



NUMMER 14 (Dezember 2016)

Mode – Geschmack – Distinktion II

Kulturgeschichtliche und kultursoziologische
Perspektiven

LiThes

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt



NUMMER 14 (Dezember 2016)

Mode – Geschmack – Distinktion II

Kulturgeschichtliche und kultursoziologische
Perspektiven

Medieninhaber und Verleger

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt
am Institut für Germanistik der Universität Graz
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

Herausgeberinnen und Lektorat

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel
Institut für Germanistik der Universität Graz
Mozartgasse 8 / I, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-2453
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at
Fax: ++43 / (0)316 / 380-9761

Prof. Dr. Marion Linhardt
Universität Bayreuth
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Gebäude GW I
Universitätsstraße 30, 95447 Bayreuth
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de

Umschlagbild

Ausschnitte aus: istockphoto © ZoneCreative 2012

Gestaltung und Satz

mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Gartengasse 13, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790
E-Mail: margarete.payer@mac.com

© Copyright

»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »<http://lithes.uni-graz.at/lithes/>«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeberinnen identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

Editorische Notiz

LiTheS Nr. 14: *Mode – Geschmack – Distinktion II* präsentiert u. a. die Ergebnisse der im Rahmen der LiTheS-Tagung gleichen Titels im Mai 2015 an der Universität Graz geführten und davon angestoßenen Diskussionen.

Gefördert vom Vizerektorat für Studium und Lehre, vom Vizerektorat für Forschung und Nachwuchsförderung, vom Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz und vom Land Steiermark.

ISSN 2071-6346=LiTheS



Vizerektorat für Studium
und Lehre

Vizerektorat für Forschung
und Nachwuchsförderung



KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
GEISTESWISSENSCHAFTLICHE
FAKULTÄT



Moschus, Schlüssel und Perücke

Mode in Schillers *Kabale und Liebe*

Von Mirjam Springer

„Lokal-Anspielungen, Satyre und bittere Kritik“¹

Kein Schiller'sches Drama ist realistischer: Wie die umfangreichen Forschungsarbeiten für Band 5N der Nationalausgabe² gezeigt haben, steckt *Kabale und Liebe* voller Anspielungen auf die Stuttgarter und Mannheimer Verhältnisse, die Schiller nur allzu gut kannte.³ Mit der Konzeption der *Louise Millerin* (so der ursprüngliche Titel) hatte er wohl schon 1782 auf der Flucht aus Stuttgart begonnen. Seit der Herzog von Württemberg seinen Regimentsmedikus für die unerlaubte zweite Reise ins kurpfälzische Mannheim mit Arrest bestraft hatte, wusste Schiller, dass es für den „Dichter der *Räuber*“ hier keine Zukunft gab. Theaterdichter am Nationaltheater in Mannheim wollte er werden. Doch der Intendant Dalberg hielt ihn zunächst auf Distanz – er fand den *Fiesko* misslungen, und ohnehin schien ihm die Unterstützung dieses durchaus prominenten Flüchtlings nicht gerade opportun. Schließlich kam Schiller im thüringischen Bauerbach unter, bei Henriette von Wolzogen, der Mutter eines ehemaligen Mitschülers von der Karlsschule. Hier arbeitete er weiter an seinem ‚verspäteten‘ bürgerlichen Trauerspiel, mit dem er den Geschmack des mittlerweile rührstückhungrigen Publikums (und den des Mannheimer Theaterleiters) zu treffen hoffte. Doch dann geriet ihm die Wirklichkeit ins Stück, seine Erfahrungen vor allem mit dem württembergischen, aber auch mit dem kurpfälzischen Absolutismus. Der Hof Herzog Karl Eugens war für seine spätbarocke Pracht berühmt gewesen, für legendäre Feuerwerke, Maskenbälle, Jagden und bombastische Operninszenierungen (die auch Schiller als Karlsschüler noch sehen konnte), aber eben auch berüchtigt für derartige Verschwendungssucht, für Intrigen und Kabbalen. Zwar war nach der sogenannten Bekehrung des Herzogs zur Mäßigung, die

- 1 Formuliert nach Heribert von Dalbergs Anmerkungen zu Ifflands Schauspiel *Verbrechen aus Ehrsucht* in der Theaterrausschusssitzung vom 2. April 1784. In: Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789. Herausgegeben von Max Martersteig. Mannheim: Bensheimer 1890, S. 246 (Nachdruck: Berlin: Dramaturgische Gesellschaft 1980. [= Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft. 14.]).
- 2 Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Herausgegeben im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers. Weimar: Böhlau 1943 ff., Bd. 5N: *Kabale und Liebe, Semele, Der versöhnte Menschenfeind, Körners Vormittag*. Herausgegeben von Herbert Kraft, Claudia Pilling und Gert Vonhoff in Zusammenarbeit mit Grit Dommies und Diana Schilling. Weimar: Böhlau 2000. Die den Zitaten nachgestellten Seiten- und Zeilenzahlen beziehen sich auf diesen Band, ebenso die Angaben zu den entsprechenden Erläuterungen in den Fußnoten des vorliegenden Beitrags.
- 3 Auch ein wenig Weimarer Kolorit kam hinzu, von den dortigen Verhältnissen erfuhr Schiller über Henriette von Wolzogen, vgl. Anm. 26.





