

WEDEKIND IN PARIS: MOTION AND ELASTICITY IN CIRCUS MOTIFS
AS SOURCES OF EROTIC THEMES

APPROVED:

Ralph Reed

F. Bullhof



WEDEKIND IN PARIS: MOTION AND ELASTICITY IN CIRCUS MOTIFS
AS SOURCES OF EROTIC THEMES

by

KATHERINE SUE MORRIS

REPORT

Presented to the Faculty of the Graduate School of
The University of Texas at Austin
in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of
MASTER OF ARTS

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

August, 1978

TABLE OF CONTENTS

I	Wedekind's Paris Experience	4
II	Earlier Circus Inspirations	8
III	Variations of the Circus Motif in Wedekind's Paris Works	
	<u>Fritz Schwigerling</u>	12
	<u>Das Sonnenspektrum</u>	16
	The Lulu Tragedy: <u>Erdegeist</u> and <u>Die Büchse der</u> <u>Pandora</u>	20

I Wedekind's Paris Experience

In December 1891 Wedekind arrived in Paris. "It was the era of gaslights and horse-drawn omnibuses, of the Moulin Rouge and the Folies Bergère, of cordon-bleu cooking and demonstrating feminists."¹ The salon was slowly dying as the cafe, cabaret, and variété were coming into their own. Bohemians flocked to these informal meeting places to express themselves in a free and modern manner. The French enthusiasm for the unusual and the spontaneous was manifested in the existence of three permanent circuses and a new hippodrome. "The clown, the horse, and the acrobat here earned their place in modern art; the Degas ballet dancer became the Toulouse-Lautrec cabaret entertainer, and then became the Picasso Harlequin."² Paris in the 1890's was like no other city, and "la belle époque" was like no other era. Color, spontaneity, frivolity, and a penchant for the bizarre pervaded Parisian cafes, cabarets, circuses, and theatres. Such an atmosphere was a total experience for the senses, an atmosphere which Wedekind incorporated lavishly into his works.

Frank Wedekind's Parisian works are some of his more important ones. After perusing the dramatist's earlier plays, poems, prose pieces, and diaries, one notices a recurrence of circus motifs. Such motifs are largely a result of Wedekind's

Paris sojourn and his exposure to the circus, ballet, cabaret, and variété. Wedekind was fascinated by the eroticism of the ballet and circus, an artistic rendition of the elasticity and beauty of the human form. This primitive appeal of the Parisian demi-monde art forms of the 1890's inspired some of Wedekind's earliest and best dramas. This thesis deals with the Parisian aspect of Wedekind's earlier works and shows how the French experience contributed to Wedekind's art. Details of Wedekind's life in Paris are taken from his letters, the "Parisertagebücher" and Artur Kutscher's three volume biography on the artist.

Wedekind's Paris sojourn lasted from December 1891 till February 1895, with a six month visit in London. While in Paris Wedekind appears to have led a bohemian life, in the streets, parks, and cafes, meeting a variety of personages from intellectuals to circus artists. Wedekind's friend and biographer Artur Kutscher tells us of his fascination with the circus, variété, ballet, and the bohemian night life:

Am meisten interessiert ihn das Ballett, der Zirkus und das Variété. Immer wieder finden wir ihn in Cirque d'Hiver, Cirque d'été, Nouveau Cirque, Edentheatre, Jardin de Paris, Casino de Paris, Hippodrome, Eldorado, Elysee Mont-Martre, Champs Elysées, Folies Bergère, Moulin Rouge, bei Bullier.³

Such excursions gave Wedekind many unique ideas for his earlier dramas.

Wedekind also appeared to be sensitive to the more beautiful and natural aspects of Paris. "Bei den Hallen,"

a short description of the Seine reveals a sensitive artist aware of his natural environment:

Im offen Fiaker fahren wir über den Pont St. Michel ins Quartier zurück. Paris zeigt sich uns in seinem schönsten Glanz; oder bin ich vielleicht aussergewöhnlich dafür empfänglich? Die glitzernde blaue Seine mit ihren unzähligen Dampfschwalben, ihren dunklen Bugsierschiffen, ihren langen, weiss schimmernden Kähnen, die Bäume auf dem Boulevard, deren letztes Grün in der warmen Mittagsluft zittert, in deren Zweige da und dort noch bunte Serpentina vom letztjährigen Karneval baumeln - alles trägt dazu bei, meine Stimmung zu erhöhen, und scheint mir vom lieben Gott auch nur dazu geschaffen zu sein.⁴

All of Wedekind's prose pieces written in Paris show the artist's cognizance not only of the free French art forms such as the variété, cabaret, and ballet, but also the French countryside and culture as well.

Not just the circus in general but circus personalities in particular influenced Wedekind's art. Perhaps the most important friend and circus artist Wedekind was to meet was Willi Rudinoff, better known as Willi Morgenstern, the protagonist of Wedekind's Fritz Schwigerling, a comedy he wrote while in Paris. He was a fascinating character: intelligent, adventurous, and artistically gifted. Rudinoff traveled through Europe and to the corners of the world: the Caucasus, South Africa, and the Australian Bush country.

