

Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy
Eine interaktions- und praxistheoretische Re-Lektüre

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra der Philosophie

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Maria MAIERHOFER

am Institut für Germanistik

Begutachterin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel

Graz 2012

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen inländischen oder ausländischen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Ich danke:

Beatrix Müller-Kampel für die Betreuung dieser Master-Arbeit und die Hinführung zum Sozialen, Populären und Komischen in der Literatur, meinen Eltern für die Ermöglichung meines Studiums und ihr großzügiges Verstehen, Ani und Mani für ihre Hilfe auch oder gerade wenn der Hut brennt, Patrick für den Austausch und den Antrieb und Katharina für den Beistand in und neben dem Studium.

INHALTSVERZEICHNIS

PROLOG

1 Einleitung	6
2 Das literarische Feld des Wiener Volkstheaters: Institution – Gattung – Stücke	10
2.1 Das Wiener Volkstheater	10
2.2 Die (Lokal-)Posse	14
2.3 Die ausgewählten Stücke	17
3 Geschlecht als soziale Konstruktion: Forschungsperspektive und analytische Denkwerkzeuge	22
3.1 Geschlechterdifferenz: Männlichkeit und Weiblichkeit als interaktive Unterscheidungspraxis im Alltag	24
3.2 Geschlechterverhältnis: Geschlecht als Herrschafts- und Machtzusammenhang und sozialer Platzanweiser	27

MANN- UND FRAU-SEIN BEI NESTROY

4 Die Geschlechterdifferenz bei Nestroy: Bestandsaufnahme der doing gender-Prozesse	33
4.1 (Geschlechter-)Körper und Leiblichkeit	33
4.2 Emotionen und Affekte	39
4.3 (Geschlechter-)Räume	46
4.4 Die komischen Figuren als TrägerInnen eines geschlechtsspezifischen Habitus	51
5 Das Geschlechterverhältnis bei Nestroy: Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten	55
5.1 Die bürgerliche Gesellschaft als Substrat der Komisierung: Mann und Frau als komplementäre Mangelwesen	57
5.2 Das soziale Feld der Intimsphäre: Männlichkeit und Weiblichkeit als Drahtseilakt zwischen Sein und Schein	64

6 Männlichkeit und Weiblichkeit im Plural:	
Klasse und Alter als weitere Achsen sozialer Ungleichheit	74
6.1 Männlichkeit(en) und Klasse: Die hegemoniale Männlichkeit des Bürgers und seine Abweichungen	75
6.2 Weiblichkeit(en) und Klasse: Vertraute, Verschworene und Konkurrentinnen	80
6.3 Geschlecht und Generationszugehörigkeit: Der Vorzug des Alters und die Unterlegenheit der Jugend	83
7 Geschlecht – Macht – Komödie:	
Nestroy als komischer De-Konstrukteur der bürgerlichen Kultur	85
7.1 Mann und Frau als komische (Anti-)Typen	86
7.2 Macht, Ohnmacht und ihre Verlachbarkeit	88
7.3 Die Entlarvung der bürgerlichen Kultur und ihrer Geschlechter als Schein und Fassade	89
7.4 Ende gut – Ordnung gut...	92
EPILOG	
8 Zusammenfassung	95
9 Literatur	97

PROLOG

1 EINLEITUNG

Die Soziologie ähnelt der Komödie, die die verborgenen Mechanismen der Autorität enthüllt.¹

Zu Beginn einer literaturwissenschaftlichen Abschlussarbeit bietet es sich an, das eigene Verständnis von Literatur zu hinterfragen. Was hat das jahrelange Studium – im optimalen Fall – im Denken und Wissen bewirkt? Das ungeschulte, naive Lesen musste überwunden werden; es reicht nicht (mehr) aus, zu behaupten, dass ein Stück Literatur gefällt oder missfällt. Die persönliche und emotionale Anteilnahme an den traurigen, mutigen oder lustigen Helden, die uns in den literarischen Geschichten begegnen, weicht einer wissenschaftlichen Distanz: Es muss ‚objektiv‘ interpretiert, argumentiert und Erkenntnis gewonnen werden. Doch welche und wie? Wie kann bzw. muss die Wissenschaft von den ‚schönen‘ Texten betrieben werden, damit sie Sinn ergibt und das heißt zu nützlichen Ergebnissen führt?

Die vielversprechendste Möglichkeit, dem literaturwissenschaftlichen Treiben einen solchen Sinn abzuverlangen, sehe ich darin, Literatur als Teil der gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Wirklichkeit zu begreifen. Als künstlerische Stilisierung bzw. Repräsentation setzt sich das Literarische mit seinem Gegenstand – der Realität – auseinander. Je nach Genre, Gattung und kulturellem und gesellschaftlichem Kontext kann Literatur die Gesellschaft beschreiben, kommentieren, analysieren, bestätigen, hinterfragen, kritisieren oder aber (utopische) Alternativen aufzeigen. Literatur ist dergestalt eine „analytisch wertvolle Beschreibung und Verarbeitung des Sozialen“², die „zur Erweiterung unserer Welterfahrung und unseres Wissens“³ beiträgt, so die Grazer Soziologen Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič. In Anlehnung an Michel Foucault kann Literatur als Wissensformation begriffen werden, „die historisch virulente Wissensdiskurse aufgreift, in Szene setzt und deren Schreibweisen zitiert, simuliert oder transformiert“⁴, womit die Reflexionsleistung von Literatur angesprochen ist. Damit werden in dieser Perspektive die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft bzw. Kunst und Gesellschaft gesprengt und die GermanistIn mutiert zu einem Wilderer in den unterschiedlichsten disziplinären Wäldern, um Literatur und damit

-
- 1 Pierre Bourdieu (1997): Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zur Politik & Kultur I. Hg. von Margareta Steinrücke. Hamburg: VSA, S. 86.
 - 2 Helmut Kuzmics, Gerald Mozetič (2003): Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Konstanz: UVK, S. 27.
 - 3 Ebda., S. 19.
 - 4 Eva Horn (2008): Literatur. Gibt es Gesellschaft im Text? In: Stephan Moebius, Andreas Reckwitz (Hgg.): Poststrukturalistische Sozialwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1869), S. 374.

einhergehend die soziale Welt verstehen zu können. Auf dieser Jagd bemerkt sie, dass die Literatur wie die Gesellschaft dahinter von Machtbeziehungen und -verhältnissen durchwoben ist und diese gilt es verstehend zu analysieren.

Das Interesse an den Aspekten von Macht, Autorität und Herrschaft in literarischen Repräsentationen bildet den Ausgangspunkt für die Entstehung dieser Arbeit. Dabei wurde in Anlehnung an Pierre Bourdieu davon ausgegangen, dass gerade die Komödie dazu taugt, die verborgenen Mechanismen der Macht offenzulegen. Die Komödie strotzt von Gegensätzen, die sich entlang der Achse von Macht und Ohnmacht bewegen: Wir treffen auf reiche und arme, schöne und hässliche, gescheite und dumme, herrschende und dienende sowie handlungsfähige und -unfähige Figuren. Nicht zuletzt ist es die Machtkonstellation zwischen Mann und Frau, zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, die die komischen Welten (des Theaters) kennzeichnet und die komischen Konflikte in Gang setzt. Diesem machtvollen Feld der Geschlechter wird in dieser Arbeit anhand dreier ausgewählter Possen Johann Nestroys nachgegangen.

Das Prinzip der machtvollen Gegensätzlichkeit hat die Komödie jedoch mit praktisch allen anderen literarischen Formen gemeinsam. Auch im Roman oder in der Lyrik begegnen uns Kontraste. Was macht nun gerade die Komödie zum Reflexionsmedium von Machtzusammenhängen? Hier lässt sich mit Aristoteles argumentieren: „die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“⁵ Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass sich die Komödie auf den ersten Blick einer Instrumentalisierung von Seiten der gesellschaftlichen Ordnung verweigert. Ihre ProtagonistInnen sind entwicklungsunfähige und mangelhafte Typen, die die gesellschaftlichen Ideale und Normen konterkarieren anstatt sie zu bestätigen. Auf dieser Ebene eröffnet die Komödie einen „Raum für Experimente, Gegen-Diskurse oder ‚Karnevalisierungen‘“⁶ und hat das Potenzial, Missstände, Risse und Diskrepanzen aufzuzeigen. Zu diesem Befund gelangt auch die Nestroy-Forschung, wenn sie behauptet, dass Nestroy die sozialen Missstände der Umbruchsphase des Wiener Vormärz aufzeige: Kapitalisierung, Ökonomisierung, Verarmung oder aber das patriarchalische Verhältnis finden Eingang in seine Stücke. Im Gegensatz zu den anderen künstlerischen Formen der Zeit – wie etwa bürgerliches Lustspiel, Tragödie oder Roman – nehme die Nestroy'sche Posse aufgrund ihres gesellschaftskritischen Impetus eine avancierte Position ein, die sich der Fortschreibung des biedermeierlichen Idylls verweigere.⁷

5 Aristoteles (1994): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam (= Universal-Bibliothek 7828), S. 9.

6 Horn (2008): *Literatur*, S. 373.

7 Siehe innerhalb der Nestroy-Forschung vor allem Wendelin Schmidt-Dengler (2006): *Familienfassaden*. Zur Funktion der Familie bei Johann Nestroy. In: W. Edgar Yates, Ulrike Tanzer (Hgg.): *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts*. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana*. Wien: Lehner (= Quodlibet 8), S. 42-52. Marion Linhardt (2011): *Das Weibliche als Natur*, Rolle

Das Interesse an dem Aspekt der Geschlechtlichkeit in der Bühnen-Welt Nestroys ist kein neues. Fast keine Interpretation seiner Stücke kommt ohne einen Verweis auf die Geschlechter-Thematik aus. Trotz der nicht zu unterschätzenden Bedeutung von Geschlecht für die Stücke wird es meist auf Randbemerkungen verwiesen. Darüber hinaus gibt es eine Handvoll Aufsätze, die sich explizit mit Geschlechtlichkeit bei Nestroy beschäftigt.⁸ Ins Auge sticht, dass diese Auseinandersetzungen zumeist auf die Untersuchung der Frauen-Figuren beschränkt bleiben. Dieser Befund überrascht mit dem Blick auf die Entwicklung der Geschlechterforschung, die bis in die 1990er Jahre eine Frauenforschung war, kaum. Ihr Anliegen war es, weibliche Erfahrungen, Lebenssituationen, Handlungsweisen und Unterdrückungsverhältnisse zu untersuchen. Als erklärungsbedürftig wurde dabei lediglich das verdrängte, ‚schwache‘ Weibliche, nicht jedoch das dominante ‚starke‘ Männliche, das ohnehin die Gesellschaft und die Wissenschaft beherrsche, erachtet.⁹ Außerdem wurde bisher mit dem Alltagsverständnis davon, was Frauen und Männer seien, auf die Geschlechtlichkeit im komischen Kosmos geblickt anstatt zu erkennen, dass Geschlecht selbst bereits „ein soziologisch relevanter und erklärungsbedürftiger Sachverhalt“¹⁰ ist. Auch Mann- und Frau-Sein ist nichts Natürliches, sondern kulturell und sozial spezifisch.¹¹ Hervorgehoben muss an dieser Stelle der anregende Aufsatz *Das Weibliche als Natur, Rolle und Posse* von Marion Linhardt werden. Darin weist sie einen Weg, wie das Konzept von Geschlecht als einer sozialen Konstruktion – wie es auch hier verfolgt wird – für die Analyse der Nestroy’schen Possen fruchtbar gemacht werden kann. Linhardts Feststellung, dass Nestroy das bürgerliche Geschlechterverhältnis, das sich auf ein ‚wesenhaftes‘ Männliches und Weibliches beruft, als Schein das heißt Konstruktion entlarve, kann in dieser Arbeit theoretisch fundiert erläutert und begründet werden.¹²

Auf den bisherigen Erkenntnissen aufbauend und diese gleichsam weiter denkend, wird der Versuch unternommen, Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy einer theoriegelei-

und Posse. Sozio-theatrale Tableaus zwischen Shakespeare und Nestroy. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 6 (Juni 2011): Theaterkulturen – Kulturtheater, S. 35-61.

- 8 Barbara Rett (1982): Liebesgeschichten oder Heiratssachen. Frauen im Leben und Werk Nestroys. In: Nestroyana 4/3-4, S. 78-82. W. Edgar Yates (1985): Nestroy, Grillparzer, and the feminist-cause. In: Ders., John R.P. McKenzie (Hgg.): Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium. University of Exeter. Exeter: Wheaton & Co, S. 93-108. Walter Obermaier (2003): Die Frauen bei Nestroy – Mädeln aus der Vorstadt? In: Günther Hödl et al. (Hgg.): Frauen in der Stadt. Linz: Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung (= Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas 18), S. 207-227. Ulrike Tanzer (2006): Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy. In: W. Edgar Yates, Dies. (Hgg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana. Wien: Lehner (= Quodlibet 8), S. 153-164. Linhardt (2011): Das Weibliche als Natur, S. 35-61.
- 9 Vgl. zur Entwicklung der Geschlechterforschung bzw. Geschlechtergeschichte Claudia Opitz-Belakhal (2010): Geschlechtergeschichte. Frankfurt a.M.: Campus (= Historische Einführungen 8), S. 10-38.
- 10 Paula Irene-Villa (2011): Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. 4. erw. u. akt. Aufl. Wiesbaden: VS (= Geschlecht & Gesellschaft 23), S. 261.
- 11 Vgl. ebda., S. 264.
- 12 Siehe Linhardt (2011): Das Weibliche als Natur, S. 35-61.

teten Re-Lektüre zu unterziehen. Dabei erweisen sich interaktions- und praxistheoretische Theorien aus dem Bereich der Sozialwissenschaften als erkenntnisgewinnend. Mit den von ihnen bereitgestellten analytischen Denkwerkzeugen wie ‚doing gender‘, ‚Geschlechtsdarstellung‘ oder aber ‚Geschlechtshabitus‘ kann Geschlecht bzw. geschlechtliche Identität als soziales Phänomen gedacht werden, das über die Praxis der AkteurInnen erschlossen werden kann.

Bevor sich der Vorhang öffnet und die Nestroy’schen Geschlechter in das Rampenlicht treten, müssen die notwendigen Voraussetzungen geschaffen werden. Dazu gilt es einerseits das Feld des Wiener Volkstheaters in seinen Grundmerkmalen zu umreißen. Hier interessieren das Volkstheater als Institution, die Gattung der (Lokal-)Posse und die ausgewählten Stücke (*Kapitel 2*). Im Anschluss daran werden die theoretischen Modelle und das von ihnen bereitgestellte begriffliche Instrumentarium skizziert, das bei der Analyse der Stücke zur Anwendung kommt (*Kapitel 3*). Der analytische Hauptteil dieser Arbeit, *Mann- und Frau-Sein bei Nestroy*, gliedert sich in vier Teile. Begonnen wird beim Besonderen – den Geschlechtern in den Possen –, wenn danach gefragt wird, wie sich die Figuren durch eine distinktive Praxis zu Frauen und Männern machen. Ausgehend von diesem Inventar an doing gender-Prozessen kann der geschlechtsspezifische Habitus der Figuren erschlossen werden (*Kapitel 4*). In weiterer Folge wird die Perspektive um die Berücksichtigung des sozio-historischen Kontextes erweitert, damit die Ungleichheiten und Machtverhältnisse, die die Differenz der Geschlechter mit sich bringen, betrachtet werden können. Hier zeigt sich, dass es vor allem die Dimension der Klasse ist, die die Daseins- und Verhaltensweisen der komischen Figuren beeinflusst. Wir haben es nicht einfach mit Frauen und Männern zu tun, sondern mit solchen, die dem Bürgertum angehören (*Kapitel 5*). Außerdem zeigt sich, dass Männlichkeit und Weiblichkeit im Plural gedacht werden müssen, da Geschlecht nur eine Achse sozialer Differenz neben anderen darstellt. Diese Einsicht ermöglicht es, auch innergeschlechtliche Unterschiede und Dominanzverhältnisse bei Nestroy in den Blick zu bekommen (*Kapitel 6*). Schließlich werden diese Ergebnisse in Zusammenhang mit dem Genre der Komödie gestellt. Es kann resümierend dargestellt werden, was wir durch die Possen Nestroys über die bürgerliche Kultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und seine Geschlechter erfahren (*Kapitel 7*). Bevor der Vorhang sich wieder schließt, werden die Erkenntnisse und Ergebnisse abschließend zusammengefasst (*Kapitel 8*).

2 DAS LITERARISCHE FELD DES WIENER VOLKSTHEATERS: INSTITUTION – GATTUNG – STÜCKE

Wenn irgendeine Kunst dazu taugt, öffentliche Dinge
öffentlich auszutragen, so ist es das Theater.¹

Bevor sich diese Arbeit ihrem eigentlichen Gegenstand zuwendet, gilt es, das literarische Feld, dessen Produkte die ausgewählten Stücke sind, in seinen Grundmerkmalen abzustecken. Johann Nestroy war einer der bedeutendsten Protagonisten des Wiener Volkstheaters bzw. – anders ausgedrückt – einer der wenigen Akteure dieses Feldes, dem bislang die Ehre widerfuhr, in den literarischen Kanon aufgenommen zu werden. Mehr als drei Dezennien wirkte Nestroy im Bereich des Wiener Volkstheaters²: Als Schauspieler, Dramatiker, Regisseur und letztlich Direktor des Carl-Theaters verkörperte er eine für das Volkstheater typische Personalunion. Mit Jürgen Hein kann zwischen dem Volkstheater als ‚Institution‘ und ‚Intention‘ unterschieden werden: Während ersteres auf die Organisationsstruktur, die Positionierung und die (gesellschaftlichen) Funktionen dieses Theaters abzielt, meint letzteres die inhaltliche Ausrichtung der theatralen Erzeugnisse und die Einstellung gegenüber dem Publikum, die in ihnen zum Ausdruck kommt.³ Dieser zweite Aspekt kann anhand der Gattung der Posse erläutert werden, welcher Nestroy eine neue Form verlieh. Seinen Abschluss findet dieser kontextualisierende Abschnitt schließlich in den Handlungs-Skizzen der drei ausgewählten Stücke, von welchen ausgehend Männlichkeit und Weiblichkeit in den Possen Nestroys einer theoriegeleiteten Re-Lektüre unterzogen werden sollen.

2.1 DAS WIENER VOLKSTHEATER

Bei dem, was gemeinhin als ‚Wiener Volkstheater‘, ‚Vorstadttheater‘ oder aber ‚Volksstück‘ bekannt ist, handelt es sich in einem allgemeinen Sinn um ein „populäres / unterhaltendes

1 Volker Klotz (2007): Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. 4. akt. u. erw. Aufl. Heidelberg: Winter (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 239), S. 18.

2 1829 erschien Nestroy erstmals auf den Wiener Vorstadtbühnen. Seinen ersten festen Vertrag erhielt er 1831 am Theater an der Wien unter der Direktion von Carl Carl. Von 1854 bis 1860 stand er als Direktor dem Carl-Theater vor. Noch 1862, in seinem Todesjahr, trat Nestroy in Gastspielen in Wien auf. Vgl. Jürgen Hein, Claudia Meyer (2001): Johann Nestroy (1801–1862). Eine biographische Skizze. In: Diess.: Theater'geschichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke. Wien: Lehner (= Quodlibet 3), S. 13-15.

3 Vgl. Jürgen Hein (1973): Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen. In: Ders. (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann (= Literatur in der Gesellschaft 12), S. 15.

/ kommerzielles Theater, angesiedelt an den Vorstadtbühnen“⁴, das in Wien in der turbulenten Phase des Vormärz (1815–1848) seine Blüte erreichte⁵. Der Begriff des Volkstheaters verweist auf das ‚Volk‘ als Adressaten und zugleich Gegenstand der Stücke, was gemeinhin auf die Formel „Theater *vom* Volk, *fürs* Volk, über das Volk“⁶ gebracht wird. Was unter diesem genau verstanden und intendiert wird, ist zumeist vage und historisch spezifisch.⁷ „*Volk* kann ebenso den Pöbel meinen, wie den unverbildet natürlichen Teil der Bevölkerung, es kann die Masse meinen wie die Nation, das Proletariat wie das Kleinbürgertum.“⁸ Laut Jürgen Hein ist damit „ein breites, unbestimmtes Publikum, die Massen im Gegensatz zur abgesonderten Oberschicht“⁹ angesprochen. In diesem Sinne will es Schmidt-Dengler als „Gegenort“¹⁰ bzw. „Gegentradition“¹¹ zum Bildungs- und Hoftheater, das der gesellschaftlichen Elite des Adels und des gehobenen Bürgertums vorbehalten war, verstanden wissen. Das Ausgerichtet-Sein auf die Mehrzahl der Bevölkerung drückt sich in der Spezifizierung als populär aus. Obwohl die Vorgaben für das Repertoire sehr offen waren, wurden „in erster Linie die von lokaler Komik bestimmten Genres“¹² gegeben; nicht zuletzt, da diese von den Hofbühnen ausgeschlossen waren. Dabei handelt es sich unter anderem um Posse, Zauberstück, Lustspiel, Schwank und Parodie, aber auch die Operette gewann zusehends an Bedeutung. Mit dieser inhaltlichen Ausrichtung wäre das zweite Merkmal dieses Theaters benannt: die Unterhaltung. Die Kommerzialität, als drittes Kennzeichen der Definition Linhardts, bezieht sich auf die Organisationsform dieses Theaters, das in den drei Vorstadtbühnen¹³ von statten ging. Es handelte sich um Privattheater, die aufgrund ihrer unternehmerischen Struktur vom Kassenerfolg, das heißt vom Geschmack des Publikums, abhängig waren. Gespielt wurde, was dem Publikum gefiel; alles andere verschwand schnell wieder von den Spielplänen. Die Abhängigkeit vom Publikumsgeschmack, die zumeist auch von der Aktualität und Novität des Gegebenen abhing, erforderte eine rasante Produktion von neu-

4 Marion Linhardt (2012): Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010. LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 3 (Juli 2012), S. 31.

5 Vgl. Jürgen Hein (1991): Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. 2. akt. u. erg. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Erträge der Forschung 100), S. 86.

6 Thomas Schmitz (1990): Das Volksstück. Stuttgart: Metzler (= Sammlung Metzler 257), S. 8. Hervorhebung im Original.

7 Vgl. Hein (1973): Das Volksstück, S. 10.

8 Schmitz (1990): Das Volksstück, S. 5.

9 Hein (1991): Das Wiener Volkstheater, S. 2.

10 Wendelin Schmidt-Dengler, zitiert nach ebda., S. 3.

11 Wendelin Schmidt-Dengler (2003): Kasperl im Widerstand. Die Wiener Volkskomödie und ihre Folgen in der kritischen Moderne. In: Johann Dvořák (Hg.): Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang (= Bremer Beiträge zur Literatur und Ideengeschichte 43), S. 10.

12 Linhardt (2012): Kontrolle – Prestige – Vergnügen, S. 29.

13 Dabei handelt es sich um das Theater in der Leopoldstadt (gegründet 1781), später Carl-Theater, das Theater an der Wien (1787) und das Theater in der Josefstadt (1788), die während der sogenannten ‚Spektakel-Freiheit‘ zwischen 1776 und 1794 gegründet und in den Vorstädten aufgebaut wurden.

en Stücken. Daher bediente man sich zumeist ausländischer Vorlagen – vornehmlich aus Frankreich, England und Deutschland –, die ‚verwienert‘ wurden und so auf das lokale Publikum zugeschnitten wurden. Strikte Verträge gaben den Dramatikern vor, wie viele Stücke sie pro Saison zu verfassen hatten.

Der offenkundige Bezug auf das ‚Volk‘ ist es unter anderem, der laut Linhardt zu einer Mythisierung des Volkstheaters „als eines alle Schichten umfassenden Theaters“¹⁴ beitrug. Fakt ist zwar, dass das Volkstheater mit seinen Häusern in den Vorstädten einen Gegenort zu den beiden Hoftheatern¹⁵ darstellte, dies sagt jedoch nichts über die tatsächliche Publikumsstruktur aus. Vielmehr konnte sich auch in diesen Theatern nur der bürgerliche Mittelstand den Eintritt leisten und machte somit die Großzahl des Publikums aus. Linhardt bezeichnet das Volkstheater deshalb treffend als „Domäne der Mittelschicht“¹⁶. Die breite Unterschicht – das ‚Volk‘ – konnte sich nur die günstigen Galerien- und Sonntagskarten leisten. Aufschluss über die explizite Hinwendung zu einem wohlhabenden Publikum im voranschreitenden 19. Jahrhundert gibt, so Johann Hüttner, die architektonische Neugestaltung des 1847 eröffneten Carl-Theaters: Diese zielte auf die Trennung der niederen und höheren Publikumsschichten ab, wobei ersteren nur ein geringes Platzkontingent vorbehalten war.¹⁷ Damit kommt der von Volker Klotz geprägte Begriff ‚Bürgerliches Lachtheater‘¹⁸, bezogen auf die beteiligten AkteurInnen, dem theatralen Phänomen für den Zeitraum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts näher als der gängige des Volkstheaters.

Dennoch lässt sich von einer Wiener Volkstheater-Tradition sprechen, wenn darunter ein „Gefüge bestimmter Dramaturgien“¹⁹ verstanden wird, wie Linhardt festhält. Seine Hauptkennzeichen sind der lokale Bezug, der sich mitunter in der lokalen Sprache niederschlägt, und die Zentralstellung der Lustigen Figur.²⁰ Außerdem kann mit Müller-Kampel hinzugefügt werden, dass es sich um sogenannte ‚Schema-Dramatik‘ handelte, die „weder auf ästhetische Innovation noch auf Originalität abgestellt war, sondern im Gegenteil Variationen altbekannter Themen und Geschichten bieten wollte“²¹. Die beliebtesten Themen waren ohne

14 Linhardt (2012): Kontrolle – Prestige – Vergnügen, S. 11.

15 Die beiden Häuser des Hoftheaters waren das Hofburgtheater und das Theater am Kärnthnerthor.

16 Linhardt (2012): Kontrolle – Prestige – Vergnügen, S. 25.

17 Vgl. Johann Hüttner (2001): Theater und Geschäft im Nachmärz. In: H. Christian Ehalt, Jürgen Hein, W. Edgar Yates (Hgg.): Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz. Soziale Umbrüche und Theaterkultur bei Nestroy. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen. 23. Februar 2000. Wien: WUV (= Wiener Vorlesungen, Konservatorien und Studien 11), S. 136.

18 Diesen Begriff propagiert Klotz in seiner gleichnamigen Monografie *Bürgerliches Lachtheater* (2007).

19 Linhardt (2012): Kontrolle – Prestige – Vergnügen, S. 29.

20 Vgl. ebda.

21 Beatrix Müller-Kampel (2010): Kasperl unter Kontrolle. Zivilisations- und politikgeschichtliche Aspekte der Lustigen Figur um 1800. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 1 (Juni 2010): Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater, S. 106.

Zweifel Liebes- und Heiratsdinge sowie Geldangelegenheiten²²; kurz „Liebes- und Geldhändel“²³.

Es ist bekannt, dass das Habsburgerreich – und insbesondere Wien als dessen Zentrum – zur Zeit des Vormärz gesellschaftlich durch die Restauration geprägt war und eher eine absolutistische Herrschaft darstellte, als eine progressive, freie und auf Gleichheit beruhende ‚bürgerliche Gesellschaft‘. Dergestalt sollte sich auch die Kunst in die Dienste der Herrschaft stellen und zur Aufrechterhaltung derselben beitragen. Gerade dem Theater wurde dabei ein besonders hohes (meinungs-)bildendes Potenzial zugesprochen, da es prinzipiell allen Schichten offen stand und die (körperliche) Aufführung als beeindruckender erachtet wurde als ‚bloße‘ gelesene Worte. Das (Volks-)Theater sollte „Ort bzw. Medium harmlosen Vergnügens“²⁴ sein. Hier konnte die Bevölkerung nicht nur ‚ausgeheitert‘ werden, sondern stand auch unter Beaufsichtigung.²⁵ Um die Wirkung des Theaters zu lenken, waltete eine rigide Theaterzensur über das Dargebotene, die neben den Texten auch die Aufführungen und die Berichte in den Rezensionsmedien kontrollierte. Damit sollte „das herrschende gesellschaftliche System und seine Hierarchie gegen Angriffe und Kritik aller Art“²⁶ verteidigt werden. Auf der Theaterbühne verboten waren: „Angriffe auf die (katholische) Religion, Angriffe auf Österreich, seine Regierung und das monarchische Prinzip im Allgemeinen sowie Darstellungen unmoralischer und krimineller Taten.“²⁷ Außerdem sollte „der Schutz der Ehre von Einzelpersonen oder Personengruppen, insbesondere der Aristokratie, aber auch von Berufsgruppen und Nationen“²⁸ gewährleistet werden. „Theater war zum Gegenstand polizeilicher Erwägung und zum Instrument der Kontrolle über die Bevölkerung geworden.“²⁹ Über Theater wurde „Herrschaft über Wissen und Information im allgemeinen Verständnis ausgeübt“³⁰. Norbert Bachleitner hält fest, dass durch diese Theaterpolitik dem Publikum ein „Credo der Immobilität“³¹ vermittelt wurde, das folgendermaßen gefasst werden kann:

Harre aus in der gesellschaftlichen Position, in die du hineingeboren wurdest; sei zufrieden mit der Welt, in der du lebst; kritisiere nicht und versuche nichts zu ändern; du hast nichts zu befürchten, solange der gute und legitime Herrscher zu deinem Besten und zum Wohl der Allgemeinheit regiert; im Üb-

22 Vgl. ebda.

23 Klotz (2007): Bürgerliches Lachtheater, S. 108.

24 Linhardt (2012): Kontrolle – Prestige – Vergnügen, S. 35.

25 Vgl. ebda., S. 33.

26 Norbert Bachleitner (2010): Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. 5 (November 2010): Habitus III, S. 72.

27 Ebda., S. 79.

28 Ebda.

29 Linhardt (2012): Kontrolle – Prestige – Vergnügen, S. 32.

30 Ebda.

31 Bachleitner (2010): Die Theaterzensur, S. 102.

rigen ist die Welt ein entsexualisiertes Puppenhaus, was der wohlthuenden Windstille ebenfalls zugute kommt.³²

Dergestalt verwundert es nicht, wenn auf den Vorstadtbühnen politische Fragen und Themen offenkundig keinen Platz fanden, sondern in die Niederungen des Alltags ausgewichen wurde. Gerade aufgrund der strengen Restriktionen konnte sich ein Spezifikum des Vorstadttheaters herausbilden: seine subtile Bühnensprache, mit welcher auf der Bühne versteckte Kritik geäußert werden konnte. Bachleitner spricht in diesem Zusammenhang von einer „Kultur der subtilen Anspielung, des indirekten Sprechens, des Extemporierens und des ‚Ideenschmuggels‘“³³, die das Wiener Theater auszeichnet habe. Als ‚Meister‘ dieser theatralen Kunst wird gemeinhin Johann Nestroy verstanden. Die „satirische[n] Komödien in der Form der ‚Posse mit Gesang‘“³⁴ ermöglichten einerseits (harmlose) Unterhaltung und übten andererseits Kritik an gesellschaftlichen Missständen.

2.2 DIE (LOKAL-)POSSE

Nestroys über 80 Bühnenstücke gehören zum überwiegenden Teil der Gattung der ‚(Lokal-) Posse mit Gesang‘ an; so auch die hier behandelten. Sie schildern mehr oder weniger alltägliche Lebensausschnitte der im Mittelpunkt stehenden komischen Zentralfigur, die Nestroy sich in der Regel selbst auf den Leib schrieb. Die Handlungen kreisen um Alltäglichkeiten, wobei es sich (unter anderem) fast immer um Liebes- und Heiratsdinge sowie Geldgeschäfte, die häufig Heiratsgeschäfte sind, handelt. Immer finden wir „das narrative Schema von Kennenlernen/Verlieben – Hindernissen – Beseitigung der Hindernisse/Happy End“³⁵ vor. In der Wirkungszeit Nestroys wird die Typenkomik, die wir von Kasperl und Hanswurst kennen, von einer Charakter- und Milieukomik, bei der die komischen Figuren nicht mehr isoliert mit der Handlung mitlaufen, sondern selbst aus den dargestellten Lebensräumen stammen, abgelöst.³⁶ Die Figuren werden so zu Repräsentanten ihres Milieus, aus dem sie stammen bzw. dem sie angehören wollen. Dabei handelt es sich um das Wiener (Klein-)Bürgertum. Doch auch Figuren aus der Unterschicht und dem Adel treten auf. Die spezifischen Lebensräume, Gebrauchsgegenstände, Sitten, Redeweisen, Vor-/Urteile, Gewohnheiten, Umgangsformen und Gebärden finden Eingang in die Stücke³⁷. Sie werden zum Gegenstand

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 101.

³⁴ W. Edgar Yates (2012): „Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie. Wien: Lehner (= Quodlibet 11), S. 118.

³⁵ Müller-Kampel (o.J.): Die 30-jährigen ABC-Schützen. Die Geschlechter derer von Hanswurst und Kasperl von Eselbank und ihre Komik. Online unter der URL: http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben/pdfs_erben/muellerk_abc_fwf.pdf (Stand: 30.09.2012), S. 122.

³⁶ Vgl. Hein (1991): Das Wiener Volkstheater, S. 70f.

³⁷ Vgl. Klotz (2007): Bürgerliches Lachtheater, S. 108.

des Lachens, da die komischen Protagonisten Mangelwesen darstellen, die ein Zuviel oder Zuwenig kennzeichnet. Durch den lokalen Bezug wird, so Brauneck, der für die ‚höhere‘ Kunst geltende Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit verworfen.³⁸ Nach Jürgen Hein sind „Verbindung von Spiel- und Sozialrollen, Konkretisierung des Realitätsbezuges, Aufbrechen des schematisierten Rollenverhaltens (z. B. bei den Frauenrollen), aber auch Verstärkung der Klischees“³⁹ Neuheiten, die Nestroy durch seine sozial-kritische und satirische Ausgestaltung in das Genre einbrachte.

In der Tradition des Volkstheaters stehend kommt der komischen Zentralfigur – wobei es sich ausschließlich um männliche Figuren handelt – auch bei Nestroy eine bedeutende Funktion zu: Sie ist es, die die satirischen und gesellschaftskritischen Kommentare äußert. Als Kommentator wird sie zum Vermittler zwischen Bühne und Publikum. Geht sie einerseits als Teilnehmer der Handlung vollends im Bühnengeschehen auf, distanziert sie sich auf der anderen Seite davon, wenn sie in den Couplets und Monologen aus ihrer Rolle austritt und räsonierend persönliche Befindlichkeiten und Denk- und Wahrnehmungsweisen, die Symptome der gesellschaftlichen Gegebenheiten darstellen, äußert. Das dabei direkt angesprochene Publikum wird zum Mitwirkenden und Angesprochenen; das heißt zum Betroffenen.

Obwohl Nestroy als großer Komiker und Satiriker gefeiert wurde und seine Possen zu meist einen beachtlichen Publikumserfolg erzielten, war die Gattung zur Zeit ihrer Blüte nicht anerkannt. Sie stand in Konkurrenz zu der von Seiten der Kritiker und Meinungsbildner forcierten Gattung des Volksstückes, die eine „programmatische Forderung an die Autoren“⁴⁰ war. Was an der Posse und so an Nestroy, als Verfechter derselben, bemängelt wurde, galt ex negativo als positive Qualität des Volksstückes: Die Posse gründe auf einer unzusammenhängenden, ‚mageren‘ Handlung, in deren Mittelpunkt statische Typen stehen. Sie diene lediglich der Unterhaltung und Zerstreuung und zeige die pöbelhaften Unterschichten des Volkes, anstatt das Volk so zu zeigen, wie es sei und sein soll. Indem das Satirische und Parodistische dominiere, entziehe sie sich jeder erbaulichen und erzieherischen Wirkung.⁴¹ „Die Posse sei nicht in der Lage, das bürgerliche Leben widerzuspiegeln; statt Ideale aufzurichten und erzieherisch zu wirken, sei die Posse zersetzend, destruktiv und ziehe alles in den Schmutz.“⁴² Was die Kritiker von Nestroy forderten, nämlich Mäßigung, Erbauung und Moralisierung, war er nicht bereit einzulösen. Das Festhalten an der unerwünschten Gattung wird von Sonnleitner aus dem gesellschaftlichen und politischen Kontext heraus erklärt: Die Posse hatte ihre Konjunktur auf den Vorstadtbühnen erst nach dem

38 Vgl. Manfred Brauneck (1999): Die Welt der Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters. Bd. 3. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 203.

39 Jürgen Hein (1990): Johann Nestroy. Stuttgart: Metzler (= Sammlung Metzler 248), S. 108.

40 Schmitz (1990): Das Volksstück, S. 26.

41 Vgl. Hein (1991): Das Wiener Volkstheater, S. 65.

42 Ebda.

Wiener Kongress, in einer Zeit, als der Druck der Zensur am massivsten werden sollte. Die vordergründige Beschränkung des Genres auf Unterhaltung und die Dummheit der räsionierenden Hauptfiguren dürften Schutz vor der Zensur geboten haben. Nestroy konnte die herrschende Macht aufgrund der Unkalkulierbarkeit der Gattung unterlaufen und sorgte in bestimmtem Rahmen für Chaos auf der Bühne.⁴³

Durch eine spezifische Dramaturgie, die Hein als „Zusammenspiel von Tarnung, Illusion und Enthüllung, Desillusion“⁴⁴ bezeichnet, wird die Komik in den Nestroy'schen Posse in ihrem vollen Facettenreichtum eingesetzt: Sie dient der Entlastung, Befreiung, Unterhaltung und gleichzeitig zur Kritik und Entlarvung.⁴⁵ Nestroy verstand es, die „Freiräume zwischen geduldeter Ausgelassenheit [...] und verordneter Moral“⁴⁶ zu nutzen. Daher liegen beruhigendes und beunruhigendes Lachen bei Nestroy nah beieinander. Gerade durch die Theatralisierung der Wirklichkeit, das heißt durch Potenzierung und Überzeichnung, könne diese, so Hein, erkannt werden. Die Stoffe und Motive werden als erstarrte gesellschaftliche Wirklichkeit sichtbar, so etwa die Kommerzialisierung von Lebensbereichen, vor allem der bürgerlichen Liebes- und Heiratspraxis.⁴⁷ Wenn man unter der „Intention“ des Volksstückes bzw. des Volkstheaters, „die Verbindung von Unterhaltung und Kritik für eine konkrete, durch das Publikum vertretene Gesellschaft in einer historisch fixierten Situation“⁴⁸ versteht, wie es Jürgen Hein tut, kann Nestroy als Vertreter bzw. Vorläufer desselben gelten. Auch Schmitz betrachtet die (Nestroy'sche) Posse als „die eigentliche volkstümliche dramatische Form der Biedermeierzeit“⁴⁹. Dabei handelt es sich freilich um eine späte Erkenntnis, die Nestroy nicht mehr miterleben sollte.

In Bezug auf Geschlechtlichkeit ist abschließend hervorzuheben, dass es sich bei der Institution des Volkstheaters sowie der Gattung der Posse um männliche Phänomene handelt. Das Volkstheater war ein „männlerdominiertes Komikertheater“⁵⁰, nicht nur, was die beteiligten Akteure betrifft, sondern auch die inhaltliche Ausrichtung der Stücke: Die handlungstragenden Figuren sind ausnahmslos männlichen Geschlechts, wohingegen die Frauenfiguren lediglich in Nebenrollen auftreten. Diese Konvention galt es, so Obermaier, bei der Ausgestaltung der männlichen und weiblichen Rollen zu berücksichtigen.⁵¹ Laut Yates ist

43 Vgl. Johann Sonnleitner (2000): Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik. In: Österreichisches Theatermuseum (Hg.): Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Wien: o.V., S. 47.

44 Hein (1973): Das Volksstück, S. 12.

45 Vgl. Hein, Meyer (2001): Johann Nestroy, S. 8.

46 Jürgen Hein (2003): Gefesselte Komik und entfesselte Lachlust. Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. In: Ilja Dürhammer, Pia Janke (Hgg.): Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst. Wien: Edition Praesens, S. 31.