Anfang der 1770er Jahre von allen Kanzeln des Landes verkündet worden war (und an der die Mätresse und spätere Ehefrau Karl Eugens, Franziska von Hohenheim, sicherlich genauso ihren Anteil hatte wie die ökonomisch immer prekärer werdende Situation des Herzogtums), die Misswirtschaft weitgehend beendet, die „Prachtentfaltung [blieb] seltenen Staatsbesuchen vorbehalten“, und „wohltätige Aufgaben des Fürsten [traten] in den Vordergrund“.⁴ Dennoch: Schiller hatte für alle Zeiten seine absolutistische Lektion gelernt. Noch das kleinste Detail in *Kabale und Liebe* ist wirklichkeitsgesättigt, wie nur einige Beispiele zeigen sollen:

Wenn der Präsident sich gegenüber seinem Sekretär Wurm amüsiert ausmalt, dass Ferdinand Louise schwängern und sich mit dem Bezahlen der „Skortazionsstrafe“ (28,14 f.) aus der Affäre ziehen könne, dann hatte, wer die Solitude kannte, die ledigen Mütter vor Augen, die die angesetzte Geldbuße hier abverdienten.⁵

Lady Milford muss sich vom Kammerdiener erklären lassen, dass man die protestierenden Zwangsrekrutierten vor ihrem Abtransport in den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg auf dem „Paradeplatz“ (50,20) zusammenschießen ließ, während sie mit dem Herzog auf der „Bärenhaz“ (50,26) war. Kaum ein Landesherr ließ derart spektakuläre Jagden inszenieren wie Karl Eugen. „Noch 1782 wurde im Rahmen der Festlichkeiten zu Ehren des russischen Großfürsten, die Schiller Gelegenheit zur Flucht [...] boten, eine große Jagd veranstaltet“,⁶ für die man mindestens 6.000 Hirsche organisiert hatte. Und auch die Exekution der Rekruten war für Schiller absolutistische Wirklichkeit. Die Szene auf dem Paradeplatz soll sein Vater mit angesehen haben.⁷

Genau nachgezeichnet ist im Stück zudem das höfische Mätressenwesen, für das Herzog Karl Eugen und Kurfürst Karl Theodor besonders berüchtigt waren.⁸

Und wenn der Präsident im Gespräch mit seinem Sohn „die Hinwegräumung [s]eines Vorgängers“ (36,13 f.) erwähnt, dann erinnerte sich das Publikum noch immer daran, wie skrupellos Friedrich Samuel Graf von Montmartin, Premierminister und Geheimratspräsident am württembergischen Hof, in den 1760er Jahren seinen Vorgänger, Oberst Philipp Friedrich Rieger, durch eine Intrige ausgeschaltet hatte.⁹

4 Peter-André Alt: Schiller. Leben – Werk – Zeit. Bd. 1. München: Beck 2000, S. 41.

5 „Skortazionsstrafe“: „Hurenstrafe“, vgl. Erläuterung zu 28,14–15/29,13–14, S. 421.

6 Erläuterung zu 50,26/51,26, S. 435.

7 Vgl. Erläuterung zu 50,14–22/51,14–22, S. 434.

8 Vgl. Erläuterung zu 38,30/39,29, S. 427.

9 Vgl. Erläuterung zu 36,13–14/37,13–14, S. 426.

Es ist diese an der Wirklichkeit gebildete Genauigkeit,¹⁰ die aus *Louise Millerin* kein Rührstück werden ließ, auch wenn der neue, publikumswirksame Titel, *Kabale und Liebe*, ein solches anzukündigen schien. Er stammt bekanntlich von Iffland und entsprach der neusten Rührstück-Mode. In der Theaterausschusssitzung vom 2. April 1784 lobte Heribert von Dalberg dann auch Ifflands *Verbrechen aus Ehrsucht*, das am 9. März in Mannheim uraufgeführt worden war, überschwänglich, und man kann das Lob durchaus als Kritik an Schillers Realismus lesen:

„Dieses Stück macht seinem Verfasser und unsrer Bühne viel Ehre. Als Stück ist es wahre, große Freskomalerei; herrlich gewählte Situationen; edle Simplicität im Plan; Wahrheit in Sprache und Ausdruck; reine Moral, fern von Lokal-Anspielungen, Satyre und bitterer Kritik.“¹¹

Zwar wird Schiller 1783 zum Theaterdichter in Mannheim ernannt, doch erfolgreich ist er nicht. *Fiesko* floppt, und *Kabale und Liebe* kann mit den Rührstück-Erfolgen nicht mithalten. Schillers Vertrag wird 1784 nicht verlängert.

