



THERESA
EISELE

Theater
als »Spiel- und
Spiegelform«
jüdischer
Erfahrung

Wien 1890–1920

WALSTEIN

Theresa Eisele
Theater als »Spiel- und Spiegelform« jüdischer Erfahrung

Theresa Eisele

Theater als »Spiel- und Spiegel-
form« jüdischer Erfahrung

Wien 1890–1920

Wallstein Verlag

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science
Fund (FWF): PUB 1024-G

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds



Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung-Nichtkommerziell 4.0 International (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie die ursprüngliche Autorin und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben. Die Nutzung für kommerzielle Zwecke ist nicht erlaubt.

Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem*der Urheberrechtsinhaber*in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des*der Autor*in, des*der Herausgeber*in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Theresa Eisele 2024,  <https://orcid.org/0000-0002-4923-1710>

Lektorat: André Zimmermann

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024

www.wallstein-verlag.de

Umschlaggestaltung: © SG-Image unter Verwendung einer Abbildung »Ringstrassen-Corso« (Unbekannt, 1871). Druckgrafik aus *Die Bombe*, S. 3, 1871, Wien Museum Inv.-Nr. W 7726, CCo (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/576958/>).

ISBN (Print) 978-3-8353-5621-4

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8061-5

DOI <https://doi.org/10.46500/83535621>

Inhalt

I. Intro	9
II. Theater- und Gesellschaftsvorstellungen	
Geschichte(n), Konjunkturen, Zugriffe	17
1. Adolf von Sonnenthal hält eine Rede	17
2. Prolog zur jüdischen Moderne im habsburgischen Wien	23
Toleranz und Expansion	24
Wien, Ende des Jahrhunderts	28
Modernisierung und Antisemitismus	30
Jüdische Antworten	34
k.u.k. Theaterpolitik	37
3. Forschungskonjunkturen und Zugriff	42
Die Entdeckung eines modernen Wiens	42
»Distinctly fashionable«	45
Moderne als Haltung	49
Perspektiven der Jüdischen Geschichte	52
Integrative Theaterhistoriografie	55
III. Aufführen	
Bühne und (Nicht)zugehörigkeit.	
<i>Die Klabriaspartie</i> der Budapester Orpheumgesellschaft	58
1. Karl Luegers Kartenpartie	58
2. Bei der Budapester Orpheumgesellschaft	61
<i>Die Klabriaspartie</i>	61
Eine »Specialitäten-Gesellschaft«	65
Räume theatraler Akkulturation	69
3. Annäherungen an eine umstrittene Spielpraxis	73
Die ersten Aufführungen	74
Unklare Autorschaften	76
Gedoppelte Kaffeehausphären	78
Scheiternde Teilhabe	82
Witze erzählen	87
4. Grotteske Körper	91
Fotografie und Stereotypie	92
Grotteske wider die Norm	95
Pathologisierungen des »jüdischen Körpers«	99
Ein Gigerlhandschuh	106

IV. Diskursivieren

Orpheum und Ausgrenzung

Soziale Hierarchisierungen und die Spektakelszene	115
1. Von der Perspektive	115
2. Jüdische Künstler im Theater	117
Arthur Schnitzler schreibt Tagebuch	118
Karl Kraus begeistert sich für Schauspielkunst	119
Alfred Polgar liebt Groteske	121
Franz Kafka berichtet aus dem Varieté	123
Umworbene Masse	127
3. Gesamtgesellschaftliche (Um)wertungsprozesse	130
Bürgerliche Moral	130
Weibliche Scham	139
Skandalöse Sexualität	141
Antisemitische Modernefeindschaften	144
4. Innerjüdische Positionsbestimmungen	148
Empörte Zuschriften	149
(Kultur)zionistische Argumentationen	154
Theaterkonkurrenzen	158
Assimilation und Dissimilation	163
Budapester Verteidigungen	167
5. Die <i>Partie</i> vor Gericht	169
Ehrenbeleidigungsklagen und Kartenspielprozesse	170
Umwertungen	173

V. Beobachten

Theater und Teilhabe.

Felix Saltens Strategien sozialer Schau	177
1. Bei der Kaiserfahrt	177
2. (Herrschafts)praktiken der Schau	181
Schaulust und Bilderwut	183
Bedrängnis sozialer Schau	187
3. »Dann werde ich Ihnen das Milieu schildern«	192
Felix Salten, 1869–1945	192
Theatrale Dimensionen des Außenstehens	196
Aufmerksamkeit als Selbstermächtigung	200
4. Physiognomie einer Zeit	205
Wilhelms Schnurrbart	208
Karl Lueger betrachten	210
Gesellschaft erkennen	213
Österreichisch sein	215
Aristokratie delegitimieren	218

5. Strategien sozialer Schau	223
Haltung erarbeiten	224
Bürgerlichkeit neu verorten	227
Vom Umgang mit antisemitischen Topoi	230
Apologie der Akkulturation	232
VI. Enthüllen	
Tanz und Ausbruch.	
Sehnsucht nach (doppelter) Emanzipation im Tanz	236
1. Skandal um eine Häuserfassade	236
2. »Echtheit« als modernes Urteil	240
Echt zugehörig?	243
»Wie ein großer Koffer«	244
3. Tänzerische Emanzipation	246
Auf der Suche nach einem modernen Ausdruck	246
Frauen/Bewegung	249
»Doppelte Differenz«	252
Empfinden, international	255
Mit Elsie Altmann bei Madame d’Ora	263
4. Kabarett der Zugehörigkeiten	268
Im Kabarett Fledermaus	269
Fremdheit zelebrieren	272
Zurück ins Orpheum	276
Authentisch theatral?	278
VII. Conclusio	281
1. »Spiel- und Spiegelform des Lebens«	285
2. Zeitenwenden?	288
Dank	294
Anhang	296
Literatur	296
Wörterbücher, Lexika, Kompendien	326
Filme	327
Archive	327
Bildnachweise	327
Personenregister	329
Sachregister	333

Dieser Fanatismus für die Kunst und insbesondere für die theatralische Kunst ging in Wien durch alle Stände. [...] In Wien wurde alles zum festlichen Anlaß, was Farbe oder Musik entäußerte, die religiösen Umzüge wie das Fronleichnamsfest, die Militärparaden, die »Burgmusik«; selbst die Begräbnisse fanden begeisterten Zulauf, und es war der Ehrgeiz jedes rechten Wieners, eine »schöne Leich« mit prunkvollem Aufzug und vielen Begleitern zu haben; sogar seinen Tod verwandelte ein richtiger Wiener noch in eine Schaufreude für die andern. In dieser Empfänglichkeit für alles Farbige, Klingende, Festliche, in dieser Lust am Schauspielhaften als Spiel- und Spiegelform des Lebens, gleichgültig ob auf der Bühne oder im realen Raum, war die ganze Stadt einig.

Stefan Zweig, Die Welt von gestern, 33f.

I. Intro

Sonia Wachstein wuchs als Tochter einer bürgerlichen jüdischen Familie im Wien der ausgehenden Habsburgermonarchie auf. Sie träumte von einem Leben als Schauspielerin und sie liebte – entgegen der republikanischen Einstellung ihres Vaters – den Kaiser. In ihr Abendgebet schloss sie ihren Hund, den Kanarienvogel und Franz Joseph I. ein. Als erwachsene Frau erinnerte sich Sonia Wachstein (1907–2001) an den gepflegten Garten der elterlichen Villa im gutbürgerlichen Viertel Hietzing, an das Studierzimmer ihres Vaters und den Ausblick auf den Wienerwald. Rückblickend beschreibt sie, wie sie die Ferien vor dem Ersten Weltkrieg im Kurort Bad Ischl genoss und wie sie die Wochenenden nach dem Ersten Weltkrieg gelegentlich bei ihren Verwandten in der Wiener Leopoldstadt verbrachte.¹ Dort, in der Mietskaserne Am Tabor 22, hatte Wachsteins Tante Gitl mit ihrem Mann Nathan und den drei Kindern eine erste Unterkunft gefunden; sie waren während des Kriegs nach Wien geflohen und lebten nun als Tuchhändler in dem Gemeindebezirk, in dem bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine mehrheitlich jüdische Bevölkerung zu Hause war.

Wachstein beobachtete das »enge, gutnachbarliche Verhältnis« in der Mietskaserne, die Gebäude, die »aus allen Nähten zu platzen« schienen, die streitenden, liebenden und debattierenden Menschen, die »beengte Atmosphäre« und die »lärmenden Straßen«. Sie bemerkte, wie ihr Onkel nach den orthodoxen Sitten lebte und einen Bräutigam für ihre Cousine Anda bestimmte. »Das alles war so anders, als ich es gewohnt war, und mir so fremd«, bilanziert Wachstein in ihrer Autobiografie. An den Sonntagnachmittagen habe sie es kaum erwarten können, die Verwandtschaft wieder zu verlassen, um in die Kühle des elterlichen Hauses, den »stillen, duftenden Garten« und die »weitläufigen Räume« zurückzukehren. Während dieser Wochenenden habe sie eine Menge über das Leben gelernt, schreibt Wachstein und erinnert sich, wie sie ihre Leopoldstädter Beobachtungen zu Hause in Hietzing in ein Spiel überführte: »da ich in jenen Tagen eine gute Schauspielerin war, führte ich Szenen aus dem Leben Am Tabor 22 meiner bewundernden Familie vor.«² Ihr Vater habe sich besonders über ihr Theaterspiel amüsiert und Tränen gelacht, wenn sie eine jüdische Mutter darstellte, die ihre Kinder ermahnte.

1 Sonia Wachstein, Hagenberggasse 49, 1–30.

2 Ebd., 29.

Wachstein versuchte später, Schauspielerin zu werden, schlug dann aber eine akademische Laufbahn ein. Sie zählte zur ersten Generation jüdischer Studentinnen an der Universität Wien und promovierte schließlich mit einer Arbeit zum »literarische[n] Geschmack des Wiener Burgtheaterpublikums im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts«. ³ Ihr Vater Bernhard Wachstein (1868–1935), der sich so über die Nachahmung des Jiddischen in den Schauspielszenen seiner Tochter amüsiert hatte, selbst aber nie Jiddisch sprach, stammte aus dem galizischen Tluste (Towste, Ukraine). Er war mit 18 Jahren nach Wien gekommen, wo er sich einen Ruf als Gelehrter erarbeitet hatte; als Historiker und Bibliothekar der Israelitischen Kultusgemeinde Wien studierte er die Inschriften hebräischer Grabsteine und veröffentlichte Genealogien, mit denen er die rabbinische Abstammung von Karl Marx zurückverfolgte. ⁴

Die Familienkonstellation der Wachsteins steht exemplarisch für die Situation vieler Juden*Jüdinnen zum Ende der Wiener Moderne. Bernhard Wachstein, Vertreter eines jüdischen Bildungsbürgertums, hatte sich im Lauf seiner Migrations- und Bildungsgeschichte eine gehobene Position in der Wiener Gesellschaft erarbeitet, die er etwa mit der Hietzinger Familienvilla auszudrücken und mit seiner Weigerung, Jiddisch zu sprechen, zu wahren vermochte. Religiösen Regeln gegenüber zeigte er sich gleichgültig, pflegte aber umso mehr ein Judentum, das auf Bildung und Geschichte beruhte. Während die Familie seiner Schwester im Zuge des Ersten Weltkriegs zur Flucht aus dem östlichen Europa gezwungen wurde – allein im Winter/Frühjahr 1915 migrierten geschätzt 200000 mehrheitlich jüdische Menschen in die österreichische Hauptstadt ⁵ – und sich auch in Wien traditionellen Bräuchen verhaftet zeigte, reagierte Sonia Wachstein als Angehörige der zweiten Generation einer bürgerlichen Familie mit neugierigem Befremden auf ihre Verwandten aus Galizien. Die Differenz, die sie zwischen sich und ihrer Verwandtschaft bemerkte, drückte sie im Theaterspiel aus, das sowohl die Annäherung an den beobachteten Habitus der von ihr verkörperten »jüdischen Mutter« ⁶ als

3 Eingereicht 1932, betreut von Paul Kluckhohn. Der Nachlass ist im Archiv des LBI, NY verwahrt (AR 10808), die Doktorarbeit in Box 1, Folder 8. Zur (Auto)biografie Wachsteins vgl. Loder, Die ersten jüdischen Studentinnen an Österreichs Universitäten (bis 1939), 188–205.

4 Bernhard Wachstein, Die Abstammung von Karl Marx.

5 Die Zahl der Flüchtlinge während des Ersten Weltkriegs ist nur schätzungsweise bestimmbar, vgl. Staudinger, »Juden auf Wanderschaft«.

6 Die Figur der jüdischen Mutter mag Sonia Wachstein auch aus Literatur und Theater vertraut gewesen sein, vgl. Dalinger, »Trauerspiele mit Gesang und Tanz«, 138f.

auch die spielerische Abgrenzung davon oder die Erfindung einer neuen Tradition bedeuten kann.

Was Sonia Wachstein als elf-, zwölfjähriges Mädchen an Sonntagnachmittagen im Familienkreis erprobt und später als randständige Anekdote aus ihrer Kindheit erinnert – die theatrale Aushandlung von Differenz, Herkunft und Zugehörigkeit –, bestimmt in der Wiener Moderne den Erfahrungszusammenhang der jüdischen Bevölkerung entscheidend mit.⁷ Innerjüdisch und gesamtgesellschaftlich wurden Vorstellungen des Jüdischen performativ und theatral verhandelt, bestätigt und unterlaufen. Theater als kulturelle Praxis prägte und ordnete auf verschiedenen Ebenen – auf der Theaterbühne und im gesellschaftlichen Leben – Verhalten, Handeln und Erfahrung der jüdischen Bevölkerung Wiens; es ermöglichte die Verstetigung von gesellschaftlicher Zugehörigkeit, konnte zugleich aber als panoptische Bedrängung erlebt und gar antisemitisch gewendet werden.

1913 umreißt der Schriftsteller Richard Beer-Hofmann in einem Brief an Martin Buber seine Erfahrung als Jude in Wien mit einer *theatrum-mundi*-Metapher; er schreibt: »was wir Juden tun, vollzieht sich auf einer Bühne – unser Los hat sie gezimmert [...]. Aber alle Welt darf auf Publikumssitzen lümmeln und die Juden anstarren.«⁸ Beer-Hofmanns Freund Arthur Schnitzler akzentuiert dagegen die »Wachheit« als Möglichkeit der Selbstermächtigung, die Schau als Mittel, der Welt souverän entgegenzutreten. Max, Protagonist einer Kurzgeschichte von Schnitzler, fordert 1893: »Unsere Augen müssen wir schärfen, um endlich die Fäden zu sehen, welche zwischen den Einzelheiten laufen.«⁹ Die literarische Figur sollte im Lauf der Wiener Moderne in Felix Salten einen realen Mitstreiter erhalten. Er reagierte auf die Vergesellschaftung in der Großstadt, auf die Menschenmengen, die sich über Milieu- und Standesgrenzen hinweg im Prater oder auf der Ringstraße trafen, auf das »Gewoge« und »Gedränge«,¹⁰ indem er es wachsam beobachtete. So konnte er das Sozialgefüge der Moderne als performativ wie theatral hergestellt durchdringen, wobei ihm erst seine jüdische Herkunft Zugang zu diesem Rollenhandeln gewährte.