47 Vgl. Hein (1973): Das Volksstück, S. 18.

48 Ebda., S. 21.

49 Schmitz (1990): Das Volksstück, S. 27.

50 Johann Hüttner (2000): Johann Nestroy: Zensur und Possentöchter. In: Österreichisches Theatermuseum (Hg.): Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Wien: o.V., S. 22.

51 Vgl. Obermaier (2003): Die Frauen bei Nestroy, S. 208.

für diesen Umstand ein Zusammenspiel aus Tradition, Konvention und Vorurteilen verantwortlich.⁵²

2.3 DIE AUSGEWÄHLTEN STÜCKE

Bei der Auswahl des Textkorpus wurde darauf geachtet, dass die Stücke möglichst vielfältige Frau-/Mann-Konstellationen versammeln. Außerdem sollten nicht die wissenschaftlich abgegrasten und kanonisierten Nestroy'schen ‚Klassiker‘ herangezogen werden, was jedoch aufgrund der regen Nestroy-Forschung mittlerweile ein fast unmögliches Unterfangen darstellt, wie sich zeigte.

Eine Wohnung ist zu vermieten⁵³ (UA 1837)

Die Lokal-Posse mit Gesang bringt die für Nestroy untypische Konstellation der vollständigen Familie auf die Bühne.⁵⁴ Die Grundlhuber'sche Familie besteht aus dem wohlhabenden Rentier Grundlhuber (Nestroy-Rolle), seiner Frau Kunigunde und den fünf Kindern. Wie der Titel des Stückes verrät, nehmen die ZuschauerInnen teil an einer Wohnungssuche: Grundlhuber sucht ein neues Quartier, da er aufgrund der Heirat seiner Tochter Amalie die aktuelle Wohnung als zu klein erachtet. Diese Suche wird zu einer Odyssee durch Wien⁵⁵. Durch Grundlhubers Geschwätzigkeit und Taktlosigkeit gestalten sich die Besuche als Heimsuchungen. Wo immer er erscheint, stiftet er Unordnung und Verwirrung. Ein weiteres handlungsstiftendes Motiv ist das Auf-die-Probe-Stellen der männlichen Treue. Das Stück beginnt mit der Ehezeremonie von Amalie und August. Kunigunde warnt ihre Tochter davor, sich der Liebe ihres Bräutigams zu sicher zu sein, da das männliche Geschlecht wankelmütig und treulos sei. Amalie beschließt, ihren zukünftigen Gatten mithilfe ihrer Freundin Louise auf die Probe zu stellen, bevor der Kontrakt rechtskräftig wird.

Die erste Wohnungsbesichtigung führt die Grundlhubers zur Witwe Chaly, die mit ihrem Verlobten Dümont und ihrem Wachsfigurenkabinett nach Hietzing ziehen will. Kunigunde beschließt, ihren Mann ebenfalls zu testen und lässt ihn allein mit derselben.

52 Vgl. Yates (2012): „Bin Dichter nur der Posse“, S. 63.

53 Der vollständige Titel lautet nach dem Theaterzettel *Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, Eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, Eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing*.

54 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler (2006): Familienfassaden. Zur Funktion der Familie bei Johann Nestroy. In: W. Edgar Yates, Ulrike, Tanzer (Hgg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana*. Wien: Lehner (= Quodlibet 8), S. 42f.

55 Das Stück ist, so die Nestroy-Forschung, das einzige prärevolutionäre Nestroys, das dezidiert auf Wien als Handlungs- und Bezugsort verweist. Dies kann bereits den Lokalangaben im Titel entnommen werden. Vgl. Johann Nestroy: *Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, Eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, Eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Hein et al. Bd. 12. Hg. von W. Edgar Yates. Wien: Deuticke 1982, S. 1.

Grundlhuber verfällt der „Reizbegabten“ sofort. Chaly ist äußerst genervt vom Einbruch der Grundlhubers, da sie gerade eine Unterredung mit ihrem jungen (Ex-)Geliebten Eduard hat. Dieser ist nicht nur der Geliebte der Chaly, sondern auch in Amalie verliebt. Eduard flüchtet in den Schrank. Einer der Grundlhuber'schen Söhne versperrt denselben und Grundlhuber nimmt in der Eile den Schlüssel mit zum Quartier der Heuschrecks. Dort wird ausgerechnet besagter Eduard erwartet, da er die Tochter des Hauses heiraten soll. Es kommt zum Eklat, als Grundlhuber verrät, dass Eduard bis vor kurzem noch im Schrank der Witwe gesteckt hat. Eduard versucht seinen Vater, Herrn von Wohlschmack, wieder zu besänftigen, damit dieser seine Schulden tilgt. Dazu muss er eine Wachsfigur der Madame Chaly vernichten, die seinen gefräßigen und dementsprechend korpulenten Vater porträtiert.

Währenddessen führt Louise den Treue-Test durch, den August nicht besteht. Stattdessen verlieben sich die beiden ineinander. Daneben treffen wir noch auf den derben Hausmeister Cajetan. Er unternimmt alles in seiner Macht Stehende, damit Grundlhuber seine Wohnung nicht verlässt. Er verliebt sich in Lisette, das Stubenmädchen der Chaly, und entpuppt sich als eifersüchtiger und gewalttätiger Liebender. Lisette zieht ihn trotz seines Alters als Heiratskandidaten in Betracht, da Cajetan ein verborgener Hausbesitzer ist. Außerdem treten noch die Verlobten Flint und Sophie, die Nichte Cajetans, auf. Sophies Mutter, Madame Stoll, willigt nur in die Ehe ein, wenn sie in der Lage ist, eine Mitgift aufzubringen. Dazu muss sie ihre Wohnung in Hietzing vermieten. Cajetan soll aufgrund seiner guten Beziehungen in der Stadt dabei helfen, eine geeignete Partei zu finden.

Alle Handlungsstränge laufen in der Hietzinger Wohnung der Madame Stoll, die neben der neuen Wohnung der Chaly liegt, zusammen. Während Kunigunde die Wohnung von Madame Stoll besichtigt, begibt sich Grundlhuber in den Garten, um in die Nähe der Angebeteten zu gelangen. Dabei beobachtet er, wie Flint und Eduard die Wachsfigur in den Brunnen werfen. Grundlhuber glaubt, einem Mord beizuwohnen. Er wird von der Polizei festgenommen. Als man annimmt, August sei tot, da von Mord die Rede ist, werden Louises und Augusts Gefühle füreinander entlarvt. Um diese Schande zu überspielen, gibt Amalie vor, sich ohnehin schon für Eduard entschieden zu haben und dieser spielt das Spiel mit. So kommen die beiden heiratsfähigen Frauen zu ihrem Happy End. Herr von Wohlschmack ist entzückt von der selbstlosen Tat seines Sohnes und willigt in das Bündnis ein. Die Hoffnung Grundlhubers, dass er und seine Familie das Quartier neben der Chaly beziehen, wird zerstört. Eduard und Amalie werden sich hier niederlassen. Die Grundlhubers bleiben in ihrem alten Quartier.

Liebesgeschichten und Heurathssachen (UA 1843)

In dieser Posse verarbeitet Nestroy das Motiv der Liebe zwischen sozial Ungleichgestellten. Herr von Fett, vormals Fleischselcher und nunmehriger Particulier, lebt mit drei heiratsfähigen

gen und -willigen Frauen auf seinem „Schloss“. Seine Tochter Fanny liebt Anton Buchner, den verarmten Sohn eines verstorbenen Handwerksmeisters. Die entfernt mit Fett verwandte und aus ärmlichen Verhältnissen stammende Ulrike liebt Alfred. Dieser ist der Sohn des Marchese Vincelli und hat sich als Schein-Sekretär in das Schloss eingeschlichen. Lucia Distel, die Schwägerin Fetts, liebt den Hochstapler Nebel (komische Zentral-Figur und Nestroy-Rolle), der sich als Baron von Nebelstern ausgibt. Er will Lucia heiraten, da sie über ein Vermögen verfügt und mimt den Liebenden. Fett ist nicht erfreut über die Liebesangelegenheiten in seinem Haus, da sie nicht mit seiner Erlaubnis erfolgen. Er setzt alles daran, die Liebesgeschichten zu gewinnbringenden Heiratssachen umzufunktionieren. Als Ware dient ihm dabei seine Tochter.

Das Stück beginnt im Wirtshaus in der Nähe des Fett'schen Anwesens. Es stellt sich heraus, dass Alfred und Buchner alte Schulfreunde sind. Alfred weiht Buchner ein, dass er sich unter falscher Identität bei Fett eingenistet hat. Sein Vater darf nicht erfahren, dass er sich hier aufhält, da er der Verbindung mit einer ‚Armen‘ nicht einwilligt; auch wenn es sich bei der Auserwählten um die schöne Tochter seiner großen Jugendliebe handelt. Buchner ist gerade von einer mehrjährigen Wanderschaft heimgekehrt. Er ist verarmt, da der Betrieb seines verstorbenen Vaters bankrottgegangen ist. Im Gegensatz dazu ist Fett mittlerweile zu Vermögen gekommen. Buchner ist überzeugt, dass Fett sein Wort halten wird und das Eheversprechen zwischen Fanny und ihm noch in Kraft ist, auch wenn sich die ökonomischen Verhältnisse umgekehrt haben. Hinzu stößt schließlich Nebel, der sich ebenfalls aufs Schloss begeben will, um seine Heiratspläne mit Lucia Distel zu verwirklichen. Er tut sich mit Buchner zusammen und gibt sich als dessen Bedienter aus.

Als sich alle auf dem Schloss befinden, beginnt das komische Intrigen- und Verwechslungsspiel, das maßgeblich vom Verstellungs-Künstler Nebel in Gang gesetzt wird. Von einer Ehe Fannys mit Buchner will Fett freilich nichts mehr wissen. Dahingegen ist er angetan von Nebel, der sich charmant und zuvorkommend gibt. Als Fett die Nachricht erreicht, dass Vincelli auf dem Weg ist, da sich dessen Sohn auf dem Schloss befinden soll, ist dieser natürlich davon überzeugt, dass Nebel der geheime Adelspross sein muss. Fett möchte, dass sich zwischen Nebel und Fanny eine Heiratssache entwickelt und Nebel soll ihm dabei helfen. Fett beauftragt Nebel, eine Intrige zwischen Fanny und Buchner zu spinnen, um diese zu entzweien. Das gelingt dem Hochstapler auf vortreffliche Weise. Vincelli ist erschüttert über die Gemeinheit Fetts, der auf missglückende Weise versucht, Noblesse an den Tag zu legen. Vincelli verlangt, die Geliebte seines Sohnes zu sprechen. Er will sich davon überzeugen, ob es sich bei ihr tatsächlich um eine so reizende Person handelt. Ihm wird Lucia Distel geschickt, da Nebel ja verlautbart hat, diese heiraten zu wollen. Als Vincelli die derbe Distel kennenlernt, steigert sich sein Entsetzen ins Unermessliche.

Schließlich kommt es zur Auflösung: Vincelli bekommt das Bild seiner Jugendliebe, der Mutter Ulrikes, zu Gesicht. Als er Ulrike sieht, stimmt er – von seinen Gefühlen über-

mannt – in die Verbindung ein. Fett ist entsetzt über diese Entwicklung und befürchtet, dass die Ehre seiner Tochter, und damit einhergehend seine eigene, beschädigt ist. Er ist heilfroh, dass Buchner noch immer bereit ist, Fanny zur Frau zu nehmen. Der als Hochstapler entlarvte Nebel wird davon gejagt und versucht, im Wirtshaus eine Anstellung zu bekommen.

Das Gewürzkrämer-Kleeblatt oder Die unschuldigen Schuldigen (UA 1845)

Diese Posse ist ein satirischer Kommentar auf das eheliche Zusammenleben im (gut-)bürgerlichen Milieu. Das sogenannte Gewürzkrämer-Kleeblatt besteht aus den drei befreundeten Gewürzkrämern Cichori (Nestroy-Rolle), Schwefel und Baumöhl. Ihre kinderlosen Ehen entsprechen dem Motiv des alten Mannes mit der jungen Frau. Das Stück beginnt mit der Einstellung Victors im Lebensmittelgeschäft Baumöhls. Diese Stelle nimmt Victor an, da Madame Baumöhl ihn an seine geliebte und unauffindbare Louise erinnert. Auch sein Freund Peter, der ebenfalls bei den Baumöhls arbeitet, liebt dieselbe Louise, doch das wissen die Freunde zunächst noch nicht. Victor ist der Eindringling von außen, der die Ordnung gefährdet und die Handlung in Gang setzt. Seiner Kunst, sich bei Frauen interessant zu machen, erliegen die drei koketten Gewürzkrämerinnen sofort. Sie wollen in seiner Nähe sein und seine Zuneigung erlangen. Die Gewürzkrämer, die das Treiben der Frauen mit Victor beobachten, setzen eine Kontroll- und Bewachungsmaschinerie in Gang. Das Misstrauen richtet sich jedoch nicht auf die eigenen Frauen, sondern auf diejenigen der Freunde. Während die Gewürzkrämer von der Liebe und Tugendhaftigkeit der eigenen Gattin überzeugt sind, haben sie große Zweifel an der moralischen Rechtschaffenheit der Frauen der Freunde. Da der Status des Mannes vor allem vom Verhalten der Frau abhängt, wännen die Männer sich gegenseitig in einer prekären Situation. Das Diktum des ‚Zartgefühls‘ als Basis von Freundschaft und der Glaube an die eigene Klugheit ermöglichen lediglich ein Aneinander-vorbei-Sprechen, nicht jedoch die gegenseitige Aufklärung. Stattdessen wird Victor von Haushalt zu Haushalt gereicht, um einen Ehebruch und den damit einhergehenden Eklat zu vermeiden.

In jedem der Haushalte entlarvt Victor der Principalin ein Geheimnis, das die jeweiligen Ehemänner nicht erfahren dürfen. Dabei handelt es sich um die Liebe zu einem anderen und eine unvoreilhafte Fotografie. Die Gewürzkrämerinnen verlangen Aufklärung bzw. die Vernichtung von Beweisstücken. Während des Geburtstagsessens von Cichori, an dem alle Beteiligten anwesend sind, hinterlässt Victor in einer Vase einen Brief für Madame Schwefel mit der Angabe des Ortes und der Zeit des Treffens. Dieses soll im Haus von Peter stattfinden, das dieser kürzlich geerbt hat. Es ist jedoch Cichori, der den Brief findet und den Inhalt vor den Anwesenden verlautbart. Während die Männer eine der anderen Frauen als Adressatin vermuten, sind die Gewürzkrämerinnen davon überzeugt, dass sie

selbst gemeint sind. Wie es die Posse will, begeben sich alle sechs Eheleute zu dem besagten Treffpunkt. Dort befinden sich auch Louise und ihr Mündel Brumm, um sich das Haus von Peter anzusehen. Brumm rät Louise doch Peter zum Mann zu nehmen, da Victor nicht auffindbar ist. Die Gewürzkrämerinnen verstecken sich in verschiedenen Räumen, als sie von der Ankunft ihrer Männer hören. Da die Männer insgeheim befürchten, dass es doch ihre eigenen Frauen sein könnten, die sich hier mit Victor treffen, wird der Eklat vermieden: Das Licht wird ausgemacht und jeder schickt eine Frau nachhause, ohne zu wissen, dass es sich dabei um die eigene handelt. Die eigene Anwesenheit können die Gewürzkrämer vertuschen, indem sie vorgeben, Peter zum Hausbesitz gratulieren zu wollen. Der Haussegens kann nicht nur wieder hergestellt werden, indem die Ereignisse unter den Teppich gekehrt werden, sondern Victor verlautbart auch seine Heirat mit Louise. Durch diese Neuigkeit kann auch der Streit zwischen den Freunden beendet werden, wer Victor wieder in seinen Dienst nehmen darf.

3 GESCHLECHT ALS SOZIALE KONSTRUKTION: FORSCHUNGSPERSPEKTIVE UND ANALYTISCHE DENKWERKZEUGE

Die ‚Kunst der Interpretation‘ liegt nicht darin, sich einer Methode ideologisch zu verpflichten, sondern jeweils zu erkennen, welche Methode die Eigenart des Textes am besten erschließt.¹

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Geschlecht ist ein weites Feld. An mancher Stelle neigt es dazu, die Empirie aus den Augen zu verlieren. Da die Theorie in dieser Arbeit an konkretem Forschungsmaterial – den *Possen Nestroys* – angewandt werden will, kann den Ansätzen in ihrer herausfordernden und spannenden Komplexität nicht gefolgt werden. Stattdessen gilt es, aus der Vielfalt an methodischen Angeboten dem Gegenstand angemessene Analysekategorien und Denkwerkzeuge² herauszuarbeiten, mit welchen das Frau- und Mann-Sein im komischen Kosmos *Nestroys* einer Re-Lektüre unterzogen werden kann. Als Erkenntnis gewinnend erweisen sich dabei sozialwissenschaftliche Theorien, die Geschlecht als Ergebnis von sozialen Konstruktionen und nicht als naturgegebene Tatsache verstehen; eine Annahme, die mittlerweile den Common Sense der Geschlechterforschung darstellt. In diesem Sinne ist Geschlecht das „Ergebnis historischer Entwicklungsprozesse und einer fortlaufenden sozialen Praxis“³.

Jede Gesellschaft verfügt über einen Konsens darüber, was als weiblich und was als männlich gilt. Dieses Einverständnis erscheint so natürlich, da es auf der anatomischen Differenz zwischen den Geschlechtern gründet. Damit die soziale Kategorie Geschlecht jedoch ihre Wirkkraft entfalten kann, das heißt, die gesellschaftlichen Strukturen ordnen und somit Einfluss auf das Leben des Einzelnen nehmen kann, bedarf es der aktiven Beteiligung der AkteurInnen – sogenannten *doing gender*-Prozessen.

1 Annette Gerok-Reiter (2010): *angest/vorhte* – literarisch. Möglichkeiten und Grenzen der Emotionsforschung zwischen Text und Kontext. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2: Emotionen, S. 20.

2 Die Metapher vom ‚theoretischen Werkzeugkasten‘ stammt von Ludwig Wittgenstein. Damit wird der offene und instrumentelle Charakter von theoretischen Konzepten betont. In der Anwendung müssen Definitionen und Bedeutungen dem Forschungsproblem entsprechend angepasst und weiterentwickelt werden. Diese Metapher erachtet Gérard Mauger als besonders geeignet zur Handhabung der theoretischen Konzepte Bourdieus. Vgl. Ders. (2005): Über symbolische Gewalt. In: Catherine Collio-Théline et al. (Hgg.): Pierre Bourdieu: Deutsch-französische Perspektiven. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1752), S. 209.

3 Angelika Wetterer (2010): Konstruktion von Geschlecht. Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit. In: Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hgg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3. erw. u. durchges. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 126.

„Doing gender“ [als Synonym für die Vorstellung von der sozialen Konstruktion von Geschlecht] zielt darauf ab, Geschlecht bzw. Geschlechtszugehörigkeit nicht als Eigenschaft oder Merkmal von Individuen zu betrachten, sondern jene *sozialen Prozesse* in den Blick zu nehmen, in denen „Geschlecht“ als sozial folgenreiche Unterscheidung hervorgebracht und reproduziert wird.⁴

Diese Auffassung von Geschlecht als Vollzugswirklichkeit richtet die Aufmerksamkeit auf die historisch- und Kontext-spezifische Teilhabe der AkteurInnen an der Bedeutung und Wirkkraft von Männlichkeit und Weiblichkeit. Das Interesse am Aktiven, Prozesshaften von Kultur spiegelt einen Trend in den gegenwärtigen Sozial- und Kulturwissenschaften wider, der im deutschsprachigen Raum vornehmlich unter den Schlagworten „doing culture“⁵ und „Kultur als Praxis“⁶ verhandelt wird. Das sinnhafte und bedeutungsvolle Tun der Gesellschaftsmitglieder wird zum Ausgangspunkt von Gesellschafts- und Kulturanalyse, da die soziale Ordnung nur durch das Agieren der Akteure ihre Wirkkraft entfalten kann.

Es gibt – vereinfachend ausgedrückt – zwei Zugangsweisen zu Geschlecht als sozialer Konstruktion, die der soziologischen Unterscheidung in eine Mikro- und Makro-Ebene zugeordnet werden können: Die interaktionstheoretische bzw. mikrosoziologische Perspektive beschäftigt sich mit der formalen Beschaffenheit der alltäglichen Praktiken der Geschlechtsdarstellung, die sie in konkreten Alltagssituationen aufspürt. Sie fragt nach dem *Wie*, nach den Formen männlicher und weiblicher Praktiken, die das System der Zweigeschlechtlichkeit (re-)produzieren, das heißt, die Unterschiede zwischen Männern und Frauen aufrechterhalten. „Der Fokus der Mikrosoziologie liegt also auf dem ‚Gemacht-Werden‘ von gesellschaftlichen Strukturen.“⁷ Die Beziehung zwischen den Geschlechtern begegnet auf dieser Ebene als *Geschlechterdifferenz*, die durch „sexuierte Wahrnehmungs-, Zuschreibungs- und Interaktionsroutinen“⁸ reproduziert wird. Aspekte der sozialen Ungleichheit, die mit dieser Differenz einhergehen, werden in der Mikro-Perspektive lediglich angedeutet, wenn behauptet wird, dass die Praxis zeige, ‚was geht‘ und ‚was nicht geht‘. Es wird nicht danach gefragt, warum dieses ungleiche Verhältnis so konstant am Laufen gehalten wird. Diese Fragen können mit der Makro-Perspektive beantwortet werden, die den Blick auf Geschlecht als eine gesellschaftliche Strukturierungs- und Ordnungskategorie neben anderen (wie etwa Klasse) wirft. Auf dieser Ebene wird die Beziehung zwischen den Geschlechtern als *Geschlechterverhältnis* in den Blick genommen: Frauen und Männer

4 Regine Gildemeister (2010): Doing gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. In: Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hgg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3. erw. u. durchges. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 137. Hervorhebung im Original.

5 Siehe den gleichnamigen Sammelband von Karl H. Hörning und Julia Reuter (2004) (Hgg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: transcript.

6 Siehe den programmatischen Aufsatz von Andreas Reckwitz (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie 32/4, S. 282-301.

7 Villa (2011): Sexy Bodies, S. 90.

8 Gudrun-Axeli Knapp (1995): Unterschiede machen. Zur Sozialpsychologie der Hierarchisierung im Geschlechterverhältnis. In: Regina Becker-Schmidt, Dies. (Hgg.): Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 188.

werden als soziale Gruppen verstanden, deren Beziehungen zueinander gesellschaftlich organisiert sind. Die Geschlechterverhältnisse erweisen sich als „Herrschafts- und Machtzusammenhänge, in denen die gesellschaftliche Stellung der Genus-Gruppen institutionell verankert und verstetigt wird“⁹. In den modernen westlichen Gesellschaften kommt dabei – im Gegensatz zu anderen Gesellschaften und Kulturen – der Frau nach wie vor die unterprivilegierte Position zu.

Beide Perspektiven, die im Folgenden in ihren Grundzügen skizziert werden, gilt es in dieser Arbeit miteinander zu verbinden, da sie nur analytisch voneinander getrennt werden können und eher als Schwerpunktsetzungen zu betrachten sind, denn als unabhängige Sphären. Das Agieren des Einzelnen lässt sich nur mit Blick auf den strukturellen, sozialen Kontext verstehen und umgekehrt.

3.1 GESCHLECHTERDIFFERENZ: MÄNNLICHKEIT UND WEIBLICHKEIT ALS INTERAKTIVE UNTERSCHIEDUNGSPRAXIS IM ALLTAG

Der interaktionstheoretische bzw. mikrosoziologische Zugang zu Geschlecht, wie er von Stefan Hirschauer vertreten wird, geht davon aus, „daß die Zweigeschlechtlichkeit ein Darstellungs- und Klassifikationsphänomen ist“¹⁰. Durch eine permanente Zeige- und Zuweisungspraxis geben sich die AkteurInnen im alltäglichen Handeln als Frauen bzw. Männer zu erkennen und werden als solche (an-)erkannt. Erst durch dieses ‚doing gender‘ wird Geschlecht hergestellt und sozial wirkmächtig. Das Zeigen von Geschlechtszugehörigkeit geht in sogenannten ‚Geschlechtsdarstellungen‘ vonstatten, die als „permanente Visualisierung der Zweigeschlechtlichkeit im Alltag“¹¹ zu verstehen sind. Durch unser Handeln zeigen wir, welcher Geschlechtsklasse wir angehören. Mit dem von Goffman entlehnten Begriff der ‚Darstellung‘ wird der interaktive und performative Charakter des Handelns betont. Er verweist auf die

9 Regina Becker-Schmidt, Gudrun-Axeli Knapp (1995): Einleitung. In: Diess. (Hgg.): Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 18.

10 Stefan Hirschauer (1994): Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie 46, S. 668. – Neben Anleihen bei der Ethnomethodologie fußt Hirschauers theoretisches Modell primär auf der sogenannten ‚Interaktionsordnung‘ von Erving Goffman. Diese erhebt die Face-to-face-Interaktion in sozialen Situationen zu einem Forschungsgegenstand in eigenem Recht und gesteht dem Reich der Interaktion eine eigene Ordnung zu. Damit wird dem Handeln der Gesellschaftsmitglieder eine gesellschaftskonstituierende Funktion zugesprochen. Vgl. Erving Goffman (1994): Die Interaktionsordnung. In: Ders.: Interaktion und Geschlecht. Hg. von Hubert Knoblauch. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 55.

11 Stefan Hirschauer (1996): Wie sind Frauen, wie sind Männer? Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem. In: Christiane Eifert et al. (Hgg.): Was sind Frauen? Was sind Männer? Gender Studies. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= edition suhrkamp 1735), S. 247. ‚Zweigeschlechtlichkeit‘ ist nach Hirschauer ein Wissenssystem, das lediglich die Geschlechter Frau und Mann kennt. Die Relation zwischen diesen Geschlechtern ist ein Differenzverhältnis, das mit den physischen Unterschieden legitimiert wird und darüber hinaus mit folgenreichen sozialen und kulturellen Zuschreibungen belegt ist. Das Wissen um dieses System ist impliziter und praktischer Natur. Vgl. ebda., S. 241f.

Interpretier- und „Wahrnehmbarkeit durch Andere“¹². Darstellung in diesem Goffman’schen Sinne meint die „spontane, präreflexive und verbindliche ‚Zur-Schau-Stellung‘ der sozialen [Geschlechter-]Ordnung im Alltag“¹³. Darstellungen (performances) sind „körperliche[] Anschauungsbilder der Alltagswirklichkeit, in die Teilnehmer nicht nur mental, sondern sinnlich und praktisch involviert sind“¹⁴. Die körperliche Präsenz und Wahrnehmbarkeit führt zu einer „Anschaulichkeit und Augenfälligkeit“¹⁵ des Sozialen, die laut Goffman eine „folgeschwere Offensichtlichkeit“¹⁶ darstellt: Das Geschlecht muss im Normalfall nicht erfragt werden, sondern die Existenzweise zweier Geschlechter wird bildlich symbolisiert. Die Darstellungsleistungen werden – da sie interaktiv ausgerichtet sind – immer auch von den Gegenübern wahrgenommen und interpretiert: In Attributionsleistungen werden die InteraktionsteilnehmerInnen einem der zwei Geschlechter zugeordnet.

Damit Geschlecht als Vollzugswirklichkeit funktioniert und das System der Zweigeschlechtlichkeit konstant gehalten werden kann, muss ein Konsens darüber bestehen, was in einer Gesellschaft als ‚männlich‘ und was als ‚weiblich‘ gilt. Dazu wird die vorgefundene Welt entsprechend den zwei Geschlechtern klassifiziert. Dies geschieht durch die Sexuierung (Vergeschlechtlichung) nicht nur von Personen, sondern von einer Vielzahl an ‚kulturellen Objekten‘: Tätigkeiten, Sprech-, Beurteilungs- und Wahrnehmungsweisen, Gesten, Räumen, Kleidung etc. wird in Sexuierungsprozessen eine Geschlechtsbedeutung zugeschrieben. Das Ergebnis dieses Prozesses sind männliche und weibliche Repertoires. Sie sind die Ressourcen, auf die bei den Darstellungen und Attributionen zurückgegriffen wird und dienen als Darstellungsmittel und Indizien, um die verpflichtende Eindeutigkeit der Geschlechtszugehörigkeit zu gewährleisten. Geschlecht stellt dieser Auffassung nach eine zutiefst soziale Kategorie dar, bei der der Anatomie nahezu keine Bedeutung zukommt, sondern diese lediglich eine Legitimation zur Welt-Einteilung entlang den Geschlechtsklassen darstellt. Auch der Körper ist Produkt von Konstruktionsprozessen. „Denn wichtiger als Vagina und Busen oder Menstruation sind Gesten, Mimik, Kleidung, Berufswahl, Paarbeziehungen usw., an denen sich Personen im Alltag als Frauen oder Männer erkennen und zu erkennen geben“¹⁷, so die Soziologin Paula-Irene Villa. Da das System der Zweigeschlechtlichkeit auf Differenz und Antagonismus beruht, erfordert Frau- und Mann-Sein

12 Stefan Hirschauer (2008): Körper macht Wissen – Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs. In: Karl-Siebert Rehberg (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Bd. II. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 979.

13 Villa (2011): *Sexy Bodies*, S. 102.

14 Stefan Hirschauer (1989): Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit. In: Zeitschrift für Soziologie 18/2, S. 104. – Der Begriff der Darstellung hebt hervor, „daß gesellschaftliche Wirklichkeit auch *durch* den Körper ‚geschrieben‘ wird. Sie wird nicht nur inkorporiert, sondern *verkörpert*, d.h. öffentlich gezeigt und praktisch durchgeführt“. Hirschauer (1994): Die soziale Fortpflanzung, S. 673f. Hervorhebung im Original.

15 Ebd., S. 672.

16 Goffman (1994): Die Interaktionsordnung, S. 58.

17 Villa (2011): *Sexy Bodies*, S. 95.

eine distinktive Praxis: Männer und Frauen müssen sich in ihrem Handeln voneinander unterscheiden („Gleichheits-Tabu“), um (an-)erkannt zu werden. Diese Verpflichtung zur alltäglichen Unterscheidungspraxis veranschaulicht Hirschauer am Beispiel des Mannes: „Ein ‚Mann‘ ist ein legitimer Darsteller von Männer-Bildern, genauer: ein durch eine kompetente Darstellung (in den Augen eines Betrachters) legitimierter und zur Kontinuierung verpflichteter Darsteller eines Männer-Bildes.“¹⁸ In Anlehnung daran ist die Frau als legitime Darstellerin von Frauen-Bildern zu begreifen.

In diesem Zusammenhang erweist sich auch das dramaturgische Modell Goffmans, das er in seiner Studie *Wir alle spielen Theater*¹⁹ darlegt, als erkenntnisgewinnend, um das soziale Handeln der AkteurInnen hinsichtlich des Aspektes der Performativität verstehen zu können. Goffman stellt die viel diskutierte These auf, dass die gesellschaftlichen AkteurInnen Darsteller seien, die in sozialen Situationen und Interaktionen darauf abzielen, einen bestimmten Eindruck von sich hervorzurufen. Dabei entbindet Goffman die Selbstdarstellung bzw. Selbstinszenierung von der Moral, wenn er sie nicht als böswillige bzw. absichtlich trügerische Verstellung konzipiert, sondern als ‚natürlichen‘ Bestandteil jeder Interaktion. Jürgen Raab fasst die Grundaussage Goffmans pointiert zusammen:

Um einen sozial akzeptierten Eindruck bei den anderen zu erzeugen und ein ‚Image‘ aufzubauen, muss das ‚Selbst als Darsteller‘ (*self as performer*) seinen Ausdruck kontrollieren und die möglichen Deutungen des Schauspiels seitens seines ‚Publikums‘ lenken. Auf der ‚Vorderbühne‘ [...], auf der die Darstellung (*performance*) ihren Gang nimmt, gilt es deshalb, die entsprechende ‚Fassade‘, bestehend aus Bühnenbild, Requisiten und leibgebundenen Ausdrucksrepertoires wie Prosodie, Gestik, Mimik, Körperhaltung usw., glaubwürdig auszugestalten [...].²⁰

Obwohl das mikrosoziologische Modell das konkrete Handeln der AkteurInnen ins Zentrum des Interesses rückt, wird auf den Zusammenhang zwischen Handeln und sozialem Kontext hingewiesen: (Geschlechts-)Darstellung ist „szenische Vitalisierung sozialer Ordnung“²¹, so Hirschauer. „Menschliches Verhalten [...] ist selbst die primäre Erscheinungsform kultureller Verhaltenslimitierungen: es zeigt, ‚was geht‘ und ‚was nicht geht“²², heißt es an anderer Stelle. Im Handeln wird die gesellschaftliche Ordnung nicht nur am Laufen gehalten, sondern hergestellt. Gerade in Bezug auf Geschlecht kommt der sozialen Struktur eine große Bedeutung zu. Die Geschlechterarrangements sind so beschaffen, dass sie „Gelegenheiten für interaktive Geschlechterdarstellungen“ schaffen und „ein Wissen von der Zwei-

18 Hirschauer (1989): Die interaktive Konstruktion, S. 113.

19 Die Studie erschien im Amerikanischen 1959 unter dem Titel *The Presentation of Self in Everyday Life*. Der unglückliche Titel der deutschen Ausgabe – wie überhaupt die Verwendung des Theater-Vokabulars – legt fälschlicherweise nahe, dass Goffman auf bewusste Täuschungen und im weitläufigen Sinne Verstellungen, wie sie die theatrale Welt auszeichnen, abzielte.

20 Jürgen Raab (2008): Erving Goffman. Konstanz: UVK (= Klassiker der Wissenssoziologie 6), S. 70. Hervorhebung im Original.

21 Hirschauer (1994): Die soziale Fortpflanzung, S. 675.

22 Ebd., S. 674.

geschlechtlichkeit bestätigen, das wiederum zur Legitimation der institutionellen Arrangements verwendet werden kann“²³. Diesen Tatbestand fasst Goffman mit dem Begriff der ‚institutionellen Reflexivität‘ und nennt als empirische Beispiele unter anderem die geschlechtsspezifische Arbeitsplatzvergabe, die räumliche Segregation der Geschlechter und Paarbildungsregeln des heterosexuellen Paares. Die Organisation der Sozialwelt und die Sozialisierung²⁴ der AkteurInnen innerhalb derselben sorgen für die Stabilität der geschlechtlichen Konstruktionsprozesse. Sie führen zur Trägheit der Konstruktionsprozesse und machen „soziale Situationen zu Stilisierungsforen für Geschlechtszugehörigkeit“²⁵. Christiane Eifert bezeichnet doing gender in diesem Zusammenhang treffend als „unvermeidbare[s], alltägliche[s] und zumeist unreflektierte[s] Praktizieren [von] Geschlechterzuschreibungen“²⁶. Dieses Praktizieren von Geschlecht ist es, das der Einteilung der Welt in zwei Geschlechtern zu ihrer sozialen Wirkkraft verhilft und so die soziale Ordnung herstellt.

3.2 GESCHLECHTERVERHÄLTNIS: GESCHLECHT ALS HERRSCHAFTS- UND MACHTZUSAMMENHANG UND SOZIALER PLATZANWEISER

Auf gesellschaftstheoretischer Ebene gerät Geschlecht als Strukturierungs- und Ordnungskategorie in den Blick, die Ungleichheits- und Herrschaftsverhältnisse impliziert. Die Differenz der Geschlechter, an deren Herstellung im alltäglichen Handeln sowohl Männer als auch Frauen beteiligt sind, erweist sich auf dieser Ebene nicht als neutral, sondern als Ungleichheitsverhältnis. Diese „Relation zwischen Frauen und Männern als soziale Gruppen, die in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen“²⁷, wird mit dem Begriff des Geschlechterverhältnisses ausgedrückt. Es zeichnet sich durch „Dynamiken der sozialen Auf- und Abwertung“²⁸ aus und fungiert als sozialer Platzanweiser: „Zur sozialen Gruppe der Frauen oder der Männer gerechnet zu werden, bestimmt über die Lage auf dem Arbeitsmarkt, über Wohlstand, über den Einfluss auf politische Prozesse und zieht unterschiedliche kulturelle Bewertungen, Privilegien oder Sanktionen nach sich.“²⁹ Spätestens seit der Herausbildung der bürgerlichen, kapitalistischen Gesellschaften ab dem späten 18. Jahrhundert kam es zu einer gesellschaftlichen Arbeitsteilung, in der der Frau die Funktion der Reproduktion und

²³ Ebda., S. 680.

²⁴ Goffman und Hirschauer sprechen auch von Habitualisierung und Habitus und verweisen damit auf das Habitus-Konzept von Pierre Bourdieu zur Erklärung der Stabilität von doing gender-Prozessen. Dieser Umstand bekräftigt die Anschlussfähigkeit der Interaktionstheorie an die Bourdieu'sche Praxeologie.

²⁵ Hirschauer (1989): Die interaktive Konstruktion, S. 115.

²⁶ Christiane Eifert (1996): Einleitung. In: Dies. et al. (Hgg.): Was sind Frauen? Was sind Männer? Gender Studies. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= edition suhrkamp 1735), S. 8.

²⁷ Mechthild Bereswill (2008): Doing Gender. In: Nina Baur et al. (Hgg.): Handbuch Soziologie. Wiesbaden: VS, S. 106.

²⁸ Ebda., S. 102.

²⁹ Ebda.

dem Mann die der Produktion zugesprochen wurde. Ein Prozess, der mit der Abwertung des Weiblichen gegenüber dem Männlichen einherging. Dieses hierarchische Verhältnis wurde und wird (zum Teil) bis heute mit den natürlichen Körper- und Wesensmerkmalen der Geschlechter legitimiert; aufgrund der Natur sei den Geschlechtern ihr Platz in der sozialen Ordnung vorherbestimmt.

Pierre Bourdieu, der in seinem herrschafts- und praxistheoretischen Oeuvre und insbesondere in seinen Beiträgen zum Geschlechterverhältnis³⁰ die Einteilung der Sozialwelt in zwei Geschlechter als fundamentales Ordnungsprinzip begreift, konzipiert das Verhältnis zwischen den Geschlechtern als ‚männliche Herrschaft‘. Mit diesem Konzept weist Bourdieu einen Weg, um zu erklären, warum und wie die Unterdrückung der Frau ohne direkte Gewalt- und Zwangsausübung konstant erfolgt und reproduziert wird. Die männliche Herrschaft ist Effekt jener modernen Form von Gewalt, die Bourdieu ‚symbolische Gewalt‘ nennt und die eine „sanfte, für ihre Opfer unmerkliche, unsichtbare Gewalt“³¹ darstellt. ‚Sanft‘ ist sie, da sie nicht körperlicher oder bewaffneter Natur ist und dennoch schwerwiegende Folgen nach sich zieht. ‚Symbolisch‘ ist sie, „weil sie in der Sphäre der Bedeutungen oder, genauer gesagt, des Sinns ausgeübt wird“³². Symbolische Gewalt bzw. Herrschaft wird „über Kultur, über die Sichtweisen der Welt, über die Selbstverständlichkeiten unseres Denkens und damit über jene gesellschaftlichen Institutionen vermittelt [...], die Kultur produzieren“³³. Dergestalt funktioniert die männliche Herrschaft, indem sie das Männliche zum Ideal bzw. Normalfall erhebt, dem das Weibliche untergeordnet ist. Die Beherrschten – das sind die Frauen – haben Anteil an dem Machtverhältnis, indem sie die herrschende Meinung teilen. Sie sind die Komplizinnen, die Kollaborateure der Herrschenden. Das Anerkennen der Herrschaft setzt ein gleichzeitiges Verkennen derselben voraus: Indem die androzentrische Ordnung als natürlich begriffen wird, wird sie nicht als Herrschaft wahrgenommen, sondern als Natur der Dinge, die keiner expliziten Legitimation bedarf und als Gewalt verkannt wird. Sie erscheint als „biologisch fundierte und objektiv unveränderliche Grundwahrheit“³⁴ bzw. – mit Bourdieus Worten – als ‚Doxa‘.³⁵

30 Pierre Bourdieus Aufsatz *Die männliche Herrschaft* erschien 1997 auf Deutsch. In: Irene Dölling, Beate Kraus (Hgg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 153-217. Die gleichnamige Monografie stellt eine stark überarbeitete Version des Aufsatzes dar und erschien 2005 auf Deutsch: *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

31 Bourdieu (2005): *Die männliche Herrschaft*, S. 8.

32 Mauger (2005): *Über symbolische Gewalt*, S. 216.

33 Beate Kraus, Gunter Gebauer (2008): *Habitus*. 2. Aufl. Bielefeld: transcript, S. 10. – Das Verständnis von Kultur in einem kulturwissenschaftlichen Sinne beschreibt Andreas Reckwitz wie folgt: „‚Kultur‘ umschreibt die impliziten gesellschaftlichen Wissensordnungen, die zentralen Codes und Unterscheidungen, die sie strukturieren, und die den Raum möglicher Praktiken und Diskurse sowie schließlich auch Subjektformen abstecken.“ Dergestalt fungiert sie als „Kontingenzmarker und Ent-Universalisierungsinstrument“. Ders. (2008): *Subjekt*. Bielefeld: transcript, S. 18.

