

unkritisch ausgeschaltet wird. Nachweislich haben viele der schreibenden Frauen sich weniger an der Besonderheit ihrer eigenen kulturellen Situation orientiert als vielmehr an den normativen poetischen und poetologischen Vorgaben ihres jeweiligen männlich geprägten kulturellen Umfeldes. Wenn der Begriff des Weiblichen im wesentlichen strukturiert ist durch jene projizierten Ergänzungsbestimmungen, dann ist es durchaus möglich, daß die Imaginationen der Autorinnen, die sich an ihr eigenes Geschlecht heften, selber eine Spiegelung dieser Projektionen sind. Denn das Bild der Frau von der Frau besteht keineswegs unabhängig von jener gigantischen, jahrhundertlang angereicherten Bildergalerie des Weiblichen, die mit den ästhetischen Objektivationen und den Trivialmythen bestückt ist.

»Das Verhältnis der Frau zu sich läßt sich zeigen am Spiegel. Der Spiegel, das sind die Blicke der anderen, die vorweggenommenen Blicke der anderen. Und von alters her befragt ihn die Frau mit der bangen Frage der Stiefmutter im Märchen: »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?« [...] Es kommen die Schreckensmomente, wo die Frau sich im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es ihr nicht zurück.«⁴⁶

Nur wenige Schriftstellerinnen haben diese Schreckensmomente in ihre Arbeit mit aufgenommen. Virginia Woolf gerät das Schreckensmoment allerdings souverän zur literarischen Pointe. Ihr Roman *Orlando*, die phantastische Biographie ihrer Freundin V. Sackville-West, ist bis in die Komposition hinein eine Auseinandersetzung mit dem kulturellen männlich-weiblichen Alternativprogramm. Die wundersame Lebensgeschichte der Orlando-Figur zeichnet sich nämlich durch zwei Eigenwilligkeiten aus: zwanzig Jahre ihrer individuellen Lebenszeit umfassen dreihundertfünfzig Jahre der Geschichte, und Orlando, den die Leser(-innen) kennenlernen, wie er als Jüngling am Hofe Königin Elisabeths I. reüssiert, fällt in seinem dreißigsten Lebensjahr in einen sieben Tage und Nächte währenden Schlaf und erwacht als Frau – eine Metamorphose, die er/sie mit milder Verwunderung und ohne Identitätskrise übersteht. Die Kontinente, die Jahrhunderte und die Geschlechtszugehörigkeiten durcheilend, zeigt Or-

⁴⁶ Elisabeth Lenk, *Die sich selbst verdoppelnde Frau*, in: *Frauen/Kunst/Kulturgeschichte*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 25, Jg. 7, S. 87.

lando, welche Grenzen überschritten, welche Gesetze mißachtet, welche verwegenen Unabhängigkeiten herausgebildet werden müssen, um eine Identität auszubilden. Orlandos kulturgeschichtliche Odyssee mündet in die kulturelle Situation einer Schriftstellerin des zwanzigsten Jahrhunderts; das phantastische Abenteuer, die Geschichtslosigkeit des weiblichen Geschlechts lebensgeschichtlich einzuholen, kann nur durch die Aufhebung der als objektiv veranschlagten Zeit- und Geschlechtnormen gelingen und darf als Reflexion der Autorin, Virginia Woolf, auf die komplizierten Voraussetzungen ihrer eigenen Imaginationen verstanden werden. Wenn Kultur, wie es bei Simmel heißt, »der Weg der Seele zu sich selbst« ist, dann beschreibt die fiktive Biographie Orlandos, welche Umwege die weibliche Imagination nehmen muß, um zu sich selbst zu kommen.

3. Inszenierung der inszenierten Weiblichkeit: Wedekinds ›Lulu‹ – paradigmatisch

»Die Frau ist ein Erzeugnis des Mannes. Gott hat das Weibchen geschaffen und der Mann die Frau; sie ist das Resultat der Zivilisation, ein künstliches Werk. In den Ländern, in denen jede geistige Kultur fehlt, existiert sie nicht, denn sie ist ein Kunstwerk im menschlichen Sinn; (werden aus diesem Grund alle großen allgemeinen Ideen weiblich symbolisiert?)«⁴⁷

Flaubert

Zu der Zeit, da Simmel, Scheler und Scheffler ihre ›Diskussion ums Weib‹ führten, betrat eine Kunstfigur die Bühne, die als eine Fortsetzung⁴⁸ der Diskussion mit anderen Mitteln angesehen werden kann: Lulu. Lulu bezeichnet den Sprung des Mythos in die Zivilisation. *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* sind die Titel des Wedekindschen Doppeldramas; die »Urgestalt des Wei-

⁴⁷ Gustave Flaubert, *Brief an Louise Colet* vom 27. 3. 1853, in: Gustave Flaubert, *Briefe*, hrsg. und übersetzt v. Helmut Scheffel, Zürich 1977, S. 240.

⁴⁸ ›Fortsetzung‹ kann hier selbstverständlich nicht im chronologischen Sinn verstanden werden, da die Wedekindschen Stücke früher entstanden sind als die oben erörterten Theorien. – Das Drama *Erdgeist* erschien zuerst 1895, *Die Büchse der Pandora* 1902.

bes«, an dem die späteren Dressurversuche scheitern, soll vorgeführt werden. Lulu ist ein Findelkind des zwanzigsten Jahrhunderts – im Stück weiß niemand außer Schigolch (eine sinistre, ebenfalls urweltliche Figur), woher sie kam, bevor sie von der Straße aufgelesen wurde – aber Schigolch wahrte das Geheimnis. Das ist der Kunstgriff des Autors. Nach dessen Willen soll Lulu »natürlich« und »ursprünglich« sein, sie soll ein Beispiel sein dafür, wie das Weib aussähe, wenn es nicht Ausgeburt einer männlichen Kultur wäre, was es anrichtete, wenn es nicht abgerichtet wäre, welche Folgen es hätte, öffnete man den Käfig:

»Sie ward geschaffen Unheil anzustiften,
Zu locken, zu verführen, zu vergiften –
Zu morden, ohne daß es einer spürt.
Mein süßes Tier, sei ja nur nicht geziehrt!
Nicht albern, nicht gekünstelt, nicht verschroben,
Auch wenn die Kritiker dich weniger loben.
Du hast kein Recht, uns durch Miaun und Fauchen
Die Urgestalt des Weibes zu verstauchen
Durch Faxenmachen uns und Fratzenschneiden
Des Lasters Kindereinfalt zu erleiden!
Du sollst – drum sprech' ich heute sehr ausführlich
Natürlich sprechen und nicht unnatürlich!«⁴⁹

