



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



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 Bezugfelder 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 malträtiiert, 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 cholerische 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 cholerische Katherina mit einem noch ausgeprägteren cholerischen 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 Verlaufebene 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 *Aperte*: „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 Kaprixe 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 Assembleen 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 Zweg 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 posi-

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.