

Nike Wagner

Lulu und das Lolita-Syndrom.

Im Jahr 1955 erschien zuerst in Paris, dann in Amerika und später in aller Welt ein Skandalroman des russischen Exilautoren Vladimir Nabokov: "Lolita".

"Lolita, Licht meines Leben, Feuer meiner Lenden. Meine Sünde, meine Seele. Lo-li-ta: die Zungenspitze macht drei Sprünge den Gaumen hinab und tippt bei Drei gegen die Zähne. "Lo.Li.Ta." Mit diesen berühmten Worten beginnt dieser Roman, der die verhängnisvolle Liebesverfallenheit eines circa 40-jährigen Literaten europäischer Herkunft zu Dolores Haze, einer Zwölfjährigen, schildert. Schauplatz sind die USA der vierziger Jahre. Der Roman fährt fort: "Sie war Lo, kurz Lo, am Morgen. 1,50 m groß in einem Söckchen. Sie war Lola in Hosen. Sie war Dolly in der Schule. Sie war Dolores von Amts wegen. Aber in meinen Armen war sie immer Lolita. Da er ihre "wahre Natur" nicht als "menschlich", sondern als "dämonisch" erfährt, schlägt er vor, "auserlesene Geschöpfe" wie diese als "Nymphchen" zu bezeichnen. Darin klingt an: Nymphen sind Wasserwesen, machen die Männer verrückt, sind unter Umständen todbringend. Außerdem, so Nabokov: "Sie sind sich ihrer phantastischen Macht selbst nicht bewusst." Lolita wird als eine "Mischung aus zarter, träumerischer Kindlichkeit und einer Art koboldhafter Vulgarität" geschildert.

Die äußere Handlung, die dann abrollt, ist für uns hier nicht mehr so wichtig, obwohl sie Kolportageelemente enthält, die uns bereits an Wedekinds Lulu-Tragödie erinnern, die Alban Berg vertont hat. Der "Held" – er trägt den leicht karikierenden Namen Humbert Humbert – heiratet zunächst, um in die Nähe Lolitas zu kommen, deren Mutter. Als ein Autounfall diese hinwegrafft, ist der Weg zum Töchterchen frei. Lolita verführt den Stiefvater ohne seine Liebe zu erwidern, ihre Gunst und Verschwiegenheit muss er sich erpressen und erkaufen. Das ungleiche Paar geht auf Reisen, wo sie als Vater und Tochter auftreten, sie werden von einem Unbekannten verfolgt, Lolita verlässt Humbert mit diesem, heiratet einen anderen, Humbert erschießt den ersten Rivalen, kommt ins Gefängnis, stirbt an einem Herzanfall, bevor der Prozess stattfinden kann. Von Lolita erfährt man, dass sie, bald nach einem Wiedersehen mit Humbert, den sie um Geld angeht, im Kindheit gestorben ist.

Das ist krude, kriminell, pervers, gewissermaßen aber auch "altmodisch". Man muss sich schon noch einmal vergewissern: War das Erscheinungsdatum des "Lolita"-Romans, dieses modernen Klassikers der Weltliteratur, wirklich 1955? Auch wenn wir das Zeit- und Moralklima in den pruden USA hinzuaddieren – Nabokov war ab 1940 dort seßhaft – und auch wenn wir die Fabulierlust eines Autors bedenken, der 1899 geboren ist und noch die "Welt von gestern" erlebt hat, nimmt uns wunder, dass hier Themen und Motive verarbeitet erscheinen, die eigentlich in die Jahrhundertwende-Moderne, ob in Paris, Berlin, München oder Wien, gehören. War die Thematik "Rätsel Weib", "Dämon Weib", "Sphinx", "Eva", "Schlange", "Kindweib", "Salome", "Undine", "Melusine" nicht ausgestanden? Und hatte nicht auch der ihrer lasziv-unbewussten Sexualität verfallene kulturelle Mann ausgedient? Mitsamt der "sexuellen Frage", der muffigen Geschlechterproblematik jener Zeit? Hatten Strindberg, Ibsen, Wilde, Sacher-Masoch, Wedekind, Heinrich Mann, Richard Dehmel umsonst gelebt und die wissenschaftlichen "Weib"-Deuter vom Schlage Krafft-Ebbings, Weinigers oder Freuds und seines Kreises – hatten sie umsonst Licht ins Dunkel der erotischen Verirrungen gebracht? Oder gibt es ein gleichsam "zeitloses", anthropologisch bedingtes Lolita-Syndrom, das sich immer wiederholt, trifft ein älterer Herr aus besten Kreisen auf ein verführerisches kleines Luder? In Kunst und

Literatur erscheint das Thema ja nicht eben selten variiert von Heinrich Manns "Professor Unrat" über George Bernard Shaws "Pygmalion" bis hin zu Max Frischs "Montauk".

Schauen wir uns das "Lolita-Syndrom" näher an. Es ähnelt ja in der Tat dem älteren "Lulu-Syndrom" so ziemlich aufs Haar. Wir können das "Lolita-Syndrom" eigentlich gleich "Lulu-Syndrom" nennen. Lulu hat offensichtlich die gleichen Konnotationen wie Lolita – bis hin zu der Möglichkeit genüsslichen Antippens des zweimaligen Buchstabens "L" durch die Männerzunge im Männergaumen. Ein Kindernamen. Auf ihrer Kindlichkeit beruht auch Lulus besondere Unwiderstehlichkeit, sie widerspricht nur scheinbar der sexuellen Attraktion, sie ist in Wirklichkeit ihr unentbehrliches Attribut, ja die Voraussetzung ihrer Attraktion. Von Lulus "großen dunklen Kinderaugen" ist immer wieder die Rede, von "des Lasters Kindereinfalt" spricht der Tierbändiger des Prologs. Auch Lulu hat viele Namen wie Lolita: – mal heißt sie Mignon, mal Nelly, mal Eva. Auch Lulu hat etwas Rätselhaftes, Unberührbares, etwas Fließendes, Kaltes, ihre Herkunft ist unbekannt. "Ich komme aus dem Wasser", sagt sie einmal zweideutig. Sie scheint ein Stück unbewusste Natur zu verkörpern, wird als "unbeseelte Kreatur" apostrophiert, als das "wilde schöne Tier"; und offenbar hat sie auch wirklich die unschuldige Amoral der Tiere. Sie kann ja nichts dafür, dass die Männer ihr "ganzes Innere einstürzen" spüren und ihre "Selbstachtung" verlieren, wenn sie auftaucht. "Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen als wofür man mich genommen hat", sagt Lulu bei Wedekind, singt sie bei Berg. Sie tut eigentlich nichts, ihre Wirkung aber ist "dämonisch": Während sie unbeteiligt scheint, verlieben sich die Männer in sie, verfallen ihr, und allen, die ihr verfallen sind, bringt sie den Tod. Auch sie selbst wird schließlich Opfer, anders unglücklich als Lolita: nicht das Kindbett, sondern das Messer Jack the Rippers.