Lulus ursprüngliche, noch nicht denaturierte Weiblichkeit soll sich gegen die kulturellen Bilder des Weiblichen, die sie gleichzeitig repräsentiert, durchsetzen. Lulu ist Figur und zugleich Figurenträgerin; wenn Lulu ihre »Pandora-Büchse« öffnet, stürzen sich die glücksverheißenden, vor allem aber die bedrohlichen Ausgeburten der männlichen Weiblichkeitsphantasien auf das Publikum und die Männer im Stück. In Lulu oszillieren die Weiblichkeitsimagines, gleichzeitig sollen diese »gekünstelten«, »albernen« und »verschrobenen« Vorstellungen von der Frau durch sie, den Erdgeist, destruiert werden.

Mit der Substantialisierung des Weiblichen zu einem Natürlichen und Ursprünglichen entstehen für den Dramatiker Probleme: nicht nur, daß nun etwas ganz Geschichtsloses und Undifferenziertes, aller kulturellen Bildtradition Beraubtes die Bühne betreten, dort sprechen und agieren soll – da hat es der Kulturphilosoph, der bei der Hypostasierung einer geschlossenen »Wesens-

⁴⁹ Frank Wedekind, *Erdgeist*, in: *Gesammelte Werke*, 3. Bd., München und Leipzig 1913, S. 9 f.

substanz« stehen bleiben kann, leichter –, sondern gerade aufgrund der Abstraktheit und Allgemeinheit solcher Bestimmungen kann die Figur jede Interpretation auf sich nehmen.

»Selbstverständlichkeit, Ursprünglichkeit, Kindlichkeit hatten mir bei der Zeichnung der weiblichen Hauptfigur als maßgebliche Begriffe vorgeschwebt. [...] Und was hatte ich vor Augen? Lulu war raffiniert. [...] Die Mode von 1904, Lulu war Salome.«⁵⁰

Die Unzufriedenheit Wedekinds mit den Darstellungsweisen seiner Lulu-Figur mag auch darin ihre Ursache gehabt haben, daß »Natürlichkeit« und »Ursprünglichkeit« auf der Basis des gegebenen Textes und Handlungsablaufes recht schwierig zu vermitteln sind. Die Assoziation zur *femme fatale*, zur Jugendstil-Frau, die Assoziation zu Salome, ist mit dem Text nicht unverträglich. Lulu konnte nach dem Willen der Regisseure in dem Maße auch Salome werden, wie das Drama ein Projektionsfeld für Weiblichkeitsmythen ist. Allerdings war Wedekind sicherlich nicht so naiv anzunehmen, daß Lulu im Pierrot-Kostüm, Lulu, umgeben von ihren exotischen Freunden, Lulu, die eine Karriere in Weiblichkeit macht, in der Vorstellung des bürgerlichen Publikums als Ausdruck eines *common-sense*-Begriffs von Natürlichkeit durchgehen könnte. Wedekinds Begriff von Natürlichkeit meint auch die Negation all dessen, was der Frau zur zweiten Natur wurde und beständig für ihre erste gehalten wird.

»Denn nur dann entgeht Natur der absoluten Vergesellschaftung, wenn in jeder gesellschaftlichen Erscheinungsform deren Negation ansichtig wird. Lulus Natur kann sich daher nur als unausgesetzte Negation der von ihr gelebten Positionen behaupten. Lulus Natur ist daher nur negativ zu bestimmen als das, was sie nicht ist.«⁵¹

Daneben behauptet sich allerdings noch eine positive Vorstellung von Natur, die die Möglichkeit einer uneingeschränkten Entfaltung vitaler und individueller Kräfte einschließt. Das heißt freilich nicht, daß in Lulus »Natur« die blanke und gewaltsame Sinnlichkeit glorifiziert wäre – sie wird im Gegenteil deutlich abgesetzt von den rohen Kraftakten des Gewaltmenschen Rodrigo; vielmehr handelt es sich hier eher um Variationen der neu-

⁵⁰ Frank Wedekind, *Aufsätze aus dem Nachlaß*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, München 1921, S. 440.

⁵¹ Wilhelm Emrich, *Frank Wedekind: Die Lulu-Tragödie*, in: *Protest und Verbeißung*, Frankfurt/Bonn 1968, S. 212.

römantischen Sehnsucht nach einer Aussöhnung von Körper und Geist.

Das Motiv der Erziehung zu ›Natürlichkeit‹ taucht in den Wedekindschen Arbeiten immer wieder auf. In dem Romanfragment *Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen* gibt er die minutiöse Beschreibung eines Erziehungsprogramms, das auf die Emanzipation des Körpers zielt, eine eigentümlich ambivalente Beschreibung, schwankend zwischen der Kritik an der intellektuellen Fähigkeiten völlig vernachlässigenden Mädchenausbildung der damaligen Zeit einerseits und der Faszination durch eine animalisch-artistische Bewegungskunst andererseits. Im Drama *Fritz Schwiegerling (Der Liebestrank)* vergleicht Wedekind die Erziehung junger Knaben mit der Dressur von Zirkuspferden:

»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 den Augen sprüht.«⁵²

Ähnliche Worte legt der Autor Lulu in den Mund, wenn sie ihre Empfindungen beim Tanz beschreibt. Erziehung soll Veredlung sein mit den Mitteln des Tanzes, der Artistik, der Körperbeherrschung. Der damals aufkommende Ausdruckstanz der Loïe Fuller und der Isadora Duncan setzte den Kult des Körpers gegen die zivilisatorischen Verkrüppelungen. Man war

»überwältigt von einem rhythmischen Körpergefühl, das man sich im Sinne des Kosmogonischen mit den ›Urgesetzen der Natur‹ in Übereinstimmung dachte.«⁵³

In Mine-Hahas Internat lernen die Mädchen vor allem dies: ›artifizielle Natürlichkeit‹.