Diese Arbeit hat zum Ziel, die theatrale Dimension jüdischer Er-

7 Zum Verhältnis von Theater, jüdischem Diskurs und Differenz: Marx, Die Bretter, die eine fremde Welt bedeuten.

8 Brief vom 3.4.1913, zit. n. Košenina: »... was wir Juden tun, vollzieht sich auf einer Bühne«, Brief Nr. 8.

9 Schnitzler, Spaziergang, 155.

10 Ringstrassen-Corso, in: Die Bombe, 5.3.1871, 56f. Vgl. auch das Cover dieses Buches.

fahrung¹¹ in der Wiener Moderne, wie sie etwa Steven Aschheim als Forschungsfeld und -desiderat ausgeflaggt hat, zwischen Theater- und Gesellschaftsvorstellungen im doppelten Wortsinn zu fassen.¹² Sie verfolgt in vier Studien die Aushandlung jüdischer Zugehörigkeit¹³ mittels Theater, wobei sich entfaltet, wie diese (Nicht)zugehörigkeit mit der Marginalisierung und Legitimation von Theatertraditionen, anthropologischen Konzeptionen und gesellschaftspolitischen Ideen verbunden war. Leitend ist die Annahme, dass Theater als künstlerische *und* kulturelle Praxis den Erfahrungshorizont der jüdischen Bevölkerung in Wien um 1900 zentral mitbestimmt hat: Theater, auch jenseits dramatischen Theaters verstanden als Praxis und Dispositiv, konnte Erfahrung sortieren, Teilhabe ermöglichen, aber auch gewaltvolle Bedrängung auslösen. Theater taucht in Quellen der Wiener Moderne facettenreich auf. Es figuriert einerseits als Denkmodell, mit dessen Hilfe soziale Erfahrung erfasst, beschrieben und hergestellt werden konnte. Andererseits ermöglichte es die praktische Erprobung dieser sozialen Existenz auf Theater- und Gesellschaftsbühnen.

Damit sind die jüdische Geschichte und die Theatergeschichte Wiens aufs Engste verwoben. Die Quellenlage zeugt mannigfaltig von dieser Verquickung, die als biografische Notiz, als Anekdote oder in einer Theaterinszenierung entgegentritt. Doch während die »Theatromanie«¹⁴ der Wiener Moderne ausgehend von Stefan Zweigs Buch *Die Welt von Gestern* viel zitiert ist, hat diese von Zweig diagnostizierte Theaterwut insbesondere in Verbindung mit der Aushandlung von jüdischer Zu-

11 Im Anschluss an Arbeiten zur jüdischen Geschichte, die jüdische Erfahrung als Kategorie stark machen, die sowohl auf Erfahrung als etwas kollektiv Erlebtes als auch auf dessen Fragmentierung und Historizität verweist. Aschheim/Liska (Hgg.), *The German-Jewish Experience Revisited*; Eichinger/Stern (Hgg.), *Wien und die jüdische Erfahrung. Zur ästhetischen Seite von Erfahrung*; Maag, Art. »Erfahrung«.

12 Aschheim, *Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience*.

13 Zugehörigkeit nach Levke Harders (im Rekurs auf Floya Anthias, Joanna Pfaff-Czarnecka, Nira Yuval) versteht die Positionierung Einzelner im sozialen Gefüge praxeologisch als plural situiert und prozesshaft. Sie ist geprägt von Strukturen wie von informellen Setzungen. Damit rücken Mehrfachzugehörigkeiten ebenso in den Blick wie Ausgrenzungen; Strukturen und Diskurse ebenso wie Handlungen Einzelner. Zugehörigkeit als Analyse-kategorie reagiert so auch auf Kritik an Identität. Harders, *Zugehörigkeit als Kategorie historischer Analyse*; Brubaker/Cooper, *Beyond »Identity«*.

14 Den Begriff Theatromanie – seit dem 17. Jahrhundert theaterfeindlich verwendet – besetzt Stefan Zweig als lebenswürdige Eigenart positiv: ders., *Die Welt von gestern*, 34. Zur negativen Verwendung in der Frühen Neuzeit vgl. Reiser, *Theatromania, Oder die Werke der Finsterniß*.

gehörigkeit und Differenz noch keine umfassende Analyse erfahren. Diese Arbeit knüpft hieran an. Sie betrachtet Theater und Gesellschaft, sogenannte Hoch- und Populärkultur,¹⁵ Theatervorstellung und soziale Imagination als miteinander verschränkt – mit dem Ziel, ein Gefüge sozialer und theatraler Praktiken beschreibbar zu machen. Gerade in ihrer Verwobenheit bringen diese Praktiken Vorstellungen des Jüdischen, also jene Imaginationen, konkret hervor, die letztlich gesellschaftliche Wirklichkeit konstituieren und – umgekehrt – von dieser Wirklichkeit geprägt werden. Diese Arbeit vollzieht daher Zuschreibungen und Konstruktionen nach, das heißt, sie operiert auf Ebene der Vorstellungen des Jüdischen, wie sie etwa auf einer Theaterbühne in Szene gesetzt, kommentiert oder gezeigt werden. Daneben interessieren die performativen wie theatralen Praktiken sozialer Schau und Verortung im Umgang mit diesen Zuschreibungen. Im Fokus stehen dabei (Schau)spiel, Körper, die an ihn geknüpften Wahrnehmungen und Diskurse sowie deren wirklichkeitskonstituierende¹⁶ Seite.

Die Frage, was »jüdisch« bedeutet und wer von wem so bezeichnet wurde, betrifft die Ebene der Zuschreibung. Sie war zum Ende des 19. Jahrhunderts keinesfalls eindeutig geklärt, sondern Gegenstand der Auseinandersetzung. Obgleich Antisemit*innen um 1900 mit essenzialisierenden Behauptungen des »Jüdischen« operierten und diese Festschreibungen in den nationalsozialistischen Rassegesetzen ihren perfiden Tiefpunkt erreichten, so existierten auch religiöse, soziale, ethnische oder kulturelle Definitionen. Sie konnten als Selbstbezeichnungen aufgerufen oder von außen zugeschrieben werden. Die jüdischen Selbstbeschreibungen speisten sich in Wien aus einem teilweise konkurrierenden Set kultureller, geografischer oder sozialer Zugehörigkeitsangebote. Im Verbund konnten diese Angebote ein »anhaltendes Dilemma«¹⁷ verursachen – etwa zwischen der Hoffnung auf bürgerliche Anpassung und der Suche nach einer souveränen jüdischen Lebensweise. Hinzu kam eine

15 Mit dem Begriff des Populären ist keine Hierarchisierung zur sog. »Hochkultur« vorgenommen. Diese Arbeit begreift (Theater)formen und ihre Ausprägungen als Teil eines dynamischen kulturellen Feldes, in dem um 1900 Hierarchisierungen hegemonial waren, aber auch unterlaufen wurden. Populär sind demnach Praktiken und Genres der Massengesellschaft, die relativ beliebt, weitläufig bekannt und sozial niedrigschwellig waren. Zudem kann der Begriff subversive, collagierende und applizierende Praktiken der urbanen Moderne meinen. Vgl. Fiske, *Understanding Popular Culture*.

16 Wirklichkeit wird mit Eva Schürmann verstanden als etwas, das »von uns sowohl vorgefunden als auch gemacht wird«. Auch die Etymologie (»tätig«, »ins Werk setzend«) verweist darauf. Dies., *Vorstellen und Darstellen*, 16.

17 Aschheim, *Gabriel Riessers Rechte*, 79.

innerjüdische Dynamik, die geografisch und lebensweltlich zwischen ost- und west- bzw. mitteleuropäischen Aschkenasim¹⁸ unterschied und aus der Juden*Jüdinnen in Wien ihr Selbstverständnis zogen. Die Taufe und das Bekenntnis zum Christentum waren zudem meist nicht ausschlaggebend dafür, ob jemand als jüdisch wahrgenommen wurde oder sich selbst so beschrieb. Die Sozialpsychologin Marie Jahoda, die 1907 in Wien geboren wurde und dort aufwuchs, berichtete davon, wie sie mit 16 Jahren ihren Glauben, nicht aber ihre jüdische Zugehörigkeit abgelegt hatte: »Ich trat [...] aus der Religionsgemeinschaft aus, hörte aber nicht auf, von mir selbst als Jüdin zu denken.«¹⁹ Wie Jahoda hatten viele akkulturierte Juden*Jüdinnen Wiens weniger ein religiöses, vielmehr ein kulturelles oder soziales Verständnis des Jüdischen, das sich aus der Erfahrung in der Diaspora speiste. Einige stellten dennoch Überlegungen darüber an, wer zu welchem Anteil Jude sei, und argumentierten hierbei religiös, genealogisch oder biologisch.²⁰ Diese historischen Gegebenheiten sollen nicht retrospektiv geglättet, sondern offengelegt werden. Im Anschluss an Lisa Silvermans Vorschlag, »Jewishness« als eine Analysekategorie innerhalb eines dynamischen Beziehungsgeflechts zu verstehen, werden also Selbst- und Fremdbeschreibungen des Jüdischen als Teil einer historisch variablen und diskursiv hervorgebrachten Wirklichkeit verstanden, in der ständig zur Aushandlung stand, wie »jüdisch« zu definieren sei.²¹ Daneben werden Personen als jüdisch bezeichnet, die sich selbst öffentlich oder in privaten Lebensdokumenten so beschrieben.

Das einleitende Kapitel »Theater- und Gesellschaftsvorstellungen« führt in die jüdische Geschichte der Wiener Moderne ein und situiert sie innerhalb des kulturellen und gesellschaftspolitischen Gepräges der Stadt – und es erläutert den Zugriff dieser Arbeit im Kontext der Forschungen zur Wiener Moderne. In den darauf folgenden Kapiteln wird

18 Aschkenasim ist eine Selbstbezeichnung der Jüdinnen und Juden, die seit dem Mittelalter in Europa nördlich der Alpen und in Osteuropa beheimatet sind. Sie teilten jiddische Sprache und Halacha, unterschieden sich aber nach Region und Anpassung an die Umgebungsbevölkerung. Heil, Art. »Aschkenas«; Silber, Art. »Aschkenasim«.

19 Marie Jahoda, zit. n. Raggam-Blesch, »Being different where being different was definitely not good«, 261.

20 Schnitzler notiert ein Gespräch zwischen Burgtheaterdirektor Alfred von Berger und seinem Dramaturgen Richard Rosenbaum, in dem Berger sich als » $\frac{1}{16}$ Jude« bezeichnete, woraufhin Rosenbaum ihm vorrechnete, dass er » $\frac{1}{8}$!« Jude sei. Vgl. Schnitzler, Tagebuch, 28. 12. 1911.

21 Silverman, Reconsidering the Margins, insb. 110f.

die Frage nach der Aushandlung jüdischer Erfahrung mittels Theater zum Thema. Jedes Kapitel beinhaltet eine historische Studie.

Die Studie »Aufführen« behandelt Vorgänge auf der Theaterbühne. Sie erzählt von der Aufführungsgeschichte einer der erfolgreichsten und zugleich umstrittensten Theaterproduktionen der Wiener Moderne. Die Posse *Die Klabriaspartie* wurde ab 1890 von einem mehrheitlich jüdischen Ensemble inszeniert, in der Populärtheaterszene Wiens aufgeführt und in den folgenden 20 Jahren heftig diskutiert. Die Studie kontextualisiert Schauspiel, Dramaturgie, Themen und Inszenierung der Posse, um zu verstehen, welche Vorstellungen des Jüdischen wie dargelegt wurden.

Die Studie »Diskursivieren« schließt an die Aufführungsgeschichte der *Klabriaspartie* an, indem sie die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Posse und die der Budapester Orpheumgesellschaft insgesamt untersucht. Von Interesse ist, wie jüdische Themen von der Theaterbühne ausgehend diskursiviert wurden – und wie moralische Wertungen umgekehrt die Rezeption von Theaterpraktiken und die Teilhabe von Juden*Jüdinnen geprägt haben. Im Verbund gelingt so eine Perspektive auf gesamtgesellschaftliche und innerjüdische (Um-)wertungsprozesse, die sowohl Themen der jüdischen Akkulturation und Differenz als auch Theatertraditionen und Lebensweisen betrafen.

Die Studie »Beobachten« wendet den Blick von der Possenbühne auf die Bühne politischer Repräsentation sowie auf soziales Rollenhandeln. Ausgehend von einer Kutschfahrt Kaiser Franz Josephs 1890, verfolgt die Studie Praktiken sozialer Schau. Sie untersucht, inwiefern Theater als Denkmodell jüdische Erfahrungen der Beobachtung und Schau artikulierbar gemacht hat. Im Zentrum steht das Schaffen des Journalisten und Theaterkritikers Felix Salten, der sich mit seiner eigenen Verortung im Gesellschaftsgefüge wie mit anthropologischen Fragen von Theater- und Sozialrolle beschäftigte und dafür seine Erfahrung als Jude in Wien eingebracht hat.

In der Studie »Enthüllen« rücken mit dem Paar Elsie Altmann und Adolf Loos zwei Möglichkeiten, sich in Gesellschaft zu zeigen, in den Mittelpunkt. Die Dialektik der Ver- und Enthüllung des Selbst wird parallel zum Modernen Tanz in den 1910er Jahren zum Thema. Mittels Tanz erprobten vor allem Jüdinnen aus bürgerlichen Haushalten im Umfeld von Lebensreform und Frauenbewegung Neupositionierungen des »Jüdischen«. Sie rekurrten auf Ideen von Echtheit und Unmittelbarkeit und entfalteten damit Körperpraktiken, die sich von der Konzeption bürgerlicher Männlichkeit unterschieden.

Durch alle Materialien ziehen sich Fragen der Moral, der Akkultura-

tion und des Antisemitismus, auf die die Akteur*innen²² dieser Arbeit – je nach sozialer Stellung, Geschlecht oder Herkunft – unterschiedliche Antworten fanden. Gemeinsam ist ihnen die Suche nach Zugehörigkeit im Gesellschaftsgefüge.

22 Die gendersensible Schreibweise soll historischen Gegebenheiten Rechnung tragen und dort generisch werden, wo historisch gezielt Personen gemeint sind, die explizit weiblich oder männlich gelesen wurden; Queerness durchzieht jüdische Erfahrung der Moderne ebenso als konkrete Praxis wie als antisemitischer Anwurf. Da der Begriff »Jude/n« nicht nur einzelne Personen, sondern einen mentalitätshistorischen Zusammenhang meinen kann, wird er als solcher verwendet. Zu intersektionalen jüdischen Perspektiven: Brumlik u. a. (Hgg.), Jalta, insb. 4–7. Zu Geschlecht und »jüdischem Körper«: Heschel, Sind Juden Männer?

II. Theater- und Gesellschaftsvorstellungen

Geschichte(n), Konjunkturen, Zugriffe

1. Adolf von Sonnenthal hält eine Rede

Diese Arbeit und die Wiener Moderne im engen Sinn beginnen mit einem Ende: der Schließung des alten Burgtheaters am Michaelerplatz an einem Freitag im Oktober 1888. Später erzählt man von Tränen und von Bühnenbretern, die traurige Wiener*innen mit nach Hause genommen hätten. Damals schrieben die Zeitungen von einem Abschied vom »Schutzengel der Natürlichkeit« und von traurigen Blicken in Richtung des neuen Hauses, von dem man fürchtete, es trete mit seinem »elektrischen Lichterglanz«¹ in ungebührliche Konkurrenz zu den Schauspieler*innen auf der Bühne.² Nachdem im Zug der historistischen Erneuerung der Stadt und ihrer Wandlung zur modernen Residenzmetropole auch ein neues Burgtheater an der Ringstraße erbaut worden war, endete die Ära des alten Theaters am Michaelerplatz im Herbst 1888. Das Ende wurde – einem kaiserlichen Hof- und Nationaltheater entsprechend – mit einem Festabend begangen. Die Abschiedsworte sprach der Schauspieler Adolf von Sonnenthal (1834–1909). Dann fiel der letzte Vorhang.