34 Stephan Moebius (2011): Pierre Bourdieu: Zur Kritik der symbolischen Gewalt. In: Ders., Dirk Quadflieg (Hgg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. 2. erw. u. akt. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 58.

Wenn die Beherrschten auf das, was sie beherrscht, Schemata anwenden, die das Produkt der Herrschaft sind, oder wenn, mit anderen Worten, ihre Gedanken und ihre Wahrnehmungen den Strukturen der Herrschaftsbeziehung, die ihnen aufgezwungen ist, konform strukturiert sind, dann sind ihre Erkenntnisakte unvermeidlich Akte der Anerkennung, der Unterwerfung.³⁶

Die Übereinstimmung im Wahrnehmen, Denken, Bewerten und Wollen zwischen Herrschenden und Beherrschten erfolgt, so Bourdieu, durch den Habitus: Die männliche Herrschaft „entfaltet ihre Wirksamkeit nicht in der reinen Logik erkennenden Bewußtseins, sondern in dunklen Dispositionen des Habitus“³⁷. Die männlichen und weiblichen Mitglieder einer Gesellschaft verinnerlichen das bestehende Geschlechterverhältnis und bilden Dispositionen aus, die diesem entsprechen und so reproduzieren: Symbolische Herrschaft ist „die Realisierung einer Sicht der Welt oder einer sozialen Ordnung, die zugleich im Habitus der Herrschenden wie der Beherrschten verankert ist. Sie setzt also voraus, dass subjektive Strukturen – der Habitus – und objektive Verhältnisse im Einklang miteinander sind, dass inkorporiert ist, ‚was sich gehört‘“³⁸.

Der Habitus ist ein Bündel von verinnerlichten Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata, das die Wahrnehmung und Interpretation bzw. Bewertung der sozialen Welt sowie die Praxisformen der AkteurInnen hervorbringt.³⁹ Er besteht aus zwei Seiten: Einerseits ist er eine ‚strukturierte Struktur‘ (opus operatum), das heißt, dass sich die Geschichte in ihm verinnerlicht; als Produkt der Vergangenheit ist er geronnene Erfahrung.⁴⁰ Gleichzeitig ist er auch ‚strukturierende Struktur‘ (modus operandi): ein generatives, erzeugendes Prinzip, das „jene regelhaften Improvisationen hervorbringt, die man auch gesellschaftliche Praxis nennen kann“⁴¹. In Bezug auf die Kategorie Geschlecht bedeutet dies, dass der Habitus immer auch „vergeschlechtlicht und vergeschlechtlichend“⁴² ist: In der Sozialisation erwerben die sozialen AkteurInnen von frühester Kindheit an „eine vergeschlechtlichte, geschlechtlich spezifizierte soziale Disposition“⁴³. Michael Meuser beschreibt den geschlecht-

35 Bourdieu begreift die männliche Herrschaft als paradigmatische Form symbolischer Gewalt, wie Beate Kraus es auf den Punkt bringt: „Mit der Verkörperung oder ‚Somatisierung‘ des Herrschaftsverhältnisses ist sie ein Extremfall jener Inkorporation symbolischer Ordnungen, die eine vorreflexive Zustimmung zur Herrschaft sichert. Sie gilt als natürliche, den Körper der Menschen entspringende Ordnung, die keiner Legitimation bedarf, völlig selbstverständlich daherkommt und deshalb auch nicht als Herrschaftsbeziehung wahrgenommen wird.“ Dies. (2011): Die männliche Herrschaft: ein somatisiertes Herrschaftsverhältnis. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 36/4 (Symbolische Gewalt), S. 41.

36 Bourdieu (2005): Die männliche Herrschaft, S. 27f.

37 Pierre Bourdieu (2001): Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1695), S. 218.

38 Kraus, Gebauer (2008): Habitus, S. 52.

39 Vgl. Markus Schwingel (1995): Pierre Bourdieu zur Einführung. Hamburg: Junius, S. 62.

40 Vgl. Kraus, Gebauer (2008): Habitus, S. 6.

41 Ebd., S. 5f.

42 Bourdieu (1997): Die männliche Herrschaft, S. 167.

43 Pierre Bourdieu (1997): Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrücke. In: Irene Dölling, Beate Kraus (Hgg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 228.

lichen Habitus als „Basis von doing gender“⁴⁴, der den geordneten Verlauf der sozialen Praxis regelt. Dergestalt vermag es das Habitus-Konzept Individuum und Gesellschaft als gleichmaßen sozial zu denken und die mikro- und makrosoziologische Perspektive zu vereinen.

Von besonderer Bedeutung ist, dass dieses Schema sozialer Differenzierung (im Gegensatz etwa zu Klasse) antagonistisch funktioniert. Es gibt nur Mann- und Frau-Sein und nichts dazwischen.⁴⁵ „Geschlechtliche Identität [...] ist Ergebnis einer Arbeit der Differenzierung, Unterscheidung und Distinktion, eine Arbeit, die aus Vereinfachungen, Ausschließungen, der Unterdrückung von Uneindeutigkeiten entlang einem antagonistischen Schema von männlich und weiblich besteht.“⁴⁶ Die männliche Herrschaft und die mit ihr einhergehende geschlechtsspezifische Habitualisierung führt, so Bourdieu, bei Männern zu dem Willen zu herrschen (*libido dominandi*) und bei Frauen zu der Liebe zu den Herrschenden (*libido dominantis*), die den Anspruch, selbst Macht auszuüben, ausschließt.⁴⁷

In seiner Studie *Geschlecht und Männlichkeit* hat der Soziologe Michael Meuser jüngst – Bourdieu weiterdenkend – das Konzept eines Geschlechtshabitus vorgelegt. Meusers These lautet, dass es pro Geschlecht nur einen Habitus gibt, der jedoch aufgrund von sozialen Faktoren wie Milieu, Generation, Erfahrung etc. unterschiedliche Ausprägungen erfährt. Das Habitus-Konzept mit dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit von R.W. Connell zusammen denkend exemplifiziert Meuser seine These anhand des männlichen Geschlechtshabitus. Das allen männlichen Habitus zugrundeliegende „Erzeugungsprinzip von ‚doing masculinity‘ ist die hegemoniale Männlichkeit“⁴⁸, das heißt das Streben nach Macht, Dominanz und Überlegenheit; nicht nur gegenüber Frauen, sondern auch und vor allem gegenüber anderen Männern. Damit rückt die doppelte Dominanz- und Machtrelation von Geschlecht in den Mittelpunkt: „die systematische Unterdrückung der Frau durch den Mann [sowie] Dominanzverhältnisse unter Männern“⁴⁹. Obwohl alle Ausformungen des männlichen Habitus dasselbe generative Prinzip antreibt, gelingt es nicht allen männlichen Akteuren einer Gesellschaft ihre Vormachtstellung durchzusetzen. Hier spielen die spezifischen sozialen Einflussfaktoren eine bedeutende Rolle. Außerdem, so ist hinzuzufügen, ist der Machtanspruch in verschiedenen sozialen Feldern ein anderer: Der Hilfsarbeiter einer Fabrik etwa ist im Feld der Arbeit ein Untergeordneter, kann im Feld der Privatsphäre jedoch der

44 Michael Meuser (2010): *Geschlecht und Männlichkeit*. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster. 3. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 117.

45 Vgl. Kraus, Gebauer (2008): *Habitus*, S. 49.

46 Beate Kraus (1993): *Geschlechterverhältnis und symbolische Gewalt*. In: Gunter Gebauer, Christoph Wulf (Hgg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1059), S. S. 218.

47 Vgl. Bourdieu (1997): *Die männliche Herrschaft*, S. 201f.

48 Hegemoniale Männlichkeit ist zu verstehen als „kulturelles Ideal, Orientierungsmuster, das dem *doing gender* der meisten Männer zugrunde liegt“. Meuser (2010): *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 101. Hervorhebung im Original.

49 Ebd., S. 95.

Dominante sein. Der hegemonialen Männlichkeit entspricht, so Meuser, keine hegemoniale Weiblichkeit, da die Machtansprüche der Frauen sich nicht auf globale Weise auf das andere Geschlecht erstrecken, wie es bei Männern der Fall ist. Als Gegenstück zur hegemonialen Männlichkeit gilt die sogenannte ‚betonte Weiblichkeit‘. „Das meint das Einverständnis mit der eigenen Unterordnung und die Orientierung an Interessen und Wünschen des Mannes.“⁵⁰

⁵⁰ Ebd., S. 101.

MANN- UND FRAU-SEIN BEI NESTROY

4 DIE GESCHLECHTERDIFFERENZ BEI NESTROY: BESTANDSAUFNAHME DER DOING GENDER-PROZESSE

Geschlechtliche Identität [...] ist Ergebnis einer Arbeit der Differenzierung, Unterscheidung und Distinktion, einer Arbeit, die aus Vereinfachungen, Ausschließungen, der Unterdrückung von Uneindeutigkeiten entlang einem antagonistischen Schema von männlich und weiblich besteht.¹

Die Re-Lektüre der Nestroy'schen Possen soll mit der Frage eröffnet werden, welche Darstellungsleistungen die Figuren zu Männern und Frauen machen. Wie handeln die Figuren, um als Männer und Frauen (an-)erkannt zu werden. Was Frau- und Mann-Sein im kosmischen Kosmos Nestroys bedeutet, kann über die alltägliche und routinisierte Unterscheidungspraxis – das doing gender – der weiblichen und männlichen Figuren erschlossen werden. Denn in praxis- und interaktionstheoretischer Manier wird Geschlecht verstanden „als eine öffentlich, kulturell intelligible, know how-abhängige Demonstration ‚gekonnter‘ Akte körperlicher Bewegung“² und nicht als psychische und physische Natur, die außerhalb des Sozialen existiert. Dabei ist noch einmal hervorzuheben, dass das Wissen der AkteurInnen nicht expliziter, sondern impliziter, praktischer Natur ist und nicht ins Bewusstsein gerufen werden muss, sondern in Routinen zur Anwendung kommt. Dies meint der Begriff der sozialen Praxis, die Reckwitz pointiert als „skillful performance“ von kompetenten Körpern³ fasst. Das Repertoire an gender performances wird in die Aspekte Körper (1), Emotionen (2) und Räume (3) gegliedert. Dieses Erkenntnisinteresse zielt darauf ab, die Gemeinsamkeiten der Weiblichkeits- und Männlichkeitsentwürfe, die wir bei Nestroy antreffen, herauszuarbeiten. Von ihnen ausgehend können im Anschluss die basalen Strukturen der Geschlechtshabitus erschlossen werden.

4.1 (GESCHLECHTER-)KÖRPER UND LEIBLICHKEIT

Soziales Handeln ist ohne Körper nicht möglich; es bedarf immer der Materialität des Leibes, um aktiv sein zu können. Dabei darf der Körper nicht als natürliche Hülle missverstanden werden, in die das Subjekt eingeschlossen ist und mit der es intendierte Handlungen ausführt. Stattdessen wird der Körper als sozial begriffen, wie Robert Gugutzer hervorhebt:

1 Kraus (1993): Geschlechterverhältnis und symbolische Gewalt, S. 218.

2 Reckwitz (2003): Grundelemente, S. 285.

3 Ebd., S. 290.

Was immer wir mit dem Körper tun, wie wir mit ihm umgehen, wie wir ihn einsetzen, welche Einstellung wir zu ihm haben, wie wir ihn bewerten, empfinden und welche Bedeutung wir dem Körper zuschreiben, all das ist geprägt von der Gesellschaft und der Kultur, in der wir leben.⁴

Damit ist die ‚Sozialität des Körpers‘ angesprochen, die Pierre Bourdieu in seinen Arbeiten fokussiert, wenn er behauptet: „Der Körper ist in der sozialen Welt, aber die soziale Welt ist auch im Körper.“⁵ Außerdem muss auch die ‚Körperlichkeit des Sozialen‘ berücksichtigt werden, die den Körper als Produzenten von Sozialwelt begreift. Der Körper offenbart sich als „sozialer Operator, der in einem Netz von Interaktionen Bedeutungen erzeugt und soziale Strukturen enaktiert“⁶. Damit wird der Körper als „Repräsentationsorgan“⁷ von strukturellen Regeln, Normen und Standpunkten und zugleich als „handelnder Organismus“⁸, der soziale Ordnung durch sein Agieren herstellt, verstanden.

Gerade in Bezug auf Geschlechtlichkeit kommt dem Körper eine fundamentale Bedeutung zu. „Soll ein Geschlecht sozial gültig sein, führt nichts an seiner *Verkörperung* vorbei“⁹, so Hirschauer. Der stilisierte Geschlechterkörper ist für die Visibilität der Geschlechtszugehörigkeit verantwortlich, die Goffman als „folgeschwere Offensichtlichkeit“¹⁰ bezeichnet. Durch geschlechtsadäquate Kleidung, Mimik, Gestik, Haltung etc. stellen sich die Individuen körperlich als Geschlechter dar und werden auch als solche erkannt bzw. anerkannt. Beate Kraus betont, dass der Körper immer ein geschlechtlicher Körper ist, der als männlicher bzw. weiblicher wahrgenommen wird und als solcher Bedeutung erlangt:

Die Unterscheidung in männlich und weiblich manifestiert sich im Körper, prägt den Körper, die Körperwahrnehmung, die Ausdrucksmöglichkeiten und die Gewohnheiten des Körpers, bestimmt das Verhältnis des Subjekts zu seinem oder ihrem Körper, bestimmt daher auch die Wahrnehmung und Erfahrung der Person als einem ‚Ich‘ vom Körper her, und zwar von vornherein als männlich *oder* weiblich.¹¹

Michael Meuser konzipiert die geschlechtsspezifische Handhabung, Wahrnehmung, Zurichtung und Bedeutsamkeit des Körpers für die Geschlechtsidentität als ‚somatische Kul-

4 Robert Gugutzer (2010): Soziologie des Körpers. 3. unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript, S. 5.

5 Bourdieu (2001): Meditationen, S. 194.

6 Michael Meuser (2002): Körper und Sozialität. Zur handlungstheoretischen Fundierung einer Soziologie des Körpers. In: Kornelia Hahn, Ders. (Hgg.): Körperrepräsentationen. Konstanz: UVK, S. 31.

7 Julia Reuter (2011): Einleitung. In: Dies.: Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Bielefeld: transcript, S. 14.

8 Meuser (2002): Körper und Sozialität, S. 20.

9 Stefan Hirschauer (2004): Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns. In: Karl H. Hörning, Julia Reuter (Hgg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: transcript, S. 77. Hervorhebung im Original.

10 Goffman (1994): Die Interaktionsordnung, S. 58.

11 Beate Kraus (2003): Körper und Geschlecht. In: Thomas Alkemeyer et al. (Hgg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur. Konstanz: UVK, S. 165. Hervorhebung im Original.

turen der Geschlechterdifferenz'.¹² Diese sollen im Folgenden in Bezug auf die Nestroy'schen Geschlechter beleuchtet werden.

Der zivilisierte männliche Körper

Die Frage nach dem männlichen Körper bei Nestroy liefert auf den ersten Blick keine Ergebnisse; die Körper der männlichen *dramatis personae* sind auf bezeichnende Weise unbestimmt. Es ist jedoch gerade diese Abwesenheit bzw. Unterdrückung des Körperlichen, die Männlichkeit bei Nestroy ausmacht bzw. als Ideal von Männlichkeit gilt. Entsprechend dem bürgerlichen Ethos definieren sich die männlichen Figuren über ihre persönliche Leistung und werden auch von anderen über diese definiert; sie verhilft ihnen im besten Fall zu einer etablierten Stellung innerhalb der Bühnen-Gesellschaft. Zu Erfolg sprich Anerkennung führt das männliche Tun nur, wenn es auf Rationalität und Vernunft gründet. Damit wird das Männliche gleichgesetzt mit dem Geistigen und dies impliziert die Entbundenheit von Körperlichem, wie es bezeichnend ist für den bürgerlichen Geschlechterdiskurs. Die Festlegung des Männlichen auf sein Tun wird bereits vor dem Beginn der Handlung in der Auflistung der männlichen Figuren im Personenregister vorweggenommen. Die männlichen *dramatis personae* sind nicht einfach Männer, sondern erhalten eine Spezifizierung durch die Berufsbezeichnung. Der schaffenden und folglich aktiven Spezies dient der Körper lediglich als „verfügbares Instrument männlichen Wollens“, als Vollzugsmedium und ist nicht „auferlegtes Schicksal“¹³. Dieser Umstand befreit die männlichen Figuren von äußeren Schönheits- und Zurichtungsanforderungen, da ihre Attraktivität bzw. Anziehungskraft durch ihr Schaffen respektive ihre Finanzkraft zu- oder abnimmt. Um dem (Selbst-)Verständnis von Männlichkeit, in erster Linie in der Öffentlichkeit, zu entsprechen, müssen jedoch zahlreiche männliche Figuren einen Kampf mit ihrem Körper aufnehmen. Denn Affekte und Emotionen, die mit körperlichen Ausbrüchen einhergehen, drohen die Vernunft-geleiteten Männer zu übermannen und ihre Männlichkeit, die Herr eines zivilisierten Körpers ist, in Frage zu stellen. Je nach individueller Situation gilt es von männlicher Seite spontane irrationale Körperregungen wie Empfindsamkeit oder Gewalt zu unterdrücken.¹⁴ Exemplarisch kommt die männliche Körperkontrolle in einer Szene aus dem *Gewürzkrämer-Kleeblatt* zum Ausdruck, in der die drei Protagonisten ihre Gattinnen als Ehe-

12 Vgl. Michael Meuser (2005): Frauenkörper – Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz. In: Markus Schroer (Hg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1740), S. 278-286.

13 Michael Meuser (2011): Männerkörper. Diskursive Aneignungen und habitualisierte Praxis. In: Mechthild Bereswill, Ders., Sylka Scholz (Hgg.): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. 3. Aufl. Münster: Westfälisches Dampfboot (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 22), S. 156.

14 Vgl. Allgemeines zu Norbert Elias' Ausführungen über den ‚zivilisierten Körper‘ in seinem Werk *Über den Prozess der Zivilisation*. In: Gugutzer (2010): *Soziologie des Körpers*, S. 50-59.

brecherinnen verdächtigen und um ein Haar von Eifersucht, Angst und Scham übermannt werden. In der gegenseitigen Vergewisserung, dem ‚starken‘ Geschlecht anzugehören, legen sie das bürgerliche (Selbst-)Verständnis von Männlichkeit offen:

SCHWEFEL (*zu BAUMÖHL*). Wier sind Männer, das dürfen wier nicht vergessen.
 BAUMÖHL. Richtig, (*gegen CICHORI gewendet*) wier müssen uns auszeichnen durch Kaltblütigkeit.
 CICHORI (*holt vom Tisch ein Glas Wasser*). Mäßigung, Stärke, Ruhe. (*Giebt SCHWEFEL das Glas.*)
 SCHWEFEL (*in der Meinung CICHORI habe ihm das Glas Wasser für BAUMÖHL gegeben*). Du hast Recht, aber es giebt gewisse Ereignisse, gewisse Unglücksfälle – (*Giebt BAUMÖHL das Glas.*)
 BAUMÖHL (*in der Meinung SCHWEFEL habe ihm das Glas Wasser für CICHORI gegeben*). Fassung is in jeder Lage das erste. (*Hält CICHORI das Glas an den Mund.*)¹⁵

Die Reduzierung der Frau auf ihre Körperlichkeit

Im Gegensatz zur relativen Unbestimmtheit des männlichen Körpers wird Weiblichkeit eng mit Körperlichkeit assoziiert, wenn nicht sogar über diese definiert. Dem Idealbild von Weiblichkeit zu entsprechen, bedeutet bei Nestroy tugendhaft zu sein, was unter anderem vor allem liebende Fürsorglichkeit, Treue und folgsame Unterwürfigkeit gegenüber der männlichen Autoritätsperson – das ist der Vater oder der Ehemann – impliziert. Jedoch gilt es auch und vor allem, „anmutig“ und „reizend“ zu sein, das heißt, dem geltenden Schönheitsideal zu entsprechen und letztendlich den Männern zu gefallen. Schließlich sind die männlichen dramatis personae bei Nestroy in der Regel mehr am Schein als am Sein interessiert. Eine dramatische Form nimmt das Gebot der weiblichen Tugendhaftigkeit an, wenn über das Äußere des Körpers auf die innere Wohlgeformtheit geschlossen wird, wie es bei Ulrike in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* der Fall ist. Allein ihr Anblick genügt dem Marchese Vincelli, um zu wissen, dass sie ein ‚gutes‘, tugendhaftes Mädchen ist. Ihre Schönheit wiegt folglich ihren niedrigen Stand auf. „Solche Reize entschuldigen, haben Sie selbst gesagt – so drücken Sie verzeihend nun mich und die Erwählte an das Vaterherz“¹⁶, entgegnet Alfred seinem überraschten Vater beim Anblick der ‚schönen‘ Ulrike. Hier sticht ins Auge, dass Ulrikes Äußeres als natürliche, das heißt nicht affektierte, gekünstelte Schönheit wahrgenommen wird.

Um den „Standards der äußeren Erscheinung zu entsprechen“¹⁷ und den männlichen Blicken standzuhalten, müssen die weiblichen Figuren – mit Ausnahme der wenigen ‚na-

15 Johann Nestroy: Das Gewürzkrämer-Kleeblatt oder die unschuldigen Schuldigen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Hein et al. Bd. 22. Hg. von W. Edgar Yates. Wien: Deuticke 1996, S. 127. Aus Gründen der Lesbarkeit werden in Folge zitierte Passagen aus dem Stück gekürzt in Klammern im Fließtext wie folgt angeführt: GK: II/22, S. 127.

16 Johann Nestroy: Liebesgeschichten und Heurathssachen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Hein et al. Bd. 19. Hg. von Ders. Wien: Deuticke 1988, S. 82. Aus Gründen der Lesbarkeit werden in Folge zitierte Passagen aus dem Stück gekürzt in Klammern im Fließtext wie folgt angeführt: LH: III/17, S. 82.

17 Erving Goffman (1994): Das Arrangement der Geschlechter. In: Ders.: Interaktion und Geschlecht. Hg. von Hubert Knoblauch. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 123.

türlichen Schönheiten‘ – ihren Körper zurichten oder, wie es bei Nestroy heißt, sich putzen. Die körperliche Dressur zwingt Grundlhuber seiner Frau Kunigunde sogar auf. Bevor die Familie das Haus verlässt, weist er Kunigunde an, sich reizend zu machen. Dabei belässt er es jedoch nicht, sondern er gibt ihr genaueste Vorgaben, auch wenn sie betont, dass das ihre Sache sei:

GRUNDLHUBER. Gut – Du Kuni, geh, zieh dich gschwind an, mach dich reizend, aber nimm nur um alles in der Welt nicht den weißen Shawl und den Hut, der so ausm Gesicht geht.

KUNIGUNDE. Mein Putz ist meine Sache, davon verstehst du nix.

GRUNDLHUBER. Mir alles recht, aber nimm um alles in der Welt nix Weißes, du glaubst nicht, wie dich die weiße Farb verschandelt, du mußt ungeheuer gescheckt sein, wenn du was gleich sehen willst.

KUNIGUNDE. Laß mich gehen, ich weiß schon, was ich zu thun hab.¹⁸

Als Kunigunde zurückkommt, ist Grundlhuber – wie zu erwarten – unzufrieden mit dem Ergebnis: „Ich weiß nicht, du schaust nicht recht reizend aus – Nimm du ein anderes Mal einen Hut, der mehr ins Gesicht herein geht, (*Hält die Hand ganz vor das Gesicht.*) wird dich viel mehr bilden.“ (EW: I/11, S. 19) Grundlhuber schämt sich seiner in die Jahre gekommenen Ehefrau und lässt sie dies unverblümt spüren. Das Äußere der Frau überträgt sich auf das Ansehen des Mannes, das in diesem Fall nach Ansicht Grundlhubers kein positives ist. Während Grundlhuber der Putz seiner Frau zu wenig erscheint, wird auf der anderen Seite von den Männern die Putzsucht der Frauen kritisiert, gerade wenn diese die finanziellen Mittel sprengt. Die Anklage der weiblichen Putzsucht als „nie versiegende Attacke auf die Haushaltskasse“¹⁹ stellte, so Konstanze Mittendorfer, einen Gemeinplatz in bürgerlichen Kreisen dar. Die Gewürzkrämerinnen wollen ihre Körpermanipulation vertuschen, wenn sie darüber schimpfen, dass die anderen so lange für den Putz brauchen. Hier wird ein Gegensatz zwischen natürlicher und affektierter Schönheit manifestiert, mithilfe dessen sich die Frauen voneinander abzugrenzen versuchen. Als Madame Baumöhl endlich aus einer Seitentür hervortritt, entgegnet Madame Cichori ihr zynisch: „Du brauchst etwas lang zum Putz, ich verspare mir die Toilettenkünste für die spätern Jahre“ (GK: I/18, S. 101). Damit wird auch auf das Ablaufdatum des anmutigen weiblichen Körpers und die eigene Jugend hingewiesen.

Derlei Beispiele zeigen, dass die Frauen und ihre Körper bei Nestroy symbolische Objekte darstellen, deren „soziale Bedeutung mithin von einer Evaluation durch Angehörige des anderen Geschlechts“²⁰ abhängt. Das Frau-Sein kann in diesem Zusammenhang mit Bour-

¹⁸ Nestroy: Eine Wohnung ist zu vermieten, S. 18. Aus Gründen der Lesbarkeit werden in Folge zitierte Passagen aus dem Stück gekürzt in Klammern im Fließtext wie folgt angeführt: EW: I/11, S. 18.

¹⁹ Konstanze Mittendorfer (1995): Die ganz andere, die häusliche Hälfte: Wi(e)der die Domestizierung der Biedermeierin. In: Brigitte Mazohl-Wallnig (Hg.): Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Wien/Köln/Weimar: Böhlau (= L’homme Schriften: Reihe zur feministischen Geschichtswissenschaft 2), S. 60.

²⁰ Michael Meuser (2003): Bekommt der Mann einen Körper? Geschlechtersoziologische und modernisierungstheoretische Aspekte der Körperaufwertung in aktuellen Männlichkeitsdiskursen. In: Thomas Alkemeyer

dieu als ein „Wahrgenommenwerden“²¹ begriffen werden. Frauen „existieren zuallererst für und durch die Blicke der anderen, d. h. als liebenswürdige, attraktive, verfügbare *Objekte*“²². Die Verpflichtung, wenn nicht sogar Reduzierung der Frauen auf „Standards der äußeren Erscheinung“²³ äußert sich vor allem in den zahlreichen Beschwörungen der weiblichen Schönheit von männlicher Seite. Der weibliche Körper ist „unablässig der Objektivierung durch den Blick und die Reden der anderen ausgesetzt“²⁴. Es ist in der Regel die körperliche Attraktivität, die die weiblichen Figuren zu Objekten männlicher Begierde oder ‚Liebe‘ macht, denn viel mehr wissen sie auch nicht über ihre Gegenüber und es scheint ihnen auch zu reichen. Frau-Sein bedeutet ‚schön‘ zu sein, das heißt einen anmutigen, reizenden Körper zu haben und dem Ideal von der ‚glänzenden Frau‘ zu entsprechen.²⁵

Dergestalt ist der Körper mit wenigen Ausnahmen – die Witwe Chaly verfügt darüber hinaus auch über Finanzkraft – das einzige Kapital der Frau. „Der Körper als Kapital meint ein Instrumentarium, das in gesellschaftlichen Handlungsbereichen eingesetzt werden kann, um soziale Gewinne wie beispielsweise Anerkennung, Ansehen, materiellen oder immateriellen Erfolg zu erzielen.“²⁶ Im Falle Nestroys ist er die Ressource, die der Frau auf dem Liebes- und Heiratsmarkt zur Verfügung steht und im besten Fall zu einem Ehegatten verhilft, auf den die weiblichen Figuren bei Nestroy entsprechend dem rechtlichen Status der Frau im 19. Jahrhundert angewiesen sind, da sie selbst nicht als rechtsfähige Personen galten. Bourdieu betont, dass das körperliche Kapital in die anderen Kapitalsorten konvertiert werden kann, so auch in ökonomisches Kapital. Dieses Potenzial erkennt Fett. Er rechnet sich Chancen aus, dass der vermeintlich reiche Nebel seine Tochter heiraten wird anstatt Lucia Distel, die nicht dem Schönheitsideal entspricht. Er versucht dem Aufschneider Nebel seine Tochter schmackhaft zu machen: „’s Mädln is aber auch ein Bild; ich red’ da nichts als Vater.“ (LH: III/14, S. 79) Nebel steigt auf das Spiel Fetts ein, der Vorwand der Schönheit kommt ihm gelegen, vor allem, da niemand wissen darf, dass es ihm um Geld geht.

FETT (*mit seinem Plan heraussrückend*). Was anders wär’ es, wenn Sie auf meine Tochter gespitzt hätten.

NEBEL. Glauben Sie ich bin abgestumpft gegen solche Reitze?

FETT. Da könnt sich auch der alte Herr nicht so weigern. Er hat Den Titel Exzellenz, und ’s Mädln is wirklich exzellent, folglich – (ebda.)

et al. (Hgg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur. Konstanz: UVK, S. 179.

21 Bourdieu (2005): Die männliche Herrschaft, S. 117.

22 Ebda. Hervorhebung im Original.

23 Erving Goffman (1994): Das Arrangement der Geschlechter, S. 123.

24 Ebda., S. 112.

25 Vgl. Mittendorfer (1995): Die ganz andere, die häusliche Hälfte, S. 58.

26 Gugutzer (2010): Soziologie des Körpers, S. 67f.

Fett hat die Verfügungsgewalt über den Körper seiner Tochter inne und versucht damit ökonomisches Kapital zu lukrieren. Der weibliche Körper dient ihm als Ware, mit der er ungeniert handelt. Er erhofft sich eine Rendite in ökonomischer Form auf dem ‚Markt der Liebe‘. Auch Heuschreck in *Eine Wohnung ist zu vermieten* nutzt den Körper seiner Tochter, um der von ihm und Wohlschmack arrangierten Ehe zu einem guten Ausgang zu verhelfen: „Theres’, du mußt jetzt die Ehre haben, sehr liebenswürdig zu sein“ (EW: II/13, S. 46), weist er seine Tochter an. Ulrike Tanzer interpretiert das Motiv der Ware Frau in Nestroys Oeuvre als Kritik an der Ökonomisierung aller Lebensbereiche im kapitalistischen 19. Jahrhundert – vornehmlich des privaten Bereiches der Ehe und der Liebe.²⁷

4.2 EMOTIONEN UND AFFEKTE

Als ein weiterer Baustein zur Erfassung von Weiblichkeit und Männlichkeit können die Gefühlspraktiken der Nestroy’schen Figuren herangezogen werden. Es gilt zu fragen, wie Emotionen und ihre Ausdrucksweisen zur Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit beitragen. Die Figuren der Stücke sind – wie ihre Äquivalente in der realen Welt – fühlende Wesen. Sie haben Angst und Sehnsucht, sind wütend und zornig, erschrecken oder freuen sich. Gefühle erscheinen auch in negativer Weise, wenn sie Gegenstand von Unterdrückung und Kontrolle sind. Vor allem ist es die ‚Liebe‘, die die Figuren umtreibt und eine handlungskonstituierende Funktion ausübt. Bei den damit einhergehenden zwischen-geschlechtlichen Anbahnungsversuchen kommen den weiblichen und männlichen Figuren spezifische Rollen zu, die die Differenz zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit bekräftigen. Auch im Bereich der Gefühle spielt der Körper eine bedeutende Rolle, denn „Emotionen haben eine physiologische Dimension und schreiben sich dem Körper ein“²⁸.

Die Sphäre der Gefühle und Affekte – die gemeinhin besonders aufgrund ihrer leiblichen Erfahrung als natürlich, subjektiv und authentisch gedacht wird – ist sozial durchformt und historisch variabel. „Denn jede Gesellschaft, jede (Sub-)Kultur, jedes Milieu bringt solche Subjekte hervor, die ihren jeweiligen Anforderungen entsprechen, inklusive der sozial richtigen und normalen Art zu fühlen [sic!]“²⁹, bringen die Soziologinnen Nina Degele und Stephanie Bethmann den Konstruktionscharakter von Emotionen auf den Punkt. Jede Gesellschaft verfügt über ihre je spezifischen Emotionsstandards – Normen des ‚normalen‘, angemessenen und erstrebenswerten Fühlens, die im Gefühlshandeln rezipiert werden. Die konstruktivistische Perspektive auf Emotionen bedeutet laut Ute Frevert, Gefühle in ih-

27 Siehe Tanzer (2006): Die Demontage des Patriarchats, S. 153-164.

28 Ira Spieker (2008): Innenansichten. Zur Konzeptualisierung emotionaler Praxen in der historischen Forschung. In: Zeitschrift für Volkskunde 104/II, S. 205.

29 Nina Degele, Stephanie Bethmann (2009): Gewusst wie: Richtig Lieben und Leiden. In: Sabine Flick, Annabelle Hornung (Hgg.): Emotionen in Geschlechterverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel. Bielefeld: transcript, S. 84.

rem sozialen Kontext zu verorten.³⁰ Ziel ist es nicht, die Gefühle an sich zu erfassen – das ist ohnehin nicht möglich –, sondern die „kollektiven Ausdrucksregeln und -formen von Gefühlen“³¹. „[D]er Ausdruck von Gefühlen [wird] als Praxis gefasst, die Emotionen auf performative Weise herstellt und modelliert bzw. – mit ungewissem Ausgang – ‚navigiert‘“³², so Borutta/Verheyen. Es gilt zu fragen, wie Gefühle in der Praxis dargestellt, kultiviert und gezeigt werden.

Die ‚weiche‘ Frau und der ‚harte‘ Mann – eine Frage des Emotionsmanagements

Zur Reduzierung der Frau auf ihren Körper gesellt sich bei Nestroy eine Sentimentalisierung des Weiblichen, die die Frau als nicht-vernünftiges Wesen zusätzlich als ein gefühlbetontes, ‚weiches‘ bestimmt. Dabei geht es nicht primär darum, dass die weiblichen Figuren Angst, Sorge, Zweifel, Scham, Schrecken und mehr empfinden – das tun auch die Männer –, sondern um die Tatsache, wie diese Emotionen von der Bühnengesellschaft bewertet werden und was sie über ihre Trägerinnen aussagen. Wenn die weiblichen Protagonistinnen in Ohnmacht fallen, vor Scham erröten, in Atemnot geraten, stottern oder betreten zu Boden blicken – es handelt sich um körperliche Manifestationen der oben genannten Emotionen –, sind dies Gefühlspraktiken, die von ihnen erwartet werden, da sie dem Konzept von Weiblichkeit entsprechen. Als weiblich konnotierte Emotionen sind sie ‚natürlicher‘ Bestandteil des Frau-Seins und verweisen auf die körperliche und geistige Schwäche der Frau. Diese Gefühle müssen – so lautet der logische Schluss – von den Männern unterdrückt werden, da sie dem rationalen Männer-Bild zuwiderlaufen und eine ent-männlichende Wirkung mit sich bringen. „Verdammt – ich werde weich“, „der fremde Pursche sieht’s am Ende, daß ich weich werde“ (LH: III/15, S. 80), fürchtet Vincelli den drohenden Verlust des Status des ‚harten‘, Vernunft geleiteten Mannes. Auch Nebel schämt sich ob seines Ohnmachtsanfalles aufgrund der Angst, erschossen zu werden. Dass emotionale Ausbrüche dem Ideal der Vernunft geleiteten Männlichkeit widersprechen, wird ignoriert, wenn diese aus männlich konnotierten Gefühlen wie etwa Zorn, Ärger und Wut hervorgehen. Fett und Grundlhuber leben ihren Zorn und ihre Wut unbehelligt aus. Diese Gefühlsausbrüche werden von Seiten der Bühnengesellschaft wohlgermerkt nicht sanktioniert.

Auch im Bereich der Emotionsstandards und -praktiken erweist sich das System der Zweigeschlechtlichkeit, das Nestroy auf die Bühne bringt, als dem bürgerlichen Idealdiskurs verhaftet: Die aufgrund des Paradigmas der Rationalität abgewertete Empfindsamkeit geht

30 Vgl. Ute Frevert (2000): Vertrauen. Historische Annäherungen an eine Gefühlshaltung. In: Claudia Benthien et al. (Hgg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle. Köln u.a.: Böhlau, S. 181f.

31 Manuel Borutta, Nina Verheyen (2010): Vulkanier und Choleriker? Männlichkeit und Emotion in der deutschen Geschichte 1800–2000. In: Diess. (Hgg.): Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne. Bielefeld: transcript, S. 13.

32 Ebd., S. 18.

einher mit der Zuweisung derselben zum weiblichen, unterlegenen Geschlecht. Gefühle und Empfindsamkeit werden feminisiert und als weibliche Eigenart gewertet. Männlich-rational bzw. männlich-vernünftig steht im Gegensatz zu weiblich-emotional.³³ Dass sich nicht alle Figuren dieser idealen Gefühlsnorm fügen wollen bzw. können, wird unter anderem in Bezug auf das Konzept der Liebe ersichtlich; es verweist auf die Pluralität von Emotionsstilen, wie sie von Borutta/Verheyen hervorgekehrt wird.³⁴

Liebe als Konzept und männliche und weibliche Liebespraktiken

Einen zentralen Stellenwert im Reigen an Emotionen und Affekten, die in den Stücken über die Figuren hereinbrechen, nehmen Gefühlsregungen ein, die unter dem Sammelbegriff der Liebe gefasst werden sollen: Lust, amouröse Anziehung, Begierde, romantische Zuneigung, Eifersucht, Liebeskummer und anderes mehr. Derlei Gefühlsregungen sind handlungsstiftende Motive, die zu Konflikten und Missverständnissen führen und die Unternehmungen der Figuren motivieren. Es ist die Ehestiftung zweier mehr oder weniger Verliebten, die als Happy End über die Handlung der Stücke hinausweist und sich bei Nestroy in der Regel eher zufällig ergibt.³⁵

Bis kurz vor dem Ausgang der Stücke stehen sich zwei Fraktionen unversöhnlich gegenüber, die plakativ als ‚Liebesverfechter‘ und ‚Liebeshasser‘ bezeichnet werden können. Verfochten bzw. gehasst wird ein Konzept von romantischer Liebe, das in der Literatur und im philosophischen Diskurs im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert aus der Taufe gehoben wurde: Sie ist zweckfrei und gleichberechtigt, beruht auf der ‚echten‘ Zuneigung zweier liebender Subjekte und impliziert, dass der/die Auserkorene frei gewählt werden kann. Sie ist ein rationalitätsfreier Raum, enthoben von den gesellschaftlichen Zwängen und Verpflichtungen. Allein die Liebe soll die Basis der Ehe darstellen, wenn es nach ihren BefürworterInnen geht. Und das sind in der Regel die jungen Figuren, das heißt, die Söhne und Töchter. Die jungen Männer erweisen sich dabei als weitaus liebeshungriger als ihre weiblichen Pendanten. Sie scheinen in erster Linie häufig das Lieben selbst zu lieben. Die romantische Liebe ist bei Nestroy nur vor bzw. jenseits ihrer Institutionalisierung anzutreffen und folglich mehr ein ideologisches Konstrukt denn ein handfestes Gefühl, „das den Rahmen für die sozialen Gebilde ‚Paar‘ und ‚Familie‘ liefert“³⁶, so Ina Spieker in Anlehnung an Niklas

33 Vgl. Catherine Newmark (2010): Vernünftige Gefühle? Männliche Rationalität und Emotionalität von der frühneuzeitlichen Moralphilosophie bis zum bürgerlichen Zeitalter. In: Manuel Borutta, Nina Verheyen (Hgg.): Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne. Bielefeld: transcript, S. 42-44.