Lulu könnte als ein Ergebnis solcher Erziehung gedacht sein, ihre kulturhistorische Herkunft wäre dann geklärt: sie wäre ein künstliches Produkt der Lebensreform. Die Doppeltragödie wäre, so gesehen, eine anschauliche Demonstration, was geschähe, wenn dieses synthetische Ideal in eine (bühnen-)wirkliche Umgebung entlassen würde. Friedrich Rothe hat darauf hinge-

⁵² Frank Wedekind, *Fritz Schwiegerling*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, München und Leipzig 1912, S. 192.

⁵³ R. Hamann / J. Hermand, *Stilkunst um 1900*, München 1973, S. 161.

wiesen, daß das Jugendstil-Motiv der Ästhetisierung der Natur und der Naturalisierung der Kunst auf einer anderen Ebene angesiedelt ist als die klassisch-idealistische Natur-Kunst-Relation. Natur bezeichnet hier nicht ein allgemeines Gattungsprinzip, sondern das Prinzip besonderer Individualität:

»Der Rückgriff auf Natur ist dem Jugendstil unproblematisch und ohne Gefahr [. . .] möglich, weil schon die menschliche Natur als individualisiert angesehen wird. Lebensreform bedeutet daher ein ›Wachsenlassen‹ der vorgefundenen Individualität. Die Einheit von Geist und Seele wird in der Natur gesucht, so daß der Jugendstil im Kult des Körpers auch den reinsten Ausdruck der Innerlichkeit verehren kann.«⁵⁴

Diese ästhetisierte Natürlichkeit, durch die die Lulu-Figur konzeptionell bestimmt ist, konvergiert jedoch mit den ergänzenden Bestimmungen des Weiblichen, für die sie im Stück gleichfalls als Symbolträgerin erhalten muß.

In den Lulu-Dramen sind die Mythen des Weiblichen verarbeitet. Die Gegensätzlichkeit der Interpretationen, die ihnen zuteil wurden, hat ihren Grund in der Offenheit des Stückes; es kann die unterschiedlichsten projektiven Weiblichkeitsentwürfe in sich aufnehmen. Die Spekulationen der Rezipienten über das Wesen Lulus, ihren Symbolgehalt, vollziehen häufig noch einmal nach, was die im Stück auftretenden Männer unablässig und mit wechselnden Resultaten tun. Die Meinungen über die Intention des Autors gehen wohl auch deshalb so weit auseinander, weil mit dem Hinweis auf die Natürlichkeit Lulus eine geläufige Tradition der Weiblichkeitsdefinitionen thematisiert ist. Wenn z. B. der Zirkusdirektor seinem Publikum das Weib als bedrohliches Naturwesen vorstellt, so handelt es sich nicht um eine neue Nummer im Programm: die Angst vor dem der Domestikation entgangenen Naturwesen ist ein altes Motiv. Die Ungewißheit, ob sich der Autor selber in dieser Tradition bewegt oder ob er sie negiert, hat zur Folge, daß die einen in der Lulu ein radikales Emanzipationspostulat verkörpert wännen, die anderen die direkte Fortsetzung der Frauenverachtung. Ideologiekritische Bedenken anzumelden ist hier einigermaßen voreilig. Die auf Abgeschlossenheit und Endgültigkeit insistierenden Interpretationen ignorieren, indem sie diese Figur eindeutig festlegen wollen, die Gebrochenheit, in der die konventionalisierten Bilder des Weiblichen im Stück

⁵⁴ Friedrich Rothe, *Frank Wedekinds Dramen*, Stuttgart 1968, S. 78.

präsentiert werden. Lulu demonstriert die Austauschbarkeit dieser Klischees.

In der Offenheit der Lulu-Dramen für die divergenten Bestimmungen der Weiblichkeit liegt nicht ihre Schwäche, sondern eine spezifische Qualität: die Mystifikationen des Weiblichen können von den im Stück agierenden Männern, aber auch von den Männern am Regiepult und im Parkett in die Lulu-Figur hineininterpretiert werden. Insofern ist Wedekind nur *ein* Interpret von vielen, wenn er den Darstellerinnen der Lulu »Ursprünglichkeit« und »Natürlichkeit« abverlangt. In und an diesem Doppeldrama vollzieht sich paradigmatisch jene am Mann orientierte Setzung eines supplementären Weiblichen, das alle die Bedürfnisse eckinnetisch wiedergibt, die Simmel beschrieben hat.

Die Lulu-Gestalt hat nicht nur viele Gesichter, sie hat auch viele dramaturgische Eigenschaften: sie ist ein Konstrukt der Wedekindschen Idee von der Substantialität des Weiblichen; sie ist Trägerfigur für verschiedene Weiblichkeitseinschätzungen, und sie wird gezeigt als eine handelnde und »empirische« Frauengestalt.

»Daß aber Wedekind nicht einfach ein reines Naturprinzip an der gesellschaftlichen Realität zugrunde gehen läßt, sondern Lulu selbst an der schlechten Realität teilhaben läßt, macht gerade die Qualität der Lulu-Dramen aus.«⁵⁵

Die Lulu-Figur kann weder einzig unter dem Aspekt ihrer dramaturgischen Funktionen im Handlungsablauf noch lediglich unter dem der verschiedenen im Stück angesiedelten Topoi des Weiblichen hinreichend verstanden werden, vielmehr liegt das Faszinierende dieser Gestalt gerade in dem Verhältnis, in dem diese beiden Momente zueinander stehen:

»[...] ebenso zeigt die Lulu-Figur ein zwitterhaftes Wesen, eine Mischung aus gesellschaftsstückhaften und symbolistischen Elementen.«⁵⁶

So wird Lulu einerseits zum Mythos dessen, was die männlichen Figuren in ihr sehen, andererseits ist sie konstruiert als eine Gestalt, die diese Bilder immer wieder zerstört, indem sie die eine Imago abwirft, um eine neue anzunehmen: Lulus gefährlicher Tanz in der schwindelerregenden Höhe der Projektionen.

⁵⁵ Ebd., S. 59.

⁵⁶ Ebd., S. 50.

Das im *Erdegeist* sich wiederholende Element der Namenszuweisungen signalisiert den rapiden Rollen- und Bilderwechsel. Für jede Rolle gibt es einen Namen, von Akt zu Akt, von Mann zu Mann.

»SCHWARZ Ich liebe dich Nelli.

LULU Ich heiße nicht Nelli.

