



LiTheS

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics

NUMMER 6 (JUNI 2011)

**Theaterkulturen –
Kulturtheater**

Medieninhaber und Verleger

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

Herausgeber

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

Ao. Univ.-Prof. Dr. Helmut Kuzmics
Institut für Soziologie der Universität Graz
Universitätsstraße 15 / G 4, A-8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-3551
E-Mail: helmut.kuzmics@uni-graz.at

Lektorat

Mag. phil. Evelyn Zechner
Institut für Germanistik der Universität Graz
Mozartgasse 8 / P, A-8010 Graz
E-Mail: evelyn.zechner@edu.uni-graz.at

Umschlagbild

© Joshua Blake bei iStockphoto, Juli 2009

Satz

mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Gartengasse 13 / 3 / 11, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 91 44 68 oder 0664 / 32 23 790
E-Mail: mp@margarete-payer.at

© 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 Herausgeber identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

Editorische Notiz

LiTheS Nr. 6: Theaterkulturen – Kulturtheater präsentiert u.a. die Ergebnisse der im Rahmen des LiTheS-Workshops »Habitus« im Mai 2009 geführten und davon angestoßenen Diskussionen.

Unterstützt von der Universität Graz (Vizektorat für Forschung/ Forschungsmanagement und -service und Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät)

ISSN 2071-6346=LiTheS



KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
GEISTESWISSENSCHAFTLICHE
FAKULTÄT



INHALTSVERZEICHNIS

Der Fall Salicola oder Die Sängerin als symbolisches Kapital

Von Michael Walter	5
Historische Berichte	8
Der Kurfürst in Venedig und das Engagement Salicolas	10
Maßnahmen des Herzogs von Mantua in und außerhalb Venedigs	15
Die Vermittlung des bayerischen Kurfürsten	20
Diplomatische Einigung	24
Die Etablierung Dresdens als Leithof für die italienische Oper im deutschsprachigen Raum	29

Das Weibliche als Natur, Rolle und Posse. Sozio-theatrale Tableaus zwischen Shakespeare und Nestroy

Von Marion Linhardt	35
Prolog	35
Geschlechtergeschichtliche Voraussetzungen und ihre Bedeutung für das Theater	38
<i>The Taming of the Shrew</i> : „Mann“ und „Frau“ als Parameter einer sozialen Ordnung	40
<i>Die Widerspänstige</i> : empfindsam geworden	42
Exkurs 1: Teufelsaustreibung und die Kraft der sinnlichen Liebe	46
Exkurs 2: Die „Widerspänstige“ als Zeitgenossin der frühen „Emanzipierten“	52
Wie können Madame Baumöhl, Madame Cichori und Madame Schwefel einen an Louise erinnern?	57
Ver-lachen / Mit-lachen	59

Karl Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung

Von Zoltán Péter	62
1. Einleitung	62
2. Annahmen, Ziele und Methodik	63
3. Problemstellung	64
4. Soziale Verortungen	68
5. Begabungen und Interessen	70
6. Plätze und Platzierungen	72
7. Kraus und die Avantgarde	75
7.1. Futurismus	77
7.2. Dadaismus	78
7.3. Konstruktivismus	83
7.4. Raumbühne	86
8. Ausblick	93

Der spätmoderne Hermann Broch

Von Manfred Prisching	95
Systemische Fragmentierungen	97
Fungible Identitäten	98
Unübersichtliche Regeln	100
Verfallende Werte	101
Eherne Gehäuse	104
Triumphierende Irrationalismen	104
Allgegenwärtige Unernsthaftigkeit	107
Spiegelungen	108

Der Fall Salicola oder Die Sängerin als symbolisches Kapital

Von Michael Walter

Wer ist Margherita Salicola? Man erfährt über sie in den einschlägigen Lexika – die in der Regel voneinander abschreiben – nur, sie sei die Schwester der Sängerin Angiola (oder Angela) Salicola und die berühmtere der beiden gewesen, daß aber – im Gegensatz zu Angiola – sich kaum Nachrichten über sie erhalten hätten, außer jener daß sie, wie ihre Schwester, in den Diensten des Herzogs Ferdinando Carlo (IV.) Gonzaga von Mantua gestanden habe und dann mit Johann Georg III. nach Dresden gegangen sei. Schon Lorenzo Bianconi und Thomas Walker hatten in einem langen Artikel, der noch heute die Grundlage aller sozialgeschichtlichen Arbeiten zur Operngeschichte des 17. Jahrhunderts (und darüber hinaus) ist¹, herausgearbeitet, daß die ca. 1660 geborene Sängerin in den 1680er Jahren zu den international berühmtesten italienischen Sängerinnen gehörte und ihr Ruhm auch jenseits der Alpen noch am Anfang des 18. Jahrhunderts nicht verblaßt war. 1682 begegnet Salicola zum erstenmal als Sängerin am Teatro San Salvatore in Venedig in einer Oper Giovanni Legrenzis und trat im folgenden Jahr in Pietro Andrea Zianis *Il talamo preservato dalla fedeltà d'Eudossa* in Reggio Emilia auf, zusammen mit ihrer Schwester Angiola und Catterina Frangiosi. Margherita war, wie aus dem Libretto ersichtlich ist, die bestbezahlte Sängerin der Truppe². Kurz darauf sang sie in Venedig, wo ihr der sächsische Kurfürst begegnete, der sie – davon handelt der folgende Text – mit nach Dresden nahm, wo sie, wie man häufig und zu Recht lesen kann, die erste Primadonna jenseits der Alpen wurde. 1693, nachdem sie Dresden verlassen hatte, trat sie in Wien auf und ist ab 1696 erneut in Italien nachweisbar³, meist unter dem Namen Salicola Suini (spätestens 1695 hatte sie Marc' Antonio Suini geheiratet⁴). Noch 1780 wird sie als „Musicienne d'une grande réputation“ bezeichnet⁵. Bis ins

-
- 1 Lorenzo Bianconi und Thomas Walker: Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera. In: *Early Music History* 4 (1984), S. 209–296; zu den Schwestern Salicola S. 274–277.
 - 2 Es scheint jedoch, was ein bezeichnendes Licht auf den Rang des Opernhauses wirft, daß die compagnia insgesamt eher schlecht bezahlt war.
 - 3 Lorenzo Bianconi: *Music in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press 1982, S. 203 gibt die nachweisbaren Auftrittsorte an.
 - 4 Vgl. Alessandro Ademollo: Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Margherita Salicola. In: *Nuova antologia de scienze, lettere ed arti*. Reihe III, Bd. 23=107 (September/Oktober 1889), S. 524–553, hier S. 535.
 - 5 Jean Benjamin de LaBorde: *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Bd. 3. Paris: Ph.-D. Pierres 1780, S. 323: Salicola wird im Verzeichnis der Sängerinnen als „au service des Princes de Modène“ und „Musicienne d'une grande réputation“ unter „Suini (Marguerite-Salicola)“ erwähnt.

19. Jahrhundert hinein wird sie zudem als Musterbeispiel für Erkrankungen von Sängerinnen immer wieder erwähnt⁶.

War Salicola bei den Zeitgenossen berühmt wegen ihres Gesangs (und guten Aussehens), so wurde sie musikhistorisch vor allem bekannt durch ihre angebliche Entführung aus Venedig, die noch im 19. Jahrhundert und bis heute immer wieder – und immer wieder aus denselben sekundären Quellen – erzählt wurde⁷. Aber

6 [James Rennie]: *The Art of Improving the Voice and Ear; and of Increasing Their Musical Powers, on Philosophical Principles*. London: Septimus Prowert 1825, S. 229: „Margarita Salicola-Scevina [!], a celebrated singer of Modena, told Dr. Ramazzini, that whenever she exerted herself much, she was attacked with hoarseness, and spit up an incredible quantity of phlegm; and was also often affected with giddiness and swimings in the head.“ Dieselbe Angabe auch in A. F. Crell, M. D. F. R. S. und W. M. Wallace: *The Family Oracle of Health; Economy, Medicine, and Good Living* [...]. Bd. 1. 6. Aufl. London: J. Walker 1824, S. 318 („Diseases from Singing“). Die Quelle für die englischen Autoren ist wahrscheinlich Antoine-François de Fourcroy: *Essai sur les maladies des artisans, traduit du latin de Ramazzini, avec des notes et additions*. Paris: Moutard 1777, S. 435–436. Eine Neuedition dieses Buchs erschien in Paris 1841 bei Béthune et Plon. Mit Ramazzini ist Bernardino Ramazzini (1633–1714) gemeint, der als erster Arbeitsmediziner gilt (ab 1700 Professor für Medizin in Padua 1713). Seine 1700 publizierte Schrift *De morbis artificum diatriba* (Modena: Typis Antonii Capponi; danach eine Vielzahl von Neuauflagen und Übersetzungen in verschiedene Sprachen bis ins 20. Jahrhundert), erschien 1718 auch deutsch als *Untersuchung von denen Kranckheiten der Künstler und Handwercker* (Leipzig: Weidmann). Eine weitere deutsche Ausgabe erschien 1823 bei Voigt in Ilmenau. – Es wird immer dieselbe Stelle Ramazzinis zitiert oder paraphrasiert, wie auch in Martial Brouc: *Hygiène philosophique des artistes dramatiques; ou, Traité des causes physiques, intellectuelles et morales qui, engendrées ou favorisées par l'exercice de l'art dramatique, peuvent compromettre la santé des artistes qui cultivent cetart; ouvrage destiné aux médecins, aux artistes et aux gens du monde*. Paris: Trinquart 1836: „J'ai connu à Modène, dit Raxmazzini [!], la fameuse chanteuse Marguerita Salicola Scevina [!], qui était prise d'un enrouement considérable toutes les fois qu'elle exerçait sa voix pendant long-temps. On ne peut concevoir la grande quantité de lympe visqueuse que cette femme peut cracher en un instant, selon sa volonté, tant les organes salivaires ont leurs ouvertures béantes; ce qui ne peut venir que l'effort violent qu'elle fait en chantant. Elle m'a raconté que lorsque sur la scène elle soutient un ton sans reprendre haleine pendant trop long-temps, elle est bientôt après attaquée de vertiges.“ (Das Original lautet, zitiert nach der Auflage Utrecht: Guilielmum van de Water 1703: „Margaritam Salicolam Scevinam, Celeberrimam Theatrorum Syrenem, Mutinae commorantem novi, quae post exantlatos cantus labores, gravissima raucedine persaepe corripit solet, quem affectum sibi familiarem ait post diuturnos cantus. Mirum est autem, quomodo Mulier isthaec, quando etiam perfecta fruitur valetudine, pro lubitu, temporis fere momento, magnam crassae lymphae copiam ex ore eliciat; tam patulos habet salivales fontes, quod non nisi violentae cantus modulationi acceptum refert. Eadem quoque mihi retulit, quod postquam in Scena hianti ore diu cantum sine novo aeris inspiratu suspenderit, brevi vertigine corripit solet.“) Ramazzini war seit 1682 Medizinprofessor in Modena.

7 Vgl. z. B. Anonym: Die italienischen Musiker an deutschen Höfen im XVII. Jahrhundert. In: *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* vom 12. 6. 1862, S. 217–221, zu Salicola S. 219–221. Die Quelle des anonymen Artikels ist Moritz Fürstenau (siehe Fußnote 10). – Eduard Hanslick: Zwei Theater-Prinzessinnen von ehemdem. (Die Presse (Wien) vom 28. 6. 1863.) In: E. H. *Sämtliche Schriften. Historisch-Kritische Ausgabe*. Bd. I/6: Aufsätze und Rezensionen 1862–1863. Herausgegeben von Dietmar Strauß. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2008, S. 324–327. Hanslick referiert die Texte von Karl von Weber (Fußnote 12) und Moritz Fürstenau (Fußnote 10). – Detlef Döring: Johann Georg III. (1680–1691) und Johann Georg IV. (1691–1694). In: *Die Herrscher Sachsens. Markgra-*



auch außerhalb der musikwissenschaftlichen Literatur werden die im folgenden dargestellten Ereignisse anekdotisch erzählt und mit der „Theaterbegeisterung der höfischen Gesellschaft“⁸ erklärt.

Im folgenden soll dem, im Detail gelegentlich verwirrenden, ‚Salicola incident‘⁹ erneut nachgegangen werden, um ihn dann innerhalb des politisch-kulturellen Rahmens zu erklären.

Der hier vorgelegte Rekonstruktionsversuch orientiert sich allein an den im 19. und frühem 20. Jahrhundert erschienenen Quellenauswertungen und ist daher als vorläufig und als Ausgangslage für weitere Untersuchungen zu betrachten.

Die chronologische Rekonstruktion der Ereignisse stößt insofern auf Schwierigkeiten, als in der Sekundärliteratur überwiegend – aber nicht immer – die Datierungen der Dokumente übernommen wurden, die aber in Dresden noch nach dem Julianischen Kalender datiert waren, in Bayern und Venedig aber bereits nach dem Gregorianischen Kalender. Insbesondere Furstenau¹⁰, aber auch Strich¹¹ haben die unterschiedlichen Datierungsweisen entweder nicht erkannt, oder ignoriert. Dadurch ergeben sich beim Vergleich der Daten Inkonsistenzen und Unmöglichkeiten in der Chronologie. So kann Johann

fen, Kurfürsten, Könige. 1089–1918. Herausgegeben von Frank-Lothar Kroll. München: Beck 2007, S. 160–172, hier S. 170. Döring erwähnt, allerdings ohne Quellenangabe, daß Salicola die erste Mätresse eines sächsischen Kurfürsten gewesen sei und dieser das ‚Amt‘ der Mätresse in Dresden eingeführt habe. – Johann Georg Maximilian von Furstenhoff (1686–1753) war angeblich der illegitime Sohn Johann Georgs III. und der Salicola. Diese unbewiesene Angabe, deren Quelle unklar ist, hat weniger in der seriösen Sekundärliteratur als auf diversen Internet-Seiten eine erstaunliche Karriere gemacht.

- 8 Christian Horn: Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen. Tübingen, Basel: Francke 2004, S. 8. Der Leser dieses Buchs fühlt sich durchaus veralbert, wenn Horn argumentiert (S. 9), der Kurfürst habe versucht, einen politischen Konflikt mit theatralen Mitteln für sich zu entscheiden, nämlich indem er seine Interessen vermittels „verkleideter Diener“ (Horn zitiert hier Fürstenau, siehe Fußnote 10) durchsetzen wollte.
- 9 Reinhard Strohm: Italian Operisti North of the Alps c. 1700–1750. In: The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians. Herausgegeben von Reinhard Strohm. Thurnhout: Brepols 2001. (= Speculum Musicae. VIII.) S. 1-59, hier S. 3.
- 10 Vgl. Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Mit Nachwort, Berichtigungen, Register und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur herausgegeben von Wolfgang Reich. Bd. I. 2., verbesserte Auflage. Leipzig: Edition Peters 1979. (= Fotomechanischer Nachdruck der zweibändigen Original-Ausgabe Dresden: Kuntze 1861–1862 in 1 Bd.) – In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß auch in der Sekundärliteratur in der Regel die julianischen Daten etwa für Urauffuh- rungen von Fürstenau übernommen wurden, also für die Zeit vor 1700 (als in Dresden der Kalender umgestellt wurde) zu korrigieren sind. Gelegentlich gibt Fürstenau allerdings das julianische und das gregorianische Datum an.
- 11 Vgl. Michael Strich: Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua um die erste Primadonna in Deutschland. Nach archivalischen Quellen aus Dresden und München. In: Historische Zeitschrift 138 (1928), S. 504–522.

Georg III. nicht am 9. März 1685 das Bestellungsdekret Pallavicinos in Venedig unterschrieben haben, wenn er bereits am 28. Februar abgereist war. Die Inkonsistenz löst sich jedoch auf, wenn man berücksichtigt, daß das erste Datum nach dem Julianischen Kalender, das zweite aber nach dem Gregorianischen Kalender angegeben ist, so daß – nach Gregorianischem Kalender – die tatsächliche Abreise des Kurfürsten aus Venedig am 10. März erfolgte. Im folgenden werden die Daten stillschweigend korrigiert, soweit offensichtlich ist, daß in der ausgewerteten Sekundärliteratur julianische Daten verwendet wurden.

Historische Berichte

Die Auswirkungen der unmittelbaren Erfahrung der „Herzöge [!] von Sachsen“ mit „der italienischen Oper in ihrem Heimatland Italien“, so Norbert Dubowy 1993, sei „nicht frei von Kuriositäten“ gewesen: „Bekannt ist die Entführung der italienischen Sängerin Margherita Salicola im Jahre 1685 und die nachfolgenden diplomatischen Verwicklungen mit dem Herzog von Mantua.“¹² Dubowy bezieht sich auf Moritz Fürstenau, dessen Bücher über die Dresdener Hofmusik aufgrund seiner intimen Quellenkenntnis bis heute die wichtigsten Darstellungen der Dresdener Hofmusik im späten 17. und 18. Jahrhundert sind, zitiert aber gleichsam relativierend den venezianischen *Mercurio*, der lediglich in dürren Worten die Abreise des Dresdener Kurfürsten aus Venedig vermeldet und hinzufügt, es seien mit ihm die berühmte Sängerin „Margaritina Bolognese“ – womit Margherita Salicola gemeint ist – und andere berühmte Musiker nach Dresden abgereist. Erwähnt wird in dieser Quelle noch, daß der Kurfürst Salicola zur Hofdame gemacht habe und ihr ein jährliches „generoso stipendio“ von 1000 Scudi ausgesetzt habe. Von einer Entführung war hier nicht die Rede. In der Tat war es Fürstenau, der als erster von „romantischen

12 Norbert Dubowy: *Italienische Oper im mitteldeutschen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts: Dresden und Leipzig*. In: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*. 8. Arolser Barock-Festspiele 1993. Tagungsbericht. Herausgegeben von Friedhelm Brusniak. Köln: Studio Verlag 1994. (= Arolser Beiträge zur Musikforschung. 2.) S. 23–48, hier S. 25–26. – Die Vorgänge sowie die Biographie Salicolas sind in folgenden Beiträgen behandelt worden: Karl von Weber: *Sängerinnen mit Hindernissen. 1685–1748*. In: K. v. W.: *Zur Chronik Dresdens*. Leipzig: Tauchnitz 1859, S. 69–87 (69–84 zum Fall Salicola) wertete ausschließlich sächsische Quellen aus, was zu erheblichen Irrtümern in der Abfolge der Ereignisse führte. – Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. I, S. 277–285 zitiert diesen Bericht Webers. – Ademollo, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Margherita Salicola*, S. 524–553 wertete ohne Kenntnis der deutschsprachigen Quellen die ihm bekannten venezianischen Quellen. – Strich, *Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua um die erste Primadonna in Deutschland*, bezog sich weder auf Weber noch auf Ademollo; offenbar waren ihm deren Berichte unbekannt. – Die umfassendste Zusammenstellung der Nachrichten über die Biographie Salicolas finden sich immer noch in Bianconi/Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, S. 274–277. – Paola Cirani: *Comici: musicisti e artisti di teatro alle corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*. Mantua: Casa del Mantegna 2004, S. 64 und S. 106–107 hat Einblick in die mantuanischen Quellen genommen, konnte diese in ihrer Gesamtdarstellung aber nur ansprechen und nicht detailliert auswerten.



Ereignissen“ und „Entführung“¹³ gesprochen hatte, obwohl er es hätte besser wissen müssen. Denn seine Ausführungen zum Fall Salicola bestehen überwiegend aus dem langen Zitat eines aus den sächsischen Quellen gewonnenen Berichts des Direktors des sächsischen geheimen Hauptstaatsarchivs, Karl von Weber, der 1859 publiziert worden war. Von einer Entführung war dort nicht die Rede (sondern von einer „Flucht“¹⁴ Salicolas). Freilich verleiteten die mutmaßlichen romantischen Qualitäten der Ereignisse selbst seriöse Historiker zu märchenhaften Entgleisungen. 1928 erschien in der renommierten *Historischen Zeitschrift* ein Artikel von Michael Strich über den *Streit zwischen Kursachsen und Mantua um die erste Primadonna in Deutschland*. Dieser Aufsatztitel trifft mit der Formulierung „erste Primadonna in Deutschland“ einen historiographisch ganz wesentlichen Punkt. Zudem hat der Autor sowohl die Quellen im Sächsischen Hauptstaatsarchiv in Dresden wie die im bayerischen Geheimen Staatsarchiv in München ausgewertet. Die Redaktion der Zeitschrift scheint allerdings Zweifel daran gehabt zu haben, daß die Darstellung des Falls Salicola einen anderen als einen nur humoristischen Wert haben konnte. In einer Fußnote zu dem Artikel wird vermerkt, daß die „ernsten Leser der H. Z.“ wohl „genug historischen Humor haben, um diese Studie freundlich aufzunehmen.“ Auf Wunsch der Herausgeber habe der Verfasser aber „auf eine ausführliche, mit Quellennachweisen belegte Darstellung verzichtet“¹⁵. In der Tat liest sich der Aufsatz dann stellenweise wie eine nicht besonders gute E. T. A. Hoffmann-Imitation. Er beginnt bereits mit der charakteristischen Formulierung „Es war zu Venedig im Karneval des Jahre 1685, als Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen dem Teatro San Giovanni Grisostomo einen Besuch abstattete.“¹⁶ Und wenig später heißt es: „Johann Georg III. war gut beraten, wenn er an jenem Februarabend bei S. Giovanni Grisostomo vorfuhr; seinen kühnsten Wünschen schien dort Erfüllung zu werden. Eine Sängerin, namens Margerita Salicola, ließ sich hören – und die ganze Nichtigkeit des hohlen Librettos blieb vergessen; auch der Komponist trat zurück; nur um ihretwillen, so konnte man annehmen, hatte der kluge Pallavicini [!] die Arien verfaßt; welche Gelegenheit für die Heldin des Belacanto, sie mit allen möglichen Verzierungen, Koloraturen und Kadenzen auszus schmücken!“¹⁷ Und während Weber und Fürstenau nur angedeutet hatten, daß der Kurfürst auch eine persönliche amouröse Beziehung zu Salicola hatte, stellte Strich unverhohlen die Frage: „war es mehr die Gesangsvirtuosin oder das imposante Weib, das den sächsischen Herrn zu

13 Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. I, S. 278–279. Fürstenau konnte die unten zitierte Bemerkung des Marquis de Dangeau nicht kennen, die man als Hinweis auf eine Entführung interpretieren kann.

14 Weber, *Sängerinnen mit Hindernissen*, S. 72.

15 Strich, *Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua*, S. 504. Er gibt allerdings die Quellenbestände an.

16 Ebenda.

17 Ebenda, S. 505.

so leidenschaftlicher Bewunderung hinriß“?¹⁸ Solche romanhaften Formulierungen wurden allerdings auch durch die Ereignisse nahegelegt. Selbst der nüchtern erzählende Alessandro Ademollo sah sich schon 1889 angesichts der Ereignisse in Venedig veranlaßt, einen anderen Ton in seiner Darstellung anzuschlagen, nämlich den eines „libro giallo, rosso, azzurro, o di un altro colore“¹⁹.

Tatsächlich waren die Ereignisse, die sich über mehrere Monate hinzogen, durchaus dramatisch, riefen eine Krise im ohnehin prekären Verhältnis der Republik Venedig zum Herzog von Mantua hervor, involvierten die habsburgischen und französischen Botschafter in Venedig sowie den bayerischen Kurfürsten und gefährdeten letztlich den prekären Frieden zwischen dem Kaiserreich und Frankreich. Andererseits aber waren die Ereignisse auch nicht frei von kuriosen Zügen – allerdings nur, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt moderner Diplomatie betrachtet.

Der Kurfürst in Venedig und das Engagement Salicolas

Am 7. Januar 1685²⁰ war Johann Georg III. inkognito unter dem Namen eines Grafen von Hoyerswerda²¹ nach Venedig gereist, wo er sich vom 4. Februar 1685 bis zum 10. März aufhielt. Das Inkognito war freilich schon am 3. Februar von den venezianischen *Ceremoniali* enthüllt worden.²² Die Reise des Kurfürsten diente primär zwei politischen Zwecken. Einerseits dürfte Johann Georg III. die letzten Verhandlungen über den ‚Verkauf‘ bzw. ‚Verleih‘ sächsischer Truppen an die Republik Venedig für 120.000 Taler geführt haben, die diese beim Kampf gegen die Türken auf dem Peloponnes unterstützen sollten; der entsprechende Vertrag wurde am 26. Februar 1685 unterzeichnet.²³ Andererseits war es seine Absicht, eine italienische

18 Strich, *Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua*, S. 506.

19 Ademollo, *Margherita Salicola*, S. 531.

20 Vgl. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. I, S. 277 (dort die julianischen Daten).

21 Ein solches Inkognito sollte nicht dazu führen, daß der jeweilige Fürst tatsächlich unerkannt blieb – auch der Aufenthalt Johann Georgs III. war kein Geheimnis in Venedig –, sondern diente dazu, den zeremoniellen Aufwand geringer zu halten (etwa durch Verkleinerung des Gefolges).

22 Vgl. Ademollo, *Margherita Salicola*, S. 5: „Il Duca Elettore di Sassonia, capitato questi giorni in Venetia, seben incognito, riconosciuto però per tale col mezzo del Baron Tassis fu regalato a nome pubblico d’un rinfresco del valor di ducati seicento bona valuta alla casa della sua habitatione e d’altro medemamente di ducati cento cinquanta per bona valuta coll’occasione di essersi portato a veder l’arsenale. L’ordine fu dato al solito al Magistrato alle Rason Vecchie come nella parte sotto questo giorno esistente in Filza.“ Vgl. auch Dubowy, *Italienische Oper im mitteldeutschen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts*, S. 25 (Eintrag im *Mercurio* 1685 über die Ankunft des Kurfürsten „incognito con titolo di Conte“).

23 Vgl. Strich, *Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua*, S. 515.



Operntruppe für Dresden einzukaufen, und das konnte nur bedeuten: Dresden zu einem Zentrum kultureller Repräsentanz zu machen.

In Venedig besuchte der Kurfürst vorzugsweise, aber nicht ausschlielich²⁴ das Teatro San Giovanni Grisostomo (wobei darauf hinzuweisen ist, daß die venezianischen Opernhäuser auch vertrauliche diplomatische Verhandlungen ermoglichten²⁵). Unter Mithilfe des venezianischen Nobile Girolamo Molino und des Grafen Lucio della Torre – beide waren als Agenten des Kurfürsten tätig, der im Palazzo della Torres logierte, – bestellte Johann Georg III. am 9. März 1685, also nach Ende des Karnevals²⁶, Carlo Pallavicino²⁷ zum Kapellmeister, der außerdem eine italienische Sangertruppe für Dresden engagieren sollte. Aus dem Bestellsdekrete geht hervor, daß Pallavicino nicht nur „in Betrachtung seiner guten Wissenschaft“ engagiert worden war, sondern auch „weil er bei Unsers in Gott hochstselig ruhenden Herrn Vaters Gn. in untherthanigsten Diensten gewesen“²⁸. Die Absicht des Engagements von Pallavicino und italienischen Sängern war die Etablierung eines kontinuierlichen Opernbetriebs in Dresden, wie aus der Formulierung des Kurfürsten „weil wir entschlossen, etliche opera in Unserer Residenz präsentiren zu lassen“²⁹ in einem Schreiben an Domenico Melani hervorgeht. Aus der Tatsache, daß Johann Georg III. in diesem Zusammenhang auch zwei Gondolieri nach Dresden importierte,³⁰ geht ziemlich eindeutig hervor, daß er daran dachte, in Dresden venezianische Kultur-Verhältnisse zu schaffen.

24 Vgl. Francesco Ravagli: *Il Cortona*, Domenico Cecchi. *Città di Castello*: Scipione Lapi 1896 (Nozze. Furioli-Fabbri), S. 11–12: Der Kurfürst hörte Domenico Cecchi im Teatro San Luca.

25 Das hing nicht nur mit der Anwesenheit diverser Botschafter in ihren Logen zusammen, sondern auch damit, daß im Opernhaus das Verbot, mit den Ministern des Dogen zu sprechen, unterlaufen werden konnte. Vgl. Beth L. Glixon und Jonathan E. Glixon: *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford, New York: Oxford University Press 2006, S. 302–304 und S. 313–314.

26 Der Aschermittwoch des Jahres 1685 fiel auf den 7. März.

27 Die Schreibweise des Namens variiert zwischen Pallavicino und Pallavicini. Er war bereits unter Johann Georg II. Kapellmeister in Dresden gewesen.

28 Zitiert nach Weber, *Sängerinnen mit Hindernissen*, S. 70.

29 Zitiert nach ebenda.

30 Vgl. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. I, S. 284.

In Venedig traf Johann Georg III. auf den am Tag zuvor eingetroffenen³¹ welfischen Herzog Ernst August von Hannover³² und Prinz Eugen von Savoyen. Mit Ernst August von Hannover diskutierte der sächsische Kurfürst seine Pläne für den Import der venezianischen Oper nach Dresden. Ernst August unterstützte dieses Vorhaben und sollte 1689 selbst die italienische Oper in Hannover installieren. Daß die beiden Fürsten über die Frage der Oper miteinander konferierten, war kein Zufall. Ernst August strebte die Kurfürstenwürde (die er 1692 auch erhielt) an und wollte dies mit dem repräsentativen Glanz seines Hofes auch dokumentieren. Die Interessen beider Fürsten trafen sich vermutlich in dem Plan, ihre politisch nicht übertrieben große Bedeutung durch die kulturelle Repräsentation ihrer Höfe zu erhöhen. Natürlich diskutierte der Dresdener Kurfürst sein Vorhaben – vermutlich die praktischen Aspekte – auch mit seinen venezianischen Agenten, dem venezianischen Nobile Girolamo Molino, und Graf Lucio della Torre³³.

Weit schwieriger als das Engagement Pallavicinos war das von Margherita Salicola. Aufgrund ihres Verhältnisses zum Herzog von Mantua mußten einige Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt werden, wobei della Torre und / oder Molino und der Kastrat Domenico Cecchi³⁴, genannt „il cortona“, behilflich waren. Cecchi, der „über 30 Jahre einer der am meisten gefeierten Opernsänger Italiens“³⁵ war, wurde mit Reskript vom 2. Mai 1685³⁶ zunächst ebenfalls vom sächsischen Kurfürsten engagiert³⁷ (später war er auch in Hannover und München³⁸ tätig) und trat spätestens 1687 offiziell in die Dienste des Herzogs von Mantua. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Cecchi im Januar 1685 schon – was der Kurfürst gewiß nicht wußte – als Geheimagent des Herzogs von Mantua tätig war. Cecchi scheint im Hinblick auf Nebengeschäfte dieser Art durchaus flexibel gewesen zu sein: er soll auch für die Kaiser Leopold I.

31 Vgl. Norbert Dubowy: Ernst August, Gianettini und die Serenata in Venedig. In: Studien zur italienischen Musikgeschichte. Bd. 15/I. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. Laaber: Laaber 1998. (= *Analecta Musicologica*. 30/I.) S. 172.

32 Diese Bezeichnung für den Herzog von Braunschweig-Lüneburg hat sich eingebürgert.

33 Hierbei kann es sich aus Gründen des Alters nicht um den bekannten Lucio Sigismondo (Antonio?) della Torre handeln, den Herr des Castello di Villalta, den die Republik Venedig 1717 als Banditen suchen und 1723 im Alter von 27 Jahren hinrichten ließ. Möglicherweise handelt es sich jedoch um einen Onkel von diesem.

34 Vgl. Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 71 zur Beteiligung Cecchis.

35 Dubowy, Ernst August, Gianettini und die Serenata in Venedig, S. 184.

36 Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. I, S. 285 (julianisch: 22. April).

37 Aus dessen Diensten er wahrscheinlich bereits im Jahr darauf von Ernst August abgeworben wurde; vgl. Dubowy, Ernst August, Gianettini und die Serenata in Venedig, S. 184.

38 Vgl. Ravagli, *Il Cortona*, S. 13 zu München, wo Cecchi gemeinsam mit Salicola auftrat.



und Joseph I. „more shadowy missions“³⁹ ausgeführt haben und war im Juni 1685 in einer geheimen Mission für den sächsischen Kurfürsten in Venedig⁴⁰. (Es liegt in der Natur solcher geheimer Geschäfte, daß sie für den Historiker schlecht zu durchschauen sind; der fragliche Aufenthalt Cecchis muß nicht zwingend mit den Vorgängen um Salicola zusammenhängen.)

Die Bestellung Salicolas muß durch Johann Georg III. selbst, und zwar vor der Bestellung Pallavicinos, erfolgt sein, also ungewöhnlicherweise während der laufenden Karnevals-stagione, da er schon am 2. März 1685 seinem Dresdener Agenten Domenico Melani, einem der entlassenen Kastraten der Hofkapelle (aber immer noch Kammerherr des Kurfürsten), berichtete: „Wir bringen auch ein Frauenzimmer mit, so vortrefflich wohl singet“⁴¹.

Das rechtliche oder rechtsahnliche Verhältnis gegenüber dem Herzog von Mantua, in dem sich Salicola befand, ist unklar. Der Herzog hatte der Familie Salicola ein in Mantua mit 2. Januar 1685 datiertes Patent ausgestellt, das lautete:

„Ferdin.° Carlo ecc. – il servizio fedelm^{te} prestato per molti anni da Matteo Selicola et Laura sua moglie di servitori del S.^{mo} Duca Carlo 2° n.^{ro} S.^r Padre di glor. mem. non solo che di noi stessi, e la virtù molto singolare del canto che nelle loro due figlie Margherita et Angela hoggi si fa conoscere ci eccita a dare ai med.^{mi} segni della benigna nostra gratia dichiarandoli siccome facciamo in virtù delle presenti, nostri attuali ser.^{ri} con tutti gli honor, gratie e prerogative legitima.^{te} godute da altri simili n.^{ri} se.^{ri} attuali.“⁴²

Das Schreiben war vom Herzog selbst und seinem leitenden Minister Conte Romualdo Vialardi unterzeichnet. Es enthielt zwar mit „facciamo [...] nostri attuali ser[vito]ri“ die übliche Formulierung solcher Patente⁴³, doch wurden weder Margherita noch ihrer Schwester der Titel einer „virtuosa [del duca di Mantova]“ verliehen, der üblicherweise das offizielle Protektionsverhaltnis einer Sängerin zum Herzog

39 John Rosselli: Singers of Italian Opera. The History of a Profession. Cambridge, New York: Cambridge University Press 1992, S. 47.

40 Vgl. Ademollo, Margherita Salicola, S. 533 und S. 535 und Ravagli, Il Cortona, S. 12.

41 Zitiert nach Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. I, S. 280. Der Brief des Kurfürsten ist nach dem julianischen Kalender mit 20. Februar 1685 datiert.

42 Zitiert nach Ademollo, Margherita Salicola, S. 525.

43 Vgl. die bei Paolo Besutti: La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musici, cantanti e teatro d’opera tra il 1665 e il 1707. Mantua: Casa del Mantegna 1989 im Anhang abgedruckten Patente. Zur Charakteristik der Patente im allgemeinen vgl. ebenda, S. 13–14 (vgl. ebenda auch die – späteren – Patente, Nr. 43 und 58 im Appendice: Documenti, für Angela Salicola).

beschrieb⁴⁴, wobei selbst bei Trägern dieses – sehr freigiebig vergebenen – Titels unklar war, welche tatsächliche Verpflichtung sie gegenüber dem Herzog hatten. Der Herzog stand jedoch nicht zu Unrecht in dem Ruf, aus seinem Protektionsverhältnis gegenüber Sängerinnen sexuelle Gefälligkeiten abzuleiten⁴⁵, war aber andererseits auch zweifellos Förderer junger Talente.

Ob dieses Patent Johann Georg III. bekannt war, ist unklar. Im Mai 1685 sollte er gegenüber einem bayerischen Vermittler in Leipzig erklären, das Patent sei erst im Nachhinein ausgestellt⁴⁶ und von Romualdo Vialardi zurückdatiert worden, eine Behauptung, deren Richtigkeit nicht ganz ausgeschlossen ist. Allerdings hatte aufgrund der in Venedig umlaufenden Gerüchte über das Verhältnis des Kurfürsten zu Salicola der Herzog Salicola schon vor möglichen Konsequenzen gewarnt und sie daran erinnert, „non dimenticasse di essere al servizio del Duca di Mantova“⁴⁷. Nach der mantuanischen *Narrativa del fatto* hätte das Patent vom Januar 1685 nur ein Protektionsverhältnis erneut festgeschrieben, das in Bezug auf Margherita Salicola schon seit 1682 bestanden hatte und sich in Gehaltszahlungen des Herzogs einerseits und der „obbligo di servitù“⁴⁸ Salicolas andererseits manifestierte. Warum aber hätte dann der Herzog im Januar 1685 erneut ein Patent, und zwar für die ganze Familie Salicola, ohne besondere Erwähnung eines angeblich bereits existierenden besonderen Verhältnisses zu Margherita ausstellen sollen? Es liegt in der Tat der Verdacht nahe, daß der *Narrativo* zugunsten des Herzogs eine mindestens fragwürdige Vorgeschichte konstruiert.

Johann Georg III. muß allerdings gewußt haben, daß Salicola in irgendeinem Verhältnis zum Herzog von Mantua stand, denn er gestattete ihr ausdrücklich nicht, eine Genehmigung des Herzogs für die Annahme des Angebots des Kurfürsten einzuholen⁴⁹. Es ist jedoch zweifelhaft, daß die Sängerin im unmittelbaren Dienst des Herzogs stand. Wenn dies nicht der Fall war, konnte sie also auch nicht für ihre Auftritte in Venedig vom Herzog beurlaubt sein⁵⁰, sondern war ‚frei‘. Offenbar war das Patent ein Akt der Patronage und nicht des In-Dienst-Nehmens. Salicola wird später in Briefen an ihren inhaftierten Vater darauf hinweisen, daß sie niemals

44 Vgl. Cirani, *Comici, musicisti e artisti di teatro alle corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, S. 102.

45 Vgl. ebenda, S. 103–104.

46 Vgl. Strich, *Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua*, S. 515.

47 Ademollo, *Margherita Salicola*, 529. Es ist unklar, ob Ademollo mit „essere al servizio“ eine Quelle wiedergibt, oder ob dies seine Einschätzung des Sachverhalts ist.

48 So die Formulierung in der mantuanischen *narrativa del fatto*, zitiert nach Cirani, *Comici, musicisti e artisti di teatro alle corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, S. 106.

49 Vgl. Ademollo, *Margherita Salicola*, S. 529.

50 Dieser Meinung war Weber, *Sängerinnen mit Hindernissen*, S. 71.



eine Besoldung vom Herzog von Mantua erhalten habe (was formal stimmte, aber außer acht ließ, daß Ferdinando Carlo IV. ihre Schulden in Venedig und das Logis bezahlte hatte).

Die Schwierigkeiten beim Engagement Salicolas dürften aus Sicht des Kurfürsten nicht primär durch das Verhältnis der Sängerin zum Herzog von Mantua bedingt gewesen sein, sondern durch vier andere Umstände. Erstens mußte Salicola von einem ihrer ‚Ratgeber‘ erst dazu überredet werden, das Angebot des Kurfürsten anzunehmen⁵¹. Es sind lediglich die Initialen „G.M.“ dieses Ratgebers bekannt. Nach Ademollo wurde zwar „nei primi giorni di marzo 1685“ auf Befehl des Herzogs ein gewisser Giulio Mazzolini ermordet⁵², doch erfolgte dieser Mord am 8. März, also vor der Abreise Salicolas, was es unwahrscheinlich macht, daß er mit der Sängerin in Verbindung zu bringen ist. Zweitens mußte die Zustimmung des Vaters von Salicola, Matteo Salicola, zur geplanten Übersiedelung nach Dresden eingeholt werden. (Salicola förderte das Engagement seiner Tochter durch den Kurfürsten „in cambio di denaro e della promessa di una vita maggiormente tranquilla“⁵³.) Drittens war auch die Zustimmung des Abate Vincenzo Grimani, Besitzer des Teatro San Giovanni Grisostomo, zur vorzeitigen Beendigung des Vertragsverhältnisses der Sängerin mit ihm notwendig. Hier allerdings spielte der Herzog von Mantua eine mittelbare Rolle, denn Grimani stellte aus Angst vor dem Herzog die Bedingung, man solle seine Zustimmung verschweigen. Salicola selbst wollte, wie erwähnt, bevor sie in den Dienst des Kurfürsten trat, die Erlaubnis des Herzogs von Mantua einholen, wozu Johann Georg III. ihr jedoch seinerseits keine Erlaubnis gab. Viertens gab es offenbar bürokratische Hindernisse bei den venezianischen Behörden, die der Marchese Canossa und einige Venezianer zu überwinden halfen⁵⁴. Strich vermutete, letztere Schwierigkeiten hingen mit der Kenntnis der venezianischen Behörden darüber zusammen, daß Salicola in den Diensten des Herzogs stand, so daß sie zunächst möglichen – und zu erwartenden – Ärger mit dem Herzog vermeiden wollten.

Maßnahmen des Herzogs von Mantua in und außerhalb Venedigs

Am 10. März begab sich der Kurfürst auf den Weg nach Padua, er reiste also nicht mit Salicola Richtung Dresden. Allerdings widerlegt der von Dubowy zitierte *Mercurio* 1685 (Eintrag vom 10. März)⁵⁵ eindeutig Strichs Behauptung, Salicola habe

51 Vgl. Ademollo, Margherita Salicola, S. 530.

52 Vgl. ebenda.

53 Cirani, Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, S. 64.

54 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 507.

55 „Dopo haver il Serenissimo Elettore di Sassonia goduto qui il Carnevale con ogni bramato contento e sodisfatione [...] pensa S.A.E. incaminarsi fra brevi giorni avedere il rimanente d'ell Italia havend' intanto rimandato parte della di lui corte verso la Patria, e con i medesi-

Venedig erst zwei Tage nach dem Kurfürsten verlassen⁵⁶, um Aufsehen zu vermeiden, was auch mit der nachfolgenden Chronologie der Ereignisse nicht in Einklang zu bringen wäre (so wäre etwa der unten geschilderte Anschlag auf Molino in der Nacht vom 11. auf den 12. März bereits vor der Abreise Salicolas erfolgt). Tatsächlich reiste Salicola am gleichen Tag wie der Kurfürst ab.

Salicola wurde von ihrem Bruder und einigen verkleideten Dienern begleitet, die von Hans Sigmund von Pflugk, dem Generaladjutanten des Kurfürsten, angeführt wurden.

In Venedig eskalierten daraufhin die Ereignisse: Die Abreise Salicolas blieb nicht lange geheim, was beim Herzog „einen großen und mehr furiosen Exceß der Passion“⁵⁷ hervorrief. Der Herzog, der sich während der geschilderten Vorgänge in Venedig aufgehalten hatte, reiste nach Mantua ab, nachdem er „gente“⁵⁸ beauftragt hatte, Salicola zu verfolgen und den Sachsen zu entreißen. Die Eltern und die Schwester Salicolas ließ er nach Mantua kommen und setzte sie dort fest – nicht in einem „Kerker“⁵⁹, sondern eher komfortabel in Räumen des Palastes. Aus der Korrespondenz Salicolas mit ihrem Vater konnte der Herzog entnehmen, daß sie sich keineswegs als seine Dienerin betrachtete, zumal sie vom Herzog nie eine Besoldung erhalten habe⁶⁰. Abgesehen von der Festsetzung der Familie Salicola befahl der Herzog „tutti quelli che lo servivano in Venetia“⁶¹ sowie alle unter seiner Protektion stehenden Personen mit ihren Familien nach Mantua.

In seiner Wut drangsalierte der Herzog in nicht näher bekannter Weise den Abate Grimani⁶². Auch wurden vom Herzog einige „venezianische Cavaliere und der Marchese Canossa“⁶³ festgesetzt, also vermutlich jene Personen, die bei den venezianischen Behörden zugunsten des Kurfürsten interveniert hatten. (Es ist im übri-

mi è anco partita la famosa Cantatrice nominata Margaritina Bolognese havendola l'Elettore dichiarata Dama d'onore della sua corte con un generoso stipendio di mille scudi annui, e lo stesso hà stabilito con altri famosi Musici, che si porteranno con S.A.E. in Sassonia.“ (Mercurio 1685, zitiert nach Dubowy, Italienische Oper im mitteldeutschen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts, S. 26.)

56 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 508 (vgl. auch S. 507, dort die ungenaue Angabe „einige Tage später“).

57 So Molino in einem Schreiben, zitiert nach Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 73.

58 Ademollo, Margherita Salicola, S. 530.

59 Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 510.

60 Vgl. ebenda, S. 511.

61 Ademollo, Margherita Salicola, S. 530.

62 Vgl. dazu das bei Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 73 zitierte Schreiben Molinos.

63 Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 73.



gen ganz erstaunlich, wie gut der Herzog über die involvierten Personen informiert war.)