In jedem Fall haben beide, Lolita wie Lulu, in der Hauptsache ihren älteren Herrn, der sie irgendwie beherrscht, obwohl er selbst von ihnen beherrscht wird. Verzweifelt in ihrer Passion fürs "Girlie" sind eben nicht nur der Literat Humbert Humbert, sondern auch der einflussreiche Chefredakteur Dr. Ludwig Schön. Schön hat Lulu als zwölfjährige Blumenverkäuferin auf der Straße aufgegriffen, hat sie erzogen und gebildet – wie Mr. Higgins seine Eliza –, hat sie zu seiner Maitresse gemacht. Aus gesellschaftlichen Rücksichten aber vermittelt er sie zunächst an andere, verheiratet sie mit dem alten Medizinalrat Dr. Goll, dann mit dem jüngeren Maler Walter Schwarz. Nachdem beide ums Leben gekommen sind – Goll durch Schlaganfall, als er Lulu in flagranti erwischt, Schwarz durch Selbstmord, als er begreift, dass er von Dr. Schön dafür bezahlt worden war, ihm Lulu vom Halse zu schaffen – gelingt es Lulu, den Chefredakteur selbst zur Heirat zu erpressen – eine Heirat, die seine soziale "Hinrichtung" bedeutet. Doch auch die sexuelle. Schon warten die Rivalen, von denen er, Dr. Schön, sich verfolgt fühlt, sie lauern ihm im eigenen Haus auf, darunter sein eigener Sohn. Wie Humbert Humbert seine Konkurrenz zunächst in den Mitschülern von Lolita sieht und später von einem Unbekannten verfolgt wird, der ihm Lolita wegnehmen wird. Auch die Motive des Reisens, des Gehetztwerdens, des Verbrechens haben Korrespondenzen. Lolita und ihr Liebhaber können nur auf Reisen existieren, auf der Flucht, sie sind ausgeschlossen aus der bürgerlichen Wohlanständigkeit. Auch Lulu muss fliehen, nachdem sie, in Notwehr, Ludwig Schön erschossen hat und aus dem Gefängnis entflohen ist: ihre Wege führen sie über Paris nach London. Lulus Versuche mit bürgerlicher Wohlanständigkeit waren immer schiefgegangen; auch Lolita schafft den Absprung in die "correctness" nicht, im Gegenteil, sie geht an ihr zugrunde. Während Lulu ein Opfer der Männergesellschaft wird und über Prostitution und Lustmord die ökonomische Seite der Liebe brutal ins Bild kommt, wird Lolita die bürgerliche Ehe- und Fortpflanzungsdoktrin zum Verhängnis. Geheimes gemeinsames Zentrum: der weibliche Körper, bzw. genauer: der Bauch als Inbegriff der Weiblichkeit. Lulu fällt Jack the Ripper, dem Bauchaufschlitzer anheim, Lolita stirbt an ihrer Leibesfrucht, an der Fehlgeburt. Beide "Nymphen" haben keine

Chance. Ihr zerstörerisches Potential für den Mann hat sein Äquivalent in ihrer beider Zutreiben auf die Selbstzerstörung, die ebenfalls unausweichlich scheint.

Die amerikanischen fünfziger Jahre hier, das europäische Fin-de-siècle dort. Sowohl die "Lolita" wie die Theaterstücke um Lulu waren zuerst Untergrund-Erfolge, dann gewannen sie Weltrenommee. Waren an diesem Erfolg zunächst sicherlich die sexuellen Tabubrüche beteiligt, so erklären sie allein jedoch das anhaltende Interesse an dem "Syndrom" kaum. Sind Tabus nämlich erst einmal gebrochen, geht das Leben weiter, das "Skandalöse" des Stoffes, des Themas verliert sich. In unserer liberalisierten Gesellschaft können sich ältere Herren ihre Nymphchen im Internet "anklicken". Der dauerhafte Welterfolg von Wedekinds Doppeltragödie wie von Nabokovs Roman sind nicht, wie man zunächst annehmen könnte, im Stofflichen angesiedelt, im "pornographischen" Hautgout des Lulu/Lolita-Komplexes. Gegen das "pornographische" Verständnis seines Romans verwahrt sich Nabokov insofern, als Pornographie der sexuellen Stimulierung des Lesers nur dienen kann, wenn sie die "strikte Einhaltung eines erzählerischen Klischees" bedeutet und nicht, wie bei ihm, Momente der Komik oder der deftigen Satire einschließt. Ästhetischer Genuss störe primitivere Bedürfnisse. Wedekinds Text, der seine editorischen Kämpfe mit der damaligen Zensur auszufechten hatte, wird von dem brilliantesten Satiriker seiner Epoche, von Karl Kraus gegen den Vorwurf der Pornographie (ironisch) in Schutz genommen: Schließlich käme in diesem Werke auch der Sittenrichter auf seine Rechnung, der "die Schrecknisse der Zuchtlosigkeit mit exemplarischer Deutlichkeit geschildert sieht und im blutdampfenden Messer Jacks mehr die befreiende Tat erkennt als in Lulu das Opfer".

Dennoch enthalten sowohl die "Lolita"- wie die Lulu-Dramen Momente der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft, die die ungewöhnlichen, exotischen Formen der Liebe nicht zu integrieren bereit ist. Weder den ganz und obsessionell der Liebe anheimfallenden Mann, der damit nicht mehr gesellschaftlich funktionstüchtig ist, noch die Frau, wenn sie, wie der Wedekind-Verehrer Karl Kraus sagte, "dem Gattungswillen entrückt" und kein "Püppchen domestiker Gemütsart" mehr ist. Ein Humbert Humbert, der zu literarischer Arbeit nicht mehr fähig ist, weil er eine Schülerin in seine Netze zu ziehen versucht und ein Dr. Schön, der aufgerieben wird zwischen seiner Passion für Lulu und dem Wunsch, seine bürgerliche Ehrbarkeit nicht zu verlieren, müssen kriminelle Energien entwickeln, um ihren Passionen innerhalb der Gesellschaft leben zu können. Deshalb überall Mord und Totschlag auf den Szenerien – Ventilaktionen. Dennoch ergeht es der in beiden Texten enthaltenen gesellschaftskritischen Thematik ähnlich wie der pornographischen: sie ist Beigabe und Gewürz, nicht Hauptanliegen des jeweiligen Schriftstellers. Die amerikanische Provinz in all ihrer Spießigkeit bei Nabokov und die Welt der wilhelminischen Bourgeoisie bei Wedekind geben zwar den Rahmen, die Farbe und die nötigen äußeren Hemmnisse, die innere Handlung aber ist in beiden Fällen stärker. Vielleicht finden wir im Innern dieser Handlungen den wahren, den tiefer greifenden Tabu-Bruch. Es müsste sich um einen Tabu-Bruch handeln, der nicht nur etwas Negatives, den Bruch mit zivilisatorischen Einrichtungen impliziert, sondern auch etwas Positives, eine Wunscherfüllung.

Skandalträchtig in der "Lolita" war im wesentlichen der Altersunterschied zwischen Humbert Humbert und der minderjährigen Lolita, und auch in der "Lulu" reproduziert das Hauptliebespaar diesen Altersunterschied. Lulu betont immer wieder ihr Kindsein Schön gegenüber: "Sie haben mich bei der Hand genommen, mir zu essen gegeben, mich kleiden lassen, als ich Ihnen die Uhr stehlen wollte" oder später: "Wenn du mir deinen Lebensabend zum Opfer bringst, so hast du meine ganze Jugend dafür gehabt". Nabokovs Held spricht die tiefenpsychologische Schicht in der Konstellation der Paare einmal ganz deutlich aus: "Ich hatte mich daran gewöhnt, Lolita mit inzestuösem Wonneshauer als mein Kind zu betrachten". Skandalträchtig

also in beiden Fällen der Inzest, der sich hier ins Tageslicht wagt: Vater liebt Tochter und erfüllt sich seine Wünsche nach der verbotenen sexuellen Vereinigung mit ihr.