Auf diese Weise habe ich Holland, Russland, Frankreich, Belgien, England, ganz Amerika, Australien, Südafrika, gesehen und, da ich nicht als Cooktourist in diesen Ländern war, sondern oft jahrelang dort lebte, auch studiert und genossen habe. Ich habe mit den Huronenindianern in Kanada Freundschaft geschlossen und in Queensland mit australischen Buschmännern

"Corroberies" gefeiert, bin durch die Eucalyptuswälder von Neu-Süd-Wales gewandert und habe meine Staffelei bei der Tafelbay aufgeschlagen.⁵

Rudinoff was a lover of circus artists, piano players, prostitutes, and a Hungarian countess. His artistic creations in oils, pastels, watercolors, and graphics were exhibited in London, Vienna, Rome and Bruges. In addition to his talent for the graphic arts, he possessed more bizarre talents such as miming, bird imitating, and whistling. The circus seemed to be the ideal society for his life style.

Eine ausgesprochene Neigung zu einem unabhängigen Leben und die Sehnsucht, die weite Welt, fremde Völker und Sitten kennen zu lernen, war die Veranlassung, dass ich mich einer Zirkustruppe anschloss, bei welcher ich mich als Pantomimist betätigte.⁶

Rudinoff was the rage of the Parisian Cirque d'hiver, and the London Allambra.

The colorful, adventurous character of Willi Morgenstern fascinated Wedekind, and through this figure Wedekind was introduced to many aspects of bohemian and circus life in Paris. In 1893 Wedekind wrote to Karl Henckell:

Vor wenigen Wochen beglückte Morgenstern Paris mit seinen Schattenbildern. Wir verlebten einige glückliche Abende zusammen, meistens in Zirkusgesellschaft, unter Baleteusen, Kunstreitern, Schlangenmenschen, Katzenbändigern, Athleten, dummen Augusten und anderem Gelichter.⁷

From the above descriptions, one sees Rudinoff as a perfect model for Wedekind's farcical comedy Fritz Schwigerling.

II Earlier Circus Inspirations

Wedekind's interest in the circus was apparent even before his sojourn in Paris. While he was a free lance writer for the Neue Zürcher Zeitung, Wedekind wrote numerous articles about the circus. Such works included "Zirkusgedanken," 1887, "Im Zirkus," and "Das hangende Drahtseil," 1888. These articles reveal not only Wedekind's interest in the circus as a form of art, but also his preoccupation with the esthetics of motion. Of salient interest is his emphasis on "das Körperliche," seen as being neither superior nor inferior to "das Geistige," but as an entity unto itself.

In "Zirkusgedanken" Wedekind sees the circus as a type of esthetic experience; he emphasizes the controlled, classical, elegant movements of the horse and acrobat. In his description of Emerald, the show horse, we see the author's as well as the audience's fascination with this animal's elegance and control:

Siegesgewiss, als stände ihm nichts im Wege,
galoppiert er gerade aus; sein Auge leuchtet, die
schwarze Mähne flattert wild über dem schwächtigen,
biegsamen Hals. Tausend Augenpaare, mit Brillen,
Kneifern, Lorgnetten, Monokles, und Operngläsern
bewaffnet, folgen in höchster Spannung einer jeden
seiner ungeschulten und doch anmutigen Bewegungen.
Noch ein Satz bis zur hohen Barriere...aber o
Enttäuschung!⁸

Wedekind's preoccupation with the subtly erotic, swaying dance-like motions of the acrobats and tight-rope walkers

derives from the eroticism found in the elasticity and beauty of the human form.

The most revealing statement of Wedekind's earlier insights into the esthetic aspects of the circus, particularly elasticity and movement is the following:

Und das eben ist die Eigenart, das charakteristische, das geistig bildende Element des Zirkus. Mag die Harmonie in der Tonwelt die Stimmung des Herzens aufnehmen, pflegen und grossziehen; mag uns die ernste Bühne das Dasein ernst, die komische es lächerlich auffassen lehren: das maßgebende Prinzip der Manege ist die Elastizität, die plastisch-allegorische Darstellung einer Lebensweisheit, deren gerade wir Kinder des neunzehnten Jahrhunderts...am meisten bedürfen.⁹

Throughout his major and minor works one sees the repetition of this idea of elasticity, an esthetic of motion as a theme through which Wedekind emphasizes the primitive, the erotic, the natural; "das Körperliche" becomes an esthetic and moral entity unto itself.

In his article of 1888, "Im Zirkus," one sees again how enthusiastically Wedekind observes the free, graceful, rhythmic movements of a circus horse:

In dieser Vervollkommenung, frei von den Schranken des Gesetzes bäumt sich der junge arabische Schimmelhengst im Zentrum der Arena mächtig vor unsern Augen empor und bietet dem Ästhetiker einen Hochgenuss, wie er ihm grossartiger nur in der Magie himmel-anstrebender Berge wie er ihm feiner, durchgeistigter nur in den Linien des menschlichen Körpers entgegentritt.¹⁰

Although these early prose pieces are not among Wedekind's more important works, they do manifest Wedekind's initial interest in the circus.