SCHWARZ (küßt sie).

LULU Ich heiße Lulu.

SCHWARZ Ich werde dich Eva nennen.

LULU Wissen Sie, wieviel Uhr es ist?«⁵⁷

Schwarz liebt nicht die einzelne Lulu, Schwarz liebt seine allgemeine Vorstellung von der idealen Weiblichkeit. Das wiederholt sich: Der Maler Schwarz mit der naiven Sehnsucht nach weiblicher Reinheit nennt Lulu Eva. Goll, der Lustgreis mit dem Hang zum Corps de ballet, nennt sie Nelli. Schön, der Schönggeist, nennt sie Mignon. Alle Männer des Stückes – nicht nur Schwarz, der tatsächlich ein Bild von Lulu im Pierrot-Kostüm malt – haben ein Bild, das sie Lulu wie eine Maske überstülpen.

»SCHWARZ (führt sie zur Ottomane, nötigt sie Platz zu nehmen) Sieh mir in die Augen.

LULU Ich sehe mich als Pierrot darin.«⁵⁸

Die Männer nehmen in Lulu lediglich die Spiegelbilder ihrer Weiblichkeitsvorstellungen wahr. Die Katastrophen setzen ein, wenn sich das Bild, das sie sich jeweils von Lulu gemacht haben, mit dem Handeln und der Erscheinungsform dieser Figur nicht mehr deckt, weil sie in eine neue Rolle geschlüpft ist. Der Selbstmord Schwarzens ist daher grotesk; er tötet sich, weil er mit einer Wahrheit konfrontiert wird, die ihm Lulu lange zuvor schon – indem sie ihm ihren ursprünglichen Namen nannte – bedeutet hatte. Seine Fixierung auf das Bild bewirkt in dem Augenblick, in dem Lulu aus dem Bild heraustritt, die tödliche Desillusionierung.

»LULU Er ist blind. [...] Öffnen Sie ihm die Augen! Ich verkomme. Ich vernachlässige mich. Er kennt mich gar nicht. Was bin ich ihm. Er nennt mich Schätzchen und kleines Teufelchen. Er würde jeder Klavierlehrer das gleiche sagen. [...] Ich bin ihm nichts als Weib und wieder

⁵⁷ Frank Wedekind, *Erdegeist*, S. 28.

⁵⁸ Ebd., S. 32.

Weib. [...] Er kennt keine Unterschiede [...] In meiner Verzweiflung tanze ich Cancan. Er gähnt und faselt etwas von Obszönität.«⁵⁹

Die Männer lieben eine Mignon, eine Eva, eine Nelli – Namen, die für die verschiedenen Attraktivitäten des Weiblichen stehen. Eine Lulu ist ihnen, obgleich sie sie zu ihrem Eigentum gemacht haben, nicht bekannt:

»SCHWARZ Wer denn?

SCHÖN Wer denn? – Deine Frau.

SCHWARZ Eva??

SCHÖN Ich nannte sie Mignon.

SCHWARZ Ich meinte, sie hieße Nelli?

SCHÖN So nannte sie Dr. Goll.

SCHWARZ Ich nannte sie Eva . . .

SCHÖN Wie sie eigentlich hieß, weiß ich nicht.

SCHWARZ (geistesabwesend) Sie weiß es vielleicht.«⁶⁰

Schwarz hat in dem oben zitierten Dialog zwischen ihm und Lulu den ursprünglichen Namen Lulus sehr wohl erfahren, aber er hat ihn ignoriert. Das »allgemeine Prinzip Weib« hat viele Namen. Und auch die kritische Rezeption wiederholt oft noch einmal die Umkehrung des Verhältnisses von Projektion und Wirkung:

»[...] und ein Typ, der Erdgeist, die moderne Gattung des ewig Weiblichen, das die Männer wechselt wie die Kleider. In jedem Akt führt der »Erdgeist« einen anderen Namen, und nach jeder Katastrophe zieht sie sich um.«⁶¹

Das heißt, gegen den Text interpretieren. Das Mißverständnis solcher Kommentare besteht darin, daß der Rollen- und Kleiderwechsel als Symptom für den destruktiven Willen Lulus und nicht als Beschreibung der Zumutungen, denen sie ausgesetzt ist, genommen wird. Die Variationen des Immergleichen, die hier dem Drama zum Vorwurf gemacht werden, bezeichnen die Stereotypie der Rollenzuweisungen und sind keineswegs ein Indiz für Einfallslosigkeit des Autors. Im Gegenteil, dem Autor gelingt es, einen Vorgang in Szene zu setzen, der in der Tat die Struktur der Wiederholung und der Geschichtslosigkeit in sich trägt: die ewige Projektion des »ewig Weiblichen«. Das, was im großen die

⁵⁹ Ebd., S. 52.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Richard Hamann, *Der Impressionismus*, Köln 1907, S. 77, zitiert nach: F. Rothe, *F. Wedekinds Dramen*, S. 52.

repräsentativen Weiblichkeitsvorstellungen und -imaginationen sind, an deren kulturgeschichtlicher Entstehung die wirklichen Frauen keinen Anteil hatten, symbolisieren im kleinen des Stückes die Rollen der Lulu – auch sie wurden nicht von ihr geschaffen. Lulu spielt die ihr zugewiesenen Rollen, aber – und das macht sie zu einer lebendigen Bühnenfigur – sie spielt auch mit ihnen:

»LULU Wenn ich mich nicht besser aufs Theaterspielen verstände, als man auf der Bühne spielt, was hätte aus mir werden sollen?«⁶²

Diese Frage weist über den Rahmen des Dramas hinaus: Vielleicht ist die von Wedekind beklagte Schwierigkeit der Lulu-Darstellung darin begründet, daß die jeweilige Schauspielerin nicht nur die Rolle der Lulu spielen muß, sondern ein ganzes Set von Rollen, die Lulu im Stück vorspielt, und das alles noch besser, als man es auf dem Theater vermag. Was aber ist Lulu, wenn sie gerade keine Rolle spielt? Sie selbst kann das nicht ausmachen, ihr »ursprünglicher« Name Lulu, der »wie eine atavistische, vormenschliche Lautbildung«⁶³ klingt, erscheint auch ihr merkwürdig geschichtslos.

»LULU Ich heiße seit Menschengedenken nicht mehr Lulu.

