum der Gesellschaft zurückkehren kann. Eine altruistische Mutterfigur, die zurückgezogen und nur für ihr Kind lebt, kann also als Frauenfigur akzeptiert und positiv bewertet werden, obwohl sie nicht verheiratet ist.¹⁴ Die mit Almer zum Ende des Dramas angestrebte Beziehung ist wahrscheinlich platonisch (Wedekind, 2007, Band VII,1, S. 298), muss aber nicht erotisch sein, weil Franziska bereits ein Kind in die Beziehung einbringt. Da Almer die soziale Vaterrolle einnimmt, kann man sagen, dass die Beziehung zum Kind von beiden Elternteilen aus symmetrisch ist.

Veitralf wird auf diese Weise außerdem legitimiert und hat nicht mehr den Status eines unehelichen Kindes.

Bei der Darstellung Franziskas mit Veitralf handelt es sich um eine der vielfachen Anspielung auf Franziska zu Reventlow (1871 – 1918), von der es eine Photographie mit ihrem unehelichen Sohn gibt. Die Parallelen zur exzentrischen Malerin und Literatin der Schwabinger Bohème, die Wedekind bereits seit den 1890er Jahren persönlich kannte, entstammen zudem Reventlows autobiographischem Roman „Ellen Olestjerne. Eine Lebensgeschichte.“ (Wedekind, Band VII,2, S. 1040). Der Roman enthält zwei zentrale Motive, die auch auf die literarische Franziska zutreffen: Ellens Wunsch, ein Junge zu sein – Franziska äußert in ihrer Rolle als Geistererscheinung dem Herzog gegenüber, sie sei weder ein Mann noch eine Frau und als Knabe geboren (Wedekind, 2007, Band VII,1, S. 270) – und den „faustischen“ Zug der Protagonistin. Hinzu kommen Analogien zu ihrem tatsächlichen Leben als uneheliche Mutter, die den Vater ihres Kindes nicht preisgab. So wurde sie beispielsweise als „heidnische Madonna mit dem Kinde“ bezeichnet.

14 Vgl. Wunsch, 1990. Wunsch folgend lässt sich sagen, dass es sich bei Franziska um eine Figur handelt, die dem Wert „Leben“ zugeordnet ist, da sie über positiv bewertete erotische Relationen verfügte. Durch die altruistische Mutterschaft behält sie auch ohne erotische Relation diesen Wert, wechselt aber die Alterskategorie. Die Akzeptanz des Kindes durch Almer und die positive Beziehung zueinander führen zu einer stabilen Beziehung zwischen Franziska und Almer, die dadurch auf Dauer angelegt sein könnte (vgl. Regeln 3, 7, 20, 27).

5. Funktion intertextueller Verweise – ein Fazit

„Franziska. Ein Mysterium in fünf Akten“ ist kein chronologisch stringentes Stück ohne Widersprüche. Gleichzeitig weist das Drama ein hohes Maß an Konstruiertheit und intertextueller Verweise auf. Neben den dargelegten Verweisen auf die Malerei gibt es zahlreiche mehr, beispielsweise auf Goethes *Mignon* (Wedekind, 2007, Band VII, 1, S. 263, Bann VII, 2, S. 1053f, S. 1060).

Die Funktion dieser Verweise allgemein ist es, den Text in eine künstlerisch anerkannte Tradition zu stellen. Durch diese Tradition, in der der Text als Kunstwerk selbstreferentiell auf Kunst verweist, legitimiert er sich und seine Aussagen als relevant. Die Vorbilder – literarische wie bildnerische – sind um die Jahrhundertwende aufgrund ihrer Vervielfältigung und Bedeutung einem breiten Publikum bekannt. Wedekind funktionalisiert und interpretiert die Werke für seine Zwecke, unabhängig von einer kunstwissenschaftlichen Lesart: Die Verwendung der Madonnen-Darstellung dient der Figurenzeichnung Franziskas und verweist auf den gesamten kulturellen Kontext. Tizians Gemälde dagegen wird eher als Projektionsfläche und somit für das Poetik- und Kunstverständnis der Texte funktionalisiert. *Die himmlische und die irdische Liebe* ist ferner ein Beispiel für explizite Darstellung von Nacktheit, die nicht frivol oder aufreizend intendiert ist. Auf diese Weise stellt sich Wedekind in eine Tradition, in der Sexualität nicht anzüglich, nicht anstößig ist, damit – mit Wedekinds Worten gesprochen – „wir nicht mehr für unanständig halten, was [...] vielleicht das allerwichtigste Gebiet unseres irdischen Daseins repräsentiert.“ (Wedekind, 2013, V, 1, S. 205).

Literaturverzeichnis

- Wedekind, F. (1994-2013). *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden*. Darmstadt, DE: Häusser.
- Borggreve, H. (2001). Titians sogenannte Himmlische und Irdische Liebe – Der Beistand der Venus im Hochzeitsbild der Laura Bagarotto. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64(2), 331–364.
- Gericke-Pischke, B. A. (2006). „Franziska“ von Frank Wedekind: Die Einwanderung der Zensur in die Konstruktion des Textes. Retrieved from <http://edok01.tib.uni-hannover.de/edoks/e01dh06/511649495.pdf>.
- Kirschbaum, E., & Braunfels, W. (1968-1976). *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, DE: Herder.
- Manneck, A. (2018). ‚Das Fleisch hat seinen eigenen Geist‘ – Frank Wedekind und die Sprache der Erotik. In A. Classen, W. Brylla & A. Kotin (Eds.), *Eros und Logos. Literarische Formen des sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (pp. 128 – 143). Tübingen, DE: Narr.

- Rauchenbacher, M. (2014). Malen und schauen. Bildende Kunst, Künstlertum und Blickkultur in Frank Wedekinds texten. In M. Mittermayer & S. Bengesser (Eds.), *Wedekinds Welt. Theater – Eros – Provokation* (pp. 144–149). Leipzig, DE: Henschel.
- Rott, H. W. (2009). *Sammlung Schack. Katalog der ausgestellten Gemälde*. München, DE: Hatje Cantz.
- Sigusch, V. (2008). *Geschichte der Sexualwissenschaft*. Frankfurt/Main, DE: Campus Verlag.
- Wünsch, M. (1990). Regeln erotischer Beziehungen in Erzähltexten der frühen Moderne und ihr theoretischer Status. *Sieger Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*, 9(1), 131–172.

Illustrationsverzeichnis:

- Lochner, S. (1448). *Maria im Rosenhag*, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.
https://de.wikipedia.org/wiki/Madonna_im_Rosenhag#/media/File:Stefan_Lochner_Madonna_im_Rosenhag.jpg
- Tizian (1415). *Die himmlische und die irdische Liebe*, Galleria Borghese, Rom. https://de.wikipedia.org/wiki/Tizian#/media/File:Tizian_029.jpg
- Umschlaggestaltung der Erstausgabe von Frank Wedekinds *Franziska*, 1912.