Sonnenthal, der jüdischer Herkunft war und aus einer verarmten Budapester Familie stammte, war zum Ende des 19. Jahrhunderts als Schauspieler wie als Person zum Inbegriff einer geglückten Assimilation³ geworden. Er zählte zu den großen Schauspielern des Wiener Burgtheaters, 1877 war er dort auf Lebenszeit engagiert und 1881 von Kaiser Franz Joseph in den Ritterstand erhoben worden. Daneben erhielt er zahlreiche Titel, die den Hofschauspieler zum Regisseur, Oberregisseur und zum provisorischen artistischen Direktor (1887–1890) machten. Seine Jubiläen als Schauspieler wurden ebenso öffentlich gefeiert wie seine runden

1 Ramberg, Vom alten zum neuen Burgtheater, 20.

2 Vgl. Held, Briefe an eine Theaterfreundin, 12.

3 Die Begriffe Assimilation und Akkulturation werden nicht synonym verwendet. Während sich Assimilation auf die einseitige Anpassung einer marginalisierten Gruppe an ihre Umgebungsgesellschaft bezieht, geht Akkulturation von der Gestaltung von Kultur und Gesellschaft durch verschiedene Gruppen aus. Neuere Forschungen betonen die dynamische Einfluss- und Bezugnahme in der Ausgestaltung von Wirklichkeit. Von Assimilation wird gesprochen, wenn – wie im Fall Sonnenthals – die um 1900 noch hegemoniale Idee einer einseitigen Anpassung gemeint ist.

Geburtstage.⁴ Die Titel, die er trug, nahmen im Theater-Almanach des Jahres 1890 knapp eine halbe Seite ein.⁵ In Briefwechseln besprach er die Gestaltung seiner Rollen mit namhaften Persönlichkeiten, allen voran mit Marie Fürstin zu Hohenlohe-Schillingsfürst, die als Mäzenin und zentrale Figur des Kaiserhofs in Wien wirkte. Per Brief gab sie ihm ausführliche Kritik, die er mit Reflexionen über seine schauspielerische Leistung beantwortete.⁶ Von Hofräten und Professoren – darunter Hermann Nothnagel, Leiter der Universitätsklinik für Innere Medizin – erhielt er lobende Schreiben für den »getragene[n] Ernst, die vornehme Würde« und die »unvergleichliche Schönheit« seiner Darstellung. Wie viele Wiener*innen war auch Nothnagel davon überzeugt, dass die innere Kraft, die Sonnenthal für seine Rollen fand, nur von einer »hohe[n] vornehme[n] Natur«⁷ herrühren könne. Mit eigenen Aussagen förderte Sonnenthal diese Wahrnehmung seiner Person als ehrenhafter Schauspieler, bei dem sich – dem bürgerlichen Verismus gemäß – Rolle und Person, Beruf und privater Mensch nie ganz trennen lassen würden. Dem Kritiker Ludwig Speidel bekannte er, er könne »bei allem Fleiß« seine »ureigenste Individualität« auf der Bühne doch nie ganz verleugnen: »man kann eben aus seiner Menschenhaut nie ganz heraus, jeder Schauspieler bringt etwas aus seinem ›Ich‹ mit in die Rolle [...]. Nur was meiner Individualität diametral entgegenläuft, das werde ich nie spielen wollen und habe es auch nie gespielt.«⁸

In Sonnenthal hatte sich also nicht nur das Ideal eines bürgerlichen Schauspielers, sondern auch die Idee der Akkulturation mustergültig verwirklicht. Als Ensemblemitglied des Burgtheaters übernahm er die Titelrollen bürgerlicher Dramen, die er mit theoretischem Eifer anging, mit Verstand reflektierte und mit innerem Gefühl ausstattete. Bildete er sich – so schien es – im bürgerlichen Sinn aus eigener Kraft zu einem vorbildhaften Schauspieler heran, so gelang ihm auch im sozialen Leben

4 1901 feierte Wien Sonnenthals 50-jähriges Schauspieljubiläum, 1904 seinen 70. Geburtstag. Vgl. zu seiner Karriere Schlenther, Adolf von Sonnenthal.

5 Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1890, 201.

6 Adolf von Sonnenthals Briefwechsel, Bd. 2, 67f. Hohenlohe-Schillingsfürst an Sonnenthal über seine Darstellung des König Lear 1889: »Beim Tod möchte ich vielleicht wünschen, daß sich die alte königliche Haltung wiederfindet.« Sonnenthals Replik bestätigte: »Heute bin ich schlecht gestorben.« [...] Ich sank auf das unrechte Knie und dadurch bekam die ganze Lage etwas kleinliches, bürgerliches. O, ich habe es im Moment gefühlt – aber das beweist nur wieder, wie Shakespeare die ganze Claviatur des Schauspielers erfordert, den ganzen inneren und äußeren Menschen.«

7 Hermann Nothnagel an Sonnenthal, 20. 10. 1887, ebd., Bd. 1, 14.

8 Ebd., Bd. 2, 147.

und mittels seines beruflichen Renommées die Integration in großbürgerliche bis aristokratische Kreise. Im August 1885 trat Sonnenthal bei einer Festvorstellung auf, nach der er seinen Kindern berichtete, wie er neben dem russischen und dem österreichischen Kaiserpaar willkommen war und wie ihm zunächst die Zarin, dann die Kaiserin, schließlich der Kaiser und der Kronprinz zu seinen Erfolgen gratulierten.⁹

Zum Abschiedsabend des Burgtheaters am Michaelerplatz wurde Sonnenthals Bedeutung als zentraler Schauspieler der Monarchie eindrücklich deutlich. Wurde der Abschied mit einer Vorstellung von *Iphigenie auf Tauris* gefeiert, bei der namhafte Ensemblemitglieder – darunter Charlotte Wolter (als Iphigenie) und Bernhard Baumeister (Arkas) – mitwirkten, so erhielt allein Sonnenthal die Ehre, den Abend mit einem Epilog zu beschließen. In Anwesenheit von Kaiser und Kronprinz sprach Sonnenthal, »umgeben von dem ganzen Künstlerpersonal«, den Epilog Alfred von Bergers – der *Theater-Almanach* berichtete:

Zu dem jubelnden Beifall mischte sich [...] lautes Schluchzen. [...] Nach Minuten legte sich die Erregung. Sonnenthal konnte endlich mit dem Vortrage des Epilogs beginnen. Nur mit schluchzender Stimme vermochte er zu sprechen [...]. Zum letzten Male senkte sich der Vorhang, allein das Publikum schien sich von dem alten Hause nicht trennen zu wollen, von der obersten Gallerie bis hinab in die kaiserliche Loge blieb alles stehen, in jubelndem Beifall der ehrwürdigen Stätte und ihren Künstlern an dieser Stelle die letzten Grüße nachsendend.¹⁰

War die Rede Sonnenthals ein symbolischer Akt, so markierte der Abschied vom alten Burgtheater eine Zäsur, die in den folgenden Jahren erinnerungspolitisch aufgeladen wurde. Viele verklärten das Burgtheater des 19. Jahrhunderts als Teil einer Alt-Wien-Vergangenheit, während im neuen Theater am Ring bald schnelle Direktorenwechsel für Unruhe sorgten. Als einer der »Modernen« wandte sich Hermann Bahr 1890 gegen das Burgtheater als »das Theater der intimen Spielweise«,¹¹ deren Welt versunken sei. Während sich die »Modernen« nach einem Koloss von Theater – mit »zermalmendem Tritt«, »sausende[m] Feuer« und »Verderben sprühende[m] Atem« – sehnten, empfand Bahr den Schau-

9 Ebd., Bd. 1, 325: »hierauf trat der Kaiser an mich heran, sagte mir, daß er mich schon in Gastein, trotz der Dunkelheit, erkannt und gratulierte mir [...]. Hierauf trat der Kronprinz zu mir.«

10 Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1890, 27.

11 Bahr, Die Krisis des Burgtheaters, 141 f.

spielstil des Burgtheaters als zu bescheiden und vorsichtig angesichts der Umwälzungen der Zeit: »Das ganze Leben ist anders geworden [...]. Die Schauspielweise muß werden, was das Leben geworden ist.«¹² Während Bahr in der »Wahrheitsgewalt« Bernhard Baumeisters, der Nervosität Josef Kainz' und der »dämonischen Wildheit der [Sarah] Bernhardt« eine neue Spielweise heraufkommen sah, erwähnte er Sonnenthal nicht. Für die Theaterkunst des 19. Jahrhunderts, der Sonnenthal nun angehörte, forderte er stattdessen den Bau eines »historischen Theaters« und damit die Musealisierung.¹³

Indes stand auch das Modell jüdischer Teilhabe, für das Sonnenthal Exempel war, zunehmend infrage. Die Idee, über bürgerliche Akkulturation Akzeptanz zu erringen, war mit dem grassierenden Antisemitismus nicht mehr haltbar. Neue politische und künstlerische Bewegungen, erstarkende Massenparteien und eine organisierte Arbeiter*innenschaft erkannten in den Praktiken der Bürgerlichkeit vielmehr ein moralisches Korsett als ein emanzipatorisches Versprechen. Als Sonnenthal im Januar 1895 die Rolle des Nathan in Lessings *Nathan der Weise* übernahm, wurde das Stück am Burgtheater dennoch zum Erfolg. Sonnenthal, der in seiner Laufbahn kaum jüdische Figuren gestaltet hatte und dessen Karriere bereits zu Ende ging, wurde kurz vor der Jahrhundertwende und in Gegenläufigkeit zu den Ereignissen des Fin de Siècle also für seine Darstellung einer der bürgerlichen Idee der Emanzipation und Versöhnung schlechthin verpflichteten Figur gefeiert.¹⁴ Dies mag auch damit zu erklären sein, dass ein überwiegend aristokratisches und (groß-) bürgerliches Publikum des Hoftheaters seine Darstellung würdigen konnte – und sich damit der Akkulturation wie der Spielweise von Sonnenthal nach wie vor verbunden zeigte, während andere soziale Schichten und jüngere Zuschauer*innen daran ohnehin nie teilhatten.

Die Begeisterung für Sonnenthal als Nathan setzte indes einen Kontrapunkt zum Antisemitismus Karl Luegers, der im selben Jahr erstmals die Wahl zum Bürgermeister gewann. Die Gleichzeitigkeit gegenläufiger Ereignisse in der Moderne kondensierte auch in den Schauspielweisen. Während ein theoretisch durchdrungenes Schauspiel der bürgerlichen Menschendarstellung, für das Sonnenthal stand, einem neuen unmit-

12 Ebd., 144f.

13 Adam Müller-Guttenbrunn schlug aus ideologisch anderer Richtung in eine ähnliche Kerbe, als er das Gastspiel Sonnenthals in Berlin 1891 als Bloßstellung des Wiener Theaters beschrieb, da es überholte Stücke nach Berlin getragen habe, ders., Ein Wiener Theaterjahr, 1.

14 Zu Sonnenthals Nathan-Interpretation, vgl. Marx, Ein theatralisches Zeitalter, 159–165. Marx erklärt deren Erfolg mit ihrer Vieldeutigkeit. Ebd., 164.



Abb. 01 Adolf von Sonnenthal als Nathan der Weise (1895)

telbaren, grotesken oder brausenden Spiel Platz machte, pries Adolf von Wilbrandt den großen »Nathan-Sieg« seines Freundes Sonnenthal: »diesen weisen Juden mußte der [...] liebenswürdigste spielen. [...] Dir wird's eine Seligkeit gewesen sein, gerade in dieser Rolle dein Herz zu entladen, Deine höchste Kunst zu entfalten, die Menschen überzeugend mit Dir fortzureißen [...].«¹⁵

Trat Sonnenthal als Nathan mit überlegten Gesten und in einem prächtigen, orientalisierten Gewand auf die Bühne (Abb. 01), so waren auf den populären Bühnen der Spektakelszene andere Darstellungen des Jüdischen beliebt geworden. Sie sprachen eine breite Schicht der teils proletarischen und migrantischen Bevölkerung Wiens an und ventilierten damit mindestens ebenso wirkmächtig Themen der Moderne in einem erfolgreichen Possenformat. Denn während das Burgtheater in den 1890er Jahren weiten Teilen der Bevölkerung finanziell und soziokulturell nicht zugänglich war, hielten Vorstadtbühnen und Singspielhallen ein Programm bereit, das verschiedene Milieus ansprach, kein bürgerliches Bildungsideal erfüllen musste und zudem erschwinglicher war. Insofern bietet die Spektakelszene, die in den ersten beiden Studien zum Thema wird, einen guten Ausgangspunkt, um theatrale Praktiken der Aushandlung des Jüdischen soziokulturell und -ökonomisch übergreifender in den Blick zu nehmen und sie vor dem Hintergrund des langsamen Abschieds vom (alten) Burgtheater und seinem Schauspielstil zu verstehen. Im Kontrast der beiden Spielweisen und Theatertraditionen wird deutlich, dass sie Themen jüdischer Zugehörigkeit – Assimilation und Dissimilation, Akkulturation und Differenz – verschieden adressierten und dass sie theaterhistorisch divergente Grundlagen dafür heranzogen. Beides indes ist in den historischen Kontext der Wiener Moderne eingebettet, aus ihm erwachsen, sodass in diesem Kapitel zunächst die historischen und methodischen Grundlagen gelegt werden: Es handelt von der jüdischen (Theater)geschichte Wiens und dem Zugriff dieser Arbeit aus der Gegenwart heraus, der zunächst die Historisierung der »Wiener Moderne« selbst nötig macht.

15 Wilbrandt an Sonnenthal, 28. I. 1895, in: Adolf von Sonnenthals Briefwechsel, Bd. 2, 136f. Zu Umwertungen bei Rollengestaltung und Spielweise in der Moderne am Beispiel Sonnenthals vgl. Bühler-Dietrich, *Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert*, 350.

2. Prolog zur jüdischen Moderne im habsburgischen Wien

Die jüdische Geschichte Wiens ist eine vielschichtige, verworfene und diskontinuierliche. Seit dem Mittelalter siedelten Juden*Jüdinnen in Wien, dabei stets der Gunst des jeweiligen Herrscherhauses ausgeliefert. Stellte Kaiser Friedrich II. die jüdische Bevölkerung 1238 unter seinen Schutz, war sie bereits im Spätmittelalter erneut verschärften Anfeindungen – etwa seitens katholischer Geistlicher – ausgesetzt. Auf Zeiten, in denen Wien ihnen Zuflucht und Privilegien gewährte, folgten Vertreibungen, Enteignungen, Zwangstaufen und gar Hinrichtungen der jüdischen Bevölkerung, etwa 1471 im Zuge der Hussitenkriege und 1670, als die abermalige Verbannung auf Betreiben der katholischen Kirche einsetzte.¹⁶ Jüdischen Händlern und Kaufleuten war die Niederlassung in Wien nur nach Zahlung einer hohen Toleranzsteuer und lediglich außerhalb der Stadtgrenze, in der heutigen Leopoldstadt, gewährt. Sie genossen meist keine Berufs- und Reisefreiheit, waren einer Kleiderordnung und weiteren mannigfaltigen Diskriminierungen unterworfen.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts erlangten einige jüdische Familien durch das Privilegienwesen eine Sonderstellung am habsburgischen Hof. Als Hoffaktoren trieben sie Handel oder gewährten Kredite – und errangen so innerhalb eines asymmetrischen Abhängigkeitsverhältnisses eine gewisse politische Mitsprache.¹⁷ Einige zum Katholizismus konvertierte Juden, darunter Joseph von Sonnenfels, der als Berater für Joseph II. etwa aufklärerische Theaterreformen anstrebte, erarbeiteten sich eine wirkmächtige Position.¹⁸ Trotz der Sonderprivilegien, die die Habsburger einigen »hofbefreiten Juden« und »Tolerierten« gewährten, muss der Wiener Hof im Lauf der Frühen Neuzeit unter anderem aufgrund seiner Nähe zu katholischen, antijüdischen Amtsträgern als »Brutstätte des katholischen Antijudaismus«¹⁹ gelten. Die rechtliche Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung erfolgte erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

16 Beller, Art. »Wien«, 390–397; Wistrich, Die Juden Wiens im Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 10–13. Aus Wistrichs detailreicher Geschichte des jüdischen Wiens schöpft dieses Kapitel.