SCHIGOLCH Eine andere Benennungsweise?

LULU Lulu klingt mir ganz vorsintflutlich.

SCHIGOLCH Kinder! Kinder!

LULU Ich heiße jetzt . . .

SCHIGOLCH Als bleibe das Prinzip nicht immer das gleiche!

LULU Du meinst?

SCHIGOLCH Wie heißt es jetzt?

LULU Eva.

SCHIGOLCH Gehupft wie gesprungen!

LULU Ich höre darauf.«⁶⁴

Lulu kann eine Vorstellung davon, was sie ist, selber nur über die jeweilige Adaption und die nachfolgende Negation der männlichen Projektionen und Ergänzungsbestimmungen gewinnen. Weil sie stets bloß Objekt im Besitz von häufig wechselnden Personen ist, läßt sich eine eigenständige Qualität substantiell für sie nur aus ihrem vorgeschichtlich-mythologischen Ursprung

⁶² Frank Wedekind, *Erdgeist*, S. 64.

⁶³ Wilhelm Emrich, *F. Wedekind: Die Lulu-Tragödie*, S. 206.

⁶⁴ Frank Wedekind, *Erdgeist*, S. 40.

denken: aus dem Dunkel, von wo sie gemeinsam mit ihrem Vater-Gefährten Schigolch, dessen Name nicht minder atavistisch klingt, in die bürgerlichen Häuser gekommen war. Aus der Inkommensurabilität dieser Substanzvorstellung von der »Urgestalt des Weibes« mit den jeweiligen der Lulu oktroyierten Rollen motiviert Wedekind die Ausbrüche der Lulu und deren katastrophale Folgen.

Diese Konstellation entspricht in hohem Maße der Simmelschen Beschreibung der beiden konfligierenden, vom Mann an das Weibliche gerichteten Ansprüche, deren Unverträglichkeit, seiner Meinung nach, die »Tragödie der Geschlechter« ausmacht: Da sind einerseits die jeweiligen Ergänzungsbestimmungen – Eva, Nelli usw. –, die Rollen: »... so wird der so vereinseitigte Einzelne in der Frau die Ergänzung seiner einseitigen Qualitäten suchen«⁶⁵, und da ist andererseits, zieht man diese Rollen ab, die Frau: »das einheitliche, womöglich zu gar keinem besonderen Inhalt zugespitzte, in dem undifferenzierten Naturgrunde wurzelnde Wesen«.⁶⁶ (Es ist kein Zufall, daß Simmel als einer der Väter der soziologischen Rollentheorie gilt.)⁶⁷

Während sich Lulu in ihr jeweiliges Rollenschicksal scheinbar fügt, soll sie doch allemal des Autors Ideal von »Ursprünglichkeit« und »Natürlichkeit« bleiben, ein Ideal, das sowohl Widerstand gegen die genormten Geschlechterbestimmungen anzeigt als auch einer damals virulenten und von Simmel auf den Begriff gebrachten Vorstellung vom Phänomen des Weiblichen entspricht. Die Schwierigkeit der Analyse nun gründet darin, daß sich diese Momente ständig überlappen: Lulu ist ein Synkretismus, ist Trägerin abstrakter Weiblichkeitsbestimmungen, Symbol weiblicher Befreiung von den Rollenzwängen, einer Idee vom »eigentlichen Wesen« des Weiblichen; sie wird aber auch gezeigt als eine Frau, die sich, um zu überleben, immer wieder in den Besitz von Männern zwingen läßt, gegen die sie dann in verhängnisvoller Weise ihre vermeintliche Selbständigkeit zu behaupten sucht.

⁶⁵ Georg Simmel, *Zur Philosophie der Geschlechter*, S. 71.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ansätze zu einer Rollentheorie finden sich vor allem in dem Aufsatz *Zur Philosophie des Schauspielers*. Zum Rollenbegriff Simmels vgl. Ute Gerhardt, *Georg Simmels Bedeutung für die Geschichte des Rollenbegriffs*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende. Studien zur Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts*, Bd. 27. Hrsg. H. Böhringer und K. Gründer, Frankfurt 1974.

Das »Naturwesen« Frau hat in bürgerlicher Zeit zwei oberflächliche Vergesellschaftungen erfahren: die Domestizierung zur Ehefrau und die zur Dirne. Diese beiden Typen stehen karg dem Reichtum der weiblichen Idealtypen gegenüber, der auf sie zurückschlägt, dann zum Beispiel, wenn der einzelne Mann von der einzelnen Frau verlangt, daß sie ihm Geliebte, Kameradin, Vamp und Mutter zugleich sein solle, wenn er sie also mit den durch die verschiedenen Medien vorgegebenen Weiblichkeitsimagines vergleicht und die daraus notwendig resultierende Enttäuschung ihr ankreidet. Es mag zum Eklat, den die ersten Aufführungen des Doppeldramas provozierten, beigetragen haben, daß Lulu sich dem einen Gebrauchstypus nicht annähert, daß sie die einzig positiv sanktionierte »Rolle« des Weiblichen nicht spielt: die der Hausfrau und Mutter (ein Kind zu bekommen hält Lulu für »einen schlechten Witz«), dafür aber zunehmend in die Reichweite des anderen Typus – der Prostituierten – gedrängt wird. Zu diesem Abstieg Lulus aus der Welt der Imaginationen in die Welt des grausamen weiblichen Alltags schreibt Karl Kraus:

»[...] Sei die Hetäre ein Traum des Mannes. Aber die Wirklichkeit soll sie ihm zur Hörigen – Hausfrau oder Maitresse – machen, weil das soziale Ehebedürfnis ihm über den Traum geht.«⁶⁸

Lulu nimmt diese Festlegung und Degradierung nicht ohne Sträuben hin:

»LULU Ich habe getanzt und Modell gestanden und war froh, meinen Lebensunterhalt damit verdienen zu können. Aber auf Kommando lieben, das kann ich nicht.«⁶⁹

Und an anderer Stelle:

»LULU Ich gehe mit dir nach Amerika, nach China; aber ich kann mich nicht selbst verkaufen lassen! Das ist schlimmer als Gefängnis ...«⁷⁰

Schließlich muß sie ihr Leben doch kommerzialisieren. Das Alltagschicksal der Frauen widerfährt auch Lulu mit der mythischen Herkunft. Sie wählt den zweiten Weg und wird zur Prostituierten. Und diesmal ereilt die Katastrophe sie selbst; sie wird

⁶⁸ Karl Kraus, *Die Büchse der Pandora*, in: *Literatur und Lüge*, München 1958, S. 11.

