

Frank Wedekind
Frühlings Erwachen

Reclam Lektüreschlüssel

Ilse und der vermummte Herr sind miteinander wesensverwandt. Beide ergreifen für das Diesselts Partei: das Mädchen durch seine sinnliche Präsenz, die Friedhoferscheinung mit ihrer Argumentation. Nicht nur ihre gemeinsame Intention und ihre Distanz zur Kinder- bzw. Erwachsenengruppe verbindet diese beiden Gestalten miteinander, auch die Tatsache, dass jene Szenen, in denen sie jeweils mit dem Todessüchtigen konfrontiert werden (II,7 und III,7), auch äußerlich durch ihre Stellung an den Aktschlüssen und durch ihren ähnlichen Aufbau aufeinander bezogen sind. Beide beginnen mit einem Monolog des Lebensmüden, beide spielen sich in einer vergleichbaren Umgebung ab – Einsamkeit der Natur, Zwielicht, leise Geräuschuntermalung: einmal durch einen Fluss, das andere Mal durch das Rascheln des Laubs. Auf die Ilse-Szene wird in der Schlusszene zudem noch direkt hingewiesen: »Erinnern Sie sich meiner denn nicht?«, sagt der vermummte Herr zum toten Moritz. »Sie standen doch wahrlich auch im letzten Augenblick noch zwischen Tod und Leben« (S. 81). So sind Ilse und der maskierte Herr auf dem Friedhof als Verkörperungen desselben Prinzips lesbar, die an ihrem jeweiligen Gegenüber mit jeweils unterschiedlichem Erfolg wirksam werden.

4. Werkaufbau

Frühlings Erwachen ist ein Musterbeispiel für eine Form, die in der Literaturwissenschaft die Bezeichnung »offenes Drama« trägt. Kennzeichen dieses dramatischen Typus ist unter anderem, dass die sich über einen längeren Zeitraum erstreckende Handlung in einer Aneinanderreihung von einzelnen signifikanten Szenen präsentiert wird. So unmittelbar, wie das Geschehen mit dem Geburtstag Wendlas einsetzt, endet es auch: Es bleibt offen, welchen Gang Melchiors Leben weiter nehmen wird. Theoretisch wäre die Handlung also nach vorne und nach hinten zu ergänzen, ebenso denkbar wäre es, zusätzliche Szenen noch einzuschieben, die – obwohl handlungstragend – in der vorliegenden Form vom Leser oder Zuschauer mitgedacht werden müssen: beispielsweise die Auffindung von Melchiors Aufklärungsschrift durch Herrn Stiefel, Wendlas Tod oder Melchiors Flucht aus der Korrekptionsanstalt.

Die Einheit der Handlung ist in *Frühlings Erwachen* demzufolge nicht gegeben. Es vollzieht sich keine konzentrierte Darbietung eines einzigen Handlungsstranges ohne Nebenhandlungen, es gibt keinen Helden, dessen Einzelbiographie in der Mitte des Geschehens steht. Das Drama entfaltet sich vielmehr um gleich drei Lebensläufe: um den von Wendla, Moritz und Melchior. Letzterer nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein: Sein Schicksal ist mit dem der beiden anderen verknüpft, während Wendla und Moritz direkt nichts miteinander zu tun haben. *Frühlings Erwachen* verfolgt jedoch nicht nur die Biographien dieser drei Hauptfiguren. Im Stück finden sich auch Szenen,

Keine Einheit
der Handlung

die auf provozierende Weise pubertäre Bedrängnisse darstellen, die Handlung allerdings nicht nach vorne treiben (vgl. II,3 oder III,6).

Keine Einheit
der Zeit

Der alten Auffassung vom Drama zufolge ist die Einheit der Zeit dann gewahrt, wenn im Stück ein zeitlicher Rahmen durchmessen wird, der 24 Stunden nicht überschreitet. Davon kann in Wedekinds Stück nicht die Rede sein: Es beginnt mit Wendlas Geburtstag im Frühjahr und endet im November, stellt also einen Zeitraum von etwa einem halben Jahr dar. Mit dem Wechsel der Jahreszeiten geht auch ein Wechsel der Stimmung parallel: Der Beginn ist gekennzeichnet von Aufbruch und Erwartung, bei der Schlusszene auf dem Friedhof herrscht eine Atmosphäre von Verfall und Tod.

Keine Einheit
des Orts

Steter Schauplatzwechsel prägt die Handlung von *Frühlings Erwachen*. Sie ist in viele Einzelszenen aufgelöst: fünf im ersten Akt, jeweils sieben im zweiten und im dritten Akt – ein Verfahren, das mit dem des Films vergleichbar ist. Wedekind achtet dabei auf Kontrastierung aufeinander folgender Szenen. Die Abwechslung zwischen Außenräumen – freier Natur – und geschlossenen Innenräumen korrespondiert dabei mit den das Stück bestimmenden gegensätzlichen Prinzipien von Freiheit und Zwang.

Ein anderer szenischer Rhythmus manifestiert sich in der alternierenden Abfolge von Mädchen- (I,1; I,3) und Knabenszenen (I,2; I,4) zu Beginn des Stücks. Erst in der letzten Szene des ersten Akts kommt es zur Synthese, indem im ersten Aufeinandertreffen zwischen Wendla und Melchior eine unmittelbare Begegnung der Geschlechter gezeigt wird.

Das Prinzip des Kontrasts bestimmt auch andere Szenenfolgen, wie beispielsweise II,3 und II,4. In der einen setzt Hänschen Rilow seine unterdrückte Sexualität in der Masturbation frei, in der darauf folgenden kommt es zur Verführung Wendlas durch Melchior. Beide Szenen spielen in Rückzugsgebieten des Privaten, auf dem Abort und auf dem Heuboden; hier wie dort werden Varianten von sexueller Befriedigung ausgelebt, einmal ohne, einmal mit einem Partner, doch jedesmal ohne seelische Beteiligung: »O glaub mir, es gibt keine Liebe! – Alles Eigennutz, alles Egoismus!« (III,4; S. 41).