17 Als Hoffaktoren in Wien wirkten etwa Samuel Oppenheimer und Samson Wertheimer, vgl. Ries, Art. »Hoffaktoren«. Selma Stern hat 1950 eine Studie zu Hoffaktoren vorgelegt, die ins Deutsche übersetzt ist: dies., Der Hofjude im Zeitalter des Absolutismus.

18 Sonnenfels' Wirken wurde theaterhistorisch perspektiviert, u.a. von Haider-Pregler, Die Schaubühne als »Sittenschule« der Nation. Zur jüdischen Herkunft: Karstens, Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer. Die integrative Beforschung von Sonnenfels' Theaterreform steht noch aus.

19 Wistrich, Die Juden Wiens, 13.

Die von Kaiser Joseph II. erlassenen Toleranzpatente für Nichtkatholiken sind ein Markstein des bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts andauernden, aber diskontinuierlichen Prozesses der Teilnahme der jüdischen Bevölkerung an der Wiener Gesellschaft.²⁰ Die Patente wurden gestaffelt ab 1781 in den Kronländern erlassen. Sie führten nicht zu rechtlicher Gleichstellung, gewährten aber religiöse Autonomie und berufliche Freiheiten. Getragen von aufklärerischen Ideen, zielten die josephinischen Reformgesetze in erster Linie auf die Produktivkraft der jüdischen Bevölkerung, die darum akkulturiert werden sollte.²¹ Die Bestrebungen führten so zu einer »kuriose[n] Mischung«²² aus Rechten (darunter die Erlaubnis, ein Theater zu besuchen), bürgerlichen Pflichten (etwa die Schulpflicht) und neuerlichen Diskriminierungen (bspw. durch Steuern und Einfuhrverbote jüdischer Bücher).

Den Toleranzpatenten ging die Aneignung von Galizien und Bukowina voraus (1772 und 1775), womit die Habsburgermonarchie ihre Expansion gen Osten weitgehend abgeschlossen hatte und nun auch zahlreiche jüdische Gemeinden in Galizien, viele davon in Armut, zum Reich zählte. Die jüdische Bevölkerung der Monarchie hatte sich damit schätzungsweise verdoppelt.²³ Ihre Lebenswelt, nun vereint in einem Staatsgebilde, wies jedoch zwischen den östlichen und westlichen Teilen der Monarchie, aber auch innerhalb einer Region und Stadt beträchtliche Unterschiede auf. So lebten in den östlichen Provinzen neben Chassidim (hebr. *hasidut*, Frömmigkeit)²⁴ auch deren religiöse Opponent*innen

20 Dabei ist weiter zwischen Aschkenasim und Sephardim zu differenzieren; Letztere siedelten sich ab 1718 in Wien an. Vgl. Ray, Art. »Sepharad«.

21 Hecht, Art. »Toleranzpatente«.

22 Ebd., 140.

23 Vgl. Pulzer, Art. »Österreich«, 247. Louise Hecht schreibt von 200000 Juden*Jüdinnen, die Ende des 18. Jahrhunderts in Galizien lebten: dies., Art. »Toleranzpatente«, 138.

24 Der Chassidismus popularisierte die Kabbala und verbreitete sich im östlichen Europa; seine spirituellen Führer praktizierten auch ekstatische Austreibungen, Gesang und Tanz waren ebenso Teil des Gebets wie der teils prunkvollen Hofhaltungen. Vgl. Dynner, Art. »Chassidismus«. Derartige theatrale Praktiken widersprechen der These von der Theaterfeindlichkeit bzw. -losigkeit traditioneller jüdischer Gemeinschaften. Die Integration dieser Praktiken in die (deutsch- und englischsprachige) Theatergeschichtsschreibung steht noch aus, könnte jedoch auch bekannte Quellen weiter erhellen; so deutet bspw. Fischer-Lichte die Verbindung des Goset-Theaters mit chassidischen Praktiken an, dies., Retheatralisierung des Theaters der Emanzipation. In den

(Mitnagdim),²⁵ Anhänger*innen der jüdischen Aufklärung (Maskilim) sowie eine säkulare jüdische Bevölkerung. Abhängig von den damit verbundenen Ansichten, sozialen Verortungen und religiösen Bräuchen, fielen im Lauf des 19. Jahrhunderts auch die Reaktionen auf die Verwerfungen der Moderne äußerst verschieden aus.²⁶

Die strukturellen Gemeinsamkeiten der jüdischen Bevölkerung im östlichen Europa, etwa die jiddische Sprache, eine stärkere Verhaftung in orthodoxen Traditionen und vielfach die finanziell prekäre Lage, beförderten in Wien stereotype Bilder eines rückständigen osteuropäischen Judentums, hinter denen die Vielfältigkeit jüdischen Lebens im Osten der Monarchie zunehmend verschwand.²⁷ Josephinische Beamte, die die Monarchie in Galizien vertraten, kultivierten dieses Bild ebenso wie akkulturierte Wiener Haushalte, die sich damit von (ultra)orthodoxen Lebensweisen abgrenzten.²⁸ Der Aufklärer Franz Kratter legte in seinen *Briefen über den itzigen Zustand von Galizien* (1786) beispielsweise nicht nur einen missionarischen Eifer gegenüber den von ihm diagnostizierten Zuständen in Galizien an den Tag, er verbreitete darin auch stereotype judenfeindliche Ansichten. Kratter war 1786 nach Lemberg gezogen, übernahm dort das Städtische Theater und orientierte sich in der Spielplangestaltung fortan an Wien.²⁹ Seinen Leser*innen außerhalb Galiziens klagte er von einem »regellosen« Theaterspiel ebenso wie von der »Niedertracht der Juden«, die er lediglich nach Berufsstand unterschied.³⁰

Die unterschiedlichen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturen Wiens und der (östlichen) Provinzen sowie die jüdische Aufklärung (Haskala), die sich im Westen der Monarchie rascher etablierte, beförderten die Spaltung der Aschkenasim, die sich zum Ende des 19. Jahrhunderts dichotom verdichtet hatte und so die Vorstellungswelt der Wiener*innen prägte. Der fortan etablierte und zunehmend pejorativ

1920er und 30er Jahren engagierten sich jüdische Gelehrte für ein historisches Verständnis des Chassidismus, u. a. Buber, *Die chassidischen Bücher*.

25 Klibansky, Art. »Wilna«.

26 Vgl. Zalkin, Art. »Maskilim«.

27 Zur Situation der osteuropäischen jüdischen Bevölkerung vgl. Haumann (Hg.), *Luftmenschen und rebellische Töchter*; zur Metapherngeschichte des für eine osteuropäisch-jüdische Existenz verwendeten Begriffs des »Luftmenschen« vgl. Berg, *Luftmenschen*.

28 Vgl. Wistrich, *Die Juden Wiens*, 58–83.

29 Vgl. zu Kratter wie zu Joseph Rohrer, Lemberger Polizeikommissar, Robertson, »Das ist nun einmahl slawische Sitte!«.

30 Kratter schlägt die Einrichtung einer »wohleingerichteten Bühne« in Lemberg vor. Im 32. und 56. Brief verschriftlicht er judenfeindliche Vorurteile: Briefe über den itzigen Zustand von Galizien, insb. 98–110.

gebrauchte Begriff des »Ostjuden«³¹ ist Ausdruck und Projektionsfläche dieser dichotomen Imagination. Die Verfestigung von Lebensweisen und Erfahrungswelten – von Dan Diner als »zweierlei Emanzipation«³² beschrieben – wurde im Lauf der Wiener Moderne verhandelt; sie begleitet als prägendes Narrativ diese Arbeit.

Über das 19. und beginnende 20. Jahrhundert hinweg migrierten viele osteuropäische Juden*Jüdinnen aufgrund von Armut, aber auch wegen des verstärkten Nationalismus und Antisemitismus in den Provinzen nach Wien, wo unterschiedliche Bräuche und Gewohnheiten nun innerhalb derselben Stadt sichtbar wurden. Heftige Pogrome im russischen Zarenreich (1881/82), Umwälzungen der feudalen osteuropäischen Gesellschaften, die Hoffnung auf Bildung und sozialen Aufstieg und schließlich der Erste Weltkrieg waren Auslöser dieser Migrationen. Mit der Kaiser-Ferdinand-Nordbahn, die vom Wiener Zweig der Bankiersfamilie Rothschild finanziert worden war – sie genoss als eine der letzten das Privilegienwesen – konnte die Reise Richtung Westen nun einfacher angetreten werden.³³ Gleichzeitig waren die expandierenden Bahnstrecken auch Zeichen der Modernisierung, an die das teilweise vorindustrielle Gepräge der Provinzen schwer anschließen konnte. Viele Berufe, die von Juden ausgeübt wurden, etwa im Fuhr-, Wirtshaus- und Hausiergewerbe, gerieten durch den Ausbau der Eisenbahnen in Schwierigkeiten.³⁴

In Wien erlangten einige tolerierte Juden – darunter Salomon Rothschild – im Lauf des Jahrhunderts politischen und wirtschaftlichen Einfluss. 1848 erging schließlich die Erlaubnis, eine Gemeinde zu gründen, wobei sich Juden*Jüdinnen nicht nur religiös, sondern auch politisch (für die 1848er-Revolution), journalistisch, literarisch und für die neuen Formen bürgerlicher Vergesellschaftung engagierten.³⁵ In Theatern, Gelehrtenkreisen, Salons und Logen erprobten sie »neue Modi gesellschaftlichen Umgangs«³⁶ und eine Teilhabe, die der rechtlichen Gleichstellung noch vorausging.

Die rechtliche Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung, die in Europa etappenweise verwirklicht wurde (1790/91 in Frankreich als Ergebnis der Französischen Revolution; 1806 im italienischen Königreich; 1812 in Preußen), passierte im Habsburgerreich erst relativ spät, mit dem

31 Aschheim, *Brothers and Strangers*; Saß, Art. »Ostjuden«.

32 Diner, *Gedächtniszeiten*, 125–134.

33 Vgl. Klaus Weber, Art. »Rothschilds«.

34 Vgl. Kaps, *Räumliche Konkurrenz und Ethnisierung der Ökonomie*.

35 Beller, Art. »Wien«, 391.

36 Wilke, Art. »Emanzipation«, 228; Vgl. auch Katz, *Out of the Ghetto*.

österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867.³⁷ Ihr war eine gesellschafts-politische und -philosophische Debatte darüber vorausgegangen, ob und wie Juden »verbessert«,³⁸ »emanzipiert« oder eingegliedert werden und inwiefern sie ihren vormodernen Status verlassen und in eine bürgerliche Geschichte »eintreten« könnten. Christian Konrad Wilhelm von Dohm publizierte 1781/83 seine Ideen *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden*.³⁹ In den 1820er und 30er Jahren verbreitete sich zudem die Rede von der »Emanzipation«, die für den Kampf um Befreiung und Gleichstellung von Juden*Jüdinnen, Frauen und Sklav*innen gleichermaßen stand.⁴⁰

Allgemein setzte im Lauf des 19. Jahrhunderts eine Verbürgerlichung der jüdischen Bevölkerung Wiens ein, die nicht allein den rechtlichen Status betraf, sondern auch habituell in einem umfassenden Sinn von »Bildung« als Prozess geistiger und körperlicher Formung geschah.⁴¹ Während dieser Prozess zeitgenössisch als Assimilation verstanden wurde, vollzog er sich vielmehr als Akkulturation. Meinte Assimilation die »Anpassung einer Minderheit an die sie umgebende Mehrheit«⁴² und beschrieb das Konzept damit, angelehnt an biologische Ideen, das umfängliche Aufgehen einer Gruppe in der hegemonialen Gesellschaft, fasst Akkulturation gesellschaftliche Mechanismen als dynamisch und wechselseitig aufeinander bezogen: Carsten L. Wilke bemerkt, dass sich mit dem modernen Judentum ein eigenständiges Kultursystem mit »jüdischen Autonomieräumen« herausgebildet habe, wobei sich deutsche Juden an ein »Idealkonstrukt von Bürgerlichkeit«⁴³ angepasst und dieses vorgedacht oder erst geschaffen hätten; Shulamit Volkov schreibt von der »Erfindung einer Tradition«.⁴⁴ Beide betonen das eigenständige Potenzial

37 Vgl. Stourzh, Die Idee der nationalen Gleichberechtigung im alten Österreich.

38 Die von Dohm eingebrachte »Verbesserung« steht in Zusammenhang mit aufklärerischen Ideen zum sittlichen Streben insgesamt, vgl. Schechter, Art. »Verbesserung«.

39 Dohm, *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden*.

40 Wurde der Begriff im Umfeld der Sklaverei verwendet, prägte Wilhelm Traugott Krug 1828 die Rede von der »Emanzipation der Juden«, während Ludwig Börne »Emanzipation der Weiber« 1831 etablierte; Wilke, Art. »Emanzipation«, 219f.

41 Für Wien vgl. Rozenblit, Die Juden Wiens; weitere Perspektiven: Lässig, Jüdische Wege ins Bürgertum; Sorokin, *The Genesis of the Ideology of Emancipation*.

42 Morris-Reich, Art. »Assimilation«, 171, 173: »Der Assimilationsgedanke beinhaltete hier verschiedene Vorstellungen, denen die Beseitigung vermeintlicher jüdischer Charaktermerkmale zum Zweck einer vollständigen Integration in die nichtjüdische Gesellschaft gemeinsam ist.«

43 Wilke, Art. »Emanzipation«, 229.

44 Volkov, *Das jüdische Projekt der Moderne*, 118–137.

eines gesellschaftlichen Umbruchs, der mit aufgeklärten, bürgerlichen Ideen einherging, auf diese Ideen reagierte und sie zugleich prägte.