Molino, der dem Kurfürsten behilflich gewesen war, geriet in Lebensgefahr, als ihm in der Nacht vom 11. auf den 12. Marz⁶⁴ vor seinem Haus – angeblich etwa 40 – Banditen des Herzogs auflauern wollten, um ihn zu töten, wenn er aus der Gondel stieg. Die venezianischen Behörden hatten Molino allerdings gewarnt, was wiederum die gedungenen Mörder erfuhren, so daß sie vorerst auf den Anschlag verzichteten. Am 20. März versuchten dann vom Herzog beauftragte Mörder kurz vor Tagesanbruch, in das Haus Molinos einzudringen, der sich jedoch mit seinen Bediensteten im Haus verschanzte. Nach Strich verschwanden die bravi im Morgenrauen⁶⁵, nach Weber kam es zu einem Gefecht⁶⁶ mit dem Personal Molinas, bis schließlich bewaffnete venezianische Polizei dem Treiben ein Ende setzte, wobei ein Bandit getötet und ein zweiter zwar gefangen genommen wurde, aber, wie Molino dem Kurfürsten berichtete, „hernach im Gefängnis erwrgt worden ist“⁶⁷ (nach Weber starb der Mann allerdings an seinen Verletzungen⁶⁸). Schon Weber hat darauf hingewiesen, daß die venezianischen Behörden auf ein Geständnis des verhafteten Banditen möglicherweise gar keinen Wert legten und daß Molinos Erzählung vielleicht ausgeschmückt war, um ein möglichst hohes ‚Schmerzensgeld‘ vom Kurfürsten zu erhalten⁶⁹. Am 24. März schließlich sollten vier Männer des Herzogs Lucio della Torre tten, was insofern milang, als sie auf einen ihm ähnlich sehenden gewissen Vincenzo Salvi losgingen, dann aber ihren Irrtum bemerkten und diesen laufen ließen.

Die Anschläge führten dazu, daß die venezianische Justiz in der Folge ihrerseits Mantuaner umbringen und alle Adeligen, die in Beziehung zum Mantuaner Hof standen, ausweisen lie⁷⁰. Den durchaus brutal vorgehenden venezianischen Behörden war ein gutes Einvernehmen mit dem Truppen liefernden sächsischen Kurfürsten ganz offensichtlich wertvoller als die Rücksichtnahme auf einen politisch wenig hilfreichen, querulierenden und in Venedig Schrecken verbreitenden Herzog von Mantua.

64 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 509. Weber, Sängerinnen mit Hindernissen, S. 73 spricht in Bezug auf den ersten Anschlag von „in den ersten Tagen des März“, eine Formulierung, die typisch für eine italienischsprachige Quelle wäre („nei primi giorni di marzo“); in der Tat scheint Weber hier einen Bericht Molinos zu paraphrasieren, der das genaue Datum demzufolge nicht angegeben hätte.

65 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 510.

66 Vgl. Weber, Sängerinnen mit Hindernissen, S. 73.

67 Zitiert nach Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 511.

68 Vgl. Weber, Sängerinnen mit Hindernissen, S. 73.

69 Vgl. ebenda, S. 73–74.

70 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 511.

Molino zog nach den Ereignissen in Venedig eine wohl zutreffende, aber für den Herzog von Mantua desaströse Bilanz: „Mit so vielen Praetensionen mache der Herzog den ihm angetanen Affront noch immer größer; denn wenn man die Reparation mit so starken Manieren suche, so müsse auch die angetane Schmach damit korrespondieren.“⁷¹

Außerhalb Venedigs, nämlich kurz vor Padua, erreichte den Kurfürsten am 12. März ein Abgesandter des Herzogs von Mantua, Graf Carlo Maria Vialardi, Kammerherr und „Staatssekretarius“⁷² des Herzogs. Carlo Maria Vialardi war der jüngere Bruder Romualdo Vialardis und sollte einen Brief folgenden Inhalts übergeben (wobei die Formulierung „la mia serva“ in Bezug auf Salicola hinsichtlich des tatsächlichen Sachverhalts wohl mehr als zweifelhaft war):

„Al Prin.^e Elettore di Sassonia.

Mi è pervenuta a notizia che la notte del lunedì passato sia partita da Venezia per le poste, Margherita Salicola, con ordine e gente di V.A. e perché posso persuadermi non saper ella che la medesima fosse mia serva, ho stimato mio debito parteciparglielo per ricavarne i suoi sentimenti, al cui effetto spedisco all'E. V. il Co. Carlo Vialardi mio geatil.^{mo} di camera e seg.^{io} di Stato, ecc.

Mantov.^a 12 marzo 1685.

Il Duca Di Mantova“⁷³

Carlo Maria Vialardi sandte noch am gleichen Tage einen ausführlichen schriftlichen Bericht über die Ereignisse an seinen Herzog⁷⁴. Der Kurfürst weigerte sich, den in italienisch verfaßten Brief, dem eine lateinische Übersetzung beigegeben war⁷⁵, entgegenzunehmen, weil der Brief nicht seine volle Titulatur als Kurfürst enthielt. Daraufhin erläuterte ihm Vialardi in lateinischer Sprache (offenbar verwendete er das ihm geläufige Deutsch⁷⁶ aus zeremoniellen Gründen nicht⁷⁷), der Herzog wünsche, daß ihm die Salicola zurückgegeben werde, oder aber daß der Kurfürst mit Waffen Genugtuung für die ihm zugefügte Beleidigung gebe. Daraufhin antwortete der Kurfürst (in der italienischen Wiedergabe durch Ademollo), er sei „principe

71 Zitiert nach ebenda, S. 511–512.

72 Ebenda, S. 508.

73 Zitiert nach Ademollo, Margherita Salicola, S. 8.

74 Vgl. Cirani, Comici, musicisti e artisti di teatro alle corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, S. 107.

75 Vgl. Weber, Sängerinnen mit Hindernissen, S. 75.

76 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 520.

77 Vialardi berichtete seinerseits an den Herzog, der Kurfürst sei des Italienischen nicht mächtig.



sovrano⁷⁸ und würde sich nicht dazu herablassen, sich mit einem „semplice gentiluomo“ zu duellieren⁷⁹, „fosse pure col Duca di Mantova“⁸⁰: „I Principi sovrani non fanno duelli, ma guerre.“⁸¹ Wenn der Herzog Salicola zurückhaben wolle, müsse er sie schon in Sachsen an der Spitze seines Heeres ergreifen. Als Carlo Maria Vialardi diese Nachricht nach Mantua übermittelt hatte, wollte der Herzog offenbar sofort zu den Waffen greifen und sprach von einem heiligen Krieg. Von einem solchen konnte ihn jedoch Romualdo Vialardi abbringen, indem er zu einem Vermittlungsversuch riet. In der Zwischenzeit hatte der Kurfürst Padua fluchtartig verlassen, weil Agenten des Herzogs versuchten, das Volk gegen den „tedesco“⁸² aufzuwiegeln.

Die diplomatische Lage war indes verwirrend. Der Herzog hatte sich beim Marquis de la Haye, dem französischen Botschafter in Venedig, beschwert, der Conte della Torre konferierte mit dem Gesandten des Kaisers Leopold I.⁸³, Romualdo Vialardi schlug Molino den kaiserlichen Botschafter oder Ernst August von Hannover als Vermittler vor. Auch der Kurfürst dachte an den Herzog von Hannover⁸⁴ als Vermittler.

Während der Kurfürst nach Padua und von dort wieder weggereist war, verfolgten die „gente“ des Herzogs Salicola. In weiser Voraussicht hatten die Sachsen aber nicht die Straße über Castelfranco-Bassano genommen, sondern über Vicenza⁸⁵, so daß die Häscher des Herzogs sie nicht finden konnten, zunächst umkehrten, aber dann erneut die Verfolgung in Richtung Tirol aufnahmen, um jedoch zwei Stunden zu spät in Tirol an der „Ehrenberger Klausen“ einzutreffen, die Salicola passiert hatte. Die Häscher kehrten daraufhin um. Die Annahme Strichs⁸⁶, daß sie am Ende ihrer Kräfte gewesen seien, oder sich scheuten, den Hohlweg zu durchqueren, entspricht seinen romantischen Vorstellungen. Der wirkliche Grund für die Rückkehr der Mantuaner dürfte gewesen sein, daß die Festung Ehrenberg im Besitz der Habsburger war, deren freundschaftliche Gefühle für den Herzog von Mantua nicht beson-

78 Ademollo, Margherita Salicola, S. 532.

79 Das spielte darauf an, daß der Herzog dem Kaiser als Lehensmann verpflichtet war.

80 Ademollo, Margherita Salicola, S. 532.

81 Ebenda, S. 532.

82 Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 508.

83 Vgl. ebenda, S. 512.

84 Vgl. Weber, Sängerinnen mit Hindernissen, S. 74. Die Chronologie Webers kann an dieser Stelle nicht stimmen, denn als Johann Georg III. in Augsburg war, stand der bayerische Kurfürst als Vermittler schon fest. Weber vermischt nicht nur an dieser Stelle Ereignisse in Italien und Augsburg.

85 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 509.

86 Vgl. ebenda.

ders groß waren. Irgendwo hinter der „Ehrenberger Klause“ trafen dann Kurfürst und Salicola wieder aufeinander⁸⁷ und reisten gemeinsam nach Augsburg, wo sie auf den bayerischen Kurfürsten Max Emanuel trafen.

Die Vermittlung des bayerischen Kurfürsten

Während der Weiterreise nach Dresden traf am 24. März in Nürnberg ein Bote Molinos beim Kurfürsten ein, der meldete, Vialardi sei nach München gereist, um dort die korrekte Titulatur des Kurfürsten in Erfahrung zu bringen, woraufhin er nach Dresden reisen und den mit der vollständigen Titulatur versehenen Brief übergeben solle. Falls der Kurfürst die Annahme erneut verweigere, solle sich Vialardi mit ihm auf Tod und Leben duellieren. Am 29. März⁸⁸ schrieb der Kurfürst daraufhin nach Dresden:

„Es sei ihm gewisse Nachricht zugekommen, daß der Herzog von Mantua den Conte de Vialardi mit seinen Briefen in gewissen Angelegenheiten abfertigen werde: die Briefe sollten nicht angenommen, sondern der Graf von Woche zu Woche, von Tage zu Tage auf seine, des Churfürsten, Ankunft vertröstet werden: wenn er abreisen wolle, solle er bewogen werden, davon abzustehn und da der Glimpf nicht verfangen möchte, solle die Schärfe und alle zulänglichen Mittel gebraucht werden, damit er gezwungen sei, nicht zu weichen.“⁸⁹

Unter „zulänglichen Mittel[n]“ verstand der Kurfürst durchaus auch militärische Mittel⁹⁰. Von Pflugk gab extreme Ratschläge, indem er vorschlug, Vialardi kurzerhand ins Gefängnis zu werfen. Gleichzeitig riet er aber seinem Kurfürsten, sicherheitshalber ein Eintreffen in Dresden unter allen Umständen zu vermeiden⁹¹, um nicht in die Gefahr zu geraten, Vialardi treffen zu müssen. Aus Dresden rieten am 21. April der Geheime Ratsdirektor Freiherr von Gersdorf und der Oberhofmarschall von Haugwitz zu äußerster diplomatischer Vorsicht. Falls Vialardi in Dresden eintreffe, würde es dem „Gesandtschafts- und Völkerrecht“ zuwiderlaufen, „selbigen sofort zu schimpfen und Gewalt anzulegen“⁹². In gewundenen Formulierungen wurde dem Kurfürsten geraten, doch erst einmal die Erklärung des mantuanischen Ge-

87 Vgl. ebenda, S. 512.

88 Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 75 gibt den 19. März an, womit aber nur das julianische Datum gemeint sein kann, denn derselbe Brief wird bei Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 513 inhaltlich paraphrasiert, allerdings als Reaktion auf die Nachricht vom 24. März wiedergegeben.

89 Zitiert nach Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 75. Es ist allerdings unklar, wen Weber hier zitiert.

90 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 513.

91 Vgl. ebenda.

92 Zitiert nach Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 77.



sandten anzuhören und so in Erfahrung zu bringen, ob und was in Venedig überhaupt geschehen sei – es ist offensichtlich, daß Gersdorf und Haugwitz den Berichten über die venezianischen Ereignisse nicht glaubten und Beweise einforderten. Selbst wenn der „Respect“ des Kurfürsten vom Herzog von Mantua beschädigt worden sein sollte, müsse man mit Überlegung vorgehen, da sonst der Kurfürst, seine Familie und „Land und Leute“ leicht in Gefahr kommen könnten und Nachteile erleiden würden. Man habe außerdem die Reaktion auf die Maßnahmen des Kurfürsten innerhalb und außerhalb (d.h. in Frankreich) des Reichs zu bedenken. Im übrigen vermittelte das Schreiben in allerhöflichsten Formulierungen den dringenden Wunsch, daß der Kurfürst doch endlich nach Dresden zurückkehren und daß er unter keinen Umständen etwas im Alleingang unternehmen sollte. Beim Lesen des Schreibens kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die sächsischen Hofbeamten ihrem Kurfürsten in diplomatischen Dingen nicht über den Weg trauten und weitreichende Folgen bei spontanen Aktionen Johann Georgs III. befürchteten, die Wirkungen über Sachsen hinaus hätten haben können und möglicherweise auf diplomatischem Weg nicht mehr in den Griff zu bekommen waren.

In München, wohin der jüngere Vialardi inkognito als Comte de Berla gereist war, entwickelten sich die Dinge unterdessen für den Herzog von Mantua positiv, obgleich auch der junge bayerische Kurfürst Max Emanuel der Meinung war, daß sich ein Kurfürst nicht duelliere. Von seiner ersten Audienz beim Kurfürsten berichtete Vialardi:

„S.^{mo} Padrone.

Nella prima udienza ch'ebbi dal S.^{mo} Elettore, dopo ch'ebbi anche parlato e detto tutto quello che potei in vantaggio dell'A. V. il d.^o S.^{mo} mi disse 3, o quattro volte le seguenti parole: Mi dica S.^r Conte, ne la prego, cosa potrei io fare per servire il S.^r Duca. All' hora presi il biglietto, che V. A. benign.^{te} mi scrisse in mia casa, e riverentem.^{te} glielo lessi tutto, e quando arrivai a quelle parole, che dicono desiderarei Margherita in Venezia per farne poscia quello comanderà S. A., m'interuppe subito dicendomi: Io sarei molto felice se potessi indurre il S.^r Elettore a far questo, egli ne è tanto geloso che se gliela dimandassi per servirme nell'opera che faccio in musica nel mio matrimonio, non me la concederebbe infallibil.^{te}, dubitando ch'io ne fossi innamorato, e la volessi negoziare, e può bene assicurarsi il S.^{mo} di Mant.^a che s'io havessi Margherita nelle mie mani, io gliela manderei subito, essendone egli il suo padrone. Proseguii la lettura del d.^o biglietto ed arrivando a quelle altre parole, che dicono; o l'aggiustamento o il cimento, fece il S.^{mo} Elettore un'atto di ammirazione, e mi replicò, il cimento? Veramente S. A. è d'animo generoso, ma tra Principi sovrani non si admettono duelli. Mi dica S.^r Conte cosa potrei fare? E li tornai a dire, Margherita in Ven.^a, come sopra, o pure, parlando in quest'ultimo capo, però senza impegno, non havendone io facultà alcuna, che Margherita sia riposta nelle mani dell'A. V. per farne poscia quello ella vorrà, e più volte ho accertato il S.^{mo} Elettore che V. A. ha molta stima e genio alla di lui Persona havendola voluta interporre in questa confidenza a qual si sia altro gran Prin.^e e che egli si poteva liberam.^{te}

promettere dall'A. V. tutto ciò che giustam.^{te} poteva dipendere da di lei arbitri
in qual si sia occorrenza.
Di tanto dò parte a V. A., ecc.
Monaco di Baviera, 18 ap.^{le} 1685.
Carlo M.^a Vialardi⁹³

Der bayerische Kurfürst entsandte den Hofkavalier von Guidoborn nach Dresden⁹⁴, wo dieser am 16. Mai eintraf. Dort traf er den sächsischen Kurfürsten indes nicht, denn dieser umkreiste Dresden und ließ in der sächsischen Hauptstadt mitteilen, er sei „auf der Hasenbalz“⁹⁵ an einem nicht näher mitgeteilten Ort. Salicola war zu diesem Zeitpunkt bereits in Dresden⁹⁶ eingetroffen. Am 22. Mai⁹⁷ schließlich gelang es Guidoborn, Johann Georg III. in Leipzig zu treffen. Der Kurfürst erklärte dem bayerischen Emissär unumwunden, „die Margerita lasse er nicht mehr von sich“⁹⁸, wenn sich überhaupt jemand zu beklagen habe, dann sei er es. Im übrigen sei der mantuanische Bote in München nicht derjenige, für den er sich ausbebe: es handele sich nicht um einen Comte de Berla, sondern um den Grafen Vialardi, so daß der bayerische Kurfürst sich „leicht denken könne, daß Schelmenstücke dahinter stecken“⁹⁹.

In der Zwischenzeit war von Pflugk wieder nach Venedig gereist, um weitere Verhandlungen über das sächsische Truppenkontingent für Venedig zu führen. Während der ganzen Affäre kochte offenbar die Gerüchteküche: Warnungsbriefe an den Kurfürsten behaupteten, der Herzog wolle den Kurfürsten und die Salicola vergiften, jedenfalls aber ermorden lassen, auch habe er auf den Kopf der Sängerin 10.000 Taler ausgesetzt¹⁰⁰. Wie ernst zumindest ängstliche Gemüter die Warnungen vor dem langen Arm des Herzogs nahmen, zeigt die Tatsache, daß Francesco, der Bru-

93 Zitiert nach Ademollo, Margherita Salicola, S. 532–533.

94 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 514.

95 Zitiert nach ebenda.

96 Vgl. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. I, S. 284. Fürstenau gibt kein Datum an, sondern lediglich „im April“, es könnte sich also nach dem Gregorianischen Kalender auch um ein Eintreffen in Dresden in den ersten Mai-Tagen gehandelt haben. Die Annahme Strichs, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 517, Salicola habe im Torgauer Schloß gewohnt, gründet sich vermutlich auf einen mißverstandenen, von Fürstenau an dieser Stelle mitgeteilten Brief, aus dem aber lediglich hervorgeht, daß Salicola im Oktober 1685 in Torgau einquartiert worden war.

97 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 514. Es ist unklar, ob Strich hier ein julianisches oder ein gregorianisches Datum angibt.

98 Zitiert nach ebenda, S. 514.

99 Zitiert nach ebenda, S. 515.

100 Molino sah sich im Juni angesichts der vielen am mantuanischen Hofe umlaufenden Gerüchte nicht in der Lage, Johann Georg III. einen fundierten Bericht über die Lage zu geben; vgl. Molinos Schreiben, zit. bei Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 81.



der von Salicola, auf der Rückreise von Dresden nach Italien im Mai 1685, in Bozen hörte, der Herzog habe 30 Mann ausgeschildet, um ihn, seine Schwester und den Kurfürsten zu ermorden – garniert mit der unzutreffenden Mitteilung, der Rest seiner Familie sei bereits ermordet worden. Daraufhin erschrak Francesco so sehr, daß er sich erst erdolchen wollte, dann Schutz in einem Kloster suchte und schließlich in die Schweiz flüchtete¹⁰¹. Von Pflugk jedenfalls warnte den Kurfürsten per Eilkurier vor einer drohenden Vergiftung von Salicola von einer nicht näher spezifizierten, demnächst in Dresden eintreffenden Person¹⁰², gab aber insofern Entwarnung, als nicht zu erwarten sei, daß man sich an der Person des Kurfürsten vergreifen werde. Letzterer ordnete daraufhin an, alle eventuell eintreffenden Leute des Herzogs von Mantua erst einmal zu inhaftieren. Am umlaufenden Vergiftungsgerücht fühlte sich der Herzog aber unschuldig, woraufhin er – vermutlich da es für seinen Ruf und die Diplomatie schädlich war – Vialardi (es ist unklar, welchen von den beiden, vermutlich handelte es sich jedoch um den älteren) Mitte Juni nach Venedig schickte, um zu eruieren, wer das Gerücht in Umlauf gebracht hatte¹⁰³. Gegenüber dem kaiserlichen Botschafter in Venedig erklärte Vialardi, die Angelegenheit wäre schon beigelegt worden, wenn nicht das Gerücht verbreitet worden wäre, der Herzog wolle Kurfürst und Salicola vergiften lassen. Vialardi konferierte lange mit della Torre und befragte Domenico Cecchi, konnte aber, trotz des Verdachts, daß Molino dahinter stecke, den Urheber des Gerüchts nicht ausfindig machen. Pollheim vermutete später, daß Molino durch seine Nachrichten die Verhandlungen mit dem bayerischen Kurfürsten torpedieren wolle, um den Herzog von Hannover als neuen Vermittler ins Spiel zu bringen.¹⁰⁴

Vermutlich am 4. Juni 1685¹⁰⁵ fand ein Treffen Guidoborns mit dem sächsischen Oberhofmarschall von Haugwitz statt. Zu diesem Zeitpunkt war die Eskalation des Streits gefährlich geworden, denn niemand konnte wissen, was aus dem Streit eines Kurfürsten des Reichs mit einem Herzog, der in Verbindung mit dem französischen König stand, erwachsen könnte. Für einen, wenn auch vordergründigen Anlaß zu einem erneuten, vielleicht sogar militärischen Konflikt zwischen dem Kaiser und dem französischen König geeignet zu sein, hatte die Affäre durchaus das Potential, auch wenn sich nicht einschätzen ließ, ob und in welchem Ausmaß der König den Herzog bei einer weiteren Eskalation unterstützen würde. Jedenfalls waren, mit Ausnahme der beiden streitenden Fürsten, offenbar alle Beteiligten bestrebt, im

101 Vgl. Weber, *Sängerinnen mit Hindernissen*, S. 74 und Strich, *Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua*, S. 517–518.

102 Vgl. Strich, *Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua*, S. 515–516. Die Chronologie der Ereignisse ist hier aus der Sekundärliteratur nicht zweifelsfrei feststellbar.

103 Vgl. Weber, *Sängerinnen mit Hindernissen*, S. 81.

104 Vgl. ebenda, S. 82.

105 Strich gibt den 25. Mai an, muß aber an dieser Stelle seine Kenntnisse aus sächsischen Dokumenten gewonnen haben, die julianisch datiert waren.

Streit um eine Sängerin, bei der es „ohnedis nit viel zu konsideriren“¹⁰⁶ gab, kalmierend zu wirken. In der Verhandlung mit Guidoborn behauptete Haugwitz, Johann Georg III. habe nicht wissen können, ob Salicola in Diensten des Herzogs von Mantua stand, und beharrte darauf, daß die Titulatur des Schreibens des Herzogs von Mantua nicht korrekt gewesen sei. Natürlich war Haugwitz nicht mit Guidoborns Vorschlag einverstanden, Salicola nach Venedig zurückzuschicken, aber auch nicht mit dem Vorschlag, die Sängerin bis zur Lösung des Streitfalls „in locum tertium“¹⁰⁷, nämlich am bayerischen Hof, unterzubringen. Als gangbarer Weg sollte sich in der Folge dann jedoch die Idee erweisen, der sächsische Kurfürst solle dem Herzog von Mantua anbieten, Salicola zu diesem zurückzuschicken, woraufhin der Herzog sich vielleicht mit dem Anerbieten zufrieden geben und auf die tatsächliche Rücksendung verzichten werde. Tags darauf eskalierte die Situation allerdings wieder, als Johann Georg III. dem bayerischen Gesandten mit Vergeltung für den Vergiftungsanschlag auf Salicola und ein vom Kurfürsten vermutetes Attentat auf von Pflugk in Venedig drohte. Da der Herzog von Mantua sich „unanständig“¹⁰⁸ verhalte, werde auch der Kurfürst sich „ausländischer Manieren bedienen“¹⁰⁹. Immerhin nahm der Kurfürst aus den Händen Guidoborns den Brief des Herzogs von Mantua an¹¹⁰ (ob bei diesem Gespräch oder etwas später ist unklar).

Diplomatische Einigung

Freilich dürfte der Wutausbruch des Kurfürsten nur der rhetorische Auftakt gewesen sein, um bei der diplomatischen Lösung des Konflikts eine gute Ausgangsbasis zu haben. Denn im Juni sandte er den Kammerherrn Eberhard Mathias Julius Herr von und zu Pollheim an den kurfürstlich-bayerischen Hof, wobei, um das Gesicht zu wahren, diese Reise offiziell in Verbindung mit der bevorstehenden Hochzeit Max Emanuels mit der Habsburger Erzherzogin Maria Antonia stand¹¹¹. Pollheim gehörte vermutlich zum Begleitpersonal der Venedigreise des Kurfürsten, denn er hatte auf der Rückreise als Bote Johann Georgs III. an den Oberhofmarschall von Haugwitz in Dresden fungiert, dem er die Details der Causa Salicola erläutern sollte¹¹².

106 Zitiert nach Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 516.

107 Zitiert nach ebenda.

108 Zitiert nach ebenda, S. 517.

109 Zitiert nach ebenda.

110 Vgl. ebenda, S. 519.

111 Vgl. Weber, Sängerinnen mit Hindernissen, S. 82.

112 Vgl. ebenda, S. 76–77.



Pollheim übermittelte ein Schreiben seines Kurfürsten, in dem dessen Standpunkt Max Emanuel ausführlich dargelegt wurde:

„Wenn die Salicola auch in wirklichen Diensten des Herzogs von Mantua gestanden und immediate daraus getreten, ist sie doch nicht von solchem Stand und Wesen, daß des Herzogs Liebden mit uns und wir mit ihm darüber in Miverhaltis gerathen, oder daß das gute Vernehmen, welches zu allen Zeiten und von so langen Jahren her, zwischen unserm churfrstlichen und Ihrem Haus gewesen, dadurch den geringsten Anstoß leiden, vielweniger gar alterirt werden sollte. Und wenn man den Verlauf der Sache nur nach itzlichen Umständen considerirt, so ist zum Theil vorher bekannt und aus dem folgenden ganz zuverlässig klar und in factu richtig, daß die vorangeregte persona in einer freien Republik zu mannigliches Gefallen sich öffentlich hören und sehn lassen, mithin als eine Seiner Ldn nicht Angehörige, in der damals gehaltenen opera mit Singen zu der Zeit geleistet, da wir sie um der Stimme willen in unsere Dienste auf und angenommen etc. Ja was noch mehr ist, so kann weder dieselbe noch jemand anders mit Wahrheit sagen, daß auf unsern Befehl sie dazu forciret wäre oder verleitet worden, sondern es ist ihr freier Wille gewesen, sich solchergestalt bei uns zu engagiren. Dahero wir denn uns nimmer in die Gedanken kommen lassen können, daß jemand weiter etwas ex capite einiger Herrschaft an ihr zu pratendiren habe, vielweniger des Herzogs zu Mantua Ldn, als welche Ihrem fürstlichen Hofstatt [!] und Residenz nach, dort in der Nähe gewesen und von allem Vorgang gute Nachricht in Zeiten haben können, sie, bevor ab in unsern Diensten allschon sich befindende, die sie, (quod bene notandum) mit Vorwissen, Einwilligung und Vorschub ihres leiblichen Vaters und anderer Verwandten angetreten, im Geringsten angefochten oder deswegen an uns etwas auf solche Art und Weise gelangen lassen würden, in mehrerer Betrachtung, daß von der Zeit ihrer Dienstpflichtigkeit an sie frei, öffentlich mit Singen uns aufgewartet und öffentlich am hellen Tage mit etzlichen unserer Bedienten von dannen gereist. Noch weniger aber hätten wir vermuthet, daß des Herzogs L. zu der Zeit, da wir nicht in dem Unsrigen, sondern auf der Reise gewesen, fast mehr der cantatricen nach, als zu uns jemand der Ihrigen abgeschickt haben würden, ist uns auch nicht weniger fremde, daß der dazu gebrauchte Violardi sein aufgehabtes italienisch angefastes unfrmlich eingerichtetes Creditiv in einer solchen Sache an einem solchen Orte und zu einer solchen Zeit vor verstatteter Audienz uns überreichen lasse, mithin dasselbe anzusehn und zu erwägen Zeit und Raum gegeben. Da wir denn die Mängel desselben und daneben befunden, daß er zu solchem Werke nicht genugsam accreditirt, auch der teutschen Sprache nicht kundig gewesen, dannenhero nicht anders gekommen, als ihn unverrichteter Sachen mit Zurckgebung angeregten Schreibens dasmal nicht vor uns zu lassen etc.“¹¹³

Der Hintergrund der ausdrücklichen Bemerkung, der sächsische Kurfürst habe Salicola nur „um der Stimme willen“ in seine Dienste genommen, dürfte nicht nur gewesen sein, daß man Johann Georg III. eine Liebschaft mit Salicola unterstell-

113 Zitiert nach ebenda, S. 80–81; vgl. auch Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 518.

te, sondern auch deren schlechter moralischer Ruf¹¹⁴, so daß 1685 der Marquis de Dangeau in seinem *Journal* kurzerhand notierte: „J'appris qu'il y avoit eu à Venise un grand démêlé entre m. L'électeur de Saxe et M De Mantoue, sur une courtisane qu'à fait enlever M De Saxe. Ce démêlé-là doit-être accommodé par m. L'électeur de Bavière, que ces princes ont choisi pour arbitre.“¹¹⁵

Im Juni verhandelte Vialardi mit dem bayerischen Kurfürsten und bestritt, daß der Herzog Vergiftungsabsichten gehegt hatte. Max Emanuel schrieb an Johann Georg III., er solle sich über den Brief des Herzogs keine Gedanken machen, da die Worte „nicht so übel als sie etwa angenommen worden, gemeint gewesen, sondern ganz anders ausgelegt würden“¹¹⁶. Seinen Vermittlungsvorschlag an den Sachsen teilte Max Emanuel dem Herzog brieflich mit¹¹⁷:

„Ieri ho scritto in Sassonia e spero che S.^f Elettore mi mandarà la risposta alla di lei lettera latina, nella quale protesterà di non haver saputo che Margherita fosse sua serva, quale dimandarà con modo proprio offerendo a V. A. tutto ciò che dipende da esso, e che potesse aggradire ne suoi stati. Io spero dalla sperimentata sua generosità che vorrà far dono al S.^f Elettore sud.^o di Margherita in riguardo anche che ne la prego, perciò pregola mandarmi risposta proportionata alla lett.^a di Sassonia, qual sarà del tenore sud.^o a fine che io possa mandarla, promettendo però di non lasciarla uscire dalle mie mani, se prima non havrò quella di Sassonia, acciò l'aggiustamento sia sincero e più durevole pensarci (quando ciò aggradisca a V. A.) di mandar il Cancell.^{re} di Sassonia a portare la risposta a lei, et il Co. Vialardi a quel S.^f Elettore con la risposta della risposta. Se questo mezzo soggeritomi dal desiderio di ben servirla sarà da Lei approvato sarà così eseguito et io eseguirò i suoi comandi sempre.“¹¹⁸

Johann Georg III. zögerte die Beantwortung des mantuanischen Briefs via des bayerischen Kurfürsten aber hinaus, so daß letzterer am 29. Juni drohte, seine Vermittlungstätigkeit einzustellen¹¹⁹ (was Pollheim als heraufziehende Gefahr schon nach Dresden gemeldet hatte¹²⁰). Am gleichen Tag meldete Vialardi seinem Herzog

114 Vgl. Cirani, Comici, musicisti e artisti di teatro alle corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, S. 106.

115 Journal du [Philippe de Courcillon,] marquis de Dangeau, avec les additions du duc de Saint-Simon. Herausgegeben von E. Soulié, L. Dussieux, P. de Chennevières [u. a.]. Bd. 1: 1684–1686. Paris: Didot 1854, S. 151.

116 Zitiert nach Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 82.

117 Das Datum des Briefs wird von Ademollo nicht angegeben.

118 Zitiert nach Ademollo, Margherita Salicola, S. 534. Der deutsche Text des Vermittlungsvorschlags an den sächsischen Kurfürsten findet sich bei Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 82–83.

119 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 519.

120 Vgl. Weber, Sängern mit Hindernissen, S. 83.



jedoch, ihm sei nach München gemeldet worden, daß Domenico Cecchi in Venedig aufgetaucht sei, was er als Anzeichen dafür wertete, daß der Kurfürst die Affäre bereinigen wolle. Zudem hatte Vialardi von Guidoborn die schriftliche Nachricht erhalten, Johann Georg III. sei nun bereit, den Brief, den Vialardi in Padua nicht übergeben konnte, zu akzeptieren¹²¹.

Am 12. Juli¹²² schließlich wurde in Dresden als Reaktion auf den Vermittlungsvorschlag Max Emanuels ein Schreiben an den Herzog von Mantua verfaßt, dessen erster Entwurf in lateinischer Sprache gravierend von der später überreichten italienischen Version abweicht:

„In meine Hände ist Euer Liebde. Brief richtig gelangt, der mich über Stand und Verhältnis der Margerita etwas genauer unterrichtet; wie ich darauf entnehme, gehörte sie zu E. Lbd. Dienerschaft; davon hatte ich damals keine Ahnung; sonst hätte ich, wie ich überzeugt bin, unschwer erreicht, daß E. Lbd., die mir nichts verweigern, ihr den Übergang in meine Dienste gestattet hätten. Auch habe ich sie nur in der einen Absicht aus Italien mitgenommen, damit sie durch den Wohllaut ihrer herrlichen Stimme eine Zierde meines kurfürstlichen Hofes sei. Ganz ernsthaft glaube ich, daß E. Lbd., alldem keine Schwierigkeiten entgegenstellen, im Gegenteil sich alle Mühe geben werden, daß eine ob ihrer Vorzüge so geschätzte Person in Sicherheit bei mir verweilen kann. Ich wenigstens werde, sollte sich in meinen Landen etwas finden, was E. Lbd. irgendwie empfehlenswert wäre, nichts angelegentlicher zu tun haben, als dasselbe E. Lbd. als Unterpfand gegenseitigen Wohlwollens ganz zu überlassen. Einstweilen bete ich für Euer Lbd. Wohlergehen.“¹²³

Genau genommen war dieses Briefkonzept eine Frechheit gegenüber dem Herzog, dem mitgeteilt wurde, er solle doch glücklich darüber sein, daß Salicola am sächsischen Hof weile. Von einer interimistischen Überstellung der Salicola an den kur-bayerischen Hof oder gar ihrer Rückgabe war hier noch nicht die Rede.

Die italienische Version des Schreibens wurde im August in Mantua von Pollheim überbracht:

„Dalla lett.^a di V. A. mandatami dal S.^r Elettore di Baviera, comprendo Margherita Salicola essere sua serva, e perch tale notizia non fu mai portata alla cognizione mia che all’hora presente, invio perci subito la medesima Margherita al sud.^o S.^r Elettore di Baviera, affinch si compiaccia farla pervenire alle mani di V. A., alla quale vivo con sommo desiderio di far sempre constare la purit

121 Vgl. Ademelo, Margherita Salicola, S. 534.

122 Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 519 gibt die Datierung julianisch mit 2. Juli an.

123 Zitiert nach Strich, ebenda, der das lateinische Schreiben in Deutsch übersetzt hat. Eine Zusammenfassung des Schreibens mit Zitierung der zentralen Formulierungen in Latein findet sich bei Weber, Sängerinnen mit Hindernissen, S. 83.

delle mie intenzioni, e di haver frequenti occasioni di manifestarle gli atti della mia vera osservanza, e bacio a V. A. affett.^{te} le mani.“¹²⁴

Offenbar lag zwischen diesem Briefkonzept und der Endfertigung des Schreibens eine weitere Intervention des bayerischen Kurfürsten oder der sächsischen Räte. Der Herzog von Mantua verlangte im übrigen – womit er dem Vermittlungsvorschlag Max Emanuels nachkam –, daß sein Brief in Dresden noch einmal von Vialardi persönlich übergeben werde und daß genau zu diesem Zeitpunkt ein Gesandter Johann Georgs III. ein Antwortschreiben vor versammeltem (mantuanischem) Hof mitteilte¹²⁵. Auch Pollheim, der sich mittlerweile ebenso wie Vialardi mit dem bayerischen Hofstaat in Wien befand – beide scheinen in bestem Einvernehmen die ganze Angelegenheit „immer mehr im Sinne einer Vergnügungsfahrt“¹²⁶ aufgefaßt zu haben –, riet dazu, Vialardi in Dresden zu empfangen. Der sächsische Kurfürst verlangte im Gegenzug Garantien für die Sicherheit Molinos, della Torres und Grimanis sowie die Freilassung der Verwandten Salicolas, Bedingungen, auf die der Herzog einging.

Um die chronologische Gleichzeitigkeit der beiden Briefüberreichungen in Dresden und Mantua zu gewähren, reiste Pollheim zunächst nach Venedig, wo er sich so lange aufhielt, bis Vialardi in Dresden eingetroffen war. Es ging bei der schließlichen Briefüberreichung in Dresden dann weniger um den ursprünglichen Brief als um die Antwort des Herzogs von Mantua an das von Pollheim überreichte Schreiben, welches er theoretisch allerdings noch nicht kennen konnte (faktisch waren alle Schreiben natürlich vorher ausverhandelt worden).

Mit den beiden Schreiben, die die Affäre schließlich beilegen, kippten die dramatischen Ereignisse dann endgültig in eine Farce. Denn das im Riesensaal des Dresdener Schlosses am 17. August¹²⁷ überreichte Schreiben des Herzogs an den Kurfürsten, das in lateinischer Sprache abgefaßt war, lautet:

„Den Brief Eurer Hoheit habe ich von Graf Pollheim empfangen und daraus ersehen, daß Eure Hoheit nie gewußt haben, daß Margerita Salicola mir zu Diensten und Gehorsam verpflichtet war, eine Versicherung – für mich über jeden Zweifel erhaben. Da jedoch nach besagtem Brief Eure Hoheit nach der Margerita Verlangen tragen, so habe ich sehr gern die Gelegenheit ergriffen, Eurer Hoheit Wunsch zu erfüllen. Ich bedauere nur, daß es mir nicht vergönnt gewesen ist, Eurer Hoheit noch größere und vollgültigere Beweise meiner Ergebenheit zu erbringen. Dies alles wird mein Gesandter Carolus Maria Vialardi Euer Hoheit ausführlicher mitteilen und unterdessen erkläre ich mich

124 Zitiert nach Ademollo, Margherita Salicola, S. 10.

125 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 520.

126 Ebenda.

127 Vgl. ebenda, S. 521.



zu sichtbaren Zeichen meiner Dienstwilligkeit von ganzem Herzen aufrichtig bereit.¹²⁸

Pollheim war unterdessen zusammen mit Molino, della Torre und Grimani von Venedig nach Mantua gereist (die drei Venezianer mußten der Bedingung des Herzogs nachkommen, persönlich um sein Wohlwollen einzukommen¹²⁹), wo sie mit hohem representativen Aufwand empfangen wurden und vom Herzog versichert wurden, er sei ein „wahrer und aufrichtiger Freund“¹³⁰ des sächsischen Kurfürsten. Die ganze Affäre löste sich in Wohlgefallen auf. Die Sachsen am mantuanschen Hof vergngten sich bis in den September am herzoglichen Hof,¹³¹ Johann Georg III. war begeistert von den Qualitäten Vialardis als Jäger und zu guter Letzt lud im November der Herzog von Mantua den sächsischen Kurfürsten zum nächsten Karneval in Venedig ein.

Damit endete eine Affäre, die der Monsieur de Louciennes in einem Bericht an den französischen Knig so zusammenfate:

„La plupart des chanteuses d’Italie se mettent sous la protection de M. le duc de Mantoue. Ce prince leur donne des patents comme étant à son service [...]. Elles sont fort esclaves, car il ne veut pas qu’elles aillent d’un lieu à un autre sans sa permission, et l’Electeur de Saxe [...] pour avoir emmené une en son pays dont il était devenu amoureux  Venise, en et bien de la peine  les accomoder.“¹³²

Die Etablierung Dresdens als Leithof für die italienische Oper im deutschsprachigen Raum

Daß Johann Georg III. sich in Venedig amüsieren wollte, darf man durchaus annehmen. Daß dies aber der eigentliche Grund für seine Reise in diese Stadt war, muß man bezweifeln. Schon an diesem Punkt muß die ‚romantische Version‘ der Geschichte relativiert werden. Johann Georg III. hatte nach seiner Thronbesteigung 1681 fast alle italienischen Musiker bzw. Sänger aus seinen Diensten entlassen. Dafür dürften zwei Gründe ausschlaggebend gewesen sein. Der Kurfürst gerierte sich zunächst wesentlich lutherischer als sein Vater und war allem Katholischen gegenüber intolerant; die italienischen Musiker aber kamen aus einem katholischen Land, auch wenn sie vielleicht konvertiert waren. Gegen die italienischen Musiker hatte schon

128 Zitiert nach ebenda, S. 521 (deutsche Übersetzung von Strich).

129 Vgl. ebenda, S. 520.

130 Zitiert nach ebenda, S. 522.

131 Vgl. Weber, Sängerinnen mit Hindernissen, S. 83–84.

132 Zitiert nach Cirani, *Comici, musicisti e artisti di teatro alle corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, S. 107.

1672 der Oberhofprediger Martin Geier polemisiert¹³³. Wesentlicher dürfte aber der Grund gewesen sein, die Kosten für den Hofstaat zu senken. Nicht nur der Kapell-
etat sollte auf die Hälfte reduziert werden, sondern der Hofstaat insgesamt sollte
verkleinert werden. Der Zweck war nicht nur, die zerrütteten sächsischen Finanzen
zu konsolidieren, sondern auch Mittel für die sächsische Armee freizubekommen.
Denn der Kurfürst wollte im Reich vor allem eine Rolle als Feldherr spielen.

Schon als Kurprinz hatte Johann Georg III. die sächsischen Truppen am Rhein kom-
mandiert. Als Kurfürst kam er 1683 dem Kaiser im Türkenkrieg mit einem Heer
von über 11.000 Soldaten zu Hilfe und geriet im Kampfgetümmel der Schlacht am
Kahlenberg selbst in Lebensgefahr. Das Verhalten des Kaisers, der den Einsatz des
sächsischen Kurfürsten nach dessen Meinung nicht hinreichend würdigte, und des
katholischen Adels, der keinen Hehl aus seiner Mißachtung des lutherischen Kur-
fürsten machte, die Tatsache, daß die sächsische Beute aus dem Türkenkrieg kaum
erwähnenswert war, und die Weigerung des Kaisers, die Verpflegung der sächsi-
schen Truppen zu bezahlen, widersprachen jedoch der politischen und persönlichen
Rolle, die Johann Georg III. im Reich offenbar zu spielen wünschte. Angesichts
dieses Desasters kehrte der Kurfürst nach der Schlacht umgehend nach Dresden
zurück, wo zwar Medaillen hergestellt wurden, die ihn als „sächsischen Mars“ fei-
erten, doch konnte dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Türkenexpedition
den faktischen Rang bzw. die politische Bedeutung des Kurfürsten im Reich nicht
hatte steigern können, ja sogar beschädigt hatte. Militärische Repräsentation war,
wie Johann Georg III. schmerzlich erfahren mußte, nicht das geeignete Mittel, um
den Rang Sachsens im Kaiserreich zu definieren und zu unterstreichen.

Es nimmt darum nicht wunder, daß der Kurfürst nur zwei Jahre später wieder zum
Repräsentationsmodell seines Vaters zurückkehrte, in dessen Mittelpunkt die ita-
lienische Oper in ihrer modernsten Ausprägung gestanden hatte. Genau dies griff
Johann Georg III. gezielt und mit der teuersten Variante, nämlich dem Import des
venezianischen Opernbetriebs, auf. Es liegt auf der Hand, daß durch den dadurch
ostentativ verursachten zeremoniellen Aufwand die tatsächlich existierende politi-
sche Schwäche kompensiert werden sollte, was zudem insofern günstig war, als die
Wiedereinführung der Oper in Dresden auch auf das eigenständige außenpolitische
Engagement des Kurfürsten hinwies, der seit 1684 die Republik Venedig in dem auf
dem Peloponnes gegen die Türken geführten Krieg unterstützte.

Unabhängig von der Frage seines persönlichen Verhältnisses zu Salicola, gelang
Johann Georg III. mit ihrem Engagement ein aufsehenerregender Coup: kein an-
derer Hof nördlich der Alpen und ebensowenig der Wiener Hof verfügten über
eine italienische Sängerin, schon gar nicht vom Format der bereits berühmten Sa-
licola. Der sächsische Kurfürst sah Margherita Salicola vermutlich tatsächlich im

133 Vgl. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. I,
S. 239–241. Vgl. zu Geier auch Mary E. Frandsen: „Eunuchi conjugium“. The Marriage of
a Castrato in Early Modern Germany. In: *Early Music History* 24 (2005), S. 53–124, hier
S. 89.