34 Vgl. Borutta, Verheyen (2010): Vulkanier und Choleriker?, S. 16f.

35 Die Nestroy-Forschung spricht dabei vom Zwangscharakter des Happy Ends bei Nestroy. Es ergibt sich häufig nicht als logische Folge der Handlung, sondern muss künstlich herbeigeführt werden, um die Gattungsanforderung des glücklichen Ausgangs zu erfüllen.

36 Spieker (2008): Innenansichten, S. 209.

Luhmann. Sie ist eine Utopie, die das (Noch-)Nicht-ausleben-Können voraussetzt, wie der Blick auf die Gefühlsbasis der bestehenden Ehen in den Possen verrät. In diesen kann von Liebe nur in Ausnahmefällen die Rede sein, denn der Normalfall ist die eheliche Zweckgemeinschaft, wie wir sie bei den Grundhubers und den Gewürzkrämern miterleben. Mit Luhmann gesprochen handelt es sich um „Eheversuche“³⁷, die Nestroy auf die Bühne bringt. Den Gegenpart zu den romantisch Liebenden stellen die patriarchalen Hausvorsteher dar, die diese zugunsten der Konvenienzehe ablehnen, wenn sie ihre Nachkommen dem Stand und dem Geld entsprechend anbringen wollen. Aus ihrer Warte ist nicht Liebe der Spender einer Gemeinschaft, sondern ein angemessenes Kapitelvolumen. Die Verheiratung ist aus dieser Perspektive ein Geschäft, bei dem es darum geht, das ökonomische und/oder symbolische Kapital der Familie beizubehalten bzw. im besten Fall zu vermehren. Exemplarisch kommt dies in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* zum Ausdruck, wenn die Kinder zu Spielbällen von Fett und Vincelli werden. Dass Liebe und Ehe im Nestroy'schen Kosmos geradezu einen Widerspruch darstellen, wird laut Jürgen Hein im Titel dieser Posse manifest: „Geschichten‘ stehen für das Reich der Fiktion, ‚Sachen‘ verweisen auf den kommerzialisierten Alltag und die verdinglichten Beziehungen zwischen den Menschen.“³⁸

Allen Figuren gemeinsam ist eine geschlechtsspezifische Praxis, die in zwischengeschlechtlichen Anbahnungen bzw. Beziehungen zur Anwendung kommt, und als ‚Liebespraxis‘ bezeichnet werden soll. Egal welcher Art die Gefühle sind und welche Absichten verfolgt werden, den männlichen Figuren kommt der aktive Part des Werbens um das ausgewählte weibliche ‚Liebesobjekt‘ zu und die Funktion der weiblichen Figuren besteht darin, ein schönes ‚Objekt der Begierde‘ zu sein. Die Darstellungsroutinen in diesen ‚Paarbildungsprozessen‘ stellen perfekte „Gelegenheiten für Episoden der Geschlechtsdarstellung“³⁹ dar, denn sie bringen die Ideale vom aktiven Mann und der passiven Frau zur Geltung. Ziel ist es, durch die Darstellungsleistungen als wohlgeratene Exemplare des jeweiligen Geschlechts Anerkennung zu finden. Die Gunst der Frauen versuchen die männlichen Figuren durch ein Bündel an Galanterien, Schmeicheleien und Höflichkeiten zu gewinnen, wie wir es unter anderem bei Grundhuber, Victor und August miterleben. Diese männliche Praxis erachtet Erving Goffman als wichtigen Baustein im ‚System der Hofierung‘: „Unabhängig davon, ob der Mann wirklich am Hofmachen oder allein an der Verführung interessiert ist: Er muß in jedem Fall der Frau mit Aufmerksamkeiten nachjagen, und sie hat es in der Hand, diese Jagd zu verlängern oder zu verkürzen.“⁴⁰ Dass letzteres bei Nestroy nicht unbedingt der Fall sein muss, zeigt sich bei Grundhuber. Er erwartet erst gar kein bestäti-

37 Niklas Luhmann (1994): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1124), S. 173.

38 Jürgen Hein (1987): *Nestroys Liebesgeschichten und Heiratssachen, ein vormärzliches Zeitbild*. In: *Nestroyana* 9/1-2, S. 6.

39 Hirschauer (1994): *Die soziale Fortpflanzung*, S. 689.

40 Goffman (1994): *Das Arrangement der Geschlechter*, S. 121.

gendes Zeichen von Madame Chaly, sondern fährt ungeniert mit seiner Gunstbekundung fort. Ihre ablehnende Haltung will er nicht verstehen. Wie sehr die Frau bei Nestroy in Interaktionen mit dem anderen Geschlecht auf Zurückhaltung verpflichtet ist, wird exemplarisch in der Figur der Luise in *Eine Wohnung ist zu vermieten* ersichtlich. Allein die Tatsache, dass sie ein offenes und intimes Gespräch mit August sucht, veranlasst diesen zu der Annahme, dass es sich um eine Ermutigung handelt, und er verfällt sogleich ihren Reizen und ihrer Anteilnahme. Die männliche Hofierungspraxis wird auch aus Kalkül inszeniert, wenn nicht das Gefühl der Liebe der Grund für eine Anbahnung ist, sondern finanzielles Kapital oder Ansehen, wie es bei Nebel und Victor der Fall ist. Ersterer mimt den Verliebten, um seinen „Dreißigtausendguldenplan“ zu verwirklichen spricht Lucia Distel zu heiraten. Letzterer weiß, dass ihm seine Zuvorkommenheit interessant macht bei den Frauen und zu Ansehen verhilft, wie er seinem Freund Peter verrät.

Gunstbekundungen und Höflichkeiten gegenüber dem anderen Geschlecht werden jedoch nicht nur in Liebesanbahnungen zur Anwendung gebracht, sondern auch in den bestehenden Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Denn Fürsorge und Liebe gelten zumindest unter den bürgerlichen Figuren der Stücke als Grundpfeiler einer Paarbeziehung. Diese männliche Höflichkeits-Praxis versteht Goffman als zweiten Baustein im ‚System der Ehrerbietung‘ gegenüber den Frauen, die er als Entschädigung für ihre Benachteiligung interpretiert.⁴¹ Dabei handelt es sich in den Stücken um Zuvorkommenheit gegenüber den hilfs- und schutzbedürftigen Frauen. In dieser Kunst üben sich vor allem die Gewürzkrämer: Sie machen ihren Frauen Komplimente und bieten in Haushaltsangelegenheiten ihre Dienste an, die von den Frauen nur zu gern in Anspruch genommen werden.

Authentische Gefühle und „Gefühlstheater“⁴² – Körper auf dem Prüfstand

Obwohl „das Herz, der heilige Wohnsitz des Gefühls, [...] nie ein Gegenstand des Spieles sein [soll]“ (EW: II/8, S. 43), wie August in *Eine Wohnung ist zu vermieten* verlautbart, wimmelt es in Nestroy's Possen von Praktiken der Gefühls-Verstellung, die unterschiedlich beschaffen und motiviert sind. Die Gefühlsmaske Nebels etwa besteht darin, dass er die Liebe zu Lucia Distel inszeniert, um zu ihrem Vermögen zu gelangen. Er mimt den leidenschaftlichen Liebhaber, um seinen „Dreißigtausendguldenplan“ (LH: I/8, S. 18) zu verwirklichen. Im Falle Nebels ist das Gefühl selbst der Gegenstand der Verstellung und diese soll zu einem finanziellen Mehrwert führen. Weit gängiger ist die Praxis der Gefühls-Verstellung dort, wo gewisse Emotionen nicht angebracht sind. Nicht erlaubte bzw. unangemessene Gefühlsregungen sollen vertuscht werden. Dies trifft auf außereheliche amouröse Gefühle

⁴¹ Vgl. ebda., S. 151.

⁴² Herbert Herzmann (2010): Spiele mit Gefühlen: Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy. In: Nestroyana 30/1-2.

zu, wie bei Grundlhuber und den Gewürzkrämerinnen, aber auch auf Louises Zuneigung zu August. Letztere darf August nicht lieben, weil sie ihrer Freundin Amalie, die die Verlobte Augusts ist, zu Loyalität verpflichtet ist. In diesen Fällen betrifft die Verstellung nicht die Gefühle selbst, sondern das Kultivieren derselben in der Öffentlichkeit.

Es verwundert folglich nicht, dass die Nestroy'schen Figuren Zweifel an der ‚Echtheit‘ der Gefühle ihrer Gegenüber hegen. Diesen Umstand beschreibt Herbert Herzmann für die Posse Nestroys wie folgt:

Nestroys Figuren schwanken zwischen Euphorie und Enttäuschung, zwischen Hoffnung auf dauerhaftes Glück und schmerzlicher Erkenntnis der Unbeständigkeit der Gefühle hin und her. Nicht selten werden sie misstrauisch, wenn ihre Liebespartner beständig sind oder es zu sein scheinen. [...] Nestroys *dramatis personae* fällt es schwer, ihr Glück zu genießen.⁴³

Unter den Verdacht der Gefühlsfassade geraten sowohl die weiblichen als auch die männlichen Figuren: Buchner ist misstrauisch, dass er Fanny nach seiner zweijährigen Abwesenheit gleich verliebt antrifft wie zuvor: „Sie scheint unverändert, aber grad weil sie es scheint, so könnte ja das Ganze nur auf'n Schein seyn.“ (LH: II/7, S. 42) Er beschließt, Fannys Liebe auf den Prüfstand zu stellen, denn „[b]lindes Zutrauen darf man zu keiner haben“ (LH: II/7, S. 43). Kunigunde und ihre Tochter Amalie wiederum vertreten die Auffassung, dass man sich der liebenden Treue der Männer nicht gewiss sein dürfe, da Männer nicht zur Beständigkeit geboren seien. „Prüfung heißt das große Wort“ (EW: I/2, S. 9), und dies bedeutet, die Männer einem Liebes-Test auszusetzen, denn „Gefahr allein bewährt die Tugend“ (ebda.). Auch die männlichen Gewürzkrämer reihen sich ein unter die Misstrauischen in Gefühlsangelegenheiten. Sie verdächtigen die Ehefrauen ihrer Freunde als (potenzielle) Ehebrecherinnen anstatt als liebende Ehefrauen und unternehmen alles, um die weibliche Untreue zu verhindern bzw. den Freunden die Un-Tugend der Frauen zu vermitteln.

Um zwischen authentischen und inszenierten Gefühlen unterscheiden zu können, kommt dem Körper eine bedeutende Funktion zu. Ihm wird von den Figuren Authentizität zugesprochen, da davon ausgegangen wird, dass er als das Andere der Vernunft nicht lügt. Der Körper ist eine „Fläche, die permanent Auskunft gibt“⁴⁴ und zwar auch gegen den Willen ihrer InhaberInnen. Walter Pape führt in seinem Aufsatz zu Verstellung und Gebärde bei Nestroy aus, dass Gestik und Mimik im 19. Jahrhundert als „unmittelbarer Ausdruck des Inneren“ galten, da diese körperlichen Ausdrucksweisen „aufgrund von unwillkürlichen Affekten schwer zu unterdrücken seien“⁴⁵. Während man im Sprechen Gegenteiliges und Unwahres behaupten kann – wie es Grundlhuber und die männlichen und weiblichen Ge-

43 Ebda., S. 44. Hervorhebung im Original.

44 Hirschauer (2008): Körper macht Wissen, S. 980.

45 Walter Pape (2005): „Da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n“: Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien. In: Nestroyana 25/1-2, S. 18.

würzkrämer tun und an späterer Stelle erläutert werden soll –, fällt es dem Körper schwer, zu lügen. Die Figuren ziehen den Körper dergestalt als Indizienlieferanten für das Innenleben ihrer Gegenüber heran. Der Körper fungiert als Authentizitäts-Maschine bzw. „Bollwerk der Authentizität“⁴⁶, wie es bei Reuter treffend heißt. Als „Organ der Wahrheit“⁴⁷ stellt der Körper ein Entlarvungsmedium dar und ist ein potenzieller „Verräter und Deserteur“⁴⁸.

Der enge Zusammenhang zwischen Emotionen und Körperlichkeit und die Beweiskraft, die den körperlichen Manifestationen von Emotionen zugesprochen wird, kommt exemplarisch in einer Verstellungsszene in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* zum Ausdruck: Um Buchner und Fanny nach dem Wunsch Fetts voneinander zu entzweien, bringt Nebel Fanny dazu, so zu tun als würde sie nicht Buchner lieben, sondern ihn – Nebel. Es ist natürlich Buchner, der im Nebenzimmer versteckt, dieser Szene indirekt beiwohnt. Nebel beschreibt gut vernehmlich Fannys angeblichen „ungeheuchelten Leidenschaftsausbruchsandrang“. Das klingt wie folgt: „Sie sehen mich zärtlich an? Sie erröthen? Sie drücken meine Hand an Ihren Wallungsbussen? Ein liebeathmender, halbunterdrückter, und dennoch bedeutend entschlüpfter Seufzer drängt sich aus der beklommenen Brust?“ „Du sprichst die Sprache des Gefühls, du sprachst die Sprüche die der Mund sonst spricht mit der Augensprache, und versprichst mir unaussprechliche Seeligkeit.“ „Sie schweigen? Die Augensterne senken sich? Und eine holde Schamaurora kündigt der Liebe Morgenstrahl?“ (LH: II/15, S. 56f.) Der Entzweigungsplan gelingt, denn Buchner interpretiert die Szene tatsächlich als ungeheuchelt, da er in ihr alle weiblichen Gefühlsäußerungen von Liebe vorfindet. Er betrachtet die Liebe Fannys zu einem anderen als beglaubigt durch „unwillkürliche[] körperliche[] Zeichen“⁴⁹. Dass die Liebe zwischen Louise und August entlarvt wird, bedarf ebenfalls keiner Worte. Louise verdeckt ihr Gesicht mit den Händen, als sie August tot glaubt, und sinkt ihm, der Ohnmacht nahe, in die Arme, als dieser plötzlich auftaucht. Amalie kommentiert die Enthüllung lachend: „Bravo, Louise! Nun weiß ich schon, wie die Prüfung ausgefallen ist.“ (EW: III/26, S. 79) Grundlhuber wiederum entlarvt sich als der Madame Chaly verfallen durch sein aufdringliches Verhalten ihr gegenüber und seine plötzlichen Meinungsumschwünge, wenn er davon ausgeht, dass ihn bestimmte Umstände der Angebeteten näher bringen. Von einem Moment auf den anderen ist er begeistert von der Wohnung Chalys, obwohl diese viel zu teuer ist. Oder aber die Wohnung im entlegenen Hietzing erscheint ihm plötzlich als attraktiv, da er weiß, dass er hier einen Garten mit der „Reizbegabten“ teilen könnte.

46 Julia Reuter (2011): Der Körper als Seismograph gesellschaftlicher (Un-)Ordnung. In: Dies.: Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Bielefeld: transcript, S. 79.

47 Reuter (2011): Einleitung, S. 11.

48 Alois Hahn, Rüdiger Jacob (1994): Der Körper als soziales Bedeutungssystem. In: Peter Fuchs, Andreas Göbel (Hgg.): Der Mensch – das Medium der Gesellschaft? Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1177), S. 11.

49 Pape (2005): „Da heißt’s jeder Red’ a Fey’rtagswand’l anzieh’n“, S. 18.

Aus diesen Ausführungen lässt sich der Schluss ziehen, dass auch die Ausdrucks-Praxis von amourösen Gefühlen, die hier als Indiz für Gefühle beleuchtet wurde, Geschlechtsspezifisch aufweist. Frauen und Männer bringen ihre Liebe auf andere Art zur Darstellung sprich sie lieben anders – geschlechtsspezifisch. Ins Auge sticht zudem, dass das Indizienlesen am Körper der anderen vornehmlich eine weibliche Praxis darstellt. Kunigunde, Amalie, Fanny und Ulrike sind aufmerksame Beobachterinnen der Männer in ihrer Umgebung und bemerken durch ihre Beobachtungen, dass es nicht mit rechten Dingen zugeht. Währenddessen sind die männlichen Figuren damit beschäftigt die Handlung in Gang zu halten und das Intrigen- und Verwechslungsspiel fortzusetzen.

4.3 (GESCHLECHTER-)RÄUME

Räume sind nicht einfach Behälter, die an sich existieren und Dinge und Menschen in sich aufnehmen. Die Soziologin Martina Löw begreift Raum „als eine relationale (An)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die (An)Ordnung selbst ständig verändert“⁵⁰. Dabei meint Körper sowohl menschliche Körper als auch Dinge, Artefakte und die Materialität des Räumlichen wird betont. Räumen wohnt „sowohl eine Ordnungsdimension, die auf gesellschaftliche Strukturen verweist, als auch eine Handlungsdimension, das heißt der Prozeß des Anordnens“⁵¹ inne. Sie sind dynamisch und umkämpft und werden erst durch das Denken, Wahrnehmen und Handeln der Akteure hergestellt bzw. reproduziert.⁵² Der Zusammenhang zwischen Raum und Geschlecht besteht darin, dass „Räume [...] über körperliche Praktiken in vergeschlechtlichter Weise hervorgebracht“⁵³ werden, so Löw. Nicht nur platzieren sich Männer und Frauen in Räumen, sondern sie werden auch von anderen platziert. „Das gesellschaftliche Geschlechterverhältnis ist in die räumlichen Strukturen eingeschrieben, Räume sind vergeschlechtlicht.“⁵⁴ Räume stellen einerseits Ordnung her und bringen andererseits Ordnungen zum Ausdruck.⁵⁵ Im Folgenden soll aufgezeigt werden, welche räumlichen Aspekte zur Konstitution der Geschlechterdifferenz beitragen bzw. als konstituierende Merkmale von Männlichkeit und Weiblichkeit gelten können.

50 Martina Löw (2001): Raumsoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1506), S. 131.

51 Ebd.

52 Vgl. Martina Löw (2005): Die Rache des Körpers über den Raum? Über Henri Lefebvres Utopie und Geschlechterverhältnisse am Strand. In: Markus Schroer (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1740), S. 265.

53 Ebd.

54 Ruth Becker (2010): Raum: Feministische Kritik an Stadt und Raum. In: Dies., Beate Kortendiek (Hgg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3. erw. u. durchges. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 806.

55 Vgl. Löw (2001): Raumsoziologie, S. 148.

Raum der Geschlechter und Geschlechter-Räume

Nestroys Stücke bringen alltägliche familiäre Mikrokosmen auf die Bühne. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sie vornehmlich im Raum der Privatsphäre spielen. Als Schauplätze fungieren die unterschiedlichsten Wohnräume des Figurenpersonals. Hier findet nicht nur das intime Alltagsleben der männlichen und weiblichen Familienmitglieder statt, sondern der vermeintliche Hort der häuslichen Idylle – wie er im Begriff ‚Biedermeier‘ zum Ausdruck kommt⁵⁶ – erweist sich auch und primär als Raum der Öffentlichkeit. Das (bürgerliche) Gesellschaftsleben wird hier ausgetragen. Feierliche Essen und Zeremonien stehen an der Tagesordnung. Häufig kommt es zu regelrechten Menschaufläufen, wenn plötzlich alle Parteien aufeinandertreffen, um die handlungsmotivierenden Konflikte herzustellen bzw. zu lösen. Außerdem stellt der Privatraum für zahlreiche Figuren einen Arbeitsplatz dar: Für die Figuren aus der unteren Schicht sind die bürgerlichen Haushalte Arbeitsort, wenn sie dort als Angestellte und Dienstmädchen ihre Arbeit verrichten. Auch für die Gewürzkrämer bedeutet ihre Arbeit, das ist das Beitreiben eines „Spezereyladens“, keinen Ortswechsel, denn die Geschäfte sind an die Wohnungen angeschlossen. Folglich ist der private Raum bei Nestroy ein gemeinsamer Raum von Männern und Frauen. Zu diesem Ergebnis kommt auch die Historikerin Rebekka Habermas in ihrer Studie über bürgerliche Männer und Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Außerdem betont Habermas, dass die Familie nicht nur private Funktionen erfüllte, sondern auch der Klassenbildung und ökonomischen Zwecken diene.⁵⁷ Diese Aussage trifft ebenfalls auf die Nestroy'schen Possen zu, denn die zahlreichen Liebesgeschäfte dienen der Akkumulation von ökonomischem und/oder symbolischem Kapital. Sie sind nicht die intime Angelegenheit zweier Liebender, sondern mutieren zu öffentlichen Familienangelegenheiten. Auf einer ersten allgemeinen Ebene erweist sich der Schauplatz des Privaten als gemeinsamer Raum der Geschlechter, in dem Frauen und Männer miteinander leben, einander begegnen und kommunizieren. Die (Bürger-)Familie ist nicht die „kleine, dicht abgeschottete Insel“⁵⁸, wie es der bürgerliche Wertehimmel vorsah, sondern ein „Taubenschlag“⁵⁹ des Kommens und Gehens. Geschlechtsspezifisch ist hingegen, wie sich die Figuren diesen Raum aneignen, welche Funktionen sie in ihm erfüllen (sollen) und welche Deutungshoheit sie über ihn innehaben.

Obwohl der Privatraum gleichermaßen von weiblichen und männlichen Figuren bevölkert ist, wird er als natürliches Territorium der Frau verstanden. Der Privatraum wird zum weiblichen Raum schlechthin. Diese Verräumlichung des Weiblichen bzw. räumliche Fixie-

56 Vgl. Mittendorfer (1995): Die ganz andere, die häusliche Hälfte, S. 28.

57 Vgl. Rebekka Habermas (2000): Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte 1750–1850. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Bürgertum 14), S. 256-259.

58 Gunilla-Friederike Budde (2000): Bürgerinnen in der Bürgergesellschaft. In: Peter Lundgreen (Hg.): Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereiches (1968–1997). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Bürgertum 18), S. 261.

59 Ebd., S. 263.

nung von Weiblichkeit kommt in der männlichen Propagierung der „weiblichen Tugend der Häuslichkeit“⁶⁰ zum Ausdruck. Grundlhuber bringt die Floskel „Inbegriff meiner häuslichen Freuden“ als Beschreibung für seine Frau Kunigunde immer an, wo nur im Entferntesten möglich. Beim Gewürzkrämer Schwefel klingt der Kult um die Häuslichkeit wie folgt: „Sie ist die Häuslichkeit selbst, sogar in fremde Häuser muß sie häuslich seyn. That's nicht anders.“ (GK: II/12, S. 116) Auch Cichori ist entzückt über die Vorbildlichkeit seiner Frau: „nur immer zu Haus seyn, das is jetzt ihre Passion. Na, Häuslichkeit is eine schöne Tugend, so eine Leidenschaft muß man unterstützen.“ (GK: II/4, S. 106) Dabei ist ein Verständnis von ‚Häuslichkeit‘ angesprochen, das sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte, wie Konstanze Mittendorfer festhält. Es meint die hauswirtschaftlichen Pflichten, die liebende Fürsorge gegenüber dem Ehemann und den Kindern und Repräsentationsaufgaben. Diesen weiblichen Tätigkeiten im Privatraum wurde im Übergang zur Marktwirtschaft und der damit einhergehenden Ausdifferenzierung einer öffentlichen und privaten Sphäre ihr Arbeitscharakter abgesprochen. Als Arbeit galt nun nur noch die außerhäusliche Erwerbstätigkeit des Mannes, nicht aber die innerhäusliche Reproduktionsarbeit der Frau.⁶¹

Die Feminisierung des Privatraumes bei Nestroy hat jedoch nicht zur Folge, dass die männlichen Figuren sich aus diesem weiblichen Raum zurückziehen, wie der logische Schluss es vermuten ließe. Als Rentier bzw. Particulier müssen Grundlhuber und Fett keiner Arbeit nachgehen, da das Geld für sie arbeitet. Auch die Gewürzkrämer sind quasi bei der Arbeit zuhause, da ihre Geschäfte an die Wohnungen angeschlossen sind. Dennoch findet man sie dort nur in der Anfangsszene vor; ihre Angestellten erledigen die Arbeit für sie. Durch dieses Entlastet-Sein von der Erwerbstätigkeit verfügen die männlichen Figuren über Ressourcen, die sie – zum Leid der Ehefrauen – in den Privatraum investieren. Grundlhuber mischt sich pedantisch in den Funktionsbereich seiner Frau ein und fordert dort die Entscheidungshoheit ein: Einkäufe, die Kindererziehung, die Aufmachung seiner Familienmitglieder, die Beschaffenheit der Wohnung etc. will er bestimmen. Wo immer Grundlhuber anpackt und bestimmt, kommt es zu Unordnung. Auch die Gewürzkrämer übernehmen ‚Frauenangelegenheiten‘, wenn sie etwa selbst die Organisation des Geburtstagsessens Cichoris übernehmen oder Erledigungen für die Ehefrauen übernehmen. Sie tun dies in erster Linie aus Misstrauen gegenüber den Frauen und wollen sicherstellen, dass alles mit rechten Dingen zugeht, sprich die Frauen sich keine Fehlritte erlauben. Sie beobachten mit Argusaugen das Treiben im Privatraum. Dem weiblich konnotierten Raum des Privaten entspricht bei Nestroy kein männlicher Raum. Vielmehr eignen sich die männlichen Figuren eine Vielzahl an Räumen an, wie der Blick auf die Raum-Bewegungen verrät.

⁶⁰ Mittendorfer (1995): Die ganz andere Seite, die häusliche Hälfte, S. 64.

⁶¹ Vgl. ebda.

Weibliche Ortsfixiertheit und männliche Raum-Bewegungen

Die Festlegung der Sphäre des Privaten als einzigen Wirkungsraum der Frau begründet eine weibliche Immobilität bzw. Ortsfixiertheit. Die weiblichen dramatis personae in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* verlassen kein einziges Mal während der Handlung das Schloss des Hausvorstehers Fett. In den beiden anderen Possen bewegen sich die bürgerlichen Frauen-Figuren nur in männlicher Schutzherrschaft in der Öffentlichkeit. Der Grund für den männlichen Begleitschutz reicht dabei von Konvention bis Kontrolle. Einmal büchsen die Gewürzkrämerinnen aus, um in das Haus zu gelangen, in das Victor sie lockt, doch das stellt eine einmalige Ausnahme dar. Das „ortsgebundene Handeln“⁶² der weiblichen Figuren ist auf den Privatraum konzentriert. Das Wissen, dass der Frau nicht alle Räume offen stehen, haben die weiblichen Figuren inkorporiert, wie sich am Beispiel von Sophie und Madame Stoll beim Betreten eines Wirtshauses aufzeigen lässt. Dieses gleicht dem Übertreten einer imaginären räumlichen Grenze. Das Eindringen in den männlichen Raum kostet große Überwindung, bei der Unbehagen und Angst als emotionale Barrieren fungieren. „Ach, wie kann ich denn als Frauenzimmer ins Branntweinhaus gehen?“ (EW: II/3, S. 36), bringt Sophie ihr Unwohlsein zum Ausdruck. Das Wirtshaus wird aus weiblicher Perspektive als Risiko- und Angstraum⁶³ wahrgenommen, bei dem nicht nur die weibliche Ehre auf dem Spiel steht, sondern auch eine physische Verletzung gefürchtet wird. Die Beschneidung des weiblichen Handlungsraumes – so paradox es klingen mag – ist eine exklusive Ortsbegrenzung, da sie nur dort vorfindbar ist, wo sie leistbar ist und das ist in den bürgerlichen Kreisen der Fall. Im kleinbürgerlichen Milieu und im Arbeiter-Milieu ist die Frau durchaus in Bewegung, denn ihre Funktion besteht nicht (allein) darin, Ehefrau und/oder Mutter zu sein. Sich nur im Privaten aufzuhalten, ist in dieser Situation nicht denkbar. Sie müssen aus finanziellen Gründen einer außerhäuslichen Erwerbstätigkeit nachgehen, um überleben zu können.

Im Gegensatz dazu handelt es sich bei der männlichen Raum-Aneignung um ein „expansives Handeln“⁶⁴, wie die zahlreichen Raum-Bewegungen der männlichen dramatis personae zeigen: *Eine Wohnung ist zu vermieten* beginnt mit der Absenz der komischen Zentralfigur Grundlhuber. Das Familienoberhaupt taucht erst verspätet zur Trauung seiner Tochter auf und verabsäumt es, den Ehekontrakt zu unterzeichnen. In seinem Auftrittlied verrät Grundlhuber, dass er durch die Stadt flaniert ist: „Ja Spatziergäng zu machen, das ist eine Pracht, Wenn man so den stillen Beobachter macht.“ (EW: I/7, S. 13) Während seines Unterwegsseins beobachtet er das rege Treiben auf den Märkten, das von Frauen dominiert wird. Er kann sich kaum losreißen, auch wenn oder gerade weil zuhause die familiäre Pflicht

62 Löw (2001): Raumsoziologie, S. 287.

63 Vgl. Johanna Rolshoven (2000): Übergänge und Zwischenräume. Eine Phänomenologie von Stadtraum und ‚sozialer Bewegung‘. In: Waltraud Kokot, Thomas Hengartner, Kathrin Wildner (Hgg.): Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme. Berlin: Reimer (= Kulturanalysen 3), S. 116.

64 Löw (2001): Raumsoziologie, S. 287.

ihn erwartet. Im Gegensatz zu den zweckorientierten Stadtgängerinnen, die er in der Stadt beobachtet, ist Grundlhuber völlig ‚sinnlos‘ unterwegs. Als Rentier, der von seinem Geld lebt, kann er sich den Luxus des Flanierens leisten. Auch die Wohnungssuche führt Grundlhuber hinaus aus dem Privatraum und hinein in die Stadt. Zur Überraschung seiner Frau nimmt er die gesamte Familie mit Ausnahme Amalies mit auf Quartierssuche. Bei den Wohnungsbesichtigungen verstößt Grundlhuber gegen die Raumordnung, wenn er etwa in der Wohnung der Familie von Heuschreck seinen Kindern deren Essen austeilte und sich so gibt, als wäre er selbst der Hausherr. Die achtlose Raumüberschreitung und -bewegung führt zu Unordnung und Chaos.

In Bewegung ist auch die jüngere männliche Generation des Stückes: August und Eduard flüchten vor den Problemen der Stadt (Liebesverwicklungen und Schulden) in die ländliche Idylle Hietzings. Hier versuchen sie sich „zu zerstreuen, zu betäuben im Gewühle“, denn „Gram und Kummer spielen in Hietzing seltene, aber auch schlechte Rollen“ (EW: III/2, S. 56). Die dörfliche Peripherie wird als idyllischer Gegenort zur Alltagswelt in der Stadt wahrgenommen und verhilft als männlicher Zufluchtsort kurzweilig zu Distanz. Die Geschäftigkeit der Stadt weicht einer Geschäftigkeit privater Natur. Ein weiterer Gegenort für die Männer ist das Wirtshaus. In der Anonymität dieses Raumes wird Kummer in Alkohol betäubt, trifft man sich zufällig und schmiedet Pläne. Ihre vertraute Umgebung verlassen auch Anton Buchner und Alfred in *Liebesgeschichten und Heurathssachen*, indem sie sich unter falscher Identität in das Schloss des Herrn von Fett einschleichen. Vom Kaufmannssohn Anton erfährt man zudem, dass er auf Reisen war, um die Welt kennenzulernen. Auf diese hatte ihn sein Vater geschickt. Diese Wanderjahre des männlichen (klein-)bürgerlichen Nachwuchses stellten im 19. Jahrhundert eine übliche Etappe im Übergang zur Erwerbstätigkeit und Mündigkeit dar. Der Gewürzkrämer Cichori wiederum verlässt den privaten Raum aufgrund einer Geschäftsreise in die Residenz, von der er zu Beginn des Stückes zurückkehrt. Auch Victor hat sich aufgemacht, um seine geliebte Louise zu finden. Aufgrund der Ähnlichkeit der Madame Baumöhl mit der Angeboteten nimmt er eine Stelle in der Gewürzkrämerei ihres Mannes an, wo wir ihn zu Beginn der Posse bei der Arbeit antreffen.

Volker Klotz beschreibt die Expansion des Raumes in der Posse, die mithilfe der zahlreichen Beispiele als männliches Phänomen spezifiziert werden kann, als zentrifugales Motiv. „Reise, Wohnungswechsel, abenteuerlicher Ausflug aus der beschaulichen Kleinstadt in die unabsehbare Großstadt, Landpartie, heimliche Schleichpfade des angesehenen Bürgers in die erotische Grauzone der Vorstadt“⁶⁵ listet Klotz als die gängigsten Ortswechsel und Raumaneignungen auf. Die männlichen Raum-Bewegungen stellen die herrschende Ordnung infrage und konfrontieren das Gewohnte, Alltägliche mit einer Alternative. Und nicht zuletzt setzen sie die Handlung in Gang: Würde sich Grundlhuber nicht auf Wohnungssu-

65 Klotz (2007): Bürgerliches Lachtheater, S. 138.

che begeben, würde er Madame Chaly nicht kennenlernen. Genauso wenig könnte das Eifersuchs- und Verwechslungsspiel in Gang kommen, wenn nicht Victor ins Haus käme etc.

Auch in Bezug auf Raum und Raumanerkennung gestalten sich Männlichkeit und Weiblichkeit als Entitäten eines distinktiven Systems der Zweigeschlechtlichkeit. Frauen sind an den Raum des Privaten gebunden, wie es das bürgerliche Ideal von Weiblichkeit vorsieht, wenn es die finanzielle Situation zulässt. Dies ist in den bürgerlichen Familien der Stücke der Fall. Diese Fixierung auf das Private führt zu weiblicher Immobilität und diese wiederum zu Passivität, die die Handlungsfähigkeit der Frauen erheblich eingrenzt. Die Männer hingegen sind in zahlreichen Orten zuhause und erschließen sich durch ihr expansives Handeln eine Vielzahl an Räumen, sowohl solche des Privaten wie des Öffentlichen. Daraus ergibt sich eine männliche Mobilität, die mit der Vorstellung des aktiven Mannes korrespondiert und den männlichen Figuren zu nahezu unbeschränkter Handlungsfähigkeit verhilft. Die Situation der Frau bei Nestroy nimmt eine prekäre Form an, da sie im Gegensatz zu den Männern über keinen exklusiven eigenen Raum verfügt, wenn der Mann auch den weiblichen Raum des Privaten besetzt. Damit bedeutet Weiblichkeit bei Nestroy in vielen Fällen auch Ortslosigkeit.

4.4 DIE KOMISCHEN FIGUREN ALS TRÄGERINNEN EINES GESCHLECHTSSPEZIFISCHEN HABITUS

Spezifiziert man die Nestroy'schen Figuren als TrägerInnen eines Geschlechtshabitus, so erlangen ihre Geschlechtsdarstellungen, die soeben herausgearbeitet wurden, eine neue Bedeutung: Sie sind das Produkt der Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata, die in den Habitus eingelagert sind. Über sie können die kollektiven Habitusformen erschlossen werden, wie Andreas Reckwitz prägnant herausarbeitet: Nach Bourdieu „sind die Schemata, die das praktische Wissen des Subjekts – und damit dieses selbst – ausmachen, nicht unmittelbar zugänglich, auf sie kann und muss indirekt über eine minutiöse Beschreibung von Verhaltensroutinen rückgeschlossen werden“⁶⁶. Die Habitus wirken ‚vergeschlechtlichend‘, da die durch sie hervorgebrachten Praktiken „zur zweigeschlechtlichen Ein- und Aufteilung der sozialen Welt“⁶⁷ führen. Michael Meuser betont in Anlehnung an Bourdieu, dass von *einem* männlichen und *einem* weiblichen Habitus ausgegangen werden muss. Die in ihn eingelagerten Dispositionen und Klassifikationsschemata bilden die Grundlage der Vielzahl an Männlichkeits- und Weiblichkeitsentwürfen, die in der Empirie anzutreffen sind:

⁶⁶ Reckwitz (2008): Subjekt, S. 45.

⁶⁷ Steffani Engler (2010): Habitus und sozialer Raum: Zur Nutzung der Konzepte Pierre Bourdieus in der Frauen- und Geschlechterforschung. In: Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hgg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3. erw. u. durchges. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 260.

Es gibt pro Geschlecht einen Habitus, also einen männlichen und einen weiblichen. Der jeweilige Habitus manifestiert sich nicht in einer Uniformität von Handlungen, Einstellungen, Attributen; es gibt vielmehr unterschiedliche Ausprägungen von Weiblichkeit und Männlichkeit, wobei soziales Milieu, Generationszugehörigkeit, Entwicklungsphase und familiäre Situation sich als lebensweltliche Erfahrungshintergründe erweisen, deren Relevanzstrukturen Einfluß auf die Muster haben, in denen sich der geschlechtliche Habitus manifestiert.⁶⁸

Der geschlechtsspezifische Habitus kann mit einem Programm verglichen werden, das über eine Grundeinstellung verfügt, je nach Anforderung und Situation jedoch unterschiedliche Feineinstellungen herausbildet und andere Produkte erzeugt. Die zwei Klassen bzw. Programme von Habitus sind, so Bourdieu, antagonistisch und komplementär beschaffen⁶⁹: „Wie man sieht, ist die Männlichkeit ein eminent *relationaler* Begriff, der vor und für die anderen Männer und gegen die Weiblichkeit konstruiert ist, aus einer Art Angst vor dem *Weiblichen*, und zwar in erster Linie in einem selbst.“⁷⁰ Männlichkeit lässt sich folglich nur in Relation zu Weiblichkeit und umgekehrt Weiblichkeit nur in Relation zu Männlichkeit voll erschließen.

Der männliche Habitus wird laut Bourdieu von der ‚libido dominandis‘ angetrieben. Dabei handelt es sich um den Wunsch nach Dominanz über Frauen und über andere Männer. Erst die Verinnerlichung dieses Willens nach Macht, die in den ernstesten Spielen des Wettbewerbs erfolgt, vollendet, so Bourdieu, den männlichen Habitus.⁷¹ Diese ist laut Meuser vergleichbar mit der ‚hegemonialen Männlichkeit‘, die er als „Kern des männlichen Habitus“⁷² betrachtet. Sie ist das Erzeugungsprinzip, das den doing masculinity-Prozessen vorausgeht. R.W. Connell, der dieses Konzept entwickelt hat, definiert hegemoniale Männlichkeit „als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterdrückung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)“⁷³. Als ideales Konstrukt stellt sie die „sozial anerkannte Weise des Mannseins“⁷⁴ dar, an dem sich die Männer bei ihrer Verkörperung von Männlichkeit orientieren. Die Annäherung an diese Orientierungsfolie garantiert die Vorherrschaft gegenüber Frauen und gegenüber anderen Männern. Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit eignet sich besonders dazu, Unterschiede und Dominanzverhältnisse unter Männern zu beleuchten, wie an späterer Stelle gezeigt werden wird.

68 Meuser (2010): Geschlecht und Männlichkeit, S. 120.

69 Vgl. Bourdieu (2005): Die männliche Herrschaft, S. 57.

70 Ebda., S. 96. Hervorhebung im Original.

71 Vgl. ebda., S. 203.

72 Meuser (2010): Geschlecht und Männlichkeit, S. 123.

73 R.W. Connell (2012): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit. In: Franziska Bergmann et al. (Hgg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript (= Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften 2), S. 167.

74 Michael Meuser (2009): Hegemoniale Männlichkeit – Überlegungen zur Leitkategorie der Men's Studies. In: Brigitte Aulenbacher et al. (Hgg.): FrauenMännerGeschlechterforschung. State of Art. 2. Aufl. Münster: Westfälisches Dampfboot (= Forum Frauen- und Geschlechterforschung 19), S. 162.