Humbert Humbert erschleicht sich zunächst die Position des Stiefvaters, um sich Lolita zu nähern, Lulu scheint bis zuletzt von der Vater-Imago Ludwig Schöns nicht loszukommen. Schließlich hatte er sie auch so behandelt, wie Väter das zu pflegen, von der Aufzucht bis zur Verheiratung an gute Partien – nur eben auch verführt. Das begründet sein Verhängnis. Lolita wie Lulu konnten in dieser Lesart Symbolfiguren der Aufhebung der Verdrängung des archaischen Inzestwunsches sein. Lolita und Lulu waren Figuren einer lustvollen Wunscherfüllung, die in der Wirklichkeit verboten ist. Konsequentermaßen treffen ja auch die Bestrafungen für den Bruch dieses ältesten Menschheitstabus ein: Alle, die das Tabu überschritten haben, gehen zugrunde.

Doch auch diese Interpretation lässt uns unbefriedigt zurück. Die Darstellung der aufgehobenen Inzest-Schranke scheint uns ebenfalls eher Beigabe, untergründig wirksame Instrumentierung, aber nicht Hauptthema. Es sind schließlich auch nicht alle Romane und Stücke, die das anrühige Inzest-Thema variieren, eindrucksvolle Welterfolge. Suchen wir weiter. Nabokov gibt im Nachwort seines Romans einen wichtigen Hinweis. Das Wort "Realität", bemerkt er schnoddrig, sei eines der wenigen Worte, die ohne Anführungszeichen nichts bedeuten. Wie steht es also mit dem Realitätscharakter unserer Texte? Ein Werk der "Metaphysik und des Humors" habe er mit der "Lolita" geschrieben, meinte Nabokov und stellte bedauernd fest, dass die Leute das am wenigsten verstanden hätten. In der Tat hat die "Lolita" mit einem realistischen oder einem Tatsachenroman nichts gemein. Wir sind immer im Kopf des schreibenden Humbert, nehmen Amerika und seine lüsternen Vorstellungen ausschließlich aus der Perspektive seiner Wünsche und Begierden wahr – vor allem der Mord an seinem Rivalen ist ein fiebriges Kino, ein fulminantes, bizarres unwirkliches Leinwand-Kunststück. Dass Nabokov ununterbrochen Perspektivenwechsel vornimmt zwischen dem schreibenden Ich – das vor den Herren Geschworenen mit seinem Bericht Beichte ablegt – und dem Autor, der sich amüsiert bis höhnisch über seinen Helden äußert, verstärkt den hohen Prozentsatz artistischer Irrealität des Ganzen. Es gibt auch kein "Klischee", an dem der Leser sich erkennend, identifizierend festhalten könnte, es gibt nur das starke Erleben und die Subjektivität, die sich an Realitätspartikeln reibt.

An Wedekind lobte unser Gewährsmann Karl Kraus, dass mit seinem Theater endlich wieder ein Theater erstanden sei, das alle "Natürlichkeitsschrullen" weggeblasen habe – er polemisiert hier gegen den Naturalismus –, dass endlich wieder eine "Welt der Perspektiven, der Stimmungen, der Erschütterungen" da sei, eine Welt der Poesie, die aus innerer Wahrheit heraus einen "Wechsel grotesker und tragischer Eindrücke", eine "Anhäufung schrecklicher Gesichter" darstelle. Mit realistischen Erwartungen dürfe man weder an die "Fiebervision" in der Londoner Dachkammer herangehen, noch an die unwahrscheinlichen Befreiungsgeschichten um Lulu, noch an die Beseitigung Rodrigos, zu schweigen von dem bizarren Reigen von Lulus Liebeskunden. Und was die Figuren der Mädchen in beiden Texten betrifft: sie sind ständig durchwoben und umspielt von einer mythologisierenden Schicht von Bildern und Worten: "Eine Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt", wird Lulu im Stück genannt. Weder Lolita noch Lulu sind ganz real und "echt", sie haben das Nymphenhafte und Zirkusmäßige, könnten, selber träumerisch veranlagt, auch für die Männer, die sie kommentieren, Traumerscheinungen sein. "Lulu klingt mir ganz vorsintflutlich", sinniert Lulu selber einmal. Nicht umsonst ist das Porträt Lulus, das der Maler Schwarz von ihr malt, und vor dem noch Alwa in der Dachkammer knien wird, fast wirklicher und wirkungsmächtiger als die Person Lulu selbst. Und was kümmert die amerikanische Lolita der ältere Herr? Sie hat mit seiner Passion nichts zu schaffen. Und haben die Videos, mit denen die Lulus und Lolitas sich heute

in die Wohnzimmer projizieren lassen, nicht auch ihren Tele-Visions-Charakter? Seit wann kümmerte sich das Bild um den Betrachter, die Projektion um den Knopfdrücker?

Geht es vielleicht überhaupt nur um Träume und Wunschvorstellungen im “Lolita/Lulu-Syndrom”? Jedenfalls sind sich alle bisherigen Deuter der Lulu darin einig. Die Figur der Lulu ist ein Projektionsphänomen, eine Männerphantasie. Auch Peter Zadek, der zu Ende der achtziger Jahre die vielleicht beste Interpretation des Wedekind-Stückes gezeigt hat, ist dieser Meinung. “Lulu ist ein Stück über Projektion”. Nicht anders in der Salzburger Inszenierung von Peter Mussbach, in der das projizierte Kinobild Lulus sein überlebensgroßes Dasein im Hintergrund der Bühne hat. Auch die Lolita übrigens hat mehrfach zur Verfilmung herausgefordert. Wenn es um Traumbilder von Frauen geht, fließt wiederum sofort auch Mythisches, Mythologisches ein. Der Zirkusdirektor des Prologs faselt etwas von der “Urgestalt des Weibes”, als er Lulu hereinträgt. Humbert Humbert denkt sich seine Dolores als “Urelfe” zurecht. Auf diese Wedekindsche “Urgestalt” oder die Nabokovsche “Urelfe” lassen sich alle Frauen der Welt projizieren, die eine ist alle, alle sind eine, Helena in jedem Weibe: der Mann kennt nur sein Begehren und seine Bilder von der Frau. “La femme n'existe pas” ist ein berühmter und provozierender Ausspruch des Psychoanalytikers und Strukturalisten Jacques Lacan. Die Frau erscheint erst im Auge des Mannes, hat keine eigene Wirklichkeit. Als Lulu ihren Mann Ludwig Schön am Ende des zweiten Aktes erschossen hat und die Polizei an die Tür klopft, als Verhaftung droht und die soziale Wirklichkeit ins Traum- und Alpträumspiel der Liebe einbricht, versucht Lulu verzweifelt, diesen Käfig der Männerprojektionen zu durchschlagen. “Sieh mich an, Alwa! – Mensch, sieh mich an! Sieh mich doch an!”, fleht sie seinen Sohn an. Alwa sieht sie nicht an, sieht nicht “den Menschen Lulu”, sondern geht die Tür öffnen. Noch bis zuletzt, am Boden des Elends angekommen in der Londoner Dachkammer, hält Alwa an seinem Bild von Lulu fest. Sie muss sich mit ihren Freiern herumschlagen, er deliriert vor dem Stückchen Leinwand, das Lulu in besseren Tagen zeigt und das die Gräfin Geschwitz mitgebracht hat: “Diesem Porträt gegenüber gewinne ich meine Selbstachtung wieder, es macht mir mein Verhängnis begreifbar”. Alban Berg hat, sehr zu Recht, Lulu keine “eigene” Musik gegeben, sondern ihre Töne aus den Akkorden gewonnen, die ihr Porträt charakterisieren. Lulu existiert auch musikalisch nur als “Bild”.