Teatro San Giovanni Grisostomo, wo sie in Carlo Pallavicinos Oper *Penelope la casta*¹³⁴ auftrat (eines seiner erfolgreichsten Werke, das auch in anderen italienischen Städten aufgeführt wurde), vermutlich auch noch in anderen Opern. Den Ruhm und die Bedeutung der Sängerin kann man nicht nur an der Bezeichnung „cantatrice famosa“¹³⁵ ablesen, sondern auch unmittelbar an der an sie gezahlten Gage: für ihre Rolle in *Penelope la casta* erhielt sie die außerordentliche Summe von 500 Doppie¹³⁶ (das waren 2.500 Taler!). Vom Kurfürsten wurde Salicola für ihr Dresdener Engagement ein Jahresgehalt von 1.000 Ongari zugesagt (= 2.800 Taler), zusätzlich sollte sie Kutsche, Haus, Kleidung und „cibi prelibati“¹³⁷ in Dresden zur Verfügung gestellt bekommen. In Venedig schenkte Johann Georg III. ihr einen Diamanten im Wert von 1.000 Ducati, machte sie zur Hofdame der Kurfürstin; außerdem setzte er ihren Eltern und ihrer Schwester eine lebenslängliche Pension aus.

Schlagartig war Johann Georg III. gelungen, was der Dresdener Hof seit dem 16. Jahrhundert anstrebte: die Superiorität von Hofkapelle und Oper über die kulturell konkurrierenden Höfe in Wien und München (zu denen sich bald auch Hannover gesellen sollte). Aus Pallavicinos Bestellsdecret geht sehr deutlich der repräsentative Zweck der Einrichtung einer italienischen Hofoper in Dresden hervor, denn es heißt dort, daß er seine Tätigkeit nicht nur auszuüben habe, damit die „gnadigste Herrschaft“ ihr „Vergnügen“ habe, sondern insbesondere auch damit „fremde Zuschauer Ruhm und Ehre vor die angewendeten Kosten erlangen mögen“¹³⁸. Das Abzielen der italienischen Hofoper vor allem auf fremde Zuschauer wird schon durch die Tatsache deutlich, daß sich der Kurfürst selbst während des Karnevals häufig außerhalb von Dresden aufhielt.

Mit der Einrichtung einer italienischen Oper nach venezianischem Muster und dem Engagement Salicolas konnte das symbolische Kapital des Dresdener Hofes in unvergleichlicher Weise vermehrt werden. Genau dieses symbolische Kapital drohte aber bereits in der Anfangsphase des Unternehmens bedroht zu werden durch den Herzog von Mantua, dessen eigenes symbolisches Kapital ganz wesentlich durch seine Protektion von Musikern und vornehmlich Sängerinnen gebildet wurde. Andererseits war die Affäre aber auch geeignet zu demonstrieren, von welcher Bedeutung die

134 Uraufführung am 28. 1. 1685.

135 So ein Bologneser Chronist, zitiert nach Ademollo, Margherita Salicola, S. 528.

136 Vgl. Bianconi/Walker, Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera, S. 276 sowie Ellen Rosand: Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. Berkeley: University of California Press 1991, S. 225 und Ademollo, Margherita Salicola, S. 527.

137 Cirani, Comici, musicisti e artisti di teatro alle corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, S. 106.

138 Zitiert nach Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. I, S. 305.

Salicola war, was wiederum das symbolische Kapital ihrer Person zu Gunsten des sächsischen Kurfürsten noch erhöhte.

Ferdinando Carlo (IV.) Gonzaga Nevers, der zehnte und letzte Herzog von Mantua, regierte sein Herzogtum von 1665 bis 1708¹³⁹ und hat eine keineswegs positive gewisse Berühmtheit dadurch erlangt, daß er 1681 die Festung Casale dem französischen König gegen eine hohe Geldsumme und andere Vorteile faktisch verkauft hatte. Obwohl politisch ein unsicherer Kantonist, schlug sich der Herzog in der Regel auf die Seite der Gegner des Kaisers, d.h. auf die Seite des französischen Königs. Trotz seiner prekären finanziellen Situation pflegte er einen teuren Repräsentationsstil und besuchte auch regelmäßig den Karneval in Venedig. Außerdem pflegte der Herzog eine „policy of ‚licences‘, a form of patronage conferred by the duke (probably for purposes of diplomacy and prestige) on many singers working in the Po region, centred in Venice“¹⁴⁰, die eine der Ursachen des Konflikts mit dem sächsischen Kurfürsten war.

Angesichts der Tatsache, daß die vom Herzog protegierten Sänger ihre Reisevorhaben gewissermaßen beim Herzog anmelden mußten und im Bedarfsfall mit einem Paß ausgestattet wurden, und daß sie bei ihren Auftritten in anderen Städten als Mantua als „virtuose del duca di Mantova“ eben diesen Herzog repräsentierten, war die ungenehmigte Abreise einer Sängerin – egal in welchem genauen Verhältnis sie zum Herzog stand – sowie ihr dauernder Aufenthalt an einem anderen Hof, welcher der Repräsentationsabsicht des Herzogs vollkommen zuwiderlaufen mußte, weniger ein persönlicher denn ein politischer Affront. Dem Herzog von Mantua aber konnte der sächsische Kurfürst schon deswegen nicht nachgeben, weil er der ranghöhere Reichsfürst war und seinen Rang ja gerade durch das Engagement Salicolas unterstreichen wollte.

Um sein Ziel zu erreichen, waren Johann Georg III. alle Mittel recht, was angesichts seines offenbar impulsiven Temperaments die sächsischen Diplomaten das Schlimmste befürchten ließ. Kompliziert wurde die diplomatische Sachlage dadurch, daß Salicola in Venedig an einem öffentlichen Opernhaus sang, dort also eine sie bindende *scrittura* hatte, und ihre Verbindung zum mantuanischen Hof zu diesem Zeitpunkt bestenfalls eine virtuelle war. Die spätere Argumentation des Kurfürsten war insofern nicht aus der Luft gegriffen und basierte auf dem organisatorischen Gegensatz der venezianischen Privattheater und der Bestallung von Sängern an Hoftheatern. Für bestellte Sänger war eine Genehmigung der jeweiligen Fürsten zur Beendigung des Engagements notwendig, für Sänger mit einer privatrechtlichen

139 Mit Ferdinando Carlo IV. starb die Linie aus, so daß das Herzogtum nach der Ächtung des kurz darauf gestorbenen Herzogs 1708 an den Kaiser fiel und Österreich zugeschlagen wurde.

140 Susan Parisi und Alessandro Roccatagliati: Art. „Mantua“. In: *The New Grove dictionary of Opera*. Bd. 3: Lon – Rod. Herausgegeben von Stanley Sadie. London [u. a.]: MacMillan 1992, S. 194-196.



scrittura war es lediglich notwendig, die Laufzeit des Vertrags einzuhalten, oder diesen, wie im Falle Salicola, mit dem Impresario in gegenseitigem Einvernehmen zu lösen. Das dürfte einer der Gründe dafür sein, daß Venedig zur Drehscheibe der Sänger-, Musiker- und Komponistenengagements für die Fürsten im deutschsprachigen Norden wurde.

Für den sächsischen Kurfürsten war der Ausgang der Affäre insofern ein Erfolg, als Salicola in Dresden bleiben konnte. Er konnte sogar abwehren, daß der bayerische Kurfürst durch eine – wenn auch temporäre – Überstellung Salicolas nach München am durch die Sängerin repräsentierten symbolischen Kapital partizipierte.

Der in Dresden einsetzende Opernbetrieb unterschied sich von den früheren Festopernaufführungen in Dresden durch seine „Kontinuität“, die sich „auf die Aufführung als periodisch wiederkehrendes Ereignis“¹⁴¹ gründet. Dresden wurde durch diesen Opernbetrieb im Hinblick auf die Oper zu einem Leithof für die deutschen Höfe nördlich der Alpen und erfüllte damit für diese jene Funktion, die der Kaiserhof in Wien nur noch bedingt erfüllen konnte. Zentral für diese Funktion war die Exklusivität des Aufgeführten in Dresden: die Opern konnte man ebenso wie die Sängerinnen und Sänger nur in Dresden sehen und hören, solange sie dort engagiert waren. Andere deutsche Höfe waren für hochrangige Aufführungen immer wieder auf ‚Leihgaben‘ aus Dresden angewiesen, oder mußten Dresden zumindest als Umschlagplatz für Sänger nutzen. Deutlich wird dies aus dem Wechsel Domenico Cecchi („Il cortona“) bereits 1687 an den Hof in Hannover, für den Cecchi (und damit der Herzog von Hannover) gewiß die Genehmigung von Johann Georg III. einholen mußte. 1688 sang Cecchi anlässlich der festlichen Begehung eines Siegs über die Türken auch am bayerischen Hof. Für diese Aufführung ließ der sächsische Kurfürst auch Salicola aus¹⁴² – nach der Vorgeschichte ihres Engagements konnte er die vermutlich vorausgegangene Bitte des bayerischen Kurfürsten kaum ausschlagen. Dies war – zur Wahrung des Exklusivrechts – sehr wohl möglich bei entsprechenden Bitten des Hofes in Hannover. 1691 versuchte Sophie Dorothea von Braunschweig-Lüneburg (wohl im Auftrag des Herzogs Ernst August), Margherita Salicola für den Karneval 1692 ‚auszuleihen‘¹⁴³. Die Bitte wurde abschlägig beschieden, Johann Georg III. bot allerdings an, die Sängerin Rosa Santinelli nach Hannover zu senden. Bereits im Vorjahr hatte der Kurfürst diese nach Hannover

141 Dubowy, *Italienische Opern im mitteleuropäischen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts*, S. 26.

142 Vgl. Ravagli, *Il Cortona*, S. 12–13 sowie Ademollo, *Margherita Salicola*, S. 535.

143 Vgl. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. I, S. 295. Sophie Dorothea war die Gattin Georg Ludwigs von Braunschweig-Lüneburg, Erbprinz von Hannover und ältester Sohn Ernst Augusts, also jenes Herzogs von Braunschweig-Lüneburg, der 1714 König von Großbritannien werden sollte. Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich bereits von Sophie Dorothea scheiden lassen.

ausgeliehen¹⁴⁴. Es scheint sich bei der 1689 angestellten Santinelli um ein Sängerin gehandelt zu haben, die qualitativ Salicola in nichts nachstand, denn ihr Gehalt betrug 1691 wie bei Salicola 1.500 Taler¹⁴⁵, die aber weniger bekannt als diese war. Die Politik der Exklusivität führte dazu, daß Salicola noch nach ihrer Rückkehr nach Italien unter dem Namen „Margherita di Sassonia“¹⁴⁶ bekannt war, also selbst als nicht mehr dem sächsischen Hof angehörige Sängerin noch dessen symbolisches Kapital mehrte (und auch ihr eigenes, denn die Bezeichnung war auch für sie eine Werbemaßnahme).

1693 quittierte Salicola den Dienst am Dresdener Hof und reiste – unter Hinterlassung ihrer Schulden – nach Wien¹⁴⁷. Es ist unklar, ob sie dort auch sang. 1695 war sie jedenfalls wieder in Italien und trat unter anderem in Modena, Mailand und Florenz auf. Noch 1707 war sie in Deutschland so berühmt, daß in einem Dialog aus *Der angenehme Betrug oder Der Carneval in Venedig* auf sie angespielt wurde.¹⁴⁸

144 Vgl. ebenda, S. 306.

145 Vgl. ebenda, S. 309.

146 Ademollo, Margherita Salicola, S. 536.

147 Vgl. Strich, Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua, S. 522.

148 Vgl. Bianconi/Walker, Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera, S. 275.

Das Weibliche als Natur, Rolle und Posse. Sozio-theatrale Tableaus zwischen Shakespeare und Nestroy¹

Von Marion Linhardt

Prolog

In der sechsten Auflage des Brockhaus-Konversationslexikons, erschienen 1824 als *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, ist im Eintrag „Geschlecht“ zu lesen:

„Der Geist des Mannes ist mehr schaffend, aus sich heraus in das Weite hinwirkend, zu Anstrengungen, zur Verarbeitung abstracter Gegenstände, zu weitaussehenden Plänen geneigter. Unter den Leidenschaften gehören die raschen, ausbrechenden dem Manne, die langsamen, heimlich in sich selbst gekehrten dem Weibe an. Aus dem Manne stürmt die laute Begierde; in dem Weibe siedelt sich die stille Sehnsucht an. Das Weib ist auf einen kleinen Kreis beschränkt, den es aber klarer übersieht; es hat mehr Geduld und Ausdauer in kleinen Arbeiten. Der Mann muß erwerben, das Weib sucht zu erhalten; der Mann mit Gewalt, das Weib mit Güte – oder List. Jener gehört dem geräuschvollen, öffentlichen Leben an, dieses dem stillen, häuslichen Kreise.“²

Der Duktus dieses Textes als Beispiel für den Geschlechterdiskurs des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts ist seit den inzwischen Jahrzehnte zurückliegenden ersten Hoch-Zeiten der Frauengeschichtsforschung allenthalben bekannt. In grober Vereinfachung der Zusammenhänge könnte man hier einleitend auf Johann Nestroys vormärzliche Satire *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* blicken und fragen: Sind die drei eng befreundeten, an Jahren reifen Gewürzkrämer Cichori, Baumöhl und Schwefel imstande „zur Verarbeitung abstracter Gegenstände“? Ist Madame Cichori, die Ehefrau des Ersteren, voll „stiller Sehnsucht“?

Noch ganz der auf die Geschlechter bezogenen Ideologie des 19. Jahrhunderts verhaftet zeigt sich 1933 die 4. Auflage des katholischen Nachschlagewerks *Der Große Herder*, in dem es unter dem Stichwort „Mann, Mannestum“ heißt: „Zu wahren Mannestum gehören Kraft, Tapferkeit, ehrliche Entscheidung (ohne listiges Zerreden), Weitblick, Unternehmungslust, Objektivität gegenüber Menschen u. Dingen (ohne der Wirklichkeit auszuweichen), Bereitschaft zum Ernstfall des Lebens u. zum Einsatz in der Gefahr.“³ Besitzen Cichori, Baumöhl und Schwefel Objektivität gegenüber Menschen und Dingen, ohne der Wirklichkeit auszuweichen? Man wird

- 1 Erweiterte Fassung eines Vortrags bei den 36. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2010 in Schwechat.
- 2 H.: Geschlecht. In: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* (Konversations-Lexicon). 6. Original-Auflage. Bd. 4. Leipzig: Brockhaus 1824, S. 180–182, hier S. 182.
- 3 Mann, Mannestum. In: *Der Große Herder*. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 7. Freiburg: Herder 1933, Sp. 1545–1546, hier Sp. 1545.

behaupten dürfen, dass die drei Ehemänner in Nestroys Posse im privaten Umgang – ihr Geschäftsgebaren ist eine andere Sache – mit dem, was in der frühen Moderne dem Mann als „Geschlechtscharakter“ zugewiesen wurde, wenig gemein haben.

Was an den beiden zitierten Lexikonartikeln vorerst interessiert, ist, dass hier grundsätzlich zwischen männlichen und weiblichen Handlungsstrategien unterschieden und ein Verhalten als „weiblich“ bzw. „unmännlich“ charakterisiert wird, das in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Thema des (sozialen) Rollenspiels bzw. – anders gewendet – der Verstellung steht, nämlich die List. Das Agieren des Mannes sei durch „Gewalt“ bzw. durch „ehrliche Entscheidung“ geprägt, während das Weib sich, wo nötig, der List bediene. In der Welt der Gewürzkrämer klingt das so:

„CICHORI. [...] vor ihrem Mann thut [die Schwefelische] so, als ob man sie zu einer Unterhaltung mit vier Pferd ziehen müßt', derweil hab ich's allein bewirkt, denn ich kenn' das. Is aber seine eigne Schuld, dem Schwefel; wenn ein Mann gar so die tyrannischen Strenghkeiten vorherrschen laßt, da muß 's Weib so a g'wisse häuchlerische Hinterdieohrenhabigkeit kriegen“.⁴

Nun wäre es viel zu einfach, die in einer bestimmten historischen Konstellation verbreitete Rede davon, was „weiblich“ und was „männlich“ sei (eine Rede, der die Alltagsrealität des Einzelnen ohnehin entgegengesetzt sein kann), und die in einem Bühnenstück vorgeführten Verhaltensweisen von Frauen und Männern in eins zu setzen. Zu bedenken ist vielmehr, was Walter Obermaier über die Frauen bei Nestroy schreibt: dass sie nämlich „generell einer Welt der Fiktion zugehörig [sind], in der Possentradition und Theaterkonventionen eine entscheidende Rolle spielen“⁵ – oder allgemeiner formuliert, dass Kunst, Alltagswissen und die Autorität wissenschaftlicher Rede je spezifische Funktionen für einen Diskurs besitzen und dabei in verschiedene Beziehungen zueinander treten können. Dies vorausgesetzt, möchte ich im Folgenden einem traditionellen Thema des komischen Theaters nachgehen: dem Aufeinandertreffen von geschlechtsbezogener Norm einerseits und Abweichung von dieser Norm andererseits.⁶ Das genre- wie geschlechtergeschichtliche Feld wird dabei durch William Shakespeares *The Taming of the Shrew* (um 1592) und Nestroys *Gewürzkrämer-Kleeblatt* (Theater an der Wien 1845) aufgespannt.

4 Johann Nestroy: Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 22: Die beiden Herrn Söhne. Das Gewürzkrämer-Kleeblatt. Herausgegeben von W. Edgar Yates. Wien: Deuticke 1996, II. Akt, 4. Szene, S. 106.

5 Walter Obermaier: Die Frauen bei Nestroy – Mädeln aus der Vorstadt? In: Frauen in der Stadt. Herausgegeben von Günther Hödl, Fritz Mayrhofer und Ferdinand Opll. Linz: Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung 2003. (= Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas. XVIII.) S. 207–227, hier S. 207.

6 Vgl. hierzu Beatrix Müller-Kampel: Kasperl unter Kontrolle. Zivilisations- und politikgeschichtliche Aspekte der Lustigen Figur um 1800. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband „Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater“ (Juni 2010), S. 105–134, insbes. S. 121–126.



Die Verschiebungen im Geschlechterdiskurs, die sich innerhalb dieses Feldes vollzogen, und das jeweilige Potenzial dieses Diskurses im Hinblick auf komische Genres lassen sich beispielhaft anhand der maßgeblichen Wiener *Shrew*-Adaption des 19. Jahrhunderts nachvollziehen: gemeint ist *Die Widerspänstige* (Burgtheater 1838) des Nestroy-Zeitgenossen Johann Ludwig Deinhardstein, ein Stück, das seinerseits nach zwei Richtungen hin kontextualisiert werden soll – zunächst durch einen Blick auf die im deutschsprachigen Raum viel gespielten älteren *Shrew*-Bearbeitungen von Johann Friedrich Schink und Franz Ignaz von Holbein, dann durch Beobachtungen zu einem programmatischen Stück aus dem unmittelbaren Umfeld der *Widerspänstigen*, nämlich Wilhelm Marchlands⁷ Lustspiel *Frauen-Emancipation* (Theater in der Josephstadt 1839).⁸ Der Ausgangspunkt der Überlegungen ist ein doppelter: Es wird gefragt, wie sich die aus dem erwähnten Aufeinandertreffen von Norm und Abweichung resultierende Komik zur – historisch bedingten – Disposition von Genres verhält und welche Dimensionen das Phänomen des *Rollenspiels* in diesem sozio-theatralen Tableau gewinnt.

The Taming of the Shrew und *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* basieren oberflächlich betrachtet auf vergleichbaren sozialen bzw. Verhaltensordnungen: Dem Mann kommt eine dominierende, der Frau eine untergeordnete Stellung zu. Werden diese Ordnungen übertreten, entsteht Komik: Sowohl innerhalb der Bühnengesellschaft als auch aus der Perspektive des Publikums werden die betroffenen Personen zum Objekt des Verlachens, und dies auch und gerade dann, wenn sich die Lachenden selbst im Stillen „betroffen“ fühlen müssen. Für Shakespeares wie für Nestroys Bühnengesellschaft gilt: Verlacht werden jene Männer, die nicht „Herr im Haus“ sind – bei Shakespeare die Ehe-Neulinge Hortensio und Lucentio, die sich ihren Frauen gegenüber nicht durchsetzen können, bis zu einem gewissen Grad auch der als Hausvater gescheiterte Baptista Minola, bei Nestroy die drei Ehemänner Cichori, Baumöhl und Schwefel, insbesondere der Erstgenannte. Was die Gegenseite betrifft, so lässt sich in beiden Stücken beobachten, dass die Frauen auf die soziale Rolle, die ihnen auferlegt ist – eben die der Untergeordneten –, mit einem Rollenspiel im Sinn von Verstellung, also mit List reagieren; diese List kann im Einzelnen unterschiedlich motiviert sein, ihr Endzweck ist jedoch in der Regel, den Schein der Gültigkeit der Geschlechterhierarchie zu wahren. Die Motive für das Rollenspiel sind dabei nicht zu trennen vom Adressaten: Wird dem Ehemann etwas vorgespielt, um ihn in der Sicherheit seiner (anerkannten sozialen) Rolle des Überlegenen zu wiegen und damit unter Umständen den eigenen Handlungsspielraum zu vergrößern? Oder wird der Umwelt / dem „sozialen Publikum“ etwas vorgespielt, um den Status des Ehemannes nach außen hin nicht zu untergraben? Auffallend ist jedenfalls – das sei bereits hier angedeutet –, dass Madame Cichori, die zentrale

7 Pseudonym für Engelbert Maximilian Selinger.

8 Nestroys *Gewürzkrämer-Kleeblatt* und Marchlands *Frauen-Emancipation* hat bereits W. Edgar Yates miteinander in Verbindung gebracht. Vgl. seinen Hinweis in: Nestroy, Stücke 22, S. 386.

Frauenfigur in Nestroys vom Premierenpublikum ausgezischer und von weiten Teilen der zeitgenössischen Kritik abgelehnter Posse,⁹ innerhalb ihrer Ehe keine Notwendigkeit zur Verstellung sieht: Sie fühlt sich ihrem Mann weit überlegen und bringt dies ungeniert zum Ausdruck.¹⁰ Dass sie das Rollenprofil der Schwächeren und Zartbesaiteten gleichwohl zu bedienen vermag, zeigen Madame Cichoris (außereheliche) Begegnungen mit dem Kommis Victor, in denen sie allerdings selbst den Verstellungen dieses viel versierteren Spielers aufsitzt.

Geschlechtergeschichtliche Voraussetzungen und ihre Bedeutung für das Theater

Das elisabethanische London und das vormärzliche Wien als Bezugsfelder für das Theater Shakespeares und das Theater Nestroys sind durch einen Zeitraum getrennt, innerhalb dessen sich das Bild davon, was Männer und Frauen kennzeichne und wodurch das Verhältnis zwischen beiden bestimmt sei, grundlegend verändert hat. Überaus wirkmächtige Thesen zu dieser Veränderung haben Karin Hausen und Thomas Laqueur formuliert: Hausen hat in einem bereits 1976 erschienenen Aufsatz über die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ dargelegt, dass seit dem 18. Jahrhundert „männlich“ und „weiblich“ zunehmend als Gegensatz begriffen und die entsprechende Abgrenzung von Handlungsräumen und Verhaltensmustern aus der Biologie, also der „Natur“ von Mann und Frau abgeleitet worden sei.¹¹ Laqueur hat in seiner 1990 publizierten Studie *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* das 18. Jahrhundert als jenen Zeitraum beschrieben, ab dem die ältere Auffassung, nach der Mann und Frau biologisch-anatomisch quasi lediglich Variationen auf ein Geschlecht seien – von Laqueur als „one-sex-model“ bezeichnet –, abgelöst worden sei durch die Vorstellung zweier klar getrennter Geschlechter, dem „two-sex-model“.¹² Mit Hausens Thesen treffen Laqueurs Ausführungen sich insofern, als hier wie dort die Rückbeziehung sozialer Kategorien auf den männlichen bzw. weiblichen Geschlechtskörper als wesentliche Neuerung des Blicks auf die Geschlechter verstanden wird; das körperliche Geschlecht des Menschen sei, so lässt sich paraphrasieren, ab dem 18. Jahrhundert als das unausweichlich Gegebene begriffen worden, wobei aus der Unterschiedlichkeit der biologischen Geschlechter unterschiedliche Charakter-, ja Wesenseigentümlichkeiten von Mann und Frau abgeleitet und diese

9 Vgl. die Dokumente zur Aufnahme in: ebenda, S. 369–386.

10 Vgl. hierzu v. a. ihr Lied „Man nennt uns gewöhnlich das schwache Geschlecht“: ebenda, II. Akt, 8. Szene, S. 110–111.

11 Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen. Herausgegeben von Werner Conze. Stuttgart: Klett 1976. (= Industrielle Welt. 21.) S. 363–393.

12 In deutscher Übersetzung: Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt am Main; New York: Campus 1992.



wiederum in gegensätzlichen, angeblich von der „Natur“ gewollten Lebensmodellen konkretisiert wurden. Bestehende soziale Differenz sei gleichsam „biologisiert“ worden. In jüngerer Zeit sind Hausens und Laqueurs historische Modellbildungen verschiedentlich kritisch hinterfragt worden; überzeugende Auseinandersetzungen damit finden sich unter anderem bei Franz Xaver Eder und Rüdiger Schnell.¹³ Was die Kritiker Hausens und Laqueurs leisten, ist nun allerdings nicht eine grundlegende Neubewertung der historischen Sachverhalte, sondern vielmehr eine Relativierung etwa hinsichtlich zeitlicher oder konzeptioneller Festlegungen. Konsens und für unseren Zusammenhang wichtig ist, dass die Definition des „Männlichen“ und des „Weiblichen“ in der Vormoderne in erster Linie – wenn auch nicht ausschließlich – über soziale Vereinbarungen erfolgte.¹⁴ Seit der frühen Moderne hingegen dominierte jenes Deutungsmodell, das aus der Biologie des Mannes und der Frau ein „Wesenhaftes“ ableitete; dieses wiederum bestimmte, so nahm man an, notwendigerweise die Charaktereigenschaften und die Lebensweise von Mann und Frau. Von der Warte der gesellschaftlichen Realität des „bürgerlichen“ Zeitalters aus betrachtet heißt das: Nur eine Ordnung, in der die Frau sich auf das häusliche und Familienleben konzentriert, während der Mann im öffentlichen Leben wirkt, ermöglicht es beiden Geschlechtern, im Einklang mit ihrer „Natur“ zu leben.¹⁵

Wenn wir vor dem Hintergrund des historischen Wandels in der Rede von den Geschlechtern die Geschlechterdarstellung im Theater in den Blick nehmen, kann es nicht darum gehen, dieses oder jenes Deutungsmodell auf die betreffenden Theater Texte gleichsam zu applizieren. Es wird sich vielmehr zeigen, dass *The Taming of the*

13 Franz X. Eder: *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. 2. Aufl. München: Beck 2009. (= Beck'sche Reihe. 1453.); Rüdiger Schnell: *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2002. – In Bezug auf Shakespeares Theater und den medizinischen Diskurs in dessen unmittelbarem Umfeld hat sich u. a. Janet Adelman kritisch mit den Thesen Laqueurs auseinandergesetzt. Janet Adelman: *Making Defect Perfection: Shakespeare and the One-Sex Model*. In: *Enacting Gender on the English Renaissance Stage*. Herausgegeben von Viviana Comensoli und Anne Russell. Urbana; Chicago: University of Illinois Press 1999, S. 23–52. Sonja Fielitz skizziert demgegenüber Stationen der Rezeption von Shakespeares *Macbeth* anhand von Laqueurs Thesen zum one- bzw. two-sex-model. Sonja Fielitz: *Staging Sexual Difference: The Cultural Appropriation of Shakespeare's Lady Macbeth in Eighteenth-Century England and Germany*. In: *Ilha do Desterro*, No. 49: „Mixed with Other Matter: Shakespeare's Drama Appropriated“ (Juli–Dezember 2005), S. 265–287.

14 Für die vorliegende Fragestellung bleibt es ohne Bedeutung, wie weitreichend die (von Laqueur vertretene) Vorstellung einer faktischen Durchlässigkeit der Geschlechtergrenzen in der Vormoderne gewesen ist. Ein Materialkomplex, für den dies sehr wohl ausschlaggebend ist, findet sich behandelt in Nikola Roßbach: *Der böse Frau. Wissenspoetik und Geschlecht in der Frühen Neuzeit*. Sulzbach: Ulrike Helmer 2009. Roßbachs schmaler Band eröffnet trotz seines sehr speziellen Fokus auf die *Malus-mulier*-Texte des 17. Jahrhunderts vielerlei Perspektiven für die Annäherung an Erscheinungsformen des „Weiblichen“, die jenseits der jeweils vorherrschenden Geschlechterordnung angesiedelt waren.

15 Diese Argumentationsfiguren werden ausführlich diskutiert bei Ute Frevert: „Mann und Weib, und Weib und Mann“. *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: Beck 1995. (= Beck'sche Reihe. 1100.) insbes. im begriffsgeschichtlichen ersten Teil.

Shrew – im Original wie in der Bearbeitung durch Johann Ludwig Deinhardstein für das Wiener Burgtheater – und *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* die entscheidenden Informationen über das für sie gültige Geschlechterverständnis bereits in sich tragen und dass dieses Verständnis (auch) in Zusammenhang mit der Genrezugehörigkeit des jeweiligen Stücks steht. Die Behauptung eines solchen Zusammenhangs weist in Richtung der nicht zuletzt in der jüngeren Filmwissenschaft viel bemühten Formel „Gender und Genre“, deren analytisches Potenzial sich allerdings – so scheint mir – in der Beliebigkeit der Verwendung bereits bis zu einem gewissen Grad verbraucht hat. Bleibt man am konkreten Gegenstand, so lässt sich feststellen: Im Spektrum der dramatischen Genres vom Tragischen oder Seriösen über das Hochkomische oder Galante bis zum Niedrigkomischen gehören Shakespeares *Shrew* und Nestroys *Gewürzkrämer-Kleeblatt* dem Niedrigkomischen an, Deinhardsteins Shakespeare-Bearbeitung hingegen dem Hochkomischen oder Galanten¹⁶, woraus sich offensichtliche Konsequenzen für die Präsentation des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern ergeben. Deinhardstein macht aus einer in großen Teilen derben Komödie ein galantes Lustspiel, wie es dem Stil des Burgtheaters im 19. Jahrhundert angemessen ist. Mit dieser Verschiebung innerhalb des Genre-Spektrums geht eine Anpassung an ein anderes, „moderneres“ Geschlechterverständnis einher. *Zu fragen ist nun, ob die Posse des Vormärz das gleiche Geschlechterverständnis transportiert wie das galante Vormärz-Lustspiel.*

***The Taming of the Shrew*: „Mann“ und „Frau“ als Parameter einer sozialen Ordnung**

Die Haupthandlung von William Shakespeares Komödie *The Taming of the Shrew* gilt der Wandlung einer jungen Frau: Sie wird als furchterregend widerspenstig eingeführt und erscheint nach einer drastischen „Kur“ als Inbild der gefügigen Ehefrau, die ihren Geschlechtsgenossinnen rät, den Ehemann als Herrn und Souverän anzuerkennen. Diese Wandlung thematisiert die Übertretung und die Erfüllung geschlechtsbezogener Normen: Katherina Minola ist zunächst dadurch charakterisiert, dass sie keiner der Erwartungen entspricht, die an weibliches Verhalten – als Tochter, als Schwester, als potenzielles Heiratsobjekt, als Braut und als Ehefrau – gestellt werden, am Ende hingegen durch Eigenschaften, die sie zum Vorbild aller Ehefrauen machen. Die wichtigste dieser Eigenschaften ist offenbar Bereitschaft zu Gehorsam und Unterordnung unter den Willen des Ehemanns, dessen dominierende Position uneingeschränkt akzeptiert wird. Was die Bewertung weiblichen Verhaltens betrifft, so scheint in Shakespeares Stück ein Tenor vorzuherrschen, der zwangsläufig als frauenfeindlich eingestuft werden muss: Die Frau, die nicht gehorsam ist, ist *böse* – dies gilt für die Katherina der Akte I bis IV und für Bianca und

16 Zu den Stillhöhen vor allem der populären dramatischen Formen des 18. und 19. Jahrhunderts vgl. Marion Linhardt: Bauernfeld und Nestroy, oder: Übertretungen der Ordnung. Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre. In: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 28 (2008), S. 8–27.



die Ehefrau Hortensios im Schlussakt. Eine solche Lesart übersieht jedoch, dass und wie in *The Taming of the Shrew* nicht allein weibliches, sondern auch männliches Verhalten bewertet wird. Es lässt sich zeigen, dass das Stück Shakespeares in erster Linie eines ist, das die Grundlagen einer sozialen Ordnung bekräftigt, nicht hingegen eines, das Maßstäbe für die „Natur“ der Frau setzen will. Nun ist es zwar unbestritten so, dass das Geschlechterverständnis, das bei Shakespeare vorausgesetzt wird, nicht von einer Gleichrangigkeit von Mann und Frau ausgeht: Beiden sind unterschiedliche Aufgaben, Handlungsräume und Talente zugeordnet, die sie entsprechend in ein bestimmtes Verhältnis zueinander setzen. Ausführlich dargelegt wird dies in der großen Rede Katherinas gegen Ende des Stücks, in der sie die Beziehung zwischen Mann und Frau unter anderem mit jener zwischen Fürst und Untertan vergleicht. (Wie ernst es Katherina mit dieser Rede ist, die sie auf Befehl Petruchios als Mahnung an die Ehefrau Hortensios richtet, ist übrigens eine eigene und ganz grundsätzliche Frage.) Schon zuvor hatte Petruchio erläutert, worauf Katherinas gewandeltes – nunmehr freundliches und fügsames – Auftreten deutet: „Marry, peace it bodes, and love, and quiet life, / An awful rule, and right supremacy, / And, to be short, what not that's sweet and happy.“¹⁷ Was sich solcherart als geordnetes Verhältnis zwischen Ehemann und Ehefrau darstellt, verweist auf eine weiterreichende soziale Ordnung, die im elisabethanischen England in eine universale, kosmische Ordnung integriert war und die Mann und Frau nicht als wesentlich unterschiedlich begreift. Die Annahme einer Ordnung impliziert ein Innerhalb und ein Außerhalb: Außerhalb der Ordnung befindet sich Katherina, solange sie die Menschen in ihrer Umgebung malträtiert, außerhalb befindet sich aber auch Petruchio, wenn er zur Hochzeit mit Katherina in einem grotesken Aufzug erscheint und in der Kirche alle Regeln des Zeremoniells verletzt, wenn er seine Diener unmäßig schikaniert und wenn er die Sonne für den Mond anspricht. (Dass dies alles aus Kalkül geschieht, ahnt ja lange Zeit niemand.) Das, was außerhalb der sozialen Ordnung liegt, wird bei Shakespeare mit zwei Begriffs- bzw. Vorstellungsfeldern bedacht, die unmittelbar aufeinander bezogen sind: das Begriffsfeld „verrückt“ mit *mad, madness, fool, lunatic* und das Begriffsfeld „teuflisch“ mit *devil, fiend of hell, devil's dam* und *devilish spirit*. Mit diesen Begriffen werden Katherina und Petruchio gleichermaßen belegt, wenn sie ein Verhalten zeigen, das von der Norm abweicht und die Ordnung stört. Neben der Klassifizierung des Normwidrigen als „verrückt“ oder „teuflisch“ findet sich bei Shakespeare eine weitere wichtige Kategorie der Bewertung menschlichen Verhaltens, die über die Grenzen der Geschlechter hinweg zur Anwendung gebracht wird: gemeint sind die Grundannahmen der Humoralpathologie und die darauf basierende Temperamentenlehre. Wenn im Miteinander von Blut, Schleim, gelber und schwarzer Galle im Organismus eines Menschen ein Saft allzu sehr vorherrscht, ergibt sich daraus ein Krankheits- oder – allgemeiner formuliert – ein Stö-

17 In der Prosa-Übersetzung von Barbara Rojahn-Deyk: „Ei, es deutet auf Frieden und Liebe und ein ruhiges Leben, ehrfurchtgebietende Herrschaft und rechte Souveränität und, um es kurz zu machen, was sonst noch irgend angenehm und glücklich ist.“ William Shakespeare: *The Taming of the Shrew / Der Widerspenstigen Zähmung*. Stuttgart: Reclam 2004. (= RUB. 8032.) V. Akt, 2. Szene, S. 178 bzw. S. 179.

rungsbild, das sich u. a. durch eine entsprechende Diät eindämmen lässt. In *The Taming of the Shrew* figuriert der Begriff „humour“ im Sinn von Temperament oder Gemütsart äußerst prominent. Katherina wie Petruchio besitzen zuviel gelbe Galle, sie sind Choleriker, ihr Element ist das Feuer. Gegenüber Baptista bezeichnet Petruchio sich und Katherina als zwei rasende Feuer, die ihre Wut gegenseitig verzehren. Innerhalb der „Kur“, der Katherina unterzogen wird, spielt der Verzicht auf bestimmte Speisen (stark gebratenes Fleisch, insbesondere Rindfleisch, Senf, geröstete Kutteln) eine zentrale Rolle: Das choleriche Temperament, seinen Qualitäten nach heiß und trocken, muss sich jener Nahrungsmittel enthalten, die die gleichen Qualitäten besitzen. Konsequenterweise verzichtet auch Petruchio, der sich über die Maßen aufbrausend gibt, auf dieses Essen. Er konfrontiert die choleriche Katherina mit einem noch ausgeprägteren cholericen Temperament und zeigt damit die soziale Unverträglichkeit solchen Verhaltens auf. Einer von Petruchios Dienern konstatiert: „He kills her in her own humour.“¹⁸ Ob und inwieweit dieses „killing“ gelingt, wie die „Unterwerfung“ Katherinas also zu bewerten ist¹⁹ – diese Kernfrage der Auseinandersetzung mit der *Shrew* ist in der Forschung nach wie vor strittig. Vielleicht gewährt uns das 19. Jahrhundert mit seiner Sicht auf das Stück hier weitere Aufschlüsse?²⁰

Die Widerspänstige: empfindsam geworden

Am 19. März 1838 – die Frauenemanzipation avancierte seinerzeit, wie W. Edgar Yates dargelegt hat,²¹ in Wien innerhalb und außerhalb des Theaters zunehmend zum Thema – wurde im Burgtheater „zum ersten Male“ das Lustspiel *Die Widerspänstige* aufgeführt. Der Tageszettel nennt als Autor Shakespeare und ergötzt: „Mit

18 Ebenda, IV. Akt, 1. Szene, S. 124.

19 Eine zusätzliche Argumentationsebene für diese und andere die Geschichte von Petruchio und Katherina betreffende Fragen eröffnet die Rahmenhandlung – also die Tatsache, dass das Hauptgeschehen sich als Theater auf dem Theater abspielt, das ein Lord von einer Schauspielertruppe für den Kesselflicker Christopher Sly aufführen lässt. Die Analyse in diese Richtung auszuweiten, würde den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen. Gleiches gilt für das Phänomen der Boy Actors, die Praxis des elisabethanischen Theaters, Frauenrollen von Knaben darstellen zu lassen.

20 Eine facettenreiche Analyse der *Shrew* aus der Perspektive der Geschlechterforschung hat Gabriele Buske in ihrer anglistischen Dissertation vorgelegt. Unter theaterhistorischen bzw. genregeschichtlichen Gesichtspunkten – etwa was die Rezeptionshaltung des Publikums der Shakespeare-Zeit gegenüber den Genres Farce bzw. Comedy betrifft – vermögen ihre Ergebnisse allerdings nicht durchwegs zu überzeugen. Gabriele Buske: *Die Darstellung der weiblichen Figuren in Shakespeares frühen Komödien aus feministischer Sicht unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierungen der Royal Shakespeare Company in den Jahren 1960 bis 1995*. Göttingen: Cuvillier 2002. [Zugl.: Köln, Univ., Diss. 2002.] S. 135–175.

21 W. Edgar Yates: *Theater, Politik und Theaterkritik in Wien um 1840*. In: *Wortverbunden – Zeitbedingt. Perspektiven der Zeitschriftenforschung*. Herausgegeben von Wolfgang Hackl und Kurt Krolop unter Mitarbeit von Astrid Obernosterer. Innsbruck; Wien; München; Bozen: Studien-Verlag 2001, S. 53–64.



theilweiser Benützung der Uebersetzung des Grafen Baudißin“. Von wem die Textfassung – keine Übersetzung, sondern eine weitreichende Bearbeitung – tatsächlich stammt, verrät der Zettel nicht. Im Druck erscheint das Stück im Jahr darauf, und hier legt der ausführliche und etwas verworrene Titelzusatz gleichsam eine doppelte Autorschaft nahe, was der Gestalt des Stückes durchaus entspricht: es heißt dort „Lustspiel in vier Aufzügen von Shakspeare. Mit Benützung einiger Theile der Übersetzung des Grafen Baudissin von Deinhardstein.“ Die Bearbeitung von 1838²² wurde am Burgtheater bis 1877 gespielt und 1884 noch einmal neu inszeniert.²³ Ihr Autor, Johann Ludwig Deinhardstein, mittlerweile nahezu vergessen, war in den 1830er-Jahren Dramaturg und Vize-Direktor des Burgtheaters, anschließend für einige Jahre Zensor und nicht zuletzt mit einer Reihe von Künstlerdramen – *Garrick in Bristol*, *Boccaccio*, *Salvator Rosa*, *Pigault Lebrun*, *Stradella* und *Hans Sachs* – auch als Theaterautor durchaus erfolgreich. Viel gespielt wurde neben der *Widerspänstigen* seine *Viola* (Burgtheater 1839) nach Shakespeares *Twelfth Night*.

Die erheblichen Eingriffe in Shakespeares *Shrew*, die Deinhardsteins Version kennzeichnen, erklären sich zunächst einmal aus dem institutionellen Kontext: Das Burgtheater als „Hochtheater“ und die Zensurbestimmungen im vormärzlichen Österreich schlossen ganze Passagen des Shakespeare-Textes zwingend von einer Bühnenpräsentation aus. In diesem Sinn verzichtet Deinhardstein zum Ersten auf sämtliche Szenenteile – man könnte auch von „Nummern“ sprechen –, die auf Körperkomik zielen und das Stück als niedrigkomisch kennzeichnen. Dabei geht es häufig um die Anwendung physischer Gewalt: in der Prügelszene Petruccio/Grumio, in der Streitszene Katherina/Bianca (beide Szenen sind bei Deinhardstein stark gekürzt bzw. völlig neu gefasst), beim Auftreten des blutenden Hortensio, dem Katherina die Laute über den Kopf geschlagen hat (diese Sequenz entfällt gänzlich), bei den Diener-Szenen in Petruccios Haus und in den polyphonen Szenen rund um die Begegnung des echten mit dem falschen Vincentio (diese erscheinen deutlich gekürzt, vereinfacht und gemäßigt). Zum Zweiten streicht Deinhardstein alle Passagen, die sexuelle Anzüglichkeiten enthalten: Der Umarbeitung bedurfte die erste Begegnung Katherinas/Catharinas mit Petruccio, die im Original voller erotischer, teils sogar obszöner Metaphern und Bilder steckt; ersatzlos gestrichen ist der umfangreiche Szenenkomplex rund um die Hochzeit mit seinen grotesken Überzeichnungen und dem Bericht über Petruccios sittenloses Gebahren in der Kirche. Mit der Auslassung der Hochzeitsszenen wird die Drastik der Zählung Katherinas/Catharinas durch Petruccio wesentlich gemindert. Im Original ist dies jener Handlungsabschnitt, der Petruccio als unberechenbaren Narren und Katherina in ihrer größten Schmach zeigt.

22 Die Darsteller der Hauptrollen waren bei der Uraufführung Elisabeth Fichtner und Ludwig Löwe.

23 In der Titelpartie: Katharina Schrott. – Interessant ist, dass Shakespeares Stück noch während des Ersten Weltkriegs in Deinhardsteins Bearbeitung am Hofburgtheater aufgeführt wurde.