Wedekind's sojourn in Zürich introduced him to a variety of circus artists, one of these being Fraulein Ella Belling, the tightrope walker. She fascinated not only Wedekind but also Carl Hauptmann (the brother of Gerhart Hauptmann) as well, and was the subject for his circus drama of 1887, Tobias Buntschuh. Of interest is Carl Hauptmann's polemic against Wedekind's first article on Miss Belling which led to Wedekind's poetic rebuttal of a "Liebesgedicht." One notices Wedekind's passion for the dance-like movements of this circus artist in the following stanzas:

Wiegst so wohlig empor, darnieder,
 Wie aus stärkendem Schlaf erwacht,
 Deine märchenduftigen Glieder
 holdentfesselte Jugendpracht

Unmutschwellend und vielgestaltig
 Schaukelnd, gaukelnd in leichtem Sinn
 jede Bewegung so gottgewältig
 Wie der Wink einer Herrscherin --

Deine in himmlisch heitrem Behagen
 herzverzehrende Zauberei
 hat mich in glühende Ketten geschlagen,
 herrliches Mädchen, o gib mich frei!!

Wedekind later wrote a "Tanzgedicht" about Ella Belling, still another manifestation of his interest in this woman.

The following stanza reveals Wedekind's enthusiasm for the rhythm, grace, and elasticity of talented circus acrobats.

Springst du zum Tanz auf den Draht
 mit dem lockigen Köpfchen,
 Ist es um jeden Tag schad,
 Du geliebtes Geschöpfchen,
 Wo wir dein Spiel nicht geschaut
 Mit den Füßen den kleinen,
 Uns nicht die Ammut erbaut

Von bezaubernden Beinen
 Wieg dich und bieg dich im Sternenkleid!
 Schau, wie manch kindlich Gemüt
 Sonne, Mond und Sterne zu sehn sich freut
 Und gar nichts sieht!¹²

Wedekind, however, did not have to be within the circus or ballet atmosphere to perceive the grace and beauty of body movement. Even a stroll through the Jardin de Luxembourg in Paris shows his obsession with the elasticity and beauty of the human form.

Um mich her spielt eine Schar zehnjähriger Mädchen, alle mit nackten Beinen. Ich fühle mich wie im siebenten Himmel. Sie sind elegant angezogen, tragen hellgelbe Stiefeletten, und kurze schwarze Socken. Ihre Bewegungen, wie sie über die Bänke wegklettern, sind harmlos und von einer traumhaften Grazie. Im Laufen und Springen setzen sie die Fussspitzen so energisch auf, dass ihnen die Kleidchen ins Gesicht schlagen.¹³

Wedekind's statement is more humorous than salacious, although there are strong overtones of the latter.

Wedekind's early esthetic observations of the circus and his fascination with elasticity and movement were later incorporated into his more important dramas. His obsession with "das Körperliche," or the more primitive and erotic side of human existence cannot be overemphasized. As other artists of the time, Wedekind, too, saw a dichotomy between "das Körperliche" and "das Geistige." However, Wedekind's art does not reveal a continuous conflict between the two (as Mann's, Hesse's, and Brecht's), but a solution found in the total advocacy of the primitive, natural and instinctual.

III Variations of the Circus Motif in Wedekind's Paris Works

Fritz Schwigerling (Der Liebestrank) (1892)¹⁴

Der Liebestrank is perhaps the most characteristic of Wedekind's Paris works. His interest in the circus is manifested throughout this play both in thematic quality as well as in characterization. Of Fritz Schwigerling Wedekind later wrote:

Meine Begeisterung für den Zirkus, die mich Jahre hindurch beseelte, sollte in dem Stück zum Ausdruck gelangen. Eine Verteidigung und Rechtfertigung körperlicher Kunst gegenüber geistiger Kunst. Verteidigung des Persönlichen in der Kunst gegenüber Engherzigkeit, Schulmeisterei und Unnatur.¹⁵

The hero Fritz Schwigerling is modelled directly after Wedekind's friend Willi Rudinoff, while the other characters are personalities taken directly from the circus or cabaret atmosphere. It is of interest to note that this particular work is a comedy, a rare occurrence in the artist's repertoire. The sub-title, "Schwank in Drei Aufzügen," relates its farcical qualities; however, one must read the play to be aware of Wedekind's penchant for the grotesque and bizarre. Fritz Schwigerling is about an old Russian prince, Rogoschin, who tries unsuccessfully to seduce Katharina, a young countess. The prince has hired Fritz, a circus artist to educate his children as well as to concoct a secret love

potion to win Katharina. Such a plot is perfect for burlesque, and Wedekind succeeds in rendering the play a farce.

Fritz Schwigerling embodies the ultimate homme du monde: adventurer, artist, and thinker. His talents are seen as developments from his experiences in the Folies Bergère and the circus, and lead him ultimately to the corners of the world. In the first act Cölestin introduces the reader to Fritz' many skills.

Bei dir, lieber Freund, in den Feengarten von Folies Bergère war das etwas anderes. Was warst du dort nicht alles: Komiker, Maschinist, Akrobat, Kritiker, Ballettmeister, Clown, Dramaturg, Oberregisseur, Feuerwerker, Chef der Claque...¹⁶

The prince is also impressed with Schwigerling's talents, and for this reason chooses this adventurer to educate his children. In the first act we see him defending his choice in the presence of Katharina.