An dieser Stelle möchte ich einen “Fahrbahnwechsel” vorschlagen. Über das “Lolita/Lulu-Syndrom” können wir uns noch stundenlang unterhalten – wie in einer Dia-Show wechselten ihre Bilder und Farben. Wichtiger und interessanter scheint es mir, die Urheber der Projektionen von der Frau zu betrachten, diejenigen, die die Realität der Frau auflösen und ein Blendwerk der Sinne mit ihr veranstalten. Die Urheber der Männerphantasien von Lolita und Lulu sind in beiden Fällen Autoren – hier Nabokov, dort Frank Wedekind und Alban Berg.

In anderen Worten: Wir müssen uns an die Autoren halten, um ihre Entwürfe zu verstehen. Es muss eine strukturelle Verwandtschaft zwischen Autoren geben, die von den gleichen “Syndromen” gefesselt werden und diese literarisch – oder musikalisch – gestalten. Vielleicht stoßen wir hier auf die wahrhaft zeitlos-anthropologische Dimension der ganzen Angelegenheit, vielleicht ist der Mann und Schriftsteller in seinen Phantasien das viel universellere Wesen als alle Lolitas, Lulus, Evas und Helenen dieser Erde. In unserem Spurenwechsel von der Frau zum Manne werden wir eine kleine Überraschung erleben. In das ungleiche Dreieck der beiden Lulu-Autoren Wedekind/Berg hier und des “Lolita”-Autors Nabokov dort werden wir einen Interpreten Wedekinds hinzuschalten müssen, den wir schon erwähnt haben, es ist Karl Kraus. Es wird sich nämlich herausstellen, dass die strukturelle Verwandtschaft gar nicht zwischen den eigentlichen Erfindern und Dichtern des Weibphantoms, zwischen Wedekind und Nabokov läuft, sondern zwischen Berg und Nabokov. Um das zu verstehen, brauchen wir Karl Kraus.

Karl Kraus, seit 1899 Herausgeber des Journals "Die Fackel" war der brillianteste Satiriker und vielleicht bedingungsloseste "Sprachmensch" des untergehenden Donaumonarchie. Durch Karl Kraus erhielt die junge Intelligenz jener Zeit Richtung, Wege und den Geschmack des Denkens, Kraus war eine "Instanz". In der "Fackel" hatten die oppositionellen Geister ein Forum, hier wurde auch die zeitgenössische "Frauenfrage" und der "Geschlechterkampf" in all seinen Facetten diskutiert, hier schrieben die neueren Dichter, und neben Strindberg und Weininger verehrte Kraus vor allem Wedekind. Kraus ist antibürgerlich wie Wedekind, haßt die patriarchale Unterdrückung der Frau, bekämpft die doppelte Männermoral in Gesellschaft und Justiz, propagiert die sinnliche Befreiung der Frau genau wie dieser. Er liebt und lobt Wedekind als einen "neuen Shakespeare", der den vollen Griff ins "tiefste Menscheninnere. tut und er setzte sich sowohl publizistisch wie praktisch für ihn ein. Nach verschiedenen, von der Zensur und dem Verleger behinderten Versionen, musste Wedekind seine Langfassung der "Monstertragödie" in zwei Teile teilen, in den "Erdegeist" und die "Büchse der Pandora", von denen letztere 1902 erschien. Kraus war so begeistert von der "Doppeltragödie", dass er eine Privataufführung dieses Stückes für den 29. Mai 1905 in Wien organisierte. Es ist eine Art Liebhaberaufführung, in der Kraus und Wedekind selber mitspielen, neben Tilly Newes als Lulu, einer Schauspielerin, die Wedekind später heiraten wird. Nur Gleichgesinnte, Freunde und Künstler sind hier im Trianon-Theater zugelassen. Kein Zufall, dass der zwanzigjährige Alban Berg, Schüler Arnold Schönbergs darunter ist. Er dürfte daran gewohnt sein, dass die Privatheit einer kulturellen Darbietung zugleich ein Gütesiegel für ihre Avanciertheit und Qualität ist – bei Schönbergs "Verein für musikalische Privataufführungen" war das nicht anders, nicht anders auch bei der "Mittwochsgesellschaft" um Sigmund Freud. Die Repräsentanten der heimlichen, verfemten, aber "eigentlichen" Kultur Wiens sind unter sich. Alban Berg ist sowieso bedingungsloser "Fackel"- Leser und Krausianer.

Zu dieser Privataufführung der "Büchse der Pandora" nun las Kraus einen Einleitungstext, der am 8. Juni dann in der "Fackel" erschien. Es ist wohl der schönste Text, den es über die "Nachtwandlerin der Liebe", Lulu, gibt. Dieser Text ist es, der den jungen Alban Berg über Jahrzehnte hinweg, bis zur Komposition der "Lulu", geprägt hat. Die "Lulu", die er komponieren wird, ist zwar äußerlich, dem Text nach, eine genial gekürzte Fassung der beiden Lulu-Stücke des Dichters Frank Wedekind, dem Geist nach aber ist es die Interpretation von Karl Kraus, die er komponieren wird. Genauer gesagt ist es die Figur des Alwa, des Sohnes von Dr. Schön, der er eine andere Dimension gibt als ihr Schöpfer Wedekind. Mit diesem Krausschen Alwa konnte Alban Berg sich identifizieren, diesem Alwa hat er ein Selbstzitat aus dem "Wozzeck" beigegeben, und in seine Musik die eigene Schicksalszahl 23 hineinkomponiert. Diesem Alwa widmen wir unsere Aufmerksamkeit im folgenden auch deshalb, weil sich von dieser Figur Parallelen ziehen lassen zu dem Nabokovschen Helden, zum Sklaven der Liebe Humbert Humbert. Der Alwa in der Lesart von Kraus und Alban Berg wird sich als Vorläufer Humbert Humberts erweisen – seinen Liebesbedingungen wie seinem Berufe nach, als psychischer Männertyp wie als Schriftsteller. Nur die Alwas und die Humberts können sich nämlich eine Lulu und Lolita überhaupt ersinnen. Der Einwand, Herr Alwa sei ja gleichaltrig mit Lulu und Humbert jener Lüstling, dessen erotische Obsessionen sich gerade aus dem Altersunterschied zum Nymphchen ergeben, zählt in dieser Perspektive einer Betrachtung des "psychischen" Männertypus nicht. Alwa ist zwar der Sohn des alten Dr. Schön, aber er ist kein rebellierender Sohn, kein tapferer Ödipus, er ist kein "Anderer", Eigener, sondern deutlich ein jüngeres Ebenbild seines Vaters, dessen Verlängerung ins Idealistische. Auch der Vater distanziert sich nicht vom Sohn, als dieser im Begriffe ist, erotisch in seine Fußstapfen zu treten. Als Schön von seiner Galerie aus beobachten muss, dass sein Sohn seiner Frau Lulu den Hof macht, ihn sozusagen schon betrügt, wirft er ihn nicht, wie man annehmen würde, eifersüchtig

tobend hinaus, sondern geleitet ihn schützend, von einer ausgefalteten Zeitung bedeckt, aus dem Salon. Die Zeitung aber ist sein Attribut, das Zeichen des Chefredakteurs.