Deinhardstein verändert den Charakter des Shakespeare-Stücks jedoch nicht nur durch Streichungen, sondern auch durch Erweiterungen; vor allem mit ihnen formuliert er ein von Shakespeare deutlich unterschiedenes Geschlechterverständnis und bedient zugleich die Anforderungen des gegenüber der Posse stärker auf Individualisierung ausgelegten Lustspiel-Genres. Auf der Verlaufsebene ergibt sich eine entscheidende Modifikation durch die Einführung eines „dramatischen Konflikts“ im letzten Akt: Vincentio erklärt sich bei Deinhardstein mit der heimlich geschlossenen Ehe Biancas und seines Sohnes Lucentio keineswegs einverstanden, sondern droht, den Sohn zu verstoßen. Petruchio, als Besänftiger Catharinas bewährt, wird um Rat und Hilfe gebeten, und es gelingt ihm, ein Happy End für Lucentio und Bianca herbeizuführen. Er wettet auf die Fügsamkeit Catharinas. Anders als im Original, in dem die Wette der Männer, welche Frau die Gehorsamste sei, ein bloßes Spiel während einer Feierlichkeit ist, hängt hier von Catharinas Gehorsam, auf den Petruchio sich unbedingt verlässt, die Ehe ihrer Schwester ab: Vincentio wird in den Ehevertrag einwilligen, wenn Catharina sich als „frommer“ erweist als Bianca.

Was die dramatische Technik und die Anlage der Figuren betrifft, besteht eine wichtige Neuerung in der Einführung von Szenenanweisungen und von Selbstreflexionen und *Apertes* vor allem auf Seiten Catharinas, die einen bei Shakespeare noch unbekanntes – dort auch völlig irrelevanten – Einblick in das Innenleben der Titelfigur und in ihre Handlungsmotivationen geben. Wir erfahren auf diesem Weg dreierlei über Catharina: 1. Sie ist zutiefst betrübt, weil sie sich von ihrem Vater nicht geliebt fühlt, dessen ganze Sorge Bianca gilt. Wenn Catharina ihrem Vater vorhält: „Ich rede g’rad’ heraus, sie ist verstellt, / Das ist der Unterschied nur an uns Beiden; / Doch zehn Mal besser bin ich wohl als sie“,²⁴ dann thematisiert sie einen Sachverhalt, der bei Shakespeare lediglich als Schlusspointe von Bedeutung, bei Deinhardstein hingegen breit ausgearbeitet ist: dass nämlich Bianca, von den Männern als ideale Verkörperung weiblichen – und das heißt: fügsamen und liebenswürdigen – Wesens wahrgenommen, in Wirklichkeit nur eine Rolle spielt, sich bewusst verstellt, um ihre Ziele zu erreichen. Catharina durchschaut diese Verstellung und leidet unter der Missachtung, die sie selbst erfährt. 2. Petruchios „männlich-forsches“ Wesen (dem hier alles Nürrische fehlt) übt eine enorme erotische Anziehung auf Catharina aus. Sie willigt nach der ersten Begegnung mit ihm aktiv in die Eheschließung ein, da sie sein gleichermaßen dominantes wie verführerisches Auftreten als Herausforderung begreift. Petruchio beobachtet schon hier: „Seht, Ihr seid ja bleich / Und ganz verändert; wenn das Furcht nicht ist, / So kann’s nur Liebe sein.“²⁵ Später gesteht Catharina in einem *Aparte*: „Das ist ja ein entsetzlich Ungethüm! / Und doch gefällt er mir in seiner Wildheit, / Es ist denn doch zum mindesten ein Mann. / Ich geb’ mir alle Mühe, ihn zu hassen, / Und’s geht doch nicht; man könnte rasend werden!“²⁶

24 [Johann Ludwig] Deinhardstein: Die Widerspänstige. Wien: Wallishausser 1839, II. Akt, 3. Szene, S. 31.

25 Ebenda, II. Akt, 7. Szene, S. 44.

26 Ebenda, III. Akt, 3. Szene, S. 57–58.



3. Die angriffslustige Catharina wird nach und nach tatsächlich zu einer fügsamen Frau. Vom teilweise stark bearbeiteten Haupttext abgesehen, lässt sich die Wandlung in Catharinas Wesen an dem von Deinhardstein eingefügten Nebentext quasi als „Körpererzählung“ ablesen. Diese „Erzählung“ beginnt, als die durch Essens- und Schlafentzug zermürbte Catharina sich ins Haus ihres Vaters zurückwünscht. Die körperlichen Reaktionen, die an Catharina jetzt sichtbar werden, sind wie folgt bezeichnet: „erschrocken“²⁷ – „Catharina tritt zurück“²⁸ – „Catharina betrachtet ihn schüchtern und zieht sich, ihm ausweichend, zurück“²⁹ – „halblaut“³⁰ – „fährt erschrocken zurück“³¹ – „sehr erschrocken“³² – „mit leiser, bebender Stimme“³³ – „Catharina geht, das Gesicht immer nach Petruchio hin gerichtet, ab“³⁴ – „Catharinen [...], die schüchtern nach ihm blickt“³⁵. Die Kernszene für die Unterwerfung Catharinas ist eine, die das Thema der List berührt – und es ist jene, an der die Unterschiede zwischen dem Geschlechterverständnis des Shakespeare-Stücks und dem seiner Bearbeitung besonders deutlich werden. Es handelt sich um die Szene, in der Petruchio einen Angriff auf den Widerspruchsgeist Katherinas/Catharinas unternimmt, indem er sie zwingt, ihm in völlig unsinnigen Behauptungen recht zu geben. Im Original muss sie bestätigen, dass es früh am Morgen sei, obwohl schon Nachmittag ist, dass der Mond scheine, obwohl die Sonne am Himmel steht, muss gar den alten Vincentio als junges Mädchen anreden. Shakespeare zeigt in dieser Szene nicht eine Frau, deren Willen gebrochen wird, sondern eine Frau, die ihr Verhalten ganz bewusst umstellt. Katherina durchschaut Petruchios Strategie und setzt dieser eine eigene Strategie entgegen: Der „Fügsamen“, das hat sie begriffen, lässt Petruchio ihren Willen. Katherina gewinnt in der scheinbaren Unterordnung eine neue und wahre Souveränität. Bei Deinhardstein führt diese Szene (die übrigens wesentlich knapper gehalten ist und keinerlei komisches Potenzial mehr besitzt) gleichsam einen Zusammenbruch Catharinas vor, die hier nicht gezielt agiert, sondern – darauf weist vor allem der Nebentext hin – erschüttert und völlig eingeschüchtert wird. Shakespeares Komödie zeigt am Ende ein Ehepaar, das eine Art Übereinkunft über das beiderseitige Verhältnis getroffen hat – und darüber, wie dieses Verhältnis

27 Ebenda, III. Akt, 10. Szene, S. 76.

28 Ebenda, III. Akt, 11. Szene, S. 79.

29 Ebenda, III. Akt, 12. Szene, S. 80.

30 Ebenda, S. 81.

31 Ebenda, S. 82.

32 Ebenda.

33 Ebenda.

34 Ebenda.

35 Ebenda, IV. Akt, 11. Szene, S. 107.

nach außen hin erscheinen muss; das Lustspiel des 19. Jahrhunderts propagiert eine Frau, die die Forderung nach weiblicher Unterordnung internalisiert.

Exkurs 1: Teufelsaustreibung und die Kraft der sinnlichen Liebe

In seiner überaus lobenden Besprechung der Uraufführung der *Widerspänstigen* am Burgtheater hat Moritz Gottlieb Saphir auf die große Zahl vorangegangener Bearbeitungen von Shakespeares *Shrew* hingewiesen:

„Taming of the Shrew ist eines der Shakespear'schen Lustspiele, welches am meisten übersetzt, bearbeitet, nachgeahmt worden ist. *L i e b e k a n n A l l e s*. Die bezähmte Wiederbellerin [!]. *La jeune femme colère*³⁶. *Sprudelköpfchen*³⁷ u. s. w. sind lauter Ab- und Nachbildungen dieses Fresko=Lustspiels.

Noch aber ist aus diesem alten Lustspiele, das Schrot und Korn vollauf hat, nicht alles Mark herausgesotten, und es bleibt in jeder Gestaltung höchst wirksam. So ist denn auch diese Bearbeitung, voll tiefer Einsicht und gediegener Überschauung, von drastisch=komischer Wirkung, und mit *s o l c h e r V o l l k o m m e n h e i t g e g e b e n*, wie es heute hier der Fall war, verschlingt es mit seinem Dasein, in seiner herben, grotesken und wilden Kraft, ein ganzes Schock unserer hektischen, bluthüstelnden, zeitblassen Lustspiele. Wir können dieser Anstalt nicht Dank genug dafür sagen, daß sie die höchst glückliche und kunstanständige Absicht durchführte, dieses Stück aus der modernen Bearbeitungs-Bügelei in die alte Zeit, in das alte Kostüm zurückzuführen, und uns auf diese Weise ein wahres Original-Werk ganz im Schmelze seiner ursprünglichen Eigenthümlichkeit vorführte.“³⁸

Wie die Analyse gezeigt hat, führte das Burgtheater Shakespeares Stück keineswegs „im Schmelze seiner ursprünglichen Eigenthümlichkeit“ vor, sondern in einer Fassung, die erheblich vom Original abwich. Saphirs Einordnung trifft allerdings insofern zu, als Deinhardsteins Version Shakespeare tatsächlich erstmals im „alte[n] Kostüm“ beließ: Die Geschichte der *Widerspänstigen* wurde hier nicht in die jeweilige Gegenwart verlegt, wie dies bei früheren Bearbeitungen der Fall gewesen war.

Eine solche modernisierende Bearbeitung der *Shrew* hatte um 1780 der Theaterdichter, Dramaturg und spätere Lessing-Biograph Johann Friedrich Schink verfasst.³⁹

36 Charles Guillaume Etienne: *La jeune Femme colère*. Comédie en un acte et en prose. UA: Paris, Théâtre de l'Impératrice 1804 (1805 auch als opéra comique mit Musik von François-Adrien Boieldieu erschienen).

37 Theodor Hell: *Das Sprudelköpfchen [oder: die jähzornige Frau]*. Lustspiel in einem Aufzug nach dem Französischen. UA: Wien, Burgtheater 1825.

38 M[oritz] G[ottlieb] Saphir: *Dramaturgische Theater-Didaskalien*. In: *Der Humorist* (Wien) vom 24. 3. 1838, S. 190–191, hier S. 190.

39 Eine neuere Darstellung zu Schink findet sich bei Christine Roger: „Schwärmerische Liebe für die Ungeheuer des alten Britten“ oder „gemäßigter Schakespearismus“? Johann Fried-



Sein Lustspiel *Die bezähmte Widerbellerinn oder Gasner der zweyte*, 1783 in München im Druck erschienen, wurde u. a. 1781 am Mannheimer Nationaltheater, 1782 am Hamburgischen Theater und 1783 bei Carl Theophil Döbbelin in Berlin sowie auf der Münchner Hofschaubühne gegeben.⁴⁰ Wie Schink bekennt, ist seine *Widerbellerinn*, die in der zeitgenössischen gehobenen Gesellschaft spielt, „frey“ nach Shakespeare bearbeitet: Obwohl das Stück das Hauptmotiv der „Zähmung“ einer Frau durch ihren Bräutigam und späteren Ehemann übernimmt und in einigen Passagen dem Original recht genau folgt (zu erwähnen sind vor allem die komischen Szenen im Haus des Ehemanns mit dem Nahrungs- und Schlafentzug und dem Auftritt des Schneiders), bewegt es sich sowohl dramaturgisch als auch hinsichtlich des Geschlechterdiskurses in gänzlich anderen Bahnen als die Vorlage. Franz von Gasner, ein verarmter Offizier, fasst den Entschluss, die Schwester der Frau seines Freundes, des Justizrats von Stein, und älteste Tochter des Edlen von Boem zu heiraten, da allein ihre Mitgift ihm seine Existenz sichern kann. Trotzdem Stein und Boem ihn warnen, geht er die Ehe mit der zänkischen Franziska ein und kann sie im Laufe nur einer Nacht und eines Tages durch schlechte Behandlung, närrisches Auftreten und Drohungen zu einem verträglichen und vernünftigen Verhalten erziehen. Damit ist die Voraussetzung für eine gute Ehe gegeben. Dem Publikum im deutschsprachigen Raum eröffnete bereits der Nebentitel des Stücks – „*oder Gasner der zweyte*“ – Assoziationsmöglichkeiten im Hinblick auf das dramatische Geschehen, nämlich die „Zähmung“, und die beteiligten Parteien: Die Petruchio-Figur, in den Rang einer zweiten Titelfigur aufgerückt, erscheint als Replik auf den in den 1770er-Jahren vor allem in Süddeutschland tätigen Teufelsaustreiber Johann Joseph Gassner, der sich eines immensen Zulaufs erfreute, bevor seinem Tun nicht zuletzt auf Initiative Kaiser Josephs II. ein Ende gemacht wurde. Dass der überzeugte Aufklärer Schink seinen Lustspiel-Helden ausgerechnet mit einem berüchtigten Exorzisten und Wunderheiler in Verbindung bringt, verunklart allerdings das Deutungsangebot, das hier in Bezug auf die zänkische Frau („Teufel“ bzw. „Besessene“) und den durchsetzungstarken Mann („Teufelsaustreiber“) gegeben zu sein scheint.

Die bezähmte Widerbellerinn ist, verglichen mit der Vorlage, von auffälliger Eindimensionalität; diese Reduktion der Komplexität dürfte ganz wesentlich durch den theater- bzw. dramenästhetischen und den gesellschaftsideologischen Bezugsrahmen des späten 18. Jahrhunderts mitbedingt sein. Vor dem Hintergrund des zeitge-

rich Schinks Auseinandersetzung mit Shakespeare. In: Shakespeare im 18. Jahrhundert. Herausgegeben von Roger Paulin. Göttingen: Wallstein 2007. (= Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa. 13.) S. 281–302.

40 Aufführungen in Wien lassen sich für das Jahr 1794, und zwar im Freihautheater auf der Wieden, nachweisen. Angesichts der Tatsache, dass Schinks Stück (jedenfalls in der im Druck erschienenen Fassung) in Wien spielt und mehrfach dezidiert auf Wiener Örtlichkeiten Bezug nimmt, stellt sich übrigens die Frage, ob Schink das Lustspiel nicht ursprünglich für ein Theater in Wien vorgesehen hatte, wo er sich ab 1780 vorübergehend aufhielt und zwei Shakespeare-Adaptionen für Kinderdarsteller (*Der Sturm, oder die bezauberte Insel* sowie *Shakespeare in der Klemme, oder Wir wollen doch auch den Hamlet spielen*, beide Kärntnertheater) zur Aufführung brachte.

nössischen Ringens um ein deutsches Lustspiel zwischen den Extremen von Trauerspiel und extemporierter Posse fällt die weitest gehende Konzentration auf eine Handlungs- und Stilebene auf: Es gibt nur eine Werbung, die Bianca-Handlung und alle mit ihr verbundenen Verkleidungs- und Verstellungsszenen entfallen; es gibt keine prominent herausgestellten Diener-Figuren, keinen Wechsel der Ebenen des Komischen; die wenigen von Shakespeare übernommenen possenhaften Szenen sind aufgrund des veränderten und stark vereinfachten Handlungsgangs teils ungenügend motiviert. Die Darstellung der Beziehung zwischen Franziska und Franz – die Namensgleichheit mag anzeigen, dass die beiden trotz der anfänglichen Zänkereien füreinander passen (werden) – ist gänzlich dem Konzept einer bürgerlichen Ordnung verpflichtet, in dessen Mittelpunkt die funktionierende Familie steht, die ihrerseits ein gemäßigtes Verhalten der Frau und des Mannes voraussetzt. (Von Bedeutung scheint mir in diesem Zusammenhang zu sein, dass Schink, wie nach ihm Holbein, die Zählungsstrategie so anlegt, dass außer Franziska alle in den Plan des Bräutigams bzw. Ehemanns eingeweiht sind, dass ihn – den Mann – also niemand für verrückt hält, wie das bei Shakespeares Petruchio ja der Fall ist.)

Die Zählung Franziskas hat das Ziel, die Ordnung der Familie zu gewährleisten. Dazu gehört der öffentliche Ruf des Hauses: Franziskas bisheriges „unvernünftiges“ Betragen hat sie zum Gespött der „Stadt“ gemacht. Vergegenwärtigt man sich, auf welches Publikum Schinks Stück in jenen Theatern getroffen sein dürfte, an denen es in den frühen 1780er-Jahren gegeben wurde, dann wird deutlich, dass die Bühnengesellschaft der *Widerbellerinn* und das Gros ihres Publikums hinsichtlich der Schichtenzugehörigkeit vergleichbar waren. Von besonderem Interesse ist daher eine zeitgenössische Besprechung, die erklärt, welche Merkmale Shakespeares Original für das späte 18. Jahrhundert ungeeignet machen und welche Moral demgegenüber Schinks Bearbeitung auszeichnet. Hier werden zwei Aspekte mehr oder weniger explizit angesprochen, die für unsere Fragestellung – den Zusammenhang von Geschlechterkonzeptionen, Komik und Genre – entscheidend sind: die diskursive Verschiebung hin zu einer (populär aufgefassten) aufklärerischen Pädagogik und der beginnende Stilhöhenwechsel hin zum galanten Genre.

„Eine von jenen beliebten Possen, die nur aus Hrn. Schinks Feder zu glücken pflegen. Was die *Widerbellerinn* in der Meisterhand des englischen Dichters, ihres Schöpfers war, das wissen wir, eine krude Idee, mit den grellsten Zügen aus der bösen Natur abgerissen, aber auch durch des Dichters bekannte, sehr oft überspannte Kaprize zu sehr denaturalisirt, als daß sie in einem gesitteteren, feineren Zeitalter, als jenes des Shakespears war, mit genuinen [!] Beyfall aufgenommen werden könnte. Hr. Schink hat sie der ordinären [d. b. der gegenwärtig verbreiteten] Sitte näher gebracht, des Ueberspannten weniger beybehalten, und das Monstrum von weiblicher Zanksucht für unsere Sinne erträglicher dargestellt. [...]

Wir achten mit ganz kaltem Blute diese Posse für mehr, als bloßen Zeitvertreib, und sind der Meynung, daß auch eine Posse, welche da ist, ein gerne lachendes



Parterre in Erschütterung zu setzen, und unsere Assembles zu beleben, nicht immer ganz ohne Nutzen ist – versteht sich, wenn sie Bezug auf unsre Familien [!], auf unsere Sitten hat, wie diese. [...]

Um aber zu zeigen, daß gegenwärtiges Lustspiel wirklich gute brauchbare Moral enthält, heben wir nur ein paar interessante Reden aus, die [...] eine sehr häusliche Lehre für unsre Frauen enthalten. [hier folgen zwei umfangreiche Zitate aus dem Stück, die der Kontrastierung des unvernünftigen mit dem vernünftigen weiblichen Verhalten dienen] [...]

Der Einfall aus dem Bezähmen [!] einer zänkischen Frau einen Teufelsaustreiber, oder Gaßner zu machen, ist sehr analog, nur mit dem Unterschiede, daß hinter den weiblichen Satanassen mehr Realität steckt, als hinter den weiland Gaßnerischen [...].⁴¹

Die bezähmte Widerbellerinn entstand in einer Zeit, in der – zumindest bezogen auf die hier agierende soziale Schicht – die Position des Mannes innerhalb des familiären Gefüges (noch) nicht problematisiert wurde; dies bedingt womöglich, dass die Hierarchie der Geschlechter und ein „wesenhaft“ Weibliches und Männliches bei Schink nicht im eigentlichen Sinn diskutiert, vielmehr in Gestalt der berühmten Schlussrede Katherina-Franziskas gleichsam nur „zitiert“ werden. Ganz anders verhält es sich in dem einige Jahrzehnte später entstandenen *Shrew*-Stück von Franz Ignaz von Holbein, der sich übrigens zurecht nicht nur auf Shakespeare, sondern auch auf Schink als Vorlage beruft: *Liebe kann Alles oder die bezähmte Widerpenstige*, von Holbein 1819 während seiner Tätigkeit am Prager Ständetheater auf die Bühne gebracht,⁴² bleibt bei Schinks reduziertem und in die Gegenwart verlegtem Plot und der entsprechenden Personenkonstellation (ein Vater mit drei Töchtern, von denen die beiden jüngeren bereits verheiratet sind; der Bewerber um die ledige, zänkische Tochter ist ein – hier allerdings sehr wohlhabender – Offizier, der mit einem der Schwiegersöhne befreundet ist). Holbeins Fassung lässt sich gerade in ihren Neuerungen gegenüber Schink als aussagekräftiger Kommentar zu jenem Geschlechterverständnis lesen, das die für das 19. Jahrhundert maßgebliche „Widerpenstige“, diejenige Deinhardsteins, charakterisiert.

Drei hauptsächliche Aspekte kennzeichnen Holbeins Version, Aspekte, die sich durchaus mit traditionellen Motiven des komischen Theaters in Verbindung bringen lassen, nun aber unbedingt ernst genommen werden wollen⁴³: gemeint sind

41 [Besprechung.] In: Der dramatische Censor (München) vom Januar 1783, S. 188–192.

42 Aufführungen von *Liebe kann Alles* gab es weiterhin u. a. am Weimarer Hoftheater (1822), am Hamburgischen Theater (1824) und am Berliner Königsstädtischen Theater (1824). In Prag spielten Holbein und seine Frau Marie Johanna Renner die Hauptrollen. – Für Informationen zu den Prager Aufführungen des Stücks danke ich Jitka Ludvová vom Theaterinstitut Prag sehr herzlich.

43 Tendenzen in der Auffassung des Komischen im deutschsprachigen Unterhaltungsstück um 1800 skizziert Stephan Kraft: Identifikatorisches Verlachen – distanzierendes Mitlachen. Tendenzen in der populären Komödie um 1800 (Iffland – Schröder – Kotzebue – von

die „Pädagogisierung“ im Sinne einer dezidierten Auseinandersetzung mit Fragen der Erziehung und ihrer Bedeutung für geschlechterspezifische Lebensentwürfe; die Ausrichtung auf die sinnliche Liebe (selbstredend innerhalb des vom zeitgenössischen Zensurwesen vorgegebenen Rahmens); und die unbedingte Kategorisierung „männlichen“ und „weiblichen“ Verhaltens. *Der Schritt in das 19. Jahrhundert bedeutet zumindest für die deutschsprachige Shrew-Rezeption eine Festschreibung jenes Verständnisses von „Geschlecht“, das gegenwärtigen Auffassungen, nach denen Gender stets das Ergebnis kultureller Aushandlung oder eines Aktes der Performance sei, diametral entgegengesetzt ist: Als Teil des zeitgenössischen Diskurses über das Geschlecht/die Geschlechter transportiert die unterhaltende Dramatik des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts in der Regel eine essentialistische Vorstellung von „männlich“ und „weiblich“ – eine Position, die vor allem im Vergleich mit der avancierten Dramatik der Zeit (Heinrich von Kleist, Franz Grillparzer, Friedrich Hebbel) scharf hervortritt.*

Die Eingangsszene von *Liebe kann Alles*, ein „trauliches Gespräch“ zwischen Francisas Schwester Elise und deren Ehemann, dem Hofrat von Wärlitz, legt die Wirkabsicht des Stücks offen und exponiert insofern weniger die dramatische Handlung als vielmehr die verhandelte Ideologie: Man erfährt, dass das skandalöse Betragen Francisas, das sie am Abend zuvor bei einem Ball neuerlich gezeigt hat, nicht in schlechten Anlagen begründet, sondern Resultat der verfehlten Erziehung durch den Vater ist; das Schicksal, das Francisca droht, ist, dass ihr Ehe und Mutterschaft – zu ergänzen wäre: der eigentliche Lebensinhalt jeder Frau – versagt bleiben.

„HOFRATH. Ich wünschte, es wären alle Aeltern zugegen gewesen, welche ihre Kinder durch Verzärtlung und übertriebene Vorliebe zum Aerger und zur Qual ihrer Nebenmenschen und zu ihrem eigenen Unglück erziehen.

ELISE. Was hätte aus diesem Mädchen werden können, bey ihrem interessanten Aeußern, bey ihrem Geiste, ihren herrlichen Anlagen, wenn die an Verblendung gränzende Vorliebe des Vaters nicht ihrem Charakter eine so verderbliche Richtung gegeben hätte. [...] Von Kindheit auf wurde ihrer Laune, ihrem Eigensinne, und allen kindischen Unarten so sehr gefröhnt, daß nun kein Sterblicher in ihrer Nähe es auszuhalten vermag.

HOFRATH. [...] wenn sie sich nicht bessert, steht ihr ein einsames, jämmerliches Alter bevor, und wenn ihre beyden jüngern Schwestern im Kreise ihrer Familien vergnügt und froh den Abend ihres Lebens genießen, wird sie einsam und verlassen seyn [...] Kurz und gut, es wird ihr gehen, wie allen Mädchen, die ihr gleichen, sie wird sich bessern müssen, oder eine alte Jungfer bleiben.“⁴⁴

Steigentesch – von Voß). In: Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik. Herausgegeben von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter. Hannover: Wehrhahn 2007. (= Forum für deutschsprachiges Drama und Theater in Geschichte und Gegenwart. 1.) S. 208–229.

44 [Franz Ignaz von] Holbein: *Liebe kann Alles oder die bezähmte Widerspenstige*. Pest: Hartleben 1822, I. Akt, 1. Szene, S. 7–8.



Die Aufgabe, die der Bräutigam bzw. Ehemann an der Widerspenstigen zu vollziehen hat, da der Vater – ein unbelehrbarer alter Trottel – dazu nicht in der Lage war, ist gleichsam die Korrektur einer Anomalie: ein Leben nach den mit der Natur der Geschlechter in Einklang stehenden Verhaltensnormen der bürgerlichen Gesellschaft ist letztlich ohne Alternative. Das bedeutet, dass Francisca sich mit ihrem ungebührlichen Benehmen nicht nur im Widerspruch zu ebendiesen Verhaltensnormen befindet, sondern auch zu ihrer eigenen, wahren Natur als Frau. „Aber ihr Starrsinn muß mit Macht gebrochen werden, wenn sie nicht sich selbst und allen andern Menschen zur Qual leben soll“,⁴⁵ konstatiert Franciscas Ehemann, der bei Holbein den sprechenden Namen „von Kraft“ führt.

Das pädagogische Bemühen, das im Zentrum des Stücks steht, richtet sich keineswegs nur auf die zu „erziehende“ Titelfigur; vielmehr ist der Dialog in weiten Passagen von einem appellativen Gestus, der die Rampe in Richtung des Publikums überschreitet. Ein wesentlicher Faktor hinsichtlich der Wirksamkeit dieses Gestus ist, dass Holbein die (Be-)Deutungsvielfalt, die Shakespeares metaphern- und bildreicher Text aufweist, durch eine plakativ dargebotene „Lehre“ ersetzt – ganz konkret: dass er auf die Fragen, die Shakespeares Text letztlich offen lässt, nämlich ob die „Zähmung“ wirklich gelungen ist und worauf das frühere störrische Verhalten der Widerspenstigen eigentlich zurückzuführen war, unmissverständliche Antworten gibt. Holbein entfaltet seine Lehre in drei Schritten: Francisca wird von Anfang an als Frau gezeigt, die gute und „typisch weibliche“ Anlagen besitzt,⁴⁶ wenn diese auch hinter einem zänkischen Auftreten verborgen sind, das wiederum Ergebnis einer verfehlten Erziehung ist; indem „ein Mann, der wirklich ein Mann ist“⁴⁷, diese Anlagen freilegt, führt er die Frau zu ihrem eigentlichen Wesen, befreit sie sozusagen zu sich selbst; dies wiederum gelingt nur, wenn beide in einer auf erotischer Anziehung beruhenden Liebe aneinander gebunden sind. Das heißt also, dass es die sinnliche Liebe zu einem Mann ist, die die Rückführung der Frau auf ihr naturgegebenes Wesen bewirkt – es heißt aber auch, dass sich mit dem „wahren“ Weiblichen zugleich das „wahre“ Männliche beweisen muss.⁴⁸ Holbein lässt seine Figuren diesen Zusammenhang in programmatischer Weise formulieren:

„FRANCISCA. Was befehlst du, lieber Mann?

OBERST *stark*. Ich befehle dir, *sie an sich ziehend und sehr sanft* daß du mir erlauben möchtest, dich recht zärtlich zu umfassen, und dir zum ersten Mahl im

45 Ebenda, IV. Akt, 1. Szene, S. 53.

46 Es gibt mehrere Auftritte, in denen gezeigt wird, wie Francisca, wenn sie jemanden schlecht behandelt hat, diesem kurz darauf heimlich Wohltaten erweist: sie kann – „typisch weiblich“ – ihr böses Benehmen selbst nicht ertragen.

47 Holbein, *Liebe kann Alles*, I. Akt, 2. Szene, S. 13.

48 Dementsprechend resümiert der Oberst im Schlussakt: „Die Weiber können böse artig, aber niemahls wirklich böse seyn, und glaube mir, es gäbe nicht die Hälfte so genannter böser Frauen, wenn nur die Männer mehr taugten.“ Ebenda, IV. Akt, 4. Szene, S. 62.

Ernste zu sagen, was ich in so vollem Ernste bey deinem ersten Anblick fühlte: daß ich dich unendlich über Alles liebe, und daß ich keinen Wunsch hätte, als auch deinem Herzen zu genügen.

FRANCISCA *noch kaum von freudigem Erstaunen erhohlt*. Meinem H e r z e n ? und glaubst du denn wirklich, daß meinen Starrsinn deine Mittel brachen? Ach nein, für dich sprach eine innere Stimme, ein Gefühl, das A l l e s kann.⁴⁹

Exkurs 2: Die „Widerspänstige“ als Zeitgenossin der frühen „Emanzipierten“

Blickt man von Deinhardsteins *Widerspänstiger* auf Shakespeares Original und auf dessen sehr freie Bearbeitungen durch Schink und Holbein zurück, so lässt sie sich als eine bestimmte – zeitgemäße – Variation auf das traditionelle komische Motiv des zänkischen Frauenzimmers lesen: Auf einer diachronen Ebene erscheinen mit den vier Bühnenstücken verschiedene Optionen für eine Deutung dieses Motivs im Kontext des je aktuellen Geschlechter- und Genrediskurses. Eine synchrone Betrachtung eröffnet ein anderes Bezugsfeld für die Catharina des Jahres 1838: Sie, die sich dem Mann und den für Frauen gültigen Verhaltensnormen (zunächst) nicht beugen will, ist eine Zeitgenossin der Pionierinnen der Frauenemanzipation, jener Frauen, die eine Freiheit für sich beanspruchen, die jenseits der bürgerlichen Muster für ein Frauenleben liegt. Nicht ein populärkultureller Topos gibt in dieser Perspektive die Folie für die *Widerspänstige* ab, sondern ein aktuelles soziales Phänomen. Mögen die emanzipatorischen Bemühungen einzelner Frauen (gerichtet vor allem auf den rechtlichen Status der Frau und auf Möglichkeiten der Bildung und Ausbildung) zunächst auch von marginaler Wirksamkeit gewesen sein: Die Emanzipation war jedenfalls soweit Gesprächsthema, dass ihre Behandlung auf der Bühne auf das unbedingte Interesse des Publikums zählen durfte.

In Wien brachte in den späten 1830er-Jahren mit Engelbert Selinger (unter dem Pseudonym Wilhelm Marchland) bezeichnenderweise ein Professor der juristisch-politischen Wissenschaft⁵⁰ das Thema der Frauenemanzipation auf die Bühne. Die Bewertung, die das Wagnis eines der bürgerlichen Geschlechterordnung widersprechenden Verhaltens in seinem Stück erfährt, ist unmissverständlich: Die Abweichung muss durch pädagogische Bemühungen – in Gestalt einer von Männern

49 Ebenda, IV. Akt, 6. Szene, S. 66–67. – Der Aspekt der „Körpererzählung“ auf der Ebene des Nebentextes wäre auch für *Liebe kann Alles* weiter auszuführen. Nur soviel sei angedeutet: auffallend ist, wie ausgeprägt Holbein die verbale und die Körpersprache kontrastiert, konkret, in welchem Ausmaß er im Fall der Frau der Sprache des Körpers die Qualität der Wahrhaftigkeit zuschreibt. Der breit ausgearbeitete Nebentext ist hier also keineswegs nur von theaterpraktischer Bedeutung, vielmehr wird ein Diskurs zum Verhältnis von Körpersprache und verbaler Sprache eröffnet. – Für eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Regiebemerkung und ihrer sich verschiebenden Bedeutung im Drama des 18. Jahrhunderts vgl. Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 2009. (= Theatron, 54.)

50 Selinger war darüber hinaus für mehrere Jahre Zensor.



geschickt arrangierten sozialen „Versuchsanordnung“ – korrigiert werden.⁵¹ In der Zusammenschau mit Holbeins und Deinhardsteins Shakespeare-Adaptionen lässt Marchlands *Frauen-Emancipation* das populäre Lustspiel des Vormärz als eine wahre „Schule der Frauen“ erscheinen⁵² – und zugleich als Medium, das die unbedingte Gültigkeit eines wesenhaft Geschlechtsspezifischen propagiert, also ein unantastbares „soziales Wissen“ über Männer und Frauen formuliert.⁵³

Frauen-Emancipation folgt als „Lehrstück“ dem nun schon bekannten Schema: Die Heldin, ursprünglich von „echt weiblichem“ Wesen, das durch äußere Umstände (hier eine von der Familie erzwungene Konvenienzehe mit einem mittlerweile verstorbenen Mann) verschüttet wurde, tritt jetzt als rechthaberische und widerpenstige „Emanzipierte“ auf und verweigert sich den gesellschaftlichen Gepflogenheiten; durch die Liebe kann diese „Verirrte“⁵⁴ aber gerettet und „zu sich selbst“ zurückgeführt werden. In ungewöhnlicher Ausführlichkeit sind in dieses Schema

-
- 51 Neben dem im Folgenden ausführlicher behandelten Stück von Selinger / Marchland stellt auch Eduard von Bauernfelds ausgesprochen erfolgreiches Lustspiel *Bürgerlich und Romantisch* (Burgtheater 1835) das aktuelle Thema des weiblichen Strebens nach Unabhängigkeit in den Mittelpunkt. Dieser „Irrweg“ wird bei Bauernfeld durch eine verfehlte Erziehung einerseits und durch zu intensive Beschäftigung mit Literatur andererseits begründet, und auch in diesem Fall gelingt es einem Mann, die „Phantastin“ zu kurieren.
- 52 Hier wäre die Frage nach dem Anteil der Frauen am zeitgenössischen Theaterpublikum anzuschließen, zu der sich jedoch schwerlich seriöse Thesen formulieren lassen. Was die männlichen Theaterbesucher betrifft, wird man (im eingangs skizzierten Sinn) davon ausgehen dürfen, dass die außerhalb geschlechtsspezifischer Verhaltensmuster sich bewegende Frauenfigur, insbesondere die „Emanzipierte“, Gegenstand des Verlachens gewesen ist. – Eine interessante Parallele zur weiblichen Bühnenfigur, über die gelacht wird, bildet die Frau in der Karikatur; vgl. hierzu den inhaltsreichen Beitrag von Carola Lipp: Die Frau in der Karikatur und im Witz der 48er Revolution. In: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung / Journal of Folktale Studies / Revue d'Etudes sur le Conte Populaire* 32 (1991), S. 132–164.
- 53 Eine aufschlussreiche Folie für diese These bieten die Beobachtungen von Konstanze Mitendorfer zu impliziten und expliziten Forderungen an das „Weibliche“ von Bühnenkünstlerinnen, die in der Theaterberichterstattung des Vormärz gestellt wurden. Konstanze Mitendorfer: Schauspielerinnen in den Zeitschriften des Vormärz. Ein Probenbericht von der theatralischen Verkörperung der Geschlechtsrollen. In: *Von Bürgern und ihren Frauen*. Herausgegeben von Margret Friedrich und Peter Urbanitsch. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1996. (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie. V.) S. 49–67.
- 54 So der Autor in einer Fußnote zum ersten Auftritt der Hauptfigur: „Die Schauspielerin, welche die Rolle der Baronin von Eichenau übernimmt, hat nie zu vergessen, daß sie eine *V e r i r r t e*, aber keine *V e r s t o c k t e* darzustellen habe. Die ursprüngliche Lebenswürdigkeit im Charakter der Baronin von Eichenau muß immer durchschimmern.“ Wilhelm Marchland: *Frauen-Emancipation*. Wien: Wallishauser 1840, I. Akt, 1. Szene, S. 1.

programmatische Darlegungen⁵⁵ eingeschaltet, in denen, ausgehend von den emanzipatorischen Bestrebungen der weiblichen Hauptfigur Cölestine von Eichenau, Grundsätzliches zum Wesen der Frau, zum Verhältnis der Geschlechter und zur Einrichtung der Ehe formuliert wird. Bemerkenswert ist, dass der Jurist Selinger/ Marchland Cölestines Wunsch nach Freiheit, Selbständigkeit und gesellschaftlicher und rechtlicher Gleichstellung nicht nur mit dem „vernünftigen“ Standpunkt ihrer Freunde und des von ihr geliebten Mannes, des Grafen von Hellstein, kontrastiert und damit als „abwegig“ charakterisiert, sondern auch auf der Ebene der äußeren Handlung ad absurdum führt: diese ist nämlich fast ausschließlich der Darstellung von Vorfällen gewidmet, die zeigen, dass Cölestine in geschäftlichen und rechtlichen Dingen aufgrund fehlenden Urteilsvermögens zu selbständigem und verantwortlichem Handeln – also gerade zu dem, was die frühen Vertreterinnen der Frauenemanzipation für sich in Anspruch nahmen – überhaupt nicht in der Lage ist. Cölestine strengt aus mangelnder Einsicht einen Prozess an, den sie verliert, und nur der Intervention von Männern ist es zu danken, dass sie nicht dreimal Opfer von Betrügnern wird. Bemerkenswert ist aber auch, dass Marchland Cölestine nicht zur Karikatur verzeichnet, sondern ihr emanzipatorische Forderungen etwa zur Mädchenerziehung in den Mund legt, die – wenn sie auch vergessen sind, sobald Cölestine durch Hellsteins Liebe „kuriert“ ist – im Gesamtkontext des Stückes nicht in Frage gestellt werden:

„EICHENAU. Man nennt Euch das s t a r k e Geschlecht. Warum stark? Etwa, weil Ihr schärfere Züge, festere Muskeln habt? Gönnt uns in den Tagen der Kindheit freie Bewegung in frischer, erquickender Luft, gönnt uns zweckmäßige, belebende Spiele, und gewiß – wir werden erstarken! [...] Bleiben nicht die umfassendsten Mittel der Belehrung, die glänzendsten Anstalten zur Ausbildung der männlichen Jugend ausschließlich vorbehalten? [...] Werden die armen Mädchen nicht zu geisttötenden, abgeschmackten Beschäftigungen verurtheilt?“⁵⁶

Marchland nutzt das Motiv der widerspenstigen Frau, um im zweifachen Sinn vor den Auswirkungen der Frauenemanzipation zu warnen: Zum einen zeigen die erwähnten geschäftlichen und gesellschaftlichen Abenteuer der Baronin, wie unrealistisch die Ziele der Emanzipation sind, da eine Frau schlicht nicht imstande ist, ihr Leben ohne männlichen Beistand zu bewältigen; zum anderen wird dem Publikum – wie bei Holbein – das Bild einer Frau präsentiert, die, da sie nicht den vorgegebenen Mustern für weibliches Verhalten folgt, sich selbst und ihrer Natur entfremdet wird. Zu dieser Entfremdung, zur Frage nach dem „wahren“ Weiblichen und zur Bedeutung von Liebe und Ehe für die Realisierung dieses Weiblichen dürfen sich

55 Selbst der Rezensent (Wilhelm Schlesinger?) des *Humorist*, der dem Stück eine ungewöhnlich lange und nahezu hymnische Besprechung widmet, bemerkt: „Hätten wir auch gewünscht, daß das Ganze mehr d r a m a t i s c h als d i d a k t i s c h gehalten worden wäre [...]“ ch l–: [Besprechung.] In: *Der Humorist* (Wien) vom 27. 5. 1839, S. 418–419, hier S. 419.

56 Marchland, *Frauen-Emancipation*, I. Akt, 11. Szene, S. 19–20.



im Laufe des Stücks die vier zentralen Figuren äußern – zuletzt und mit besonderem Nachdruck Cölestine, die damit beweist, dass sie „gerettet“ ist. Sie hat eingesehen,

„[...] daß es gefährlich oder lächerlich ist, den Willen der Natur zu verachten. [...] daß ich von meinem Ausfluge in eine fremdartige Welt zurückgekommen. Es ist mein Trost, daß ich dabei mein besseres Selbst unverletzt gerettet. [...] Ich habe einem Wahne entsagt, der mich einige Zeit hindurch beherrscht. Mir graut vor dem Abgrunde, in dem [!] ich hätte sinken können.“⁵⁷

Am Beginn des II. Aktes hatten wir Baron von Warnold in Sorge um Cölestine gesehen:

„Aber sehe nur, was aus Cölestinen geworden. Eine Frau, die von unfruchtbar-Verstandeshöhen auf die Eigenthümlichkeiten der weiblichen Natur und auf die Formen der Welt mit Verachtung herabsehen will. Wohin kann das führen? [...] Es führt zum Wahnsinn oder zur Verzweiflung. Bei Gott! wir haben Ursache, auf ihre Umwandlung zu denken.“⁵⁸

Wenig später hatte Hellstein, ausgehend von seiner Überzeugung, dass „das Verhältniß der beiden Geschlechter zu einander [...] naturgemäß und vernünftig“ sei und „daß eine wesentliche Veränderung in der Stellung der Frauen nur durch Unterdrückung der zartesten und edelsten Seiten ihres inneren Lebens erfolgen könne“, das Idealbild der bürgerlichen Ehe entfaltet, deren Geschlechterverständnis hier die Qualität einer gottgewollten Ordnung gewinnt.

„eine glückliche Ehe [...] Ist ein Fingerzeig des Himmels über die Rechte der beiden Geschlechter zu einander. [...] In einer glücklichen Ehe gibt es keine Oberherrschaft. Beide Theile herrschen vereint, beide haben gleiche, nur nicht dieselben Rechte. [...] Beide Theile herrschen; nur herrscht der Mann dort, wo kraftvolle Entscheidung – die Frau dort, wo sanfte Ausgleichung erforderlich.“⁵⁹

Warnolds Frau Amalie schließlich hatte es unternommen – nachdem Cölestine bereits zu der Einsicht gelangt war, dass sie „den Sinn der Weiblichkeit unrichtig verstanden“⁶⁰ hat –, die Freundin noch einmal nachdrücklich auf die Verkehrtheit ihrer emanzipatorischen Ambitionen und ihrer Widerspenstigkeit hinzuweisen:

57 Ebenda, III. Akt, 19. Szene, S. 103–104.

58 Ebenda, II. Akt, 1. Szene, S. 39. – Warnolds wohlmeinende Reflexion bedient sich mit der Rede von der „Unfruchtbarkeit des Verstandes“ und vom Wahnsinn der Frau traditioneller misogyner Topoi. Vgl. zu diesem Themenfeld: Wider die Frau. Zu Geschichte und Funktion misogyner Rede. Herausgegeben von Andrea Geier und Ursula Kocher. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2008. (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe. 33.)