⁶⁹ Frank Wedekind, *Erdgeist*, S. 47.

⁷⁰ Frank Wedekind, *Die Büchse der Pandora*, in: *Gesammelte Werke*, 3. Bd., S. 152.

das Opfer des Lustmörders Jack the Ripper. Ihr Widerstand ist gebrochen und damit auch des Autors Ideal einer ursprünglichen Weiblichkeit.

Das, was hinter den Rollen, den ergänzenden Bestimmungen, hinter den Idealtypen steht, ist nicht greifbar, es bleibt vage, schattenhaft, stör- und zerstörbar:

»Das weithin Vieldeutige bleibt übrig, das gärend halb-entschiedene, falsch entschiedene, unentschiedene Durcheinander und Ineinander am Weib, wie es die bisherige Gesellschaft in eine kommende einliefert. Es ist Sanftes und Wildes, Zerstörerisches und Erbarmendes, es ist die Blume, die Hexe, die hochmütige Bronze und die tüchtige Seele des Geschäfts. Ist die Mänade und die waltende Demeter, ist die reife Juno, die kühle Artemis und die musische Minerva und was noch alles. [...] Ist schließlich, mit einem Bogen, den kein Mann kennt, die Spannung Venus und Maria. Das alles ist unvereinbar, aber es läßt sich mit einem Federstrich nicht berichtigen, gar abschaffen. Wie wenig erst das am Weib bisher noch nicht Lautgewordene, jenes Utopisch-Unbestimmte, das überhaupt erst die große Verschiedenheit der bisherigen Bestimmungen bewirkt hat. Als wären sie bloße Versuche und Namens-Experimente, in denen die Hauptsache noch keineswegs genannt und herausgebracht ist.«⁷¹

Ernst Bloch zufolge ist dieser Reichtum der »weiblichen Prädikate und Typen« trügerisch und willkürlich; er identifiziert sie als »Masken«, die den wirklichen Frauen aufgesetzt werden. Es müsse einer besseren Zukunft vorbehalten bleiben, aus der »falschen Variationsbreite«, aus »dem Durcheinander der Typen den wirklichen Reichtum der weiblichen Natur« herauszutreiben. Vorerst, so will es scheinen, sind die »bloßen Masken«⁷² alles, dessen wir habhaft werden können; Masken, die, wie Bloch sagt, geschichtlich ein wildes Nebeneinander und Durcheinander bilden mit wechselnden Dominanzen, dem Anschein nach ohne Gesetz und Kontinuität, arbiträr, folgenlos und den wirklichen Frauen durchaus äußerlich. Lulu freilich kehrt das Verhältnis um: sie greift zu den Masken, sie veranstaltet einen turbulenten Rollenwirbel, so daß allen ganz schwindlig wird; sie macht sich, einmal hineingedrängt, zum Subjekt der Rolle. Ihre Frage: »Was wäre wohl aus mir geworden, hätte ich die Rollen nicht so gut gespielt?« ist rhetorischer Natur: eine Hausfrau wäre aus ihr

⁷¹ Ernst Bloch, *Kampf ums neue Weib*, in: *Das Prinzip Hoffnung*, 2. Bd., Frankfurt am Main 1976 (3. Aufl.), S. 695 f.

⁷² Ebd., S. 697.

geworden oder das, was sie im Stück zum schlechten Ende wird, eine Prostituierte. Theater im Theater: Lulu, selbst Mythos des Weiblichen, spielt die mythische Pandora, die viel Hoffnung, aber auch eine Menge Ärger über die Menschheit bringt.⁷³ Diese Maskerade bewirkt zweierlei: Lulu entgeht (im Drama zumindest zeitweilig) der codierten Zurückung⁷⁴ – sie wird vorläufig nicht zum Gebrauchstypus der Hausfrau oder der Dirne –, und das Weibliche wird durch ihr partiell selbstgesteuertes Rollenspiel wenn schon nicht mit Geschichte, so doch mit Stoff gesättigt. In dieser statischen Stofflichkeit sieht Simmel das Besondere der weiblichen Leistungen in der Schauspielkunst – übrigens neben dem Tanz die einzige Kunst, zu der die Frau seiner Meinung nach und auch der Schefflers zufolge wirklich befähigt ist:

»Nun enthält die Schauspielkunst eine Verwebung von letzten Elementen, die sie noch in eine andere und sehr fundamentale Beziehung zum weiblichen Wesen setzt. Das dramatische Gedicht stellt die Kontinuität abrollender, von ihrer inneren Logik pausenlos bewegter Schicksale dar. Indem der Schauspieler diese nun versinnlicht, die von ihm gebotene Anschaulichkeit aber keine einfache Überführung der Dichterworte in volle natürliche Konkretheit, sondern selbst ein Kunstwerk ist, von eigenen Wertnormen gelenkt – zerlegt es jenes absatzlos gleitende, gleichsam innere Geschehen des Dramas in eine Reihe von mehr oder weniger beharrenden Anschauungsbildern, denen ein Schönheitsgesetz auferlegt ist. In einer besonderen Art sind hier die Kategorien des Werdens und des

⁷³ Vgl. Ernst Bloch, *Tagtraum in symbolischer Gestalt: Lade der Pandora; Das geliebte Gut*, in: *Das Prinzip Hoffnung*, 1. Bd., S. 388 f.: »Die allemal merkwürdige Pandorasage läßt die Hoffnung den Menschen durch das Weib bringen, doch in dämonischer Weise. Pandora ist zart wie Pamina, blendend wie Helena [...] und doch wie die übliche Schlange im Sündenfallmotiv. [...] Die Alten haben sich je länger, je mehr der Hoffnung nicht zu entschlagen gesucht. Eine spätere hellenistische Fassung [...] stellt daher Pandoras Mitgift nicht als Behälter des Unglücks, sondern konträr der Güter dar, letztlich als Mysterienlade. Die Lade der Pandora ist in dieser Fassung Pandora selbst.«