Die männliche Dominanz und Macht wird durch Aktivität, Rationalität, Vernunft und Stärke beansprucht bzw. ausgeübt, wie die soziale Praxis der männlichen Figuren zeigt. Dabei handelt es sich um Attribute, die als ‚natürlich‘ männlich gelten und folglich der Frau abgesprochen werden. Die freie Bewegung in der Öffentlichkeit und die zahlreichen Ortswechsel verweisen auf die Ausrichtung des männlichen Habitus auf Expansion und Diskontinuität. Da der Mann stark und vernünftig ist, vollführt er die „gefährlichen und spektakulären Handlungen“⁷⁵, wobei Sicherheits- und Ordnungsverlust kein Risiko darstellen, sondern vielmehr eine Herausforderung, deren Meisterung die Männlichkeit bestätigt. Als Vernunft-geleitet definiert sich der männliche Habitus nicht über seine Körperlichkeit, diese gilt es vielmehr zu unterdrücken, wie das männliche Emotionsmanagement belegt. Dahingegen können Affekte der Wut und des Zorns durchaus demonstriert werden, denn sie symbolisieren die männliche Stärke. Der männliche Habitus hat es verinnerlicht, das ‚starke Geschlecht‘ zu sein und zu seiner Pflicht gehört es, dem ‚schwachen Geschlecht‘ durch Schutz und Zuvorkommenheit zur Seite zu stehen.

Der weibliche Habitus hingegen wird primär getragen durch die Unterwerfung unter das Männliche. Bourdieu bezeichnet dies als „Disposition zur Unterordnung“⁷⁶. Diese kann mit R.W. Connell als ‚betonte Weiblichkeit‘ bezeichnet werden, die das Komplement zur ‚hegemonialen Männlichkeit‘ darstellt.⁷⁷ Während der Mann vom Wunsch zur Dominanz bestimmt wird, zeichnet die Frau, so Bourdieu, eine ‚libido dominantis‘ aus: die Liebe zu dem Herrschenden und seiner Herrschaft. Dies impliziert den Verzicht, selbst Macht auszuüben.⁷⁸ Die weibliche „Unterwerfungsbereitschaft“⁷⁹ als Kern des weiblichen Habitus äußert sich in den Stücken in der Passivität der Frau. Der Wirkungsraum des Innerhäuslichen impliziert die Ortsfixiertheit des Weiblichen, in der die kontinuierlichen, immer gleichen Tätigkeiten der Reproduktion stattfinden – es handelt sich um eine „Art symbolischer Abkapselung“⁸⁰. Auch in diesem weiblichen Terrain hat es die Frau bei Nestroy gelernt, den männlichen Befehlen Folge zu leisten. In Gesellschaft wird weibliche Zurückhaltung an den Tag gelegt; dadurch kann sich die Frau nicht nur in ihrer Ergänzungsfunktion zum Mann offenbaren, sondern auch die weibliche Schwäche demonstrieren, die der männlichen Fürsorge bedarf. Weiblichkeit wird über Körperlichkeit definiert, wodurch die Frau den Status eines Objekts bzw. Symbols erhält. Die weibliche Körpererfahrung beschreibt Bourdieu als einen „Extremfall der allgemeinen Erfahrung des Körpers-für-andere“⁸¹ zu sein. Dies macht die Frauen abhängig von der Beurteilung der Männer. Ihr Körper wird zur po-

75 Bourdieu (2005): Die männliche Herrschaft, S. 57.

76 Bourdieu (1997): Eine sanfte Gewalt, S. 223.

77 Vgl. Meuser (2010): Geschlecht und Männlichkeit, S. 101.

78 Vgl. Bourdieu (1997): Die männliche Herrschaft, S. 202.

79 Bourdieu (1997): Eine sanfte Gewalt, S. 228.

80 Bourdieu (2005): Die männliche Herrschaft, S. 56.

81 Ebd., S. 112.

tenziellen Angriffsfläche für Verletzungen, die vor allem symbolischer Natur sind. Die Reduzierung auf das Körperliche resultiert in einer Körperdressur, um den Attraktivitätsanforderungen zu entsprechen. Frauen werden dergestalt zu Instrumenten der männlichen Politik, wie an späterer Stelle anhand der Organisationsform der Familie aufgezeigt werden kann. Als ‚schwaches‘ Geschlecht ist der weibliche Habitus ein emotionaler, der nicht in der Lage ist, Gefühlsregungen zu unterdrücken. Angst, Schüchternheit oder Scham plagen die Nestroy’schen Frauen-Figuren und demonstrieren die weibliche Verletzlichkeit und Schwäche.

Der weibliche und der männliche Habitus bei Nestroy sind perfekt aufeinander abgestimmt und auf Ergänzung programmiert: Unterwerfungsbereitschaft passt zu Machtwillen, Passivität zu Aktivität, Kontinuität zu Diskontinuität, Fixierung zu Expansion, Emotionalität zu Härte, Körperlichkeit zu Vernunft und Schutzbedürftigkeit zu Fürsorge.

5 DAS GESCHLECHTERVERHÄLTNIS BEI NESTROY: MACHTVERHÄLTNISSE UND SOZIALE UNGLEICHHEITEN

Zur Bestimmung des Geschlechterverhältnisses gehört die Klärung der Frage, welche Positionen die Genus-Gruppen in den gesellschaftlichen Hierarchien einnehmen und welche Legitimationsmuster es für geschlechtliche Rangordnungen gibt.¹

In diesem zweiten Analyseteil gelangen die Ausführungen zu Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy auf eine nächste Ebene, wenn nun Ungleichheits- und Machtbeziehungen in das Zentrum des Interesses rücken. Denn die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern, die durch die soziale Praxis hergestellt wird, ist nicht neutraler Natur. Die Geschlechterdifferenz (individuelles Handeln) ist eingelagert in ein hierarchisches Geschlechterverhältnis (gesellschaftliche Struktur). Geschlecht als Strukturkategorie weist Frauen und Männern eine andere Position in der Gesellschaft zu und stattet sie mit unterschiedlichen Machtressourcen aus. Um Geschlechtlichkeit und Macht bei Nestroy zusammendenken zu können, muss die textimmanente Betrachtungsweise um die Berücksichtigung des sozialen Kontextes erweitert werden. Damit ist die zweite Seite des Habitus angesprochen, die besagt, dass der Habitus ein Produkt der gesellschaftlichen Ordnung ist. In den Habitus sind nicht individuelle, frei erfundene Schemata eingelagert. Vielmehr ist der Habitus ‚vergeschlechtlicht‘; die ‚zweigeschlechtliche Weltsicht‘² geht in ihn ein. Damit wird verständlich, was es bedeutet, wenn in der interaktionstheoretischen Perspektive von doing gender als ‚Vitalisierung sozialer Ordnung‘³ gesprochen wird. Will man die Metapher des Habitus als Programm weiter strapazieren, dann ist es die Gesellschaft, die den Habitus programmiert. Mit dem Denkwerkzeug des Habitus kann aufgezeigt werden, wie die männlichen und weiblichen Figuren ‚in ihrer sozialen Praxis, in ihrem Denken und Handeln das Geschlechterverhältnis reproduzieren, modifizieren, weiterentwickeln‘⁴. Das Subjekt bzw. das Individuum kann als eine der Existenzformen des Sozialen gedacht werden⁵: ‚Ich bin in der Welt enthalten, aber die Welt ist auch in mir enthalten. Die soziale Realität existiert sozusagen zweimal, in den

1 Becker-Schmidt, Knapp (1995): Einleitung, S. 18.

2 Engler (2010): Habitus und sozialer Raum, S. 260.

3 Hirschauer (1994): Die soziale Fortpflanzung, S. 675.

4 Kraus, Gebauer (2008): Habitus, S. 48.

5 Vgl. Engler (2010): Habitus und sozialer Raum, S. 259.

Sachen und in den Köpfen, in den Feldern und in den Habitus, innerhalb und außerhalb der Akteure.“⁶

Die Ungleichheit der Geschlechter muss kein Machtverhältnis implizieren, doch tut sie es sowohl bei Nestroy als auch in den modernen westlichen Gesellschaften. Nestroy hat bei der Konzeption der ‚komischen‘ Geschlechterordnung seiner Phantasie nicht freien Lauf gelassen, sondern das zeitgenössische Geschlechterverhältnis in fiktionalisierter Form auf die Bühne gebannt. Dieses In-Szene-Setzen von Bekanntem, das heißt Realem bzw. Möglichem, erfordert die komische Gattung der Posse. Die komischen Helden der ausgewählten Stücke gehören der ‚bürgerlichen Gesellschaft‘ des 19. Jahrhunderts an. Als Angehörige des Bürgertums sind sie zudem die Hauptakteure dieser Gesellschaftsform. Es ist die bürgerliche Kultur mit ihren bürgerlichen Subjekten, die Nestroy in den ausgewählten Possen ins Zentrum des Interesses rückt. Die Stücke spielen im Milieu des gehobenen Bürgertums. Durch die Berücksichtigung des historischen Kontextes können die Nestroy’schen Figuren als TrägerInnen eines *bürgerlichen* (Geschlechts-)Habitus spezifiziert werden. Denn es ist in erster Linie die Klassenzugehörigkeit, die für eine spezifische Ausdrucksweise des Habitus verantwortlich zeichnet und das Frau- bzw. Mann-Sein beeinflusst: „Die Geschlechtssozialisation ist von der Sozialisation für eine soziale Position nicht zu trennen“⁷, lautet die logische Formel. „Eine soziale Klasse ist für Bourdieu [...] nicht zuletzt dadurch bestimmt, welche Stellung und welchen Wert sie den beiden Geschlechtern und deren gesellschaftlich ausgebildeten Einstellungen einräumt.“⁸

Es stellt kein Hindernis für die soziologische Analyse dar, dass Grundhuber, die Gewürzkrämer, Kunigunde, Fanny und die restlichen dramatis personae nicht tatsächlich existiert haben. Als ProtagonistInnen eines literarischen bzw. theatralen Diskurses sind sie dennoch Teil der Wirklichkeit, da in Diskursen Habitus reflektiert werden. Denn, so Andreas Reckwitz, „sehr viele moderne Diskurse repräsentieren direkt oder indirekt Subjektformen, sei es in deskriptiver oder normativer Weise“⁹ oder, wie hinzugefügt werden muss, in komischer Form. Die literarische Habitusanalyse ist, so Maja Suderland, „Teil einer Soziologie von ‚Weltsichten‘“¹⁰. In der Literatur und im Theater werden ausgehend von Einzelnen Werte, Befindlichkeiten, Wahrnehmungen, Denkweisen, Wünsche, Ängste und Zwänge der Zeit, aus der sie hervorgehen, perspektivisch reflektiert. Immer haben wir es mit der Stilisierung von Wirklichkeit zu tun. Aus diesem Grund müssen die handelnden Figuren der

6 Pierre Bourdieu, Loic Wacquant (1996): Reflexive Anthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1793), S. 161.

7 Bourdieu (1997): Eine sanfte Gewalt, S. 222.

8 Meuser (2010): Geschlecht und Männlichkeit, S. 113.

9 Reckwitz (2008): Subjekt, S. 138.

10 Maja Suderland (2010): Wie kommt der Habitus in die Literatur? Theoretische Fundierung – methodologische Überlegungen – empirische Beispiele. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 3 (Juli 2010): Habitus I, S. 40.

Fiktion – so lautet die Grundannahme – als VertreterInnen des gesellschaftlichen Substrats, aus dem heraus sie geschaffen werden, ernst genommen werden.

Zunächst gilt es, die bürgerliche Gesellschaft als Gegenstand der komischen Stilisierung in ihren Grundzügen zu skizzieren, um Nestroys theatrale Fiktionalisierung verstehen zu können. Dabei richtet sich das Hauptinteresse auf das Geschlechterverhältnis, das sich im 19. Jahrhundert herausbildete und die Beziehung zwischen den Geschlechtern strukturierte. Dieses wurde von einem ideologischen Aussagesystem überformt bzw. angeleitet, das die Geschlechter neu interpretierte und zu zwei antagonistischen Wesen mutieren ließ. Ausgehend davon kann in der Folge das Agieren der männlichen und weiblichen Figuren im Feld der Intimsphäre unter die Lupe genommen werden. Dieses alltägliche Zusammenleben ist es schließlich, das Nestroy auf die Bühne bringt. Das Interagieren im privaten Raum wird strukturiert durch die Institutionen der Ehe und der Familie, die als Bühnen fungieren, auf welchen die antagonistischen Geschlechtshabitus zur vollen Entfaltung kommen können bzw. müssen. Da die Figuren dem Bürgertum angehören, müssen sie den bürgerlichen Idealen, Normen und Werten entsprechen und dies bedeutet, dass die „Dramatisierung der sexuierten Sozialordnung in alltäglichen Begegnungen“¹¹ einen Drahtseilakt zwischen Sein und Schein darstellt. Um als bürgerliche Männer und Frauen anerkannt zu werden, bedarf es der Zusammenarbeit der Geschlechter. Diese gegenseitige Abhängigkeit stellt eine zusätzliche Gefährdung des (Geschlechts-)Status bürgerlicher Männlichkeit und Weiblichkeit dar.

5.1 DIE BÜRGERLICHE GESELLSCHAFT ALS SUBSTRAT DER KOMISIERUNG: MANN UND FRAU ALS KOMPLEMENTÄRE MANGELWESEN

Die patriarchalische Geschlechterordnung, an der die Figuren partizipieren, ist Teil der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Der Sozialhistoriker Ernst Bruckmüller datiert den Auftakt zur Entwicklung der ‚bürgerlichen Gesellschaft‘¹² in Österreich auf die 1780er Jahre. Die Voraussetzungen ihrer Etablierung können auf die „Kurzformel Industrialisierung, Bürokratisierung und Urbanisierung“¹³ gebracht werden. Zahlreiche gesetzliche Neuordnungen lösten die feudale Untertänigkeit zugunsten der allgemeinen Staats-

11 Goffman (1994): Das Arrangement der Geschlechter, S. 161.

12 Die sogenannte ‚bürgerliche Gesellschaft‘ blieb im 19. Jahrhundert ein unverwirklichtes Ziel. „Privates Eigentum, rechtsstaatliche Ordnung, politische Freiheit, nationalstaatliche Einheit und Unabhängigkeit“, als ihre politischen Grundpfeiler, wurden nur ansatzweise verwirklicht. Manfred Hettling (2000): Bürgerliche Kultur – Bürgerlichkeit als kulturelles System. In: Peter Lundgreen (Hg.): Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereiches (1968–1997). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Bürgertum 18), S. 327.

13 Ernst Bruckmüller (1990): Herkunft und Selbstverständnis bürgerlicher Gruppierungen in der Habsburgermonarchie. Eine Einführung. In: Ders. et al. (Hg.): Bürgertum in der Habsburgermonarchie. Wien/Köln: Böhlau, S. 15.

untertänigkeit ab. Diese voranschreitende Staatsbildung führte zum rapiden Anstieg des Beamtentums, das zu einem der wichtigsten Träger des Bürgertums werden sollte. Die Industrielle Revolution, die in Österreich verspätet zwischen 1825 und 1830 einsetzte¹⁴, führte zur Etablierung eines kapitalistischen Systems und drängte die kleingewerbliche Produktion an den Rand. Die Position im sozialen Raum wurde nun nicht mehr durch die Geburt in einen Stand gesichert, sondern konnte durch persönliche Leistung (Besitz und Bildung) verändert werden. „Die bürgerliche Gesellschaft sollte aus lauter *disziplinierten* Individuen bestehen, die ihre ‚Glückseligkeit‘ in Pflichterfüllung gegen Gott und die Obrigkeit sowie im verstärkten Streben nach einem ordentlichen Lebensunterhalt suchen und finden.“¹⁵ Das Bürgertum des 19. Jahrhunderts, in diesem Sinne verstanden als soziale Formation, ist eine „heterogene Konfiguration von Berufsgruppen mit zum Teil erheblichen Unterschieden in Einkommensform, ökonomischer Macht, sozialer Zusammensetzung und politischem Einfluß“¹⁶. Staats-, Militär- und Privatbeamte, Wirtschaftsbürger (Hausbesitzer, Rentiers, Bankiers, Großhändler u.a.), Bildungsbürger (Ärzte, Advokaten, Lehrer, Künstler, Gelehrte und auch ein großer Teil der Beamten) und das traditionelle Stadtbürgertum¹⁷ wurden zu diesem ‚neuen Mittelstand‘ zusammengefasst. Eine Volkszählung aus dem Jahr 1857 belegt, dass nicht einmal acht Prozent der Bevölkerung des Habsburgerreiches dem bürgerlichen Stand angehörten.¹⁸

Rechtlich kommt dem Mann in der bürgerlichen Gesellschaft eine Vorrangstellung gegenüber der Frau zu: Da die als allgemein propagierte Staatsbürgerschaft an ökonomische Selbständigkeit gebunden war, handelte es sich dabei um ein männliches Privileg, das Frauen nur in Ausnahmefällen erlangen konnten.¹⁹ „Sein eigener Herr‘ zu sein, war nur Männern möglich [...]. Zum Bürger, citoyen, Staatsbürger gehörte eben nicht nur das soziale Merkmal ökonomischer Selbständigkeit, sondern auch eine ‚natürliche‘ Qualität: ‚kein Kind,

14 Vgl. Ernst Bruckmüller (2001): Sozialgeschichte Österreichs. 2. Aufl. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, S. 200.

15 Ebda., S. 233. Hervorhebung im Original.

16 Ernst Bruckmüller (1988): Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich. In: Jürgen Kocka (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd. 1. München: dtv, S. 161.

17 Die städtische Bürgerschaft war ein Rechtsstatus, der zu Heirat, selbständiger Erwerbstätigkeit und Grunderwerb in der Stadt berechtigte. Voraussetzungen für den Erhalt des Bürgerstatus waren das männliche Geschlecht, ein bestimmtes Alter, ein eigener Hausstand, Hausbesitz, ein selbständiger Betrieb bzw. ein stehendes Gewerbe oder der Nachweis von steuerlichen Mindestleistungen. Die klassischen Vertreter waren Handwerksmeister, kleine Gewerbetreibende und Einzelhändler. Vgl. Hans-Walter Schmuhl (2000): Bürgertum und Stadt. In: Peter Lundgreen (Hg.): Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereiches (1968–1997). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Bürgertum 18), S. 226–230.

18 Vgl. Bruckmüller (1988): Zur Geschichte des Bürgertums, S. 168.

19 Vgl. Ute Frevert (1988): Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.): Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), S. 21.

kein Weib', sondern volljähriger Mann zu sein.²⁰ Frauen galten als unmündig und unterlagen der rechtlichen Obhut des Mannes. Mit dem Eintritt in die Ehe wurde der Gatte zum Rechtsvormund der Frau und diese musste auf ein eigenes Vermögen und bürgerliche Rechte verzichten.²¹ Während die neue bürgerliche Gesellschaft für den Mann zur Erfolgsgeschichte werden konnte, bedeutete sie für die Frau Machtverlust und Unterwerfung unter das Männliche. Die bürgerlichen Frauen wurden zu „text- und kontextlosen Statistinnen“²² degradiert und erlangten Bedeutung nur als „Familienanhang“²³, wie Ulrike Döcker lakonisch formuliert.

Eine andere Möglichkeit, das Bürgertum zu fassen, besteht darin, von einer bürgerlichen Kultur auszugehen. Diese Perspektive erweist sich als erkenntnisgewinnend, will man sowohl Männlichkeit als auch Weiblichkeit in den Blick bekommen, wie es in dieser Arbeit der Fall ist. Manfred Hettling etwa plädiert dafür, die bürgerliche Kultur als ein „idealtypisches Regelsystem von Werten und Handlungsmustern“²⁴, kurz als „bürgerlichen Wertehimmel“²⁵, zu fassen. Die heterogenen Formationen des Bürgertums können in Folge, so Hettling, als „unterschiedliche Abweichungen von diesem Idealtypus“²⁶ verstanden werden. Auch Jürgen Kocka begreift Bürgertum bzw. Bürgerlichkeit als „Kultur und Lebensführung“²⁷, die ein Ensemble von Deutungsmustern, Werten und Handlungsweisen auszeichnet. Als Grundmerkmale, die jedoch vornehmlich das männliche bürgerliche Subjekt charakterisieren, nennt Kocka „eine besondere Hochachtung vor individueller Leistung“ und damit einhergehend „Ansprüche auf wirtschaftliche Belohnung, Ansehen und politischen Einfluß“, „das Streben nach selbständiger Gestaltung individueller gemeinsamer Aufgaben“ und „die Betonung von Bildung“²⁸. Wolfgang Kaschuba wiederum betont die Universalität bürgerlicher Kultur, ihren „alle Lebensbereiche berührenden Gebrauchswert“²⁹, der sich in einem bürgerlichen Lebensstil manifestiert und im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einem sozialen Statusbegriff, zu einer verbindlichen Norm mutierte.³⁰ Gerade symbolische Formen (Tischsitten, guter Ton, Kleidung, Kunstkenntnisse, Höflichkeiten, Sprechweise und vieles mehr)

20 Ebda.

21 Vgl. ebda., S. 24.

22 Ulrike Döcker (1994): Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M./New York: Campus (= Historische Studien 13), S. 10.

23 Ebda., S. 11.

24 Hettling (2000): Bürgerliche Kultur, S. 322.

25 Ebda., S. 337.

26 Ebda.

27 Jürgen Kocka (1988): Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenheiten. In: Ders. (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd. 1. München: dtv, S. 27.

28 Ebda., S. 27.

29 Wolfgang Kaschuba (1988): Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur und symbolische Praxis. In: Jürgen Kocka (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd. 3. München: dtv, S. 19.

30 Vgl. ebda., S. 10.

erlangten als Distinktionsmittel sowohl nach oben als auch nach unten große Bedeutung. Bürgerlichkeit war immer eine Distinktionskultur: In einer ‚symbolischen Distanzierung‘ wollte man sich von Adel und ‚Volk‘ abgrenzen und in einer ‚symbolischen Differenzierung‘ versuchte man den eigenen Standpunkt innerhalb des Bürgertums zu markieren.³¹ Betont werden muss, dass es ‚die‘ bürgerliche Kultur nicht gab, sondern dass die bürgerliche Kulturpraxis „stets auf allgemeine gesellschaftliche Situationen, Kontexte und Interaktionsfiguren bezogen [ist], in deren Mittelpunkt zwar häufig ‚die Bürgerlichen‘ stehen, meist jedoch weder als ausschließlich Beteiligte noch als einheitlich auftretende soziale Gruppe“³².

Auch Andreas Reckwitz tendiert in diese Richtung, wenn er von einer bürgerlichen Subjektkultur spricht, die im 19. Jahrhundert einen hegemonialen Status erlangte und zum „universalen Horizont der Moderne“³³ erhoben wurde. Das Reckwitz’sche Subjekt kann als kulturanalytisches Pendant zum Bourdieu’schen Habitus begriffen werden, das ebenfalls die Gegensätze zwischen Individuum und Gesellschaft aufzuheben versucht. „Der Einzelne avanciert zum [...] Subjekt erst dadurch, dass er sich bestimmten Regeln [...] unterwirft, diese interiorisiert und inkorporiert und sich in soziale Gefüge integriert“³⁴, heißt es bei Reckwitz. „Die Frage nach dem Subjekt ist [...] jene nach den kulturellen Kriterienkatalogen der Subjekthaftigkeit, nach den Kulturen des Subjekts, in denen sich jeder Einzelne trainiert.“³⁵ Es sind die Alltagspraktiken, die Subjektformen hervorbringen, trainieren und stabilisieren und nur über sie können die Subjekte rekonstruiert werden. Dabei betrachtet Reckwitz Diskurse und die in ihnen erfolgenden Subjektrepräsentationen ebenfalls als Praktiken bzw. als mit Praktiken verknüpft, wenn sie das Handeln und Denken beeinflussen.³⁶ Das bürgerliche Subjekt des 19. Jahrhunderts ist nach Reckwitz moralisch-souverän und respektabel bzw. erhebt es den Anspruch auf diese Merkmale. Es strebt nach Seriosität, Integrität und Ansehen. Sein Selbstverständnis basiert primär auf der Abgrenzung zum ‚Primitiven‘, das ihm als „eine chaotische Formlosigkeit, eine Grobheit des Verhaltens, des Denkens und Fühlens“³⁷ im (Industrie-)Proletariat begegnet. Dem ‚Primitiven‘ setzt das bürgerliche Subjekt ‚Kultiviertheit‘ und ‚Zivilisiertheit‘ entgegen. Diese Festlegung des Bürgerlichen auf Zivilisiertheit führte, so Reckwitz, dazu, dass „die bürgerliche Moralität in stärkerem Maße im äußerlich sichtbaren Verhalten“³⁸ festgemacht wurde; an besagter distinktiver Kulturpraxis. Nur wer den rigider werdenden Verhaltensstandards, der bürgerlichen Eti-

31 Vgl. Döcker (1994): Die Ordnung der bürgerlichen Welt, S. 14.

32 Kaschuba (1988): Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800, S. 16.

33 Andreas Reckwitz (2006): Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist: Velbrück, S. 243.

34 Ebda., S. 9.

35 Ebda., S. 11.

36 Vgl. ebda., S. 16. Es sind primär die Felder der Arbeit, der Intimsphäre und der Technologien des Selbst, innerhalb der sich Subjektformen ausbilden.

37 Ebda., S. 250.

38 Ebda.

nette, entsprach, galt als moralisch integer und konnte den Anforderungen von Bürgerlichkeit gerecht werden. Dergestalt avancierte ein gewisses Ausmaß an Artifizialität, an Künstlichkeit im Sinne von Verhaltensstandards, die zuvor als dem Adel zugeschrieben abgelehnt wurden, zu einer Notwendigkeit, um bürgerliche Moralität an den Tag legen zu können.³⁹

Die gesellschaftlichen Umwälzungen und der rechtliche Status der Geschlechter hatten eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, die den Frauen die reproduzierenden und dem Mann die produzierenden Tätigkeiten zuwies, zur Folge. Während der Mann den Gang in die Öffentlichkeit antrat, wurde die Frau in das Private verwiesen. Aus dieser Trennung von Produktion und Reproduktion, die einherging mit der Trennung von Öffentlichem und Privatem ergibt sich, so Villa, ein „System von Werthaftigkeit, sozialer Anerkennung und Entlohnung von Tätigkeiten“⁴⁰. Die nunmehr weiblichen Tätigkeiten im Haushalt verloren nicht nur ihren Arbeitscharakter, sondern damit einhergehend ihre Werthaftigkeit. Die ‚Privatisierung‘ der Frau bezeichnet Mittendorfer als ‚Domestizierung‘; sie stellte eine „historisch neue Abhängigkeit ans Haus“⁴¹ dar. Um souverän und moralisch zu sein, mussten Männer und Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft unterschiedliche Aufgaben erfüllen und gegensätzliche Verhaltensweisen an den Tag legen.

Gerahmt bzw. legitimiert wurde diese Ausdifferenzierung einer weiblichen und männlichen Zuständigkeitssphäre durch ein ideologisches Konstrukt von Weiblichkeit und Männlichkeit, das von männlichen „bürgerlichen Meisterdenkern“⁴² aus der Taufe gehoben wurde und als *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“* durch den gleichnamigen Aufsatz von Karin Hausen bekannt ist.⁴³ Diese kulturelle Geschlechter-Dichotomisierung konnte auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen aufbauen, die Männlichkeit und Weiblichkeit als „in ihrer biologischen Grundstruktur differente Wesen“ neu bestimmte und „die Sexualität [...] zu *dem* konstitutiven natürlichen Merkmal“⁴⁴ des Menschen erhob. Die ‚natürliche‘ Zweigeschlechtlichkeit war geboren und bedurfte der ideologischen Absicherung und Aufla-

39 In dieser zunehmenden Außenorientierung sieht Reckwitz einen Verstoß der bürgerlichen Subjektkultur gegen die ursprüngliche Verwerfung des Exzessiven, Artifizialen und Parasitären. Diese Eigenschaften galten im 18. Jahrhundert als typisch für den Adel und wurden als un-bürgerlich sprich un-moralisch stigmatisiert. Vgl. ebda., S. 250-254.

40 Villa (2011): *Sexy Bodies*, S. 41.

41 Mittendorfer (1995): *Die ganz andere, die häusliche Hälfte*, S. 27.

42 Siehe Frevert (1988): *Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis*. Als ‚bürgerliche Meisterdenker‘ bezeichnet Frevert die romantischen und aufklärerischen Philosophen im Übergang der Jahrhunderte, namentlich unter anderem Kant, Fichte, Schleiermacher, Schlegel und Hegel. Ihr Schaffen bildete den Auftakt eines misogynen Diskurses, der viele Nachfolger fand und noch heute Auswirkungen auf das Geschlechterverhältnis zeitigt.

43 Vgl. Karin Hausen (1976): *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart: Ernst Klett (= Industrielle Welt 21). Ein ‚Geschlechtscharakter‘ beinhaltet Aussagen über das ‚Wesen‘, die ‚Natur‘ von Frau und Mann. Vgl. ebda., S. 363.

44 Reckwitz (2006): *Das hybride Subjekt*, S. 264. Hervorhebung im Original.

dung. Das Aussagesystem der Geschlechtscharaktere beschreibt Hausen in seinen Grundzügen wie folgt:

Die variationsreichen Aussagen über ‚Geschlechtscharaktere‘ erweisen sich als ein Gemisch aus Biologie, Bestimmung und Wesen und zielen darauf ab, die ‚naturegebenen‘, wenngleich in ihrer Art durch Bildung zu vervollkommnenden Gattungsmerkmale von Mann und Frau festzulegen. Den als Kontrastprogramm konzipierten psychischen ‚Geschlechtseigentümlichkeiten‘ zu Folge ist der Mann für den öffentlichen, die Frau für den häuslichen Bereich von der Natur prädestiniert. Bestimmung und zugleich Fähigkeiten des Mannes verweisen auf die gesellschaftliche Produktion, die der Frau auf die private Reproduktion. Als immer wiederkehrende zentrale Merkmale werden beim Manne die Aktivität und Rationalität, bei der Frau die Passivität und Emotionalität hervorgehoben, wobei sich das Begriffspaar Aktivität-Passivität vom Geschlechtsakt, Rationalität-Emotionalität vom sozialen Betätigungsfeld herleitet.⁴⁵

In diesem Diskurs gilt das Weibliche „als minderwertig, nachrangig, untergeordnet, das Männliche dagegen als höherwertig, vorrangig, als der wesentliche Maßstab für das Menschliche und seine Existenzformen“⁴⁶. Neu an der Bestimmung von Männlichkeit und Weiblichkeit im Übergang zur kapitalistischen Gesellschaft ist, so Hausen, das herangezogene Bezugssystem. Es ist das ‚natürliche‘ Wesen der Geschlechter, das für die distinktiven Tätigkeitsbereiche, Funktionen und psychischen Eigenschaften von Mann und Frau verantwortlich zeichnet. „Der Geschlechtscharakter wird [...] als Wesensmerkmal in das Innere der Menschen verlegt“⁴⁷ und folglich die Standesdefinition durch „ein universales Zuordnungsprinzip ersetzt“⁴⁸.

Im Zentrum der bürgerlichen Intimsphäre steht nun das ungleichgeschlechtliche bürgerliche Paar, das auf Liebe als „einer ‚rational nicht begründbaren‘ gegenseitigen Anziehungskraft durch das ‚Andersartige‘ des jeweils anderen Geschlechts“⁴⁹ gründet. Indem gerade die Differenz zur Basis der Intimbeziehung erhoben wurde, konnte der Antagonismus zwischen den Geschlechtern zu einer idealen Komplementarität verklärt werden, wozu nicht zuletzt der romantische Liebes-Diskurs beitrug. Gerade durch ihre unterschiedlichen Wesen und Fähigkeiten, so Hausen, können Mann und Frau nur gemeinsam (in der Ehe, in der Familie) eine harmonische Einheit herstellen. Allein durch die gegenseitige Ergänzung ist eine Vervollkommnung möglich. Damit sind die Gegensätze zwischen Mann und Frau und die damit einhergehende Trennung von Erwerbs- und Familienleben nicht lediglich natürlich und notwendig, sondern stellen vielmehr ein erstrebenswertes Ideal dar.⁵⁰ „Der neue Mythos der Komplementarität ersetzt den alten der männlichen Vorherrschaft und verschleiert die

45 Hausen (1976): Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“, S. 367.

46 Kraus (2011): Die männliche Herrschaft, S. 38.

47 Hausen (1976): Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“, S. 369f.

48 Ebd., S. 370.

49 Reckwitz (2006): Das hybride Subjekt, S. 258.

50 Vgl. Hausen (1976): Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“, S. 370.

faktische Bestimmung der Frau als abhängiges Supplement des Mannes.“⁵¹ Die Polarisierung der Geschlechter „zwingt das Subjekt dazu, immer das jeweils ‚Andere‘ der eigenen Identität, die Überwindung des eigenen Mangels zu projizieren – ein Anderes, das durch die Naturalisierung der Geschlechtscharaktere unmöglich zum Eigenen werden kann“⁵².

Diese im Schnelllauf skizzierten Umstrukturierungen und damit einhergehenden Normen und Ideale leiteten nach Reckwitz die „Ausformung grundsätzlich differenter männlicher und weiblicher Geschlechtshabitus“⁵³ an:

Die eindeutige Separierung eines rational-systematisch-disziplinierten und eines emotionalen Dispositionskomplexes und ihre Zuordnung auf zwei Geschlechter läuft damit auf eine *Spaltung* des bürgerlichen Subjekts hinaus, in dessen früherer Version beide Dispositionskomplexe noch verhältnismäßig geschlechtsindifferent ‚dem‘ bürgerlich-modernen Subjekt zugeschrieben wurden und *in* diesem Subjekt eine potentiell konflikthafte Struktur ergaben.⁵⁴

Sollten sich konflikthafte Eigenschaften wie etwa Rationalität und Empfindsamkeit vor dem 19. Jahrhundert im modernen Bürger vereinen, wurden diese nun auf die zwei Geschlechter als sich ergänzende Mangelwesen aufgeteilt. Damit konnte der bürgerliche Anspruch „einer eindeutigen harmonischen Ordnung, einer in sich balancierten Unverstelltheit des Subjekts“⁵⁵ nicht mehr allein eingelöst werden, sondern es bedurfte der gegengeschlechtlichen Ergänzung und Zusammenarbeit.

Das Geschlechterverhältnis der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, das Nestroy uns vorführt, kann mit Bourdieu als männliche Herrschaft verstanden werden. Denn das hierarchische Machtverhältnis zwischen Mann und Frau muss nicht durch Zwang oder körperliche Gewaltausübung sichergestellt werden, sondern wird über die Kultur – Werte, Ideale, Normen – sicher gestellt. Die antagonistischen Geschlechtshabitus inkorporieren dieses Kulturelle und verhelfen der Herrschaft so zur nötigen verkennenden Anerkennung, damit die Herrschaft nicht als solche wahrgenommen wird. Da die inneren Strukturen der Habitus mit den äußeren gesellschaftlichen Strukturen übereinstimmen, wird das Herrschaftsverhältnis als solches verkannt und als ‚Natur der Dinge‘ wahrgenommen. Wie diese männliche Herrschaft bei Nestroy im Alltag ‚betrieben‘ wird, soll nun anhand der Geschlechterarrangements beleuchtet werden.

51 Bettina Heintz, Claudia Honegger (1981): Zum Strukturwandel weiblicher Widerstandsformen im 19. Jahrhundert. In: Diess. (Hgg.): Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, S. 32.

52 Reckwitz (2006): Das hybride Subjekt, S. 272.

53 Ebd., S. 264.

54 Ebd., S. 265. Hervorhebung im Original.

55 Ebd., S. 273.

5.2 DAS SOZIALE FELD DER INTIMSPHÄRE: MÄNNLICHKEIT UND WEIBLICHKEIT ALS DRAHTSEILAKT ZWISCHEN SEIN UND SCHEIN

Nestroy führt uns mit seinen Possen in die Niederungen des Alltags, das heißt in die Sphäre des Privatraumes, in dem die Geschlechter miteinander leben und interagieren. Dabei haben wir es mit einem zentralen sozialen Feld zu tun, in dem sich die geschlechtsspezifischen Habitus ausbilden. Wir beobachten die komischen Figuren und ihre „Praktiken persönlicher und intimer Beziehungen, [...] in denen der Einzelne sich in die Form eines Intimitätssubjekt bringt“⁵⁶. Es ist das „Organisations- und Ordnungsgefüge“⁵⁷ der Familie, das das Feld der Intimsphäre bestimmt. In dessen Zentrum steht das in der Ehe vereinte ungleichgeschlechtliche Paar. Die Ehe ist im 19. Jahrhundert die einzige legitimierte Form der Paarbeziehung; alles andere – und das ist nun gerade nicht wenig – muss im Versteckten erfolgen. Mit Goffman können die Familie und das Paar als Beispiele für ‚institutionelle Reflexivität‘ begriffen werden, indem sie „Schnittstellen zwischen Interaktionsordnungen und Gesellschaftsstruktur“⁵⁸ bilden. Diese institutionellen Einrichtungen schaffen soziale Situationen, die als „Kulissen zur Darstellung von Genderismen beider Geschlechter“⁵⁹ fungieren. Mit Bourdieu könnte man sagen, dass in dieser institutionellen Umgebung, in dieser Infrastruktur die Geschlechtshabitus zur vollen Entfaltung gelangen können. Da die Figuren als Angehörige des Bürgertums dem bürgerlichen Wertehimmel verpflichtet sind, streben sie danach, in der Öffentlichkeit als Paradeexemplare von Männlichkeit und Weiblichkeit in Erscheinung zu treten. Denn nur so, das wissen die Figuren, können sie dem Ideal moralisch-souveräner Bürgerlichkeit gerecht werden und ihren Status behaupten. Da die ProtagonistInnen der Komödie immer schlechter sind, als sie es sein sollen bzw. dürfen, bedarf es großer Anstrengungen, um dem Ideal bürgerlicher Männlichkeit und Weiblichkeit zu entsprechen. Die „Alltagsdramaturgien“⁶⁰ werden im komischen Kosmos zu Drahtseilakten zwischen Schein und Sein und bedürfen der Zusammenarbeit der Geschlechter. Bevorzugte und Benachteiligte, die in der Familie und insbesondere in der ehelichen Frau-Mann-Beziehung zusammenkommen⁶¹, müssen kooperieren und an einem Strang ziehen. Auch die männlichen Figuren bewegen sich auf einem schmalen Grat zwischen Macht und Ohnmacht, da sie auf „die Partizipation der Frauen bei der Aufrechterhaltung

56 Ebda., S. 16.

57 Eva Labouvie, Ramona Myrrhe (2007): Einleitung. In: Diess. (Hgg.): Familienbande – Familienschande. Geschlechterverhältnisse in Familie und Verwandtschaft. Köln/Weimar: Böhlau, S. 4.

58 Hubert Knoblauch (1994): Erving Goffmans Reich der Interaktion. In: Erving Goffman: Interaktion und Geschlecht. Hg. von Hubert Knoblauch. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 41.

59 Goffman (1994): Das Arrangement der Geschlechter, S. 149f.

60 Helga Kotthoff (1994): Geschlecht als Interaktionsritual? Nachwort. In: Erving Goffman: Interaktion und Geschlecht. Hg. von Hubert Knoblauch. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 162.

61 Vgl. Goffman (1994): Das Arrangement der Geschlechter, S. 118.

männlicher Dominanz“⁶² angewiesen sind. Sie bedürfen der Komplizenschaft der Beherrschten. Es zeigt sich, dass die Bühnengesellschaft zwar eine männliche Herrschaft darstellt, doch diese ist im Raum des Privaten nicht immer so selbstverständlich wie sie es (aus männlicher und weiblicher Perspektive) sein sollte.