Katharina: Es muss ja ein eigentümlicher Hauslehrer sein, den sie da für Ihre Kinder engagiert haben!

Fürst: Man schreibt heutzutage keine hirnverbrannten Gedichte mehr.

Katharina: Ein Jockei?

Fürst: Ein Kunstreiter.

Katharina: Ein Kunstreiter?

Fürst: Er soll die Kinder in fremden Sprachen und im guten Ton unterrichten!

Katharina: Und dazu engagieren Sie einen Kunstreiter?

Fürst: Der Mann kennt alle fünf Weltteile!

Katharina: Diese Degradation!

Fürst: Nebenher unterrichtet er meine Söhne im Reiten, Kutschieren, und Zimmergymnastik. Das tut mir ein ordinärer Hauslehrer nicht.¹⁷

Also of significance is Schwigerling's role as teacher; one can see him not just as a teacher of the children but, more profoundly, as a teacher of modern society. His constant emphasis on the educational value of the circus is again a reference to the superiority of "das Körperliche," the beauty of the primitive and the natural.

Schwigerling: Im Zirkus hat man andere Begriffe von Erziehung. Das Tier muss seinen Stolz dareinsetzen, Hinüberzukommen, mit Anmut, mit Sicherheit über jedes erdenkliche Hindernis! Ich löse die Glieder, damit der Geist sie durchbebt, damit Freiheit und Freude durch jede Ader zittert, bis die Faszination in hellen Funken aus beiden Augen Sprüht!---Das Tier muss Seine Muskeln schwellen, seine Brust sich heben fühlen, wenn sie der Welt gegenübertritt!¹⁸

For Wedekind, the circus was the embodiment of the esthetic ideal he developed in all of his works: the ideal of sexual freedom, a defense for the natural and the instinctual.

Schwigerling's ideas on the circus, elasticity and movement are more than an esthetic outlook, they encompass his philosophy of life.

Schwigerling: Aber zeig mir die Situation, deren ich mich nicht zu bemeistern wüsste! Das lernt sich im Zirkus, siehst du. Ein entschlossener Sprung, und wenn der Fuss die Erde berührt, eine graziöse Kniebeuge, dass man nicht auf die Nase fällt. Jeder stürzt mal in Nacht und Finsternis, aber wem es an Elastizität gebricht, der bleibt im Grase und die wilde Jagd saust johlend kläffend, achtlos über ihn hin.¹⁹

While teaching the children Schwigerling advises: "Geht in den Zirkus, wenn ihn Kavaliere sehen wollt."²⁰ Again the

reader is reminded of the extent to which Fritz has been influenced by the circus. Of course, one only sees the positive values, because Schwigerling is meant to embody all the positive qualities of dashing heroes. Physical beauty and perfection as well as spiritual harmony are the values Fritz possesses and those which he wishes to teach his pupils. He tells Katharina:

Ob sie eine Schauspielerin als Ophelia oder eine Seiltänzerin auf dem hängenden Draht sehen, das ausschlaggebende ist immer nur der Mensch, die geistige und körperliche Schönheit: Die Schönheit der Formen. Und was wir auf dem Draht, im Trapez, am Reck, in den römischen Ringen vom Menschen verlangen, das suchen wir beim Tier durch die sorgfältigste, umsichtigste Erziehung zu wecken.²¹

This esthetic and moral idea of "das Körperliche" is developed further in the Lulu Tragedies.

The minor characters of Der Liebestrank are also related to the free, bizarre, colorful atmosphere of the circus and cabaret. Cölestin appears as a former actor of the Théâtre-Français: "Das Théâtre Français hatte für mich keine Lorbeeren. Heute Jean, morgen Auguste! Wie oft ich damals die goldene Zeit zurücksehnte..."²² The princess is also a veteran of the circus, a former trapeze artist who is referred to both by Cölestin and Schwigerling as "eine Sphinx."²³ Katharina is a more important minor character. She resembles Fritz in her need to relate to nature and her love of riding. Schwigerling sees her as a young, lithe animal, a "Meisterwerk der Natur."²⁴ She is generally distrustful of other humans

and prefers the company of animals. Cölestin reveals more about Katharina:

Wochenlang soll sie sich in Mannskleidern mit ihm im Lande herumgetrieben haben, Tag und Nacht zu Pferde, die Urwälder nach Raubtieren absuchend, die sie dann auf ihren Edelhof schleppten und zähmten, bis ihnen die Bestien aus der Hand frassen.²⁵

Wedekind's Freudian allusions to this character are obvious; one is readily reminded of the adolescent, sexual problems expressed in Frühlings Erwachen. Katharina is not fully cognizant of the sexual drives within her.

Ich habe Zäire zuschanden geritten, ich werde nicht ruhiger. Ich habe Beethovensche Sonaten geklimpert, ich werde nicht ruhiger. Ich habe Wölfe gebändigt, ich werde nicht ruhiger.---Das Leben hegt noch geheime Schätze, was es auch sei, von denen man sich hier nichts träumen lasst.²⁶

The variations of the circus motif in Fritz Schwigerling are obvious. This "Schwank in Drei Aufzügen" reveals the light, colorful atmosphere that Wedekind experienced in the Parisian circus and cabaret, as well as the esteem he held for his bohemian friend Willi Rudinoff. Wedekind reveals the demi-monde of the circus as an esthetic and moral entity; he extols the virtues of elasticity and the beauty and grace of "das Körperliche."