Hut und Stock und roter Rock: neue und alte Insignien des Standes

Präzise zeichnet Schillers bürgerliches Trauerspiel also die spezifischen absolutistischen Verhältnisse in einem deutschen Kleinstaat Ende des 18. Jahrhunderts: die Machtverschiebungen am Hof durch den Aufstieg einer gut ausgebildeten Verwaltungselite (Präsident), den Konkurrenzdruck innerhalb des dritten Standes, der sowohl aufstrebende Beamte hervorbrachte (Wurm) wie von Verelendung bedrohte Kleinbürger (Miller). Auffallend ist, wie differenziert Schiller dabei die soziale Verortung seiner Figuren besonders über Kleidungs-Codes regelt.¹² Keine Farbe, kein Kleidungsstück, keine Requisite ist beliebig. An den unterschiedlichen Kleider-Zei-

10 Diese Genauigkeit findet sich auf allen Ebenen, beispielsweise auch in der Zuordnung bestimmter Instrumente und Musikstile zu den jeweiligen Figuren, wie ich in den entsprechenden Erläuterungen zu *Kabale und Liebe* in NA 5N nachgewiesen habe. So „phantasiert“ die sich empfindsam inszenierende Lady Milford am „Flügel“ (44,6), die Bürgerstochter Louise spielt zu Hause auf dem „Pantolon“ (176,35). Sehr genau erfasst Schiller auch die Lebenswirklichkeit des Stadtmusikanten Miller. „Miller ist ein Vertreter jener musikalischen Institution, die im 18. Jahrhundert allmählich verdrängt wurde: der zünftigen Stadtpfeiferei.“ (Erläuterung zu 6,7–8/7,7–8, S. 402–403. [!]) An der Familie Miller werden die fortschreitende Spezialisierung und der daraus resultierende Verdrängungseffekt im dritten Stand durchgespielt. Im Zeitalter der Virtuosen wurde es immer „schwieriger [...] für die Stadtpfeifer, sich gegen eine starke Konkurrenz durchzusetzen“, die „höfischen Orchestermusiker [...] mußten sich, um den höheren technischen Anforderungen der neuen Musik gewachsen zu sein, immer mehr spezialisieren. Konkurrenz drohte zudem von den Militärmusikern, den Hautboisten, die in die musikalischen Domänen der Stadtpfeifer einbrachen“ (ebenda). Für Miller wäre es folgerichtig ein Aufstieg, „ins Orchester“ (68,2 f.) verlangt zu werden, doch ihm bleibt nur, seine Familie mit Privatunterricht über Wasser zu halten.

11 Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg, S. 246. Vgl. auch NA 5N, S. 386.

12 Ich zeige dies hier wegen der Vergleichbarkeit an der Männermode, wie sie im Stück präsentiert wird. Lady Milfords ausgeklügeltes Spiel mit Garderobe sowie Louises Kleidung



chen, mit denen die beiden männlichen bürgerlichen Figuren, Miller und Wurm, markiert werden, wird dies anschaulich:

Als Stadtmusikant Miller mit hausväterlichem Selbstbewusstsein beschließt, beim Präsidenten vorstellig zu werden, um der unstandesgemäßen Liebschaft zwischen Ferdinand und Louise ein Ende zu machen, muss er nicht lange nachdenken, was er bei diesem Treffen tragen wird: „Du wirst mir meinen rothen plüschenen Rok ausbürsten, und ich werde mich bei Seiner Exzellenz anmelden lassen“ (12,16 f.), weist er seine Frau an. Miller verlangt hier nach seinem „Staatsrok“ (66,16), wie er ihn an späterer Stelle nennt, nach seiner Stadtpfeifer-Tracht für offizielle Anlässe.¹³ Hier geht es um die Sicherung der sozialen Distinktion, um die „Herstellung konformer Exklusivität“¹⁴ – Miller, der sich und seine Zunft mehr und mehr an den Rand der Gesellschaft gedrängt sieht,¹⁵ beschwört mit seiner wie selbstverständlichen Kleiderwahl noch einmal das identitätsstiftende Moment der Tracht. Der vom Abstieg bedrohte Kleinbürger pocht auf Tradition und Stand. Doch zur Begegnung mit dem Präsidenten, wie Miller es sich ausgemalt hat, kommt es nicht, der „rothe Rok“ bleibt im Schrank. Als die beiden Väter schließlich aufeinandertreffen (II/6), geschieht dies eher überfallartig in Millers eigenen vier Wänden. Ohne den obsolet gewordenen Schutz der Tracht ist der Musikus der brutalen Präsenz der modernen Macht („*Der Präsident* mit einem *Gefolge* von *Bedienten*.“, 74,2) jedoch noch mehr ausgeliefert, der rein verbale Verweis auf seinen Stand reicht schon lange nicht mehr zur Selbstbehauptung: „PRÄSIDENT. [...] Er ist der Vater? MILLER. Stadtmusikant Miller.“ (74,8 f.) Mühsam nur formiert sich auch körpersprachlich sein Widerstand: „MILLER. *der bis jetzt furchtsam auf der Seite gestanden, tritt hervor in Bewegung, wechselweis für Wut mit den Zähnen knirschend, und für Angst damit klappernd*“ (76,13–15).

Wurm hingegen, „Haussekretair des Präsidenten“ (6,6), ein ausgebildeter Beamter also,¹⁶ ist auch in puncto Kleidung ein Vertreter des neuen, modernen Bürgertums, der um den Zusammenhang von sozialer Anerkennung und „symbolischem Kapital“ weiß.¹⁷ Mit „Hut und Stok“ (12,33), *den* Kennzeichen bürgerlicher Mode

und Habitus wären ebenfalls eine genauere Untersuchung wert. Vgl. dazu immer auch die entsprechenden Erläuterungen in NA 5N.