Fett und Fanny: Die Tochter als väterliches Tauschobjekt

Den Auftakt soll das Geschlechterarrangement zwischen Vater und Tochter in den *Liebesgeschichten und Heurathssachen* bilden, da es die ‚härteste Kost‘ darstellt. Sie ist hart, da hier ein klares, einseitiges Machtverhältnis zwischen Mann und Frau herrscht. Der allein-erziehende Vater Fett gehört dem Typus des Familientyrannen an, „der seine Kinder, im speziellen Töchter, zum sozialen bzw. finanziellen Aufstieg missbraucht“⁶³. Seine Tochter Fanny ist eine jener „Frauen [...] auf dem Heiratsmarkt“⁶⁴, die die Ware darstellen, mit welcher die männlichen Autoritäten ungeniert handeln. Fetts Verwaltungstätigkeit der „Liebesgeschichten“ in seinem Haus zielt darauf ab, sie zu gewinnbringenden „Heurathssachen“ umzugestalten. Obwohl Fett dem Meistersohn Buchner bereits die Hand seiner Tochter versprochen hat, nimmt er dieses Versprechen zurück. Da Buchner mittlerweile verarmt ist, versteht es sich für Fett von selbst, dass diese Heirat nicht mehr eingegangen werden kann. Schließlich ist Fett selbst zu Geld gekommen und nun ein ‚nobler Mann‘, dem ein armer Schwiegersohn im wahrsten Sinne des Wortes nichts bringt. Der Einwand, dass es sich um ‚wahre‘ sprich interessenslose Zuneigung handle, vermag an seinem Entschluss nichts zu ändern. Stattdessen soll Fanny den vermeintlichen Adelsspross Nebel heiraten. Obwohl Fanny zu verstehen gibt, dass sie diesen Beschluss nicht akzeptieren kann und niemanden anderen heiraten will, lässt Fett nicht mit sich sprechen. Er allein beansprucht die Entscheidungsgewalt über die Heiratsangelegenheiten seiner Tochter. Um sein Recht zu behaupten und seinen Willen durchzusetzen, droht er sogar Gewalt an. Die einzige Möglichkeit, ihren eigenen Willen durchzusetzen, sieht Fanny darin, ihr Dasein vor Fett als das einer gehorsamen Tochter hervorzukehren – dies wird ihr auch von ihren weiblichen Mitspielerinnen geraten. Doch auch diese Unterwürfigkeits-Bekundung prallt an Fett ab. Dieser entscheidet sich letztendlich für eine Intrige, um Fanny und Buchner auseinanderzubringen, und die zukünftigen Ereignisse nach seinem Willen zu gestalten. Nebel soll Fanny und Buchner entzweien.

Die Handlung der Posse könnte ohne Probleme als illustrierendes Beispiel für Bourdieus Ausführungen zum Objekt-Status der Frau in der männlichen Heiratspolitik erhalten, die er in der *Männlichen Herrschaft* in Bezug auf die kabyllische Gesellschaft der 1960er Jahre formuliert. Die Funktion des Weiblichen sei es, so Bourdieu, „zur Erhaltung oder Meh-

62 Meuser (2010): *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 88.

63 Tanzer (2006): *Die Demontage des Patriarchats*, S. 156.

64 Obermaier (2003): *Die Frauen bei Nestroy*, S. 210.

nung des den Männern gehörenden symbolischen Kapitals beizutragen“⁶⁵. „Zwischen dem Mann, dem Subjekt, und der Frau, dem Objekt des Tausches, zwischen dem Mann, dem Verantwortlichen für und dem Herrn über die Produktion und die Reproduktion, und der Frau, dem *verwandelten* Produkt dieser Arbeit, herrscht [...] eine radikale Asymmetrie.“⁶⁶ Diese Asymmetrie führt in der Posse zur Handlungs- und Entscheidungsunfähigkeit von Fanny, da Fett nicht im Geringsten daran gelegen ist, ihre Interessen zu berücksichtigen. Nestroy entwirft in dieser Posse kein biedermeierliches Familienidyll, sondern zeigt das Private als genauso von ökonomischen Interesse durchzogen wie die Arbeits- und Wirtschaftswelt. Im Nestroy'schen ‚Privatunternehmen‘ der Familie ist die heiratsfähige und -willige Tochter „das schwächste und rechtloseste Glied“⁶⁷, wie Ulrike Tanzer festhält. Dass es dennoch zu einem Happy End kommt und Fanny ihren Buchner zum Mann nehmen kann, verdankt sich der Entlarvung Nebels als Hochstapler. Letztendlich muss Fett froh sein, dass er seine Tochter noch an den Mann bekommt.

Die Gewürzkrämer: Das sakralisierte bürgerliche Paar

Das Gewürzkrämer-Kleeblatt führt dem Publikum drei Ehepaare vor, die einen Kampf um ihre Geschlechtsgeltung austragen. Dabei sind die Ehepartner aufeinander angewiesen, da der eigene Status von der Rechtschaffenheit des/der anderen abhängt. Die Hauptakteure dieses Kampfes sind die männlichen Parts der Gewürzkrämer. Cichori, Schwefel und Baumöhl sind darauf bedacht, voreinander als Paradeexemplare bürgerlicher Männlichkeit zu erscheinen. Dabei gibt es jedoch ein entscheidendes Problem: Der Status des Mannes hängt davon ab, „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“⁶⁸, so Marion Linhardt treffend. Diese prekäre Situation ergibt sich durch das geteilte Ideal von der Vervollkommnung des einzelnen Mangelwesens in der harmonischen und auf Liebe gründenden Ehe. Um die vervollkommnende Ergänzung in der Ehe zu garantieren, sind die Gewürzkrämer bei der Auswahl ihrer Gattinnen nach folgendem Kriterienkatalog vorgegangen: ‚s Madl muß jung und schön sein, aber ganz unerfahren, denn die Erfahrenen die halten ein nur für ein Narrn, ‚s Madl muß auch blutarm sein, denn ich bin ein reicher Mann, da schaut s’ schon aus Dankbarkeit kein andern an.“ (GK: II/16, S. 121) Dergestalt sind die Gewürzkrämerinnen weit jünger als ihre Ehemänner, stammen aus weniger gut situierten Verhältnissen und sind, wenn auch nicht ‚natürlich‘ schön, zumindest sehr bedacht auf ihre äußere Attraktivität. Trotz der gegebenen Grundvo-

65 Bourdieu (2005): Die männliche Herrschaft, S. 79.

66 Ebda., S. 83. Hervorhebung im Original.

67 Tanzer (2006): Die Demontage des Patriarchats, S. 153.

68 Linhardt (2011): Das Weibliche als Natur, S. 58.

raussetzungen erweisen sich die Ehefrauen jedoch nicht als das, was sie sein sollen. Die Gewürzkrämerinnen sind nicht unterwürfig und voller aufblickender Bewunderung gegenüber dem Mann, wie es die Gewürzkrämer gerne hätten. Sie haben die viel älteren Männer nicht aus Liebe geheiratet, sondern aus Konvenienz, wie man erfährt. Stattdessen begegnen sie ihren Männern forsch, abweisend und kalt. Doch vor allem sind sie ‚kokett‘ und dies gleich in dreifachem Sinne: Sie sind eitel und wollen von Männern gemocht werden. Sie verhalten sich verführerisch und ‚ermutigend‘ gegenüber anderen Männern. Auf die Schmeicheleien Victors, der es versteht, sich bei den Frauen interessant zu machen, reagieren die Gewürzkrämerinnen nicht weniger progressiv. Dieser Umstand wird dem Verstellungskünstler beinahe zu viel. Aus der Perspektive der Männer können die Gewürzkrämerinnen so nur als ‚affektiert‘ erscheinen, wenn sie ihr Verhalten als aufgesetzt und gekünstelt wahrnehmen.

Die Crux an der Sache ist, dass die Gewürzkrämer nur das Fehlverhalten der Frauen ihrer Freunde wahrnehmen, nicht jedoch dasjenige ihrer eigenen Frauen. Während sie sich selbst glücklich und sorglos wähnen, erscheinen ihnen ihre Gegenüber als von Verblendung befallen. Daher richtet sich ihre Kontrolltätigkeit, die Züge einer Manie aufweist, ausschließlich auf die anderen Frauen. Diesen verqueren Umstand, der das handlungsstiftende Motiv der Posse darstellt, bringt der Angestellte Peter zu Beginn des Stückes treffend auf den Punkt:

Alle Drey sind s' starke Fünzfzger, 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't sie für leichtsinnig, kokett, aber mit so viel Zartgefühl, daß keiner gegen den andern was merken laßt. (GK: I/5, S. 82f.)

Es ist das besagte ‚Zartgefühl‘ als freundschaftliche Basis, das die Gewürzkrämer davor zurück hält, ihre Freunde über die drohende „Frauentwendung“ (GK: I/10, S. 87), die den männlichen Ehrverlust bedeuten würde, aufzuklären. Anstatt der nötigen Aufklärung wird Victor wie ein Spielball zwischen den Haushalten hin und her geschoben, um so die Katastrophe der weiblichen Untreue zumindest kurzfristig abwenden zu können.

Um den schiefen Haussegen in der Öffentlichkeit vertuschen zu können, sind die Männer und Frauen als wechselseitige und aufeinander bezogene DarstellerInnen und ZuschauerInnen von idealen Männlichkeits- und Weiblichkeits-Bildern aneinander gebunden und voneinander abhängig.⁶⁹ Dieser Umstand kann besonders gut mit dem dramaturgischen Modell von Erving Goffman gefasst werden. Die Goffman'sche Grundannahme lautet, dass das Selbst als Performer in Darstellungen (Handeln, Verhalten) einen spezifischen Eindruck von sich hervorruft. Das Verhalten wird in diesem Sinne als „Form kultureller Selbstreprä-

69 Goffman spricht von der Ehe als ein Band, „das einen Zuschauer mehr oder weniger ständig direkt an einen Darsteller bindet“. Ders.: Das Arrangement der Geschlechter, S. 142.

sensation“⁷⁰ begriffen, das nicht notwendigerweise etwas mit vorsätzlicher Verstellung und Inszenierung zu tun haben muss, aber durchaus kann. Egal, wer oder was man ist und in welcher Situation man sich befindet, an der Darstellung oder Aufführung kommt man nicht vorbei:

Ein Status, eine Stellung, eine soziale Position [...] ist ein Modell kohärenten, ausgeschmückten und artikulierten Verhaltens. Ob es nun geschickt oder ungeschickt, bewußt oder unbewußt, trügerisch oder guten Glaubens dargestellt wird, auf jeden Fall ist es etwas, das gespielt und dargestellt werden, etwas das realisiert werden muß.⁷¹

Die Gewürzkrämer und Gewürzkrämerinnen können als „goffmaneske Selbstdarsteller“⁷² verstanden werden, die als ‚Ensemble‘ gemeinsam an dem Image bürgerlicher Männlichkeit und Weiblichkeit arbeiten. Wie typisch für Ensemble-Mitglieder sind sie durch gegenseitige Abhängigkeit und Vertrautheit miteinander verbunden.⁷³ Zur Verfolgung ihres Zieles bedienen sie sich einer ‚Fassade‘, worunter Goffman „das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet“⁷⁴ versteht.

Auf männlicher Seite handelt es sich dabei um eine Behauptungspraxis, die die eigene eheliche Liebe und Harmonie hervorkehrt. Das distanzierte, launenhafte und aggressive Verhalten der Frauen wird dergestalt in der männlichen Öffentlichkeit, im freundschaftlichen Miteinander als „Caprice“, „Temperament“ und „Weiberlist“ abgetan und als Wesensmerkmal des Weiblichen gerechtfertigt. Als solches kann und muss es nicht mit dem männlichen Gegenüber in Zusammenhang gebracht werden. Es macht die Frauen erst zu dem, was sie sind. Außerdem legen die Ehemänner ihren und den anderen Frauen gegenüber das prosoziale Handeln an den Tag, das aus der Frau ein schutzbedürftiges, schwaches Wesen macht. Sie begegnen ihnen mit Galanerien und Hilfeleistungen. Dass das Image „ein zartes, zerbrechliches Ding“⁷⁵ darstellt, wird den Gewürzkrämern bewusst, wenn ihr körperlicher Ausdruck nicht konform geht mit dem Eindruck, den sie herstellen wollen. Angst, Zorn und Eifersucht widersprechen der starken Männlichkeit, die inszeniert werden soll und diese Gefühlsregungen müssen folglich unterdrückt werden. Die männlichen Figuren sind ‚überzeugte Darsteller‘ ihres Images, denn sie glauben an die Liebe ihrer Frauen und kompensieren die Möglichkeit, dass dem nicht so sein könnte, indem sie ihr Misstrauen auf die anderen richten.

70 Hirschauer (1994): Die soziale Fortpflanzung, S. 675.

71 Goffman (2008): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 6. Aufl. München: Piper. S. 70.

72 Robert Schmidt (2004): Habitus und Performanz. Empirisch motivierte Fragen an Bourdieus Konzept der Körperlichkeit des Habitus. In: Steffani Engler, Beate Kraus (Hgg.): Das kulturelle Kapital und die Macht der Klassenstrukturen. Sozialstrukturelle Verschiebungen und Wandlungsprozesse des Habitus. Weinheim/München: Juventa (= Bildungssoziologische Beiträge), S. 67.

73 Vgl. Goffman (2008): Wir alle spielen Theater, S. 78.

74 Ebda., S. 23.

75 Ebda., S. 52.

Dahingegen müssen die Ehefrauen als ‚zynische Darstellerinnen‘ begriffen werden, da sie nicht von dem Bild überzeugt sind, das sie in der Öffentlichkeit darstellen. Es herrscht eine Diskrepanz zwischen Vorder- und Hinterbühne. In diesem Zusammenhang nimmt das Lied von Madame Cichori, in dem sie die Beziehung der Geschlechter aus weiblicher Perspektive reflektiert und kommentiert, eine herausragende Rolle ein:

Man nennt uns gewöhnlich das schwache Geschlecht,
Den Nam haben uns [d']Männer aufbracht, mir is[s'] recht;
Wir sind drüber nicht aufbracht, doch lachen wir im stilln,
Wann d'Herrn ihren Schwächen die Starken wolln
spieln. (GK: II/8, S. 110)

Madame Cichori ist der Überzeugung, dass es sich bei dem Unterschied zwischen dem ‚starken Mann‘ und der ‚schwachen Frau‘ um eine soziale Konstruktion handelt oder – in Bezug auf sie – vielleicht besser um eine falsche Konstruktion, denn sie erachtet sich für stärker, als es Männer im Allgemeinen sein können. Zwar empfindet Cichori ihren Mann als gut, doch er ist ihr zu weich und langweilig. „Es ist gar kein Triumph ihn zu dominieren. Eine Frau, wie ich, verdient einen andern Mann zu beherrschen“ (ebda.), klagt sie. Madame Cichori befindet sich in einer diskrepanten Lage, denn obwohl sie sich sicher ist, dass sie jeden Mann dominieren kann, sehnt sie sich gleichzeitig nach einem ‚richtigen Mann‘. Die Disposition zur Unterwerfung schlägt hier durch, kann mit Bourdieu gesagt werden. Die weibliche Darstellungsleistung besteht darin, in der Öffentlichkeit das ‚schwache Geschlecht‘ zu mimen, um so dem Mann zur nötigen Stärke zu verhelfen. Diese Anpassung an die vorherbestimmte Position innerhalb der männlichen Herrschaft verhilft den drei Frauen an mancher Stelle sogar zu dem erwünschten Freiraum, wenn etwa Cichori für seine Frau Erledigungen nachgeht und diese so allein mit Victor lässt. Mit Bourdieu kann dieses weibliche Verhalten als ‚weibliche List‘ bezeichnet werden, soll aber an dieser Stelle jedoch als weibliche Handlungsstrategie bezeichnet werden, die in einem begrenzten und klar strukturierten Rahmen für eine Erweiterung des Handlungsspielraums sorgt. Die Inszenierung der Frauen ist im Gegensatz zu den Männern jedoch nicht ausschließlich an die Öffentlichkeit gerichtet, sondern auch an ihre Männer. Sie sind zusätzlich ‚Ein-Mann-Ensembles‘. Den Männern verheimlichen sie ihre Vergangenheit mit anderen Männern, da ansonsten ihr Status als naives, tugendhaftes und unterwürfiges Wesen entlarvt würde. Erst als die Frauen ihr Weiblichkeits-Bild durch die Entlarvung ihrer Geheimnisse vonseiten Victors als bedroht erkennen, fürchten sie sich vor ihren Männern. Dabei handelt es sich um eine Befindlichkeit, die die Gewürzkrämerinnen nie für möglich gehalten hätten und die ihnen offenbart, dass sie im Grunde froh über ihre einfältigen und verblendeten männlichen Exemplare sein können.

In dieser Posse zeigt Nestroy ein differenzierteres und uneindeutigeres Bild des Machtverhältnisses zwischen den Geschlechtern als in *Liebesgeschichten und Heurathssachen*.

Die Suprematie innerhalb der Familie ist für die Gewürzkrämer nichts Selbstverständliches mehr, sondern muss erkämpft bzw. inszeniert werden. Der Verlust der Macht und dessen Offenbarung schweben wie ein Damoklesschwert über den Köpfen der Gewürzkrämer. Das private Dasein der Männer gleicht dergestalt einer Ohnmachtserfahrung. Für sie ist das Mann-Sein ein „lebensgeschichtliches Problem“ und keine „fraglose Gegebenheit“⁷⁶ mehr. Durch das Angewiesen-Sein der Männer auf ihre Frauen kommt letzteren ein nicht zu unterschätzendes Machtpotenzial zu, das sie durchaus auszunutzen wissen. Hier zeigt Nestroy das Verhältnis der Geschlechter im familiären Alltag nicht als „stabiles und einseitiges Dominanzverhältnis“, sondern als eine „komplexe Aushandlung von Macht“⁷⁷. Und diese Schilderung kommt der Lebensrealität vieler bürgerlicher Männer und Frauen vermutlich näher als jedes Biedermeier-Idyll.

Die Grundhubers: Die restaurationsbedürftige Familie

In der Grundhuber'schen Ehe wiederum sind die Machtverhältnisse klar verteilt. In der familiären ‚Vertrautheit‘ (Hinterbühne) führt Grundhuber als selbstsüchtiger, herrischer Haustyrann das Regiment. Gleichzeitig steht er seiner Familie aber auch interesselos gegenüber, wie die fehlende Anteilnahme an den Liebes- und Heiratsgeschichten seiner Tochter Amalie zeigt. Dem patriarchalischen Verhalten Grundhubers müssen sich die (weiblichen) Familienmitglieder macht- und sprachlos unterwerfen. Einwände seiner Frau ignoriert Grundhuber bzw. tut sie mit Gemeinplätzen ab, wenn er Kunigunde zur Besänftigung als „Inbegriff meiner häuslichen Freuden“ (EW: I/7, S. 14) bezeichnet. Damit kann von einer liebenden ehelichen Gemeinschaft und der Familie als harmonischem Idyll im Hause Grundhuber ganz und gar nicht die Rede sein. Vielmehr handelt es sich um einen „Hiatus zwischen bürgerlichem Familienideal und bürgerlicher Familienrealität“⁷⁸, die Nestroy in dieser Posse, so Schmidt-Dengler, auf die Bühne bringt. Grundhuber ist der Darsteller einer Familienfassade, an deren Restaurierung er permanent mit den Mitteln einer „Sprechfassade“⁷⁹ arbeitet. Sie besteht aus gängigen Klischees und Floskeln. „[I]ch gehe auf den Pfaden des Rechtes und der Tugend, ohne Verletzung jeglicher Pflicht, mit Ausdauer und Beharrlichkeit“ (EW: I/8, S. 15), ist er von sich überzeugt und versucht davon – wenn auch mit wenig Engagement – seine Frau zu überzeugen. Was er seiner Tochter mit auf den Weg gibt, ist nicht mehr aber auch nicht weniger als die biedermeierliche „Glücksstereotypie“⁸⁰

76 Meuser (2010): *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 103.

77 Ebda., S. 88.

78 Schmidt-Dengler (2006): *Familienfassaden*, S. 44.

79 Ebda., S. 49.

80 Ebda.

der Ehe- und Familiengemeinschaft, die sie angeeifert durch das elterliche Beispiel selbst mit dem Eintritt in die Ehe verwirklichen soll:

Gute Lehren habe ich dir keine mehr zu geben, denn deine Erziehung ist vollendet, sowohl in physischer Hinsicht, als auch in moralischer Rücksicht, du bist aufgewachsen unter den Flügeln der Mutter, unter der Obhut des Vaters und zu jeglichem Guten angeeifert durch das täglich vor Augen habende Beispiel der Eltern. Ich habe daher nichts beizufügen, als daß du deine dermaleinstige Familie ebenso erziehen mögest [...]. (EW: I/9, S. 16f.)

Diese Fassade gilt es natürlich auch und gerade in der Öffentlichkeit – auf der Vorderbühne – darzustellen. Als StatistInnen bei diesem Unterfangen dient Grundlhuber sein Familienanhang, den er auf die Wohnungssuche mitnimmt und in den fremden Wohnungen wie am Präsentierteller vorführt. Kunigunde wird dergestalt zum passiven Beiwagen degradiert, den Grundlhuber braucht, um in der Öffentlichkeit als fürsorglicher und liebender Familienvater und Ehemann auftreten zu können. Damit erfüllt sie diejenige weibliche Funktion, die Bourdieu als ‚Hostessen-Funktion‘ bezeichnet: Sie ist die Frau an der Seite des Mannes, „die durch ihre Existenz den Mann besser zur Geltung bringen soll“⁸¹. Vielleicht legt Grundlhuber gerade deshalb so viel Wert darauf, dass Kunigunde sich reizend macht, bevor sie die Wohnung verlassen. Grundlhuber erweist sich als äußerst schlechter Darsteller der Rolle des bürgerlichen Vorzeige-Vaters und -Ehemannes. Sein Eindringen in die Quartiere gestaltet sich als Invasion. Grundlhuber verhält sich so, als wäre er in den fremden Wohnungen zuhause, indem er gegen jegliche Situationsanforderungen verstößt und so für „fürchterliche Konfusion“ (EW: II/16, S. 48) sorgt. Die beiden Grunderfordernisse für das Funktionieren sozialer Situationen – Benehmen und Ehrerbietung – löst er nicht ein.⁸² Das Publikum merkt sofort, dass er ein „unausstehlicher Mensch“ (EW: II/14, S. 48) ist. Es ist Kunigunde, die versucht, das Fehlverhalten ihres Mannes zu kompensieren, indem sie die nötige Ehrerbietung und Dankbarkeit bekundet. Doch diese Reparaturleistungen kommen zu spät, denn Grundlhuber ist nicht aufzuhalten, wenn er erst einmal loslegt.

Da eine Kommunikation mit dem selbstbezogenen und weltfremden Grundlhuber nicht möglich ist, traut Kunigunde dem Wort ihres Mannes nicht. Dass er sie als Inbegriff seiner häuslichen Freuden bezeichnet, interpretiert sie richtig als Teil seiner Fassade. Da sie ihrem Mann nicht vertrauen kann, benötigt es ein anderes Mittel, um sich von der, wenn nicht unbedingt, Liebe so doch wenigstens Treue Grundlhubers zu überzeugen. Der Liebes-Test besteht darin, ihn in der Gegenwart einer Frau allein zu lassen. So kann sie beobachten, wie Grundlhuber darauf reagiert, ohne dass er etwas sagen muss, spricht sich inszenieren kann. Das Ergebnis fällt freilich nicht positiv aus. Die Tatsache, dass Kunigunde eine solche Absicherungsstrategie überhaupt in Erwägung ziehen muss, verweist auf ihre machtlose Stellung, ihr Ausgeliefert-Sein an den Mann innerhalb des ehelichen Arrangements.

⁸¹ Bourdieu (1997): Eine sanfte Gewalt, S. 227.

⁸² Vgl. Raab (2008): Erving Goffman, S. 67.

Madame Chaly: Der weibliche Ausnahmezustand der Witwe

Eine weibliche Figur, die nicht institutionell an einen Mann gebunden ist, ist die Witwe Chaly in *Eine Wohnung ist zu vermieten*. Dieses Frei-Sein von der institutionalisierten Unterwerfung unter einen Mann kann als weiblicher Ausnahmezustand der Selbstbestimmtheit begriffen werden, da er im Fall der Chaly sowohl ökonomische, berufliche als auch sexuelle Agilität bedeutet. Madame Chaly ist aufgrund ihres Erbes nicht nur ökonomisch abgesichert, sondern als Unternehmerin auch in der männlich-öffentlichen Sphäre der Erwerbstätigkeit präsent: Sie betreibt ein Wachsfiguren-Kabinett. Nestroy konzipiert hier keine subversive Frauengestalt, denn „[a]ls Ledige oder Witwen konnten [Frauen] über Eigentum verfügen, erwerbstätig sein, politische Rechte besitzen und ausüben“⁸³, so Ute Frevert über den Status alleinstehender bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert. Chalys Handlungsfähigkeit erstreckt sich auch auf ihr Liebesleben. In Szene I/19 erfährt das Publikum, dass sie eine Affäre mit Eduard, dem Sohn des Herrn von Wohlschmack, unterhält. Dergestalt stellt die Witwe eine Kontrast-Figur zu den restlichen aus dem bürgerlichen Milieu stammenden Frauen dar: Diese werden allesamt über ihre Beziehung zu einem Mann definiert. Ihre Funktion besteht darin, Ehefrau bzw. Tochter zu sein.

Die Nestroy-Forschung zeigt, dass auch der Großteil der Witwen im Nestroy'schen Bühnenkosmos heiratswillig ist und die abermalige Vermählung anstrebt; meist jedoch mit einem Partner eigener Wahl.⁸⁴ In dieses Muster fügt sich auch die Witwe Chaly. Bei dem Zusammentreffen mit Eduard verkündet sie diesem unerwartet, dass die „Romanliebe“ beendet werden müsse, da sie eine „Vernunfttheirat“ mit Herrn Dümont eingehen werde. „Ja, lieber Eduard, unser Roman ist aus, ich bin beinahe ganz und Sie selbst sind schon [halb] geheilt von dieser thörichten Leidenschaft; die Vernunft behauptet wieder ihre Rechte“ (EW: I/19, S. 25), redet sie ihrem nunmehrigen Ex-Geliebten gut zu. Chaly und Dümont wollen in Straßburg ein Hotel etablieren. Zuvor soll in Hietzing, dem „Sammelplatz der eleganten Welt“ (ebda.), mit dem Figurenkabinett ein ordentliches Geschäft gemacht werden, bevor dieses verkauft wird. Dass Chaly mit Vernunft anstatt Liebe als Grund für ihre erneuten Heiratspläne argumentiert, deutet darauf hin, dass sie selbst – wie der bürgerliche Wertekomplex – die Witwenexistenz als mangelhaftes Zwischenstadium der Frau interpretiert. Der Status der alleinstehenden Frau galt im 19. Jahrhundert als „trauriger, unbefriedigender und nicht verallgemeinerungsfähiger Ersatz, nicht aber als frei wählbare Alternative zur liebenden, aufopfernden, abhängigen Ehefrau“⁸⁵, so Frevert. Dass der abermalige Eintritt in den Stand der Ehe die erneute Selbstunterwerfung impliziert, wird im Stück angedeutet, wenn Chaly ihrem Verlobten ihren amourösen Lebensstil verheimlicht. Als es an der Tür läutet, hat die Witwe große Angst, dass es Dümont sein könnte und Eduard muss

83 Frevert (1988): Bürgerliche Meisterdenker, S. 24.

84 Vgl. Obermaier (2003): Die Frauen bei Nestroy, S. 221.

85 Frevert (1988): Bürgerliche Meisterdenker, S. 25.

in den Schrank flüchten. Trotz ihrer (finanziellen) Unabhängigkeit muss Madame Chaly dem Ideal der tugendhaften, schwachen Frau entsprechen, um vor Dümont als ‚heiratswürdig‘ zu erscheinen.

6 MÄNNLICHKEIT UND WEIBLICHKEIT IM PLURAL: KLASSE UND ALTER ALS WEITERE AXSEN SOZIALER UNGLEICHHEIT

Dominanz, Über- und Unterordnung, Abhängigkeiten und Ungleichheiten gibt es nicht nur im Verhältnis der Geschlechter zueinander, sondern auch in binnengeschlechtlichen Beziehungen.¹

Zu den komischen Helden aus dem bürgerlichen Milieu, in dem die Stücke spielen, gesellen sich Figuren aus der arbeitenden bzw. nicht arbeitenden Unterschicht, dem Kleinbürgertum und nicht zuletzt aus dem Adel. Die Herkunft der dramatis personae aus unterschiedlichen Lagern des sozialen Raumes bringt konkurrierende Entwürfe von Weiblichkeit und Männlichkeit mit sich. Zusätzlich ist es die Zugehörigkeit zu einer Generation, die zu Unterschieden innerhalb der Geschlechtsklassen beiträgt. Das Zusammenspiel von Geschlechts-, Klassen- und Generationszugehörigkeit stattet die Figuren mit unterschiedlichen Machtressourcen aus und führt zu Ungleichheiten und Dominanzverhältnissen unter Männern und unter Frauen. Auch bei Nestroy treffen wir nicht ‚den‘ Mann und ‚die‘ Frau an, sondern Männlichkeit und Weiblichkeit müssen im Plural gedacht werden. Eine vergeschlechtlichte Identität, das heißt Frau- und Mann-Sein, ist „nur in konkreten raum-zeitlichen und soziostrukturellen Kontexten zu denken. Diese Kontexte können widersprüchlich und ungleichzeitig sein“², so Paula-Irene Villa. Ob ein Mann, eine Frau jung oder in die Jahre gekommen ist, dem Bürgertum oder der Unterschicht angehört, macht einen Unterschied in Bezug auf die Lebenswirklichkeit und Machtpotenziale. Geschlechtlichkeit ist dergestalt ein „Thema mit Variationen“³, wie Dölling/Krais in Anschluss an Bourdieu anschaulich festhalten. Diese Variationen stehen im Zentrum der folgenden Ausführungen und sollen anhand exemplarischer Beispiele erläutert werden.

Ein solches Zusammendenken von verschiedenen Ungleichheit generierenden Strukturierungskategorien wird in der Geschlechterforschung unter dem Schlagwort der ‚Intersektionalität‘ verhandelt. Anstatt Ungleichheits- und Unterdrückungsverhältnisse ausschließlich auf die Kategorie Geschlecht zu reduzieren, wird in dieser konfigurativen Zugangswei-

1 Meuser (2010): *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 122.

2 Villa (2011): *Sexy Bodies*, S. 59.

3 Irene Dölling, Beate Kraus (2007): Pierre Bourdieus Soziologie: Ein Werkzeugkasten für die Frauen- und Geschlechterforschung. In: Ulla Bock, Diess. (Hgg.): *Prekäre Transformationen. Pierre Bourdieus Soziologie der Praxis und ihre Herausforderungen für die Frauen- und Geschlechterforschung*. Göttingen: Wallstein (= *Quelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung* 12), S. 20.

se die „Wechselwirkung zwischen [...] Ungleichheitskategorien“⁴ fokussiert. Andrea Griesebner spricht in diesem Zusammenhang von Geschlecht als „mehrfach relationale[r] Kategorie“⁵: Da sich Identitäten in einer „Vielfalt von Zugehörigkeiten“⁶ herausbilden, müssen diese Zugehörigkeiten auch Berücksichtigung finden.

In den Possen Nestroys führen die differierenden und differenzierten Zeichnungen der Figuren zu Kontrasten, die nicht zuletzt dazu beitragen, die Spezifik der bürgerlichen Version von Männlichkeit und Weiblichkeit hervorzukehren und andere, wenn nicht ‚bessere‘ Alternativen aufzuzeigen. Sie befördern eine komische De-Konstruktion des Bürgertums, der bürgerlichen Kultur und ihrer männlichen und weiblichen AkteurInnen, auf die Nestroy letztendlich abzielt.

6.1 MÄNNLICHKEIT(EN) UND KLASSE: DIE HEGEMONIALE MÄNNLICHKEIT DES BÜRGERS UND SEINE ABWEICHUNGEN

Wie bereits erwähnt, kann die hegemoniale Männlichkeit – in Anlehnung an die Bourdieusche ‚libido dominandi‘ – als „Kern des männlichen Habitus“⁷ begriffen werden. Das „Streben nach Dominanz gegenüber Frauen und gegenüber anderen Männern“⁸ ist das generative Prinzip, das die vielfältigen Formen des doing masculinity hervorbringt. Die männliche Vormachtstellung gegenüber der Frau wird in den Stücken – wenn auch zum Teil mit erheblichen Schwierigkeiten – erfüllt; es ist eine männliche Hegemonie, die das Miteinander der Geschlechter in der fiktiven Bühnen-Gesellschaft strukturiert. Anders gestaltet es sich hingegen in der Relation zwischen den Männern, in der der männliche Habitus neben der Relation zu Frauen Kontur gewinnt. Unter den Männern der Stücke herrscht ein stetiger Wettstreit um die Vormachtstellung. Im 19. Jahrhundert war es, wie im vorhergehenden Kapitel herausgearbeitet wurde, die bürgerliche Version von Männlichkeit, die einen hegemonialen Status erlangte und zur Orientierungsfolie des männlichen Verhaltens avancierte. Die Entwicklung eines normativen Musters von Männlichkeit war möglich, da es sich bei der bürgerlichen Gesellschaft um eine differenzierte Klassengesellschaft handelte, die neben dem Geschlecht noch andere Achsen sozialer Ungleichheit kennt, und diese

4 Nina Degele, Gabriele Winker (2009): Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. 2. unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript, S. 10. Auf den Umstand der Überschneidung und Wechselwirkung von Ungleichheits- und Machtdimensionen verweist die Metapher der Kreuzung (intersection).

5 Andrea Griesebner (2003): Geschlecht als soziale und analytische Kategorie. Debatten der letzten drei Jahrzehnte. In: Johanna Gehmacher, Maria Mesner (Hgg.): Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen/ Perspektiven. Innsbruck u.a.: StudienVerlag, S. 47.

6 Ebd.

7 Meuser (2010): Geschlecht und Männlichkeit, S. 123.

8 Ebd., S. 129.

sich aufgrund der gesellschaftlichen Durchlässigkeit begegneten.⁹ Dass es eine geteilte Norm idealer Männlichkeit gibt, bedeutet allerdings nicht, dass diese auch praktiziert wird. Vielmehr stellen ideale Verkörperungen in der Praxis eine Ausnahmeerscheinung dar, wie bereits Connell festhält.¹⁰ Auch in den Stücken Nestroy's treffen wir – wie es die Komödie will – nur Mängel-exemplare der hegemonialen Männlichkeit an, die in den ernsten Spielen des Wettbewerbs um Dominanz und Vormachtstellung kämpfen. Fehlen einerseits die nötigen (ökonomischen) Voraussetzungen, wie es bei der Unterschicht der Fall ist (,untergeordnete Männlichkeit'), sind es auf der anderen Seite kulturelle Bedingungen, die nicht erfüllt werden (,komplizenhafte Männlichkeit'). Um diese Nestroy'schen Mängel-exemplare soll es im Folgenden gehen, denn „[v]on hegemonialer Männlichkeit zu sprechen macht nur Sinn, wenn man die hegemoniale zu nicht-hegemonialen Männlichkeiten in Relation setzt“¹¹.

Die ‚Noblesse‘ als Distinktionsmedium des kultivierten Bürgers

Ein zentrales Motiv in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* ist der Unterschied zwischen den Ständen/den Klassen. Dieser führt nicht nur dazu, dass die Liebesgeschichten sich nur schwer zu Heiratssachen entwickeln, sondern ist auch für Ungleichheitsverhältnisse zwischen den männlichen Figuren verantwortlich. In der Posse beobachten wir die männlichen Figuren bei ihrem Wettstreit um soziale Anerkennung und Vormachtstellung. Dieses ernste Spiel der Männer wird primär zwischen dem Emporkömmling Fett, der als Particulier nunmehr dem Wirtschaftsbürgertum angehört, und dem adeligen Vincelli ausgetragen. Fett setzt alles daran, vor Vincelli als moralisch-souveräner und das heißt kultivierter Bürger aufzutreten. Da er weiß, dass mehr dazu nötig ist als die vorhandene ökonomische Voraussetzung, gilt es ‚Noblesse‘ – wie bei Nestroy Kultiviertheit umschrieben wird – zu inszenieren. Als „ein junger Anfänger in der Nobless“ (LH: I/19, S. 33) fällt es Fett jedoch schwer, „Eleganz“ und „Vornehmheit“ an den Tag zu legen. Noch bevor er dem Adelligen begegnet, will er ihm durch seinen prachtvollen Besitz imponieren: „Wart altes Haus, du sollst stauen über meine Villa. Eine Tafel soll es werden, an die Leckerbissen aller Welttheile soll er sich anschoppen, nur kein G'selcht's kriegt er, damit er gar keine Anspielung machen kann.“ (LH: I/19, S. 34) „[I]ch mach halt alles, was er macht, nacher is's g'wiß nit g'fehlt“ (LH: II/9, S. 49), lautet die Strategie Fetts, um im Gespräch mit Vincelli zu reüssieren.

9 Vgl. Michael Meuser, Sylka Scholz (2005): Hegemoniale Männlichkeit. Versuch einer Begriffsklärung aus soziologischer Perspektive. In: Martin Dinges (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt a.M./New York: Campus (= Geschichte und Geschlechter 49), S. 214.

10 Vgl. Connell (2012): Der gemachte Mann, S. 169.

11 Meuser (2010): Geschlecht und Männlichkeit, S. 125.

Fetts missratene Maske des noblen Verhaltens gestaltet sich im Gespräch mit Vincelli wie folgt:

VINCELLI [...] Herr Fett vermuthlich?

FETT. Habe die Ehre. (VINCELLIS *Gruß und Kopfnicken imitierend*) Herr Vincelli vermuthlich.

VINCELLI. Marchese Vincelli, so ist es.

FETT. H[err] von Fett, so ist es. (*F[ür] s[ich]*.) Auf die Art kann's nicht g'fehlt seyn, und jetzt will ich zeigen, daß ich ein gebiethender Herr bin (*Zu* [GEORG].) Na du Dalk, siehst nicht daß wier Sesseln brauchen, laßt uns da stehn als wie ein Paar Maulaffen und – ah es is schrecklich.

FETT (*zu* [GEORG]). Und jetzt pack dich und horch' nit wieder bey der Thür, das geht dich ein Klenkas an, was wier das miteinander abz'kacheln hab'n. [...]

VINCELLI (*f[ür] s[ich]*). Welche Pöbelhaftigkeit – ! mir vergehen fast die Sinne. [...]

FETT. Ich sag Ihnen mein lieber H[err] v[on] Bincelli, was man mit die Dienstbothen für ein Kreuz hat – na Sie werden das auch empfinden, wie viel solche Lackeln haben Sie denn?

VINCELLI. Das gehört nicht zur Sache. Lassen Sie uns von der Angelegenheit sprechen, die mich hieher führt. [...]

[...] ich hoffe Sie werden so vernünftig seyn einzusehn, daß eine Verbindung unmöglich ist.

FETT. Na, Unmöglich's is just nix daran [...]

VINCELLI [...] Mein Herr vergessen Sie nicht wie groß der Unterschied unseres Ranges, unserer –

FETT. Larifari, tschiritschari – Sie hab'n a no weit hin bis S' Kaiser von Monaco seyn. [...] (LH: II/10, S. 49f.)

Fetts Gebaren widerspricht den (gut-)bürgerlichen „Regeln für Verhalten und Erscheinung“¹². Vincelli erkennt sofort die „Plumpheit“ und „Pöbelhaftigkeit“ des ehemaligen Fleischselchers. Dazu findet er schließlich Indizien en masse: Fett bedient sich einer deren Sprache, demonstriert seine Macht durch Beschimpfung seines Angestellten, verwendet dialektale Wörter, merkt sich den französischen Namen seines Gegenübers nicht etc. Den Adeligen erschüttert die Derbheit Fetts im wahrsten Sinne des Wortes: „Die Gemeinheit dieses Menschen hat mir völlig die Glieder verrenckt – ich bin dem Ersticken nahe, ich muß Blut lassen, in Dampfbädern schwitzen, Brunnen trincken, und mich durch langanhaltende Etikette wieder purifizieren.“ (LH: II/11, S. 51) Fett gehört den komischen Figuren an, die aus Zufall nobel geworden sind. Sie „mögen sich ablagen, wie sie nur wollen beim Nobel-Tun; der ‚Ton‘ ist immer ‚falsch‘“¹³, so Müller-Kampel.