Wien, Ende des Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich Wien von der frühneuzeitlichen Festungsstadt zur Metropole modernisiert, ab der Jahrhundertmitte (1858) wurde die Festungsmauer abgetragen und an ihrer Stelle die historische Ringstraße, gesäumt von repräsentativen Bauten, errichtet. Das Eisenbahnnetz schloss Wien an die Provinzen an, zur Weltausstellung 1873 eröffnete mit dem Hotel Donau das größte Hotel der Monarchie. Eine letzte Choleraepidemie und der Börsenkrach, der sich nur wenige Tage nach Eröffnung der Weltausstellung ereignete, minderten den Erfolg der Leistungsschau, hinderten die baulichen und gesellschaftlichen Neuerungen jedoch nicht. Die monumentalen Gebäude der Ringstraße – Universität, Burgtheater und Rathaus – spiegelten die (Bildungs)ideale und die gesellschaftspolitische Verfasstheit des Liberalismus in historistischem Gewand.⁴⁵ Seine großbürgerlichen Vertreter – Akteure des Staats- und Wirtschaftswesens, Professoren, Beamte und Bankiers – zogen in das neue Viertel rund um das Rathaus⁴⁶ und der Boulevard der Ringstraße ermöglichte den Corso, das Schaulaufen und Flanieren der wachsenden Menschenmasse in der Großstadt. Bereits 1871 – der Ring war gerade erst vollendet worden – publizierte *Die Bombe* ein Wimmelbild des Corsos, das die unangenehmen wie vergnüglichen Seiten der anbrechenden metropolitanen Moderne Wiens ins Bild setzte, das die Begegnung und Beschau der Bevölkerung zeigte und auch retrospektiv offenlegt, dass es von nun an galt, einen Platz im »Gewirr« und »Gewoge« der Stadt zu finden und auch darzustellen.⁴⁷

Zur Volkszählung 1890 hatte sich die Einwohner*innenzahl der Stadt im Vergleich zur Jahrhundertmitte beinahe verdoppelt (von 473 000 im Jahr 1856 auf 817 000).⁴⁸ Auch in anderen Städten der Monarchie, in Budapest, Lemberg, Innsbruck, Czernowitz oder Prag, nahm die Zahl der dort lebenden Menschen rasant zu. Mobilität war ein besonderes Kennzeichen und Migration zu einer bestimmenden Erfahrung der Zeit geworden.⁴⁹ In der Leopoldstadt, wo in der Frühen Neuzeit noch

45 Schorske, Wien, 42.

46 Vgl. ebd., 55.

47 Vgl. das Cover dieses Buches sowie das *Ringstrassenlied* in: *Die Bombe*, S. 3. 1871, 56f.

48 Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1890, 26.

49 Judson, Habsburg, 426; sowie globalhistorisch: Osterhammel, *Die Verwandlung*

Juden*Jüdinnen außerhalb der Stadtmauern angesiedelt worden waren, spiegelten sich die gesellschaftlichen und demografischen Umbrüche besonders deutlich. Die mittlerweile eingemeindete Leopoldstadt war 1890 zahlenmäßig zum größten Bezirk angewachsen, gefolgt von den Arbeiter*innenbezirken Landstraße und Ottakring.⁵⁰ Verglichen mit den anderen Gemeindebezirken, lebten am Beginn der Wiener Moderne in der Leopoldstadt die meisten Menschen mit jüdischer Religionszugehörigkeit (knapp über 49000). Auch die Staatsangehörigkeit war hier heterogener verteilt.⁵¹ Die Juden*Jüdinnen hier und in anderen Bezirken – etwa im Alsergrund oder der Inneren Stadt – lebten zumeist gerade in erster oder zweiter Generation in Wien.

Die gesellschaftspolitischen Kämpfe, die im Wien der Moderne ausgefochten wurden, waren – mit Robert Wistrich – »unentwirrbar mit der weitreichenden demographischen Verlagerung« verknüpft, die sich in diesen Bevölkerungszahlen wie in der demografischen Struktur der Kaisermetropole insgesamt zeigt. Neben der Verbürgerlichung hatte sich eine Arbeiter*innenbewegung ausgebildet und so eine Modernisierung mit ermöglicht.⁵² Zum Ende des Jahrhunderts waren viele jüdische Bewohner*innen aus den östlichen Provinzen der Monarchie nach Wien migriert, während die Kraft des Kaiserhauses abnahm, das unter Kaiser Franz Joseph (1830–1916) eine in Bezug auf die jüdische Bevölkerung schützende bis gemäßigte Politik verfolgt hatte: »Nun waren komplexe soziale, wirtschaftliche und politische Prozesse am Werk, die in viel größerem Ausmaß von unten her die Dialektik der jüdischen Bevölkerung zu Nichtjuden bestimmten.«⁵³ Parallel standen die großen Welt- und Gesellschaftsentwürfe des ausgehenden Jahrhunderts – Liberalismus, Bürgerlichkeit und Historismus – zur Debatte, in der Doppelmonarchie »krachte es in allen Fugen [...]: horizontal auf der Linie der Nationalitäten und vertikal auf der Linie der sozialen Schichten und ihrer Weltanschauungen«.⁵⁴

der Welt, 214–252. Laut Osterhammel migrierten 1880–1914 rund 2,5 Mio. Juden aus Osteuropa gen Westen, ebd., 219.

50 Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1890, 29, 27: Die Leopoldstadt zählte 1890 158 372 Personen, gefolgt von den Bezirken Landstraße und Ottakring. In absoluten Zahlen hatte die Leopoldstadt zwischen 1880 und 1890 auch nach Ottakring die meisten neuen Bewohner*innen aufgenommen.

51 Ebd., 31–34; Personen in der Leopoldstadt, die sich als Israeliten bezeichneten (= 49098 Pers.), die ihre Staatsangehörigkeit den Ländern der ungarischen Krone (= 26443) oder dem »übrigen Auslande« zugehörig angaben (= 4597).

52 Lenhard, Art. »Jüdische Studien«, 120.

53 Wistrich, Die Juden Wiens, 56.

54 Schorske, Wien, 172.

Neben zahlreichen Umbrüchen künstlerischer, kultureller und politischer Art prägten eine organisierte Arbeiter*innenschaft, beginnende sozialpolitische Strukturen und neue mediale Errungenschaften das *Fin de Siècle*, das inzwischen auch als »zweite Sattelzeit« beschrieben wird.⁵⁵ In den Provinzen hatte sich zum Ende des Jahrhunderts und parallel zu einer fortgesetzten Loyalität zur Habsburgerdynastie ein Verlangen nach nationaler Eigenständigkeit ausgeformt.⁵⁶ In den Großstädten veränderten die Menschenmassen nicht nur die Wahrnehmung von Gesellschaft, sie wurden auch von einer neuen Art demagogischer Politik entdeckt und mobilisiert. 1895 beklagte sich Franz Joseph in einem Brief an Kaiserin Elisabeth über den Antisemitismus als eine »ungemein verbreitete Krankheit«.⁵⁷ In der Tat durchwirkten antisemitische Einstellungen alle Gesellschaftsschichten. Sie dienten als politisches Instrument, das zur Mobilisierung eingesetzt und mit dem katholischen Antijudaismus der Neuzeit verbunden wurde. Antisemitismus war dabei nicht mehr allein religiös motiviert, sondern wendete sich gegen den gesellschaftlichen Aufstieg der jüdischen Bevölkerung und war zudem zu einem umfassenden Welt-erklärungs- und Verschwörungsmodell geworden, das simplifizierende Schuldzuweisungen für die vielfältigen, nicht fassbaren Umwälzungen und negativen Aspekte der Modernisierung bereitstellte.⁵⁸ In Wien schürten Georg von Schönerer (1842–1921) und Karl Lueger (1844–1910) einen rassenbiologisch grundierten und agitatorischen Antisemitismus.⁵⁹ Beide

55 Vgl. Jensen/Morat, *Die Verwissenschaftlichung des Emotionalen*, 13. Zur Kritik an neuen »Sattelzeiten«: Nolte, *Vom Fortschreiben und Umschreiben der Begriffe*.

56 Judson, *Habsburg*, 23–25.

57 Wistrich, *Die Juden Wiens*, 149.

58 Vgl. Kahmann, *Feindbild Jude, Feindbild Großstadt*, 18. In dieser Arbeit soll Antisemitismus in seinen gewaltvollen Ausprägungen, paradoxen Codes und sozialen Auswirkungen perspektiviert werden. Zur Geschichte des Antisemitismus: Diner, *Art. »Verschwörung«*; globalgeschichtliche Perspektiven: König/Schulz (Hgg.), *Antisemitismus im 19. Jahrhundert aus internationaler Perspektive*. Einführend darin Wyrwa, *Zur Entstehung des Antisemitismus im Europa des 19. Jahrhunderts*. Daneben Beyer, *Theorien des Antisemitismus*. Neben der frühen Antisemitismusforschung von Horkheimer/Adorno, Arendt, Freud oder Fritz Bernstein zentral Pulzer, *Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und Österreich 1867–1914*; Katz, *Vom Vorurteil bis zur Vernichtung*; Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, 95–114; Volkov, *Antisemitismus als kultureller Code*, 13–36.

59 Schorske stellt Luegers politischen Stil als impulsgebend für Adolf Hitler heraus. Schorske, *Wien*, 111–168.

hatten politisch als Liberale begonnen, verfolgten dann aber eine Politik, die antisemitische Inhalte als wesentliche Mobilisierungskraft erkannte.⁶⁰

Lueger war 1895 zum Wiener Bürgermeister gewählt worden, erhielt die kaiserliche Bestätigung für den Amtsantritt jedoch nicht. Erst zwei Jahre später beugte sich Franz Joseph dem Willen Papst Leos XIII., der sich für Lueger eingesetzt hatte, während der Kaiser durch diese Personalie sozialen Unfrieden fürchtete.⁶¹ Der Deutschnationale Georg von Schönerer etablierte einen radikalen, biologistischen Rasseantisemitismus, der kapitalistische und liberale Weltentwürfe ebenso ablehnte, wie er gegen den Kaiser als Symbol des Vielvölkerstaates, gegen die katholische Kirche und den Sozialismus agitierte.⁶² Karl Lueger, der 1887 noch antisemitische Gesetzesvorhaben Schönerers unterstützt hatte, baute in den Folgejahren eine eigene Bewegung auf. Während die Wiener Sozialdemokratie 1890 erstmals den Maifeiertag beging, bereitete Lueger die Gründung der Christlichsozialen Partei vor, die ebenfalls Arbeiter ansprechen und bis weit in die Erste Republik Österreich hinein eine bedeutende Kraft werden sollte: Mit ihr gewann Lueger ab 1891 eine kleinbürgerliche Wählerschicht, die ihre prekäre Situation infolge des Gründerkrachs 1873 als jüdisch verschuldet ansah. 1907 gelang seiner Partei der Sieg im Reichsrat. Lueger regierte als Bürgermeister von Wien bis 1910 – und damit einen Großteil der Wiener Moderne hindurch. Er hatte in dieser Zeit mittels seiner antisemitischen Propaganda – sie inkludierte Hetzreden und Boykottaufrufe gegen Warenhäuser und Publizistik – die »erste Massenbewegung in der österreichischen Geschichte«⁶³ geschaffen.

Seine Bewegung gründete auf einem Antisemitismus, der sich im Vielvölkerstaat spezifisch ausgeprägt hatte, wirtschaftlich, multinational und völkisch-nationalistisch begründet war und so einerseits kleinbürgerliche Händler und Handwerker ansprach. Andererseits schürte die Nähe der jüdischen Bevölkerung zu »historischen Nationen« wie Deutschland oder Ungarn den nationalistisch begründeten Antisemitismus in den Provinzen.⁶⁴ Antisemitische Einstellungen blieben dabei nicht allein Teil eines Weltdeutungsmodells, sie eskalierten auch in physischer Gewalt gegen

60 Ebd., 114. Neben Lueger und Schönerer sind Adolf Josef Lanz, Jörg Lanz von Liebenfels und Karl von Vogelsang zentrale Figuren des Antisemitismus der Wiener Moderne; vgl. Einhart Lorenz, *Der Antisemitismus im habsburgischen Österreich*, 330.

61 Kimmel, Art. »Lueger, Karl«.

62 Zu Schönerers Programm Schorske, *Wien*, 123; Wistrich, *Die Juden Wiens*, 177f.

63 Kimmel, Art. »Lueger, Karl«. Zu Luegers Programm zudem Wistrich, *Die Juden Wiens*, 182.

64 Ebd., 171–173.

die jüdische Bevölkerung. So gingen mit der Gleichstellung Anschuldigungen und Ritualmordprozesse einher, die oft in Ausschreitungen mündeten und so die Hoffnung vieler auf ein friedliches Leben in der Diaspora enttäuschten. In Russland richteten sich 1881/82 im Anschluss an den Zarenmord heftige Pogrome gegen die jüdischen »Fremden«,⁶⁵ was von vielen als Wendepunkt wahrgenommen wurde.⁶⁶ Auch in der Donaumonarchie nahmen antisemitische Gerüchte, Attacken und Verreibungen zu; in Kroatien-Slawonien wurde der Nationalitätenkonflikt zwischen dem Kronland und Ungarn der jüdischen Bevölkerung angelastet, die als liberal und ungar- bzw. österreichfreundlich galt. Im Umfeld eines Ritualmordprozesses in Tiszaeszlár fanden 1882 Ausschreitungen in ganz Ungarn statt, darunter im Oktober in Preßburg (Bratislava, Slowakei) unweit von Wien.⁶⁷ In den folgenden Jahren kam es in der gesamten Monarchie immer wieder zu derartigen Anschuldigungen: Vor Gericht wurde der mittelalterliche Vorwurf, Juden töteten Christen, um ihr Blut rituell zu nutzen, aktualisiert und mittels vermeintlich objektiver Kriterien wissenschaftlich, polizeilich und medizinisch zu belegen versucht.⁶⁸ 1899 war der Mord an der Katholikin Anežka Hružová in Böhmen Anlass für eine Ritualmordanschuldigung gegen den arbeitslosen Schuster Leopold Hilsner, der in einer Reihe antisemitisch motivierter Gerichtsprozesse schuldig gesprochen wurde. Ausschreitungen begleiteten die gerichtliche Auseinandersetzung. Werner Bergmann listet 265 gewaltvolle, mehrheitlich antisemitisch motivierte Demonstrationen in Böhmen und Mähren – kleinere Ereignisse nicht mitgerechnet.⁶⁹

Damit war die jüdische Bevölkerung zum Ende des Jahrhunderts in den Provinzen wie in Wien mit zahlreichen antisemitischen Vorfällen konfrontiert. Sie wirkten auf politischer, sozialer, religiöser und künstlerischer Ebene und prägten auch persönliche Beziehungen. Im Mai 1891 schildert Arthur Schnitzler in seinem Tagebuch, wie er seiner Freundin Marie Clum nach einer antisemitischen Aussage Gewalt angedroht habe:

65 Zum Status der jüdischen Bevölkerung in Russland sowie den Ausschreitungen Werner Bergmann, *Tumulte – Excesse – Pogrome*, 432. Zum Ausbruch der Pogrome 1881/82 und den Unruhen bis 1919 Wiese, *Pogrome im Zarenreich*.

66 Vgl. Werner Bergmann, *Tumulte – Excesse – Pogrome*, 426.

67 Ebd., 539–544.

68 Zur Verknüpfung von Antijudaismus und den Argumentationsstrukturen des modernen Antisemitismus Kieval, *Representation and Knowledge in Medieval and Modern Accounts of Jewish Ritual Murder*; ders., *The Rules of the Game*. Zur Hilsner-Affäre Curtis, *The Hilsner Case and Ritual Murder*.