⁷⁴ Zum inneren Funktionszusammenhang dieser Alternative vgl. Karin Schrader-Klebert, *Die kulturelle Revolution der Frau*, in: *Kursbuch* 17, Frankfurt 1969, S. 15: »Die Situationen der Prostituierten und der Ehefrau fordern und entsprechen sich aufs Haar. Beide sind Objekte des Mannes: die Ehefrau ist – monogamietheoretisch – ein unveräußerliches Eigentum, dessen Nutznießung allein einem Einzelnen zusteht; die Prostituierte ist potentieller Besitz aller Männer. [...] Bei beiden ist die Enteignung des Körpers geknüpft an die Dissoziation von Selbstverfügung und Lust. Die Funktion des einen Körpers ist es, Kinder zu gebären, die Funktion des anderen Körpers, Lust zu gewähren, aber an beiden Produkten hat das Objekt keinen Anteil.«

Seins zur Harmonie gebracht, ist die ewige Unruhe des Schicksals in die zeitlose Stille der Schönheit gefaßt.«⁷⁵

Die Bilder heben sich aus dem Fluß der Zeit; sie stehen aufdringlich zur Verfügung; sie sind das Material, aus dem sich die Vorstellungen und der Begriff vom Weiblichen in den verschiedenen Situationen blitzschnell zusammensetzen; aber ihre Zusammensetzung und Reihung ergeben keineswegs die weibliche Geschichte, sondern bezeichnen allein den Präsenzmodus des Weiblichen in der Geschichte. Das Weibliche, so wie es dort erscheint, ist eine Form. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich Simmel, der Theoretiker der Formen und Typologien, diesen Problemen zuwandte.⁷⁶ Sein Gespür für die innere Struktur der sozialen und der symbolischen Formen, für ihr antinomisches Gegenüber, seine »Phänomenzugewandtheit«⁷⁷ lassen ihn die geronnenen Beziehungsfiguren wahrnehmen, in denen das Weibliche eingeschlossen ist. Eine Geschichtstheorie, die die Realität dieser Formen, weil sie immaterieller Art ist, nicht anerkennt, wird die spezifischen Präsenzmodi des Weiblichen gar nicht erst entdecken – ein kurzer Blick auf diese Geschichtskonstrukte kann das bestätigen: Das Weibliche kommt in ihnen überhaupt nicht mehr vor.⁷⁸

Die Doppelperscheinung der Lulu als Rollen-, Bild- und Maskenträgerin verschiedener Weiblichkeitsvorstellungen einerseits und als »Substanzwesen« (nach Wedekind beruht diese Substanz in artifizierlicher »Natürlichkeit«) andererseits entspricht dem, was Simmel als die kulturelle Form des Rollenspiels deklariert hat:

»[...] das kulturelle Leben zeigt allenthalben die Form: daß das Individuum ohne Falschheit oder Heuchelei seine persönliche Existenz in eine vorbestehende Gestalt metamorphisiert, die zwar aus den Kräften des eigenen Lebens genährt, aber doch nicht die Erscheinung des eigenen

⁷⁵ Georg Simmel, *Weibliche Kultur*, S. 302 f.

⁷⁶ Der gelegentlich unternommene Versuch, die Hinwendung Simmels zu diesem Themenkreis dem Umstand zuzuschreiben, daß seine Frau, Gertrude Simmel, eine aktive Streiterin der damaligen Frauenbewegung war, greift sicher zu kurz.

⁷⁷ Vgl. Michael Landmann, Einleitung des Herausgebers zu: Georg Simmel, *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, Frankfurt am Main 1968.

⁷⁸ Dazu Michael Landmann: »Verglichen mit einer Geschichtsbetrachtung, die jedes geschichtlich Konkrete ganz nur aus sich deutet, sind Typologien zwar »ahistorisch« – sie dienen ja der Systematisierung der Geschichte –, trotzdem aber immer noch sehr viel geschichtsgerechter als der Rationalismus, der alles Gewesene nur daraufhin abhorcht, ob und wie weit es die Idee schon verwirklicht.« (S. 15).

Lebens ist. Eine solche – irgendwie fremde – Gestalt anzunehmen, kann durchaus in seiner eigenen Natur liegen, diese Paradoxie gehört nun einmal zu unserer Ausstattung.«⁷⁹

Nun kann allerdings nicht davon ausgegangen werden, daß die metamorphen Gestalten des Weiblichen sich von der »persönlichen Existenz« wirklicher Frauen nährten, sie stehen dieser vielmehr völlig verselbständigt gegenüber. Gleichwohl sind sie die einzigen geschichtlichen Manifestationen des Weiblichen, und – hierin besteht die Verbindung zur realen Existenz der Frauen – sie wirken gewaltsam zurück auf deren Schicksal: so entstand die »Hexe« zuerst in der männlichen Vorstellung in einer bestimmten historischen Situation, die wirklichen Frauen jedoch wurden als Hexen verbrannt. Dem Diktat der Bilder folgend, versuchen sich die Frauen in ihrem Alltag den männlichen Wunschvorstellungen anzunähern, ohne mit diesen (wie Lulu das tut) zu spielen. Da aber die Frauen sich in der Geschichte nicht selber präsentierten, da sie sich nicht artikulierten, sondern stumm blieben, kann sich das Weibliche immer nur in dieser »irgendwie fremden Gestalt« ausdrücken. Daher greift auch der Rollenbegriff, der häufig auf die sogenannte Frauenfrage appliziert wird, zu kurz; man muß, um mit ihm sinnvoll operieren zu können, davon ausgehen, daß es hinter der Rolle noch etwas Eigenständiges gibt, da er sich andernfalls selbst relativiert. Jen-seits der vorgegebenen Bilder – »der Rollen« – steht indes nur noch die Hypostasierung eines Weiblichen »an sich«, das ohne Vermittlung mit den aus der Sicht der Männer eingeschliffenen oder favorisierten konkreten Ausprägungen so formal und allgemein bleibt, daß es sich jeder Vorstellung entzieht.