Das Sonnenspektrum (1894)²⁷

The physical, the sensual, the primitive, and the erotic are the themes that dominate Wedekind's Parisian works and culminate in the Lulu plays. In Fritz Schwigerling one

sees the manifestation of this theme in the various circus characterizations, emphasizing the beauty of elasticity and the esthetics of motion. In this work eroticism is implied. In Das Sonnenspektrum, on the other hand, is a more explicit artistic expression of the physical, the sensual, and the erotic. This play is an important transition between Der Liebestrank and Erdegeist; it contains no explicit references to the circus but nevertheless is characteristic of Wedekind's Paris works in its theme of prostitution and free love and in its erotic overtones.

Das Sonnenspektrum is sub-titled appropriately: "Ein Idyll aus dem modernen Leben." The ostentatious costumes, the idyllic scenery, and the idealized prostitution make the play more of a sensuous experience than a didactic one, and serves as a strong contrast to the last acts of Die Büchse der Pandora. The bordello is more fantastic than real; Madame runs a "salon" of beautiful, uninhibited young women. "Mein Haus ist ein Tempel der Freude und Gesundheit. Ich wünsche sehr, dass es dem Herren gelänge, das Ideal seiner Träume hier bei mir zu verwirklichen."²⁸ In this sanitized setting one is never sad: "Hier weint man nur Freudentränen."²⁹ Theophil interprets this idyllic environment sensitively:

Ich schwelge hier in einer Flut von Akkorden. Ich höre Symphonien, ohne dass ein Laut die Stille unterbricht. Dieses sonnendurchleuchtete Grün, mit den bunten Mädchenhemden dazwischen, die weissen Arme, die durch die Blätter blinken, wenn ich das einmal in Musik setze, das wird mein Lebenswerk. Das

wird eine neue Kunst, ein andachtsvoller Kultus, voll traumhafter Schönheit, voll feiner naiver Sinnlichkeit...³⁰

Wedekind's costume and scene descriptions emphasize the pastoral atmosphere he wishes to create. The stage scenery is described as follows:

Eine kühle schattige Allee aus breiten Platanen. Der Boden ist mit feinem gelben Sande bestreut. Zwischen den hellen Baumstämmen stehen dunkelgrüne Bänke. Rechts vorn eine kleine Rotunde mit einer halbkreisförmigen Marmorbank. Hinter der Allee im grellsten Sonnenlicht ein runder Rasenplatz mit einer Schaukel und einer Wippenbank. Den Hintergrund bildet die breite, weisse Front eines einstöckigen Hauses mit vier schlichten Säulen, die ein niedriges Frontespiz tragen. Einige Stufen führen zum Rasen hinunter. Zwischen den beiden mittleren Säulen steht die Haustür offen. Die Fenster sind mit grünen Läden verschlossen.³¹

Lavish costumes also emphasize the more visual aspects of this play. Each new character is introduced with a costume description; the women's blouses represent the different colors of the rainbow.

Peter und Minehaha treten Arm in Arm vor links in die Allee. Minehaha in orangegelbem Hemd, eine grüne Schleife im offenen Haar, nilgrüne Strümpfe, gelbe Schuhe mit roten Absätzen und hellgrüne Strumpfbänder. Peter in hellgrauem fertig gekauftem Sackanzug mit übermässig langen Ärmeln.³²

The above mentioned stage directions are atypical of Wedekind. In their detail, however, they do reveal the dramatist's interest in Parisian fashion. Wedekind expresses his initial encounter with the French flair for costumes in a letter to his mother in 1892, shortly after his arrival:

Es ist unglaublich, wie erfinderisch diese Pariser Kunsttempel darin sind, sich selbst und ihre

Concurrenten in Kostümen zu überbieten. Ich habe diese Art Kultus von jeher sehr hoch zu schätzen gewusst, ich habe auch in München nichts versäumt, was in Kostümkunde zu profitiren war, und fühle mich demgemäss hier gewissermassen an der hohen Schule.³³

Wedekind's interest in costumes was also influenced by his interest in dance. Kutscher states: "Immer wider begegnen uns in der Paris-Londoner Zeit Tanz und Kostümskizzen."³⁴

Although there are no direct references to the circus in Das Sonnenspektrum, one cannot overlook the author's obsession with horses. As in Fritz Schwigerling, Wedekind here employs the obvious Freudian symbolism of horseback riding, but more overtly. The dialogue between Peter and Minehaha renders a totally comic effect:

Minehaha: Hast du viel reiten müssen seit Freitag?

Peter: Die Woglinde ist die schlimmste. Wenn ich aufsitze, stellt sie sich immer, als wollte sie nicht besser. Aber je mehr ich sie abmüde, desto feuriger wird wie. Es geht immer zwei bis drei Stunden auf und ab. Dann bin ich wie ein Sack Spreu, dem an den Lebensnerv abgedreht hat.