‚Nobel‘ versus ‚Gemein‘: diesem attributivischen Gegensatz entlang werden (komiktheoretisch ausgedrückt) Inkongruenzen, Oppositionen und ‚Gegenbildlichkeit‘ erzeugt; an ihm Divergenzen, Diskrepanzen und Dichotomien sichtbar gemacht, mit ihm ‚Kontraste‘ und ‚Konflikte‘ in Komik umgemünzt. Der Gegensatz geht mitten durch die Figuren hindurch und wird an ihnen typenkomisch [...] als Makel, Fehler, Laster belachbar.¹⁴

Mit Bourdieu kann Fett als Opfer des sogenannten ‚Hysteresis‘-Effektes verstanden werden. Darunter versteht Bourdieu die „Opakheit und Trägheit [des Habitus], die aus der Ein-

12 Goffman (2008): Wir alle spielen Theater, S. 69.

13 Beatrix Müller-Kampel (o.J.): Die 30-jährigen ABC-Schützen. Die Geschlechter derer von Hanswurst und Kasperl von Eselbank und ihre Komik, S. 18.

14 Ebda.

prägung der sozialen Strukturen in die Körper resultiert¹⁵. Fetts Habitus ist den aktuellen gesellschaftlichen Anforderungen nicht gewachsen. Der ehemalige Fleischselcher kann seinen kleinbürgerlichen Habitus nicht von heute auf morgen ablegen. Dieser bricht auch in seinem Sprechen immer wieder mit ihm durch: „Was is ein Wirth gegen einen Fleischselch– sprich ich, gegen einen Particulier“ (LH: I/15, S. 29), verspricht er sich. Dem Wirt droht er, aus ihm „Faschiert’s“ (LH: I/21, S. 35) zu machen. Dabei handelt es sich eindeutig um Fleischselcher-Vokabular.

Auf den ersten Blick unterscheidet sich Fett in seinem Handeln nicht von Grundhuber und den Gewürzkrämern. Auch diese sind Darsteller bürgerlicher Etikette, um den Eindruck souveräner und moralischer Bürgerlichkeit zu erwecken. Dennoch hebt sich Fett von seinen bürgerlichen Kollegen ab, da es für ihn (noch) keine „unreflektierte Leichtigkeit“¹⁶ darstellt, sich dem Verhaltensrepertoire der hegemonialen Männlichkeit zu bedienen. Während es den anderen bürgerlichen Protagonisten nicht bewusst ist, dass sie sich einer Fassade bedienen, beschließt Fett explizit eine solche zu inszenieren. Er muss darüber nachdenken, wie er vorgehen soll, um einen noblen Eindruck zu erwecken. Während Grundhuber und die Gewürzkrämer sich selbst als nobel und kultiviert missinterpretieren – das heißt, an den bürgerlichen Schein glauben –, handelt es sich bei Fett um eine bewusste, strategische Täuschung seines Gegenübers.

In der Figur des Fett bringt Nestroy seine Entlarvung der „unauthentischen“ Künstlichkeit¹⁷ des Bürgertums auf die Spitze bzw. auf den Punkt. Doch gleichzeitig ist sie auch harmloser, da das Auseinanderklaffen zwischen Vorder- und Hinterbühne, zwischen Sein und Schein, so augenfällig ist und dergestalt nicht die erwünschten Ergebnisse mit sich bringt. Die Posse bestätigt die Reckwitz’sche Feststellung, dass die Distinktion zur Affektiertheit des Adels im Verlauf des 19. Jahrhunderts für das Selbstverständnis der bürgerlichen Kultur an Bedeutung verliert. Stattdessen wird die Künstlichkeit in Form von Verhaltensstandards, über die die Moralität des Bürgers demonstriert und gemessen wird, als bedeutender Teil des bürgerlichen Selbstverständnisses vereinnahmt.¹⁸

Dass der Hochstapler und Außenseiter Nebel im Hause Fetts als Baron von Nebelstern Anerkennung findet, überrascht nicht. Da Fett selbst den Noblen mimt, kann er die Verstellung Nebels nicht als solche erkennen. Die höflichen Ehrerbietungen Nebels nimmt Fett wohlwollend an, da sie seinem Drang nach Bestätigung und Anerkennung entgegen kommen. Auch zur Verblendung Lucia Distels reichen Liebesstereotype und Floskeln aus, um sie von Nebels Liebe und adeligem Stand überzeugen zu können. Lediglich das Stu-

15 Bourdieu (2005): Die männliche Herrschaft, S. 75.

16 Goffman (2008): Wir alle spielen Theater, S. 70.

17 Reckwitz (2006): Das hybride Subjekt, S. 274.

18 Vgl. ebda.

benmädchen Philippine wittert in Nebel einen Gleichgestellten und begegnet ihm folglich zunächst mit Argwohn.

Grobheit als Kennzeichen ‚untergeordneter Männlichkeit‘

Als männliches Paradeexemplar aus dem ‚Volk‘ – im Sinne der Unterschicht bzw. des (arbeitenden) Proletariats – kann der Hausmeister Cajetan Balsam in *Eine Wohnung ist zu vermieten* herausgegriffen werden. Er ist grob, derb, gewalttätig, trunksüchtig und nimmt dergestalt eine eindeutige Kontrast-Position zum noblen Bürgertum ein. Cajetan verkörpert das ‚Grob-Animalische‘, gegen das sich das kultivierte bürgerliche Subjekt abgrenzt, in Reinkultur. Laut Edgar Yates gehört Cajetan dem „konventionelle[n] Typus des manierenlosen Alt-Wiener Hausmeisters“¹⁹ an. Gegenüber den Frauen – egal welchen Standes – verhält er sich wie ein Grobian. „[Ö]s Weibsbilder seids alle unter meiner Würde“ (EW: I/15, S. 23), lautet seine Meinung über das andere Geschlecht, die auf dem Glauben beruht, dass Männer in einer Beziehung immer die Leidtragenden seien, da sie sich den Kapriзен der Frauen unterwerfen. Diesen Standpunkt referiert er ausführlich im Gespräch mit Lisette. Als er jedoch erfährt, dass das Stubenmädchen bis spät in die Nacht liest, ist er Feuer und Flamme für sie, denn sie könnte so seine Hausmeister-Tätigkeiten für ihn übernehmen. Es ist nicht ihre ‚Weiblichkeit‘, die Cajetan für Lisette gewogen macht, sondern ihre Fertigkeit, lange aufzubleiben. Der Hausmeister ist der Auffassung von der Ehe als einer ökonomischen Zweckgemeinschaft verhaftet. Anstatt seine nunmehr Angebotete durch Galanerien zu bezirzen, geht Cajetan auch hier den direkten, gewaltvolleren Weg: „Sei meine Geliebte, sag ich, oder ich thu dir alle möglichen Grobheiten an“ (ebda.), drängt er Lisette unter Gewaltandrohung zur Heirat. Da Cajetans Beitrag zu einer Verbindung nicht eben klein wäre, es handelt sich um ein „Haus aufm Neubau“ (EW: I/15, S. 24), willigt Lisette ein, darüber nachzudenken, denn „Hausherrn haben noch selten hoffnungslos geliebt“ (ebda.).

Neben der Verwirklichung seiner plötzlichen Heiratsabsichten ist es vor allem Grundlhuber, der den Hausmeister beschäftigt: Cajetan will verhindern, dass die Grundlhubers aus ihrer Wohnung ausziehen, da es sich bei ihnen um eine ‚gute‘ Partei handelt. Zu diesem Zweck verfolgt er diese auf ihrer Wohnungssuche und stellt Grundlhuber im Anschluss als ehrlosen Mann dar, damit an ihn keine Wohnung vermietet wird. Cajetan wirft Grundlhuber vor, „ein Mann ohne Wort“ (EW: III/4, S. 58) zu sein, das heißt nicht vertrauenswürdig, sondern ehrlos zu sein. Von dieser bürgerlichen Schlechtigkeit grenzt sich Cajetan dezidiert ab: „[I]ch bin ein Mann von Wort, nicht so wie der Herr von Grundlhuber“ (EW: III/5, S. 60). Damit trifft der grobe Anti-Typus den Nagel auf den Kopf, denn diese Aussage charakterisiert Grundlhuber punktgenau. Dem, was Grundlhuber sagt, darf man

¹⁹ HKA 12, S. 2.

nicht glauben. Das weiß nicht nur seine Frau Kunigunde, sondern auch alle anderen Figuren, die Grundlhuber in seinem Tun und Sprechen beobachten.

6.2 WEIBLICHKEIT(EN) UND KLASSE: VERTRAUTE, VERSCHWORENE UND KONKURRENTINNEN

Die einfachen Mädels

Zu den Frauenfiguren, die als Ehefrauen oder Töchter der männlichen Protagonisten der Klasse des Bürgertums angehören, gesellen sich die sogenannten ‚einfachen Mädels‘, die in den bürgerlichen Haushalten angestellt sind. Ihre Funktion besteht im Gegensatz zu den Bürgerinnen (noch) nicht im Frau-Sein, sondern als Angehörige der Unterschicht müssen sie für ihr Auskommen einer Arbeit nachgehen. Als Beispiele können die Stubenmädchen Philippine und Lisette herausgegriffen werden. Erstere ist im Hause Fetts angestellt und letztere bei Madame Chaly. Bei beiden handelt es sich um selbstbewusste und gewiefte junge Frauen, die im Gegensatz zu ihren Chefinnen durchaus über Handlungsfähigkeit verfügen, gerade in der Gegenwart von Männern. Nach der Typologie von Barbara Rett gehören diese beiden Figuren einer spezifischen Untergruppe des einfachen Mädels an: „Variante A heißt Babette, Nanette, Lisette, ... ist unterhaltungslustig, etwas frech“²⁰, so Rett. Es ist Philippine, die dem Verstellungskünstler Nebel nicht sofort auf den Leim geht, wenn sie als einzige im Schloss auf dessen noble Fassade mit Argwohn reagiert. „Mit dem Stubenmädl hab ich einen harten Stand“ (LH: II/8, S. 44), ärgert sich Nebel über den Widerstand Philipppines, sich seiner Verblendung zu unterwerfen. „Die Nobless’ muß sich nicht in Worten, sondern in Handlungen zeigen“ (LH: II/8, S. 45), lautet Philipppines Überzeugung. Lisette wiederum kann dem groben und derben Cajetan problemlos standhalten. Nachdem sie ihm erklärt, sie wolle darüber nachdenken, seine Frau zu werden, erweist Cajetan sich als gewaltsamer und eifersüchtiger Heiratsanwärter, doch Lisette vermag ihn im Zaum zu halten und gibt nicht klein bei. Gerade die prekäre soziale Lage der beiden Frauen ist es, so lässt sich schließen, die sie von dem Zwang der bürgerlichen Etikette und der Unterwerfung unter einen Mann befreit. Da sie nichts zu verlieren haben, können sie den Männern entgentreten, wie es ihnen beliebt und durchaus Standhaftigkeit an den Tag legen. Dergestalt bilden sie einen Kontrast zu den bürgerlichen Frauenfiguren, die strikten Verhaltensanforderungen unterliegen, um der geteilten und akzeptierten Norm von Weiblichkeit und den Verhaltensstandards innerhalb der Institutionen der Ehe und der Familie zu entsprechen.

Zudem fungieren die beiden Dienstmädchen als Vertraute und Verschworene ihrer Herrinnen bzw. der häuslichen Machenschaften, die vor sich gehen. Philippine versucht im Auftrag Fannys bei Nebel in Erfahrung zu bringen, ob Buchner während seiner Wan-

²⁰ Rett (1982): Liebesgeschichten und Heiratssachen, S. 79.

derjahre Fanny treu war. Damit Fanny unter der tyrannischen Herrschaft Fetts Handlungsfähigkeit beibehalten kann, rät Philippine ihr so zu tun, als sei sie eine gehorsame Tochter. Lisette wiederum hilft Madame Chaly dabei, dem Desaster mit dem im Schrank eingesperrten Eduard zu einem glücklichen Ausgang zu verhelfen und nimmt derselben die verabscheuungswürdige Betreuung der Grundlhubers ab. Dass Lisette die geheimen Liebschaften ihrer Herrin für sich behält und zur Geheimhaltung derselben beiträgt, gehört für sie zum Stubenmädchen-Ethos. In diesen beiden Fällen geht das Verhältnis zwischen den sozial ungleichen Frauen über ein reines Geschäftsverhältnis hinaus und zeugt von gegenseitiger Anerkennung und weiblicher Verbündung gegen die Männerwelt. Diese weibliche Solidarität und die damit einhergehende Unterstützung können die bürgerlichen Frauen nur zu gut gebrauchen. Die Zeichnung dieser beiden Frauen-Figuren verweist auf die Tradition der Commedia dell'arte und die Figur der Colombina, die zum fixen Figurenrepertoire zählte.

Die armen Mädchen als idealisierte Frauenfiguren

Darüber hinaus treffen wir in den Stücken auf Frauen-Figuren, die von männlicher Seite idealisiert werden. Ihnen ist gemeinsam, dass sie jung, arm und ‚gut‘ sind. Im *Gewürzkrämer-Kleeblatt* ist es Louise, die trotz ihrer Abwesenheit während der gesamten Handlung als ideales weibliches Phantasiebild durch das Sehnen und Sinnieren von Victor und Peter präsent gehalten wird. Ohne davon zu wissen, sind die beiden Freunde in dieselbe Louise verliebt und vor allem Victor schwärmt unentwegt von ihrer Schönheit und Tugendhaftigkeit. Alle drei Principalinnen erinnern ihn an seine Louise, erweisen sich bei genauerer Betrachtung jedoch schnell als Trugbilder. Linhardt weist darauf hin, dass Louise als Kontrastfigur zu den drei Gewürzkrämerinnen fungiert. Nestroy zeige, so Linhardt, „in Louise einen ungebrochenen positiven Mädchencharakter, der von Aufrichtigkeit und einem gänzlichen Fehlen von Eigennutz und Besitzstreben geprägt ist“²¹. Dass die Idealisierung Louises von männlicher Seite nicht von ungefähr kommt bzw. einer liebenden Ignoranz geschuldet ist, beweist Louise durch ihren Auftritt im letzten Akt der Posse: Obwohl Victor, den sie liebt, nichts hat, will sie nur ihn zum Mann nehmen und zieht Peter trotz seines Hausbesitzes nicht in Betracht. Auch das Drängen ihres Vormundes Brumm, doch den nunmehrigen Hausbesitzer Peter zum Mann zu nehmen, vermag daran nichts zu ändern.

Als Madame Cichori im dritten Akt des *Gewürzkrämer-Kleeblattes* als erste der drei Ehefrauen in Peters Haus eintrifft, ist sie – wie zu erwarten – äußerst erstaunt, dort ein junges Mädchen anzutreffen. Aufgrund ihrer Überheblichkeit und Eitelkeit kann sie sich diesen Umstand nur damit erklären, dass es sich bei Louise um eine Prostituierte handeln kann. Louise wiederum denkt, sie hat es bei Madame Cichori mit der Mutter Peters zu tun.

21 Linhardt (2011): Das Weibliche als Natur, S. 58f.

Über diese Fehlinterpretation ist Cichori äußerst erzürnt: „Sie sind auf's Gelindeste ein Gänlein, um nicht direct zu sagen – Mir einen Sohn zuzumuthen, der Hausherr ist, – einer Frau mit diesem Ausseh'n! Ich rath' Ihnen, flüchten Sie sich in ein Blindeninstitut, eh' ich vergess', daß ich ein zartes Wesen bin!“ (GK: III/3, S. 134) Hier wird das junge und obendrein schöne Mädchen zur Konkurrentin und Antipodin der bürgerlichen Frau, noch dazu, da diese erkennen muss, dass ihr Selbstbild von jugendlicher Schönheit nicht (mehr) der Realität entspricht.

Bei der Suche nach anderen positiven, unschuldigen und tugendhaften Frauenfiguren in den Stücken stoßen wir weiters auf Ulrike und Fanny in *Liebesgeschichten und Heurathssachen*. Auch ihr Handeln ist jenseits von Berechnung und Verstellung. Ulrike liebt Alfred, ohne zu wissen, dass er der Spross des adeligen Vincelli ist. Fanny gehört zwar während der Handlung bereits dem ‚noblen‘ Stand an, doch war das nicht immer so. Fannys Vater Fett ist Aufsteiger und gehörte als ehemaliger Fleischselcher bis vor kurzem dem Kleinbürgertum an. Man erfährt, dass Fanny und Buchner sich ihre Liebe und Treue versprochen, als Fanny bzw. ihr Vater noch nicht wohlhabend waren. Für Fanny spielt es keine Rolle, dass ihr Geliebter plötzlich arm ist. Auch Sophie in *Eine Wohnung ist zu vermieden* entspricht dem Nestroy'schen Frauenideal. Ihre Charakterisierung sticht zudem hervor, da sie die einzige Frauenfigur der drei Stücke ist, die eine intakte, gleichberechtigte und selbstbestimmte Beziehung führt. Gemeinsam mit ihrem Verlobten, dem Glasermeister Flint, unternimmt sie die nötigen Schritte, damit die geplante Hochzeit endlich stattfinden kann. Das junge Paar zieht an einem Strang, um ein gemeinsames Ziel zu erreichen. Ihre Beziehung ist nicht von Misstrauen bestimmt, sondern von Vertrauen und Sicherheit. Nicht einmal die für Cajetan unverständliche Tatsache, dass Flint sich allein mit dem Stubenmädchen Lisette unterhält, kann sie zur Eifersucht bewegen.

Marion Linhardt wirft zu Recht die Frage auf, ob es sich bei Louise letztendlich um eine utopische Figur handelt, die durch den Eintritt in die Ehe zerstört wird: „Ist es die Ehe, die aus den Frauen das macht, was dem Publikum in Madame Cichori, Madame Baumöhl und Madame Schwefel vorgeführt wird?“²² Fakt ist, dass alle weiblichen Figuren der Stücke, die sich in einer Ehe befinden bzw. auf den Weg dorthin sind, Strategien und Listen – wie Bourdieu es nennt – entwickeln, um innerhalb des Geschlechterarrangements Selbstbehauptung beibehalten zu können und gleichzeitig dem Ideal von Weiblichkeit zu entsprechen. Es handelt sich um eine weibliche Praxis der Verstellung und Geheimhaltung, die diesen Drahtseilakt gewährleistet und nicht zuletzt zu einer weiblichen Machtbehauptung beiträgt. Das listige Verhalten der weiblichen Figuren kann mit Heintz/Honegger als weibliche Widerstandsform interpretiert werden, die freilich von Seiten der Männer abwertend als weibliche Verschlagenheit bzw. „Weiberlist“ interpretiert wird. Dem bürgerliche Familien- und Ehe-Ideal, das in Kontrast zur Realität steht, können die weiblichen dramatis personae,

²² Ebd., S. 59.

insbesondere die Gewürzkrämerinnen, nur durch „Fremd- und Selbsttäuschungsmanöver“²³ gerecht werden. Sie versuchen „mit stiller Schläue, sanfter Verweigerung und heimlicher Überlistung ihren Alltag nach ihren Wünschen umzuformen“²⁴. Da die voreheliche Liebe (bei Nestroy) einen kurzweiligen Ausnahmezustand darstellt, kann angenommen werden, dass auch bei Louise und Victor das utopische Glück zugunsten von Alltäglichkeit verdrängt werden wird. Innerhalb des gesellschaftlichen Systems, das nicht zuletzt auf der Unterlegenheit der Frau gründet, hat eine gleichberechtigte Beziehung kaum Überlebenschancen.

6.3 GESCHLECHT UND GENERATIONSZUGEHÖRIGKEIT: DER VORZUG DES ALTERS UND DIE UNTERLEGENHEIT DER JUGEND

Jugendlichkeit – egal ob weibliche oder männliche – bedeutet bei Nestroy in erster Linie Abhängigkeit von einem männlichen Vormund. Die Beziehung zwischen Jung und Alt ist eine der Unterlegenheit und Unterordnung; gerade, wenn sich die Figuren noch nicht in einer Ehe befinden. Die unverheirateten jungen Figuren sollen bzw. müssen sich dem Willen der Väter fügen, wie es bei Fanny, aber auch bei Alfred und Eduard der Fall ist. Gerechtfertigt wird dieses Dominanzverhältnis durch die Mittellosigkeit der Jungen, die ökonomisch von ihren Vormündern abhängig sind.

Eduard und Alfred droht Enterbung, da sich ihre Liebes- und Heiratsinteressen nicht mit denjenigen ihrer Väter decken. Eduard ist zudem verschuldet und sein Vater soll seine Gläubiger auszahlen. Dies will er nur tun, wenn sein Sohn die von ihm ausgewählte Therese Heuschreck heiratet: „Ich hab ihm's befohlen, daß er sich bessert und nach meinem Willen heiratet, zahle nur unter der Bedingung seine Schulden, folglich bessert er sich gewiß.“ (EW: II/12, S. 45) Mithilfe von Geheimnissen, Intrigen und Verstellung versuchen Eduard und Alfred dennoch den eigenen Willen durchzusetzen. Dies verweist auf ein Widerständigkeitspotenzial der männlichen Jugend. Der Machtanspruch der Väter wird nicht einfach hingenommen, sondern es wird dagegen angekämpft; Loslösung und Selbstbestimmtheit werden angestrebt. Im Gegensatz dazu muss Fanny ihre Widerständigkeit als Gehorsamkeit tarnen, wenn sie immer wieder behauptet, dass sie eine gehorsame Tochter sei und Fett ihr aus diesem Grund ihren Willen nicht verweigern dürfe.

Die jungen Männer und Frauen im komischen Kosmos Nestroys befinden sich in einem Übergangsstadium hin zur Selbständigkeit und Vervollkommnung als Mann bzw. Frau, das nur durch den Eintritt in die Ehe überwunden werden kann. Wie bereits erwähnt wurde, erweisen sich die jungen Figuren dabei als Verfechter der romantischen Liebe, die sich klar von der Abgeklärtheit der älteren Figuren unterscheidet, welche ihr Dasein in einem

²³ Heintz, Honegger (1981): Zum Strukturwandel weiblicher Widerstandsformen, S. 14.

²⁴ Ebd., S. 24.

tristen Ehealltag fristen. Sie wollen Liebe anstatt Konvenienz und dies bedeutet, die freie Wahl des Ehepartners und nicht eine Zwangsverheiratung zugunsten der (ökonomischen) Interessen der Eltern. Hier kommt das Happy End als glücklicher Ausgang der Stücke den Figuren zugute, denn dieses entscheidet zu ihren Gunsten; nicht aber die Einsicht der Eltern. Da der weitere Verlauf der glücklichen Zusammenführung der jungen Liebenden über die Handlung der Stücke hinausweist, kann nicht gesagt werden, wie sich das Zusammenleben gestalten wird. Jedoch kann angenommen werden, dass es für die heiratswilligen jungen Frauen lediglich einen Wechsel der sich zu unterwerfenden Person bedeutet: Die Vormundschaft geht vom Vater bzw. Vormund an den Ehemann über. Hingegen bedeutet die Heirat für die jungen Männer in jedem Fall Selbständigkeit und Abkehr von der Unterordnung.

7 GESCHLECHT – MACHT – KOMÖDIE: NESTROY ALS KOMISCHER DE-KONSTRUKTEUR DER BÜRGERLICHEN KULTUR

Womöglich käme man für eine Analyse der Komödie am allerweitesten, wenn man auf eine allgemeine Definition des Komischen und gar auf dessen Wesensschau verzichtete. An deren Stelle träte die soziohistorische und textanalytische Funktionsbestimmung des je gängigen Komischen entlang der Achse von Macht und Machtlosigkeit.¹

Obwohl wir es bei dem Untersuchungsgegenstand mit Komödien zu tun haben, die folglich auf Lachen und Erheiterung abzielen, können die bisherigen Ausführungen durchaus als ernst bezeichnet werden: Sie kreisen um Unterschiede und Differenzen zwischen bzw. unter den männlichen und weiblichen Figuren und folglich um Macht, Hierarchie und Autorität; wie derlei Erfahrungen im Alltag rufen sie an vielen Stellen instinktiv Abwehr hervor. Auch die heiteren (Gegen-)Welten der Komödie sind in erster Linie machtvoller Natur, denn immer geht es um die „Erlangung oder Wiedererlangung von Autorität“². Wie anders sollten auch die komischen Konflikte herbeigeführt werden, auf deren Lösung die lustigen Figuren abzielen? Dabei kommt, wie gezeigt werden konnte, dem machtvollen Gegensatz zwischen und unter den Geschlechtern ein zentraler Stellenwert zu. Dass Geschlecht Komödie macht, wie die begriffliche Triade, die dieses Kapitel übertitelt, nahelegt, muss nicht nur in Bezug auf Nestroy als richtig erachtet werden, sondern gilt vielmehr für das Reich des Komischen (Humor, Witz, Komik) im Allgemeinen.

In der Forschungsliteratur stößt man häufig auf die pauschale Aussage, dass in den Posen Nestroys über die Frauen gelacht werde. Gemeint ist damit, dass die Frau nur als Gegenstand eines herabsetzenden Ver-Lachens angelegt sei. Barbara Rett führt dieser Befund sogar zu der Behauptung, Nestroy sei ein dezidierter Frauenfeind gewesen, der die von ihm empfundene „Schlechtigkeit der Weiber“³ auf die Bühne bannte. Außer Acht gelassen wird dabei einerseits die Theaterkonvention; die naive, dummliche, schmachende Frau oder aber die dominante Haustyrannin waren seit jeher stehende Rollen des (europäischen) Spaßthea-

1 Beatrix Müller-Kampel (2009): Das Komische und seine Theorien Oder Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft XL/2, S. 325.

2 Müller-Kampel (2010): Kasperl unter Kontrolle, S. 40.

3 Rett (1982): Liebesgeschichten und Heiratssachen, S. 80.

ters und dass über die Ehe gescherzt wird, versteht sich von selbst.⁴ Andererseits wird dabei über die vielfältige Zeichnung der Frauen- sowie Männer-Figuren, die bei Nestroy simultan die Bühne bevölkern und nur in Relation zueinander, zur Eigenheit des Genres und zum sozio-historischen Kontext verstanden werden können, hinweggesehen, wenn die daraus gewonnenen Erkenntnisse nicht der gewünschten Argumentation dienen. So hebt auch Hein hervor, dass „Nestroys Kunst [...] in der Verschränkung und Verteilung der positiven und negativen Akzente auf beide Kontrahenten“⁵ der komischen, kontrastreichen Paare besteht. Das bedeutet für die Konfrontation zwischen Mann und Frau, dass diese in einem Grau-Bereich jenseits von Gut und Böse anzusiedeln sind.

Die abschließenden Betrachtungen ergänzen den thematischen Schwerpunkt von Geschlecht und Macht um den Komplex der Komödie/der Komik. Es soll nach den Besonderheiten von Geschlechterdarstellungen im komischen Genre des Volkstheaters gefragt werden. Wie sind Frau und Mann bzw. Weiblichkeit und Männlichkeit in der Komödie Nestroys konzipiert? Warum kann in den Possen über geschlechtsspezifische Ungleichheiten und Hierarchien gelacht werden und welche Erkenntnisse und Einsichten gewähren diese belachbaren Geschlechterrepräsentationen über bzw. in die bürgerliche Kultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts?

7.1 MANN UND FRAU ALS KOMISCHE (ANTI-)TYPEN

Das Komische, so Müller-Kampel in einem ihrer Beiträge zu den Theorien des Komischen, „sucht sich je nach Epoche, Feld und Gruppe stets wechselnde Gegner aus“⁶. In den ausgewählten Possen Nestroys ist es das (hohe) Bürgertum und seine angemessene, erschwindelte und schlecht adaptierte ‚Kultur‘, die zur Zielscheibe von Aggression und Degradierung wird. Wir haben es bei den Figuren – wie gezeigt werden konnte – nicht einfach mit Frauen und Männern zu tun, sondern mit Angehörigen einer Klasse. Es sind die bürgerlichen Exemplare von Weiblichkeit und Männlichkeit, die im Zentrum der Handlungen stehen. Dass die Figuren so sind, wie sie eben sind, erklärt sich daraus, dass sie soziale und theatrale Typen darstellen. Als solche sind sie nicht nur unfähig zu Entwicklung, sondern darüber hinaus schlechter, als sie sein sollen bzw. dürfen, denn „Typenkomik operiert ja stets mit Mängeln, Fehlern, Lastern“⁷. Diese können den Körper, den Charakter/die Seele oder aber den Geist betreffen.⁸ So wird bei Nestroy nicht über Frauen und Männer ‚an sich‘ gelacht,

4 Vgl. Yates (1985): Nestroy, Grillparzer and the feminist-cause, S. 94. Warum dies der Fall ist, wäre eine andere spannende Frage und kann an dieser Stelle lediglich hingenommen werden.

5 Hein (2003): Gefesselte Komik und entfesselte Lachlust, S. 42f.

6 Müller-Kampel (2009): Das Komische und seine Theorien, S. 318.

7 Ebda., S. 312.

8 Vgl. ebda.

sondern über Frauen und Männer, die nicht der bürgerlichen Norm entsprechen und dergestalt den Erwartungshorizont des Publikums unterlaufen. Die Typisierung geht einher mit einer Übersteigerung, die Hein als „fiktionale Potenzierung von Lebenssituationen“⁹ bezeichnet. Durch ein so entstehendes „ungezeigtes Gegenbild“¹⁰, das auf der Bühne unmittelbar entfaltet wird, entsteht Komik, wird Lachen ausgelöst. Die komische Überzeichnung der komischen Helden steht jedoch nicht in Widerspruch zum Wirklichkeitsbezug der Figuren, wie Obermaier hervorhebt:

Wenn es die komische Alte, das naive Mädchen, den sein Mündel betrügenden Vormund, die zur väterlichen Sanierung verheirateten Kinder, heiratslustige Witwen, den finsternen Bösewicht usw. in der Realität nicht gegeben hätte, so hätte das Publikum an den auf die Bühne gekommenen Zerrbildern wohl kaum sein Vergnügen – oder auch sein Missvergnügen – gehabt.¹¹

Auf die Geschlechter umgemünzt, haben wir es, so Linhardt, mit einem traditionellen Thema des komischen Theaters zu tun: „dem Aufeinandertreffen von geschlechterbezogener Norm einerseits und Abweichung von dieser Norm andererseits“¹².

Grundlhuber, Fett und die Gewürzkrämer sind auf ihre je spezifische Weise Negativfolien des souveränen, moralisch-integren und Vernunft geleiteten Bürgers, der im 19. Jahrhundert einen hegemonialen Status erlangte und – entsprechend dem diskursiven Aussagesystem der Geschlechtscharaktere – sein ergänzendes und vervollkommnendes Gegenstück in der häuslichen, tugendhaften und unterwürfigen Frau fand. Grundlhuber ist tyrannisch, parasitär – wenn er seine Zeit mit Nichtstun verbringt –, taktlos, geizig, selbstgefällig, unkollegial, treulos u.v.m. Fett wiederum ist gemein, ungebildet, zornig, protzig, manierlos und neigt zur Gewalt, wenn sein Wille nicht auf Antrieb durchgesetzt wird. Als typischer Neureicher kämpft er mit den Verhaltensanforderungen, denen er als ‚Nobler‘ zu entsprechen hätte, was ihm aber nicht gerade leicht von der Hand geht. Dass er dem Diktum des Geldes verpflichtet ist, zeigt sich in der Instrumentalisierung seiner Tochter als Ware, mit der er auf dem Heiratsmarkt Kapital erzielen will. Die Gewürzkrämer schließlich konterkarieren das männliche Ideal durch ein Zuwenig: Sie sind *nicht* stark, emotional gefasst und gemäßigt. Darüber hinaus sind sie in höchstem Maße verblendet und nicht zur Konfrontation mit der Realität bereit.

Waschechte Anti-Typen der bürgerlichen Norm treffen wir unter den weiblichen *dramatis personae* der behandelten Stücke lediglich in den drei Gewürzkrämerinnen an. Dies liegt wohl nicht zuletzt daran, dass die weiblichen Figuren in der Posse des Volkstheaters keine tragenden Rollen innehaben, sondern lediglich auf Nebenrollen verwiesen werden.

9 Hein (2001): Gefesselte Komik, S. 32.

10 Müller-Kampel (2012): Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 7 (März 2012): Das Lachen und das Komische I, S. 14.

11 Obermaier (2003): Die Frauen bei Nestroy, S. 227.

12 Linhardt (2011): Das Weibliche als Natur, S. 36.

Dies bedeutet, dass die Komik, das Lachen von den handlungstragenden männlichen (Zentral-)Figuren ausgelöst werden. Anstatt tugendhaft, aufblickend, fürsorglich und schwach zu sein, sind die Gewürzkrämerinnen widerspenstig, kokett und lehnen sich selbstbewusst gegen die geforderte weibliche Unterwerfung auf. Im *Gewürzkrämer-Kleeblatt* wird dergestalt die ‚natürliche‘ männliche Herrschaft als Fiktion entlarvt, wie Linhardt treffend feststellt.¹³ Im Gegensatz zu den anderen weiblichen Figuren kämpfen die drei Ehefrauen gegen ihren Opfer-Status an, wenn sie sich Frei- und Handlungsräume schaffen – und werden so selbst zu Täterinnen.

Diese Charakter- und Geistesfehler gepaart mit Situations- und Sprachkomik führen zur Lachhaftigkeit der typenhaften Anti-Helden und der Handlungen und Situationen, die sie in Gang setzen bzw. herbeiführen. Durch die komische Überzeichnung wird dem Publikum anstelle einer mitfühlenden Identifizierung eine Art von Selbsterhebung ermöglicht: Durch die Distanz zu den Figuren kann über sie gelacht werden. Die ‚Schlechtigkeit‘ und ‚Mangelhaftigkeit‘ der bürgerlichen AkteurInnen wird durch den Kontrast zu den nicht-bürgerlichen Figuren verstärkt. So etwa durch die schönen und tugendhaften Mädchen Louise und Ulrike und auf männlicher Seite unter anderem durch Buchner und Alfred. Sie streben nicht nach Ansehen, Geld und Macht, sondern das einzige Ziel, das sie verfolgen, ist es, ihrer Liebe zu einem glücklichen Ausgang zu verhelfen. Hier konnte gezeigt werden, dass die idealisierten und idealistischen Figuren bei Nestroy, wenn auch nicht immer dem Klischee entsprechend aus ärmlichen Verhältnissen stammen, so doch stets jung sind.

7.2 MACHT, OHNMACHT UND IHRE VERLACHBARKEIT

Es ist einerseits die besagte Mangelhaftigkeit der komischen Helden, die eine Identifikation erschwert und zu der für das Lachen notwendigen Distanz verhilft. Hinzu kommt die Gewissheit, dass den Figuren nichts Ernstliches passieren kann, da sie der ‚Unschädlichkeitsklausel‘ unterliegen. „Das ‚gute‘, das ‚glückliche‘ Ende der Geschichte steht bei der Komödie von vornherein fest und grundiert den Vorgang ihrer Rezeption.“¹⁴ Diese „rezeptionssteuernde Vorabgarantie“¹⁵ markiert das auf der Bühne Dargebotene als etwas Harmloses. Da man weiß, dass die Stücke ‚gut‘ ausgehen werden, muss nicht mitgefiebert werden, sondern es stellt sich lediglich die Frage, was auf dem Weg zum positiven Ausgang alles passieren wird. Dergestalt werden Macht und Ohnmacht der Figuren verlachbar.

Die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern sind in den beiden Possen *Eine Wohnung ist zu vermieten* und *Liebesgeschichten und Heurathssachen* klar verteilt. Es sind die Männer, die hier das Sagen haben und die Frauen, die sich diesen beugen (müs-

¹³ Vgl. Linhardt (2011): Das Weibliche als Natur, S. 58.

¹⁴ Müller-Kampel (2009): Das Komische und seine Theorien, S. 322.

¹⁵ Ebd., S. 323.

sen). Während dieser Machtzusammenhang in letzterem Stück einem Zwangsverhältnis gleicht, ist es in ersterem etwas ‚Natürliches‘, das von weiblicher Seite nicht zum Gegenstand von Reflexion und Kritik erhoben wird. In diesen beiden Fällen drängt sich die Frage auf, womit es das männliche Geschlecht verdient hat, die Vorherrschaft gegenüber dem Weiblichen zu erlangen. Wenn diejenigen, die die Macht haben, ‚schlecht‘ sind, kann es sich nur um eine willkürliche, nicht aber ‚natürlich‘ verdiente Hegemonialität handeln. Anders im *Gewürzkrämer-Kleeblatt*. Hier gestaltet sich das Dasein der männlichen Figuren als Drahtseilakt zwischen Macht und Ohnmacht. Die männliche Hegemonie im Feld des Privaten zeigt sich als zerbrechliches Ding, das seine natürliche und vorherbestimmte Evidenz eingebüßt hat. Den Anspruch auf Macht erheben hier auch die weiblichen Parts der ehelichen Arrangements und das private Zusammenleben mutiert zu einem machtvollen Aushandlungsprozess.

In allen drei Stücken bringt Nestroy Gegenentwürfe des biedermeierlichen Familienidylls des Vormärz zur Aufführung. Von einer auf harmonischer Liebe gründenden ehelichen Gemeinschaft, in der sich Mann und Frau zur Vollkommenheit ergänzen, kann ganz und gar nicht die Rede sein. Diese wird als Utopie entlarvt, die in der Realität keine Überlebenschance hat. Stattdessen wird die Familie, der vermeintliche Hort der Idylle und Harmonie, ebenfalls als machtvoller Raum dargestellt, in dem die Machtverhältnisse mehr oder weniger klar verteilt sind. Dass die junge Generation der Stücke ihren Traum von der romantischen und auf Gleichheit der Geschlechter gründenden Liebe in der Ehe – im Gegensatz zu der Generation der Eltern – verwirklichen wird, muss ebenfalls angezweifelt werden, schließlich sind auch die Jungen nur rebellisch und widerständig im Rahmen des Möglichen und ‚Normalen‘.

7.3 DIE ENTLARVUNG DER BÜRGERLICHEN KULTUR UND IHRER GESCHLECHTER ALS SCHEIN UND FASSADE

Das komische Verfahren des Spiels im Spiel¹⁶ mit seinem Prinzip der Verstellung wird häufig in Bezug auf die Nestroy'schen Possen an- und ausgeführt. Gemeint ist damit die bewusste und absichtsvolle Täuschung und Intrige, mit welcher die Figuren einen Schein erwecken wollen, der nicht der Realität entspricht.¹⁷ Sie ist etwas Gekünsteltes und Falsches und steht so in krassem Gegensatz zu Authentizität und ‚Natürlichkeit‘. Auch in den ausgewählten Stücken stellt diese Praxis der Verstellung eine zentrale Handlungsform der Figuren dar: Ein in diesem Sinne klassischer ‚Verstellungs-Künstler‘ ist der Hochstapler Nebel. Der mittellose Außenseiter gibt sich als Baron von Nebelstern aus, um – wie könnte es anders sein – Profit daraus zu schlagen. Auch der Aufsteiger Fett, der bis vor kurzem noch

¹⁶ Vgl. Müller-Kampel (2009): *Das Komische und seine Theorien*, S. 320f.

¹⁷ Vgl. Pape (2005): „Da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n“, S. 20.

dem Kleinbürgertum angehört hat, inszeniert in der Begegnung mit dem Marchese Vincelli ‚nobles‘ Verhalten. Er weiß, dass er der bürgerlichen Etikette entsprechen muss, um seinem Status gerecht zu werden und das gewünschte Ansehen zu erlangen. In diesen beiden Fällen haben wir es mit komischer Standes-Verstellung zu tun, mit welcher die Figuren bewusst bestimmte Ziele erreichen wollen.