69 Werner Bergmann, *Tumulte – Excesse – Pogrome*, 617.

Ich fühlte, daß ich zu weit gegangen, weinte vor Zorn und Scham, bat ihr das böse Wort ab. Sie weinte schrecklich, es war anfangs, als wär ein unheilbarer Riss durch unser Verhältnis gegangen. [...] Zänkereien in einem Verhältnis stammen, in letzter Linie, doch immer aus den Voraussetzungen, auf denen es aufgebaut ist.⁷⁰

Auf struktureller Ebene wurden jüdische Mitglieder aus Vereinen und Burschenschaften ausgeschlossen. Der moderne Antisemitismus grassierte in katholischen, handwerklichen, kleinbürgerlichen und deutschnationalen Kreisen ebenso wie im akademischen Umfeld.⁷¹ Als Wortschöpfung und spezifisches Phänomen kam der Antisemitismus parallel zur – von vielen als krisenhaft empfundenen – Modernisierung gesellschaftlicher und ökonomischer Prozesse und fast zeitgleich zur staatsbürgerlichen Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung auf. Juden, denen sich freie Berufe eröffnet hatten, die mittels Bildung soziale Teilhabe erstrebten und die nun verstärkt gesellschaftlich mitwirkten, wurden – etwa durch ihre Tätigkeiten im Journalismus und an (privaten) Theatern – sichtbar.⁷² Ein konservatives Mitglied des Staatsrates zeigte sich besorgt, dass das »jüdische Volk« nun Restaurants, Ballsäle und Theater besuche, dass jüdische Frauen »fast wie Damen von Rang gekleidet« seien und junge Juden in der Öffentlichkeit »ohne Unterschied in der Kleidung« gesehen würden.⁷³ Die Angst, die jüdische Bevölkerung gehe unbemerkt in einer christlichen Gesellschaft auf, wurde ebenso geschürt wie die Sorge vor einer vermeintlichen jüdischen Vormachtstellung. Sie wurde überall dort vermutet, »wo sich lebensweltliche Beschleunigung einstellte und sich umgekehrt der Niedergang traditioneller Lebensweisen abzeichnete. Die Juden wurden zunehmend mit der Moderne identifiziert, erschienen als ihre sichtbaren Agenten.«⁷⁴

Gleichzeitig gerieten zugewanderte Juden aus Galizien und der Bukowina, die sichtbar in religiösen Traditionen verhaftet blieben, zum Sinnbild eines vormodernen Judentums. Ihre Lebensweise wurde als rückständig empfunden und antisemitisch attackiert.⁷⁵ Der moderne Antisemitismus vereinte dabei oft widerstreitende Anschuldigungen, Diffamierungen und Behauptungen zu einem »Phänomen sui generis«, das mit Dan Diner

70 Schnitzler, Tagebuch, 7. 5. 1891. In seinem Tagebuch klagt er mehrfach über die »antisemitische Vorstadtweisheit« von Clum, bspw. am 27. 4. 1891.

71 Vgl. Einhart Lorenz, Der Antisemitismus im habsburgischen Österreich, 329.

72 Diner, Art. »Verschwörung«, 272.

73 Wistrich, Die Juden Wiens, 19.

74 Diner, Art. »Verschwörung«, 274.

75 Wistrich, Die Juden Wiens, 59.

weder politisch allein rechts noch links, weder als konservativ noch als reaktionär oder fortschrittlich zu verorten war, sondern »alle Kategorien lebensweltlicher Zuordnung«⁷⁶ unterlief. Dementsprechend beschrieb der französische Historiker Anatole Leroy-Beaulieu bereits 1893 den Antisemitismus als »Glaubenskrieg, Racenstreit, Classenkampf«⁷⁷ in einem.

Jüdische Antworten

Die jüdischen Antworten auf die Bedrohungen des modernen Antisemitismus waren ebenso paradox wie vielfältig. Sie wurden entlang politischer, patriotischer, sozialer oder religiöser Einstellungen verhandelt und sie waren verquickt mit den Anforderungen, die von außen und innen im Zuge der Verbürgerlichung, Säkularisierung und Gleichstellung an die jüdische Bevölkerung herangetragen wurden.⁷⁸ Viele zweifelten aufgrund des Antisemitismus an den Versprechen der Emanzipation wie an der liberalen Idee einer vollständigen Assimilation an die Umgebungsgesellschaft. So wurde in Galizien die Schrift *Autoemancipation* (1882) von Leon Pinsker breit rezipiert, in der der jüdische Arzt und Zionist die bisherige Emanzipation zum Irrweg erklärte.⁷⁹ Einen ähnlichen Titel wählte Nathan Birnbaum, der bis 1893 in Wien mit seiner Zeitschrift *Selbst-Emanzipation* die nationale Eigenständigkeit der jüdischen Bevölkerung bestärkte und sich ebenfalls gegen Assimilation wendete.⁸⁰ Orthodoxe und ultraorthodoxe Bewegungen versicherten sich in ihrer Spiritualität und ihren religiösen Traditionen; sie lehnten Reformen des Judentums und Akkulturationsbestrebungen zumeist aus religiösen Gründen ab, standen ihnen teilweise aber auch offen gegenüber. Ebenso positionierten sie sich partiell zionistisch oder antizionistisch. 1903 gründeten ultraorthodoxe Chassiden einen Ableger der Machzike Hadath in Wien, um ihre Glaubensinteressen und Lebenskonzepte zu wahren.⁸¹

Viele andere, vornehmlich im Westen der Monarchie beheimatete Juden*Jüdinnen glaubten jedoch ungebrochen an die Möglichkeiten von Bildung und Verbürgerlichung; sie suchten Rückversicherung im

76 Diner, Art. »Verschwörung«, 273.

77 Leroy-Beaulieu, 1893, zit. n. ebd.

78 Vgl. Lamprecht, »Allein der Antisemitismus ist heute nicht mehr eine bloße Idee ...«.

79 Vgl. Ury, Art. »Autoemancipation«.

80 Kilcher, *Jüdische Renaissance und Kulturzionismus*, 101. Die erste Ausgabe erschien im Februar 1885 in Wien und plädierte für »nationale Selbsthilfe«.

81 Wistrich, *Die Juden Wiens*, 47.

Patriotismus, in der Loyalität zur Monarchie und in der kulturellen Orientierung am Deutschtum. Das Kaiserhaus, allen voran der Kaiser selbst, der sich für den Schutz der jüdischen Bevölkerung eingesetzt hatte, genoss das Vertrauen vieler, die ihre Loyalität im Stillen – so wie Sonia Wachstein im abendlichen Gebet – oder zu offiziellen Anlässen kundtaten.⁸² Die Israelitische Kultusgemeinde Wien drückte zu Geburtstagen des Kaisers, Thronjubiläen und anderen Feierlichkeiten die Verehrung für den Kaiser ebenso aus wie die Sorge um den Antisemitismus. An solchen Tagen beteiligte sich die Gemeinde mit Gottesdiensten und Huldigungen »für den Landesvater«,⁸³ zum Tod von Kaiserin Elisabeth 1898 veranstalteten sämtliche Bethäuser Trauergottesdienste.⁸⁴ Durch »besondere Akte der Wohltätigkeit«⁸⁵ – etwa die Errichtung eines Knabenwaisenhauses (1908) – untermauerte sie ihre Loyalität zur Monarchie und verwies zugleich auf die Bedrängnis der jüdischen Bevölkerung.⁸⁶

Allen voran trat der Rabbiner Joseph Samuel Bloch (1850–1923) öffentlich gegen den Antisemitismus auf. Er war aus Galizien migriert, wirkte in Floridsdorf und versuchte, antisemitische Vorurteile publizistisch zu entkräften sowie seine Idee von einem ethnopluralistischen Staat zu argumentieren. Er wendete sich gegen Liberalismus und Assimilation und trat stattdessen für ein gestärktes jüdisches Selbstbewusstsein ein.⁸⁷ 1886 gründete er mit anderen die Österreichisch-Israelitische Union zur Bekämpfung des Antisemitismus. Er war Herausgeber der *Österreichischen Wochenschrift* und strengte eine Reihe von Gerichtsverfahren gegen Antisemiten an. So engagierte er sich für die Rehabilitation Leopold Hilsners, überführte den Professor August Rohling der Fälschung und verklagte den Pfarrer Joseph Deckert, der mit Lügen um einen angeblichen Ritualmord an Simon von Trient im Jahr 1475 antisemitische Vorurteile

82 Ebd., 146–148.

83 Vgl. Programm für den Festgottesdienst, Freitag, den 2. December 1898 anlässlich des Fünfzigjährigen Regierungs-Jubiläums Sr. Majestät des Kaisers, CAHJP, Vienna – Jewish Community, Patriotic, A-W-305.4; vgl. auch Ansprache an[lässlich] des 85. Geburtstags Kaiser Franz Josephs, ebd., A-W-305.11.

84 Vgl. Kundmachung zum Trauergottesdienst der Schuljugend für Ihre Majestät die Kaiserin Elisabeth sowie Weiteres, ebd., A-W-306.

85 Schriftstück der Kaiserjubiläumskommission, 1907–1908, ebd., A-W-305.3, 1.

86 Vgl. ebd., 1–2: »Die Juden Oesterreichs nehmen [...] freudigen Anteil an dieser Feier. [...] Durch die Bedrängnisse, die wir besonders in den letzten Jahrzehnten über uns ergehen lassen mußten, unter dem fortgesetzten Drucke unverdienter Gehässigkeit sind wir bescheidener geworden, denn je. Sonderrechte verlangten wir niemals, nur Gerechtigkeit!«

87 Bloch, Der nationale Zwist und die Juden in Oesterreich. Vgl. auch Buchen, »Herkules im antisemitischen Augiasstall«.

schürte.⁸⁸ Daneben engagierten sich auch Personen aus gutbürgerlichen und adligen Familien, so der Schriftsteller Arthur Gundaccar von Suttner, Ehemann der späteren Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner, der gemeinsam mit Professoren, Stadträten, der Fürstenfamilie Metternich, der Baronin Marie von Ebner-Eschenbach und den Bürgermeistern aus Nußdorf, Döbling und Heiligenstadt einen Verein zur Abwehr des Antisemitismus gründete.⁸⁹

Seit den 1880er Jahren hatte sich zudem unter jüdischen Studierenden der Universität Wien ein jüdischer Nationalismus verbreitet, der 1882 in die Gründung der nationaljüdischen Studentenverbindung Kadimah (hebr., vorwärts) mündete.⁹⁰ Wie andere Verbindungen reagierte Kadimah auf den universitären Antisemitismus und kultivierte ein »männerbündisches Verständnis von Zugehörigkeit«,⁹¹ das bald nach der Gründung mit zionistischen Ideen unterfüttert wurde. Gründungs- und/oder Ehrenmitglieder der Verbindung waren unter anderen Nathan Birnbaum, Theodor Herzl und Sigmund Freud.

Birnbaum wie auch Herzl kamen in jungen Jahren nach Wien, schrieben sich für das Jurastudium ein und wirkten kurzzeitig gemeinsam für eine zionistische Idee. Während sich Birnbaum rasch vom politischen Zionismus Herzls ab- und den Ideen der jüdischen Renaissance und des Kulturzionismus zuwandte, trat Herzl zum Ende des Jahrhunderts als Anführer des politischen Zionismus in Europa auf, dessen Zentrum fortan Wien war. Theodor Herzl (1860–1904) hatte während seiner Studienzeit noch die Assimilation und gar die massenhafte Konversion zum Katholizismus als Strategie gegen Antisemitismus erwogen, revidierte seine Ansichten aber im Licht der Dreyfus-Affäre, die er als Korrespondent der *Neuen Freien Presse* in Paris aus nächster Nähe verfolgte. Im selben Jahr, in dem Karl Lueger die Wahl in Wien gewann und der jüdische Offizier Alfred Dreyfus in Rennes nach einem höchst zweifelhaften Prozess eine Haftstrafe auf einer Atlantikinsel verbüßte, schrieb Herzl seine Idee von einem eigenen jüdischen Staat nach europäischem Vorbild nieder und legte seine Konzepte auch in Theaterstücken dar. Im Jahr darauf veröffentlichte er seine Schrift *Der Judenstaat*.⁹² »Das Ziel«, so Steven Beller, »die durch die jüdische Frage aufgeworfene politische, gesellschaftliche

88 Wyrwa, *Abwehr des Antisemitismus*, 2; Schima, *Der Antisemitismus vor dem Hintergrund der österreichischen Rechtsentwicklung bis 1918*.

89 Wistrich, *Die Juden Wiens*, 155.

90 Ebd., 288.

91 Rürup, Art. »Verbindungen«, 251.

92 *Der Judenstaat* (1896) gilt als zentrale Schrift Herzls. 1902 führte der Roman *Altneuland* die Idee des politischen Zionismus weiter aus.

und moralische Krise zu lösen, blieb dasselbe, doch das Mittel war nicht mehr die vollständige Assimilation, sondern ein neuer Exodus.«⁹³

Im Gegensatz dazu plädierten Kulturzionist*innen für geistige Erneuerung und ein jüdisches Kollektivbewusstsein. Sie traten für das Leben in der Diaspora ein, das mithilfe eines gemeinsamen kulturellen Erbes wieder sinnhaft werden sollte.⁹⁴ So engagierte sich Nathan Birnbaum (1864–1937) im Sinn der Renaissancebewegung für die jiddische Sprache. Er trat zudem für die osteuropäisch-jüdische Bevölkerung ein, für die er in den 1890er Jahren den Begriff der »Ostjuden« etabliert hatte, womit er sie von den »Juden des Westens« unterschied. Jene sogenannten »Ostjuden«, die Birnbaum als stärker religiös verhaftet, der unteren Mittelschicht zugehörig und der jiddischen Sprache mächtig beschrieben hatte,⁹⁵ wurden auch von Herzl als Adressaten seiner zionistischen Idee erkannt. Wie sein Mitstreiter Max Nordau, der die Idee eines »Muskeljudentums«⁹⁶ vertrat, begegnete Herzl ihnen jedoch mit stereotypisierten Vorstellungen über ihr »authentisches«, »nicht durch die Assimilation verdorbenes«⁹⁷ und vorgeblich rückständiges Dasein. Wenngleich sich der politische Zionismus auch gegen bürgerliche Akkulturation wendete, kann Herzls Haltung als exemplarisch gelten für den Blick von Wiener Juden*Jüdinnen auf die jüdische Bevölkerung in den östlichen Provinzen. Sie kennzeichnet eine oft asymmetrische Perspektive, die die komplexen Erfahrungen in der Moderne zu ordnen suchte.

k.u.k. Theaterpolitik

Die politischen Spannungen, die demografischen Strukturen und wirtschaftlichen Neuerungen waren zum Ende des 19. Jahrhunderts tief mit der Theaterlandschaft Wiens verwoben; politische Verwerfungen und soziale Fragen wurden mittels Theater – im öffentlichen Leben und, soweit es die Zensur erlaubte, auf der Theaterbühne – ausgetragen. So spiegelten Theaterdirektionen, -gründungen sowie einzelne Produktionen die gesellschaftspolitische Situation auf struktureller wie ästhetischer Ebene. Juden und teilweise auch Jüdinnen konnten nun künstlerisch und organisatorisch am Theaterbetrieb teilnehmen, sie engagierten sich für

93 Beller, Art. »Altneuland«, 65.

94 Mendes-Flohr, Art. »Kulturzionismus«.

95 Saß, Art. »Ostjuden«, 459–464.

96 Um 1900 von Max Nordau geprägter Begriff, der sich gegen Assimilation richtete und stattdessen für Ertüchtigung und einen kräftigen jüdischen Körper warb. Berg, Art. »Muskeljudentum«.

97 Schorske, Wien, 142; Wistrich, Die Juden Wiens, 75.

Theatergründungen, in den Direktionen, schauspielerisch und publizistisch. Theater eröffnete ihnen, wie auch der Journalismus und spezifisch die Theaterkritik, eine Möglichkeit der bürgerlichen Teilhabe.⁹⁸

Gleichzeitig offenbarte die Theaterordnung, die nach der gescheiterten Revolution 1848 erlassen worden war und grundsätzlich bis 1926 galt, die Fragilität dieser neuen Freiheiten für die jüdische Bevölkerung. Die darin verordnete Zensur sollte die monarchische Herrschaft erhalten, den Diskurs kontrollieren sowie Ideen von Sittlichkeit und Moral vorgeben; sie war aber auch erlassen, um den sozialen Frieden zwischen den Nationalitäten, Klassen und Konfessionen zu wahren, und zeugt so von der Angst vor Zerwürfnissen im Vielvölkerstaat. Judenfeindliche Stücke, die etwa in Preußen zu sehen waren, gelangten demgemäß in Wien weniger zur Aufführung.⁹⁹ Dieselbe Theaterordnung ermöglichte seit dem Ende des Vormärz Theaterneugründungen, die insbesondere im Zuge der Modernisierung der Stadt nach dem Ringstraßenbau erfolgten und gen Ende des Jahrhunderts zu einer Vielfalt und Dichte an Theaterformen, -inhalten und -bühnen führten.¹⁰⁰ Im Lauf des 19. Jahrhunderts ereignete sich so ein regelrechter Theaterboom, der eine »Spektakelgesellschaft«¹⁰¹ ausformte und die kulturelle Topografie Wiens prägte.