Minehaha: Du trägst Lederhosen, wenn du die Woglinde reitest?

Peter: Wenn ich in den weissen Lederhosen kommen soll, brauchst du es nur zu sagen. Ich reite nicht gern, wenn ich das Pferd nicht fest zwischen den Schenkeln habe.

Minehaha: Bei mir brauchst du es nicht. Jedoch glaube ich, dass sich die meisten Pferde lieber von guten Reitern reiten lassen als von solchen, die nur am Sonntage reiten.

Peter: Die Woglinde, wenn ich komme und sage, wir beide reiten, dann stampft sie schon, obwohl sie weiss, mein Sattel ist der härtere, indem der Sattel des gnädigen Herren Federn über den Riemen hat.³⁵

This passage exemplifies Wedekind's incorporation of humor into one of his most basic tenets, the tenet of sexual freedom.

The Lulu Tragedy: Erdgeist and Die Büchse der Pandora³⁶

The Lulu tragedy is comprised of two plays: Erdgeist and Die Büchse der Pandora. Both could be seen as the most comprehensive expression of Wedekind's Paris experience. The lively circus atmosphere, the interest in body movement as an expression of the erotic and sensual, and the bizarre bohemian atmosphere are all seen in these two plays. Wedekind also gives an artistic and rather pessimistic rendering of the social and psychological mire forming at the end of the nineteenth century.

...über dem Erdgeist schwebt bereits die Erfahrung, das Wissen um die Welt. Dieser Dichter, der rein aus sich heraus in jenem Frühwerk sein Weltgefühl zu einem Zeit und Lebensbild zusammengefasst hatte, ist inzwischen durch die Welt zur Hölle, der eigenen wie der äusseren hinabgestiegen. Er hat das Leben in seinen unbürgerlichsten Formen kennengelernt, da wo die Leidenschaften einherrschen und kein Konventionsbedingtes Gefühl mehr den Schrei der Triebe hemmt: er hat sich selber in diesem Leben versinken lassen...³⁷

The prologue of Erdgeist, which Wedekind liked to perform himself, is an obvious reference to the circus, and functions as an introduction to the character of Lulu. A lion tamer carrying a whip stalks within a circus tent and bellows his poetry to the audience:

Hereinspaziert in die Menagerie,
Ihr stolzen Herren, ihr lebenslust'gen Frauen,
Mit heisser Wollust und mit kaltem Grauen

die unbeseelte Kreatur zu schauen,
Gebändigt durch das menschliche Genie.³⁸

Lulu in her Pierrot costume is introduced as "Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier."³⁹ She is an innocent animal free of society's restricting morality. This creature has no mother or father, she is not a woman but woman in general, Eve, the eternal feminine. Each man with whom she becomes involved gives her a different name according to his erotic fantasy of her. Her character is primitive, she is an earth spirit who is led by her instincts and not her mind. Schwarz' interrogation elucidates Lulu's character.

Schwarz: Kannst du die Wahrheit sagen?

Lulu: Ich weiss es nicht.

Schwarz: Glaubst du an einen Schöpfer?

Lulu: Ich weiss es nicht.

Schwarz: Kannst du bei etwas schwören?

Lulu: Ich weiss es nicht. Lassen Sie mich! Sie sind verrückt!

Schwarz: Woran glaubst du denn?

Lulu: Ich weiss es nicht.

Schwarz: Hast du keine Seele?

Lulu: Ich weiss es nicht.

Schwarz: Hast du schon einmal geliebt?

Lulu: Ich weiss es nicht.⁴⁰

Lulu is the most perfect example of Wedekind's idea of eroticism manifested in body movement. She does not express herself with her intelligence, but with the movement of her limbs. One is reminded of Wedekind's earlier fascination with the subtly erotic swaying movements of acrobats and trapeze artists, and the elegant movement of horses. Lulu is a development from these earlier figures of inspiration. Her success as a dancer is a natural outcome of her more

instinctual talents. Alwa tells her: "Sie sind als Tänzerin auf die Welt gekommen."⁴¹ Schigolch is mystified by her animal-like movements: "Und was für ein Tier!--Ein feines Tier!--Ein elegantes Tier!--Ein Prachttier!"⁴² Escerny sees Lulu's movements as a work of art.

Was mich zu Ihnen hinzieht, ist nicht Ihr Tanz. Es ist Ihre körperliche und seelische Vornehmheit, wie sie sich in jeder Ihrer Bewegungen offenbart. Wer sich so sehr wie ich für Kunstwerke interessiert, kann sich darin nicht täuschen.⁴³

Even Jack the Ripper judges Lulu by her movements: "Ich beurteile dich nach der Art, wie du gehst. Ich sagte mir, die muss einen gutgebauten Körper haben."⁴⁴ Alwa's literary notions of simple animal instincts in Act I of Die Büchse der Pandora could just as well be Wedekind's.