Wer also ist der Alwa der Wedekindschen Lulu-Tragödie? von Berufs wegen ist er Schriftsteller, Literat, Dichter. Als solcher ist er ausdrücklich als ein alter ego Wedekinds definiert. Wedekind hat ihm nämlich eine raffinierte Aufgabe übertragen, die ihn über das gesamte bizarre Personal des Stückes hinaushebt, ihm auktoriale Macht gibt. Wie die echten und fiktiven Autoren Nabokov und Humbert Humbert spielerisch miteinander im Dialog stehen, so lässt auch der echte Autor Wedekind den fiktiven Autoren Alwa über ein Stück sinnieren, das Lulu zur Hauptfigur hatte und über die Figuren, die gerade im vorigen Akt aufgetreten sind. Alwa ist es, der den Sinn des Dramas fortlaufend enthüllt und kommentiert. “Über die liebe sich freilich ein interessantes Stück schreiben”, meint er, als Lulu ihre Garderobe zum Zwecke ihres Tanzauftritts verlassen hat. “Bühnenanweisung. *“Setzt sich links, nimmt sein Notizbuch und notiert. Aufblickend.* Erster Akt: Dr. Goll.. Schon faul. (...). Zweiter Akt: Walter Schwarz. Noch unmöglicher! Wie die Seelen die letzte Hülle abstreifen im Licht solcher Blitzschläge! – Dritter Akt? – Sollte es wirklich so fortgehen?” Das sagt Alwa an einem Scheitelpunkt des Dramas, kurz darauf wird es “so fortgehen”. “Du wirst der Nächste sein”, röchelt sein Vater ihm zu, als er am Ende des nächsten Aktes stirbt. Alwa aber liebt Lulu, geht mit ihr ins Exil, auf die Flucht, erleidet für sie Erniedrigung und Tod. Alwa scheint der einzige der Männer Lulus zu sein, der sie um ihrer selbst willen liebt und nicht aus Besitzeregoismus prostituiert, der ihr “Wesen” erkannt hat. In Alwa kommen also die Qualitäten des Dichters und des Liebenden zusammen.

Doch wie sieht dieser Dichter und Liebende in der Optik seines Schöpfers Wedekind aus? Was ist das für einer, der, vor Lulu auf den Knien liegend, stammelt: “Du stehst so himmelhoch über mir wie – wie die Sonne über dem Abgrund... Richte mich zugrunde! Ich bitte dich, mach ein Ende mit mir, mach ein Ende mit mir!” Spricht so ein normal empfindender, maskuliner Mann? Und wie ist das, genauer besehen, mit seinem Künstlertum? Seitdem Lulu seine Geliebte ist, schreibt Alwa nicht mehr, seine Feder stockt, das Leben mit Lulu an ihrer Seite richtet ihn unaufhaltsam zugrunde. Ist Alwa nicht nur ein etwas perverser, masochistischer Liebender, sondern auch künstlerisch eine gescheiterte Existenz? Gleichsam triumphierend nimmt ihm ja Wedekind die Feder aus der Hand und schreibt das Schicksal und das Verhängnis Alwas weiter, als “dieser nur noch liebt und sich erniedrigen lässt. Er selber dagegen, der Autor, lebt, ist maskulin und stark, und ihn richtet keine Frau zugrunde, kein Nymphchen und kein “wahres schönes Tier”.

Und war es nicht ein bißchen peinlich, dass der Sohn der Nachfolger des Vaters bei der jungen Frau wird, ist das nicht sehr unselbständig? Zeichnet Wedekind seinen Alwa nicht ziemlich negativ? Durch den groben Realisten im Stück, Rodrigo, den Athleten, spricht er eine Wahrheit über Alwa aus, die die seine sein könnte: “Und wissen Sie, was aus Ihnen geworden wäre, wenn Sie das Käseblatt, das Ihr Vater redigierte, nicht um zwei Millionen veräußert hätten? Sie hätten sich mit dem ausgemergeltesten Balletmädchen zusammengetan und wären heute Stallknecht im Zirkus Humpelmeier. Was arbeiten Sie denn? – Sie haben ein Schauerdrama geschrieben, in dem die Waden meiner Braut die beiden Hauptfiguren sind und das kein Hoftheater zur Aufführung bringt. Sie Nachtjacke, Sie!” In der Tat brachte kein Hoftheater Wedekinds Schauerdrama zu seinen Lebzeiten, die “Lulu” war auf Privataufführungen angewiesen. Und vielleicht war ja was dran an Rodrigos Verdikt: die “Lulu”-Tragödie, die Alwa geschrieben hatte, wäre ziemliche Schundliteratur geworden, urteilt man nach den blumigen Worten, in denen dieser sich ausdrückt. Alwa ist als ein Literatentypus dargestellt, den Wedekind als “dekadent” und nicht lebenskräftig verabscheut hätte, als Schreckfigur eines Halbkünstlers. Alwa möchte aus seinem Lulu-Erlebnis beispielsweise sofort Literatur machen, ein

poetisches Boulevard-Verfahren, das von der äußerlichen Sensation ausgeht und nicht von einer Formgestaltung, vom Formzwang. So hört sich Alwas Liebeserklärung an Lulu an: “Durch dieses Kleid empfinde ich deinen Wuchs wie eine Symphonie. Diese schmalen Knöchel, dieses Cantabile; dieses entzückende Anschwellen; und diese Knie, dieses Capriccio, und das gewaltige Andante der Wollust”. Das ist irgendwo zwischen Kitsch und Poesie, aber immer noch “wedekindnahe” genug, um darin die Gefährdung zu spüren, die in Wedekind steckte, gleichsam der Boulevard in ihm, den er abwehren muss, den er sich abwehrend darstellen muss. Wedekind will Dichter sein, kein seichter Literat. Deshalb muss er sich künstlerisch von Alwa distanzieren, Alwa negativ darstellen. Als Künstler huldigte Wedekind einem virilen Ideal, einem vagantisch-expressionistisch-draufhauenden, nicht einer verschmudsten Cafehauslyrik wie Alwa.

Zur Abwertung des Künstlers Alwa bei Wedekind tritt mit zwingender Logik die Abwertung des Liebenden Alwa. In der besagten Privataufführung in Wien hat Wedekind die Rolle Jack the Rippers übernommen und nicht diejenige Alwas. Dorthin liefen die Wedekindschen Identifikationen: zum männlichen Mann, zum Beherrscher, zum Sieger. Das war kein Zufall. Karl Kraus meinte einmal vorwurfsvoll von Wedekind, er begeistere sich für die „Sexualität der Stiere“ – trotz seines feurigen Eintretens für die Befreiung der Sexualität aus den Fesseln der viktorianischen Moral, wie er sie in seinen Theaterstücken, Gedichten und Liedern propagierte. Es steckte ein bürgerlicher Rest in Wedekind, der ihn die befreite weibliche Sexualität, die er andererseits als ein Ideal predigte, fürchten ließ. Aus dem elementaren “Erdgeist” musste die “Büchse der Pandora” werden. Geöffnet, bringt sie Verderben. Denn ist der Wildstrom der Weiblichkeit erst einmal ins Strömen gebracht – wo bleibt dann der Mann, wie sollte er, der nur “intermittierend sexuell” ist – wie das damals hieß –, wie sollte er damit fertig werden, würde er nicht seine Selbstachtung einbüßen? Eine Lulu durfte nicht frei herumlaufen, durfte nicht leben, sonst geriete nicht nur die Welt der Bürger, sondern auch die Welt der Bohème, der der Dichter angehörte, aus den Fugen. Wedekind bekämpfte zwar die bürgerliche Welt, doch er gehörte ihr noch an. Er war kein Anarchist, auch kein sexueller Anarchist – im Unterschied etwa zu Erich Mühsam. Auch die Revolte gegen die Vaterwelt hat er nur halbherzig vollzogen. Nach kleinen Ablösungsritualen vom Vater – Frank wollte nicht mehr Jura studieren – versöhnte er sich mit ihm, heiratete auch ganz brav. Heiratete seine Lulu-Darstellerin. Der unverheiratet gebliebene Frauentheroetiker Kraus definierte verheiratete Frauen als “in die Ehe gefallene Huren”. Wedekind beging symbolischen Verrat am Wesen der Lulu, er war eben kein Alwa.