- 13 Vgl. Erläuterung zu 12,16–17/13,16–17, S. 410–411.
- 14 Karl Acham: Das Modische. Zu Entstehungsbedingungen und Funktionen einer bestimmten Art von Konformismus. In: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 9 (2016), Nr. 13: Mode – Geschmack – Distinktion I. Kulturgeschichtliche und kultursoziologische Perspektiven, S. 30–46, hier: S. 31: http://lithes.uni-graz.at/lithes/16_13.html [2016-11-23].
- 15 Vgl. Anm. 10.
- 16 Vgl. Erläuterung zu 6,6/7,6, S. 400–401.
- 17 Vgl. dazu Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 658.) und P. B.: Zur Soziologie der

in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts,¹⁸ macht er Louise und ihrer Familie seine Aufwartung. Gerade an Wurm wird deutlich, wie in Schillers Drama über Kleidung und Accessoires ein Subtext konstituiert wird, der auf seine Weise von den historischen Verschiebungen innerhalb der Ständegesellschaft erzählt. Während etwa Hofmarschall von Kalb mit dem Chapeau bas des Adels unter dem Arm auf der Bühne erscheint (32,17), muss man sich Wurm mit dem schwarzen englischen Rundhut vorstellen, der seit ca. 1770 zum bürgerlichen Outfit gehörte.¹⁹ Der hier bei den Millers zu Besuch kommt, so wird mit „Hut und Stok“ signalisiert, ist ein ‚guter Bürger‘.²⁰ Doch dann heißt es wenig später in einer Regieanweisung: „WURM. [...] *zupft an Manschetten und Jabot*“ (14,20 f.). Damit sendet Wurms Kleidung noch ganz andere Signale: Der erfolgreiche Bürger zeigt sich modebewusst und damit kompetent in Fragen des Geschmacks. „Manschetten und Jabot“, der „Spitzeneinsatz vorn am Mannshemd“,²¹ sind „Details, die das Bürgertum aus der höfischen Mode“ übernommen hatte.²² Besonders mit den „weiten und langen Manschetten aus gekräuselter Spitze, die über die Hände fielen“, trieb man „einen kolossalen Luxus“. Den Mann, so hieß es, „erkennt man an seinen Spitzen“. ²³ Die modischen Details gehören zur Inszenierung des ‚neuen Bürgers‘, der sich auf jedem Parkett zu bewegen weiß: flexibel muss er sein, anpassungsfähig, smart. Souverän beherrscht er die „höfische Strategie der Intrige“ und hält zugleich an „bürgerlichen Wertvorstellungen wie Frömmigkeit und Tugend“ fest.²⁴

symbolischen Formen. Aus dem Französischen von Wolfgang Fietkau. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 107.)

- 18 Vgl. Erläuterung zu 12,33 / 13,33, S. 411.
- 19 Ebenda; vgl. auch Erika Thiel: *Geschichte des Kostüms. Europäische Mode von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1960, S. 298, und Jacob Falke: *Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte*. Tl. 2. Leipzig: Meyer 1858, S. 297.
- 20 Als Miller seine Familie gegen den Angriff des Präsidenten verteidigen will, greift auch er zum Spazierstock, dem „spanischen Rohr“, und „setzt den Hut auf“ (78,29). Am Präsidenten aber prallt diese hilflose Widerstandsgeste ab. Wie beiläufig ‚entblößt‘ der „seinen Orden“ (78,32) – gegen dieses „Hoheitszeichen, das den Stellvertreter des Herzogs in seiner Machtbefugnis ausweist“ (Erläuterung zu 26,24 / 27,22, S. 420), wirkt selbst Ferdinands „Degen“, mit dem er während der Konfrontation mit seinem Vater pausenlos herumfuchtelte, lächerlich. Das adlige Privileg, den Degen zu tragen, und der aristokratische Kodex, der seinen Einsatz regelt (nach dem sich Ferdinand in dieser Szene im Übrigen genau richtet), sind auf dem besten Weg, beinahe ebenso obsolet zu werden wie Millers Tracht.
- 21 Schwäbisches Wörterbuch. Auf Grund der von Adelbert von Keller begonnenen Sammlungen bearbeitet von Hermann Fischer, zu Ende geführt von Wilhelm Pfeleiderer. Bd. 5: O. R. S. Tübingen: Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung 1920, S. 692.
- 22 Erläuterung zu 14,20–21 / 15,20–21, S. 412.
- 23 Max von Boehn: *Die Mode*. Bd. 2: *Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil*. Bearb. von Ingrid Loschek. 5. Aufl. München: Stiebner 1996, S. 63.
- 24 Erläuterung zu 6,6 / 7,6, S. 401.