59 Marchland, Frauen-Emancipation, II. Akt, 7. Szene, S. 52–53.

60 Ebenda, III. Akt, 12. Szene, S. 88.

„Glaubst Du, die Gestalt, wie Du sie einige Zeit der Welt gezeigt, sei Wahrheit und Natur gewesen? [...] Eine Lüge, eine ungeheure Lüge war sie. In Deiner tiefsten Seele bist Du ein echt weibliches, ein sanftes, zartfühlendes Wesen – und was hast Du scheinen wollen? Cölestine! was hast Du scheinen wollen? [...] Sei w a h r, Freundin meines Lebens! Sei, wie Du wirklich bist – und Du wirst glücklich werden. [...] Hellstein bleibt, wenn Du wirst, wie Du ehemals warst. Ja, meine Cölestine! wenn Du jenen erlogenen Schimmer abwirfst und ihn [!] im Glanze Deiner schönen Weiblichkeit erscheinst, dann bleibt Hellstein [...] In einer Verbindung mit Hellstein wird es Dir klar werden, d a ß w a h r e weibliche Freiheit nur an der Seite eines wahren Mannes zu finden.“⁶¹

Im Hinblick auf die Forderung der frühen Frauenrechtlerinnen nach Freiheit ist entscheidend, wie im Prozess der „Selbstfindung“ Cölestines das Konzept von Freiheit umgewertet wird. Frei sein heißt für sie zunächst: selbständig sein und unabhängig von männlicher Gewalt, sei es von der Herrschaft eines Ehemannes, sei es von gesellschaftlichen Reglementierungen im Allgemeinen, die durch Männer repräsentiert werden. Ihrer Freundin Amalie rät Cölestine, sich „von den Ketten der Gewohnheit [...] nicht so beengen, und von der Herrscherstimme Deines Mannes Dich nicht so einschüchtern [zu] lassen“, vielmehr „überall Deiner eigenen Ueberzeugung [zu] folgen“.⁶² Dieser Begriff von Freiheit beruht jedoch, wie Hellstein Cölestine erkennen lässt, auf einer falschen Anschauung: „Sie haben mir die Brücke aufgerichtet, worüber ich zur Kenntniß meiner selbst gekommen. Sie haben mir – ich muß es offen gestehen – z u m i r s e l b s t verholten. [...] Ihre Erscheinung hat den ersten Strahl der Prüfung in mein I n n e r e s gesenkt, und Ihr männliches Betragen widerliche Unebenheiten des ä u ß e r e n Lebens ausgeglichen.“⁶³ Am Ende der „Kur“ hat Cölestine begriffen, dass Freiheit nur in der Ehe und in einem der weiblichen – sanften – Natur gemäßen Leben liegt. Die letzten Worte des Stücks gehören ihr und dieser Einsicht: „*sinkt in die Arme, die Hellstein geöffnet.* Nun bin ich f r e i ! *Der Vorhang fällt.*“⁶⁴

61 Ebenda, III. Akt, 15. Szene, S. 94–95.

62 Ebenda, II. Akt, 5. Szene, S. 47.

63 Ebenda, III. Akt, 18. Szene, S. 100.

64 Ebenda, III. Akt, 19. Szene, S. 104. – Selinger / Marchland stützt seinen didaktischen Ansatz durch zwei bezeichnende Episoden. Cölestines emanzipatorische Haltung und der Widerstand der „Vernünftigen“, auf den sie damit stößt, werden – einer alten Komödientradition folgend – auf der Dienerebene gleichsam gespiegelt: Anna, die Frau von Cölestines Kammerdiener Hilmer, verfiel ebenfalls vorübergehend Ideen von Freiheit und Unabhängigkeit, wird aber wesentlich schneller geheilt als die Herrin. – Kurz vor Schluss des Stückes erlaubt der Autor sich dann eine rassistisch-sexistische Randbemerkung, wenn Hellstein angesichts der gesellschaftlichen Entwicklungen in Europa – zu denen auch die Frauenemanzipation gehört – ankündigt, nach Afrika gehen zu wollen: „In Afrika sind die Menschen noch jugendlich kräftige und empfänglich einfache Naturen. In Europa kränkeln sie an den Auswüchsen einer aberwitzigen Bildung.“ Ebenda, III. Akt, 18. Szene, S. 102.



Wie können Madame Baumöhl, Madame Cichori und Madame Schwefel einen an Louise erinnern?

Die grundlegenden Tendenzen im Umgang mit dem Motiv der widerspenstigen Frau, die sich bei Schink, Holbein, Deinhardstein und Marchland ausmachen lassen, weisen Deinhardsteins Shakespeare-Bearbeitung als Bearbeitung ganz „im Geist“ des 19. Jahrhunderts aus. Zu diesem „Geist“, sofern er Deutungen des „Männlichen“ und „Weiblichen“ betrifft, bezieht Nestroy im *Gewürzkrämer-Kleeblatt* gewissermaßen Stellung.⁶⁵ *Nestroys Posse zeigt programmatisch, dass das, was den Zeitgenossen als „wesenhaft weiblich“ bzw. „wesenhaft männlich“ gilt, ein Schein ist, der gewahrt werden muss, oder – vor allem auf der Seite der Frauen – Resultat eines gezielt eingesetzten Rollenspiels.*

Wenn der Kommiss Peter seinem Kollegen und Freund Victor zu Beginn des Stücks die Herrschaft charakterisiert, bei der beide im Dienst stehen, dann umreißt er damit quasi den Inhalt aller folgenden Verwicklungen:

„Ja kennst denn du die Baumöhlischen Freund’ nicht, den Schwefel und den Cichori? [...] Ebenfalls Spezereyhändler, und die Speci von unser’m Prinzipal; jeder bild’t sich ein, er is der G’scheidteste, und muß für die andern denken und sorgen. Alle Drey sind s’ starke Fünfziger, und haben schwache Zwanz’gerinnen zu Frauen; und das schönste is das, keiner is mißtrauisch und eifersüchtig auf die Seinige, aber jeder bewacht mit Argus-Augen die Frauen von seine Zwey Freund’, halt’ sie für leichtsinnig, kokett, aber mit soviel Zartgefühl, daß keiner gegen den andern was merken laßt.“⁶⁶

Die drei Ehepaare Cichori, Baumöhl und Schwefel bilden durch die Freundschaft der drei Männer, vor allem aber aufgrund der von Nestroy angewandten sprachlichen und szenischen Verfahren der Potenzierung und Spiegelung eine Einheit innerhalb des Stücks. Die Meinungen und Handlungsweisen dieser sechs Personen reflektieren das zeitgenössische Männer- und Frauenbild, und zwar vor allem in den Bemühungen der Paare, die Abweichungen von diesem Bild nicht öffentlich sichtbar werden zu lassen. Die entsprechenden (alltagsweltlichen) Mechanismen sozialer Kontrolle – also die Beobachtung, Bewertung und gegebenenfalls Sanktionierung rollengemäßen oder -nichtgemäßen Verhaltens – werden im *Gewürzkrämer-Kleeblatt* zum zentralen Thema und darüber hinaus zur grundlegenden dramatischen Technik. Cichori, Baumöhl und Schwefel sind Beobachter und Beobachtete zugleich. Die vorherrschende Gleichförmigkeit ihrer Reaktionen postuliert in gewisser Weise eine Allgemeingültigkeit solchen Verhaltens und macht den Theaterbesucher zu einem potenziellen weiteren Glied in der Kette der beobachteten Beobachter: Jedermann beurteilt von der Warte der gültigen Geschlechternorm aus das Verhalten

65 Auf einen Vergleich des Nestroy-Stücks mit seiner französischen Vorlage muss hier verzichtet werden. Siehe dazu die ausführliche Darstellung in Nestroy, Stücke 22, sowie die Thesen bei Susan Doering: *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*. München: W. Ludwig 1992. (= Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien. 5.)

66 Nestroy, Stücke 22, I. Akt, 3. und 5. Szene, S. 82–83.

der anderen und bemüht sich im selben Augenblick, das eigene Verhalten als der Norm entsprechend erscheinen zu lassen. Was einem Mann und was einer Frau ansteht, darin ist die Bühnengesellschaft, die Nestroy vorführt, ganz klar: Ein Mann muss als Prinzipal mit Autorität auftreten und in der Ehe das Sagen haben, seine besonderen Qualitäten sind „Mäßigung, Stärke, Ruhe“⁶⁷; eine Frau muss unschuldig in die Ehe gehen und später häuslich, treu und brav – also gehorsam – sein. Prekär wird die Position des Ehemannes dadurch – und hier nimmt das *Gewürzkrämer-Kleeblatt* die Realität der bürgerlichen Gesellschaft sehr genau auf –, dass sein Status davon abhängig ist, ob und inwieweit seine Frau den weiblichen Geschlechtscharakter zur Geltung bringt. Anders formuliert: Ehemänner werden darüber definiert, ob ihre Frauen so sind, wie sie sein sollen. Der Besitzanspruch auf die Ehefrau ist uneingeschränkt; Zweifel an der Treue und am Gehorsam der Frau rühren unmittelbar an die Ehre und die Identität des Mannes. Wenn Baumöhl, Schwefel und Cichori „mit stolzem Selbstgefühl“ verkünden: „Mein Weib is ein Muster!“ „Mein Weib is ein Prototyp!“ „Mein Weib is halb Tugendspiegel halb Genius!“⁶⁸, dann verweisen sie damit nicht zuletzt auf ihren eigenen Status.

Im *Gewürzkrämer-Kleeblatt* wird gleichsam schemenhaft die Vorstellung von einer aus dem männlichen und dem weiblichen „Wesen“ abgeleiteten Herrschaft des Mannes aufgerichtet und im selben Moment als Fiktion entlarvt: Vermeintlich „typisch“ weibliches Verhalten wird als Verstellung gekennzeichnet – etwa wenn Madame Cichori Victor gegenüber die Sanftmütige spielt, Madame Schwefel die „gehorsame“ Ehefrau herauskehrt oder Madame Baumöhl ihren Mann annehmen lässt, er sei ihre erste Liebe gewesen –, der Glaube der Ehemänner an die eigene Autorität hingegen erscheint als höchste Verblendung. Um die Selbsttäuschung und den äußeren Schein aufrechterhalten zu können, etikettieren die Männer weibliches Verhalten da, wo es vom Ideal abweicht, als „Laune“ oder „Kaprice“, die man den Frauen gerne zugesteht. Eine krasse Überzeichnung männlicher Verblendung gibt Nestroy in der Figur des Cichori, der selbst das Höhnen seiner zänkischen Ehehälfte noch im Sinn des weiblichen Ideals zu deuten vermag, ja, der die Zeichen von Madame Cichoris offensichtlicher Missachtung ausgerechnet für „Weiberlist“ hält.

Für weibliche List und Verstellung wird im *Gewürzkrämer-Kleeblatt* in abwertender Weise der Begriff der „Affectation“ verwendet – auch und gerade von denen, die sich selbst durch solche Affectation auszeichnen. Völlig frei von Affectation ist Louise, die vierte maßgebliche Frauenfigur des Stücks, die erst im letzten Akt auf der Szene erscheint, jedoch schon zuvor unter anderem deshalb stets präsent war, weil die Prinzipalinnen Baumöhl, Schwefel und Cichori Victor an einzelne Züge „seiner Louise“ erinnern. Vergleichbar etwa seiner Gestaltung der Thekla aus *Das Mädchlein aus der Vorstadt* (1841), zeigt Nestroy in Louise einen ungebrochen positi-

67 Ebenda, II. Akt, 22. Szene, S. 127.

68 Ebenda, I. Akt, 15. Szene, S. 94.



ven Mädchencharakter,⁶⁹ der von Aufrichtigkeit und einem gänzlichen Fehlen von Eigennutz und Besitzstreben geprägt ist. Das persönliche Aufeinandertreffen im Hause Peters lässt den Kontrast, den Louise und die drei Ehefrauen abgeben, besonders scharf hervortreten. Angesichts der so auffallenden Sympathie, die Nestroy für Louise hegt, drängt sich die Frage auf: Ist es die Ehe, die aus den Frauen das macht, was dem Publikum in Madame Cichori, Madame Baumöhl und Madame Schwefel vorgeführt wird? Man wird diese Frage wohl kaum uneingeschränkt bejahen, denn alles, was man über die drei Ehefrauen in Nestroys Posse erfährt, deutet darauf hin, dass Porcunkula, Euphrosine und Amalie niemals „Louises“ waren. Andererseits: was ist für die weitere Entwicklung Louises zu erwarten, wenn sie den Victor heiratet, den wir in Baumöhls und Cichoris Häusern im Umgang mit Kundinnen und Kunden, Prinzipalen und vor allem Prinzipalinnen kennen gelernt haben? Victor ist ein Versteller, ein hemmungsloser Schwindler und Opportunist, für den „die Leut’ schön für ein Narren“ zu halten Programm ist: „Mit dieser Manier wurde ich überall hochgeschätzt, und in den Häusern, wo ich diente, auf den Händen getragen.“⁷⁰ Die Kontrastierung Louises und der drei Ehefrauen legt jedenfalls die Vermutung nahe, Nestroy habe in ersterer ein Ideal umreißen, mit letzteren hingegen einen satirischen Kommentar zur Realität geben wollen.

Ver-lachen / Mit-lachen

Nestroys Geschlechtermodell nimmt, das wurde deutlich, kein „wesenhaft Weibliches“ und „wesenhaft Männliches“ an. Zu fragen ist nun, ob er damit nicht einfach vormoderne Konzepte reproduziert und ob sich seine Art der Frauendarstellung letztlich nicht doch – dem niedrigkomischen Genre entsprechend – in die lange Tradition der theatralischen Weiberschelte einreicht. Lässt sich überzeugend argumentieren, dass Nestroys Posse gegenüber dem zeitgleichen Lustspiel die avanciertere Position vertritt?

Grundlegend für die Komik-Forschung ist die Unterscheidung zwischen dem Vorgang des Ver-lachens (das „Lachen über“) und dem des Mit-lachens.⁷¹ Beide Formeln verweisen erstens auf ein bestimmtes Verhältnis zwischen demjenigen, über den gelacht wird, und demjenigen, der lacht (Überlegenheit vs. Identifikation),

69 Hierfür liefern Lockroy und Anicet-Bourgeois mit der Figur der Rose kein unmittelbares Vorbild.

70 Nestroy, Stücke 22, I. Akt, 12. Szene, S. 90.

71 Einschlägig in diesem Zusammenhang ist die Überblicksdarstellung von Stefan Horlacher: *A Short Introduction to Theories of Humour, the Comic, and Laughter*. In: *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*. Herausgegeben von Gaby Pailer, Andreas Böhn, Stefan Horlacher und Ulrich Scheck. Amsterdam; New York: Rodopi 2009. (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. 70.) S. 17–47. – Der Band *Gender and Laughter*, der eine ganze Reihe von Aspekten aus dem thematischen Umfeld des vorliegenden Beitrags beleuchtet, ist das Ergebnis einer mehrjährigen deutsch-kanadischen Kooperation.

zweitens auf ein bestimmtes Verhältnis zwischen dem Lachenden und der Norm, durch deren Übertretung Komik bzw. Lachen entsteht. In Bezug auf das komische Potenzial von Geschlechterdiskursen scheint es mir besonders lohnend, sich letztgenanntem Verhältnis zuzuwenden. Auf das Verhältnis zwischen Lachendem und Norm wirkt der Autor insofern ein, als er mit seiner Art der Darstellung entweder ein Angebot zur Affirmation oder aber eines zur Subversion unterbreitet. Dies impliziert zweierlei: In dem Angebot, das der Autor im Hinblick auf die Art des Lachens (affirmativ/subversiv) macht, äußert sich seine subjektive Bewertung der Norm; es geht ihm um Bestätigung oder aber um Problematisierung und Hinterfragung. Stößt die Komik eines Stücks auf Missfallen, so bedeutet dies, dass das Publikum das spezifische Komik-Angebot, das der Autor gemacht hat und mit dem eine Bewertung der Norm einhergeht, nicht anzunehmen bereit ist, weil es selbst die bezeichnete Norm anders einschätzt bzw. ihm die Art der komischen Kommentierung nicht angemessen erscheint. Es ist naheliegend, von hier aus auf die Aufnahme zu blicken, die die untersuchten Lustspiele und Nestroys Posse unter den Zeitgenossen gefunden haben. Während sich die Zustimmung zu den Stücken Holbeins, Deinhardsteins und Marchlands, die in ihrem Ausgang jeweils auf eine programmatische Wiedereinsetzung gültiger Normen zielen, in lobenden Besprechungen, hohen Aufführungszahlen und überregionaler Verbreitung niederschlug, stand das Gros der Rezipienten von Nestroys *Gewürzkrämer-Kleeblatt* dem Stück und seiner Komik ablehnend gegenüber; eine Solidarisierung Nestroys und seines Publikums hinsichtlich der Thematik und ihrer Behandlung gelang nicht. Die Argumente der Kritik in Zusammenhang mit diesem Stück und anderen Misserfolgen Nestroys zumal in den 1840er-Jahren galten vor allem einer vermeintlich zu offen ausgespielten Laszivität und einem Abrücken von dem, was als „Volkskomik“ begriffen wurde. Susan Doering und W. Edgar Yates sehen in der Ablehnung des *Gewürzkrämer-Kleeblatts* aber auch ein Zeichen dafür, dass die Art und Weise, wie Nestroy in *Madame Cichori* das Motiv der selbständigen Frau behandelte, für das zeitgenössische Publikum nicht goutierbar war;⁷² zugleich wurde anscheinend eine Denunzierung der Männer wahrgenommen:

„Was den s i t t l i c h e n [Geschmack] anbelangt, fragen wir: Ob es einen angenehmen Eindruck machen kann, wenn wir drei bejahrte Männer so fortwährend auf der ehelichen Hetze sehen; wenn wir drei Männer unaufhörlich in so jämmerlicher, keineswegs lustiger, sondern trauriger Situation bemerken; wir fragen, ob es das bessere Gefühl nicht verletzen muß, wenn man drei Frauen von ihren Männern stets fortrennen, und einem faden Ladenschwengel nachrennen sieht?“⁷³

72 Vgl. die Ausführungen in: Nestroy, Stücke 22, S. 385–386.

73 Dr. Julius Wagner in der Beilage der *Sonntagsblätter* vom 2. 3. 1845; zitiert nach ebenda, S. 383.



Eine Ausgangsfrage im Hinblick auf die Analyse von Theaterstücken über widerspenstige Frauen war diejenige nach dem komischen Potenzial, das unterschiedliche Geschlechterdiskurse bestimmten dramatischen Genres eröffnen. Im Fokus des Interesses stand dabei die Zeit des Vormärz, in der im deutschsprachigen Raum Bestrebungen für eine Emanzipation der Frau erstmals manifest wurden und das unterhaltende Theater diese Erscheinung aufzugreifen begann, während die dominante Position im Geschlechterdiskurs jene war, die die Ungleichheit der Geschlechter, eine daraus abgeleitete Geschlechterhierarchie und entsprechende Lebensmodelle von Mann und Frau als naturgegeben annahm. Innerhalb dieser historischen Konstellation beziehen das Lustspiel mit Autoren wie Holbein, Bauernfeld, Deinhardstein und Marchland einerseits und die Posse Nestroys andererseits in durchaus gegensätzlicher Weise Stellung: Die untersuchten Lustspiele basieren sämtlich auf dem Konzept eines „Wesenhaften“ des Geschlechts und geben vor allem der Frau unmissverständliche Verhaltensempfehlungen; Nestroys *Gewürzkrämer-Kleeblatt* hingegen zeigt Diskrepanzen zwischen den herrschenden Vorstellungen von einem klar umrissenen Geschlechtscharakter und den Realitäten der Ehe und enthüllt zugleich Strategien der Vermittlung in diesem Spannungsfeld. Eine solche Strategie ist die Verstellung bzw. das Rollenspiel. Verstellung oder Rollenspiel stehen hier nicht nur für den Vorgang, einen Sachverhalt zu verbergen und einen anderen als gültig erscheinen zu lassen; Verstellung ist in Bezug auf „geschlechtertypisches“ Verhalten vielmehr das radikale Gegenkonzept zum Konzept eines „Wesenhaften“. In den Lustspielen über „Widerspenstige“ gibt es letztendlich nichts Komisches, nichts zum Lachen. Über das, was Nestroys Posse an Komischem, weil den herrschenden Diskurs in Frage Stellendem anbot, mochten die Zeitgenossen nicht lachen.

Karl Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung

Von Zoltán Péter

1. Einleitung

Wien gehörte in den 1920er-Jahren nicht mehr zu jenen Städten Europas, in denen die neuesten kulturellen Ansätze generiert wurden. Während andernorts (nicht nur in Paris, Moskau und Berlin, sondern auch in den ehemaligen Kronländern) mit bislang nie da gewesenem Elan und Radikalität gegen die gesamte literarische und künstlerische Tradition relativ erfolgreich vorgegangen worden war, fielen in Österreich die reformistischen Ambitionen in der Relation gemäßigt aus. Dieses Phänomen betraf die Literatur, die bildende Kunst in einer ähnlichen Form wie die Architektur. Dieser Umstand wirft zwei Kernfragen auf: Waren die kommenden jungen Avantgardisten und anderen reformwilligen Kräfte Ende 1918 derart entkräftet und desillusioniert gewesen, dass sie radikale Erneuerungen nicht wagten? Oder hatten Österreichs einflussreiche Kulturreformer der Moderne, insbesondere Karl Kraus, Adolf Loos sowie Josef Frank und etliche Akteure um die Zeitschrift *Der Brenner*, gerade damit Weitsicht erwiesen, dass sie sich am doktrinären Diskurs der Totaldestruktion der Tradition, wie er zum Beispiel durch den Dadaismus und Konstruktivismus ausgetragen wurde, nicht beteiligten? Weshalb entstanden also auch in den Kreisen der Reformen in überwiegendem Ausmaß Kunstwerke und Bauten im Zeichen einer Mischung aus Klassik und Avantgarde, obwohl die üblichen Bedingungen moderner Kunstproduktion auch in Wien vorhanden waren? Weshalb schien in Österreich das Experimentelle derart schwer verwirklichtbar? Wie war der häretische Pol des gesamten kulturellen Feldes Österreichs konstituiert, dass selbst dieses den „neuen“ Menschen propagierende und die Tradition bekämpfen wollende Feld den Rationalismus und Funktionalismus à la *Bauhaus* und *De Stijl* sowie den experimentierfreudigen Dadaismus nur sehr bedingt mittragen wollte? Welche Rolle hat Karl Kraus bei dieser Entwicklung gespielt?

In diesem Aufsatz geht es um einen Teil jener Ansätze von Karl Kraus, die bei der Entfaltung der *Wiener historischen Avantgarde*¹ eine besondere, jedoch kaum geachtete Rolle gespielt haben. Denn er war es, der, nach den 1896 begonnenen Attacken auf den etablierten Pol des literarischen Feldes (der Kleinproduktion), sich ab 1912 auch gegen die Avantgarde richtete: nicht nur gegen den Expressionismus, wie oft behauptet wird, sondern auch gegen den Aktivismus, Dadaismus und Konstruktivismus. Er übernahm also zuerst die anderswo den Avantgardisten zukommende Rolle – nämlich die Zurückdrängung der klassischen Moderne – und anschließend

1 Vgl. Zoltán Péter: *Lajos Kassák, Wien und der Konstruktivismus. 1920–1926*. Frankfurt am Main: Lang 2010. (= *Budapester Studien zur Literaturwissenschaft*. 15.)



versuchte er, auch jene überflüssig erscheinen zu lassen.² All dies vollzog er nicht ausschließlich, doch überwiegend in seiner eigenen Zeitschrift *Die Fackel*; in einem Einzelunternehmen, das dazu da war, die Kraus'sche Sichtweise einem breiten Publikum zugänglich zu machen, sprich: eine selbstständige Position zu etablieren. Das war ihm auch gelungen und er wurde dabei selten und nur geringfügig von dem einen oder anderen Netzwerk unterstützt oder getragen.

2. Annahmen, Ziele und Methodik

Die methodische Ausrichtung des Vorhabens basiert auf der Feldtheorie Pierre Bourdieus. Folgerichtig zielt sie grundsätzlich auf die Analyse der Sphäre der Macht, des unmittelbaren Produktionsraumes, der Werke und der dahinter stehenden Personen (auf ihre Herkunft, den Bildungsgang, soziale, fachliche Position und Kompetenzen) ab. Der soziale Kontext eines künstlerischen Werkes wird nach diesem Konzept weder aus dem gerade vorherrschenden Machtssystem noch aus den biographischen Angaben zu den Produzenten und Ereignissen rund um sie allein ermittelt. Er bedarf auch der Rekonstruktion jener Position, die der zu untersuchende Produzent, zur Zeit der Produktion des zu analysierenden Werkes, in der Gesellschaft und im Feld innehatte. Es bedarf ebenso der Erschließung des primären Habitus, sprich: des relativ stabilen Wahrnehmungsmusters, mit dem der kommende Schriftsteller oder die kommende Schriftstellerin dem beruflichen Feld beitrifft. Ein solcher, allerdings sehr langwieriger und in diesem Projekt unerfüllter, methodischer Schritt ist aufschlussreich, weil er über eine ganze Reihe von den sich in der Kindheit und in der Jugend angeeigneten sozialen Dispositionen, individuellen Neigungen Auskunft gibt, die trotz maßgeblicher Determinationen nach dem Beitritt zu gleich welchem der sozialen Felder auch in den realisierten Werken individuelle Spuren, Differenzen zurücklassen.

Im Anschluss an die Analyse des in dieser Arbeit vorerst aus undetaillierten Bestimmungen bestehenden Kontextes wurde eine Analyse der *Fackel* in ihren Verknüpfungen zu den Ismen unternommen. Die digitale Ausgabe der *Fackel* wurde durch zahlreiche Begriffe, die dem Vokabular der Avantgarde angehören, gefiltert. Der Bericht diskutiert einen Teil der Ergebnisse, die mit den Suchbegriffen „Expressionismus“, „Futurismus“, „Dadaismus“, „Konstruktivismus“, „Raumbühne“ sowie „Neutöner“, „Hans Arp“ und „Friedrich Kiesler“ erzielt wurden.

2 Vgl. Klaus Kastberger: Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde. In: Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Herausgegeben von Thomas Eder und K. K. Wien: Zsolnay 2000. (= Profile. 5.) S. 5–27.

3. Problemstellung

Karl Kraus wird in verbreitetem Ausmaß als konservativer Denker und Schriftsteller behandelt, das trifft jedoch nur zum Teil zu. Da er seine Informationen für die thematische Zusammenstellung der *Fackel* überwiegend aus Zeitungen und Zeitschriften und nicht aus Büchern entnahm³, gewährt seine Zeitschrift zunächst einen besonders guten Einblick in die Themen, die einem relativ breiten Lesepublikum in der Periode von 1899 bis 1936 zugänglich waren; einem Publikum, das, wie übrigens Kraus selbst, zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch insofern als „modern“ bezeichnet werden kann, als es sich mehr für die Publizistik, für das modisch gewordene Feuilleton als für das „alte“ und „langsame“ Medium Buch interessierte. Wobei für Karl Kraus das Medium Zeitung zugleich als Inspirationsquelle Nummer eins und als eine Art Feindbild fungierte. „Obwohl er sich für das Feuilleton überhaupt nicht begeisterte, geben seine Beobachtungen dem späteren Betrachter die unmittelbare Anregung, die vorgestellten Texte als Quellen einer Mediengeschichte der Literatur zu interpretieren.“⁴ Der Umstand, dass sein kritisches Interesse auf den Journalismus gerichtet war, verlangte auch von ihm notgedrungen Codes, eine Sprache, die seiner Gegnerschaft zumindest ansatzweise vertraut war. Diese, aus der Interaktion zwischen der journalistischen Praxis und der Kraus'schen äußerst kritischen Einstellung zur Welt (insbesondere zu jener der Intellektuellen) entstandene und in der *Fackel* angewendete Sprache war es, die ihn gewollt oder ungewollt zu einem auf breite Einflussnahme, auf Macht oder gar auf ökonomischen Gewinn ausgerichteten Intellektuellen machte. Dank der hohen sprachlichen Kompetenz (ein äußerst wichtiges Kapital im Schriftstellerberuf) und seines im intellektuellen Raum (d. h. sowohl im politischen als auch im journalistischen und literarischen Feld) relativ rasch wohl bekannten Namens konnte Kraus in die Struktur des literarischen Feldes effektiv eingreifen. So wendete er sich (nach einer relativ kurzen Phase der Anpassung) zuerst gegen den etablierten Pol des österreichischen literarischen Feldes (der unter anderen von *Jung-Wien* besetzt war) und ab 1912 nahm er auch den nicht-etablierten Pol, d. h. die kommenden avantgardistischen (aktivistischen, expressionistischen usw.) Schriftsteller, ins Visier. Der Weg, den er dabei einschlug, zeigt deutlich, dass es sich bei diesen Kämpfen hauptsächlich um die Etablierung der eigenen Überzeugungen handelte. Er richtete seine Kritiken insbesondere gegen einflussreiche Akteure des öffentlichen Sektors (das Feld der Macht) oder gegen Schriftsteller, Regisseure, die innerhalb des Kulturbetriebs eine gewisse Popularität erreicht hatten oder modisch wurden bzw. werden wollten. Um sein Ziel zu erreichen, legte er (über die Mittel der Satire und Polemik hinweg) in seinen theoretischen Texten diverse Unstimmigkei-

3 Vgl. Friedrich Rothe: Karl Kraus. Die Biographie. München: Piper 2004. (= Serie Piper. 4341.) S. 64.

4 Mihály Szajbély: Literatur und Journalistik. Die Texte von Karl Kraus und Aladár Schöpf-
lin als Quellen einer Mediengeschichte der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In:
Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und
Avantgarde. Herausgegeben von Károly Csúri. Wien: Praesens-Verlag, Szeged: JATEPress,
Szegedi Egyetemi K. 2008, S. 177–183, hier S. 182.



ten zwischen Autor und Text frei oder er wies sehr drastisch auf sprachliche und inhaltliche Unklarheiten, Schwachstellen in den Texten hin. Er erhob z. B. besonders stark die Stimme, wenn aus Unwissenheit oder mit Absicht gewisse Sachlagen falsch präsentiert wurden. Autoren solcher Texte, gleich ob sie Schriftsteller, Journalisten oder Politiker waren, handeln, davon war er fest überzeugt, der Gesellschaft gegenüber äußerst unverantwortlich und sollten daher unbedingt zur Rechenschaft gezogen werden, und zwar nicht nur auf dem Papier. (Imre Bekessy hat Wien aufgrund einer solchen Einstellung verlassen müssen.)

Kraus als Sprachphilosoph und kritischer Intellektueller wurde in den 1990er-Jahren z. B. in Frankreich neu entdeckt.

„Karl Kraus exponiert sich, während der akademische Intellektuelle nur Publikationen fabriziert, ohne ein ‚physisches‘ Risiko einzugehen. Kraus aber stellt sich selbst zur Schau, er exhibitioniert sich, macht eine Performance, kriecht eine ‚mise-en-scène‘ seiner selbst und muss mit seiner Selbstinszenierung oft draufzahlen. Der Unterschied zu anderen Intellektuellen ist also die Dramatisierung der eigenen Überzeugung und die starke Eigenreflexion: ‚Il y a des intellectuels qui mettent en question le monde, mais il y a très peu d’intellectuels qui mettent en question le monde intellectuel parce que ça consiste à se mettre en question soi-même et même à se mettre en scène [...] mais aussi à se mettre en jeu, à payer de sa personne.‘“⁵

Geht es um den Beitrag der Literaturzeitschriften zur österreichischen Moderne, so wird meistens die Zeitschrift *Der Brenner* und nicht *Die Fackel* als der Wegbereiter der Moderne angeführt. Untersucht man beide Organe jedoch danach, wie oft z. B. der Dadaismus als eine der bestimmenden und radikalen künstlerischen Bewegungen der 1920er-Jahre in ihnen thematisiert wird, so schneidet *Die Fackel* mit 22 Einträgen – gegenüber einem einzigen Eintrag im *Brenner* – als die deutlich „modernere“ und aktuellere, d. h. den neuesten Tendenzen mehr Aufmerksamkeit schenkende, ja modischere Zeitschrift ab. Unabhängig davon, dass diese Texte dem Dadaismus überwiegend, aber nicht ausschließlich ablehnend gegenüberstehen, ist Kraus schon allein dadurch, dass er die aktuellen internationalen literarischen Tendenzen wahrnimmt und thematisiert, deutlich moderner und progressiver als Ludwig von Ficker. *Die Fackel* ist aber nicht nur moderner, als sie üblicherweise gesehen wird, sondern sie ist auch eine ertragreiche Fundstelle, an der die historische avantgardistische Literatur und avantgardistisches Theater sehr wohl studiert werden können. In der Frage der Beziehungen zwischen Kraus und dem Expressionismus, Kraus und der Avantgarde dürfte Einigkeit herrschen, dass er die Entstehung der Avantgarde in Österreich maßgeblich verhindert hat. Diese These trifft gewiss zu, wenn es darum geht, dass *Die Fackel* ab 1912 der jungen, bis vor kurzem noch bei

5 Lisa Theresa Weber: Die Rezeption von Karl Kraus in Frankreich durch Jacques Bouveresse und Pierre Bourdieu. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2009, S. 94. Online: <http://othes.univie.ac.at/6329/> [Stand 2009-11-21]. Zitat aus: Pierre Bourdieu u. a.: Table ronde: Karl Kraus et les medias (1999).

Kraus publizierenden kommenden Generation vorenthalten wurde. Sie ist jedoch problematisch, wenn man damit die Wirkung der von Kraus ausgehenden Kritik auf die avantgardistische Kunst meint. Denn vernichtende Kritik hat bekanntlich nicht oder nicht nur eine einschüchternde Wirkung auf die Betroffenen, sondern auch eine anspornende. Mehr noch: Alle Akteure, die von Kraus angesprochen wurden, haben Profit daraus gezogen. Sei es, dass die Angesprochenen durch ihn aus der Anonymität gehoben wurden, sei es, dass sie durch die Kritiken plötzlich „wichtiger“ erschienen – wie z. B. Alfred Kerr, Walter Serner, Frank Wedekind, Franz Werfel oder Georg Kulka. Denn wer in Wien sowie zum Teil in Prag und in Berlin von Kraus nicht angesprochen wurde, der dürfte sich (sofern die dafür unerlässlich notwendige künstlerische Nähe gegeben war) als Künstler oder Intellektueller am meisten bedroht gefühlt haben. Die Kraus'sche Kritik hat bei den „Neutönern“ – wie er die Radikalreformer ironisch nannte – zu einem nachweisbaren quantitativen Zuwachs der Produktion und möglicherweise auch zu einer qualitativen Wertsteigerung ihrer Produkte geführt. (Hierzu genügt es, allein an die auf seine Polemiken hin entstandenen Textmengen zu denken. So z. B. an das Pamphlet *Karl Kraus oder Dalai Lama, der dunkle Priester. Eine Nervenabtötung* von Robert Müller.⁶) Kraus trug also gewiss nicht nur zur Verhinderung der Avantgarde, sondern auch zu ihrer Stärkung bei.

Richard Schuberth nimmt in seinem 2008 erschienenen Buch an, dass Kraus weder den Expressionismus noch den Dadaismus „prinzipiell“ abgelehnt hat. Denn der fünfzigjährige Kraus hat, so sein erstes Argument, den modernen Theatermacher Bertolt Brecht geschätzt. Er hätte außerdem die Avantgardisten nicht grundsätzlich abgelehnt, weil er gesagt hat: „Ich bin wohl der Letzte, der dem erlebten Mißton den Weg in die Wortschöpfung nicht freihielte, und wenn der Verzicht auf das sprachliche Element nur die Macht hätte, das Erlebnis zu übertragen, so wäre gegen die ‚neue Ausdrucksform‘ füglich nichts einzuwenden.“⁷ Kraus hätte – so Richard Schuberths drittes Argument – nur diejenigen Neutöner abgelehnt, die unfähig waren, mit herkömmlichen Stilmitteln Literatur zu betreiben.⁸

Die Einstellung von Kraus zur Avantgarde war allerdings genauso wenig konstant wie zur Politik oder zur Religion, sie variierte mit der Zeit und den ihm zukommenden bzw. von ihm selbst eingenommenen Positionen. 1911 stand er dem Expressionismus ziemlich positiv gegenüber. Oder während er im obigen Zitat, das 1920

6 Robert Müller: *Karl Kraus oder Dalai Lama, der dunkle Priester. Eine Nervenabtötung*. Wien: Selbstverlag 1914. (= Torpedo. Monatsschrift für größterreichische Kultur und Politik. Herausgegeben von Robert Müller. Nr. 1. [Mehr nicht erschienen.]

7 Karl Kraus: Ein neuer Mann: In: *Die Fackel* Jg. 22, Nr. 546–550 vom Juli 1920, S. 45–67 hier S. 50. – In der Folge zitiert nach: *Die Fackel*. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899–1936. Online: AAC – Austrian Academy Corpus. Digital Edition No 1. <http://www.aac.ac.at/fackel> [Stand 2009-11-21].

8 Vgl. Richard Schuberth: *30 Anstiftungen zum Wiederentdecken von Karl Kraus*. Wien: Turia + Kant 2008, S. 148.



publiziert wurde, tatsächlich einen milderen Ton anschlägt, ist seine Meinung 1917 doch um einiges radikaler, als dies Richard Schuberth in seinem Buch vermittelt. Rainer Dittrich z. B. vermisst überhaupt die Substanz bei der Argumentation: „Insgesamt vermisst man die Substanz in Kraus’ Auseinandersetzung mit dem ‚Expressivismus‘. Über Polemik und subjektiv-willkürliche Ausfälle kommt der so oft gelobte Kritiker kaum hinaus. Selbst die Faszination gekonnter Formulierungen vermag über die Schwäche der inhaltlichen Argumentation nicht hinwegzutäuschen.“⁹

Es hat den Anschein, als hätten beide Autoren im Prinzip Recht. Kraus argumentiert in Sachen Literatur tatsächlich an den Stellen sehr plausibel, wo er sich gut auskannte; also im Zusammenhang von Werken, die mit der Tradition nur teilweise gebrochen hatten. Im Falle eines dadaistischen Gedichts von Hans Arp blieb ihm allerdings kein anderes Mittel übrig als Polemik und ein Stück gut versteckter Faszination für das radikal Neue. Es stimmt, Kraus hat unter dem Strich weniger die Neutöner im Allgemeinen abgelehnt, sondern vielmehr den Kunstbetrieb um sie, insbesondere die Kunstkritiker, die Verleger des avantgardistischen Netzwerkes, die jene möglich und namhaft machten oder machen wollten.

„Ich bin wohl kein Freund der Neutöner, die es aus Unfähigkeit zum alten Ton sind. Und was ich ihnen am meisten verüble, ist, daß sie den schmutzigsten Besitzern des gesunden Menschenverstandes dazu verhelfen, recht zu haben, und daß man sich die Hände abwischen muß, weil einem das Malheur zugestoßen ist, daß so was eine Ansicht mit einem teilt.“¹⁰

Diese Sätze schrieb Kraus im Zusammenhang mit Theodor Däublers im „neutönerischen“ Stil geschriebenen *Winterliedern*. Er geht auf die sprachliche Ausrichtung des Werkes ziemlich aufgeschlossen ein und zeigt, wie es bei ihm üblich war, was eine gute Kritik alles leisten sollte. Das zeigt er, weil er eine zu diesem Werk erschienene Kritik für musterhaft schlecht hielt. Im folgenden Zitat entlarvt er z. B. die mangelhaften Kenntnisse des Kritikers:

„Herr Däubler hat da gar keinen Schwirbel gemacht, sondern ein altes Wort ganz gut gesetzt. ‚Schwirbeln‘ heißt — was jener im Sanders nachlesen kann —: sich drehen, taumeln, wirbeln. Dem Schnee soll vermutlich mehr als das physikalische Wirbeln auch die Empfindung des Taumelns zugeschrieben werden; lautlich mag es eine recht schneeartige Abdämpfung des Wirbelns sein. Herr Blumenthal hat Pech. Denn ‚Zirbeln‘ gibts auch und es bedeutet dasselbe, wie auch sogar ‚zwirbeln‘, das die Scherzhaftigkeit zu erfinden vergessen hat. Nur ‚girbeln‘ gibts nicht. Aber den Blumenthal gibts. Er könnte mit der höchsten Lyrik genau so verfahren, wie mit jener, die er gerade angefaßt hat und

9 Rainer Dittrich: Die literarische Moderne der Jahrhundertwende im Urteil der österreichischen Kritik. Untersuchungen zu Karl Kraus, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main: Lang 1988. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1088.) S. 79.

10 Karl Kraus: [Notizen.] In: Die Fackel Jg. 18, Nr. 445–453 vom 18. Januar 1917, S. 103–104, hier S. 104.

deren Einzelfall eben darum meines Schutzes sicher sein kann, so gefährlich mir auch der geistige Typus erscheinen mag.“¹¹

Zu der sich von Zeit zu Zeit ändernden Einstellung zu den „neuen“ Künstlern auf der Textebene kommt noch ein weiteres Problem. Während Kraus seine Texte recht kompliziert und kämpferisch gestaltete, dürfte er in seinem Bekanntenkreis als sanftmütige, tolerante und sich schlicht ausdrückende Person gegolten haben. Wie allerdings Alfred Pfabigan in seinem 1976 erschienenen Buch *Karl Kraus und der Sozialismus*¹² hinwies, hatte Kraus weder eine unbeschwerte Kindheit noch ein so geregeltes Privatleben, wie viele seine Biographen behaupten. Doch über den Unterschied, wie man ihn sich als Menschen durch seine Texte vorzustellen vermochte und wie ihn seine Bekannten gekannt haben, war er sich offenbar im Klaren. Nachdem Oskar Kokoschka ein Porträt von ihm gemalt hatte, auf dem er einen ziemlich bösen, kämpferischen Eindruck macht, schrieb Kraus Anfang 1910 in der *Fackel* folgenden Aphorismus: „Kokoschka hat ein Porträt von mir gemacht. Schon möglich, daß mich die nicht erkennen werden, die mich kennen. Aber sicher werden mich die erkennen, die mich nicht kennen.“¹³

„Ein Gedicht ist so lange gut“, schreibt Kraus Anfang 1918 in seiner polemischen Schrift gegen Franz Werfel, „bis man weiß, von wem es ist, und ich maße mir an, von sprachlichen Dingen so viel zu verstehen, daß ich den ganzen Menschen dazu brauche, um seinen Vers beurteilen zu können. Er ist zugleich gut und schlecht, und ehe man das zweite weiß, ist man gerne gewillt, das erste zu glauben.“¹⁴

Angesichts des offenkundig auch bei Kraus bestehenden Unterschieds zwischen Autor und Text müssten – um mehr Klarheit zu schaffen – auch seine privaten Stellungnahmen (z. B. in den erhalten gebliebenen Briefen) über die Avantgarde in der hier angestrebten Weise noch einmal untersucht werden.

4. Soziale Verortungen

Karl Kraus stammt aus einer wohlhabenden Familie und hat sein Leben auch im Wohlstand verbracht. In der gesamtgesellschaftlichen Hierarchie der Positionen der k. u. k. Monarchie kam seiner Familie und auch ihm (noch bevor er bekannt wurde) eine in ökonomischer und damit auch in symbolischer Hinsicht relativ hohe Stellung

11 Ebenda.

12 Alfred Pfabigan: *Karl Kraus und der Sozialismus. Eine politische Biographie*. Wien: Europa-Verlag 1976.

13 Karl Kraus: Pro domo et mundo. In: *Die Fackel* Jg. 11, Nr. 300 vom 9. April 1910, S. 25.

14 Karl Kraus: Ich und das Ich bin. In: *Die Fackel* Jg. 20, Nr. 484–498 vom 15. Oktober 1918, S. 93–114, hier S. 110.



und ein hoher Status zu. Als besser gestellt als Karl Kraus' Vater, der Papierfabrikant Jakob Kraus, lassen sich nur mehr reichere Eigentümer und entscheidungsmächtige Akteure des politischen, öffentlichen Lebens verorten. Wenn Carl Schorskes These, wonach um 1900 dem Wiener Großbürgertum die direkte Partizipation am politischen Leben verwehrt war¹⁵, zutrifft, so zeichnet sich darin nicht nur das Schema der damals bestehenden sozialen Hierarchie, die gesellschaftliche Machtverteilung, ab, sondern wird auch die Verlaufsrichtung des sozialen Aufstiegs des Großbürgers vorgezeichnet. Hatte demnach ein Akteur des Bürgertums Ambitionen, in die Sphäre der adeligen Welt aufzusteigen, wollte er dem Feld der Macht beitreten, so bot ihm dazu vor allem der Journalismus eine der besten Möglichkeiten.

Karl Kraus bewegte sich im überwiegenden Maß im journalistisch-intellektuellen und nicht im literarischen Feld. Ob es ihn teilweise auch aus obigem Grund in eine solche, bedeutenden Einfluss abwerfende Richtung verschlug oder weil er – als engagierter Intellektueller – die Missstände, die eine Gesellschaft bedrohen, in diesem Feld verortet hat, kann an dieser Stelle mit einem Sowohl-als-auch beantwortet werden. Tatsache ist, dass er sich mittels gewählter Themen und Sprache zu einem engagierten Intellektuellen stilisierte; zu einem, dessen Kritik bis hin zu den Politikern maßgeblich geachtet und befürchtet wurde.