In Karl Kraus' Umdeutung der Figur des Alwa heißt es respektvoll, Alwa sei “ein Dichter und ein Liebender”. Kraus gesellt ihn der “seelenstarken und opferfreudigen” Gräfin Geschwitz zu, beide sind von ihm auch, als um Lulu Leidende, als große Liebende charakterisiert. Alwa bekommt also ganz andere und viel schönere Konturen. Da wir behauptet haben, dieser Alwa sei ein Vorläufer Humbert Humberts, machen wir gleich die Probe aufs Exempel und ziehen eine Definition Nabokovs heran, um den Typus des liebenden Alwa besser zu verstehen. Auch Humbert Humbert wurde nämlich von Nabokov in die Kategorie des “Dichters und Liebenden” emporstilisiert. Als Humbert Humbert überlegt, wie man den Typus des “Nymphchens” denn herausfinden könne aus der Masse anderer kleiner Mädchen, konstatiert er, man müsse ein “Künstler sein und ein Wahnsinniger obendrein”, um sofort, “durch untrügliche Anzeichen ... den tödlichen kleinen Dämon unter den gewöhnlichen Kindern herauszuerkennen”. Nur Künstler oder Wahnsinnige haben also überhaupt ein Erkenntnisorgan für die Lolas und Lulus. Das heißt: der Bürger wird an ihr vorbeigehen. Das heißt auch: er wird sie zwar prostituieren oder auch heiraten können, er wird aber nie ihr “Wesen” erfassen. Ein Wesen, das wir mit Wedekind als “Urgestalt des Weibes”, mit Nabokov als “Urelfe” definiert haben.

Für die Figur Lulus trifft Nabokovs Vermutung zu. Lulu war zweimal verheiratet, aber weder der alte Medizinalrat noch der Maler haben dieses "Wesen" erfasst. Letzterer hatte nur "rohe Gier" für Lulu. Mit Dr. Schön ist das schon schwieriger. Er ist ihrer "Wesens"-Wahrheit nahe – sie sind einander zumindest gewachsen –, doch da er sich in seiner bürgerlichen Stellung sicher fühlen will, kommt es zur Zerreißprobe: entweder erschießt er sie oder sie erschießt ihn. Er ist nicht nur zu sehr Bürger, sondern auch nicht Künstler genug. "Er glaubt an keine Kunst", sagt Lulu von ihm, "er glaubt nur an Zeitungen." Das ist ziemlich vernichtend. Der Rest der Männer wird versuchen, Lulu zu prostituieren; damit entpuppen sie sich, trotz ihres exotischen Äußeren als Bürger, wenn nicht Spießbürger: Rodrigo, Casti Piani, die Freier der Londoner Dachkammer. Sie mögen alle bohemisierte Züge haben, aber die Bohème allein macht noch keine Künstler, höchstens Zirkuskünstler. Lulu ist aber nicht prostituierbar. "Die kann von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist", sagt Schigolch, ihr geheimnisvoller väterlicher Verwandter, wie sie aus einer anderen Welt. Auch vom letzten und verhängnisvollen Mann, von Jack the Ripper lässt sie sich nicht prostituieren – statt von Jack Geld zu nehmen, bietet Lulu ihm Geld an. Damit erfüllt sie ihr unverkäufliches "Wesen" noch bis zum Schluß. Nur gehört dieser letzte Mann nicht mehr in die Kategorie des Künstlers, sondern in jene andere Kategorie, von der Nabokov gesprochen hat: des Wahnsinnigen. Ein Lustmörder ist ein Wahnsinniger. In der Galerie der Männer bleibt in der Tat nur ein Mann, der Lulus Wesen erkennen kann – so untrüglich wie Humbert Humbert seine Dolores-Lolita herausfand: Alwa eben. Er wird von einem ihrer Londoner Freier mit dem zynischen Abschiedsgruß: "Schöne Träume!" zusammengeknüppelt – Dichter sind bekanntlich Träumer – und von Schigolch in Lulus Dachkammer-Verschlag gezerrt. Wenig später wird Lulu neben seiner Leiche zu liegen kommen, Jack the Ripper trägt sein Opfer in diesen Verschlag, bevor er die letzte sexuelle und tödliche Handlung an ihr vollzieht. Im Tode kommen der Dichter und die Dirne zusammen. Ein Liebestod?

In der Figur des Alwa ist ein vielgestaltiges Männer-Syndrom versteckt, ein sexuelles, soziales, psychisches – aber auch und vor allem ein künstlerisches. Die Utopie vom Liebestod – auch in der schwärzesten Verkehrung, auch in der äußersten Perversion – hat immer romantisch-phantastische Züge. Nur Künstler jagen solchen Utopien der Erfüllung und ihrer Gestaltung nach. Wir hegen nun aber den dringenden Verdacht, dass sich bei unseren Künstlern hinter solchen Liebesträumen mehr verbirgt. Für die Selbstdefinition und die "Selbstachtung" des abendländischen Mannes als Künstler gibt es zentralere, tiefere Wünsche als die Liebe. Sein Ich und seine Seele hängen am Material, in dem er schafft – sich erschafft –, am Kunstmaterial. Von seinem ästhetischen Sein, seinen ästhetischen Lüsten und Träumen kann er wiederum nur in Metaphern und Chiffren sprechen. Wir müssen noch einmal zu dem Lulu-Text von Karl Kraus zurück.

In Wedekinds Drama hatte Karl Kraus die dichterische Ausgestaltung für seine eigene Kunst- und Weltanschauung gefunden. Diese Kunst- und Weltanschauung stand in engstem

Zusammenhang mit seiner Vorstellung von der Liebe und der Beziehung der Geschlechter. Sein Hohn darüber, dass die bisherigen Literatur ihre "dramatischen Knoten" immer nur "aus dem Jungfernhütchen" geschürzt habe, dass die Dichter ihre Tragödien immer nur über das, "worüber kein Mann hinweg kann" geschrieben haben, entspricht seiner Erleichterung über die dichterisch gelungene Umwertung dieser Wertung durch Wedekind, der von der grundsätzlich sexuellen "Natur" der Frau ausgeht, aus der alles andere folgt, die soziale Ungerechtigkeit wie das ästhetisch-mythische Eigengewicht dieser "Natur", ihre Freiheit. Wedekinds Lulu ist für Kraus "Ein Spießbrutenlaufen der Frau, die vom Schöpferwillen, dem Egoismus des Besitzers zu dienen, nicht bestimmt ist, die nur in Freiheit zu ihren höheren Werten aufsteigen kann. Dass die flüchtige Schönheit des Tropenvogels mehr beseligt, als der sichere

Besitz, bei dem die Enge eines Baues die Pracht des Gefieders lädiert, hat noch kein Vogelsteller gesagt. Die Hetäre als ein Traum des Mannes. Aber die Wirklichkeit soll sie ihm zur Hörigen – Hausfrau oder Mätresse – machen, weil das soziale Ehrbedürfnis ihm selbst über einen schönen Traum geht. So will jeder die polyandrische Frau für sich. Diesen Wunsch, nichts weiter, hat man als den Urquell aller Tragödien der Liebe zu betrachten.”