Das ist der Fluch, der auf unserer jungen Literatur lastet, dass wir viel zu literarisch sind. Wir kennen keine anderen Fragen und Probleme als solche, die unter Schriftstellern und Gelehrten auftauchen. Unser Gesichtskreis reicht über die Grenzen unserer Zunftinteressen nicht hinaus. Um wieder auf die Fährte einer grossen gewältigen Kunst zu gelangen, müssten wir uns möglichst viel unter Menschen bewegen, die nie in ihrem Leben ein Buch gelesen haben, denen die einfachsten animalischen Instinkte bei ihren Handlungen massgebend sind. In meinem "Erdgeist" habe ich schon aus voller Kraft nach diesen Prinzipien zu arbeiten gesucht.⁴⁵

This statement could be seen as a paradigm for the entire Lulu tragedy. Wedekind praises the primitive and instinctual bohemian sensuality and disparages the pretentious and sterile bourgeois intellectuality. For Wedekind, nature creates and civilization corrupts.

The leitmotiv of Lulu's Pierrot portrait is symbolically significant in both Erdgeist and Die Büchse der Pandora. Such a representation of Pierrot in the pictorial medium played a significant role in the visual arts at the turn of the century. Wedekind's utilization of this pictorial theme in the Lulu plays was quite insightful for his time. Pierrot is a traditional figure in the Commedia dell'Arte, a type of theatre where dancing and acting are of equal importance. Thus, the pierrot costume is of major significance in the total characterization of Lulu. Throughout both plays one sees Lulu's portrait as a type of mirror, artistically reflecting the life which surrounds it. Lulu's ultimate destruction as well as that of her companions is foreshadowed in the gradual deterioration of her portrait. In Erdgeist, Lulu's portrait appears in an antique, brocade-like gold frame, reflecting the luxury that money and fame have given her. Countess Geschwitz remarks "Hier sind sie wie ein Märchen."⁴⁶ However, in Die Büchse der Pandora one sees the portrait gradually deteriorate; already in Act I the picture begins to decay. It is no longer exhibited as an elegant work of art but as Alwa states, "Es ist ganz verstaubt. Ich hatte es mit der Vorderseite gegen den Kamin gelehnt."⁴⁷ The final destruction of Lulu is foreshadowed in Act III. The deteriorated portrait is one of the few possessions left in the dingy London garret. The loyal countess Geschwitz brings the picture to Alwa, Schigolch and Lulu, and reveals its cracked,

darkened condition. Alwa remarks that the only resemblance between Lulu and the portrait at this time is the childlike look in the eyes.

Alwa: Der kindliche Ausdruck in den Augen ist trotz allem, was sie seitdem erlebt hat, noch ganz derselbe. Aber der frische Tau, der die Haut bedeckt, der duftige Hauch vor der Lippen, das strahlende Licht, das sich von der weissen Stirne aus verbreitet, und diese herausfordernde Pracht des jugendlichen Fleisches an Hals und Armen...

Shigolch: Das alles ist mit dem Kehrichtwagen gefahren. Sie kann mit Selbstbewusstsein sagen: Das war ich mal!⁴⁸

Of salient interest is Lulu's conscious identification with her picture. After her escape from prison and her cholera convalescence, Lulu is again with her companions, and immediately demands her portrait. "Wo ist denn mein Bild? Hol doch das Bild her. Wie angstvoll einem uns Herz wird, wenn man monatelang sich selbst nicht gesehen hat!"⁴⁹ Without her portrait Lulu would suffer a type of identity crisis.

Perhaps the most grotesque scene in the entire play is Countess Geschwitz kneeling before Lulu's cracked, dusty and darkened portrait, clasping her hands and entreating: "Mein angebeteter Engel! Mein Lieb! Mein Stern! --Erbarm' dich mein, erbarm' dich mein, erbarm' dich mein!"⁵⁰

Lulu's multi-faceted character is represented in the forms of a beautiful wild animal, a dancer, a prostitute, and a trapeze artist; all four forms being explicitly physical, sensual, and erotic. In Act I of Die Büchse der Pandora

Rodrigo wants to take her to the circus: "Da ist sie! Die zukünftige pompöseste Luftgymnastikerin der Jetztzeit!"⁵¹

Lulu could be seen as the culmination of Wedekind's fascination with the primitive, bestial, erotic side of life he experienced in the circus; she is Wedekind's artistic interpretation of this bizarre, innocent and primitive demi-monde initially untouched by society, ultimately corrupted by it.

Wedekind's Parisian experience began in December 1891 and ended in February 1895. The sensual atmosphere of the bohemian Parisian cultural ambience developed and enhanced Wedekind's artistic expression. Specifically, the eroticism which permeates Wedekind's oeuvre was developed in the atmosphere of the Parisian circus, variété, ballet, and cabaret. Thematically, elasticity, the esthetics of motion, the morality of the flesh are important in the works of the 1890's as well as in the "Bänkelsang" or literary chansons. Wedekind's participation in "Die elf Scharfrichter," one of the first cabarets in Germany (1901), directly resulted from his Paris sojourn. This involvement in the development of the German cabaret not only manifests Wedekind's versatility as a writer, but also points to him specifically as a source of French-German cultural influences.

FOOTNOTES

¹ Roger Shattuck, The Banquet Years (New York: Vintage Books, 1968), p. 16.

² Ibid., p. 17.

³ Artur Kutscher, Frank Wedekind Sein Leben und Seine Werke I (Munich: Georg Müller, 1922), p. 264.