„Rother Rok“ gegen „Manschetten und Jabot“, Tracht gegen Mode – mit der Kleidung wird die Ausdifferenzierung des dritten Standes kommuniziert, Verlierer und Gewinner des Modernisierungsprozesses sind anhand ihrer Kleidung leicht auszumachen. Insofern stellt Schillers Drama das Zeichensystem ‚Mode‘ als wichtiges Instrumentarium der sozialen Ein- und Ausgrenzung vor.²⁵ Das ist es zwar schon mindestens seit der Vormoderne, und *Kabale und Liebe* liefert hier nicht grundsätzlich Neues, singular ist aber ganz sicher, wie bislang gezeigt, die Genauigkeit und Detailfreude, mit der Schiller seine Figuren inszeniert. Die Art und Weise, wie sich Schillers Stück in den Modediskurs einschreibt, zeigt dabei einmal mehr die Modernität dieses ‚verspäteten‘ bürgerlichen Trauerspiels: In *Kabale und Liebe* zelebrieren Figuren Mode geradezu, sie reden über Mode, thematisieren sie als Faktum und Faktor. Auf der Bühne ist der Eintritt in das Zeitalter der Mode endgültig vollzogen.

„Ein Bonmot von Vorgestern“: Hofmarschall von Kalb

Hofmarschall von Kalb²⁶ ist die komische Figur des Stücks. Umso grotesker, dass ausgerechnet er vom Präsidenten (und Wurm) dazu auserkoren wird, den Liebhaber Louises zu geben – und umso aufschlussreicher, dass Ferdinand, der Gefühlsabsolutist, der derart überzeugend empfindsam-stürmerisch und drängerisch von wahrer Liebe zu reden weiß, diesem Betrug aufsitzt.

Von Kalb hat – wie man sehen, hören, gar riechen kann – den Anschluss an die neuen Zeiten bereits verloren. Bei dem Herzogtum in *Kabale und Liebe* muss es sich um einen kleineren Hof handeln, denn von Kalb übt gleich drei Funktionen aus: Er ist Hofmarschall, das heißt verantwortlich für die „Hofökonomie“, er „führt daher die Aufsicht über das sämtliche Hauswesen“ und „sorgt als oberste Behörde [...] für Erhaltung der gehörigen Ordnung und Reinlichhaltung innerhalb des Schlosses“.²⁷

25 Vgl. dazu bereits Georg Simmel: Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie. In: G. S.: Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl. Herausgegeben und eingeleitet von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 434.) S. 131–139.

26 Auch dieser Name fällt wieder unter „Lokal-Anspielungen“: Die Familie von Kalb war eine der einflussreichsten Familien in Weimar. Johann August von Kalb, den Schiller wohl im Sinn gehabt hat, hatte 1776 von seinem Vater das Amt des Präsidenten des Weimarer Kammerkollegiums übernommen, war also der Finanzminister des Herzogs. Sechs Jahre später musste er aufgrund von Misswirtschaft und hoher privater Verschuldung sein Entlassgesuch einreichen. Vor dem Ruin bewahrte ihn nur die Heirat mit der reichen (und viel jüngeren) Erbin Eleonore Marschalk von Ostheim. Diesen Weimarer Klatsch erfuhr Schiller während seiner Bauerbacher Zeit von Henriette von Wolzogen. Heinrich von Kalb, der Bruder Johann Augusts, heiratete 1783 Eleonores Schwester Charlotte. Heinrich und Charlotte von Kalb kamen im Mai 1783 nach Mannheim und wohnten ab August ständig dort, mit ihnen hat die Namensanspielung nichts zu tun. Schiller konnte gerade noch verhindern, dass bei den Mannheimer Aufführungen 1784 der Name „von Kalb“ auf der Bühne genannt wurde. Vgl. Entstehungsgeschichte, NA 5N, S. 386, und Erläuterungen zu 6,2/7,2 und zu 6,4/7,4, S. 398–400.

27 Encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. Herausgegeben von A[ugust Daniel von] Binzer, fortgesetzt von H[einrich] A[ugust] Pierer. Bd. 19): Häma bis Husquarn. Altenburg: Literatur-Comptoir 1828, S. 544.

Zudem organisiert er, in seiner Funktion als Oberhofmeister, die Hofvergnügungen, Feste, Schlittenpartien etc. (32,22 f.), und hat das Amt des Kammerherrn inne (32,16).²⁸ Sein erster Auftritt (I/6) wird von der umfangreichsten Figurenbeschreibung des gesamten Stückes eingeleitet:

„HOFMARSCHALL VON KALB, in einem reichen, aber geschmacklosen Hofkleid, mit Kammerherrnschlüsseln, zwei Uhren und einem Degen, *Chapeau-bas* und frisiert *à la Hérisson*. Er fliegt mit großem Gekreisch auf den Präsidenten zu, und breitet einen Bisamgeruch über das ganze Parterre.“ (32,15–18)