Die Bemerkung von der “flüchtigen Schönheit”, die sich dem Besitzerwillen nicht unterordnen lässt, es sei denn um den Preis des Verlustes der Schönheit, deutet unmissverständlich auf seine Auffassung von Ästhetik hin. Kraus wünscht sich, dass das Unerhörte, das sich hier beuge, jene Leute abstoßen möge, die von der Kunst nichts weiter verlangen als eine Erholung oder dass sie die Grenzen der eigenen Leidensmöglichkeiten wenigstens nicht überschreite. Kunst sei nicht zur Unterhaltung da, sondern beruhe auf der tiefen Verbindlichkeit von Stoff und Form und auf der Intransigenz gegenüber einer Welt und Kultur, die sie zur bloßen Verschönerung des Daseins haben möchte, statt durch Kunst von den Abgründen des Daseins und in der eigenen Brust erfahren zu wollen. Dieselbe Kunstauffassung wie “Die Fackel” pflegte nicht zuletzt der Kreis um Schönberg mit Alban Berg und Anton Webern. Schönbergs Diktum, Kunst komme nicht von Können, sondern von Müssen, hat sein Pendant in Kraus: “Kunst kann nur von der Absage kommen. Nur vom Aufschrei, nicht von der Beruhigung. Die Kunst, zum Troste gerufen, verlässt mit einem Fluch das Sterbezimmer der Menschheit” (1913). Nein, zum Trost gerufen hat die Lulu-Tragödie sicherlich nicht. Sie endet in der Tat mit einem Fluch. Die Gräfin Geschwitz stößt ihn aus, ausgerechnet die noble Geschwitz desavouiert damit alle Liebesmühen und alle humanen Vorstellungen: “Lulu mein Engel – lass dich noch einmal sehen! Ich bin dir nah! Bleibe nah! – in Ewigkeit”, stöhnt sie im letzten Akt, von Jack schwer verwundet. Aber dann, den metaphysischen Aufschwung brechend: “O verflucht!” So trostlos endet Wedekinds Stück. Ende der Romantik, Kunst ist nicht Religion. Aber das heißt nicht, dass sie nicht dennoch utopischen Charakter bewahrt hätte. Kraus fügt seiner Betrachtung vom Absage- und Aufschrei Charakter wahrer Kunst einen Nachsatz bei: “Sie geht durch Hoffnungslosestes zur Erfüllung”. Das Wort “Erfüllung” in diesem Kontext hat tröstlichen Charakter, deutet auf irgendeine Kompensation für Leiden hin, verspricht etwas, irgendeine säkulare Form von Erlösung. Ohne bis an die Grenzen der eigenen Leidensmöglichkeiten zu gehen, ist diese “Erfüllung” oder Erlösung aber nicht zu haben, deutet Kraus in seinem Lulu-Text auch an.

Wer vertraut ist mit Kraus' Denken, wird seinen Äußerungen über Kunst immer seine Auffassungen über die Liebe und die Frau abhören können. Wie eine Kunst, die wirklich “echte” Kunst ist und keine Unterhaltung, kein “Schmücke dein Heim”, wie eine solche Kunst an die Grenzen der eigenen Leidenserfahrung führen soll – so ist es auch mit der Frau, die wirklich “echte” Frau ist und kein Haustier. Diese Frau wird den Mann an die Grenzen seiner Leidensfähigkeit führen, weil sie die “polyandrische Frau” ist, die keinem gehört, auch dem Liebenden nicht. Kunst und Liebe bedeuten tödliche Risiken. Der wirkliche Liebende ist daher mit dem Leidenden identisch. Das erniedrigt ihn nun aber nicht, wie das landläufige Männerego meint, sondern erhöht ihn moralisch und geistig, macht ihn größer. Hat man nämlich die weibliche Natur einmal als die archaisch-mythisch-sexuelle definiert und anerkannt, so ist die männliche Unterlegenheit keine Schande mehr. Gegen die Überwältigung durch die “Urgestalt” ist kein Kraut gewachsen, der Mann kann nur Bittender, Empfangender, Diener, Sklave sein und darin seinen Wert sehen. Sonst müsste seine “Selbstachtung” leiden, sonst müsste er wieder “zur Peitsche” greifen” und wäre flugs wieder dort, wo der bürgerliche Durchschnittsmann steht, der patriarchalische Frauenbändiger, der Frauenunterdrücker, der Spießler, Ehemann und Moraltrumpeter. Das will der Avantgarde-Künstler, der Opponent zur Gesellschaft und Befreier der Frau nun aber gewiss nicht. Was bleibt ihm also, wenn er sich und seiner Welt- und

Kunstanschauung gegenüber wahrhaft und konsequent verhalten will? Muss er nicht reden wie Alwa gegenüber Lulu? “Du stehst so himmelhoch über mir wie – wie die Sonne über dem Abgrund ... Richte mich zugrunde! Ich bitte dich, mach ein Ende mit mir!” Kraus Kommentar zu diesen Worten: Man könne Alwas Betragen “mit einem albernen Medizinerwort – Masochismus nennen. Aber er ist nun einmal der Boden künstlerischer Empfindung”.

Der Masochismus, die Lust an der Qual, als Boden künstlerischer Empfindung? Das ist ungewöhnlich und sehr subjektiv. Den Schaffensdrang eines Goethe zum Beispiel stellt man sich ganz anders vor. Kraus spricht über seine Charakterisierung des Alwa unüberhörbar von sich, er redet Wedekinds Alwa in die Höhen eines eigenen Ich-Ideals, eines eigenen Ideals vom Künstler und Liebenden hinauf. Mit Wedekinds Weichling hat dieser Alwa nicht mehr viel zu tun. Ein paar Jahre später zieht Kraus die Linien seiner Abweichung von Wedekind genau nach. “Der Dichter hat Lulu erkannt, aber er beneidet ihren Rodrigo”, jenen “Realpolitiker der Liebe”, der Lulu zur “Luftgymnastikerin” ausbilden – oder vielmehr dressieren möchte. Kraus dagegen identifiziert sich mit dem Liebessklaven und Schriftsteller, dem, wie er sagt, “Dichter und Liebenden”, Alwa. Um den exemplarischen Liebes-Masochisten Humbert Humbert zu charakterisieren, benutzte Nabokov – wir erinnern uns – genau denselben Terminus: Dichter und Liebender. Nur hat er seinen Helden gleich so entworfen und muss ihn nicht interpretierend zu sich herüberbiegen wie Karl Kraus die Figur Wedekinds. Alban Berg jedenfalls konnte sich genau so wie Kraus in einem Männertypus erkennen, der, fern vom bürgerlichen Herrenmenschen, immer bereit war, sich vom “Wahnsinn”, – hier nehme ich bewusst das Nabokovsche Wort auf – vom Wahnsinn der Liebe infizieren zu lassen. Nicht nur Kraus' unendliche Leidensfähigkeit in der Liebe ist bekannt geworden – sondern auch die Alban Bergs. Bergs individuelle Liebes- und Unterwerfungsfähigkeit, verbunden mit den hochgespanntesten Phantasien, ist vor allem durch seine aberwitzige Geschichte mit der heimlich geliebten Schwester Franz Werfels, Hanna Fuchs-Robetin, aber auch als bedingungslose Unterwerfungsliebe seiner eigenen Frau Helene gegenüber, notorisch geworden. Kraus und Berg oder Nabokov – über ihre literarischen Wunschgestalten Alwa / Humbert-Humbert – geben sie sich zu erkennen. Über das ungewöhnliche Männersyndrom, in dem der Masochimus – die Wahl der Qual in der Liebe, die freiwillige Unterwerfung und äußerste Erniedrigung – zum “Boden des künstlerischen Empfindens” stilisiert wird, sind sie miteinander verwandt. Im Unterschied zu dem wedekindschen Künstler- und Liebestypus, einem robusten und betont maskulinen, sind es weiche, sensitive, träumerisch-phantastisch-phantasmatisch veranlagte, hochkultivierte Männertypen, die sich als Autoren aus den Bildern einer Lulu oder Lolita ihr tiefste Lust holen.