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ging es dem Bürgertum allerdings nicht nur um die Erlangung von mehr politischer und ökonomischer Macht, sondern auch um die Verwirklichung und Vollendung des modernen, autonomen künstlerischen Feldes und Künstlers; des Künstlers, der seine erstrangige Aufgabe darin erblickte, sich von der bürgerlichen Lebensweise loszusagen und sich ganz der Kunst, den Gestaltungs- oder Formfragen und nicht den politischen oder sozialen, gar ökonomischen Inhalten zu widmen. Bereits um 1910, als dieses rein künstlerische Feld so gut wie ergründet und gesellschaftlich etabliert war, traten in ganz Europa die ersten und radikalsten Gegner der ästhetischen, auf Autonomie basierenden Unternehmung auf die Bühne. Futuristen, Aktivisten, Expressionisten, Dadaisten, sprich: eine ganze Palette von „neuen“ Künstlern, stellten die gesamte Kunst von Grund auf in Frage. Kraus nahm alle diese Tendenzen und Möglichkeiten wahr und nahm selbst an der Gestaltung der literarischen und sozialen Wirklichkeit aktiv teil. Doch sein Mittun förderte bestimmt weniger die Abkapselung der Kunst von der „realen“ Gesellschaft, sondern mehr ihre Rückbindung. Die reformistischen Aktivisten und Expressionisten Wiens waren noch nicht angetreten und Kraus kritisierte den etablierten Pol des literarischen Feldes schonungslos. Da seine Kritiken gegen *Jung-Wien* im hohen Maß radikal und häretisch waren, rückte seine Position in dieser Periode in die Nähe der Position der sich ab 1910 formenden Avantgarde. Einer der größten Unterschiede zwischen seinen Kritiken gegen den Ästhetizismus und jenen der Avantgarde liegt in den jeweiligen Beziehungen zur Traditi-

15 Vgl. Carl E. Schorske: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle.* (Fin-de-siècle Vienna, deutsch. Aus dem Amerikanischen von Horst Günther.) München: Piper 1994. (= Serie Piper. 1692.) S. 8.

on und der Maschine. Die Maschine und der Maschinenkult der Avantgardisten waren ihm – zumindest so äußerte er sich oft dazu – widerlich. Die Tradition, vor allem die Sprache in ihrer ursprünglichsten Form, war ihm jedoch wichtig, womöglich das Wichtigste. Während die Avantgarde die gesamte Tradition ablehnt und den Anknüpfungspunkt ihrer Orientierung gerne irgendwo in der vorchristlichen Zeit lokalisiert, geht Kraus in der Zeit nur einige Jahrhunderte zurück und knüpft an namhafte Klassiker der Literatur und des Theaters an – wie z. B. an William Shakespeare oder Johann Nestroy. Neben diesem Rückgriff auf die Klassiker gibt es, wie u. a. Eduard Haueis zeigte, jedoch auch bei Kraus einen weiteren, der Avantgarde durchaus ähnlichen Ursprungsgedanken, der eine vorgeschichtliche, ja mystische oder religiöse Dimension aufweist.¹⁶

„Denn wie eigene Gedanken nicht immer neu sein müssen“, führte Kraus aus, „so kann, wer einen neuen Gedanken hat, ihn leicht von einem andern haben. Das bleibt für alle paradox, nur für jenen nicht, der von der Präformiertheit der Gedanken überzeugt ist und davon, daß der schöpferische Mensch nur ein erwähltes Gefäß ist, und davon, daß die Gedanken und die Gedichte da waren vor den Dichtern und Denkern.“¹⁷

Im Unterschied zur Avantgarde rücken bei Kraus die klassischen Verfahrensweisen, wie etwa die Verwendung des Reims, der regulären Grammatik, der Syntax, der polemischen und satirischen Stilelemente, ins Zentrum seiner Kunst. Soziale Verantwortung, die Propagierung der Einheit zwischen Werk und Autor waren andererseits bei Kraus wie bei der Avantgarde ein wichtiges Thema.

5. Begabungen und Interessen

Das Interesse an Literatur und Theater wurde bei Karl Kraus nicht in der Familie geweckt. Er eignete sich seine kulturellen, literarischen Kenntnisse im Gymnasium, an der Universität in den Rechtswissenschaften, der Philosophie und Germanistik an. Weder maturierte er mit Auszeichnung¹⁸ noch hatte ihn je eine universitäre Laufbahn ernsthaft interessiert. Warum er eine solche, viel Feindseligkeiten und Ärger verursachende intellektuelle Arbeit auf sich nahm, wo er doch finanziell vollkommen unabhängig war, und weshalb er sich z. B. nicht in den Elfenbeinturm des Ästhetizismus zurückzog, kann an dieser Stelle nur mit seinem Hang, sozial wirken, effektiv verändern zu wollen, erklärt werden. Es kann natürlich sein, dass es

16 Vgl. Eduard Haueis: Karl Kraus und der Expressionismus. Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss. 1968, S. 54.

17 Karl Kraus: Heine und die Folgen. In: Die Fackel Jg. 13, Nr. 329–330 vom 31. August 1911, S. 1–33, hier S. 24.

18 Vgl. „Was wir umbringen“. *Die Fackel* von Karl Kraus. Herausgegeben von Heinz Lunzer. Eine Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Wien, 23. Juni – 1. November 1999. Wien: Mandelbaum 1999, S. 38. Online: <http://www.literaturhaus.at/autoren/K/K-Kraus/> [Stand 2009-11-21].



gerade seine ökonomische Unabhängigkeit und dazu eine gewisse Veranlagung zur Konfrontation waren, die all dies erst ermöglichten. Er war nicht der Typ, der bereit gewesen wäre, sich streng an die üblichen Klassifizierungsformen, Fachjargons eines Berufs (etwa der Philosophie, Rechtswissenschaft usw.) oder einer künstlerischen Richtung zu halten. Er überschritt solche Grenzen ständig und setzte sich damit feldinternen (journalistischen, literarischen) Kritiken, Attacken und sogar zahlreichen Prozessen aus. Die Sphäre des bloßen Schreibens war für ihn einfach zu wenig.

Sein Leben und seine intellektuelle Tätigkeit waren von einer Familienrente, die er nach dem Tod seines Vaters kontinuierlich bezog, entscheidend beeinflusst. Die Rente betrug 1912 im Monat ca. 1.000 Kronen; eine Summe, die ihm, ohne dass er je etwas arbeiten hätte müssen, einen durchgehenden Wohlstand hätte gewährleisten können. Doch der beachtlichen Rente zum Trotz oder gerade deshalb arbeitete Kraus 37 Jahre lang an der Herausgabe seiner Zeitschrift. *Die Fackel* verkaufte sich mindestens bis Mitte der 1920er-Jahre sehr gut, die durchschnittliche Auflage lag bei 8.500 bis 10.000 Exemplaren. Von der ersten Nummer wurden 30.000 Exemplare verkauft.¹⁹ 1912 soll die Zeitschrift noch immer einen Jahresgewinn von ca. 12.000 Kronen erwirtschaftet haben²⁰, wobei ein Heft in dem Jahr 60 bis 90 Heller gekostet hat.

Die kritische Kraus'sche Einstellung zur Sprache und zum Schreiben, dass er z. B. seine Texte mehrmals korrigierte, wurde von Heinrich Sedlmayer, seinem Deutschlehrer im Gymnasium, offenbar stark geprägt. In einem ihm gewidmeten Gedicht schrieb er 1916:

„Latein und Deutsch: du hast sie mir beigebracht.
Doch dank ich Deutsch dir, weil ich Latein gelernt.
Wie wurde deutsch mir, als ich deinen
Lieben Ovidius lesen konnte!

Denn jenes wahrlich machte mir Schwierigkeit.
Mir fehlten Worte, und es gelang mir nicht,
Den Frühling, den ich erst erlebte,
In einem Aufsatz auch zu beschreiben.“²¹

Die „Schwierigkeit“, die richtigen Worte zu finden, blieb Kraus sein Leben lang erhalten. Alfred Pfabigan spricht sogar über eine gewisse „Sprachangst“, die als eine der Ursachen seiner mehrmaligen Korrekturen gesehen werden könnte. „Wie so vie-

19 Zitiert nach ebenda, S. 43.

20 Vgl. Edward Timms: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse.* (Karl Kraus, apocalyptic satirist. Culture and catastrophe in Habsburg Vienna, deutsch. Aus dem Englischen von Max Looser und Michael Strand.) Wien: Deuticke 1995, S. 262–263.

21 Karl Kraus: An einen alten Lehrer. In: *Die Fackel* Jg. 18, Nr. 423–425 vom 5. Mai 1916, S. 39.

les, das er als Defekt empfand – es sei nur an sein Judentum und an seine körperliche Behinderung erinnert –, wird er auch diesen überkompensieren“ und lässt eine „masochistische Sprachlust“ entstehen.²²

Wie ein beträchtlicher Anteil des Wiener Bürgertums von damals ließ sich auch Kraus schon als Kind vom Theater begeistern. Er besaß außerdem auch noch ausgeprägtes schauspielerisches Talent. Seine berufliche Orientierung ging daher in drei Richtungen: in die Richtung der Schauspielerei, des Journalismus und der Literatur. Seine ersten Versuche galten der Schauspielerei. Um Schriftsteller zu werden, besuchte er regelmäßig das Café Griensteidl und lernte die Autoren des *Jung-Wien* kennen, die um den bestimmenden Pol des literarischen Feldes der Kleinproduktion versammelten Modernisten des Landes. Er war dennoch bald nach den geschlossenen Bekanntschaften nicht von ihrem Impressionismus und ihrer *décadence*, sondern von dem Naturalismus Gerhart Hauptmanns (von seinem Drama *Die Weber*) und von der naturalistischen Lyrik Detlev von Liliencrons angetan.²³

Der primäre Habitus, also jene Dispositionen, die vor dem Eintritt in die eine oder andere Berufswelt eine gewisse Dauerhaftigkeit aufweisen, lässt sich wie folgt festlegen: Kraus betrat die Arena der Schriftsteller, Journalisten und der Intellektuellen mit einer kritischen Einstellung zur Sprache und zum Schreiben, wobei, wie er im oben zitierten Gedicht angibt, das Erzählen nicht zu seinen Stärken zählte. Er verfügte auch über gewisse juristische Kenntnisse vom Studium her²⁴ und hatte eine starke Vorliebe dem Theater gegenüber, die mit einem ausgeprägten schauspielerischen Talent gepaart war. Er wurde kein Schauspieler, aber er gestaltete seine Vorlesungen sehr theatralisch.

Alle diese Eigenschaften blieben bis zum Schluss erhalten, wurden weiterentwickelt sowie in die Texte und Handlungen integriert – spätestens bis Anfang der 1920er-Jahre war seine stabile intellektuelle und unverwechselbare literarische Position begründet, die pauschal im literarischen Feld zwischen jener des *L'art pour l'art* und der Avantgarde zu verorten ist.

6. Plätze und Platzierungen

Im Anschluss an Pierre Bourdieus Thesen zum literarischen Feld lassen sich in allen Schriftsteller- oder Künstlerkarrieren drei Phasen isolieren: eine *Phase der Annäherung und Anmaßung*, in der sich die kommenden SchriftstellerInnen große Mühe geben, den in dem entsprechenden literarischen Feld vorherrschenden Erwartungen, Spielregeln beizukommen. Nach der erfolgreichen Integration (durch gut angepas-

22 Vgl. Pfabigan, Karl Kraus und der Sozialismus, S. 30.

23 Vgl. Lunzer, „Was wir umbringen“, S. 39.

24 Vgl. Edward Timms: Karl Kraus und der Kampf ums Recht. Vortrag im Wiener Rathaus am 11. Oktober 2004. Wien: Picus 2006. (= Wiener Vorlesungen im Rathaus. 112.) S. 16.



te, weil anerkannte Veröffentlichungen und persönliche Kontakte) kommt es bei den SchriftstellerInnen, die später als „bedeutend“ gelten, zu einer *häretischen Phase*, in der sie die zuvor hochgeschätzten, etablierten SchriftstellerInnen zu disqualifizieren versuchen. Die letzte, im Zeichen der *Orthodoxie* stehende Periode einer erfolgreichen Laufbahn zeichnet sich in der Regel durch die Verteidigung etablierter Positionen sowie der Richtungen, denen man sich angehörig fühlt oder die man gar selber gegründet hat, aus.

Auch bei Karl Kraus ließen sich gewiss solche Phasen isolieren. Sie würden aber von den geschilderten idealtypischen Phasen etwas abweichen, da er im Grunde genommen doch eher lebenslang ein Häretiker und fast von Beginn an ein unermüdlicher Verteidiger seiner eigenen Überzeugung war. Dass die Phase der Anpassung bei ihm kaum auffällt bzw. nur eine relativ kurze Zeit anhielt, hängt wohl signifikant mit seiner ökonomischen Unabhängigkeit und der damit einhergehenden relativ hohen sozialen Stellung zusammen.

Kraus bewegte sich durchgehend im Randbereich von mindestens zwei Feldern: an der Schnittstelle zwischen dem Journalismus und der Literatur. So war er für manche ein Publizist, für manche ein Intellektueller und für manche ein Schriftsteller oder Satiriker. Statt der üblichen Kategorien des Schriftstellers oder Literaturhistorikers wendete er bei der Beurteilung eines literarischen Werkes unentwegt auch ethische, politische und soziale Klassifizierungsformen an. Außerdem sprach er bei allen gesellschaftlich relevanten und aktuellen Problemen mit. Ob es um sexuelle Gewohnheiten oder Armut ging – er war mit dabei; ein Umstand, der ihm eine überragende Macht über die schriftstellerische Produktion einräumte, da den Schriftstellern, sofern sie sich allein literarischen Fragen widmeten, bei weitem geringere soziale und politische Macht und Anerkennung zukam.

Der Wille, dem literarischen Feld beizutreten, manifestiert sich bei Kraus nicht unwesentlich in seinen Aufenthalten im Café Griensteidl ab dem Jahr 1892. Seine vier Jahre später verfasste Satire (*Die demolirte Literatur*) gegen *Jung-Wien* markiert den Anfang der *häretischen Phase*. Dieses Werk weist Merkmale auf, die mit den Zielen der üblichen reformistischen Werke (Manifeste, Proklamationen usw.) einer jeden kommenden Generation identisch sind; mit jenen Eigenschaften, die dazu da sind, etablierte Stilrichtungen als überholt erscheinen zu lassen und ihre Vertreter (insbesondere Hermann Bahr) von ihren Plätzen zu verdrängen. Die polemischen, satirischen und journalistischen Ansätze weisen allerdings Merkmale auf, die dem Beitritt eines Akteurs in eine den Ästhetizismus bevorzugende Gruppe im Weg stehen. Ein solcher Ansatz lässt andererseits erkennen, dass der Autor kaum Ambitionen hatte, in die Richtung des mit dem Text attackierten Ästhetizismus zu gehen. Ein solcher, den Betroffenen wohl befremdlich vorkommender, moralisierender und polemisierender Ansatz wollte vor allem einen Bruch einführen, die bestehende Ordnung reformieren und einen Neubeginn nach eigener Vorstellung schaffen. Wobei jenes „Neue“ bei weitem nicht so radikal war wie das der Avantgarde.

Kraus schloss sich im Endeffekt keiner Bewegung und kaum einer bestehenden Position dauerhaft an, doch – neben seiner anfänglichen Tätigkeit bei verschiedenen Zeitungen, seinen Aufenthalten im Café Griensteidl und im Café Central – seine 1909 beginnende Zusammenarbeit mit den aufstrebenden jungen, expressionistischen Schriftstellern Berlins und Wiens war gewiss ein solcher Annäherungsversuch. Er dauerte allerdings nur zirka zwei Jahre. Es begann 1909 mit der Veröffentlichung von literarischen Texten junger expressionistischer Autoren (Frank Wedekind, Albert Ehrenstein etc.) in der *Fackel* und setzte sich im selben Jahr mit der Bekanntschaft zu Herwarth Walden und Else Lasker-Schüler fort. Kraus orientierte sich in dieser Zeit auch an Berlin, wo in einigen Jahren der Dadaismus und Konstruktivismus den gerade noch bestimmenden Expressionismus (den auch Kraus ablehnte) zurückdrängen sollten.

In Berlin gründete er mit Herwarth Walden ein Büro zur Auslieferung der *Fackel* und trug auch zur Entstehung des *Sturms* 1910 bei. Er gewährte dem neu entstandenen Blatt finanzielle und durch seine Beiträge auch intellektuelle Unterstützung.²⁵ Er publizierte in einer Reihe mit Peter Altenberg, Else Lasker-Schüler sowie Alfred Loos und Oskar Kokoschka.²⁶ Bis zum Erscheinen seines Essays *Heine und die Folgen* Ende 1910 soll Kraus, Eduard Haueis' detaillierten Analysen zufolge, in Berlin ein überaus geschätzter kommender Schriftsteller gewesen sein. Niemand Geringerer als Franz Pfemfert hielt ihn vor dem Erscheinen des Textes noch für ein „glückliches nationales Ereignis“ – danach wendete er sich gegen ihn, da er *Heine und die Folgen* als „böse Schrift“ auffasste.²⁷ Einige Monate nach dem Erscheinen des Essays soll Kraus in Berlin bereits umstritten gewesen sein. Die Polemik zwischen Kraus und Alfred Kerr sowie die von Franz Pfemfert organisierte Umfrage zu seiner Rolle als Schriftsteller sollten dazu deutlich beigetragen haben. In der April-Ausgabe der *Aktion* des Jahres 1911 publizierte Pfemfert die Ergebnisse einer über die Bedeutung von Alfred Kerr organisierten Umfrage, die zu dessen Unterstützung veranstaltet worden war. (1913 wurde eine ähnliche Umfrage im *Brenner* auch für und über Kraus veröffentlicht.²⁸) Allein von der Tatsache, dass seine früheren Verehrer oder solche Autoren, die er selber schätzte, an der Umfrage teilnahmen, war Kraus sehr enttäuscht. Er war enttäuscht z. B. von den Stellungnahmen Kurt Hillers, Peter Altenbergs, Frank Wedekinds und insbesondere Else Lasker-Schülers, die er bekanntlich sehr schätzte.²⁹ Bereits in der November-Ausgabe der *Fackel* von 1911 kündigte Kraus seinen Verzicht auf Mitarbeiter und die Einstellung der Publikation fremder

25 Vgl. Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 13–43.

26 Vgl. Andreas Puff-Trojan: Österreich. In: Metzler Lexikon Avantgarde. Herausgegeben von Hubert van den Berg und Walter Fähnders. Stuttgart: Metzler 2009, S. 312.

27 Pfemfert zitiert nach Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 28.

28 Sie wurde später sogar nachgedruckt; vgl. Rundfrage über Karl Kraus. [Herausgegeben von Ludwig von Ficker.] Innsbruck: Brenner-Verlag [1917].

29 Vgl. Pfemfert zitiert nach Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 32.



Manuskripte an. Doch der Bruch mit den Expressionisten und überhaupt mit den Vertretern der „neuen“ Kunst war noch nicht ganz vollzogen. Als 1912 *Der Sturm* einen Sprung nach vorne machte, sich dem Futurismus gegenüber öffnete, wurde es Kraus zu viel und er distanzierte sich auch vom *Sturm*-Kreis.³⁰

Die Kraus'sche bewusste oder unbewusste Platzierung um 1912 ist in diesen Handlungen klar zu erkennen: Er warf sich offenbar in den Kampf mit zwei der bedeutendsten Persönlichkeiten bzw. Zeitschriften der kommenden Berliner avantgardistischen Szene. Doch er zog sich bald aus dem Feld der Avantgarde zurück und begann erst recht mit der Profilierung seiner eigenen Zeitschrift, die er von nun an vollkommen alleine redigierte und schrieb. Wobei seine Texte ausgesprochen zitatenreich sind und eine montageartige Struktur aufweisen: Beginnend mit aus der Bibel übernommenen Stellen bis hin zu Kabarett- und Operetteneinlagen verwendete er praktisch alles.

Dem laut Eduard Haueis 1917 eingetretenen endgültigen Bruch mit den Vertretern und Unterstützern des Expressionismus, Futurismus, Aktivismus und Dadaismus zum Trotz nahm Kraus in seiner Zeitschrift immer wieder Stellung zum Thema. 1921 hat er diesem sogar ein ganzes Werk gewidmet. Sein satirisches Drama *Literatur oder Man wird doch da sehn* steht im Zeichen dieses Themas und ist deutlich mehr als eine bloß „satirische Antwort auf Werfels polemisches Stück *Spiegelmensch*“³¹.

7. Kraus und die Avantgarde

Kraus hat sein 1921 erschienenes satirisches Drama *Literatur oder Man wird doch da sehn*³² ganz im Zeichen der Ablehnung der „neuen“ Kunst, der Avantgarde verfasst. Wobei die Formulierung „man wird doch da sehn“ von einer gewissen Unsicherheit oder Zurückhaltung zu zeugen scheint; davon, dass in der Frage, ob die „neue“ Literatur einen beachtlichen Wert hat, letztendlich nicht er, sondern die Zukunft entscheiden wird.

Der Stil des Werkes soll eine gewisse Ähnlichkeit mit jenem des Expressionismus aufweisen. Harry Zohn zufolge kam es deshalb dazu, weil Kraus in diesem Drama die Expressionisten mit ihrer eigenen Sprache bekämpfen wollte, er wollte damit „ihren Unwert offenbaren und das eigene Todesurteil aussprechen“³³. Doch Kraus

30 Vgl. ebenda, S. 89–93.

31 Lunzer, „Was wir umbringen“, S. 34.

32 Vgl. Martin Leubner: Karl Kraus' *Literatur oder Man wird doch da sehn*. Göttingen: Wallstein 1996.

33 Harry Zohn: Karl Kraus und der Expressionismus. In: Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Herausgegeben von Klaus Amann und Armin Wallas. Wien: Böhlau 1994. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. 30.) S. 515–525, hier S. 520.

polemisiert hier nicht nur gegen den Expressionismus, sondern auch gegen den Aktivismus und den Dadaismus. Ob er dazu Stilmerkmale des Letzteren zumindest ansatzweise auch einsetzte, wäre allerdings ebenfalls zu untersuchen.

Von den zahlreichen Schriftstellern und Künstlern, die in diesem Werk auftreten, bzw. von den Protagonisten, die im Café Central das Thema der „neuen“ Kunst besprechen, werden einige – z. B. Bertolt Brecht, Alfred Kerr, Pablo Picasso, Alfred Kokoschka und auch der Dadaist Richard Huelsenbeck – namentlich und einige unter einem Decknamen vorgeführt. Robert Müller und Jakob Levy Moreno, als zwei Schlüsselfiguren der avantgardistischen Literatur und Kunst in Wien, kommen ausführlich zu Wort, doch namentlich werden sie nicht genannt. Kraus beschrieb sie wie folgt:

„Es treten auf Harald Brüller und Brahmanuell Leiser. *Brüller verbreitet Frische; Leiser Müdigkeit*. Brüller deutet durch seine Bewegungen an, daß er eigentlich ein Wiking ist, den ein Seeunglück in die Zeit und in dieses Milieu verschlagen hat, versteht es aber, in seinem Wesen das normannische Element glücklich mit dem amerikanischen zu verschmelzen. [...] Leiser ist schweigsamer, er hat orientalischen Typus, die abfallenden Schultern der müden Kulturen, ist schwächig, modisch gekleidet (Gürtelrock) und scheint, von diesem Moment abgesehen, anzudeuten, daß sein Reich nicht von dieser Welt ist.“³⁴

Die Recherche in der digitalen Ausgabe der *Fackel* mit einigen Schlüsselbegriffen avantgardistischer Kunst hat zu den folgenden Resultaten geführt: Der Suchbegriff „Expressionismus“ ist erwartungsgemäß der am häufigsten verwendete Ausdruck unter den Ismen – er kommt in sechs Varianten 66-mal vor. Der Kraus'sche Zentralbegriff „Neutöner“, den er zur Bezeichnung der Avantgardekünstler erfand, erscheint in drei Varianten (Neutönern/Neutöners/neutönerisch) 14-mal. Der Suchbegriff „Futur“ kommt in sieben Varianten (Futuristen/Futurum/future/futurischen/Futurist/futuristischen/futuro) insgesamt zehnmal vor, der Suchbegriff „Kubismus“ zwei- und „Kubisten“, „kubistische“ je einmal. Der Suchbegriff „Aktivismus“ taucht in vier Varianten (Aktivisten/Aktivist/aktivistischen/aktivistisch) insgesamt 13-mal auf. Der Suchbegriff „Dada“ kommt in sieben Varianten (Dadaismus/Dadaisten/dada/dadaistischen/dadara/Dadaisierung/Dadaistenorgan) insgesamt 18-mal vor, der Suchbegriff „konstruktiv“ in fünf Varianten (konstruktiv/konstruktive/konstruktiven/Konstruktivismus/konstruktivisten) achtmal. Wobei der „Konstruktivismus“ nur einmal aufscheint. Doch da der Suchbegriff „Raumbühne“ (als ein Schlagwort des Konstruktivismus um 1924) insgesamt 26-mal vorkommt, stellt sich diese Bühnentechnik als eines der am ausführlichsten besprochenen Themen im Bereich der „neuen“ Kunst in der *Fackel* heraus.

Die Fackel, die man gerne als konservativ einzustufen neigt, weist also derart viele Bezüge zu den avantgardistischen Kunstrichtungen der 1910er-, 1920er- und

34 Karl Kraus: Literatur oder Man wird doch da sehn. In: Leubner, Karl Kraus, S. 9–84, hier S. 31.



1930er-Jahre auf, dass alleine das Zitieren der Sätze, in denen ein solcher Ausdruck vorkommt – geschweige denn ihre erschöpfende Aufarbeitung –, schon in ihren engeren sprachlichen Kontexten mindestens 200 Seiten ausmachen würde. Diese Fülle von Bezügen (auch wenn die meisten ablehnend sind) lässt eine gewisse Faszination für die „neue“ Kunst und eine gewisse Unsicherheit von Kraus in der Frage ihres Werts erkennen.

Kraus hat 1934 sogar vom Begriff „Avantgarde“ Gebrauch gemacht; in einer Zeit, in der der Ausdruck noch nicht verbreitet war – dazu kam es erst nach 1945.

„Daß nach dem Bombenkrieg grade die Letzten Tage der Menschheit in den Bücherschränken erhalten bleiben werden, ist eine satanisch schmeichelhafte Erwartung, der sich mein Optimist nicht hingeeben hätte. Dafür hätte aber auch mein Nörgler – aus der Erkenntnis des Fortschritts vom Hinterlader zur Handgranate – wenig übrig gehabt für das organisatorische Problem, wie man eine militante Avantgarde schaffen kann, ohne das Proletariat seiner kombattanten, aktiven Elemente zu berauben.“³⁵

7. 1. Futurismus

Das folgende Zitat war eine Reaktion auf das im *Sturm* 1912 erschienene *Futuristische Manifest* von Marinetti und auf das *Manifest der Futuristischen Frau* von Valentine de Saint-Point.³⁶

„Ich halte das Manifest der Futuristen für den Protest einer rabiaten Geistesarmut, die tief unter dem Philister steht, der die Kunst mit dem Verstand beschmutzt. Ich halte das Manifest der futuristischen Frau, der ich jede perfekte Köchin vorziehe, für eine Handlung, der ein paar lustlose Rutenhiebe zu gönnen wären. Ich halte Else Lasker-Schüler für eine große Dichterin. Ich halte alles, was um sie herum neugetönt wird, für eine Frechheit. [...] Ich achte und beklage einen Fanatismus, der nicht sieht, daß unter den Opfern, die er der Kunst bringt, diese selbst ist. Ich verfluche eine Zeit, die den Künstler nicht hört; aber sie zwingt ihn nicht, ihr das zuzuschreien, was er ihr nicht zu sagen hat. Überhaupt möchte ich jedem einzelnen in dieser Hunnenhorde, aus der kein Attila entsteht, jedem einzelnen dieser Literaturhamster, die kein Fell geben, den Rat erteilen, nichts von meiner Mißbilligung polemischer Minderwertigkeit oder lyrischen Dilettantismus auf den andern zu beziehen, sondern alles auf alle. [...] Es wäre mir peinlich, wenn ich genötigt wäre, Berlins kulturelle Mission als einer straßenreinen Stadt gegen den Schönheitsdreck zu verteidigen und nachzuweisen, daß der übelste Abhub der Wiener Geistigkeit sich jetzt dort vor den Betrieb stellt. Ich bin für Asphalt und gegen Gallert. Ich bin für Berlin:

35 Karl Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. In: Die Fackel Jg. 36, Nr. 890–905 vom Juli 1934, S. 1–315, hier S. 236.

36 Vgl. Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 89.

nämlich für die Chauffeure und gegen die Neutöner, für das Reviersystem und gegen die Weltanschauung, für die Kellner und gegen die Gäste.³⁷

Die Reaktion auf das Manifest der Futuristen galt nicht allein dem Futurismus, sondern attackierte zugleich Franz Pfemferts Zeitschrift *Die Aktion* und Waldens Zeitschrift *Der Sturm*; zwei konkurrierende Organe, die zu diesem Augenblick auch mit der *Fackel* in einem Konkurrenzverhältnis standen. Eduard Haueis zufolge war für Kraus diese Kritik auch „Anlaß zur schroffen und öffentlichen Diskriminierung“ der futuristischen Ästhetik.³⁸ Pfemfert sah darin jedoch die Kapitulation von Kraus: „Er gibt es auf, Berlin zu erreichen.“³⁹ Herwarth Walden blieb in der Frage hingegen tolerant und offen: „Karl Kraus ist ein Gegner des *Sturms*, ich bin ein Anhänger der *Fackel*.“⁴⁰

Kraus wirft in diesem Text den Futuristen vor, Verstandeskategorien in die Kunst integrieren zu wollen, obwohl jene mit der Kunst nichts zu schaffen hätten. Der Satz „Ich bin für den Asphalt und gegen Gallert“ möchte etwa andeuten, dass er für das Beständige, für die Form und gegen das Formlose plädiere. Die Aussage, er bevorzuge das „Reviersystem“ und nicht die „Weltanschauung“, präzisiert dasselbe: seine Abneigung gegenüber jener romantischen Gleichmachung, die die „Neutöner“ mit Vorliebe praktizieren sollten. Die Bezeichnung „Hunnenhorde“ hat er in der *Fackel* zuerst 1911, zuletzt 1917 eingesetzt. Beide Male sprach er von der „Hunnenhorde der Bildung“. Mit dem zitierten Satz „möchte ich jedem einzelnen in dieser Hunnenhorde, aus der kein Attila entsteht“ spielt er auf August Strindbergs Novelle *Attila* an, und meint womöglich nicht Avantgardisten ungarischer Herkunft (da jene sich erst gerade formieren), sondern die ‚barbarischen‘ „Neutöner“ in Berlin im Allgemeinen, die die Qualität eines Strindberg, also einen nennenswerten Wert, laut Kraus nie erreichen würden.

7.2. Dadaismus

Die allererste Bezugnahme auf den Dadaismus in der *Fackel* stammt aus dem Jahr 1919. Kraus reagiert also recht früh, da es Dada erst seit drei Jahren gab. Er polemisiert in erster Linie gegen den Kreis um Lajos Kassák, da sich der (seit vier Jahren bestehende) Kreis Kraus zufolge von Béla Kuns Räterepublik vereinnahmen ließ. Das war jedoch nicht der Fall, Kraus hat nicht gewusst, dass Kassák es nicht zuließ, dass sich Béla Kun (und überhaupt je ein Politiker) in die Gestaltung seiner Zeitschrift einmischte. Deshalb wurde *Ma* in Ungarn auch verboten.

37 Karl Kraus: Notizen. In: *Die Fackel* Jg. 14, Nr. 351–353 vom 21. Juni 1912, S. 53–54.

38 Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 93.

39 Franz Pfemfert: Der Feuerbusch. [Glosse.] In: *Die Aktion* (1912), Nr. 28, zitiert nach ebenda, S. 93.

40 Herwarth Waldens Notiz zu Kraus. In: *Der Sturm* 3 (1912), zitiert nach ebenda, S. 86.



„Der Kulturfirnis, durch den sie ihren blutigen Unfug anziehend zu machen wünscht, der Eifer, die Sakuntala, Shakespeare, Goethe und Dostojewski nebst allen modernen Schriftstellern und überhaupt die ganze Weltliteratur übersetzen zu lassen, um sich vor Europa ein kulturelles Alibi für Raubmorde zu sichern, ist fast noch odioser als diese, und überdies ist es die übelste Anwendung gestohlenen Geldes, mit einem Kostenaufwand von einer Million das Dadaistenorgan *Ma* herauszugeben.“⁴¹

Nachdem die ungarische Räterepublik und ihre Kulturpolitik als Übel der Zeit dargestellt wurden, wechselt der Text nach Österreich und polemisiert wieder einmal gegen Hermann Bahr, dem Kraus den Vorschlag erteilt, er möge die gerade in Budapest entstandene Hochburg des Dadaismus aufsuchen. Diese Aussage ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: erstens deshalb, weil sich der *Ma*-Kreis nach dem heutigen Stand der Erkenntnisse erst 1921 dem Dadaismus zuwandte; zweitens deshalb, weil Kraus Bahr nicht den Weg nach Berlin, wo der Dadaismus tatsächlich ansässig war, empfiehlt. Kraus sieht es richtig: In Wien war der Dadaismus 1919 tatsächlich nicht vorhanden. Es ist aber ziemlich ironisch, dass seine Empfehlung an die Hauptfigur der Wiener Moderne – er möge nach Budapest fahren, um den Dadaismus kennenzulernen – in Erfüllung ging. Allerdings fuhr er nicht nach Budapest, sondern der *Ma*-Kreis kam ein Jahr darauf nach Wien. Dass aber Hermann Bahr und all jene, die sich um ihn scharten, von diesem je Notiz nehmen wollten, kann wohl selbst Kraus nicht ernsthaft geglaubt haben.

„Er könnte, wenn ihn wieder die Sehnsucht nach etwas Großstadtrummel von der Scholle treibt, ohneweiters das geistige Inventar für Budapest besorgen. Wie nach dem Einbruch des neuen Weltgefühls die klassischen Schätze von der Sakuntala bis zu den Werken des Dadaismus zuerst wüst durcheinanderliegen, wie aber dann dank einer ordnenden Hand eine Räuberhöhle sich als Bibliothek präsentiert, das kann man sich gut vergegenwärtigen.“⁴²

In diesem Aufsatz lässt er sowohl Hermann Bahr als auch die Avantgardisten zu Taugenichtsen erklären, da Letztere den schriftstellerischen, sowieso aber auch „den journalistischen Beruf verloren oder nur verfehlt haben“ sollen. Vielleicht galt diese allgemeine Abwertung, wie es Thomas Milch nahe legt, in erster Linie Walter Serner; einem österreichischen Dadaisten, der Kraus eine Zeit lang richtiggehend bewunderte und ihn immer wieder mit Neuigkeiten der Szene versorgte.⁴³

In seiner Polemik namens *Dada-Park*, die Serner Ende 1919 veröffentlichte, heißt es: „Logomaniakes: Herr Kraus (Wiener Fackel) spritzt zurzeit Sinngedichte [...].“

41 Karl Kraus: Gespenster. In: Die Fackel Jg. 19, Nr. 514–518 vom Juni 1919, S. 21–87, hier S. 51.

42 Zitiert nach ebenda.

43 Vgl. Thomas Milch: „wiener hintere zollamtsvokabel voll grauslichkeit“. Serner – Kraus – Dada. In: DADAutriche, 1907–1970. Herausgegeben von Günther Dankl und Raoul Schrott. Innsbruck: Haymon 1993, S. 33–43, hier S. 40.

Sympathisch an ihm ist lediglich, daß ihm der Dadaismus imponiert hat.⁴⁴ Bis wann das der Fall gewesen sein soll und worauf diese Stellungnahme basiert, lässt Serner leider offen.⁴⁵ Doch immerhin handelt es sich um einen weiteren Hinweis, der für die Hypothese spricht, dass Kraus dem Dadaismus gegenüber eine gewisse Sympathie hegte, dass seine Einstellung dazu auch nach dem Bruch damit zwiespältig war.

1920 widmet Kraus der neuen dadaistischen „Schule“ ein Gedicht, in dem er den „Lehrern“ wiederholt vorwirft, die Sprache nicht ausreichend zu beherrschen. Und da die Zeit einen derartigen Umgang mit der Sprache gerade begünstige, würden solche Dichter – indem sie aus eigener Not eine Tugend machten – unverdienterweise gut vorankommen. Es ist zwar allgemein gehalten, doch soll dieses Gedicht ebenfalls auf Walter Serner gemünzt gewesen sein, und zwar als eine Reaktion auf seinen *Dada-Park* vom Vorjahr.⁴⁶ Kraus schließt das Gedicht mit einer Zeile, die von einer für ihn ungewöhnlich milden Kritik zeugt, und lässt etwas von dem von Serner geäußerten Wohlgefallen am Dadaismus erkennen.

„Seht mir die Rotte von den letzten Bänken,
sie wollen nur den Oberlehrer kränken,
der schwergeprüft in solcher Klasse sitzt.
Was sie nicht konnten, haben sie verschwitzt.
O laßt uns diese Dichterschule schwänzen!“⁴⁷

1921 griff er ein mit dem französischen Schriftsteller Henri Barbusse geführtes Interview aus der Wiener Tageszeitung *Neues 8 Uhr-Blatt* auf, da er sich offenbar von der Meinung Barbusses, der im Dadaismus große Fantasie sah, provoziert fühlte. Er wirft dem Interviewten Oberflächlichkeit in der Argumentation vor und bringt an dieser Stelle neben seiner Ablehnung und Übertreibung auch eine gewisse Faszination für das Experimentelle zum Ausdruck. Er experimentiert sogar selber, indem er als Beleg für seine Argumentation ein Gedicht von Hans Arp zu dem Interview hinzufügt. Er sucht sich dafür allerdings eines von dessen abstraktesten Gedichten aus, um bei seinen Lesern den Eindruck zu vermitteln, Arp hätte um 1921 nur solche, die dichterische Tradition vollkommen ignorierende Gedichte geschrieben.

„Ein Wiener Abendblatt, das mit Recht wenns schon ganz finster ist (8 Uhr!) erscheint, versichert, daß Barbusses politische Ideen ‚den unsern diametral entgegengesetzt sind‘. Das ist ein Kompliment für den Interviewten, das er gewiß nicht nötig hat. Aber hoffentlich hat auch das folgende Zwiegespräch nicht

44 Walter Serner: *Dada-Park*. [Polemik.] In: *Der Zeltweg* 1 (1919), Nr. 1, S. 27.

45 Mehr zu Walter Serner bei Andreas Puff-Trojan: *Wien / Berlin / Dada. Reisen mit Dr. Serner*. Wien: Sonderzahl 1993.

46 Vgl. Milch, „wiener hintere zollamtsvokabel voll grauslichkeit“, S. 40.

47 Karl Kraus: *Dichterschule*. In: *Die Fackel* Jg. 22, Nr. 544-545 vom Juni 1920, S. 20–21, hier S. 21.



stattgefunden: ‚Wie denken Sie über die neuesten literarischen und artistischen Bewegungen, namentlich über den Dadaismus?‘ ‚Diese neuen Bewegungen‘, sagte Barbusse, ‚von denen ich nur den Kubismus und den Dadaismus kenne, halte ich für äußerst fruchtbringend, denn sie wirken fördernd auf die ältere, auf den Traditionen fußende Literatur, indem sie die Beseitigung der lästigen und hemmenden Konventionen beschleunigten. Ich glaube aber der Unparteilichkeit die Bemerkung schuldig zu sein, daß beide Richtungen anderseits neue Konventionen ins Leben gerufen haben, die fast ebenso schädlich sind wie die alten, die sie beseitigt haben.‘ Demnach hätte die Kunst entschieden Pech. Kaum wird sie der lästigen und hemmenden Konventionen ledig, wachsen ihr schon wieder neue zu. Man erfährt bei dieser Gelegenheit aber nicht, wie nunmehr die ältere, auf den Traditionen fußende Literatur aussieht, nachdem der Kubismus und der Dadaismus fördernd auf sie gewirkt haben, und vor allem nicht, wie jene Konventionen der älteren Literatur beschaffen waren. Offenbar mußte außer dem Zwang, einen Gedanken zu haben, auch noch der Vers ein Vers sein. Die neuen Konventionen, nämlich daß außer dem Zwang, keinen Gedanken zu haben, der Vers kein Vers sein darf, sind aber, wie sich jetzt herausstellt, fast ebenso schädlich. Jedemnoch, [!] daß namentlich der Dadaismus äußerst fruchtbringend gewirkt hat, ist gar nicht zu bezweifeln, wenn man nur so ein Gedicht im dadaistischen Zentralorgan liest, das mir aus unbekanntem Gründen regelmäßig aus Paris zugeschickt wird:

Die schwalbenhode

4.
Tapa tapa tapa
Pata pata
Maurulam katapultilem i lamm
Haba habs tapa
Mesopotaminem masculini
Bosco & belachini
Haba habs tapa
Woge du welle
Haha haha

ARP

Die Druckkosten gehen mich ja nichts an. Aber wegen des Portos gebe ich doch zu bedenken, daß damit vielleicht ein Frühstück für das hungernde Kind eines Wiener Invaliden zu bestreiten wäre. Was gewiß auch, wiewohl seine ästhetischen Ideen den meinen diametral entgegengesetzt sind, Barbusse zugeben wird.⁴⁸

Kraus geht auch auf den Inhalt des Interviews ein und bleibt in dem Fall nicht auf der Ebene der Polemik und Moral, wie meistens dann, wenn es um den Dadaismus oder andere radikale Bewegungen ging. Wie der erste Satz schon verrät, fand er die

48 Karl Kraus: Theater, Kunst und Literatur. In: Die Fackel Jg. 23, Nr. 577–582 vom November 1921, S. 28–33, hier S. 32–33.

Gegenüberstellung von „unserer Idee“ und Barbusses Idee zugleich provokant und treffend. Die Formulierung, er hoffe, dass das Gespräch gar nicht stattgefunden habe, zeigt seine unendlich tiefe Skepsis dem Journalisten gegenüber. Er wirft im nächsten Satz dem Künstler vor, unter Umständen etwas gesagt zu haben, was vollkommen inhaltsleer sei. Doch die von Kraus geäußerte Kritik stimmt nicht ganz, denn Barbusse hat nicht gesagt, dass die neuen Konventionen genauso schädlich sind wie die alten, sondern dass sie fast so schädlich sind.

Dass Kraus das „dadaistische Zentralorgan“ der Pariser (es könnte die Zeitschrift *Littérature* oder *Dada* gemeint gewesen sein) regelmäßig zugeschickt wurde, ist insofern wichtig, als darin eine gewisse Absicht, ihn in das Netzwerk der Avantgarde einzubinden, abzulesen ist. Oder vielleicht war der Versorger einzig und allein Serner, der Ende 1920 bei der Zeitschrift *Revue 391* mitwirkte.⁴⁹ (Wobei die Formulierung „regelmäßig“ eigentlich dagegen spricht, denn Serner war nur kurzfristig bei dem Blatt und hielt sich auch nicht durchgehend in Paris auf.)

Kraus warf das eine oder andere „Zentralorgan“ offenbar nicht ungeöffnet weg, wahrscheinlich nahm er das zitierte Gedicht Hans Arps auch von dort. Laut Maria Stolbergs Vermutung informierte sich Kraus über Hans Arps Kunst bei der im Wiener Konzerthaus am 16. Oktober 1921 stattfindenden Matinee der *Ma*-Gruppe.⁵⁰

In seiner polemischen Kritik *Der Lächler*, die er über den deutschen expressionistischen Schriftsteller Kasimir Edschmid schrieb, vermittelt Kraus den Eindruck, als würde er die Expressionisten im Allgemeinen für noch problematischer halten als die Dadaisten. Im Gegensatz zu den Expressionisten billigte er Letzteren immerhin eine gewisse Originalität zu. Der Text zeigt ziemlich klar: Kraus war nicht so uninformiert über den Dadaismus und die neuesten künstlerischen Tendenzen, wie man dies auf den ersten Blick glauben würde.

„Daß Dadaisten à cinq épingles gekleidet gehen, ist weiter nicht verwunderlich und ein Edschmid weiß natürlich besser, wann man ‚Pumps‘ und wann man einen Gürtelrock trägt und wann in die Bar der Gent, der schlaue, geht. Aber was will er von den Dadaisten haben? Diese Knaben sind rumänische Judenbuben, die in der Zeit, da ihre Altersgenossen noch töricht genug waren, sich für ihre Vaterländer abschlachten zu lassen, in der Schweiz von ihrer Originalität gelebt haben und nun, da sie wieder in die Weltstädte dürfen, das Geschäft der Völkerverständigung in der Weise treiben, daß sie alle in Betracht kommenden Zungen herausstrecken. Sie haben vor den Expressionisten entschieden das eine voraus, daß sie den Blödsinn, zu dem diese erst durch künstlerische Bemühung und Verleugnung ihres ganzen Dilettantismus letzten Endes gelangen, schon von vornherein und geradezu als Trumpf ausspielen. Es begibt sich da, im Hokusfokus des geistigen Zeitvertreiß, eine ähnliche Scheidung wie zwischen Freimaurern und Schlaraffen, wobei aber zur Ehre älterer Generationen, die das

⁴⁹ Vgl. Milch, „wiener hintere zollamtsvokabel voll grauslichkeit“, S. 43.

⁵⁰ Vgl. Maria Stolberg: Das Wien der 20er Jahre. Neue Kunst zwischen Expression und Konstruktion. In: DADAutriche, S. 171–185.