Genüßlich wird hier ein an der französischen Hofetikette und -mode geschulter ‚Kavalier‘ vorgeführt. Alles ist perfekt und sitzt: Natürlich fehlt der Degen nicht, genauso wenig wie der *Chapeau bas*, den man wegen Perücke und Puder unter dem Arm trug.²⁹ Über ihn spöttelten bereits die Zeitgenossen, wie zum Beispiel Merciers *Flaneur*, der sich im *Tableau de Paris* (1781–1789) fragt, ob es nicht lächerlich sei, den Hut „unaufhörlich in der Hand zu Höflichkeits- und Ziererey-Uebungen zu gebrauchen“.³⁰ Hofmarschall von Kalb gibt alles, nur fehlt es ihm an modischer Kompetenz. Seine Perücke hat er sich offenbar über der Stirn in die Höhe gekämmt, so versuchten die Männer die Stachelschwein-Frisuren (*à la hérisson*) der Frauen nachzuahmen, bei der das Haar von allen Seiten hochtoupirt wurde. *À la mode* ist der Hofmarschall damit freilich schon lange nicht mehr, wie man etwa bei Mercier Anfang der 1780er Jahre nachlesen konnte: „Die Frisur der Männer ist überaus einfach geworden. Man trägt nicht mehr die aufgethürmten Haare, und diese hohen Topets, die mit Recht so lächerlich gemacht wurden, sind verschwunden.“³¹ Auch beim Parfum ist Hofmarschall von Kalb nicht gerade up to date, denn er hat mehr als nur einen Hauch von Moschus („Bisamgeruch“) aufgelegt. Ganz offensichtlich hat er den olfaktorischen Geschmackswandel nicht zur Kenntnis genommen, schließlich waren die barocken ‚starken Düfte‘ längst aus der Mode, mit den neuen blumigen, leichten Düften war Rousseau sozusagen auch in der Nase angekommen.³² Nur ein aktuelles modisches Detail hat es bis an die Hose des Kavaliere geschafft: die „Uhren“. Nach 1750 hatte die *Culotte* (Kniehose) einen breiten Hosenlatz, dessen seitliche Schlitze mit Uhrenketten kaschiert wurden. An diesen Ketten, die vor allem in den 1770er und 1780er Jahren beliebt waren, trug man eine Unmenge an Schmuck: echte und imitierte Uhren sowie Berlocken, die bei jedem

28 Vgl. Erläuterung zu 6,4/7,4, S. 399–400.

29 Er hatte mittlerweile nur noch zwei statt drei Krempen, damit man ihn bequem zusammenklappen konnte. Vgl. dazu: Die Trachten der Völker vom Beginn der Geschichte bis zum 19. Jahrhundert. In 104 Tafeln zusammengestellt, gezeichnet und lithographiert von Albert Kretschmer. Mit Text von Karl Rohrbach. 3. Aufl. Leipzig: Bibliographische Anstalt 1906, S. 312 und 318. Vgl. auch Erläuterung zu 32,15–18/33,15–18, S. 423–424.

30 Paris. Ein Gemälde von [Louis Sébastien] Mercier, verdeutscht von Bernhard Georg Walch. Tl. 4. Leipzig: Schwickert 1783, S. 984.

31 Ebenda, Tl. 2, S. 441.

32 Vgl. Erläuterung zu 90,29/91,29, S. 451–452.



Schritt klimperten – eine Steilvorlage für die Spötter unter den Zeitgenossen.³³ Dass der Hofmarschall schließlich mit mehreren „Kammerherrnschlüsseln“ ausgestattet wird, ist entweder Schillers sachlicher Fehler, denn als Insignie seiner Hoffunktion trug ein Kammerherr nach allen bisherigen Belegen üblicherweise *einen* goldenen Schlüssel an einer Schleife, oder – und dies ist angesichts der sonstigen Detailgenauigkeit wohl wahrscheinlicher – es ist ein hyperbolisches, komisches Ausrufezeichen.

Mit dem Hofmarschall macht sich Schiller einen großen Spaß, der freilich nur funktioniert, wenn der Zuschauer ihn versteht. Das Spiel mit den Zuschauern setzt das Wissen um ‚Mode‘ als kulturelle Praxis voraus, jenes (moderne) Wissen darum, dass es eines mindestens „vorübergehenden Konsenses“ bedarf, damit „Kleider Mode werden“.³⁴ Schillers Regieanweisung macht dieses kulturelle Wissen dort transparent, wo sie die Grenzen des Fiktionalen überschreibt: „und breitet einen Bisamgeruch *über das ganze Parterre*.“ (32,18; Hervorhebung von M. S.) Hier wird olfaktorisch der Bühnenraum auf den Zuschauerraum hin ausgeweitet, womit das Theater zum öffentlichen Raum wird.³⁵ Wie Schiller sich die Flutung des Raumes mit Moschusduft theaterpraktisch vorstellte, ist nicht bekannt.

Während die Öffnung hin zum Zuschauerraum in der Regieanweisung für den Hofmarschall einen komischen Effekt erzielt, wird sie am Ende des Dramas zum Handlungsmoment – und zum Politikum: Miller kehrt in der letzten Szene zum Schauplatz der Ermordung seiner Tochter zurück „mit *Volk* und *Gerichtsdienern*“ (188,23 f.); so erhält das im Privaten erfahrene Unrecht im Schlusstableau die angemessene öffentliche Dimension.