Doch das bleibt ungewöhnlich, ist vielleicht eine spezielle Neurose und als solche wenig von Belang. Der masochistisch Liebende ist schließlich vom “Wahnsinnigen”, wie Nabokov sagte, nicht so weit entfernt. “Wahnsinnig” scheint es wirklich, sich mit untrüglichen Instinkt jenen Frauentypus herauszusuchen, der garantiert dazu verhilft, dass man leidet. Sie verheißen geradezu ein Leiden ohne Ende, diese Lolitas und Lulus, weil sie typologisch genommen Anti-Ehefrauen sind, keine Frauen, die trautes Glück versprechen, sondern solche, die ihre Sexualität vom Seelischen, vom Attachement an den Mann getrennt haben. Das macht sie immun gegen ihn, sie können “jedes Erlebnis in der Wanne des Vergessens abspülen”, so Kraus. Das ihnen von den Autoren zugeordnete Attribut der “Kindlichkeit” entpuppt sich als eine fabelhafte und unentbehrliche Konstruktion, die es nicht zulässt, dass es zu einem gleichwertigen, konstruktivem Liebesverhältnis kommen kann. Dass es ungleich, unruhig, passionell, destruktiv bleiben muss. Solche Liebesbedingungen sind seltsam, haben aber ihre eigene Aufgabe zu erfüllen. Auch ein Künstler strebt nicht die Lust an der Qual an sich an, sondern kennt den Gewinn, den seine sorgfältige Konstruktion des permanenten Unglücks in einem anderen Bereich

abwerfen wird. Die Lolas und Lulus haben eine bestimmte Funktion im psychischen Haushalt des Künstlers.

Sehr bald im "Lolita"-Roman fällt eine Selbsterkenntnis, die tief in die Ästhetik und die Existenz unseres Künstlertypus führt. Humbert Humbert – bzw. Nabokov – schreibt: "Und das Allerseltsamste ist, dass sie, diese Lolita, meine Lolita, die erste alte Lust des Schreibenden personifiziert, so dass es über alles und jedes hinaus nur sie gibt – Lolita." Lolita ist eine Personifikation der "ersten alten Lust des Schreibenden". Lolita ist der kreative Ur-Impuls, die Schöpfungslust, die Kunst-Lust. Lolita ist nur ein Namen für das Unnennbare: den Schreibdrang, den Schreibquell, die eigentliche Selbstdefinition des Mannes als Künstler und Autor. Deshalb gibt es nur Lolita, ohne sie kann er buchstäblich nicht leben. Seine Liebeskrankheit zum Schreiben würde aufhören, würde er "gesund" und "normal" – (das Entsetzlichste für Humbert Humbert ist die gesunde, normale Frau) – unterwürfe er sich nicht dieser schönsten aller Qualen, dem Ringen um das Wort, dem Geist, die literarische Erfindung. Weder Lolita noch Lulu lassen sich je besitzen, geschweige denn heiraten, weder kommandieren noch beherrschen, und den "Bürger" sperren sie sowieso aus. Nabokov hat die "Lolita" in den Pausen geschrieben, die ihm sein geliebtes Schmetterlingsfangen ließ. Nicht nur Lolita ist ein anderer Schmetterling, den Humbert einzufangen versucht. Auch die Sprache ist eine Art Schmetterling. Karl Kraus hat sie als eine Chimäre bezeichnet, "deren Trugkraft ohne Ende ist". Nur wer ihr verliebt nachjagt, ihren "Rätseln und Gefahren" geduldig auflauert – wie der Liebende dem "Rätsel Weib" –, dem schenkt sie ihre Schönheit, nur dem, der ihr ehrfurchtsvoll "dient", dem schenkt sie mitunter das richtige, das treffende, das poetische Wort. Die Sprache "gehört" dem Dichter aber genauso wenig wie dem Liebenden die polyandrische Frau. "Je näher man ein Wort ansieht, desto fern sieht es zurück", heißt es bei Kraus. Das ist in der Sprachmetapher aber wiederum nur ein Ausdruck für die Liebesnot des Liebenden, der immer die Ferne in der Nähe seiner Lolas oder Lulus spürt, ihren nicht möglichen "Besitz", ihre Vieldeutigkeit auch. Das Wesen der Sprache und das Wesen der "unmöglichen" Frau als Minderjähriger oder Erdgeist verurteilen den Mann als Liebenden zu hoffnungslosem Masochismus, derselbe Masochismus auf ästhetischem Gebiet aber bedeutet möglichen Gewinn, ist promesse de bonheur, Voraussetzung des literarischen Gelingens. Nur die Qual der Wortfindung garantiert einigermassen, dass Dichtung entsteht, Literatur – und nicht besserer Journalismus oder banale Pornographie oder langweilige Sozialkritik; dass Werke der "Metaphysik und des Humors" entstehen können wie die "Lolita", oder Werke wie "Fieberträume", das "Lulu"-Drama, das Kraus den "Traum des an Lulu erkrankten Dichters" nennt. Aber man muss diese Schaffensqual eben lieben.

Lulu und Lolita sind exquisite Chiffren der ästhetischen Lust, die darin auch ihre tiefe Verwurzelung in der sexuellen Lust bekanntgibt. Diese ästhetische Lust oder "der Geist", wie ein Aphorismus von Karl Kraus sagt, "hat tiefere Wollust, als der Körper sie beziehen kann". An der physischen Wollust aber hat die ästhetische Lust – oder die dichterische Phantasie – sich gebildet und, so Kraus weiter, "konnte von da an, durch immer neue Erlebniskreise zu immer neuen Potenzen dringend, nie versagen, wenn ungeistige Begierde längst versagt hätte". Im "Lulu-" und "Lolita-Syndrom" manifestieren sich ästhetische Potenzträume, Autorenwunschräume. Im Unterschied zur begrenzten, hindernisreichen und von Versagungsängsten bedrohten "Realität", die Nabokov deshalb nur in Anführungszeichen gelten ließ, lassen sich die lustvollen Phantasien der masochistischen Sprach-Liebhaber in einem so unendlichen Maße erfüllen wie es Buchstaben und Wörter gibt.