Neben den Hoftheatern, die um die Stadtmitte situiert waren, etablierten sich in Wien private Theater in den Vorstädten, denen gesetzlich »theatrale Gattungen zugeordnet waren und die in der Regel auf nach Bildung und Besitz unterschiedene Bevölkerungsschichten zielten«.¹⁰² Während in Paris und London eigene Vergnügungsviertel entstanden, entfaltete sich die Wiener Theaterlandschaft über das Stadtgebiet und unter Berücksichtigung des Publikums im jeweiligen Bezirk. Einzig in der Leopoldstadt verdichtete sich das Theaterangebot aufgrund der

⁹⁸ Ebd., 59.

⁹⁹ Vgl. die Aufführungsgeschichte der Posse *Unser Verkehr* (ab 1813), die in Preußen viel durchschlagender war; Dissertation von Stefan Hofmann (in Vorbereitung). Zur Zensur vgl. Hein, *Das Wiener Volkstheater*, 143; Linhardt, *Kontrolle – Prestige – Vergnügen*.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 44. Zudem Yates, *Continuity and Discontinuity in Viennese Theatrical Life*. Einen Überblick über Theatergründungen und Platzkapazitäten bietet *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*.

¹⁰¹ Charle, *Theaterhauptstädte*. Zum Begriff des Spektakels, der im deutschsprachigen Raum mit Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* (1967) negativ konnotiert wurde und hier neutral verwendet wird, vgl. Röttger, *Historiografie des Spektakels*, 135, 143. Röttger verweist auf die Akzentuierung von Blick und Sehen im *spectaculum*, die auch für jüdische Erfahrungen der Moderne zentral ist.

¹⁰² Linhardt, *Kontrolle – Prestige – Vergnügen*, 26.

Parkanlage des Praters. Diese war unter Joseph II. geöffnet worden und beheimatete im Norden den sogenannten Wurstelprater mit Bretterbuden, Singspielhallen und Kaffeehäusern.¹⁰³ Einer wachsenden Stadtbevölkerung stand im Prater eine metropolitane Vergnügungskultur und auf den Vorstadtbühnen ein Konglomerat an theatralen Formen zur Verfügung: Im Theater in der Josefstadt oder im Carltheater wurden Possen, Couplets, Zauberstücke und Pantomimen gegeben. Daneben traten Volkssängergesellschaften in Singspielhallen auf, die sich über die Stadt verteilten und eine ähnliche Vielfalt kleiner Formen boten.¹⁰⁴ Mit ihnen stieg die Zahl der Veranstaltungen und Bühnen ebenso wie die Platzkapazität, während sich die kostengünstigeren Stehplätze in bürgerlichen Theatern bis 1910 schrittweise verringerten.¹⁰⁵

Zum Ende des Jahrhunderts hatte sich die Theaterlandschaft zudem entlang von Bevölkerungs- und Interessengruppen ausdifferenziert. In der Leopoldstadt traten jüdische und jiddische Ensembles für Gastspiele oder dauerhaft in eigens gegründeten Theatern auf, sie griffen jüdische Themen und Figuren auf und waren gleichfalls Teil einer heterogenen Spektakelszene. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierten sich die ersten literarisch orientierten jüdischen Theater, die sich für ein jüdisches bzw. jiddisches Literaturtheater engagierten.¹⁰⁶ Auf diese Weise hatte sich eine Theatertopografie ausgeformt, innerhalb derer sich soziale Milieus¹⁰⁷ treffen konnten und die verschiedene Zugehörigkeiten und finanzielle Möglichkeiten abbildete, war doch ein geringes Kontingent an Stehplatz- und Galeriekarten auch in den Privat- und Hoftheatern für ein kleinbürgerliches bis proletarisches Publikum vorgesehen, das freilich dennoch Zeit und Geld finden musste, um ein Theater zu besuchen.

Teil dieser Topografie waren auch jene Theaterneugründungen, die von bürgerlichen Vereinen getragen wurden und so nicht nur eine »bürgerlich ausgerichtete Kulturhoheit neben derjenigen des Hofes«,

103 Ebd., 24f. Zur Theatertopografie Wiens vgl. dies., *Residenzstadt und Metropole*; zur Leopoldstadt, Dalinger u. a. (Hgg.), *Wege ins Vergnügen*.

104 Linhardt, *Kontrolle – Prestige – Vergnügen*, 40–49. Zum Repertoire des Theaters in der Josefstadt vgl. Linhardt, *Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre*.

105 Charle, *Theaterhauptstädte*, 27. Charle zeigt für Wien eine Zunahme an Theaterbühnen von fünf (1850) auf 16 (1910).

106 Zu deren Geschichte vgl. Dalinger, »Verloschene Sterne«.

107 Milieu nach Thomas Welskopp, der es definiert als soziale Gemeinschaft und Personennetzwerk, das sich durch eine soziale Nähe nach innen und eine Abgrenzung nach außen kennzeichne. Dieses Verständnis theaterhistoriografisch angewendet von Warstat, *Milieu und Metropole*, 163.

sondern mittels Anteilsscheinen eine »neue Qualität der Verknüpfung von Gesellschaft und Theater«¹⁰⁸ ermöglichten. Konkret formierten sich Bürger- und Theatervereine, deren Gründungen kaum einem wirtschaftlichen Interesse, sondern einer gesellschaftspolitischen Agenda folgten. Viele dieser Theaterprojekte waren antisemitisch und deutsch-national motiviert und trugen so die politischen Kämpfe der Moderne mittels Theater aus. Sie richteten sich gegen die Präsenz von jüdischen Theaterkünstler*innen auf allen Ebenen. Allen voran trat der Schriftsteller und Theaterdirektor Adam Müller-Gutenbrunn (1852–1923) als Vorkämpfer eines »judenfreien« Theaters auf. Er imaginierte eine am Deutschtum orientierte, literarisch wie künstlerisch homogene Volkstheatervergangenheit und beklagte die »krankhafte[n] Anzeichen für den Niedergang des Wiener Theaterlebens«. ¹⁰⁹ In den 1890ern war er an drei Theatergründungen beteiligt, wobei er insbesondere 1898 mit dem Kaiserjubiläums-Stadttheater (heutige Volksoper) eine antisemitische Agenda umsetzte, indem es jüdische Künstler*innen dezidiert ausschloss; 1902 ging das Theater finanziell bankrott. ¹¹⁰ Da viele konservative bis völkische Bürgervereine weiter gegen Juden*Jüdinnen in freien Berufen vorgingen, waren jedoch bereits neue antisemitische Theaterprojekte in Vorbereitung, etwa durch den Herausgeber des *Figaro*.

Waren diese Anstrengungen auch auf institutioneller Ebene nicht erfolgreich, so beeinflusste deutschnationale und christlichsoziale Politik die Postenvergabe sowie ästhetische Diskussionen um Theatergenres nachhaltig. Den Ambitionen Felix Saltens etwa auf die Direktion des Burgtheaters war seine jüdische Herkunft hinderlich, wie Schnitzler im März 1913 notierte: »Saltens angebliche Burgdirectorchancen [...]. Glaubst er's selbst? Nur die Religion Schwierigkeiten. Schon nach Schlenthers Tod wäre einer aus dem Obersthofmeisteramt bei ihm gewesen ... ob er sich – für die Directorchance ev[entuell] taufen ließe.« ¹¹¹ Auch Richard Rosenbaum wurde am Burgtheater immer wieder mit seiner jüdischen Herkunft konfrontiert. Auch wenn er als Chefdramaturg unter verschiedenen Direktionen Einfluss hatte, waren seine Chancen auf die Direktion gering. Vermutlich opponierten deutschnationale Kreise politisch gegen ihn. Bevor er in der Saison 1913/14 aus dem Amt gedrängt

108 Linhardt, Kontrolle – Prestige – Vergnügen, 52.

109 Müller-Gutenbrunn, Das Wiener Theaterleben, 5f.

110 Zu Müller-Gutenbrunn und dem Kaiserjubiläums-Stadttheater vgl. Geehr, Adam Müller-Gutenbrunn and the Aryan Theater of Vienna.

111 Schnitzler am 14. 3. 1913, zit. n. Riedmann, »Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher«, 36. Vgl. auch die Einträge zu Rosenbaum, ebd., 36.

wurde, diffamierte ihn ein anonymes Brief 1911 bei Alfred von Berger. Darin behauptete man im Namen einer »ganzen Reihe aufrichtiger Burgtheaterfreunde«, das Ehepaar Rosenbaum handle »mephistophelisch«. ¹¹² Dass sich Antisemitismus dabei nicht allein als eindeutige Opposition einzelner Personen gegen die jüdische Bevölkerung auf individueller Ebene ausdrückte, sondern oft unterschwellig, diffus oder strukturell zutage trat, zeigt auch das Beispiel Müller-Guttenbrunn. Er warb um Elisabeth Rosenbaum als Autorin des *Lieben Augustin* und bat ihren Mann um Logenplätze für die Aufführung des *Wilhelm Tell* im Burgtheater, opponierte aber zugleich öffentlich gegen Juden im Kulturleben Wiens. ¹¹³

Als sich ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur Vielfalt theatraler Formen die Operette gesellte und diese an den Privattheatern zunehmend populärer wurde, war es ebenfalls Müller-Guttenbrunn, der sich an die Spitze jener Debatte stellte, die die Operette als Bedrohung des »Wienerischen« verdammt und dabei antisemitisch argumentierte. In seinen Schriften *Wien war eine Theaterstadt* (1885) und *Das Wiener Theaterleben* (1890) bemühte er den Mythos um Alt-Wien, konstruierte eine völkische Idee von »Volkstheater« und behauptete den Verlust des »Eigenen« auf Kosten der vorgeblich »jüdischen« Operette. ¹¹⁴ Die Grundmotive dieser Debatte sollten bis in die Theatergeschichtsschreibung der 1950er Jahre nachwirken, in denen Otto Rommel einen »Substanzverlust des Wiener Volks« und »Überfremdung« beklagte und folgerte, der »Zersetzungsprozeß der Volkskomödie« sei noch darzulegen. ¹¹⁵

So wurden um 1900 anhand von Theaterformen und -inhalten Zugehörigkeiten, Ressentiments und sozialpolitische Ideen ausgetragen. Die Operette als Träger »kulturellen Wissens« und »regionale[r] Klang- oder Bewegungsvorstellungen« ¹¹⁶ war ebenso an diesen Aushandlungen beteiligt wie Possen, die soziale Typen des Großstadtgeschehens in Szene

112 Anonymer Brief von M.N. an Alfred von Berger, Wien, 1.7.1911, TSWU, Nachlass Paul Schlenther, Korrespondenz, o.S.

113 Visitenkarte von Müller-Guttenbrunn an Richard Rosenbaum, 22.12.1904, sowie Brief von Müller-Guttenbrunn an Elisabeth Rosenbaum, Wien, 23.3.1904, TSWU, Nachlass Richard Rosenbaum, A 3698.

114 Linhardt, Kontrolle – Prestige – Vergnügen, 42–51; dies., Residenzstadt und Metropole, 84–89.

115 Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, zit. n. Hein, Das Wiener Volkstheater, 140f. Zu den problematischen Konnotationen des Begriffs Volkstheater vgl. ebd. 1991, 1–8. Zudem Crößmann, Zum sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters.

116 Linhardt, Unterhaltung in Mitteleuropa, 145.

setzten oder Wiener Lieder und andere musikalische Nummern, in denen multiple Zugehörigkeiten auf rhythmischer, klanglicher und inhaltlicher Ebene aufeinandertrafen.¹¹⁷

3. Forschungskonjunkturen und Zugriff

Diese Arbeit fokussiert die Jahre zwischen 1890 und 1920 in Wien und nimmt damit die Wiener Moderne in den Blick, die seit den 1970er Jahren verstärkte Aufmerksamkeit erfahren hat. Die historiografische Konstruktion »Wien 1900« ist dementsprechend gut beforcht, breit erinnert und selbst Produkt einer wechselvollen akademischen und gesellschaftlichen Beschäftigung. Vor diesem Hintergrund und ein halbes Jahrhundert nach der ersten Forschungskonjunktur zur Wiener Moderne unternimmt diese Arbeit einen Zugriff auf jene Zeit und veranschlagt dabei einen integrativen theaterhistoriografischen Zugang, der sich für die Aushandlung jüdischer Zugehörigkeit in theaterhistorischen Materialien interessiert. Dabei gilt es, die Gewordenheit der Wiener Moderne anzuerkennen, um ihre historiografischen Traditionen zu wissen und so die eigene Perspektive zu schärfen: Deren Historisierung legt historiografische Zugriffe frei und fördert damit nicht nur ein Verständnis für jene Zeit, in der diese Zugriffe vorgenommen wurden, sondern hilft auch bei der Konzeption dieser Arbeit. Sie zeigt, dass stetig zur Debatte steht, was und wie eine Gesellschaft erinnert – und dass auch diese Arbeit davon nicht ausgenommen ist. In diesem Sinn soll ein Blick auf die Konstellation »Wiener Moderne« auswahlweise passieren, der nicht zuletzt auch den Forschungsstand darlegen kann, auf dem sie aufbaut.

Die Entdeckung eines modernen Wiens

Als der US-amerikanische Ideen- und Kulturhistoriker Carl E. Schorske (1915–2015) Ende der 1950er Jahre begann, die Wiener Moderne und damit »die historische Genese des modernen Kulturbewußtseins«¹¹⁸ zu erforschen, vollzog sich eine mentalitätshistorische Wende im US-amerikanischen Wissenschaftsbetrieb, weg von den Ideen Marx' und hin zu Ansätzen von Freud. Unter dem Eindruck dieser Forschungen, des Kalten Kriegs und der McCarthy-Ära begann sich Schorske für

117 Zur Analyse von *Wiener Blut* (1899) als »Vehikel der Integration« Baranello, *Viennese Blood*, 55.

118 Schorske, *Der Autor*, 44.

jene Stadt am »äußersten Ende« des westlichen Europas zu interessieren, in der Freud gewirkt hatte und deren Konglomerat aus »political decadence and cultural richness«¹¹⁹ die Moderne und ihre Folgen modellhaft zu erklären versprach. Als »produktives Zentrum« mit einer »klar definierten geistigen Elite«¹²⁰ erschien ihm Wien ideal, um von dort aus das 20. Jahrhundert verstehbar zu machen und »die Künste als wesentliche Konstituenten des historischen Prozesses in die Geschichte zu integrieren«.¹²¹ Seine Publikation *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture* (1980; dt. 1982) sollte ihn zum »Entdecker« des modernen Wiens machen, wenngleich er nicht zuerst oder allein ein Interesse für die Wiener Moderne bekundet hatte.¹²²

Schorskes Forschungen gründen auf der These von der »Ödipusrevolte«¹²³ einer ganzen Generation infolge sozialer und politischer Desintegration. Diese habe den *homo psychologicus* sowie das Aufkommen einer ahistorischen Kunstsprache notwendig gemacht. Insbesondere Schorskes These, die »Wiener Söhne« hätten sich vom Liberalismus ihrer Väter entfremdet, und seine Analyse eines krisensensiblen Kunstschaffens wirkten auf folgende Arbeiten – und trafen einen Nerv im vom Endzeitdenken erfassten Europa der 1970er und -80er Jahre. Schorskes »Wien 1900« funktionierte dabei primär über hochkulturelle Leistungen einer verinnerlichten Kultur; es gerann in Abgrenzung zur funktionalistischen »Berliner Moderne«¹²⁴ und stellte der österreichischen Geschichtserzählung, die sich bis dato aus der Belagerung Wiens durch das Osmanische Reich speiste, einen »moderneren« Bezugspunkt gegenüber.¹²⁵

Schorskes Vorschlag, die Moderne als Reaktion einer künstlerischen Elite auf soziopolitische Krisen zu deuten und die Wiener Moderne als ideengeschichtliche Deutungsschablone zu universalisieren, bot auch Anlass für Kritik. Schorske wurde für die Etablierung eines neuen Forschungsfeldes geehrt und zugleich damit konfrontiert, das ästhetisierte

119 Beller, Introduction, 4.

120 Schorske, Der Autor, 44.

121 Ebd., 50.

122 Zu den frühen Autor*innen über die Wiener Moderne zählen Stefan Zweig (1942), Hermann Broch (1948), Henry Schnitzler (1954), Peter Pulzer (1964), Hilde Spiel (1971) – alle jüdische Migrant*innen mit Wienbezug. Vgl. Röhrlich, Migration als Motor für Innovation in Wissenschaft und Kultur?, 11.