Aus interaktions- bzw. praxistheoretischer Perspektive und in Bezug auf Geschlechtlichkeit erwies sich bei der Analyse der Begriff der Verstellung jedoch als zu eng, da damit nicht alle Inszenierungsleistungen der Figuren erfasst werden können. Der semantischen Enge der Verstellung kann mit der Goffman’schen ‚Darstellung‘ beigegeben werden: Indem Goffman (Selbst-)Darstellungen als notwendigen Bestandteil sozialer Interaktionen begreift, befreit er diese zugleich von der Moral. Egal, wer, was oder wie jemand ist, an der alltäglichen Selbstdarstellung ist nicht vorbeizukommen: Ein Status, eine Stellung etc. muss immer im Handeln zum Ausdruck, zur Anschauung gebracht werden. Darstellungsleistungen können zwar bewusste (böswillige) Täuschungen darstellen, tun dies in der Regel jedoch nicht; vielmehr verlaufen sie implizit, das heißt quasi von selbst. Anstatt zwischen ‚gutem‘ authentischen und ‚bösem‘ gekünsteltem Handeln zu unterscheiden, kann gefragt werden, warum in einer spezifischen Situation etwas Bestimmtes dargestellt wird.¹⁸

Eine bestimmte Art von Person sein, heißt also nicht nur, die geforderten Attribute zu besitzen, sondern, auch, die Regeln für Verhalten und Erscheinung einzuhalten, die eine bestimmte soziale Gruppe mit diesen Attributen verbindet. Die unreflektierte Leichtigkeit, mit der Darsteller ständig derartige Rollen der Aufrechterhaltung sozialer Maßstäbe erfolgreich spielen, besagt nicht, daß er keine Rolle darstellt, sondern nur, daß die Teilnehmer sich dessen nicht bewußt geworden sind.¹⁹

In Bezug auf die Geschlechtlichkeit konnten die Figuren dergestalt als DarstellerInnen von Männlichkeits- und Weiblichkeits-Bildern begriffen werden. Durch ihr *doing gender* machen sie sich zu Mann und Frau. Dass sie wissen, was zu tun ist, kann mit dem geschlechtsspezifischen Habitus erklärt werden. Die Figuren haben es gelernt und verinnerlicht, Mann bzw. Frau zu sein und was das bedeutet, kann nicht von der Klassenzugehörigkeit getrennt werden. Um nicht sanktioniert zu werden und an Ansehen zu verlieren, müssen die Figuren in ihrem Tun dem bürgerlichen Geschlechterideal entsprechen. Das Geschlechter-Handeln gleicht dergestalt einem Austarieren zwischen dem normativen Ideal und den realen Gegebenheiten. Das Dasein ist eine Kluft, die überbrückt werden muss.

Dass Nestroy die „Diskrepanzen zwischen den herrschenden Vorstellungen von einem klar umrissenen Geschlechtscharakter und den Realitäten der Ehe“²⁰ zeige, wie Linhardt in Bezug auf *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* feststellt, konnte durch die theoriegeleitete Re-Lek-

¹⁸ Vgl. zum Begriff der Darstellung und zum dramaturgischen Modell Goffmans die Ausführungen in Kapitel 5 sowie im theoretischen Kapitel 3.

¹⁹ Goffman (2007): *Wir alle spielen Theater*, S. 69f.

²⁰ Linhardt (2011): *Das Weibliche als Natur*, S. 61.

türe bestätigt werden und trifft auch auf die anderen Stücke zu. Alle bürgerlichen Figuren sind geübte DarstellerInnen. Die Arbeit an einer Fassade, an einem Schein ist ein Spezifikum der bürgerlichen ‚Aufsteiger-Kultur‘ des 19. Jahrhunderts. Sie geht mit der Verfeinerung des Lebensstils und der Berufung auf die bürgerliche Kultiviertheit konform bzw. wird gerade dadurch verinnerlicht. Die komischen Helden haben das schichtenspezifische Verhalten in ihren Habitus inkorporiert und dieses beinhaltet Anforderungen an eine spezifische Männlichkeit und Weiblichkeit. Daher darf den GewürzkrämerInnen und den Grundlhubers auch nicht vorgeworfen werden, dass sie ihre Gegenüber bewusst täuschen wollen. Diesen Verdacht legt Linhardt nahe, wenn sie das Verhalten der Gewürzkrämerinnen als Verstellung und Rollenspiel bezeichnet.²¹ Keine der Figuren gibt uns Auskunft darüber, dass der Wunsch, dem Ideal bürgerlicher Weiblichkeit und Männlichkeit zu entsprechen, ins Bewusstsein gerufen wird und so eine explizite Täuschung in Gang setzt. Das mit der Norm konforme Verhalten entsprechend den Idealen des starken, rationalen Mannes und der schwachen, unterwürfigen Frau stellt vielmehr eine Routine dar, die durch ein praktisches Wissen ausgelöst wird und folglich jenseits des Bewusstseins liegt. Dabei macht es keinen Unterschied, ob die Figuren DarstellerInnen sind, die an ihre Darstellung glauben, wie Grundlhuber und die Gewürzkrämer, oder aber zynische, wie die Gewürzkrämerinnen. Auch macht es keinen Unterschied, ob die Performances im Auge des Publikums überzeugend oder weniger überzeugend sind. Immer haben wir es mit derselben Selbstbehauptungsstrategie zu tun, die notwendig ist, um als Bürgerin und Bürger zu reüssieren und Anerkennung zu erlangen. Prekär wird das geschlechtsspezifische Dasein dann, wenn die sozialen Ensemblemitglieder sich dem sozialen Mitspielen verweigern, wie es bei den Gewürzkrämer’schen Ehepaaren der Fall ist.

Nestroy entlarvt nicht nur die Geschlechtscharaktere, die zumindest für das Bürgertum im Verlauf des 19. Jahrhunderts zur verbindlichen Norm wurden, als willkürlich, das heißt als soziale Konstruktion, sondern damit einhergehend und darüber hinaus die bürgerliche Kultur als solche als Schein-Kultur.

Als hegemoniale Ordnung des 19. Jahrhunderts entwickelt die bürgerliche Lebensform selbst unintendiert systematisch doppeldeutige Strukturen und instabile Sinnengrenzen von ‚Schein‘ und ‚Sein‘, von Vorderwelt und Hinterwelt – eine Strategie des Statusstrebens ‚hinter‘ der Respektabilitätsfassade, eine interessierte Sexualität hinter der sexuellen Kontrolle, ein Hin- und Herverschieben der eigentlichen bürgerlichen Identität zwischen männlichem und weiblichem Subjekt, auch eine Doppeldeutigkeit des Natürlichen als erstrebenswert und als primitiv.²²

Diese Doppelbödigkeit der bürgerlichen Kultur, wie sie Reckwitz pointiert beschreibt, bannt Nestroy auf die Bühne: Was anderes ist es, wenn Grundlhuber den fürsorglichen, liebenden Hausvater hervorkehrt und im selben Moment der erstbesten Frau nachstellt, die er zu

²¹ Vgl. ebda.

²² Reckwitz (2006): Das hybride Subjekt, S. 272f.

Gesicht bekommt? Oder wenn die Gewürzkrämerinnen ihre eigene ‚natürliche‘ Schönheit hervorkehren und doch so lange für den Putz brauchen? Oder wenn Fett mit der Wohlgeratenheit seiner Tochter wirbt und sie gleichzeitig tyrannisch bevormundet und sie zugunsten seines eigenen Gewinns ‚verkaufen‘ will? Die Aufzählung könnte noch einiges an Platz für sich beanspruchen. Hier ist es erneut der Kontrast zu den nicht-bürgerlichen Figuren, der die Spezifik des Bürgertums zum Vorschein kommen lässt. Auch wenn etwa der Hausmeister Cajetan in *Eine Wohnung zu vermieten* derb, gewalttätig und trunksüchtig ist, er verbirgt dies zumindest nicht und gewinnt so vielleicht sogar die Sympathie des Publikums. Im Gegensatz dazu erscheint das bürgerliche Subjekt – neben dem männlichen durchaus auch das weibliche – nicht ‚natürlich‘, „sondern artifizuell, und zwar artifizuell nicht im Sinne einer aristokratischen oder ästhetischen, bewussten und positiv konnotierten, spielerisch-kombinatorischen Kunsthaftigkeit, sondern als Ausdruck einer ‚unauthentischen‘ Künstlichkeit“²³. Wenn Reckwitz behauptet, dass dieser Künstlichkeit der bürgerlichen Kultur „in der zeitgenössischen Kritik nur als philiströse Doppelmoral thematisiert werden“²⁴ kann, so ist Nestroys Oeuvre klar in dieser Tradition zu verorten.

7.4 ENDE GUT – ORDNUNG GUT...

Auch das Happy End, mit dem die Eskapaden in der Handlung als unordentliche Ausnahmezustände markiert werden können, ist bei Nestroy nur ein vermeintlich gutes. Es werden zwar die für den heiteren Ausgang notwendigen Heiraten bewilligt bzw. verkündet, doch diese ergeben sich eher zufällig als aus der Logik der Handlung heraus. Die komischen Figuren sind resistent gegen eine Entwicklung hin zum Guten und bleiben wie eh und je: Grundhuber hat nicht erkannt, dass er ein überheblicher, pedantischer, kleinlicher Nichtsnutz ist und wird sich darüber hinaus wohl in naher Zukunft erneut in eine „Reizbegabte“ verschauen. Hier wird es wieder an Kunigunde liegen, das Schlimmste zu verhindern. Fett wird weiter in seinem Schloss leben und sein protziges Dasein führen. Doch wird hier nur Lucia Distel zurückbleiben, die er maßregeln und bevormunden kann. Die Gewürzkrämer wirken beinahe enttäuscht, dass Victor aufgrund seiner Heirat mit Louise nun nicht mehr bei einem von ihnen arbeiten wird. Sie erkennen den Verstellungskünstler und Opportunisten nicht als Mitschuldigen an dem unordentlichen und unmoralischen Treiben, das vor sich gegangen ist. Wer wird der nächste Mann sein, der eine Überwachungsmaschinerie in Gang setzt und dem die Gewürzkrämerinnen auf den Leim gehen? Einen solchen Eindringling scheinen die Gewürzkrämer sogar zu benötigen, damit sie sich nicht mit dem eigenen schiefen Hausseggen auseinandersetzen (müssen). Und dass die nächste Generation – die Töchter und Söhne – es besser machen werden, stellt eine sehr unwahrscheinliche Perspektive dar.

²³ Ebda., S. 273f.

²⁴ Ebda. 273.

Die Rezeptionsdokumente belegen, dass die drei Possen in der Zeit ihrer Entstehung nicht zu den Nestroy'schen Publikumserfolgen zählten. *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* und *Eine Wohnung ist zu vermieten* erlebten nur wenige Aufführungen und wurden bei der Premiere ausgezischt. *Liebesgeschichten* und *Heurahtssachen* stand zwar über mehrere Jahre hinweg immer wieder auf dem Spielplan, doch wurde das Stück ebenfalls kritisiert, was vor allem auf die Zeichnung der Figur des Außenseiters Nebels zurückgeführt wird. So bemängelt etwa eine zeitgenössische Kritik die Verstoßung des komischen Helden als unbefriedigend.²⁵ Über die tatsächlichen Gründe für die Ablehnung von Seiten des Publikums kann im Nachhinein nur gemutmaßt werden und es handelt sich dabei wohl auch um vielfältige und spezifische Gründe. Vielleicht erkannten sich die ZuschauerInnen zum eigenen Entsetzen in den komischen Zerrbildern wieder, vielleicht aber erschien ihnen das Dargebotene auch lediglich als zu ‚gemein‘. Die Identifikation mit der eigenen Ordnung im Gegensatz zu der Un-Ordnung auf der Bühne wurde jedoch in jedem Fall erheblich erschwert.

Nestroy bestätigt in den Stücken die Norm, die Ordnung nicht, sondern zielt auf Subversion, das heißt Problematisierung zeitgenössischer Gegebenheiten und Missstände, ab. Anstatt an dem von Seiten der Meinungsbildner propagierten (Geschlechter-)Ideal mitzuschreiben, wie zahlreiche andere literarische, theatralische aber auch wissenschaftliche Diskurse, wagt er einen Blick hinter die Fassade, wenn auch auf ebenso extreme Weise wie seine Kontrahenten. Nestroys Stücke üben Kritik am Eigenen – der bürgerlichen Kultur. Die komischen Helden Nestroys sind Reflexions- und Projektionsfiguren ihrer Zeit, die sich in einer Grauzone zwischen Macht und Ohnmacht, Ordnung und Unordnung, Moral und Amoral bewegen und so die Risse innerhalb der bürgerlichen Kultur zutage fördern. Das bürgerliche Geschlechterideal wird als eine ideologische und willkürliche Fiktion ausgewiesen und der vermeintlich idyllische Privatraum mutiert zum Machtraum.

Auf jeden Fall – das konnte diese Arbeit zeigen – lohnt sich die Lektüre des Nestroy'schen Geschlechterrepräsentationen, um die Geschlechtergeschichte und Bürgertumsforschung dabei zu unterstützen, Klischees und Leerformeln über den Vormärz und seine ‚biedermeierlichen‘ Geschlechter zu de-konstruieren oder ihnen zumindest – wenn auch theatralische – Gegenentwürfe entgegenzuhalten und so das Sinnieren über die Geschlechter in Gang zu halten. Wie auch zeitgenössische Aufführungen von Nestroy-Stücken zeigen, ist es kein anachronistisches Unterfangen, sich noch am 150. Todestag Nestroys, der den Dramatiker aktuell verstärkt ins Zentrum des Interesses rückt, mit seinem Werk auseinanderzusetzen. Seine Themen können ohne Probleme in die Gegenwart überführt werden. Auch den heutigen ZuschauerInnen des Theaters dürfte es nicht schaden, dann und wann die ‚geschlechtlichen Selbstverständlichkeiten‘ zu hinterfragen und sich dem Gefangen-Sein jeder/s Einzelnen darin zumindest für die kurze Zeit einer Theateraufführung bewusst zu werden.

25 Vgl. HKA 19, S. 150.

EPILOG

8 ZUSAMMENFASSUNG

Das Ziel dieser Arbeit war es, Männlichkeit und Weiblichkeit in Nestroys Komödien mit Hilfe von aktuellen sozialwissenschaftlichen Denkgebäuden einer theoriegeleiteten Re-Lektüre zu unterziehen. Es wurde ein interaktions- und praxistheoretischer Zugang gewählt, der Geschlecht als soziale Kategorie versteht, wodurch Weiblichkeit und Männlichkeit der Status einer ‚universalen Natürlichkeit‘ abgesprochen wird. Vielmehr ist Geschlecht eine Vollzugswirklichkeit, die im Handeln permanent zum Ausdruck gebracht werden muss und auf gesellschaftlicher Ebene einen Herrschafts- und Machtzusammenhang darstellt und herstellt.

In einem ersten Schritt wurde danach gefragt, wie sich die komischen Helden der drei ausgewählten Stücke in ihrem Tun, ihrer sozialen Praxis zu Frauen und Männern machen. Dazu wurden die Themenkomplexe Körper, Gefühle und Räume auf ihre Geschlechtsspezifität hin untersucht und das Tun der Figuren konnte als distinktive Praxis beleuchtet werden. Dieses *doing gender* (re-)produziert ein System der Zweigeschlechtlichkeit, das die AkteurInnen dazu verpflichtet, sich voneinander zu unterscheiden, um als Frauen und Männer (an-)erkannt zu werden: Die weiblichen und männlichen Figuren gehen anders mit ihrem Körper um und nehmen ihn unterschiedlich wahr. Sie fühlen anders und bringen diese Emotionen auf geschlechtsspezifische Weise zum Ausdruck. Schließlich beanspruchen sie je unterschiedliche Räume für sich und bewegen sich auch anders in diesen. Mithilfe des Bourdieuschen Denkwerkzeuges des Habitus konnte dieses Tun der Geschlechter als sozial gefasst werden, da es auf den verinnerlichten Handlungs- Denk- und Wahrnehmungsschemata des geschlechtsspezifischen Habitus beruht. Die Figuren wissen, was zu tun ist, ohne dies ins Bewusstsein rufen zu müssen. Hier haben wir es mit (altbekannten) Gegensätzen wie Aktivität/Passivität, Rationalität/Emotionalität, Mobilität/Immobilität und Geist/Körper zu tun, die als ‚typisch männlich‘ bzw. ‚typisch weiblich‘ inkorporiert werden.

Darauf aufbauend wurde in einem nächsten Schritt nach den sozialen Ungleichheiten und Machtzusammenhängen gefragt, die die Differenz der Geschlechter im 19. Jahrhundert mit sich bringt. Hierzu wurde die Perspektive um den sozialen Kontext als Substrat der theatralischen Stilisierung erweitert: die bürgerliche Kultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und das in ihr geltende patriarchalische Geschlechterverhältnis. Zur Legitimation der männlichen Vormachtstellung diente dieser nicht zuletzt ein ideologisches und normatives Aussagesystem über die Geschlechtscharaktere, das durch die Festschreibung eines Wesenhaften Männlichen und Weiblichen die weibliche Unterordnung als etwas Natürli-

ches und Universales auswies und legitimierte. Dieses Ungleichheitsverhältnis zwischen den Geschlechtern konnte als männliche Herrschaft im Sinne Bourdieus spezifiziert werden. Durch die Abgestimmtheit der Habitus auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten erkennen die AkteurInnen ihr Dasein nicht als Resultat von Gewalt. Die Macht wird sowohl von den Herrschenden als auch den Beherrschten verkannt und letztere mutieren zu Kollaborateurinnen, die selbst zu ihrer Unterordnung beitragen. Hier zeigte sich, dass die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht nicht von der Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse zu trennen ist. Die Nestroy'schen Stücke geben Auskunft über das machtvolle Zusammenleben der bürgerlichen Figuren, die im Zentrum der Handlungen stehen. Dabei ist das Machtverhältnis innerhalb der institutionalisierten Geschlechterarrangements nicht immer so eindeutig wie erwünscht.

Da Macht und Ungleichheit nicht nur die Beziehungen zwischen Mann und Frau prägen, sondern auch zwischen Männern und zwischen Frauen, wurde in weiterer Folge der Blick auf innergeschlechtliche Ungleichheiten bei Nestroy gerichtet. Hier erwiesen sich die Kategorien Klasse und Generationszugehörigkeit als ausschlaggebende Faktoren, die für Ungleichheiten verantwortlich zeichnen. Es konnte gezeigt werden, dass die Figuren aus den anderen Bereichen des sozialen Raumes, die sich in den Stücken zu den bürgerlichen Figuren gesellen, die Spezifik der bürgerlichen Kultur zutage fördern.

Das letzte Kapitel dieser Arbeit stellte die Ergebnisse der Analyse schließlich in Zusammenhang mit dem Genre der Komödie und es konnte resümierend festgestellt werden, dass Nestroy mit seinen Komisierungen der Realität auf die de-konstruierende Satire der bürgerlichen Kultur und ihrer Geschlechter abzielte. Nicht nur das biedermeierliche Familienidyll, sondern auch die Annahme von einem Wesenhaften Männlichen und Weiblichen werden von Nestroy als Fiktionen entlarvt. Das Dasein der Figuren gestaltet sich als Drahtseilakt zwischen Realität und Ideal, zwischen Sein und Schein, in dem es das Auseinanderklaffen dieser zwei Sphären stets zu überbrücken gilt, um den Status bürgerlicher Männlichkeit und Weiblichkeit behaupten zu können.

9 LITERATUR

PRIMÄRLITERATUR

- NESTROY, Johann: Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, Eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, Eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Hein et al. Bd. 12. Hg. von W. Edgar Yates. Wien: Deuticke 1982, S. 5-82. [HKA 12]
- NESTROY, Johann: Liebesgeschichten und Heurathssachen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Hein et al. Bd. 19. Hg. von Ders. Wien: Deuticke 1988, S. 5-84. [HKA 19]
- NESTROY, Johann: Das Gewürzkrämer-Kleeblatt oder Die unschuldigen Schuldigen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Hein et al. Bd. 22. Hg. von W. Edgar Yates. Wien: Deuticke 1996, S. 77-145. [HKA 22]

SEKUNDÄRLITERATUR

- ARISTOTELES (1994): Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam (= Universal-Bibliothek 7828).
- BACHLEITNER, Norbert (2010): Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 5 (November 2010): Habitus III, S. 71-105. Auch online unter der URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_bachleitner.pdf (Stand: 02.09.2012).
- BECKER, Ruth (2010): Raum: Feministische Kritik an Stadt und Raum. In: Dies./Kortendiek, Beate (Hgg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3. erw. u. durchges. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 806-819.
- BECKER-SCHMIDT, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli (1995): Einleitung. In: Diess. (Hgg.): Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 7-18.
- BERESWILL, Mechthild (2008): Geschlecht. In: Baur, Nina et al. (Hgg.): Handbuch Soziologie. Wiesbaden: VS, S. 97-116.
- BORUTTA, Manuel/Verheyen, Nina (2010): Vulkanier und Choleriker? Männlichkeit und Emotion in der deutschen Geschichte 1800–2000. In: Diess. (Hgg.): Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne. Bielefeld: transcript, S. 11-39.
- BOURDIEU, Pierre/Wacquant, Loic (1996): Reflexive Anthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1793).
- BOURDIEU, Pierre (1997): Die männliche Herrschaft. In: Dölling, Irene/Krais, Beate (Hgg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 153-217.
- BOURDIEU, Pierre (1997): Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrücke. In: Dölling, Irene/Krais, Beate (Hgg.): Ein alltägli-

- ches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 218-230.
- BOURDIEU, Pierre (1997): Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zur Politik & Kultur I. Hg. von Margareta Steinrück. Hamburg: VSA.
- BOURDIEU, Pierre (2001): Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1695).
- BOURDIEU, Pierre (2005): Die männliche Herrschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BRAUNECK, Manfred (1999): Die Welt der Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters. Bd. 3. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- BRUCKMÜLLER, Ernst (1988): Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich. In: Kocka, Jürgen (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd. 1. München: dtv, S. 160-192.
- BRUCKMÜLLER, Ernst (1990): Herkunft und Selbstverständnis bürgerlicher Gruppierungen in der Habsburgermonarchie. Eine Einführung. In: Ders. et al. (Hgg.): Bürgertum in der Habsburgermonarchie. Wien/Köln: Böhlau, S. 13-20.
- BRUCKMÜLLER, Ernst (2001): Sozialgeschichte Österreichs. 2. Aufl. Wien: Verlag für Geschichte und Politik.
- BUDDE, Gunilla-Friederike (2000): Bürgerinnen in der Bürgergesellschaft. In: Lundgreen, Peter (Hg.): Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereiches (1968–1997). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Bürgertum 18), S. 249-271.
- CONNELL, Robert William (2012): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit. In: Bergmann, Franziska et al. (Hgg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript (= Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften 2), S. 157-165.
- DEGELE, Nina/Bethmann, Stephanie (2009): Gewusst wie: Richtig Lieben und Leiden. In: Flick, Sabine/Hornung, Annabelle (Hgg.): Emotionen in Geschlechterverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel. Bielefeld: transcript, S. 83-103.
- DEGELE, Nina/Winker, Gabriele (2009): Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. 2. unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript.
- DÖCKER, Ulrike (1994): Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M./New York: Campus (= Historische Studien 13).
- DÖLLING, Irene/Krais, Beate (2007): Pierre Bourdieus Soziologie der Praxis: Ein Werkzeugkasten für die Frauen- und Geschlechterforschung. In: Bock, Ulla/Diess. (Hgg.): Prekäre Transformationen. Pierre Bourdieus Soziologie der Praxis und ihre Herausforderungen für die Frauen- und Geschlechterforschung. Göttingen: Wallstein (= Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 12), S. 12-37.
- EIFERT, Christiane (1996): Einleitung. In: Dies. et al. (Hgg.): Was sind Frauen? Was sind Männer? Gender Studies. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= edition suhrkamp 1753), S. 7-11.
- ENGLER, Steffani (2010): Habitus und sozialer Raum: Zur Nutzung der Konzepte Pierre Bourdieus in der Frauen- und Geschlechterforschung. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hgg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3. erw. u. durchges. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 257-268.
- FREVERT, Ute (1988): Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.):

- Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), S. 17-48.
- FREVERT, Ute (2000): Vertrauen. Historische Annäherungen an eine Gefühlshaltung. In: Benthien, Claudia et al. (Hgg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle. Köln u.a.: Böhlau, S. 178-197.
- GEROK-REITER, Anette (2010): *angest/vorhte* – literarisch. Möglichkeiten und Grenzen der Emotionsforschung zwischen Text und Kontext. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2: Emotionen, S. 15-22.
- GILDEMEISTER, Regine (2010): Doing gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hgg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3. erw. u. durchges. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 137-145.
- GOFFMAN, Erving (1994): Die Interaktionsordnung. In: Ders.: Interaktion und Geschlecht. Hg. von Hubert Knoblauch. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 50-104.
- GOFFMAN, Erving (1994): Das Arrangement der Geschlechter. In: Ders.: Interaktion und Geschlecht. Hg. von Hubert Knoblauch. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 105-158.
- GOFFMAN, Erving (2008): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 6. Aufl. München: Piper.
- GRIESEBNER, Andrea (2003): Geschlecht als soziale und analytische Kategorie. Debatten der letzten drei Jahrzehnte. In: Gehmacher, Johanna/Mesner, Maria (Hgg.): Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen/Perspektiven. Innsbruck u.a.: StudienVerlag, S. 37-52. Auch online unter der URL: <http://www.fhs.cuni.cz/kolegium/griesebner2.pdf> (Stand: 15.09.2012).
- GUGUTZER, Robert (2010): Soziologie des Körpers. 3. unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript.
- HABERMAS, Rebekka (2000): Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte 1750–1850. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Bürgertum 14).
- HAHN, Alois/Jacob, Rüdiger (1994): Der Körper als soziales Bedeutungssystem. In: Fuchs, Peter/Göbel, Andreas (Hgg.): Der Mensch – das Medium der Gesellschaft? Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1177), S. 146-188.
- HAUSEN, Karin (1976): Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart: Ernst Klett (= Industrielle Welt 21), S. 363-393.
- HEIN, Jürgen (1973): Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen. In: Ders. (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann (= Literatur in der Gesellschaft 12), S.9-28.
- HEIN, Jürgen (1987): Nestroys Liebesgeschichten und Heiratssachen, ein vormärzliches Zeitbild. In: Nestroyana 9/1-2, S. 6-10.
- HEIN, Jürgen (1990): Johann Nestroy. Stuttgart: Metzler (= Sammlung Metzler 248).
- HEIN, Jürgen (1991): Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. 2. akt. u. erg. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Erträge der Forschung 100).
- HEIN, Jürgen/Meyer, Claudia (2001): Johann Nestroy (1801–1862). Eine biographische Skizze. In: Diess.: Theater'geschichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke. Wien: Lehner (= Quodlibet 3), S. 8-19.

- HEIN, Jürgen (2003): Gefesselte Komik und entfesselte Lachlust. Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. In: Dürhammer, Ilja/Janke, Pia (Hgg.): Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst. Wien: Edition Praesens, S. 31-48.
- HEINTZ, Bettina/Honegger, Claudia (1981): Zum Strukturwandel weiblicher Widerstandsformen im 19. Jahrhundert. In: Diess. (Hgg.): Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, S. 7-68.
- HERZMANN, Herbert (2010): Spiele mit Gefühlen: Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy. In: Nestroyana 30/1-2, S. 41-50.
- HETTLING, Manfred (2000): Bürgerliche Kultur – Bürgerlichkeit als kulturelles System. In: Lundgreen, Peter (Hg.): Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereiches (1968–1997). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Bürgertum 18), S. 319-339.
- HIRSCHAUER, Stefan (1989): Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit. In: Zeitschrift für Soziologie 18/2, S. 100-118.
- HIRSCHAUER, Stefan (1994): Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie 46, S. 668-692.
- HIRSCHAUER, Stefan (1996): Wie sind Frauen, wie sind Männer? Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem. In: Eifert, Christiane et al. (Hgg.): Was sind Frauen? Was sind Männer? Gender Studies. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= edition suhrkamp 1735), S. 240-256.
- HIRSCHAUER, Stefan (2004): Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns. In: Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hgg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: transcript, S. 73-91.
- HIRSCHAUER, Stefan (2008): Körper macht Wissen – Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs. In: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel. Bd. II. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 974-984.
- HORN, Eva (2008): Literatur. Gibt es Gesellschaft im Text? In: Moebius, Stephan/Reckwitz, Andreas (Hgg.): Poststrukturalistische Sozialwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1869), S. 363-381.
- HÖRNING, Karl H./Reuter, Julia (2004) (Hgg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: transcript.
- HÖRNING, Karl H./Reuter, Julia (2004): Doing Culture: Kultur als Praxis. In: Diess. (Hgg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: transcript, S. 9-15.
- HÜTTNER, Johann (2000): Johann Nestroy: Zensur und Possentöchter. In: Österreichisches Theatermuseum (Hg.): Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Wien: o.V., S. 11-26
- HÜTTNER, Johann (2001): Theater und Geschäft im Nachmärz. In: Ehalt, H. Christian/Hein, Jürgen/Yates, W. Edgar (Hgg.): Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz. Soziale Umbrüche und Theaterkultur bei Nestroy. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen. 23. Februar 2000. Wien: WUV (= Wiener Vorlesungen, Konservatorien und Studien 11), S. 129-144.
- KASCHUBA, Wolfgang (1988): Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur und symbolische Praxis. In: Kocka, Jürgen (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd. 3. München: dtv, S. 9-44.

- KLOTZ, Volker (2007): Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. 4. akt. u. erw. Aufl. Heidelberg: Winter (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 239).
- KNAPP, Gudrun-Axeli (1995): Unterschiede machen: Zur Sozialpsychologie der Hierarchisierung im Geschlechterverhältnis. In: Becker-Schmidt, Regina/Dies. (Hgg.): Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 163-194.
- KNOBLAUCH, Hubert (1994): Erving Goffmans Reich der Interaktion. In: Goffman, Erving: Interaktion und Geschlecht. Hg. von Ders. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 7-49.
- KOCKA, Jürgen (1988): Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenheiten. In: Ders. (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd. 1. München: dtv, S. 11-76.
- KOTTHOFF, Helga (1994): Geschlecht als Interaktionsritual? Nachwort. In: Goffman, Erving: Interaktion und Geschlecht. Hg. von Hubert Knoblauch. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 159-194.
- KRAIS, Beate (1993): Geschlechterverhältnis und symbolische Gewalt. In: Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (Hgg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1059), S. 208-250.
- KRAIS, Beate (2003): Körper und Geschlecht. In: Alkemeyer, Thomas et al. (Hgg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur. Konstanz: UVK, S. 157-168.
- KRAIS, Beate/Gebauer, Gunter (2008): Habitus. 2. Aufl. Bielefeld: transcript.
- KRAIS, Beate (2011): Die männliche Herrschaft: ein somatisiertes Herrschaftsverhältnis. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 36/4 (Symbolische Gewalt), S. 33-50.
- KUZMICS, Helmut/Mozetič, Gerald (2003): Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Konstanz: UVK.
- LABOUVIE, Eva/Myrrhe, Ramona (2007): Einleitung. In: Diess. (Hgg.): Familienbände – Familienschande. Geschlechterverhältnisse in Familie und Verwandtschaft. Köln/Weimar: Böhlau, S. 1-11.
- LINHARDT, Marion (2011): Das Weibliche als Natur, Rolle und Posse. Sozio-theatrale Tableaus zwischen Shakespeare und Nestroy. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 6 (Juni 2011): Theaterkulturen – Kulturtheater, S. 35-61. Auch online unter der URL: http://lithes.unigraz.at/lithes/beitraegen_06/marion_linhardt_weibliche_natur.pdf (Stand: 01.09.2012).
- LINHARDT, Marion (2012): Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010. LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 3 (Juli 2012). Auch online unter der URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege_12_sonderbd_3/sonderband_3.pdf (Stand: 02.09.2012).
- LÖW, Martina (2001): Raumsoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1506).
- LÖW, Martina (2005): Die Rache des Körpers über den Raum? Über Henri Lefebvres Utopie und Geschlechterverhältnisse am Strand. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1740), S. 241-270.
- LUHMANN, Niklas (1994): Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1124).

- MAUGER, Gérard (2005): Über symbolische Gewalt. In: Collio-Thélène, Catherine et al. (Hgg.): Pierre Bourdieu: Deutsch-französische Perspektiven. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1752), S. 208-230.
- MEUSER, Michael (2002): Körper und Sozialität. Zur handlungstheoretischen Fundierung einer Soziologie des Körpers. In: Hahn, Kornelia/Ders. (Hgg.): Körperrepräsentationen. Konstanz: UVK, S. 19-44.
- MEUSER, Michael (2003): Bekommt der Mann einen Körper? Geschlechtersoziologische und modernisierungstheoretische Aspekte der Körperaufwertung in aktuellen Männlichkeitsdiskursen. In: Alkemeyer, Thomas et al. (Hgg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Auf führungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur. Konstanz: UVK, S. 169-185.
- MEUSER, Michael (2005): Frauenkörper – Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1740), S. 271-294.
- MEUSER, Michael/Scholz, Sylka (2005): Hegemoniale Männlichkeit. Versuch einer Begriffsklärung aus soziologischer Perspektive. In: Dinges, Martin (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt a.M./New York: Campus (= Geschichte und Geschlechter 49), S. 211-228.
- MEUSER, Michael (2009): Hegemoniale Männlichkeit – Überlegungen zur Leitkategorie der Men's Studies. In: Aulenbacher, Brigitte et al. (Hgg.): FrauenMännerGeschlechterforschung. State of Art. 2. Aufl. Münster: Westfälisches Dampfboot (= Forum Frauen- und Geschlechterforschung 19), S. 156-174.
- MEUSER, Michael (2010): Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster. 3. Aufl. Wiesbaden: VS.
- MEUSER, Michael (2011): Männerkörper. Diskursive Aneignungen und habitualisierte Praxis. In: Bereswill, Mechthild/Ders./Scholz, Sylka (Hgg.): Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit. 3. Aufl. Münster: Westfälisches Dampfboot (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 22), S. 152-168.
- MITTENDORFER, Konstanze (1995): Die ganz andere, die häusliche Hälfte: Wi(e)der die Domestizierung der Biedermeierin. In: Mazohl-Wallnig, Brigitte (Hg.): Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Wien/Köln/Weimar: Böhlau (= L'homme Schriften: Reihe zur feministischen Geschichtswissenschaft 2), S. 27-80.
- MOEBIUS, Stephan (2011): Pierre Bourdieu: Zur Kritik der symbolischen Gewalt. In: Ders./Quadflieg, Dirk (Hgg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. 2. erw. u. akt. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 55-69.
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix (2009): Das Komische und seine Theorien Oder Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft XL/2, S. 301-325.
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix (2010): Kasperl unter Kontrolle. Zivilisations- und politikgeschichtliche Aspekte der Lustigen Figur um 1800. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 1 (Juni 2010): Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater, S. 105-146. Auch online unter der URL: http://lithes.unigraz.at/lithes/beitraege10_sonderbd_1/muellerkampel_kasperl_unter_kontrolle.pdf (Stand: 30.09.2012).
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix (2012): Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 7 (März 2012): Das Lachen und das Komische I, S. 7-39. Auch online unter der URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege12_07/mueller-kampel.pdf (Stand: 30.09.2012).

- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix (o.J.): Die 30-jährigen ABC-Schützen. Die Geschlechter derer von Hanswurst und Kasperl von Eselbank und ihre Komik. Online unter der URL: http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben/pdfs_erben/muellerk_abc_fwf.pdf (Stand:30.09.2012), S. 1-43.
- NEWMARK, Catherine (2010): Vernünftige Gefühle? Männliche Rationalität und Emotionalität von der frühneuzeitlichen Moralphilosophie bis zum bürgerlichen Zeitalter. In: Borutta, Manuel/Verheyen, Nina (Hgg.): Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne. Bielefeld: transcript, S. 41-55.
- OBERMAIER, Walter (2003): Die Frauen bei Nestroy – Mädeln aus der Vorstadt? In: Hödl, Günther et al. (Hgg.): Frauen in der Stadt. Linz: Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung (= Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas 18), S. 207-227.
- OPITZ-BELAKHAL, Claudia (2010): Geschlechtergeschichte. Frankfurt a.M.: Campus (= Historische Einführungen 8).
- PAPE, Walter (2005): „Da heißt’s jeder Red’ a Fey’rtagswand’l anzieh’n“: Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien. In: Nestroyana 25/1-2, S. 16-30.
- RAAB, Jürgen (2008): Erving Goffman. Konstanz: UVK (= Klassiker der Wissenssoziologie 6).
- RECKWITZ, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie 32/4, S. 282-301.
- RECKWITZ, Andreas (2006): Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist: Velbrück.
- RECKWITZ, Andreas (2008): Subjekt. Bielefeld: transcript.
- RETT, Barbara (1982): Liebesgeschichten oder Heiratssachen. Frauen im Leben und Werk Nestroys. In: Nestroyana 4/3-4, S. 78-82.
- REUTER, Julia (2011): Einleitung. In: Dies.: Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Bielefeld: transcript, S. 7-16.
- REUTER, Julia (2011): Der Körper als Seismograph gesellschaftlicher (Un-)Ordnung. In: Dies.: Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Bielefeld: transcript, S. 65-83.
- ROLSHOVEN, Johanna (2000): Übergänge und Zwischenräume. Eine Phänomenologie von Stadtraum und ‚sozialer Bewegung‘. In: Kokot, Waltraud/Hengartner, Thomas/Wildner, Kathrin (Hgg.): Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme. Berlin: Reimer (= Kulturanalysen 3), S. 107-122.
- SCHMIDT, Robert (2004): Habitus und Performanz. Empirisch motivierte Fragen an Bourdieus Konzept der Körperlichkeit des Habitus. In: Engler, Steffani/Krais, Beate (Hgg.): Das kulturelle Kapital und die Macht der Klassenstrukturen. Sozialstrukturelle Verschiebungen und Wandlungsprozesse des Habitus. Weinheim/München: Juventa (= Bildungssoziologische Beiträge), S. 55-70.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (2003): Kasperl im Widerstand. Die Wiener Volkskomödie und ihre Folgen in der kritischen Moderne. In: Dvořák, Johann (Hg.): Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang (= Bremer Beiträge zur Literatur und Ideengeschichte 43), S. 9-18.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (2006): Familienfassaden. Zur Funktion der Familie bei Johann Nestroy. In: Yates, W. Edgar/Tanzer, Ulrike (Hgg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana. Wien: Lehner (= Quodlibet 8), S. 42-52.
- SCHMITZ, Thomas (1990): Das Volksstück. Stuttgart: Metzler (= Sammlung Metzler 257).

- SCHMUHL, Hans-Walter (2000): Bürgertum und Stadt. In: Lundgreen, Peter (Hg.): Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsgebietes (1968–1997). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Bürgertum 18), S. 224-248.
- SCHWINGEL, Markus (1995): Pierre Bourdieu zur Einführung. Hamburg: Junius.
- SONNLEITNER, Johann (2000): Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik. In: Österreichisches Theatrumuseum (Hg.): Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Wien: o.V., S. 41-55.
- SPIEKER, Ira (2008): Innenansichten. Zur Konzeptualisierung emotionaler Praxen in der historischen Forschung. In: Zeitschrift für Volkskunde 104/II, S. 201-223.
- SUDERLAND, Maja (2010): Wie kommt der Habitus in die Literatur? Theoretische Fundierung – methodologische Überlegungen – empirische Beispiele. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 3 (Juli 2010): Habitus I, S. 40-58. Auch online unter der URL: http://lithes.unigraz.at/lithes/beitraege10_03/suderland.pdf (Stand: 04.08.2012).
- TANZER, Ulrike (2006): Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy. In: Yates, W. Edgar/Dies. (Hgg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana. Wien: Lehner (= Quodlibet 8), S. 153-164.
- VILLA, Paula-Irene (2011): Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. 4. erw. u. akt. Aufl. Wiesbaden: VS (= Geschlecht & Gesellschaft 23).
- WETTERER, Angelika (2010): Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hgg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3. erw. u. durchges. Aufl. Wiesbaden: VS, S. 126-136.
- YATES, W. Edgar (1985): Nestroy, Grillparzer, and the feminist-cause. In: Ders./McKenzie, John R.P. (Hgg.): Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium. University of Exeter. Exeter: Wheaton & Co, S. 93-108.
- YATES, W. Edgar (2012): „Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie. Wien: Lehner (= Quodlibet 11).