Eine Genealogie des Weiblichen läßt sich allenfalls auf der Ebene der Bildproduktionen ermitteln. Die Qualität dieser Bilder ist jedoch keineswegs mit der soziologischen Kategorie der Rolle angemessen erfaßt, auch wenn sich die wirklichen Frauen gelegentlich diesen kulturellen Präformationen des Weiblichen anzugleichen suchen, zumeist im unbewußten und vergeblichen Versuch der Erfüllung »fremder« Erwartungen. Dennoch mag die Imitation eine Möglichkeit der weiblichen Selbstdarstellung sein, vielleicht sogar die einzige, allerdings nur insofern, als sie bewußt

⁷⁹ Georg Simmel, *Zur Philosophie des Schauspielers*, in: Georg Simmel, *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, S. 81.

und souverän gebraucht wird und nicht mit der Illusion weiblicher Authentizität verknüpft ist, denn:

»das real Mögliche ist am Weib ungestalteter als am Mann, doch auch seit alters, in allen Traumbildern weiblicher Vollendung, als verheißungsvoller intendiert; es greift stärker in die fundierte Phantasie.«⁸⁰

Da aber das Weibliche in gestalteter Form immer nur als das durch die männliche Phantasie Intendierte, in deren Traumgebilde Eingeschlossene erscheint, wird sich die Analyse, die seine Spur symptomatologisch verfolgt, davor hüten müssen, diese Vexierbilder unmittelbar der Wirklichkeit zuzuschlagen. Diese Bilder haben nämlich ihre eigene Realität in der Welt der Träume, und eben das macht, daß sie verheißungsvoll sein können; sie sind jedoch mit den beiden alltäglichen »Gebrauchstypen« des Weiblichen⁸¹ (auch hierbei handelt es sich nicht um Rollen, sondern um reale Positionszuweisungen und Daseinsbestimmungen) nicht in Einklang zu bringen.

Nietzsche beschreibt diese Doppelgestalt des Weiblichen – seine phantasmatische und seine alltägliche Erscheinung – in dem Begriffspaar von Distanz und Nähe; im fernen imaginierten Weiblichen wird ihm »das Leben selbst zum Traum über das Leben«, es läuft »über das Dasein dahin«, es führt die wohlthuende historische »Schweigsamkeit« des Weiblichen mit sich und dessen irrealer Realität wird in der metaphorischen Beschreibung eines »geisterhaften, schwebenden, gleitenden Mittelwesens« sichtbar; daneben – aus der Nähe besehen – erscheint das wirklich Weibliche: ein kleiner »erbärmlicher Lärm«.

»Die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne. – Habe ich noch Ohren? Bin ich nur noch Ohr und nichts weiter mehr? Hier stehe ich inmitten des Brandes der Brandung, deren weiße Flammen bis zu meinem Fuße heraufzüngeln – von allen Seiten heult, droht, schreit, schrillt es auf mich zu, während in der tiefsten Tiefe der alte Erderschütterer seine Arie singt, dumpf wie ein brüllender Stier: er stampft sich dazu einen solchen Erderschütterer-Takt, daß selbst diesen verwetterten Felsunholden hier

⁸⁰ Ernst Bloch, *Kampf ums neue Weib*, S. 697.

⁸¹ Neben dem »Gebrauchstypus« der Mutter (Ehe- und Hausfrau) und dem der Prostituierten existiert in neuerer Zeit noch der der Berufstätigen – dieser ist jedoch kein wirklicher Typus des Weiblichen, denn auf seine Geschlechtsspezifika befragt, wird ihm entweder die Weiblichkeit abgesprochen, oder er wird seinerseits auf die Eigenschaften eines der beiden erstgenannten Typen reduziert – die Berufstätigkeit bleibt so ein äußerliches Akzidens.

das Herz darüber im Leibe zittert. Da, plötzlich, wie aus dem Nichts geboren, erscheint vor dem Tore dieses höllischen Labyrinthes, nur wenige Klafter weit entfernt – ein großes Segelschiff, schweigsam wie ein Gespenst dahergleitend. Oh diese gespenstische Schönheit!

Mit welchem Zauber faßt sie mich an! Wie? Hat alle Ruhe und Schweigsamkeit der Welt sich hier eingeschiff? Sitzt mein Glück selber an diesem stillen Platze, mein glücklicheres Ich, mein zweites verewigtes Selbst? Nicht tot sein und doch auch nicht mehr lebend? Als ein geisterhaftes, stilles, schauendes, gleitendes, schwebendes Mittelwesen? Dem Schiffe gleichend, welches mit seinen weißen Segeln wie ein ungeheurer Schmetterling über das dunkle Meer hinläuft! Ja! Über das Dasein hinlaufen! Das ist es! Das wäre es! – – Es scheint der Lärm hier hat mich zum Phantasten gemacht? Aller großer Lärm macht, daß wir das Glück in die Stille und Ferne setzen. Wenn ein Mann inmitten seines Lärms steht, inmitten seiner Brandung von Würfen und Entwürfen: da sieht er auch wohl stille zauberhafte Wesen an sich vorübergleiten, nach deren Glück und Zurückgezogenheit er sich sehnt. – *es sind die Frauen*. Fast meint er, dort bei den Frauen wohne sein besseres Selbst: an diesen stillen Plätzen werde auch die lauteste Brandung zur Todesstille und das Leben selber zum Traume über das Leben. Jedoch! Jedoch! Mein edler Schwärmer, es gibt auch auf dem schönsten Segelschiffe so viel Geräusch und Lärm, und leider so viel kleinen erbärmlichen Lärm! Der Zauber und die mächtige Wirkung der Frauen ist, um in der Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor allem – *Distanz!*⁸²

Aus der lauten und bewegten »Brandung« seiner historischen Existenz imaginiert der »schwärmende« Mann ein Weibliches, das zum Symbol der Ruhe und der Schönheit wird. Völlig zu Recht weist Nietzsche darauf hin, daß dieses Bild des Weiblichen seine Qualität nur in der Entfernung hat, die zwischen dem Sehnen und dem Alltag besteht – daß es zerrinnt, sobald man sich ihm nähert; und zu Unrecht kreidet er die mit der Annäherung verbundenen Enttäuschungen den Frauen an, die ja an dieser Wunsch- und Bildproduktion gänzlich unbeteiligt waren und deren geschichtslose Existenz lediglich den Anlaß zu diesen Imaginationen bildete.⁸³

⁸² Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Zweites Buch, in: *Werke* Bd. II, hrsg. v. Karl Schlechta, München 1969, S. 81.

⁸³ Diese Enttäuschung mag der Grund für die Stammisch-Empfehlung Nietzsches sein, daß man bei der Annäherung an die Frau die Peitsche nicht vergessen solle.