⁴ Frank Wedekind, Gesammelte Werke (Munich: Georg Müller, 1924), p. 292. In 9 volumes, hereafter referred to as GW with appropriate volume and page numbers.

⁵ Willi Rudinoff, "W. Rudinoff, Ein Selbstbekenntnis," Zeitschrift für Bildende Kunst, 17 (1905-06), 43-46.

⁶ Ibid., p. 45.

⁷ Frank Wedekind, Gesammelte Briefe, ed. Fritz Strich, I (Munich: Georg Müller, 1924), p. 247.

⁸ GW IX, p. 294

⁹ Ibid., p. 297.

¹⁰ Frank Wedekind, Werke in Drei Bänden, ed. Manfred Hahn, III (Berlin: Aufbau Verlag, 1969), p. 165.

¹¹ GW VIII, p. 52.

¹² Ibid., p. 162.

¹³ Kutscher I, p. 264.

¹⁴ Der Liebestrank was written in 1892, it was published in Sept. 1900, and it was first performed in Berlin and Düsseldorf in Oct. 1910. Günther Seehaus, Frank Wedekind und das Theater (Munich: Laokoon Verlag, 1964), p. 241.

¹⁵ GW IX, p. 426.

¹⁶ Werke in Drei Bänden I, p. 176.

¹⁷ Ibid., p. 172.

¹⁸ Ibid., p. 181.

19 Ibid., p. 186.

20 Ibid., p. 201.

21 Ibid., p. 204.

22 Ibid., p. 175.

23 Ibid., p. 177.

24 Ibid., p. 188.

25 Ibid., p. 184.

26 Ibid., p. 183.

27 The drama fragment, Das Sonnenspektrum, was written in 1894, it was published in 1921, and it was first performed in Sept. 1922. Seehaus, Frank Wedekind und das Theater, p. 295.

28 GW IX, p. 160.

29 Ibid., p. 161.

30 Ibid., p. 141.

31 Ibid., p. 135.

32 Ibid., p. 142.

33 Gesammelte Briefe I, p. 225.

34 Kutscher I, p. 264.

35 GW IX, p. 143.

36 The Lulu tragedy of Erdgeist and Die Büchse der Pandora has a more problematic history. Lulu, eine Monstre-Tragödie was written in 1892. Its Acts I, II, and III subsequently became Acts I, II, and IV of Erdgeist; Acts IV and V became Acts II and III of Die Büchse der Pandora. Wedekind thus inserted a new Act III into Erdgeist and a new Act I into Die Büchse der Pandora. Erdgeist in its present form was finished in 1895, it was published in 1895, and it was first performed in 1905. Die Büchse der Pandora was finished in 1902, it was published in 1902 in Bierbaum's literary magazine "Die Insel," and in 1904 in book form. It was first performed in 1904. Various attempts have been made over the years to condense the two plays and make them into something performable for one night. Alban Berg's condensed opera text Lulu was composed between 1928 and 1934. Seehaus, Frank Wedekind und das Theater, p. 339.

37 Paul Fechter, Frank Wedekind Der Mensch und das Werk
(Jena: Erich Lichtenstein, 1920), p. 43.

38 Werke in Drei Bänden I, p. 235.

39 Ibid., p. 236.

40 Ibid., p. 256.

41 Ibid., p. 284.

42 Ibid., p. 264.

43 Ibid., p. 289.

44 Ibid., p. 387.

45 Ibid., p. 325.

46 Ibid., p. 299.

47 Ibid., p. 338.

48 Ibid., p. 379.

49 Ibid., p. 338.

50 Ibid., p. 339.

51 Ibid., p. 337.

BIBLIOGRAPHY

- Fechter, Paul. Frank Wedekind, Der Mensch und das Werk.
Jena: Erich Lichtenstein, 1920.
- Günther, Herbert. "Paris als Erlebnis, Frank Wedekind und Paris," Antares, Französische Hefte für Kunst I (1952), 3-8.
- Jones, Robert Alston. The Pantomime and Mimic Element in Frank Wedekind's Work. Diss., Univ. of Texas, 1966. Austin: 1966.
- Kutscher, Artur. Frank Wedekind, Sein Leben und Seine Werke. Three vols. Munich: George Müller, 1922.
- Kutscher, Artur. "Wedekind und der Zirkus." Faust III (1925), 1-5.
- Rudinoff, Willi. "W. Rudinoff. Ein Selbstbekenntnis." Zeitschrift für Bildende Kunst, 17 (1905-06), 43-46.
- Shattuck, Roger. The Banquet Years. New York: Vintage Books, 1968.
- Wedekind, Frank. Gesammelte Briefe. 2 vols. Ed. Fritz Strich. Munich: George Müller, 1924.
- Wedekind, Frank. Gesammelte Werke. 9 vols. Munich: George Müller, 1924.
- Wedekind, Frank. Werke in Drei Bänden. Ed. Manfred Hahn. Berlin: Aufbau Verlag, 1969.
- Seehaus, Günther. Frank Wedekind in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1974.
- Seehaus, Günther. Wedekind und das Theater. Munich: Laokoon Verlag, 1964.

This document does not include the vita page from the original.