Nur weil das Zeitalter der Mode längst angebrochen ist,³⁶ können die Figuren in *Kabale und Liebe* über Mode sprechen, können die Zuschauer die Modesignale überhaupt lesen, wenn sie auch noch so beiläufig gesendet werden. Als beispielsweise der Hofmarschall dem Präsidenten von seiner zwanzigeinhalb Minuten dauernden Unterhaltung mit dem Herzog berichtet, verkündet er folgende „wichtige Neuigkeit“ „ernsthaft nach einigem Stillschweigen“ wie eine Offenbarung: „Seine Durchleucht

33 Vgl. Paris. Ein Gemälde von Mercier, Tl. 7, S. 40–41.

34 Gertrud Lehnert: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript 2013. (= Fashion Studies. 1.) S. 9.

35 Solche Theaterraum-Überschreitungen gibt es noch öfter in Schillers Dramen. Vgl. dazu Mirjam Springer: Und plötzlich mittendrin. Der Zuschauer in Schillers *Seestücken*. In: „Das Theater glich einem Irrenhause“. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts. Herausgegeben von Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012. (= Prosenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung. 1.) S. 133–158.

36 Vgl. etwa die Flut der Modezeitschriften in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zunächst vor allem in Frankreich, die „Mode konsequent aus den aristokratisch-repräsentativen Zusammenhängen lösten, um sie in einen zunehmend (groß-)bürgerlichen Kontext zu versetzen.“ (Lehnert, *Mode*, S. 31.) In Deutschland wurde in diesem Zusammenhang ab 1786 Friedrich Justin Bertuchs *Journal des Luxus und der Moden* (1786–1812) stilbildend.

haben heute einen MERDE D'OYE Biber an.“ (34,13 f.) Der Herzog trägt also einen Rock aus „wollenem, langhärigen tuch“³⁷ in Grüngelb,³⁸ der neuesten Pariser Modelfarbe. Es ist, wie auch hier deutlich wird, jene die Modeentwicklung dynamisierende Grunddichotomie ‚alt – neu‘, die Schillers *Kabale und Liebe* für die komische Bloßstellung des Hofmarschalls aufruft. Von Kalb ist dabei die ins Bizarre gewendete Inkarnation des bekannten Aperçus, wonach nichts lächerlicher und un-modischer ist als die Mode von gestern. Zwar birgt Kleidermode stets „das Potential zur Groteske in sich“, weil sie sich „in einem Prozess [konstituiert], der grundsätzlich auf groteske Abweichung vom Gewohnten [...] und Verselbstständigung des Dekorativen zielt“,³⁹ doch die alberne Überzeichnung des Hofmarschalls ruft gerade nicht dieses der Mode innewohnende *dynamische* Moment des Grotesken ab. Hier ist bloß das Überholte, Rückwärtsgewandte grotesk; mit der falschen, da veralteten Aufmachung wird zugleich der von der komischen Figur verkörperte anachronistische Lebensstil der Lächerlichkeit preisgegeben. Der Hofmarschall weiß es ja selbst: „Sie haben gut schwazen, Sie!“, entgegnet er dem Präsidenten, als dieser (scheinbar) in Erwägung zieht, seinen Abschied zu nehmen, „Sie sind ein Stuttierter! Aber *Ich?* – MON DIEU! Was bin dann *ich* [...]?“ (98,6–8)⁴⁰ ‚Falsch‘ gekleidet, ist der Hofmarschall zum verbalen Abschluss freigegeben. „Pavian“, „Affe“, „Murmeltier“,⁴¹ „Blindschleiche“, „Tarandel“, „Ungeziefer“ beschimpft ihn Ferdinand,⁴² und der Präsident droht mit Totalvernichtung: Von Kalb werde zum „Bonmot von Vorgestern“, zur „Mode vom vorigen Jahr“ (98,9), sollte er sich dem Betrug verweigern.

Neben der ‚falschen‘ Kleidung gibt es im Drama weitere Signale für die Unzeitgemäßheit des Hofmarschalls: Keine andere Figur wirft mit derart vielen französischen Sprachbrocken um sich wie von Kalb,⁴³ und der ihn immer noch echauffie-

37 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 1. Leipzig: Hirzel 1854, Eintrag „biber“, Sp. 1807. Vgl. Erläuterung zu 34,14/35,14, S. 425.

38 „Merde d'oie“: „eig. Gänsekoth, grüngelb“. (Johann Christian August Heyse: Allgemeines Fremdwörterbuch oder Handbuch zum Verstehen und Vermeiden der in unserer Sprache mehr oder minder gebräuchlichen fremden Ausdrücke. 7. Ausg. Bd. 2. Hannover: Hahn-sche Hof-Buchhandlung 1835, S. 84.)

39 Lehnert, Mode, S. 78.

40 Komisch ist hier auch die falsche Schreibung („Stuttierter“) als Hinweis auf die mangelnde Ausbildung dieses Höflings alter Schule. Vgl. Erläuterung zu 98,6–7/99,6–7, S. 456. Vgl. auch die zeitgenössisch bereits veraltete Form „Durchleucht“, die von Kalb mehrmals verwendet, wohingegen der Kammerdiener bereits von „Durchlaucht“ spricht (48,34). Vgl. Erläuterung zu 32,25/33,25, S. 425.

41 Murmeltiere waren, da sie leicht zu zähmen sind, im 18. Jahrhundert beliebte Jahrmarktsattraktionen. Man konnte ihnen viele Kunststücke beibringen, wie zum Beispiel Tanzen. Vgl. Erläuterung zu 122,31–32, S. 469.