Bedürfnis hatten, vom Ernst des Lebens auszuspannen, und zu diesem Zwecke einander ‚lulu!‘ zuriefen, doch gesagt sein muß, daß der Unfug, den sie trieben, noch beiweitem nicht jenes Watschengesicht der Zeit offenbart hat, das jetzt zu allem was über seinen Horizont geht, dada! sagt. Die kleinen Toilettefehler würde ich diesen Parasiten des Weltuntergangs — zu dem einem wirklich noch ein wenig Hautjucken gefehlt hat — nicht weiter übelnehmen. Viel ärger ist, daß sie mir allmonatlich aus Paris ihr Zentralorgan zuschicken, von dessen einmaligen Herstellungsspesen — da ja eine Auflage des Homer billiger ist als die Clichierung von Pissoir-Inschriften — man zehn tuberkulöse Wiener Kinder ein Jahr lang ernähren könnte. [...] Indem er aber die Dadaisten verspottet, weil sie, deren Ulk man ernst genommen habe, nun notgedrungen ‚eine Weltanschauung starten müssen‘, möchte ich sogar den Verdacht aussprechen, daß er zwar auch keine hat, aber sich im Berliner Hotel Bristol wie’s Kind im Haus fühlt. [...] Was sich heute in Paris neu- und mißtönerisch aufzutun mag, ist Zuwachs aus Bukarest via Berlin; man weiß es dort nur nicht gleich und hält einen interessanten Monsieur Lipchitz vielleicht für einen Afghanen, aber gewiß nicht für einen Franzosen. [...] Nur in Deutschland ist es möglich, daß eine Schule, deren Vorzug es ist, in Deutsch durchzufallen, daß eine Jugend, die ihre natürliche Zurückgebliebenheit mit dem technischen Fortschritt belügt und die sich in ihrem unbändigen Mangel an Temperament kein anderes Spiel weiß als der lebendigen Sprache die Gliedmaßen auszureißen und wie Straßendreck zu ballen, die Dichter der Nation stellt und daß eine Generation, soweit sie nicht selbsttätig an diesem traurigen Handwerk teilhat, im feinschmeckenden Genuß, in der lebensbildenden Empfängnis dieser geistigen und sittlichen Muster gedeiht.“⁵¹

Da Kraus genauso ein „Judenbub“ war wie der Dadaist Marcel Janco, auf den seine Anspielung u. a. gemünzt war und auf den sie tatsächlich zutraf (denn Tristan Tzara, den Kraus hier wahrscheinlich ins Spiel brachte, war meines Wissens kein „Judenbub“), ist in dieser Stellungnahme ein gewisser und viel diskutierter Selbsthass und Antisemitismus feststellbar.

7.3. Konstruktivismus

In seiner Vorlesung *Herz, was begehrst du noch mehr?*, die er im November des Jahres 1921 in Wien gehalten und in der *Fackel* im Dezember abgedruckt hat, verwendete Kraus den Ausdruck „Konstruktivismus“, der damals vor kurzem in Russland eingeführt worden war und Anfang 1922 auch in Europa rasche Verbreitung fand, das erste und letzte Mal. Er griff also auch diesen Ausdruck als einer der ersten in Europa auf. Das bedeutet zweierlei: Er war ein Journalist auf dem höchsten Stand der Aktualität und/ oder ein neugieriger Beobachter der neuesten künstlerischen Tendenzen, selbst wenn er jene mit Skepsis betrachtete. Die mit dem Konstruktivismus einhergehende Entwicklung ist für Kraus in diesem Artikel gleichzusetzen mit dem Ende der europäischen Kultur. Kraus unterschied zwischen den Ismen allerdings

51 Karl Kraus: Der Lächler. In: Die Fackel Jg. 22, Nr. 557–560 vom Januar 1921, S. 7–24, hier S. 16–17.

nicht, auf jeden Fall ging er auf die Frage des bestehenden Unterschieds, z. B. auf das Konkurrenzverhältnis zwischen Expressionismus und Konstruktivismus, nirgendwo ein, doch er wusste ganz genau, dass es bei Futurismus, Kubismus und Konstruktivismus um die Einführung von bestimmten rationalistischen Kategorien in die Kunst ging; um eine Entwicklung, mit der er sich jedoch genauso wenig anfreunden konnte wie mit der „Gefühlskunst“ des Expressionismus. Auffallend in diesem Artikel ist eine gewisse Gleichbehandlung der Genres: Das Kabarett, die Operette Franz Lehárs, den Jazz sowie Dadaismus und Konstruktivismus betrachtet er so, als wären sie gleich; ein Umgang mit den Kunstrichtungen, der gar nicht weit hergeholt wäre, wenn es um die sie verbindende Bemühung, bestimmte Elemente des alltäglichen Lebens aufzugreifen und in das eigentliche Kunstwerk zu integrieren, ginge; doch ihm geht es um den sie verbindenden Unwert, und das, obwohl er selbst sowohl Operetteneinlagen als auch Alltagssprache reichlich in seine Texte einband.

Er kritisiert in diesem Text das kabarettistisch-musikalische Programm des in den 1920er-Jahren renommierten Wiener Künstlerpaares Ralph Benatzky und Josma Selim, doch ohne ihre Veranstaltungen je besucht zu haben. „Benatzky-Selim befriedigen die Ansprüche einer verwöhnteren Kultur und es ist die spezifische Schicht von Gourmands in Mariahilf, die bei ihnen auf ihre Kosten kommt.“⁵² Im Weiteren stellt Kraus fest, dass es zwar in den 1890er-Jahren auch eine ähnliche „Kleinkunst“ gab, die es ebenfalls verstand, erotische Bedürfnisse abzudecken, doch jene war vergleichsweise harmlos. „Gleichwohl muß gesagt werden, daß es eine reinlichere, wenngleich simplere Epoche war als eine, deren hurisches Avancement sich durch Gürtelröcke, Jazzband, Psychoanalyse, Radio, Raumbühne und alle Furien, die im Ruf ‚Der Abeend —! Die Stundee‘ —!‘ losgelassen sind, unverkennbar anzeigt.“⁵³

Trotz des immer wieder präsenten Bestrebens, das drohende und unaufhaltbar heranrückende Ende der Menschheit am Beispiel der „neuen“ Kunst zu beweisen, gelingt es Kraus nicht, seine Leidenschaft für dieselbe restlos zu verbergen. Wenn eine im Zuge „seines Nachtlebens“ aus einem Lokal wahrgenommene Melodie ihn an die Ansprüche der Ismen und zugleich an die Operette *Eva* von Franz Lehár erinnert und er aus dieser sogar einige Zeilen als Textmontage in seinen Text einsetzt, so kann seine Beschäftigung mit der „neuen“ Kunst wohl schwer auf eine simple Bekämpfungsabsicht reduziert werden.

„Als ein Zeichen gesunder Konstitution beruhigt dabei freilich der Durchbruch des spezifischen Schwachsinns, der der lokalen Fröhlichkeit die Note erhält. Ich glaube sie in einer Melodie nicht verfehlt zu haben, die mir jüngst in meinem bewegten Nachtleben, aus hundert fernen Bars herangetragen, trotz

52 Karl Kraus: Herz, was begehrst du noch mehr? In: Die Fackel Jg. 26, Nr. 668–675 vom Dezember 1924, S. 19–29, hier S. 19.

53 Ebenda, S. 25.



den schlechten Zeiten durch den Sinn zog, als Shimmisierung des angestammten Polkagemüts:

„Ach holde Pipsi,
mein Schatz, ich lieb' Sie.'
„Sie Herzensdieb Sie!'
sagt drauf die Pipsi.
In dem Betrieb sie
kriegt zwar 'nen Schwips, sie
spürt doch, die Pipsi,
womit ich schieb. Sie
sagt gleich: „Ach gib!“, sie
hab' mich nur lieb, sie
treu mir auch blieb', sie,
nämlich die Pipsi.

Ich litt sehr und kann nur sagen: Trotz Marinetti (kein Pupperl, sondern ein Futurist), allen Kokolores von Expressionismus und Konstruktivismus zum Trotz: auf diesen Ton ist das mitteleuropäische Geistes- und Freudenleben seit ungefähr zwanzig Jahren gestimmt, der Tanzschritt wechselt, es ändert sich nichts, als daß bei reicherer Illumination die Stupidität von Jahr zu Jahr fortgeschrittener erscheint, daß dem Massenbedürfnis immer mehr ein Kunstbetrieb entspricht, der in seiner Verbindung mit dem ordinärsten Freudenbetrieb, als der notdürftige musikalische und tänzerische Vorwand der nackten Gewinnsucht — dieser letzten intellektuellen Regung, die den Schwachsinn wucherisch aufkauft —, alles zu gewähren scheint, was das Herz begehrt. [...] Die Bühnenrevolutionäre können sich getrost Zeit lassen, recht viel von jener, der sie ihre Kunst aufkonstruieren wollen. Die einzige Brücke, die zum Publikum führt, schlagen die Champagnerbudiker, die ja bereits auch alle vorrätigen Kräfte den Theaterdirektoren ausgespannt haben.“⁵⁴

Auf den folgenden Seiten des Aufsatzes macht er auch seine derzeitige sozialistische Gesinnung⁵⁵ klar und bezieht klar gegen das kapitalistische Konsumverhalten Stellung.

„So erscheint das geistige Wien in einen Chorus von Nachtlokalredakteuren verwandelt, der den Jammer der Zeit an den Konkursen einer Branche beklagt, deren Wohlstand doch den denkbar grimmigsten Kontrast zu ihm bildet. Diese Menschheit, die wahrscheinlich zu leben hätte, wenn sie ihre Ware, in die sie ihre ganze Geistigkeit investiert hat, nicht bedienen müßte und nicht in Erwerbsgruppen zerfiel, die von der gegenseitigen Ausplünderung leben wollen, diese Menschheit, gegen die es der Sozialismus wirklich schwer hat, Kulturtenendenzen zu vertreten, wenn er damit die Nachtcafébediensteten vor den Kopf stoßen könnte, nein, diese Menschheit wird wohl nie mehr aus den schlechten Zeiten herauskommen und dann wird unter den überflüssigen Berufen, welche

54 Ebenda, S. 28.

55 Ausführlich dazu bei Pfabigan, Karl Kraus und der Sozialismus.

in der Erhaltung ihrer Angehörigen eine Lebensnotwendigkeit erblicken, nicht das wahre Hurentum, das stumm duldet, sondern immer die sogenannte Kunst voran sein, über die brachliegende Fähigkeit zur Prostitution zu klagen und das Publikum an seine Konsumentenpflicht zu erinnern. Aber das sind nur vorübergehende Stockungen, die in Wahrheit die Technik der Reizmittel begünstigen. Nicht die schlechten Zeiten, sondern die schlechte Zeit hat das Bühnenwesen auf einen Punkt gebracht, wo es zu jeder szenischen Verwandlung fähig ist, und wenn die Konkurrenz von Nepp und Kino dem Theater überhaupt noch einen Spielraum läßt, so muß es diesen nicht ausbauen, sondern vertiefen. Die schlauerer Bühnenreformer, die nicht nur Snob, sondern auch Mob gewinnen wollen, wissen ganz gut, daß die Entwicklung, und wenn sie noch so sehr tut als ob sie des Esoterischen bedürfte, die Szene bloß in der Richtung erweitern wird, wo sie zum Restaurant wird.⁵⁶

7.4. Raumbühne

Der Begriff der „Raumbühne“ kommt in der *Fackel* insgesamt 26-mal vor. Davon gibt es sechs Texte (in denen die „Raumbühne“ 10-mal aufscheint), die tatsächlich auf diese neue Theater Technik Bezug nehmen. Die restlichen 16 Verwendungen haben mit der Theaterbühne nur am Rande oder gar nichts zu tun. Kraus hat anscheinend Gefallen an dem Ausdruck gefunden und setzte ihn auch für die Beschreibung von anderen kulturellen Vorgängen ein. In einer Abhandlung über Imre Békessy / Emmerich Bekessy, den er bekanntlich für unendlich korrumpiert hielt, schrieb er:

„Diesem neuen Stil, dessen Unsicherheit nach allen Richtungen geschützt ist, auch gegen die Prügelstrafe, zu der er Lust macht, und der in der Entwicklung des Zeitungswesens so recht als Erpressionismus in Erscheinung tritt — diesem Stil entspricht es dann durchaus, daß abwechselnd auch alle wieder empört sind über das, was da einer von ihnen, sie wissen nicht wer, angestellt hat; denn die Akteure dieser Raumbühne sind zwar entfesselt, jedoch von allen Seiten unsichtbar.“⁵⁷

Die Texte über die Raumbühne sind in der Periode von Dezember 1924 bis Juli 1925 entstanden, was auf die Aktualität der Thematik und das allgemeine Interesse von Kraus für die Bühne und das Theater zurückgeht. Die moderne Raumbühne ist wahrscheinlich eine Erfindung des von 1890 bis 1925 in Wien lebenden Jakob Levy Moreno. Der erste Modellbau stammt jedoch von Friedrich Kiesler, der ihn im Herbst des Jahres 1924 auf der *Internationalen Ausstellung für Theater Technik* präsentiert hat.

„Bei der Eröffnung der Ausstellung kam es“, führt Brigitte Marschall aus, „vor versammelter Presse und Bürgermeister Seitz zu einem Eklat, da Levy Moreno die ausgestellte Raumbühne von Friedrich Kiesler als Plagiat seiner eigenen

56 Kraus, Herz, was begehrst du noch mehr? S. 28.

57 Karl Kraus: Entlarvt durch Bekessy. In: Die Fackel Jg. 27, Nr. 691–696 vom Juli 1925, S. 68–128, hier S. 111.



Ideen bezeichnete. Kiesler reichte gegen Moreno eine Klage wegen Ehrenbeleidigung und Verleumdung ein. Erst 1930 entschied der Oberste Gerichtshof für Zivilsachen zugunsten Morenos, doch da lebte Moreno schon in seiner neuen Heimatstadt New York.⁵⁸

Dem ist nur hinzuzufügen, dass Kiesler seit 1926 ebenfalls in New York lebte. Dieter Bogner wiederum schreibt zu dem Fall:

„Der Arzt Moreno-Levy beschuldigte den Architekten, das Konzept für die neue Bühnenform von ihm kopiert zu haben. Morenos Verärgerung ging so weit, daß er sogar die Eröffnungsfeier störte, indem er vortrat und mit lauter Stimme rief: ‚Ich teile mit, daß Herr Kiesler ein Plagiator ist.‘ (Neue Freie Presse, 25. September 1924) Die Redaktion der Zeitschrift *MA* erklärte sich in ihrer Herbstnummer mit Moreno-Levy solidarisch, druckte eine lange Stellungnahme von ihm ab und auch einen gegen Kiesler gerichteten Kommentar einer österreichischen Architektengruppe, die sich ebenfalls mit neuen Theaterformen beschäftigte.“⁵⁹

Die ausführliche und analytischere Beschäftigung mit dem Thema Theater und Bühne, das Kraus am Herzen lag und bei dem er sich gut auskannte, lässt vermuten, dass Kraus nicht nur den Zeitungsbericht gelesen, sondern er sich die Konstruktion auch angesehen hat. Er war mit dem Konzept der Raumbühne zwar nicht einverstanden, aber er setzte sich immerhin recht ausführlich damit auseinander. Er nahm in diesem Vortrag erwartungsgemäß an, dass sich darin nichts anderes als die Krise des Theaters offenbare.

Kraus nahm auf die Raumbühne das erste Mal in seiner Vorlesung *Das Mangobaumwunder* Bezug, die er am 9. November 1924 vortrug. Auf den Berliner Theatermacher Karlheinz Martin gemünzt, kritisiert er die neuen reformistischen Tendenzen im Theaterbereich; Reformen, die seiner Ansicht nach die Mitteleuropäer blind von den Russen übernommen haben sollen. Als Einstieg zitiert er Karlheinz Martin:

„Heute ist in den Theatern Russlands der Zuschauer ebenso Künstler wie der Schauspieler. Die dekorationslose Bühne, der in Straßenkleidern auftretende Schauspieler stellen die höchsten Anforderungen an die Einfühlungsfähigkeit des unten sitzenden Publikums, und das Publikum geht mit; es baut selbst und mit Enthusiasmus die Welt des Dichters auf, aus dem Wort und nur aus dem Wort allein erblüht ihm die Welt der Dichtung. Es ist wie beim Mangobaum-

58 Brigitte Marschall: Internationale Ausstellung für neue Theater Technik. Auf der Homepage der Vereinigung bildender KünstlerInnen Österreichs. URL: <http://www.vbkoe.org/?p=597> [Stand 2011-05-08].

59 Dieter Bogner: Wien 1920–1930. In: *Alte und moderne Kunst* (Innsbruck) (1983), H. 190/191, S. 35–48. Online: http://www.bogner-cc.at/theorie/5585/Wien_1920_1930 [Stand 2010-01-02].

wunder: man braucht nur die Gläubigen, der Baum wächst von selbst, und nur dem saturierten Bürger muß ihn der Hoftheatermaler an die Wand malen.“⁶⁰

Karl Kraus sah das natürlich ganz anders:

„Welch ein Trugschluß von der revolutionären Bewegung der Lebens- und mit-hin Theaterdinge, die sich in Rußland vollzogen hat, auf die Aktivität einer mitteleuropäischen Kultur, die durch die Monarchenverabschiedung nur un-wesentlich alteriert sein dürfte und deren neue Kunst nicht aus der nachkrie-gerischen wirtschaftlichen Armut, und wäre diese auch reichlich vorhanden, geboren wurde, sondern aus der seelischen Armut, die sie durch den Krieg ge-rettet und vom Krieg behalten hat, und insbesondere aus der geistigen Armut, welche die Kulturprämissen nicht unterscheidet und fremdes Wachstum als Mode propagiert.“⁶¹

Man bemühe sich um ein „entfesselttes Theater“ und am Schluss habe man nichts anderes als eine „Belastung des Dichterwortes mit Nebensächlichkeiten“ zum End-ergebnis. „Die neue Regie und das Dichterwort! Dieses trottelhafte Gehupfe der Berliner Shakespeare-Schändungen kommt dem ‚Wort‘ zuhilfe! Diese Ballungen der Leere lassen die Welt der Dichtung aus dem Wort erblühen!“ Alle Inszenierungen solcher Art zeigten, „wie organisch“ den Theaterinteressenten „das Ende auf der Serpentine zum Boxring“, d. h. zur Raumbühne, sei. Es sei ein großer Irrtum, zu glauben – setzt er seinen Gedanken fort –, dass allein durch die Abschaffung der Dekoration „das Wort wieder zu sich kommen werde“.

„Wann wäre ‚Theaterfremdheit‘ je exemplarischer dargetan worden als durch die Leute, die das Projekt der Raumbühne eben gegen sie zu verteidigen gewagt haben! Diese Raumbühne, die in der Theatergeschichte als der Versuch fortle-ben wird, die Bühne vom Hanswurst vertreiben zu lassen. Der ganze Nonsens eines aus dem luftleeren in den leeren Raum bezogenen ‚Problems‘, das nicht vorhanden ist, wiewohl es ja möglicherweise einmal keine ‚Guckkastenbühne‘ mehr geben wird, weil es keine Bühne mehr geben wird, ist derart belästigend, daß man einfach nicht begreift, wie Menschen, die Kultur Tendenzen vertreten, es über sich bringen könnten, solche Hirngespinnste, bei denen die Spekulation an der Untauglichkeit der geistigen Mittel zu schanden wird, auch nur in einer Kuriositätensammlung auszustellen; [...]“⁶²

„Die Revolution, auf die es ankommt, wird eine ganz andere sein als die von Gnaden und aus dem Antrieb einer Technik der Hirne und Hände, die es je-dem Auslagenarrangeur ermöglicht, eben das, was nicht von innen leuchtet, unter einen Lichtkegel zu stellen. [...] Ich weiß meiner Podiumgestaltung, die doch dem dekorationslosen Theater im höchsten und nüchternsten Sinne ent-

60 Karl Kraus: Das Mangobaumwunder. In: Die Fackel Jg. 26, Nr. 668–675 vom Dezember 1924, S. 88–93, hier S. 88.

61 Ebenda, S. 89.

62 Ebenda, S. 91.



spricht, keine bessere Hilfe, als wenn ich irgendwo statt eines Konzertsaals eine Guckkastenbühne finde.“⁶³

Kraus hielt also weder vom etablierten noch vom experimentellen Theater russischer Prägung besonders viel. Die Technik werde das Theater von dessen vermeintlicher Krise nicht erlösen, prognostiziert er. Schuld an der Fehlentwicklung des Theaters sei nicht die herkömmliche Bühne, sondern mangelnde Schauspiel- und Wortkunst.

Vor diesem Hintergrund kann seine als *Serpentinengedankengänge* betitelte Glosse, in der er den Künstler und Architekten Friedrich Kiesler (den einzig namhaften Konstruktivisten Wiens) leider ohne Quellenangabe zitiert und ironisch kommentiert, kaum anders denn als Ablehnung gelesen werden. Hingegen stellt die Glosse an sich, laut ihrem textimmanenten Inhalt, kein Gegenargument zur Raumbühne bereit.

„— — Die alte Guckkastenbühne wurde vor ein paar hundert Jahren von den Italienern erfunden, um prachtliebenden Königen die Zeit zu vertreiben. — — Heute gibt es keine Könige mehr, und das Volk füllt die Kinos, die Tanzsäle und die Tribünen um den Boxring. Das Theater ist erledigt. Man kommt nur dann ins Schauspielhaus, wenn man eine Freikarte hat — —. Das Publikum sitzt rings um die Plattform herum und sieht in die Tiefe, aus der die Schauspieler auf dem Serpentinweg nach oben eilen oder fahren. Der Schauspieler ist nun kein Schaustück mehr, sondern ein Mensch, der mitten im Volke steht, von allen Seiten sichtbar.“

Bis zum Umsturz scheinen die Könige die Theater gefüllt zu haben und weil es keine Könige mehr gibt, freut auch das Volk die ganze Theaterspielerei nicht mehr und es besucht lieber den Boxring. Um nun dem Theater wieder aufzuhelfen, blieb nichts übrig, als ihm die Form des Boxrings zu geben, an der nun einmal das Volk sein Gefallen gefunden hat und gewiß auch die Könige ihre Freude hätten, wenn es sie noch gäbe. Was die Freikarten betrifft, die den Schauspielhäusern noch eine gewisse Anziehungskraft sichern, so scheinen bei den Aufführungen der Raumbühne keine ausgegeben worden zu sein, weshalb die Wahrnehmung gemacht werden konnte, daß das Ineinanderfluten von Bühne und Publikum auf Schwierigkeiten stieß. Der Schauspieler war zwar kein Schaustück mehr, sondern ein Mensch, der von allen Seiten sichtbar war und dem zu seinem Glück nur das eine fehlte: mitten im Volke zu stehn.

— — ‚Sie meinen also, Herr Kiesler, daß Gretchen auf dem Motorrad zur Plattform hinaufjagt, oben das Lied am Spinnrad singt und dann im Lift in die Tiefe saust, während inzwischen Faust und Mephisto im Kleinauto den Serpentinweg heraufbrausen?‘ Herr Kiesler bleibt völlig ruhig. ‚Ich glaube nicht, daß wir den Faust spielen werden. Es gibt Stücke genug, die sich für meine Bühne eignen. Wir beginnen mit der tragischen Revue eines Berliner Dichters. Doch ich habe die Absicht, auch Aeschylus und Sophokles aufzuführen.‘

63 Ebenda, S. 92–93.

Noch besser aber als für die Dramen dieser Autoren dürfte sich die Raumbühne für Stücke eignen, in denen eine Raumbühne vorkommt.⁶⁴

Unmittelbar nach dem Interview zitiert Kraus unter dem Titel *Sie hat eine Idee* eine Glosse von Oskar Maurus Fontana, in der er die Raumbühne als eine zukunfts-trächtige Idee beschreibt. Weshalb Kraus diese doch positive Ansicht kommentarlos abdruckte, ist schwer nachvollziehbar. Vermutlich fand er sowohl die Art und Weise der Beschreibung als auch die Bühnenidee irgendwie interessant, zugeben wollte er es natürlich nicht. In seiner oben zitierten Kritik über die Theaterauffassung moderner Theatermacher eignete er sich den Begriff sogar selber an und bezeichnet seine eigenen Vorträge als die wahre „Raumbühne“:

„Sie werden nie Nestroy rehabilitiert sehen, nie *Lumpazivagabundus* und *Lear*, *Hannele* und *Helena* hören und schauen, sie werden sterben — man stelle sich das vor —, ohne die *Weber* anders als in der Regie des Herrn Karlheinz Martin kennen gelernt zu haben, anstatt sie von der wahren Raumbühne des Geistes und der entfesselten Leidenschaft zu empfangen.“⁶⁵

„Denn trotz alledem, sie hat eine Idee. Spiralenförmige Schleifen führen zum höchsten Plateau. Die Schleifen ähneln einer Motorfahrbahn, das Plateau gleicht dem Ring eines Boxkampfes. Darüber kann man lächeln. Aber man kann nicht leugnen, beides ist in unserer Zeit enthalten und unterscheidet diese Tage von andern, von vergangenen und künftigen. — — Wenn das Theater die Motorfahrerschleifen übernimmt, was bedeutet das anderes, als daß versucht wird, allem Bewegten, Leidenschaftlichen, Kämpferischen im Innern eines Dramas ein äußeres Bild zu geben, eine sichtbare Unterstützung. Jedes Drama rast ja eine Weile in steiler Wendung hinauf, ist da nichts als motorische explodierende Kraft. Aber jedes Drama wird auf seiner Höhe Besinnung, Bekenntnis und Forderung. Da kämpft Idee gegen Idee, Geist gegen Geist und es gibt Besiegte und Sieger. Wie im Boxerring. Alles Große, alles was Ewigkeit will, wird von diesem Plateau klar sprechen, wie auf der Spirale alle trübe Leidenschaft noch mit sich ringt.

Diese Idee der Raumbühne finde ich fruchtbar und zukünftig.“⁶⁶

Im Jänner 1925 erschien seine fünfte längere Kritik über das Thema Raumbühne. In der ersten Hälfte seines Textes (*Nestroy und das Burgtheater*) geht er detailliert auf vermeintliche Fehlleistungen einer Nestroy-Aufführung im Burgtheater ein. In der zweiten Hälfte der Abhandlung nimmt er die Idee der Raumbühne in Angriff. Hierzu bringt er Rudolf Beer ins Spiel, da er als unkonventioneller Theatermacher seiner Zeit Frank Wedekinds Drama *Franziska* schlecht inszeniert haben soll. Sei-

64 Karl Kraus: Serpentinengedankengänge. In: Die Fackel Jg. 26, Nr. 668–675 vom Dezember 1924, S. 39.

65 Kraus, Mangobaumwunder, S. 60.

66 Unter dem Titel „Sie hat eine Idee“ zitiert Kraus eine Glosse von Oskar Maurus Fontana in: Die Fackel Jg. 26, Nr. 668–675 vom Dezember 1924, S. 40.



ne allgemeine Kritik am Theaterleben leitet Kraus wieder mit Weltuntergangsstimmung ein:

„Denn es treibt sich ein böser Geist im Land herum, der sich der Herzen unserer Söhne bemächtigt und sie vom Pfade einer Ordnung gelockt hat, die das Unzulängliche Ereignis werden läßt. Wenn dieser böse Geist nicht gebannt wird, sondern im Gegenteil der Vorstellung des *Lumpazivagabundus* beiwohnt, sind sie verloren und allen möglichen Erkenntnissen über die Lage des heutigen Theaters zugänglich, die weiß Gott kein lustiges Elend ist.“⁶⁷

Das Theater ist für Kraus mehr oder minder tot, es bringe mehr Schein als Sein hervor. Denn selbst das, was talentierte Schauspieler hin und wieder leisten könnten, werde durch die expressionistische Regie „wegbanalisiert“.

„Warum sollte man in einer Zeit, wo das Theater tot ist, nicht wenigstens den Leichnam obduzieren und dafür Entree einheben? [...] Und warum nicht auch die proletarischen Erben einer erledigten Kultur siebenmal in der Woche in das Totenhaus zerrren, wo der sieghafte Ingenieur oder der als Ingenieur verkleidete Literat ihnen vor Augen führt, wie er den Kunstmord vollzogen hat? Warum sollten sie, wenn sie schon generationsweise in der Schnapsbude auf die Genüsse des Guckkastens verzichten mußten, ihren Eintritt in die Kultur nicht gleich als den in die Raumbühne feiern?“⁶⁸

Für Kraus besteht 1925 eines der größten Probleme des Theaters in der Unfähigkeit der Regisseure, bis zum „Wortwesen“ des Stückes vorzustoßen. Nicht nur in Berlin, sondern auch am Wiener Burgtheater würden Klassiker wie Nestroy oder Shakespeare ständig missbraucht. Doch die unkonventionellen Theatermacher wie z. B. Rudolf Beer, der damals Direktor des Deutschen Volkstheaters in Wien war, seien noch viel ärger.

„Wohl wäre es mein Recht und meine Pflicht, wie der Verliererlichung des Nestroyschen Kleeblatts durch das Burgtheater auch dem aparteren Mißbrauch, der jetzt mit Wedekinds *Franziska* getrieben wird, entgegenzutreten, dem entfesselten Mumpitz, der ja an und für sich noch weit abstoßender ist als der konventionelle Unfug; der Dissolution geistigen Bestandes, die den Verfall als letzten Trumpf spielt, während die geistige Insolvenz zwar hinhalten, aber nicht betrügen kann. Doch mein Übermaß an Fähigkeit, theatralische Eindrücke zu empfangen, zwingt mich, ihnen wenigstens dann aus dem Wege zu gehen, wenn die Entfesselung den Zuschauer in todsichere Mitleidenschaft risse, wo die andern doch zuschauen wollen, da sie dafür dankbar sind, daß ihnen eine Jazzband nicht nur die Zeit, sondern auch des Dichters Wort totschrägt. Vor dieser Schiebermusik schützt den, der noch Ohren hat, nicht zu hören, nichts

67 Karl Kraus: Nestroy und das Burgtheater. In: Die Fackel Jg. 26, Nr. 676–77 vom Januar 1925, S. 1–40, hier S. 31.

68 Ebenda, S. 32.

als daß er sie sich zuhält, und wenn das ganze Ungeziefer des Fortschritts auf dem Laufenden wäre, der Mut: [...]“⁶⁹

Das moderne Theater hätte zwar ein „Weltbild“, doch dieses sei nichts anderes als „das abstrakte und chaotische Bild einer in banger Hysterie erlebten, unbegreiflichen, unbezwingbaren Umwelt“. Um dieses Weltbild vorzustellen, braucht es nicht nur Bühne, sondern auch Dramatiker und Schauspieler. „Und wiewohl die Raumbühne hauptsächlich der Entfesselung ihres durch Jahrhunderte zurückgehaltenen Temperaments dient und dessen Souveränität über das Dichterwort einweihen soll (woran völlig mißverständene Aphorismen von mir schuld sind), so bedürfte sie doch einer textlichen Unterlage“⁷⁰

„Also selbst die Raumbühne ist auf den Autor angewiesen. Welcher Dramatiker wäre nun so recht geeignet, eine Weltanschauung, die durch das Hinterdiekulissenschauen befriedigt wird, mit einem Wort die der ironischen Skepsis zu bedienen? Diese stellt Anforderungen:

Damit, daß die Bühne die Mache zeigt, spricht die Bühne selbst ihr spöttisches Urteil über die dargestellte Szene, bevor der Dichter noch zu Wort kommen kann, und sagt: ‚Seht, es ist nur Mache, und wäre auch anders möglich.‘ Aber eben dieses ‚es wäre auch anders möglich‘ ist die Betrachtungsweise des Revolutionärs, der die einzig gültige Notwendigkeit des Bestehenden nicht anerkennt. [...] Der echte Revolutionär aber zweifelt nicht nur an der Guckkastenbühne, sondern auch an der Raumbühne. Und welcher Dramatiker könnte heute von sich sagen, daß diese Gesinnung so recht sein Fall ist?“⁷¹

Kraus erhebt sich über die anderen, indem er sich als einzig wahrhaft kritischen Dramatiker einordnet. Er fühlt sich als „echter Revolutionär“ und sein *Die letzten Tage der Menschheit* erblickt er als „Wortschöpfung“, die weder auf die eine noch auf die andere Bühnenart wirklich angewiesen sei.

„Ja, es stellt sich heraus, daß aus der Pandorabüchse meines Werkes geradezu die Idee der Raumbühne aufgestiegen ist, daß deren Einbau in die Guckkastenbühne des Herrn Beer (der sich die Weltanschauung zur Not aber auch mit einer Schlageroperette abkaufen ließe) ebenso eine Konzession bedeutet wie die Marterung der *Franziska* und daß der eigentliche Erfinder der Raumbühne nicht jene journalbekannte Thespiis war, sondern der Prokrustes. Aber ich werde nicht sein Bettgeher sein. Ich schaue nicht einmal zu. Ich denke mir, es wäre auch anders möglich, und bleibe dem Ausdruck des steten Totalitätsbewußtseins einer Generation, die keine Privatangelegenheiten kennt, fern. Unsereinem erübrigt da nichts, als sich nicht persönlich zu überzeugen, ob die *Letzten*

69 Ebenda, S. 33–34.

70 Ebenda, S. 35.

71 Ebenda, S. 36–37.



Tage der Menschheit für die Raumbühne geeignet sind, und den Erregungen eines persönlichen Protestes für den toten Freund aus dem Wege zu gehen.⁷²

Kraus bekennt sich als ewiger „Beneiner“ und nimmt an, damit deutlich mehr und Besseres bewirkt zu haben, als alle „Bejaher“ zusammen:

„Doch weil sie dieses mein Beispiel nur schlecht befolgen könnte, so hoffe ich noch lange nicht an der Gelegenheit zu ermüden, die Bejahung, die da fördert, dem vorgestellten Wesen und Wert zuzuwenden, aber den Schein und Unwert, der an seiner Sphäre schmarotzt, zu verneinen, zu verhindern, und wenn es die Zeit, ihm hingegeben, verwehrt, dem Abscheu der Nachwelt zu überliefern.“⁷³

Die letzte Stellungnahme in der *Fackel* zur Raumbühne wurde im Juli 1925 in Form einer Inschrift unter dem Titel *Raumbühne* publiziert.

„Das Instrument, geschaffen, daß wir wissen,
wie's zugeht hinter den Kulissen,
Raumbühne der Geist der Neuerung nennt's.
Der Komödiant stellt leicht sich darauf ein:
er muß von allen Seiten sichtbar sein,
nur nicht von der des Talents.“⁷⁴

8. Ausblick

In der Kunstwahrnehmung von Kraus war die Avantgarde viel intensiver verankert, als man bislang annahm. Eine der weiterführenden Fragen, die man natürlich erst in Kenntnis aller einschlägigen Bezüge zur Avantgarde angehen kann, müsste etwa lauten: Gibt es Stilelemente, und wenn ja, dann welche, im Gesamtwerk von Kraus, die nicht nur dem Expressionismus, sondern eventuell auch dem Futurismus oder dem Dadaismus zuzuordnen wären? Und auch, ob manches in diesem Werk (ich denke hier eventuell an einige Verszeilen, doch mehr an die Gestaltungsweise seiner Vorlesungen; z. B. daran, ob diese sehr theatralisch dargestellten Vorträge etwas mit der „Aktionskunst“ und dem „Theatralischen“ in der Avantgarde zu tun haben) wenn schon nicht der etablierten, so doch jener österreichischen Avantgardekunst zuzurechnen sei, die man mittlerweile in der Architektur von Josef Frank, in der Musik von Josef M. Hauer sowie im Wiener Kinetismus verortet hat. Eines verbindet Karl Kraus mit der Avantgarde, nämlich die Verwendung von Textmontagen: seine Passion, z. B. aus dem Bereich der populären Kultur, des alltäglichen Lebens stammende Textteile in seine eigenen Texte einzubauen.

72 Ebenda, S. 37.

73 Ebenda, S. 39–40.

74 Karl Kraus: Raumbühne (Inschriften). In: Die Fackel Jg. 27, Nr. 691–69 vom Juli 1925, hier S. 60.

Vielleicht muss auch sein Konservativismus, der meistens als Erklärung für seine Abneigung gegenüber moderner Kunst herangezogen wird, präzisiert werden. Offenbar muss somit auch sein oft als ein Kontinuum dargestellter Lebenslauf, der doch bei weitem nicht linear verlief, sondern oft von unerwarteten und abrupten Richtungswechseln gekennzeichnet war, revidiert werden. Sein Sprachkonzept, mithin sein hartnäckiges Verharren im Konzept der Präformiertheit der Gedanken und sein ziemlich orthodoxes Auftreten für die Pflege der Sprache, waren an seiner ablehnenden Haltung der Avantgarde gegenüber mindestens so mitbeteiligt wie sein Konservativismus.

Nicht die „neuen Künstler“, die Avantgardisten, sondern Karl Kraus und zahlreiche Künstler um ihn haben den Status einer „gefährlichen“ Opposition gegenüber der etablierten Kunst und Literatur in Österreich erreicht.

Die verbreitete These, wonach ein gewisser Konservativismus und barocker Hang der WienerInnen das Aufkommen radikaler Ismen blockiert hätten, erklärt das Phänomen unzureichend. Mindestens ein ähnliches Gewicht dürfte dabei eine bestimmte Loyalität und institutionell verankerte Nähe der Intellektuellen und KünstlerInnen zum Staat bzw. zu seinen kulturellen Einrichtungen, Interessen gehabt haben (der Kinetismus war z. B. staatlich gefördert). Selbst unter den unabhängigen einflussreichen Intellektuellen und Künstlern Wiens lässt sich eine ausgeprägte, oft sehr versteckt, stilisiert und kritisch daher kommende Identifikation mit der Wiener Kultur beobachten. Diese eher latente als ausgesprochene kollektive kulturelle Identität, die erst durch die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges maßgeblich angegriffen wurde, dürfte viele KünstlerInnen und SchriftstellerInnen von dem Radikalismus à la Dadaismus, Konstruktivismus ferngehalten haben. Da künstlerische Radikalismen, wie Futurismus, Kubismus, Dadaismus etc. mit Ausnahme Wiens praktisch in allen Hauptstädten Europas präsent waren, setzten die Stadt Wien, die Kulturverwaltung und die KünstlerInnen (gerade wegen der Hochschätzung des Eigenen) den Akzent nicht auf den bedingungslosen Anschluss, sondern auf die Betonung des Unterschieds, insbesondere darauf, die Wiener von der Berliner Kultur zu unterscheiden. Dazu, dass die Wiener historische Avantgarde in vielerlei Hinsicht anders war als etwa die Berliner, haben etliche kulturpolitische Maßnahmen des „Roten Wien“ und diverse unkoordinierte Loyalitätsbekundungen der Akteure zur Wiener Kultur sowie ein kollektives Gespür dafür, dass ohne maßgebende Differenzsetzungen weder Bedeutung noch Namen zu erzielen sind, viel beigetragen.

Der spätmoderne Hermann Broch

Von Manfred Prisching

Kein Wunder, so möchte man meinen, dass Hermann Broch in seinen 1930–1932 veröffentlichten *Schlafwandlern* ebenso wie in seiner Hofmannsthal-Studie 1947–1948 vom Zerfall der Werte, vom Auflösungsprozess der Wirklichkeit, vom Verfall der Lebenseinheit gesprochen hat – in Anbetracht einer Biografie, die gezeichnet ist von den Wirren der Weltwirtschaftskrise, von der Ära scharfer innenpolitischer Auseinandersetzungen, von der nationalsozialistischen Bedrohung, von kriegerischen Konflikten. Die erste Jahrhunderthälfte war ein Desaster.

Diese Zeiten sind vorüber, aus dem „Jahrhundert der Extreme“¹ ist – auf wunderbare Weise – ein enormer wirtschaftlicher Aufschwung erwachsen, Wohlstandsgesellschaften und Wohlfahrtsstaaten bieten ein hohes Einkommen und einen hohen Lebensstandard; sie sind politisch stabil; es gibt einen hohen kulturellen Konsens. Das Krisengerede verwöhnter, ja zimperlich gewordener Bürgerinnen und Bürger² entzündet sich, wie es scheint, in der besten aller möglichen Welten meistens an Kinkerlitzchen. Der Jahrtausendbeginn ist ein Paradies.

Und doch – wenn man die Broch'schen Betrachtungen durchblättert, wie auch jene einiger Zeitgenossen, scheinen sie nicht nur ideengeschichtliche Resonanz, also rein akademisch-historisches Interesse, auszulösen, vielmehr erinnern viele Äußerungen an die Gegenwart oder regen zu Vergleichen mit der späteren Moderne (oder eben: mit der Postmoderne, Spätmoderne oder zweiten Moderne³) an. Man stolpert über Beobachtungen, die sich in gegenwärtigen zeitdiagnostischen Studien wiederfinden, zum Teil bis in die Wortwahl hinein. Natürlich könnte man beide Arten von Literatur, damals wie heute, damit abtun, dass sich kulturpessimistisches Vokabular, dieses großbürgerliche Geschwätz, immer in gleicher Weise darstelle und demgemäß die verwendeten Denkfiguren immer ziemlich ähnlich seien – schließlich waren sie alle ziemlich pessimistisch, Musil und Kraus, Loos und Schönberg, Mach und Wittgenstein. Man könnte aber auch dem Gedanken nachgehen, ob es sich nicht bei den beschriebenen Phänomenen um solche handelt, die seinerzeit, schon an der Wende zum 20. Jahrhundert, ihren ersten ‚Anlauf‘ zu verzeichnen hatten, während sie, nach mancherlei Bremsversuchen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, erst in der

1 Eric J. Hobsbawm: *The Age of Extremes. A History of the World, 1914–1991*. New York: Vintage Books 1996.

2 Es wird in den meisten Fällen eine geschlechtergerechte Verdoppelung vorgenommen, in einigen Fällen wird aus sprachästhetischen Gründen auf die konventionelle Methode (mit einer Bevorzugung des männlichen Geschlechts) zurückgegriffen.

3 Ich vernachlässige in der Folge den Streit um die Postmoderne oder die Spätmoderne im Sinne einer Epochenabgrenzung, es ist für die vorliegenden Zwecke gleichgültig, ob man eine historische Zäsur setzen möchte. Jede neue Epoche birgt natürlich viel von der vergangenen Epoche in sich, und man kann sie in den meisten Fällen auch als eine neue Sub-Epoche betrachten.

Gegenwart zur vollen Entfaltung gelangt sind. Es könnte ja sein, dass schon in jener Zeit, als die Moderne erst so recht zu sich selbst gekommen ist, kräftige Tendenzen hin zu jener Welt spürbar und wahrnehmbar geworden sind, die als Postmoderne zu bezeichnen man sich mittlerweile angewöhnt hat. Die historische Zeitdiagnose könnte sich mit der aktuellen Zeitdiagnose überlagern. Es könnte – schon damals – von „uns“ die Rede gewesen sein. Wie „postmodern“ war Broch?

Hermann Broch diagnostiziert für die vorletzte Jahrhundertwende eine Periode des Eklektizismus, einen unbestimmten, freigesetzten, dynamischen Rationalismus, Schwierigkeiten der Identitätsbildung, ein Zerfallen aller Strukturen und Werte, ein entstehendes Vakuum, Desorientierung und Unübersichtlichkeit. Der einzelne Mensch ist auf sich selbst zurückgeworfen, in der Außenwelt findet er keinen Halt mehr, und er sucht ihn – vergeblich – in sich selbst. Sein Lebensgefühl ist auf seine Person gerichtet, die eigene Befindlichkeit ist Maßstab. Karl Otto Hondrich schreibt über die Gegenwart:

„Wo Institutionen sich – vermeintlich – auflösen, bleibt nur das Individuum als Problemlöser. Und so fühlen wir uns auch. Das Individuum als Aktivator und Macher, als Zentrum, um das sich alles dreht und das selbst alles bewegt und schafft und bindet und löst – das ist die Essenz eines modernen Lebensgefühls: Individualismus. Es ist ein okzidentales Lebensgefühl.“⁴

Dieser Verweis auf die eigene Innerlichkeit findet sich auch bei Hermann Broch. Das Leben werde dekoriert und ornamentiert, und letztlich blieben nur hedonistische Gefühle:

Wo „politisches Denken gänzlich fehlt, [...] da tritt die ästhetische Kategorie mehr und mehr in den Vordergrund, und ohne darum, es sei denn in Ausnahmefällen, zur wahrhaft künstlerischen Produktion zu werden, erzeugt sie mehr und mehr den Hang zur Lebensornamentierung und Lebensdekoration, am Ende jedoch jene ethische Gleichgültigkeit, die – als Gegenstück zur Bilderstürmerei – sich als nackter Hedonismus, als nackte Genußsucht äußert.“⁵

Das gilt für die gesellschaftlichen Aggregate und Institutionen, es gilt aber insbesondere auch für die Individuen. Wenn das „Ich“ zum Angelpunkt der Welt wird, dann wird auch der „Lebensstil“ wichtig, die Stilisierung seines Selbst, ernsthaft und spielerisch – denn das Spiel muss ernst genommen werden. Zygmunt Bauman beschreibt die Menschen der Postmoderne als *Flaneure, Spieler und Touristen*⁶ – Pas-

4 Karl Otto Hondrich: Der Neue Mensch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. (= Edition Suhrkamp. 2287.) S. 40.