42 Alle Beschimpfungen in IV/3.

43 Vgl. Erläuterung zu 92,14–15/93,14–15, S. 452–453.



rende, 21 Jahre zurückliegende Eklat ums Strumpfband (94,10–96,7⁴⁴) sowie sein an die französische Manier der Deklamation erinnerndes⁴⁵ stummes Spiel („entzückt [...] umarmt ihn [...] hüpfte hinaus“, 34,23–26) sind an Albernheit kaum mehr zu überbieten. Kleidung und Habitus des Höflings tragen dabei deutlich effeminierte und damit, weil Mode im 18. Jahrhundert zur Frauensache und in ihrem Gefolge auch die Oberflächlichkeit endgültig ‚weiblich‘ geworden war,⁴⁶ negative Züge. Die Queerness von Outfit und Auftreten des Hofmarschalls ist daher bei Schiller (wie bei vielen anderen Autoren seiner Zeit) nichts als komische Ingredienz und damit Teil der bürgerlichen Modeschelte, die vor allem im Geiste Rousseaus ‚Natur‘ gegen (künstliche) Mode in Stellung brachte.⁴⁷

Das queere Moment kann man sicherlich auch Wurms „Manschetten und Jabot“ nicht absprechen. Doch ist es hier nicht nur dem Klamauk geschuldet. Mode, so hat Simmel erläutert, bedient immer sowohl die Neigung zur Nachahmung als auch den Wunsch des Sich-Abhebens. Gesellschaftliche Normierung findet also gerade dadurch statt, dass der Einzelne sich als Individuum begreift.⁴⁸ Wurms Kleidungsstil ist für dieses Paradoxon, das die Modetheorie seit dem 18. Jahrhundert umtreibt, ein aufschlussreiches Beispiel. Die weiblichen (‚weibischen‘) Details an seiner Kleidung – „Manschetten und Jabot“ – sind aristokratische Zitate, die eben nur im Spannungsverhältnis mit „Hut und Stok“ funktionieren. Erst beides kombiniert ergibt die ‚Mode‘, die dann zum individuellen Statement des ‚neuen Bürgers‘ und damit zur Nachahmung taugt. Dies ist die *eine* Strategie modernen modischen Handelns: ein hybrider Stil, durch den sozialer Status, Geschmack, Distinktion und Geschlecht sowohl hervorgebracht als auch überschritten werden.⁴⁹ Für die *andere* Strategie steht der Präsident, bei dem es gar kein modisches Handeln zu geben scheint. Er verkörpert die (angebliche) Modeabstinenz des neuen Leistungsethos. „Männer schmücken sich nicht länger“, sie wählen stilistisch reduzierte Kleidung, die ihr „Sein“ betont.⁵⁰ Die Mode der modernen Macht heißt Understatement, Camouflage. Ihre Insignien sind Accessoires der Macht: „ein Ordenskreuz um den Hals, einen Stern an der Seite“ (26,24), mehr braucht es nicht.

Schiller, der Dramatiker der Macht, setzt in *Kabale und Liebe* Mode als theatrales Ereignis in Szene, dabei erzählen die Regieanweisungen von Mode als Ausdruck

44 Vgl. Erläuterungen zu 94,11/95,11; 94,18–19/95,18–19; 94,19–20/95,19–20; 94,24–25/95,24–25; 94,26/95,26; 94,27/95,27; 96,4–5/97,4–5, S. 453–455.

45 Vgl. Erläuterung zu 34,23–26/35,23–26, S. 425–426.

46 Vgl. Lehnert, Mode, S. 40.

47 Vgl. ebenda, S. 155–159.

48 Nach einer Formulierung von Elke Gaugele in: Beate Hausbichler: Mode ist nicht nur Mode: In den Tiefenstrukturen der Oberfläche. In: *derstandard.at* vom 22. Juli 2015, 12:00 [2016-11-23].

49 Vgl. Lehnert, Mode, S. 10.

50 Ebenda, S. 39.

sozialer Hierarchien und als einer Form der Hervorbringung von Identitäten und Machtstrukturen:⁵¹ Der „rothe Rok“ ist nur mehr Erinnerung an zünftig-bürgerliches Selbstbewusstsein, der Abgesang auf die höfische Kultur gerät in Gestalt des Hofmarschalls zum modischen Slapstick, und auch der neue Bürger mit seinem modischen Spagat zwischen der Imitation aristokratischen ‚Lifestyles‘ und in Kleidung transformierter Tugendhaftigkeit bekommt den Spott zu spüren. Moderne Machtstrategien hingegen setzen auf subtilere Zeichen. Die Mode der modernen Macht hat nichts Komisches, sie hält sich bedeckt.

51 Vgl. dagegen ebenda, S. 36. Lehnert will Mode vor allem als „eine Form der Selbstgestaltung“ verstehen und insistiert gut postmodern darauf, dass „modische Zeichen nie eindeutig lesbar“ (S. 36), „grundsätzlich ambivalent“ (S. 37) seien. Das ist immer irgendwie richtig, allerdings zeigen ihre Ausführungen in weiten Teilen eben doch, und das durchaus überzeugend, wie Mode „als soziale Zeichensprache“ (S. 36) funktioniert.