5 Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. (= Bibliothek Suhrkamp. 1342.) S. 74.

6 Zygmunt Bauman: *Flaneure, Spieler und Touristen*. Essays zu postmodernen Lebensformen. (Life in fragments, deutsch. Aus dem Englischen von Martin Suhr.) Hamburg: Hamburger Edition 1997.



santen, Zuseher, bewegliche Körper, spielerische Geister, zerstreute Spaziergänger; jedenfalls niemand, auf den man sich verlassen kann; alles fließt. Alle sind Dandys geworden – sie inszenieren, was sie nicht sind; sie schaffen Kunstfiguren; sie leben den von Broch so häufig beklagten Ästhetizismus. Die Erscheinung ist alles, sie definiert auch die Substanz, die Person. Das Leben „ist“ Ornamentierung, ein anderes Leben gibt es nicht. Dekoration verfließt mit Substanz. Der Werthimmel ist leer – oder mit beliebig-zufälligen Residuen der Vergangenheit gefüllt.

Systemische Fragmentierungen

Hofmannsthal hat es 1902 in seinem Chandos-Brief schon gesagt, und Broch schließt sich diesem Befund an: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen“, so heißt es in diesem Brief, „über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“⁷ In der berühmten Formulierung: Die Worte zerfielen im Mund wie modrige Pilze.⁸ Es gelänge nicht mehr, die Menschen und ihre Handlungen „mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“⁹ Hermann Broch beobachtet in gleicher Weise die Erosion der kulturellen Bestände, ihren Zerfall in *Partialgebilde*. Nichts lässt sich mehr mit einem Begriff, mit einer Idee, mit einem Wert umspannen. Es fügt sich nichts mehr zueinander. Niklas Luhmann würde heute auf seine Systeme verweisen, die sich bilden und lösen, konkrete Kommunikationszusammenhänge, die – je nach Gebiet – ihrer jeweils eigenen Logik folgen: In der Wirtschaft geht es um Geld und Profit, in der Wissenschaft um die Wahrheit, in der Politik um Wählerstimmen und Macht, im Recht um Gerechtigkeit ... Es herrschen jeweils unterschiedliche Codes, und die Akteure der unterschiedlichen Systeme können einander gar nicht mehr verstehen. Sie nehmen nur wahr, was sie wahrnehmen können, und das muss der Logik des eigenen Codes folgen.¹⁰ Wenn das nicht „Partialrationalitäten“ oder „Partialgebilde“ im Sinne Brochs sind, dann gibt es keine. Die Reichweite der Vernunft, klagt Broch an anderen Stellen, werde eingeschränkt, es gebe nur noch parzellierte „Vernünfte“. Die verschiedenen Rationalitäten strebten innerhalb ihres jeweiligen Gültigkeitsbereiches zu kompromissloser Absolutheit. Es gibt seines Erachtens kein gültiges Wertesystem mehr, es gibt nur noch widerstreitende Partialwertssysteme. Luhmann sieht es genauso.

7 Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: H. v. H.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Bd. 7: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Frankfurt am Main: Fischer 1979. (= Fischer Taschenbuch. 2165.) S. 461–472, hier S. 465.

8 Vgl. ebenda.

9 Ebenda, S. 466.

10 Vgl. Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Tatsächlich war dies wohl Lebensgefühl und Alltagserfahrung der Anfangsjahrzehnte des letzten Jahrhunderts, als progressistische und traditionalistische, individualistische und kollektivistische Strömungen aufeinander prallten, unterschiedliche Varianten von Liberalismus, Sozialismus und Konservatismus, unterschiedliche Ästhetiken und Wertvorstellungen. Die Kultur wurde zum Spielplatz aller möglichen Impulse für eine neue Welt: Verfechter eines Bohème-Lebens, Monte Verità-Bewunderer, Anarchisten, Surrealisten, Dadaisten. Ein Triumph des Individualismus – und dennoch zur gleichen Zeit eine starke, erstarkende Sehnsucht nach der verloren gehenden Gemeinschaft, der Einbindung, der Kollektivität. Wie schön wäre es, diese vermaledeite, vereinsamende Individualität zeitweise – nur zeitweise – auch wieder los sein zu können! Die Gegensätze treten nicht zufällig zur gleichen Zeit auf: Individualismus, Subjektivismus und Genie-Kult einerseits, „Massengesellschaft“ und Totalitarismus andererseits. Broch schreibt seine *Massenwahntheorie*¹¹, Canetti über *Masse und Macht*¹².

Schon vorher ist man aber darangegangen, konsequent die Wirklichkeit vom Einzelnen her zu analysieren: Die Freud'sche Psychoanalyse vertieft sich in das Bewusstsein und stößt zum Unbewussten vor. Die Individualpsychologie Alfred Adlers betont die individuelle Wahl eines „Lebensplans“ oder „Lebensstils“. Die österreichischen NationalökonomInnen entwickeln ein konsequentes Modell, um die Wirtschaft allein vom einzelnen Individuum her (und seinen Nutzenvorstellungen) aufzubauen.

Individuum versus Kollektiv, das ist die eine Kluft. Die andere ist Vernunft und Leidenschaft. Auf der einen Seite feiert man die Vernünftigkeit des Menschen, die Idee des Fortschritts. Auf der anderen Seite betont man die irrationalen Kräfte, Emotionen und Leidenschaften, Tiefe und Seele. Friedrich Nietzsche hat das starke und kreative Individuum gefeiert, und die Sozialwissenschaftler der Jahrhundertwende haben sich von ihm beeindruckt lassen. Die Frage und Sorge galt der Zukunft des imaginierten Individuums, seiner Emotionalität und Eigentlichkeit im Rahmen einer geplanten, technisierten, anonymen, rationalisierten Gesamtordnung.

Fungible Identitäten

Es ist ein sonderbarer Widerspruch, an dem die Zeitgenossen herumgerätselt haben: die aufkommende Rationalisierung, die große Maschine, und gleichzeitig die sich durchsetzende Individualisierungsideologie. Was Individualisierung auf der Ebene des Einzelnen bedeutet, korrespondiert mit der Pluralisierung auf der Ebene der Sozialstrukturen. Auch im simplen Lebensalltag zerbricht jedoch mit Individualisierung und Pluralisierung die Einheit der Weltbetrachtung und Weltbeherrschung.

11 Hermann Broch: *Massenwahntheorie*. Beiträge zu einer Psychologie der Politik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (= Hermann Broch: *Kommentierte Werkausgabe*. Bd. 12.)

12 Elias Canetti: *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen 1960.



Mit dem Aufkommen des Individuums bleibt nur noch das Individuum. Alles andere verschwindet.

Ohne Einheit bleibt nur der Einzelne. Paul Michael Lützeler schreibt in einem Kommentar zu Brochs Hofmannsthal-Studie über diese Zeit:

„Eines der Zauberworte des Fin de siècle wurde ‚Ich‘: Es war ‚der große einzelne‘, der wie ein Fixstern am Himmel leuchtete; nur er werde bei aller metaphysischen und sozialen Verunsicherung seine Position behaupten. Es waren Werke des Ich-Kults wie Nietzsches *Zarathustra*, Max Stirners *Der Einzige und sein Eigentum* oder Maurice Barrès' *Le culte du moi*, die als Identifikationsbücher die Gemüter der in den siebziger und achtziger Jahren Geborenen bewegten.“¹³

Individualität muss man austesten. Schon vor hundert Jahren probierte man alles aus, was später, in den sechziger Jahren, in die neue Lebensexperimentierfreude einfließen sollte. Es tummelten sich die Naturmenschen, Edelkommunisten, Nudisten, Vegetarier, Theosophen und Künstler, man probierte herum an Körperkultur und Naturgemäßheit, an Kleidungsreform und Kommunengründung, an Lebensgemeinschaften und Kriegsdienstverweigerung.¹⁴ Exzentriker wurden bewundert, so wie heute exzentrische Pop-Stars und Schauspielerinnen. Noch einmal Lützeler:

„Leittypen der Jahrhundertwende-Kultur waren die aus der bürgerlichen Gesellschaft ausgestiegenen Dandy- und Bohemien-Figuren, deren Ziel individualistische Selbstverwirklichung war. Gleichzeitig aber kamen dem Ich-Kult entgegengesetzte Bewegungen auf: die Jugendkultur des Wandervogels mit seiner Gemeinschaftsideologie und verschiedene sozialistische Gruppierungen (wie etwa der Austro-Marxismus), die eine Wir-Philosophie propagierten.“¹⁵

Mittlerweile ist die individualistische, identitätsbesessene Bewegung zum Erfolg gelangt. Die Beschreibungen der Gegenwart sprechen von der Bastelidentität, von der Wahl-Biografie, vom Do-it-yourself-Selbst, von der Patchwork-Identität.¹⁶ Jeder

13 Paul Michael Lützeler: Nachwort. In: Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 235-263, hier S. 235.

14 Vgl. Clemens Albrecht: Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule. Frankfurt am Main, New York: Campus 1999, S. 169.

15 Lützeler, Nachwort, S. 235.

16 Vgl. Hansfried Kellner und Frank Heuberger: Zur Rationalität der „Postmoderne“ und ihrer Träger. In: Kultur und Alltag. Herausgegeben von Hans-Georg Soeffner. Göttingen: Schwartz 1988. (= Soziale Welt. Sonderband 6.) S. 325–337. – Katharina Ley: Von der Normal- zur Wahlbiografie? In: Biographie und soziale Wirklichkeit. Neue Beiträge und Forschungsperspektiven. Herausgegeben von Martin Kohli und Günther Robert. Stuttgart: Metzler 1984, S. 239–326. – Heiner Keupp [u. a.]: **Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne.** Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999. (= rororo. 55634. Rowohlt's Enzyklopädie.) – Ronald Hitzler und Anne Honer: Bastelexistenz. In: Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften. Herausgegeben von Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. (= Edition Suhrkamp. 1816.) S. 307–315.

erschafft sich selbst, glücklich oder dilettantisch. Menschen, die im Bemühen, ihre besondere Authentizität zu „designen“, paradoxerweise zu „Menschen ohne Eigenschaften“, ganz im Musil'schen Sinne, werden, weil sie es allzu windschlüpfrig anlegen; oder die ihre konformistischen Features als Originalität missverstehen, weil sie Originalität mit Hilfe jener Symbole kommunizieren, die alle verwenden, wenn sie ihre jeweilige Originalität kommunizieren wollen.

Dazu kommt Egozentrik: In der 68er-Generation hat diese Bewegung einen Schub erfahren, aber erst die Kinder dieser Alterskohorte werden als die eigentliche *Generation Me* bezeichnet.¹⁷ Ihnen wurde von Anfang an das *Credo des euphorischen Individualismus* vorgebildet und eingebläut. Sie halten es deshalb für selbstverständlich, dass sie zu allem berechtigt und zu allem fähig sind; dass die Optionen dieser Welt für sie da sind; dass sie selbstständige, authentische, unverwechselbare Individuen sind; dass sie exzellent sind, was immer sie auch machen; und dass sie Anspruch auf die Akzeptanz ihrer Außerordentlichkeit haben. Sie sind überzeugt, dass nur sie selbst zählen; und sie weisen eine besondere Mischung von Pragmatismus und Wehleidigkeit auf – wehleidig wie alle Narzissten, wie etwa der junge Kaufmannssohn in Hugo von Hofmannsthal's *Märchen der 672. Nacht*. Seinerzeit wurden die Ansprüche erst einmal formuliert und inszeniert, dann – nach den Sechzigern – durchgesetzt, und für die Gegenwartsgeneration sind sie zur Selbstverständlichkeit geworden.¹⁸ Man schaut auf sich – und die Welt verschwindet.

Unübersichtliche Regeln

„Rationalismus“, notiert Broch, „geht oftmals mit Lebensgenuss Hand in Hand, denn wer rational denkt, findet zumeist auch, dass man das Genießenswerte im Leben genießen soll. Andererseits verlangt Rationalismus nach nüchtern-klarer, ungeschminkt-realistischer Weltbetrachtung, und da wird bald entdeckt, dass die Grausamkeit und Entsetzlichkeit des Lebens einem ungetrübten Lebensgenuss im Wege steht.“¹⁹

Man muss dann entweder das Entsetzliche zur Schönheit verklären, die Augen vor Hässlichkeit und Grausamkeit schließen oder an eine konsequente ästhetische Überschminkung schreiten. Im Unstil des 19. Jahrhunderts habe man dies mit einer Bündelung von Rationalismus, Individualismus, Historismus, Romantizismus, Eklektizismus und Skeptizismus geleistet, „sie alle eingehüllt und getragen von einem wie für alle Ewigkeit berechneten Manchestertum.“²⁰ Kombination von Über-

17 Jean M. Twenge: *Generation Me. Why today's young Americans are more confident, assertive, entitled – and more miserable than ever before*. New York: Free Press 2006.

18 Vgl. Jean M. Twenge und W. Keith Campbell: *The Narcissism Epidemic. Living in the Age of Entitlement*. New York: Free Press 2009.

19 Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 7.

20 Ebenda, S. 10.



schminkung und Manchestertum – das scheint der Gegenwart nicht so ferne zu sein.

Schminken und Umschminken: Die pluralistische Lebenswelt, die Vielfalt widerstreitender Interessen, das strukturierte Von-einer-Rolle-in-die-andere-Schlüpfen konfrontiert den Einzelnen mit dem Erfordernis, jedem gesellschaftlichen Segment in der ihm jeweils eigenen Logik gerecht zu werden – auch wenn sich die Unvereinbarkeiten psychisch kaum noch kitten lassen. Weil man mit diesen Anforderungen nicht zurecht kommt, muss man alle weltanschaulichen Reserven, in welchem Mix auch immer, mobilisieren, um sich Rechtfertigungen zurechtzubasteln.

Natürlich geraten beim Switchen von einer Rolle in die andere die Regelbestände durcheinander. Der beinhart verhandelnde Geschäftsmann, der zärtliche Familienvater, der politisch taktierende Intervenient, der ästhetisierende Konzertbesucher, der risikobereite Spekulant, der Verehrer biologischer Nahrungsmittel, der amüsante Plauderer im Freundeskreise – alles in einer Person, alles an einem Tag. Was am Vormittag anständig ist, ist am Nachmittag ungehörig, was gerade noch tönch war, ist eine Stunde später gescheit, was dort zulässig ist, wird da als korrupt angesehen. Die Unsicherheit steigt, selbst wenn man anständig sein will; und es steigt die Unsicherheit darüber, ob man im neuen Manchestertum mit Anständigkeit nicht eigentlich ein Idiot ist. In einer Gesellschaft des allseitigen Augenzwinkerns geraten die Normalitätsbegriffe ins Taumeln. Emile Durkheim hat in Bezug auf eine solche Konstellation von *Anomie* gesprochen.

Und es stellt sich natürlich die Frage nach dem *Sinn* des Ganzen. Gerhard Schulze hat vorgeschlagen: das Erlebnis.²¹ Peter Gross: die Maximierung der Optionen.²² Winfried Gebhardt: die Teilnahme an Events.²³ Das alles fließt zusammen. Ein gutes Leben ist ein *ereignisreiches* Leben. Der Tag ist geglückt, wenn man *action* erlebt hat und sich dabei *cool* findet. Das wäre auch schon alles, was es zu sagen gibt. Im Zeitalter Brochs nimmt man eine solche Antwort noch mit Entsetzen wahr, in der Spätmoderne bloß mit Amusement.

Verfallende Werte

Wir haben es mit einem Kollaps von Traditionen und kollektiven Werten zu tun, es bleibt eine anarchische Wertelandschaft übrig, einzelne weltanschauliche „Fetzen“

-
- 21 Gerhard Schulze: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. 2. Aufl. Frankfurt am Main [u. a.]: Campus 1992.
 - 22 Peter Gross: Die Multioptionengesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. (= Edition Suhrkamp. 917.)
 - 23 Events. Soziologie des Außergewöhnlichen. Herausgegeben von Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer. Opladen: Leske & Budrich 2000. (= Erlebniswelten. 2.)

flattern noch im Winde. Die Bindung der einzelnen Wertgebiete an einen zentralen Wert ist unmöglich geworden, und die einzelnen Wertgebiete werden in dieser Situation radikalisiert – so formuliert es Broch des öfteren, etwa in den *Schlafwandlern*. Sie werden so sehr radikalisiert,

„daß diese, auf sich selbst gestellt und ins Absolute verwiesen, voneinander sich trennen, sich parallelisieren und, unfähig einen gemeinsamen Wertkörper zu bilden, paritätisch werden, – gleich Fremden stehen sie nebeneinander, das ökonomische Wertgebiet eines ‚Geschäftemachens an sich‘ neben einem künstlerischen des *l’art pour l’art*, ein militärisches Wertgebiet neben einem technischen oder einem sportlichen, jedes autonom, jedes ‚an sich‘, ein jedes in seiner Autonomie ‚entfesselt‘, ein jedes bemüht, mit aller Radikalität seiner Logik die letzten Konsequenzen zu ziehen und die eigenen Rekorde zu brechen. [...] Der Mensch aber, der Mensch, einst Gottes Ebenbild, Spiegel des Weltwerts, dessen Träger er war, er ist es nicht mehr; mag er auch noch eine Ahnung von der einstigen Geborgenheit besitzen, mag er sich auch fragen, welch übergeordnete Logik ihm den Sinn verdreht hat, der Mensch, hinausgestoßen in das Grauen des Unendlichen, mag ihn auch schauern, mag er auch voller Romantik und Sentimentalität sein und sich zurücksehnen in die Obhut des Glaubens, er wird ratlos bleiben im Getriebe der selbstständig gewordenen Werte, und nichts bleibt ihm übrig als die Unterwerfung unter den Einzelwert, der zu seinem Berufe geworden ist, nichts bleibt ihm übrig, als zur Funktion dieses Wertes zu werden, – ein Berufsmensch, aufgefressen von der radikalen Logizität des Wertes, in dessen Fänge er geraten ist.“²⁴

Es ist die Geschichte des Triumphes eines *Individualismus*, der zunehmend keine *Individualität* enthält²⁵, weil die Unterwerfung unter einen vorrangigen Wert unumgänglich wird: Broch spricht ebenso wie Weber vom „Berufsmenschen“. In modernerer Diktion: Die „Vermarktlichung aller Lebensbereiche“ setzt sich durch. Es ist auch die Geschichte der Entstehung eines Ambientes von Reizen und Erregungen, auf die ein verwirrtes Individuum nur noch reagiert – und im Zuge seiner Adaption ziemlich konform wird.²⁶ Die großen *Werte* degenerieren zum Spiel mit großen *Worten*: Je pathetischer die Ansage, desto mehr Misstrauen ist angebracht, ob sich nicht die nächste Schweinerei dahinter versteckt. Die großen metaphysischen Momente – in der Sprache der Postmoderne: die „großen Erzählungen“ – sind

24 Hermann Broch: *Die Schlafwandler*. Eine Romantrilogie. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 498.

25 Vgl. Jacques Le Rider: *Modernity and Crises of Identity. Culture and Society in Fin-de-siècle Vienna*. (Modernité viennoise et crises de l’identité, engl.) New York: Continuum 1993.

26 Vgl. Manfred Prisching: *Das Selbst, die Maske, der Bluff. Über die Inszenierung der eigenen Person*. Wien: Molden 2009.



wohl verschwunden,²⁷ aber sie kriechen als kleine Irrationalismen wieder zurück in das freigegebene gesellschaftliche Terrain. Die großen Gesten sind ungezielte Bewegungen, die großen Sprüche werden unglaubwürdig. Und die Helden sterben: Es entsteht ein postheroisches Zeitalter, wie das schon Werner Sombart 1915 in seiner Kriegsschrift *Händler und Helden*²⁸ schilderte – selbst der Kapitalismus „verfettet“. Freilich sind solche heroisierenden Feststellungen – aus der sicheren Perspektive des Hinterlandes – gefährlich: Sie fordern dazu auf, das langsame Siechtum zu vermeiden, indem man heldenhaft die Schlacht sucht.

Aber auch diese Versuchung ist vorbei: In der Spätmoderne will niemand den Heldentod, dazu ist das Leben zu bequem. Konsumismus unterhöhlt Heroismus, und das hat ja auch sein Gutes. Heroismus braucht eine Idee von „Ehre“, und die „Ehre“ ist keine Kategorie der Postmoderne. Ehre ist *out*, Geld ist *in*. Man braucht Geld zum Kaufen, für den essentiellen Beweis der je eigenen Lebendigkeit. Es beginnt am Ende des 19. Jahrhunderts, als eine explosive Wirksamkeit der Technik erlebt wird: Produktivitätssteigerung, Wachstum, Triumph menschlicher Hervorbringungskraft. Das Problem des Wirtschaftens ändert sich: Immer hatte es sich um die Bewältigung von Knappheit gehandelt, jetzt gelangt man in die Phase der Entknappung; und der Überfluss wird zum Problem. Die ökonomischen Theorien müssen sich umstellen: von der Mangelbewirtschaftung zur Überflussbewältigung. Die Wirtschaft sichert nicht mehr das Überleben, sondern beginnt mit den Wünschen der Individuen zu „spielen“. Sättigungstheorien haben Konjunktur – und um die Angst vor der (möglicherweise finalen) Krise des Kapitalismus zu bannen, muss man ein dynamisches Produktionssystem und ein begrenztes menschliches Bedürfnisrepertoire miteinander in Einklang bringen. Man benötigt deshalb einen Umbau der Werthaltungen: Die Tugenden, die noch im 19. Jahrhundert gegolten haben – Sparsamkeit, Zufriedenheit, Mäßigkeit –, sind unbrauchbar. Man muss das Begehren aufstacheln, die Produkte diversifizieren, die Optionen vorantreiben. Die moderne Konsumgesellschaft ist im Wachsen, sie braucht das Wachstum, und sie suggeriert ein neues Bild der Welt: eine Welt der Unendlichkeit, der Grenzenlosigkeit, der Sättigungsunmöglichkeit. Die Unendlichkeit wandert vom Jenseits ins Diesseits, vom Himmel in die Shopping Mall. Es vollzieht sich der entscheidende Mentalitätswandel, nach langer Vorbereitung: der Eintritt in eine Epoche neuer Werte. Tugenden werden zu Lastern (Bescheidenheit ist eine Sache für Verlierer), Laster werden zu Tugenden (Geiz ist geil).

27 Vgl. Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht.* (La condition postmoderne, deutsch. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann.) Graz, Wien: Böhlau 1986. (= Edition Passagen.)

28 Werner Sombart: *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen.* München, Leipzig: Duncker & Humblot 1915.

Eherne Gehäuse

Die verschiedenen Wertssysteme heben nach Brochs Meinung einander auf, sie hinterlassen ein Wertevakuum. In dieses Wertevakuum kann die Vergötzung des Rationalen ebenso Einzug halten wie die Wertschätzung verschiedener Irrationalismen. Es handelt sich um ein Thema, welches auch für Max Weber, Werner Sombart, Joseph Schumpeter und andere Sozialwissenschaftler ein Bezugspunkt ihres Nachdenkens über die längerfristige Gesellschaftsentwicklung war. Schließlich waren die Prozesse der Rationalisierung, Formalisierung, Automatisierung, Technisierung, Anonymisierung offensichtlich, und die Welt schien zu einer riesigen Maschine zu werden, in welcher das Individuum als kleines Rädchen funktionieren musste. Vielen Zeitgenossen war die Sorge um das Individuum gemeinsam, um seine Originalität und Kreativität, um das Unternehmerische und das Künstlerische. Rädchen müssen funktionieren, sonst nichts. Norbert Elias sollte noch in der Zwischenkriegszeit über die *Selbstzwangapparatur* schreiben, in die hinein die Menschen zunehmend sozialisiert würden, über die Verwandlung der äußeren in innere Zwänge. Die große Maschinerie war auf der sozialistischen Seite eher mit positiven Erwartungen befrachtet: Man würde alles planen können, alles würde sich zum Besten entfalten. Auf der bürgerlichen Seite war man skeptisch: Zum einen trauerte man um die Freiheit, zum anderen sah man individuelle Kreativität – und die Dynamik eines kapitalistischen Systems – dahinschwinden.

Triumphierende Irrationalismen

Alle großen Tendenzen der Gesellschaft haben ihre Gegenbewegungen, und so ist es nur selbstverständlich, dass in dem von Broch konstatierten Wertevakuum, gleichsam innerhalb des großen traditionalistischen Rahmens, Irrationalismen aller Art Einzug halten können. Hugo von Hofmannsthal konstatierte in Bezug auf Worte, was für die Gesellschaft als Ganzes gilt: „Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“²⁹ Je entfesselter die Vernunft der Welt, desto wirksamer wird nach Brochs Ansicht das Irrationale: „Es entsteht das konfliktlose Neben- und Ineinanderwirken einer dem Irrationalen verhafteten Lebendigkeit und eines Überrationalen, das in gespenstisch totem Leerlauf nur noch diesem Irrationalen dient.“³⁰ Daniel Bell hat in den siebziger Jahren in seinem Buch über die Cultural Contradictions aus dieser Konfrontation ökonomisch-politischer Rationalisierung und kultureller Bohèmehaftigkeit eine Kulturkrisentheorie zu entwickeln versucht – die unterschiedlichen „Stile“ könnten doch nicht miteinander koexistieren, sie müssten einander kontaminieren und stören.³¹ Broch hat diesen Gegensatz komplexer verarbeitet: das rationale

29 Hofmannsthal, Ein Brief, S. 466.

30 Broch, Die Schlafwandler, S. 693.

31 Vgl. Daniel Bell: The Cultural Contradictions of Capitalism. New York: Basic Books 1976.



Rahmenwerk einerseits, Inseln der Irrationalität andererseits. Die Letzteren können auch, zynisch formuliert, als „Ventile“ für ein ansonsten hochdiszipliniertes, arbeitssames Individuum verstanden werden. Freilich entsteht nach Hofmannsthals Auffassung aus einer solchen Konstellation ein geistloses, gedankenlos dahinfließendes Dasein.

Aus dieser ungeordneten Gemengelage von Rationalem und Irrationalem ergibt sich, wie es Broch beschreibt, kein ausgewogener Stil, sondern ein „Unstil“. Das Vakuum füllt sich auf mit einem Ästhetizismus ohne ethische Basis, mit einem bloß dekorativen Ästhetizismus, der zum bloßen Kitsch gerät: Flucht in das Theatralische, in den Klamauk, in die Visualität. In der Tat lässt sich eine Besonderheit dieser Jahre, seit der Wende zum 20. Jahrhundert, feststellen: Das Bürgertum, besorgt um seine Wertewelt und um seine soziale Stellung, dennoch fasziniert von der Geste des Heroischen, Spontanen und Exzentrischen, delegiert die „Pflege“ der letzteren Komponenten an die Künstler.³² Sie werden zu den Repräsentanten dieser Lebenskomponenten, mit denen man – untergründig – sympathisiert, auch wenn der Bürger selbst sich mit dem „Pathos der Distanz“ (gegenüber seinen eigenen Gefühlen) abfindet. Man hat sich, wie dies bei Max Weber deutlich wird, innerlich in einer desolaten Welt zu behaupten, wenn man die Tugenden einer bürgerlichen Lebensform bewahren will³³ – man hat das Nötige zu tun, sich im Alltag zu bewähren, in Distanz zum verrückten Getriebe da draußen, man hat Bourgeois und Citoyen gleichzeitig zu sein. Aber diese Lebensform – mit Distanz und Selbstdisziplin – ist am Beginn des 21. Jahrhunderts kaum noch vermittelbar. Die Einkaufszentren füllen sich mit egalitärer Mediokrität, Geschmacklosigkeit, Getriebenheit. Massen von Einkäuferinnen und Einkäufern in Trainigshosen, mit den Plüschtieren in den Kleinautos, mit den Nippes-Figuren in den heimischen Regalen, mit aufgemascherlten Fön- und Farbfrisuren, mit bauchfreien T-Shirts, dem Ringerl im Ohr, alle mit den Rucksäcken und dem geklebten oder gestochenen Schmetterlings-Tattoo – ein Kindergarten, eine triste Szene von Kleinstbürgern, die sich durch die Fastfood-Genüsse schmatzen und schlürfen und sich durch eine vielfach abgewohnte, dem Vandalentum ausgesetzte öffentliche Szenerie schleppen. Es dominiert die Bodykultur, der Spaß, *action*. Scharen von begrenzt kaufkräftigen, aber in der Masse beachtenswerten Unterschichthedonisten. (Gegen die Oberschichthedonisten hatte man schon immer weniger einzuwenden, weil sie Geld – und Macht – hatten.)

Angesichts der für die vorletzte Jahrhundertwende angesprochenen „Arbeitsteilung“ zwischen Bürgertum und Künstlerschaft mag es übrigens kein Zufall sein, dass Boltanski und Chiapello ihre Analyse des „neuen Geistes des Kapitalismus“ als „Künstlerkritik“ darstellen – die neue Wirtschaftsweise zeichnet sich ihrer Dar-

32 Vgl. Joachim Fest: Bürgerlichkeit als Lebensform. Späte Essays. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

33 Vgl. Norbert Bolz: Lebensführung. In: Bürgerlichkeit ohne Bürgertum. In welchem Land leben wir? Herausgegeben von Heinz Bude, Joachim Fischer und Bernd Kauffmann. München: Fink 2010, S. 71–88.

stellung zufolge dadurch aus, dass es dem System gelungen ist, diese Kritik zu integrieren, die Impulse für eine neuerliche Effizienz- und Produktivitätssteigerung nutzbar zu machen, ja selbst ein Prekariat noch als Selbstentfaltung zu verkaufen.³⁴ Der zunächst soziale, ausgelagerte Lebensstil kehrt in die Mitte der Gesellschaft zurück. Bohème ist erwünscht, freilich eine karriereorientierte, smarte, domestizierte Bohème. Künstlerischer Standard beweist sich an Verkaufszahlen und Verkaufspreisen. Man braucht die Künstler nicht mehr, um „wirkliche“ Kritik zu üben (wir alle sind Künstler). Sie dürfen allerdings die wohldosierte Kritik bei öffentlichen Festreden üben. Man hat sich an die Attacken gewöhnt, applaudiert oder gähnt – und überhaupt ist es ohnehin gleichgültig, so wie alles.

In der späten Moderne hat sich das Angebot verfügbarer Irrationalismen wesentlich ausgeweitet, in eine Fülle quasi-religiöser Moden, Strömungen, Dimensionen. In einem Vakuum, wie es Broch beschrieben hat, gibt es nichts, was nicht geglaubt werden kann. Ein Glaubensvakuum ist glaubensfreundlich. Fehlen äußere Anhaltspunkte, kann die Leere mit Beliebigem gefüllt werden – ganz im Sinne der Beobachtungen von Broch. Wir haben uns an den Zusammenbruch der Halt gebenden Institutionen gewöhnt, also geht alles. Norbert Bolz sagt: „Wir leben im Vakuum der Anomie – und deshalb in jenem ehernen Gehäuse, das die Sorge [oder beliebiges Anderes] institutionalisiert.“³⁵

Das kompetitiv um Aufmerksamkeit brüllende Szenarium ist kitschig. In der Spätmoderne muss man keine kulturpessimistischen Gesten bemühen, um von einer „Verkitschung aller Lebensbereiche“ zu sprechen, die sogar mehr im Geistigen als im Architektonischen stattfindet. Es liegt durchaus auf der Linie von Broch, wenn man für die Gegenwart Mengen von dekorativen Hochglanz-Verbrämungen beobachtet, hinter denen nichts Relevantes mehr zu finden ist; Medien, in denen sich der Tratsch ein quasi-intellektuelles Mäntelchen umhängt, in denen Kitsch für unterschiedliche Intelligenzniveaus serienmäßig produziert wird. In einer Erlebnisgesellschaft³⁶ und einer Spektakelökonomie³⁷ ist Brochs Wort von der „potenzierten Unernsthaftigkeit“ nicht unangebracht.

34 Vgl. Luc Boltanski und Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus. (Le nouvel esprit du capitalisme, deutsch. Aus dem Französischen von Michael Tillmann.) Konstanz: UVK 2003. (= Édition discours. Klassische und zeitgenössische Texte der französischsprachigen Humanwissenschaften. 30.)

35 Bolz, Lebensführung, S. 77.

36 Vgl. Schulze, Die Erlebnisgesellschaft.

37 Vgl. David Bosshart: Spektakuläre Multioptionalität. Philosophische Bemerkungen zur Spektakelökonomie. In: Moderne Zeiten. Reflexionen zur Multioptionsgesellschaft. Herausgegeben von Achim Brosziewski, Thomas Samuel Eberle und Christoph Maeder. Konstanz: UVK 2001. (= Theorie und Methode: Sozialwissenschaften.) S. 213–226.

Allgegenwärtige Unernsthaftigkeit

Unernsthaftigkeit, vorgetragen mit Pathos. Leichtsinnige Liebenswürdigkeit, wenn ohnehin alles egal ist. Hermann Broch bemüht die jesuitische Gegenreformation, die jahrhundertelange Habsburgerpolitik und die vormärzlichen Politikstrategien, um „die Erzielung einer tunlichst entpolitisierten, tunlichst einheitlichen, tunlichst harmlosen, einem einfachen Lebensgenuss und seinen friedlichen ästhetischen Werten zugekehrten österreichischen Bevölkerungsmasse“³⁸ zu erklären. Damals war die Entpolitisierung ein Instrument zur Rettung der Habsburger-Monarchie, ein Jahrhundert später ist sie Ergebnis von Komplizierung, mediengetriebener Ereignishaftigkeit und internationaler Vernetzung. Damals wie heute allerdings eine gleichsam naturwüchsig vorantreibende Entwicklung, die zu steuern man keinerlei Ansatzpunkte sieht. Die Satire ist für Broch der letzte Ort der Ernsthaftigkeit, das heißt: der Ethik. Aber auch an guter Satire herrscht in der Spätmoderne Mangel.

Nach Brochs Überzeugung hat der von ihm beschriebene Prozess einen gesamtgesellschaftlichen *Hedonismus* erzeugt, eine Stil-Demokratie – ein „Produkt der österreichischen Substanzlosigkeit, in der keiner keinen ernst zu nehmen vermochte“³⁹, eine „Gallert-Demokratie“, einen sozialen Schwebestand, eine im Grunde „staatenlose“ Gesellschaft. Diese Beobachtungen stellen österreichische Besonderheiten heraus, aber manches davon ist nicht nur Produkt und Eigenart der österreichischen Geschichte, sondern Element der Entwicklung zur Spätmoderne allgemein. Freilich gibt es einen speziellen österreichischen Habitus, wie dies auch für andere Länder nicht bestritten werden kann, aber mit ihm vermischen sich allgemein gültige Kennzeichen entwickelter Gesellschaften.⁴⁰

Auch die Kritik am politischen Getriebe ist nicht frei von Kitsch: Das Revolutionäre, sagt Broch, ist in Österreich verkommen zu einer allseitigen Despektierlichkeit, zu einer nörgelnden Aufsässigkeit. Raunziges Aufbegehren, beliebiges Anspruchdenken, selbstgerechte Attitüde – ein brisanter Mix. Wahrnehmbares Ergebnis sind oft ein argumentfreies Beschimpfungsvokabular, das als Beweis von „Engagement“ missverstanden wird, oder populistische Thesen, die darauf gerichtet sind, die „schlechteren“ Seiten des menschlichen Verhaltensrepertoires anzusprechen.

Alles andere ist *Spiel*. Die Postmoderne weist eine starke Präferenz auf für Entropie, Karneval, Gambling, Subjektivität, Geschichte, Ambivalenz, Diversität, Hybridität. Sie akklamiert die „Auflösung“, ohne Alternativen anzubieten, welche die entstehende Leere füllen könnten. Leere ist – dieser Doktrin nach – „Freiheit“. Man solle darunter nicht leiden, sondern sich darüber freuen. Seinerzeit hieß es noch: Wo-

38 Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 75.

39 Ebenda.

40 Vgl. Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič: Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Konstanz: UVK 2003. (= Theorie und Methode.)

rüber man nicht reden könne, darüber solle man schweigen. Für die späte Moderne, im Zeitalter des vielkanaligen Geschwätzes, ist eine solche Maxime Unsinn. Zu allem, worüber man nicht reden kann, muss man etwas sagen – „talken“. In diesem chaotischen Ambiente gibt es ein paradoxes Verhaltensprinzip, das flächendeckend anwendbar ist: „Stil ist die letzte Rebellion.“⁴¹ Verweigerung gegenüber dem Selbstverständlichen: Immobilität statt Mobilität. Selbstbegrenzung statt Grenzenlosigkeit. Bescheidenheit statt Anspruch. Kleidung statt Unkleidung. Ein eindeutiges Minderheitenprogramm.

Spiegelungen

Die These müssen wir noch einmal – mit dem Blick auf das letzte Jahrhundert – herausarbeiten. Rund um die vorletzte Jahrhundertwende hat die spätmoderne Gesellschaft ihren ersten Anlauf unternommen, bis hinein in die Zwischenkriegszeit, und Hermann Broch hat diese tektonischen Verschiebungen gespürt: nicht an den großen Ereignissen, an den Sensationen, sondern am Zittern des Bodens, an den Spannungen in der Atmosphäre, an der Aufladung der Mentalitäten. „Anlauf in die Spätmoderne“ bedeutet, dass jene Themen, die sich hundert Jahre später, in unserer Gegenwart, entfaltet haben, bereits erkennbar waren – so etwa die ungeheuerliche Intensivierung des Konflikts zwischen integrativ-rationalistischen und desintegrativ-hedonistischen Kräften.

Freilich sollten diese Entwicklungen der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit vorderhand nicht extrapolierbar sein. Es folgte ein Backlash. Gerade die Wahrnehmung allseitiger zentrifugaler Kräfte hat zu Gegenbewegungen geführt, zu politischen Totalitarismen, die noch einmal alles zusammenzwingen wollten, mit linkem oder rechtem Etikett, aber im Wesentlichen mit denselben Praktiken: die „natürliche Einheit“ wiederherstellen, „Entartungen“ beseitigen. Erst nach der großen Katastrophe konnte, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, eine friedliche Entwicklung einsetzen, nicht zuletzt getragen und beschränkt durch die Schatten der schuldhaften Erfahrung. Neuerliche Anläufe zur Postmodernisierung gab es in den sechziger und siebziger Jahren, aber im Grunde dauerte es Jahrzehnte, bis man aus den Belastungen heraustreten konnte. Erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hat die Entwicklung wieder an Fahrt gewonnen, und jene Tendenzen, die hundert Jahre vorher in ihren Ansätzen von weitsichtigen Zeitgenossen beobachtet werden konnten, haben ihre Entfaltung gefunden, auf eine andere Weise als seinerzeit, dennoch mit vielen Ähnlichkeiten.

Der erste Unterschied liegt auf der Hand: Die weltweiten Kulturen sind weit stärker verflochten als vor hundert Jahren, und trotz spezifischer Eigenheiten ist das Mainstream-Kultur-Getriebe soweit kosmopolitisiert, dass man sich schwer tut, die spezifische Geistigkeit Österreichs oder Wiens herauszustellen, im Unterschied zu

41 Ulf Poschardt: Stil ist die letzte Rebellion. In: Kein Wille zur Macht. Dekadenz. Stuttgart: Klett-Cotta 2007. (= Merkur 700 = Jg. 61, H. 8/9. [Sonderheft.]) S. 850–859.



Berlin und Paris, London und New York. Die Oscar-Verleihung findet nicht an der amerikanischen Westküste statt, sie ist ein Weltereignis. Die Akzente des amerikanischen Empires haben sich, nicht zuletzt durch die globale Medienwelt, deutlich verstärkt.

Der zweite Unterschied betrifft alle hochentwickelten Länder. Erst im zweiten Anlauf ist es gelungen, den Drang zur Individualisierung und Identitätsfindung aus dem alten Kontext herauszulösen und für die Zwecke einer expandierenden Wirtschafts- und Konsumwelt zu kanalisieren. Erfolgreich wurden traditionelle Sozialisationsbilder diskreditiert, etwa die Vorstellung, „man müsse ein Individuum disziplinieren, um es gesellschaftsfähig zu machen und die Gesellschaft vor seinen Exzessen zu schützen.“⁴² Sigmund Freud trifft nicht mehr die Probleme der Spätmoderne: Das Leiden der Menschen unter den zahlreichen Verboten und Tabuisierungen ist geschwunden, das aktuelle Streben geht nach dem „vollen Leben“ – und das Problem besteht darin, dass man nicht weiß, wie man das machen soll, selbst wenn (fast) alles erlaubt ist.

Drittens ist die Identitätsfindung heute untrennbar mit den Offerten einer konsumistischen Gesellschaft verknüpft, denn alles Sinnen und Trachten ist geprägt von der MVO, der „materialistic value orientation“.⁴³ Es handelt sich – in den Worten von Broch – um die „Überdeckung von Armut durch Reichtum“, um die Überlagerung eines Minimums an ethischen Werten durch ein Maximum an ästhetischen (die selbst keine mehr sind, sondern letztlich nur Kitsch darstellen).⁴⁴ Das Bild ist das Selbst. Das Accessoire schafft einen neuen Menschen. Die Dekoration ist das Essentielle.

Es ist eine luxuriöse und desolote Umwelt, in der die Menschen der fortgeschrittenen spätmodernen Gesellschaften ihr Leben zu führen haben. Es ist aber genau diese Frage der Lebensführung, die schon Max Weber und Joseph Schumpeter, Hermann Broch und Hugo von Hofmannsthal umgetrieben hat:

„Es gibt Widersprüche“, so formuliert es Norbert Bolz, „die man nicht aufheben kann und deshalb ertragen muss. Das mit Anstand zu tun, ist ein wesentliches Element bürgerlicher Lebensführung. [...] Weil der Mensch konstitutiv künstlich und labil ist, muss er sein Leben führen, statt nur zu leben und zu

42 Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. (La fatigue d'être soi, deutsch. Aus dem Französischen von Manuela Lenzen.) Frankfurt am Main: Campus 2004, S. 135.

43 Vgl. Tim Kasser, Richard M. Ryan und Charles Couchman: Materialistic Values. Their Causes and Consequences. In: Psychology and Consumer Culture. The struggle for a good life in a materialistic world. Herausgegeben von T. K. und Allen D. Kanner. Washington, DC: American Psychological Association 2004, S. 11–28.

44 Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 80.

überleben. Der Mensch ist von allen guten Naturgeistern verlassen. Deshalb hat er keine Umwelt, sondern eine Welt. Und deshalb kann er frei sein.⁴⁵

Solche Lebensführungsmaximen weisen immer weniger Plausibilität auf. Mit der radikalen Entzauberung der Welt ist die Frage nach der sinnvollen Lebensführung aber dringlich und bedrängend. Freiheit allein genügt nicht; oder anders gesagt: Anarchie garantiert nicht Freiheit. Im Vakuum bleibt einem die Luft zum Atmen weg.

Wenn wir somit den ersten Anlauf zur Spätmoderne in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts und den zweiten Anlauf, mit weit größerer Durchschlagskraft, um die Wende zum 21. Jahrhundert beobachten, so wird die Diskussion der Jugendstilzeit und der Zwischenkriegszeit teilweise als die einer spezifischen Niedergangsepoche betrachtet und mit romantischen Elementen angereichert: Morbidität hat allemal etwas Attraktives. Das waren „diese“ Menschen „damals“, naiv und unbedacht. Die Sache gewinnt an Brisanz, wenn wir diesen ersten Anlauf als unsere „eigene“, zeitgenössische Geschichte betrachten müssen. Die Frage nach Lebensführung und Sinnhaftigkeit ist in der Spätmoderne eher verdrängt worden, sie geht unter im Glitzern und Gleißeln des Reichtums. Max Weber hat seinerzeit – ganz existenzialistisch – gemeint, man müsse seinen „Dämonen“ folgen: seinen gewählten Idealen. Aber Dämonen gibt es keine mehr, selbst Gott ist tot, und Ideale sind unbequem. In dieser Parallelisierung der beiden Anläufe zur Spätmoderne ist es nicht überraschend (und doch in der Weitsichtigkeit beeindruckend), dass man bei einzelnen Theoretikern und Praktikern, Schriftstellern und Wissenschaftlern schon in den Schriften, die 50 oder 90 oder 120 Jahre alt sind, Analysen findet, die das Gefühl der Bekanntheit oder Vertrautheit auslösen – weil sie ohne Befremden in die Gegenwart transportiert werden können, freilich mit jener Bedachtsamkeit, die vermeidet, in eine letztlich geschichtsfeindliche Entkontextualisierung zu geraten. Aber manche zeitdiagnostischen Analysen der Gegenwart scheinen eine Art von *Spiegelung* der seinerzeitigen Beobachtungen darzustellen.

45 Bolz, Lebensführung, S. 77.