123 Ebd., XVII. Vgl. auch Schorske, Wien, insb. Kap. 4.

124 Zur Wiener und Berliner Moderne vgl. Sprengel/Streim, Berliner und Wiener Moderne.

125 Vgl. Uhl, Carl E. Schorske und die Erfindung von »Wien um 1900«, insb. 40.

Bild von »Wien 1900« überhaupt hervorgebracht zu haben.¹²⁶ Ergänzend zu seinen Arbeiten und den Forschungen von William M. Johnston, Edward Timms, Allan Janik und Stephan Toulmin, differenzierten weitere Studien die Wiener Moderne aus.¹²⁷

Insbesondere Marsha L. Rozenblit, Steven Beller und Jacques Le Rider brachten dabei das »jüdische Wien« in die Debatte ein.¹²⁸ Rozenblit betrachtete die »Assimilation« der Wiener Juden als innerjüdische Dynamik. In ihrem Buch *Die Juden Wiens, 1867–1914* (1983) skizziert sie Migrations-, Bildungs- und Organisationsstrukturen zwischen 1867 – dem Jahr der rechtlichen Gleichstellung – und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs.¹²⁹ Während Rozenblit davor warnte, vom Engagement einer jüdischen Künstler- und Bildungselite einen »Assimilationsgrad«¹³⁰ insgesamt abzuleiten, betonte Beller das von ihm so bezeichnete »jüdische Element«¹³¹ einer gesellschaftlichen Elite innerhalb der Wiener Moderne. Er beforschte die »personelle Zusammensetzung der kulturellen Elite Wiens«, um jüdisches »Denken und Handeln«¹³² zu identifizieren. Wien 1900, folgerte er, sei eine »jüdische Stadt«, da die »Kultur der [...] Jahrhundertwende zum großen, wenn nicht gar zum größten Teil von Menschen jüdischer Herkunft geschaffen und gefördert wurde.«¹³³ Die Wiener Jahrhundertwende könne nicht verstanden werden, ohne »die Position der jüdischen Intelligenz und des jüdischen Mäzenatentums richtig zu erkennen.«¹³⁴

Beller folgt Schorskes These, die kulturelle Blüte Wiens sei der Suchbewegung einer liberalen Schicht zu verdanken, ergänzt aber, dass sich

126 Vgl. Beller, Introduction, 9.

127 Johnston, *The Austrian Mind*. Timms, *Dynamik der Kreise, Resonanz der Räume*; ders./Robertson (Hgg.), *Vienna 1900*; Janik/Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*.

128 Vgl. Vivanco, *Das »Jüdische Wien« des Fin de siècle*.

129 Später fokussiert Rozenblit den Ersten Weltkrieg und Folgejahre: dies., *Reconstructing a National Identity*.

130 Rozenblit, *Die Juden Wiens*, 8. Kritik am Ansatz, »von den Intellektuellen der »Wiener Moderne« auf das »beinahe gesamte Judentum« zu schließen, übt auch Vivanco, *Das »Jüdische Wien« des Fin de siècle*, 523.

131 Vgl. Beller, *Was bedeutet es, »Wien um 1900« als eine jüdische Stadt zu bezeichnen?*, 277.

132 Beller, *Wien und die Juden*, 16.

133 Ders., *Was bedeutet es, »Wien um 1900« als eine jüdische Stadt zu bezeichnen?*, 267; ders., *Who made Vienna 1900 a Capital of Modern Culture?*; ders., *Die Position der jüdischen Intelligenz in der Wiener Moderne*.

134 Ebd., 711.

diese Schicht mehrheitlich aus Juden*Jüdinnen zusammengesetzt habe.¹³⁵ Schorske habe über die jüdischen Liberalen Wiens geschrieben – ohne ihre Zugehörigkeit zu benennen oder als Faktor zu berücksichtigen.¹³⁶ Damit kommt Beller das Verdienst zu, die Wiener Moderne um eine Perspektive aus den Jüdischen Studien ergänzt und den Anteil, den eine jüdische bürgerliche Elite an der Wiener Moderne hatte, herausgestellt zu haben. Er focht diese Position in den 1990er Jahren aus, wobei er für die Akzentuierung auf eine bürgerliche Elite kritisiert wurde. So befürchtete Klaus Hödl, Bellers Fokus auf »Hochkultur« könne suggerieren, »dass Juden [in die Populärkultur] nicht involviert gewesen seien.«¹³⁷

Damit rückten Wissenschaftler*innen im Lauf der 1980er und -90er Jahre jüdische Positionen als zentral für das Verständnis der Wiener Moderne in den Mittelpunkt. Parallel entstanden Film- und Fernsehproduktionen sowie Ausstellungen, die an den Forschungstrend anschlossen und diesen in die Öffentlichkeit trugen. Nicht nur in der US-amerikanischen Forschung und Öffentlichkeit war Wien schick geworden. 1981 landete die britische Band Ultravox einen Hit mit dem Song *Vienna*. Das Interesse an der Moderne war in der gesellschaftspolitischen Situation dieser Jahre begründet und von ihr ermöglicht; es nahm derart an Fahrt auf, dass Steven Beller schon für die frühen 1980er konstatierte: »Vienna 1900 had become distinctly fashionable.«¹³⁸

»Distinctly fashionable«

Was »Wien 1900« in den 1980er und -90er Jahren »fashionable« machte, war die Anschlussfähigkeit an zeitgenössische Problemlagen. Interessierte sich Schorske aus dem Klima des Kalten Kriegs heraus für die Wiener Moderne, so ließe sich auch für die übrigen Wien-Arbeiten ihre je eingeschriebene Gegenwart herauschälen. Die Konstellation »Wien 1900« erzählt so auf zweierlei Weise – von der Zeit um die Jahrhundertwende und von der Zeit des jeweiligen Entwurfs der Konstellation. Angestoßen von einer Reihe öffentlicher Ereignisse, kulminierte die innerösterreichische Auseinandersetzung um die Moderne Mitte der 1980er Jahre: Hatte 1985 die Ausstellung *Traum und Wirklichkeit* (Wien

135 Ders., *Wien und die Juden*, 12.

136 Ders., *Introduction*, 7–9. 2011 spitzt Beller sein Argument zu, indem er den Antisemitismus als bestimmend herausstellt, ders., *Fin de Fin-de-Siècle Vienna?*, 55.

137 Vgl. Hödl, »Jüdische Differenz« in der Wiener Populärkultur, 5.

138 Beller, *Introduction*, 4.

Museum) die Wiener Moderne publikumswirksam aufbereitet und damit eine Rekordzahl an Besucher*innen erreicht, so motivierte der Präsidentschaftswahlkampf im folgenden Jahr, aus dem der ehemalige Wehrmachtsoffizier Kurt Waldheim siegreich hervorging, eine Debatte über die Rolle Österreichs im Nationalsozialismus. Zwei Jahre später nährte der Skandal um die Uraufführung von *Heldenplatz* im Burgtheater die Diskussion weiter. Der Eklat ereignete sich im Jahr 1988, in dem sich der damals noch so genannte »Anschluss« Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland zum 50. Mal jährte; er war Anlass einer neuerlichen Revision des österreichischen Geschichtsverständnisses, die (rechts)konservative Deutungen der jüngeren Geschichte hinterfragte und damit auch die Moderne und ihr jüdisches Erbe neu in den Blick brachte.

Die Bezugnahmen auf die Wiener Jahrhundertwende zogen ihre Impulse in der Folge daraus, Wien als Symptom, Exempel oder Wurzel eines neuen Jahrhunderts auszudeuten. Die Interpretationen waren von einem durch die Gegenwart informierten Interesse für die Vergangenheit motiviert. Sie versuchten teilweise, von Wien aus ein ganzes Jahrhundert zu erklären, was der Titel einer Sondernummer der Zeitschrift *Critique* 1975 auf den Punkt brachte: *Wien – Geburt eines Jahrhunderts*.¹³⁹ Im Versuch, das europäische 20. Jahrhundert zu durchdringen, rückte Wien als »Brennspiegel der europäischen Moderne«¹⁴⁰ in den Fokus. Werner Suppanz und Heidemarie Uhl gehen von Zentraleuropa um 1900 als »Anschauungsfeld«¹⁴¹ aus, dessen Konfliktpotenziale bis in die Gegenwart relevant sind.¹⁴² Wien geriet so zur analytischen Schablone der (postmodernen) Kulturkrise des 20. Jahrhunderts.¹⁴³ Schorske konstatierte die Krise des rationalen Menschen und seines Wertgebäudes, Le Rider schloss mit der »Krise des Individualismus«¹⁴⁴ an und bemerkte, die Kulturkritik der 1970er und -80er sei thematisch in der Wiener Moderne vorweggenommen.¹⁴⁵

139 Le Rider nimmt die Sondernummer als Beginn der westeuropäischen Wien-Rezeption an: ders., *Das Ende der Illusion*, 9.

140 Nautz/Vahrenkamp, Einleitung, 21. Norman Stone schreibt von Wien 1900 gar als »Geburtsstätte der modernen Welt«; ebd., 23.

141 Vgl. Suppanz/Uhl (Hgg.), *Moderne als Konstruktion*, Bd. 2, Klappentext.

142 Vgl. Uhl, *Zwischen »Habsburgischem Mythos« und (Post-)Kolonialismus*.

143 Senarclens de Grancy und Uhl vom Spezialforschungsbereich »Moderne« an der Karl-Franzens-Universität Graz bemerken, dass »die postmoderne Herausforderung [...] die Perspektive auf das Projekt der Moderne verändert« hat: dies. (Hgg.), *Moderne als Konstruktion*, Bd. 1, Klappentext.

144 Le Rider, *Das Ende der Illusion*, 409.

145 Ebd., 415. Zudem Fleck, *Die Wiener als letzte Moderne*, o.S.

Als »Kaisermetropole« und »Schmelztiegel« der Donaumonarchie übte Wien eine sozialpolitische Faszination aus, die sich aus dem multinationalen Gebilde des Habsburgerreichs und aus den Jahren des »Roten Wiens« der Zwischenkriegszeit speiste.¹⁴⁶ Damit gerieten auch proletarische Milieus und alltagsweltliche Belange des »anderen Wiens« in den Blick. Sie wurden bereits in der Ausstellung *Traum und Wirklichkeit* als Gegenpol zum höfischen Glanz in Szene gesetzt (in Form des sozialistischen Wohnprojekts des Karl-Marx-Hofes) und ab den 1990er Jahren verstärkt wissenschaftlich bearbeitet – der Fokus lag dabei auf dem vorstädtischen Alltag von Arbeiter*innen, Tagelöhner*innen und gesellschaftlich Außenstehenden.¹⁴⁷

So fungierte Wien als Sehnsuchtsort, der utopische und dystopische Elemente vereinte, der »fruchtbare Brutstätte« für kulturelle und sozialpolitische Errungenschaften oder Labor reaktionärer Bewegungen war, die auch die jüdische Bevölkerung bedrängten. Die Adressierung dieses historischen Zeit-Raums – prominent in der Ausstellung *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930* – war damit von politischen Anliegen der jeweiligen Gegenwart getrieben; sie war mit Beller »part of the internal Austrian battles over the meaning of modern Austria, and who and what was ›Austrian‹.«¹⁴⁸ Dies kann 1985 für die Inszenierungsstrategien der Ausstellung *Traum und Wirklichkeit* nachvollzogen werden. Rund 600000 Gäste besuchten die Ausstellung, die der *Spiegel* als »k.u.k. Disneyland«¹⁴⁹ rezensierte. Sie zeigen sich ebenso in den folgenden, europaweit proliferierenden Ausstellungen; und sie sind auch der jüngeren Vergangenheit, etwa den Veranstaltungen zum Jubiläum der Wiener Moderne 2018, eingeschrieben. So folgte der Pausenfilm des Wiener Neujahrskonzerts 2018 unter dem Motto »Wiener Moderne« einer jungen Frau auf ihrem Weg durch Wien vorbei an hochkulturellen Errungenschaften, Gebäuden Otto Wagners und ins Museum Belvedere. Die touristischen Stadt- und Porträtaufnahmen von ausschließlich »weiß« und »europäisch« gelesenen Menschen verdeutlichen, dass Geschichtsschreibung und -erinnerung auch gegenwärtig über soziale

146 Wenngleich im ausgehenden Habsburgerreich Nationenstreitigkeiten heftig ausgetragen wurden, sodass Le Rider vom »Schlachtfeld« statt »Schmelztiegel« ausging: *Das Ende der Illusion*, 27.

147 Maderthaler/Musner, *Die Anarchie der Vorstadt*; Lindinger, *Außenseiter, Sonderlinge, femmes fatales*.

148 Vgl. Beller, *Fin de Fin-de-Siècle Vienna?*, 56.

149 k.u.k. Disneyland, in: *Der Spiegel*, 1.4.1985, 231–234.

Ein- und Ausschlussmechanismen funktioniert, die mitverhandeln, wer teilhat und an welche Gruppen erinnert wird.¹⁵⁰

Die Wiener Moderne übte in den letzten Jahren also noch immer eine gewisse Faszination aus, zusätzlich genährt vom Tourismusmarketing der Stadt Wien. Steven Beller hingegen nahm 2011 wissenschaftlich Abschied von der Wiener Moderne: Die Themen dazu seien mehrheitlich bearbeitet, es gäbe kaum mehr etwas zu sagen.¹⁵¹ Mit dem Ende des Kalten Kriegs, dem Verblässen der Idee von Mitteleuropa und dem Abflauen der Diskussion um die nationalsozialistische Vergangenheit habe auch Wien 1900 an Kraft verloren. Um den »Niedergang« der Wiener Moderne zu verhindern, plädiert er für ein neues Paradigma, »that can represent Vienna 1900 as effectively as fin-de-siècle Vienna once did«.¹⁵²

Ein Jahrzehnt nach Bellers *Letter of Remembrance* steht seine Einschätzung zur Debatte: Die homogenisierenden Setzungen des Pausenfilms beim Neujahrskonzert 2018 bedürfen ebenso einer historischen Kritik, wie aktuell rechtspopulistische Bewegungen, Antisemitismus und ein neuer Ethnonationalismus nach historischer Einordnung und der fortgesetzten Perspektivierung Wiens als migrantische, proletarische wie jüdische Stadt der Moderne verlangen. Sie zeigen, dass auch die 2020er Jahre weiter um Perspektiven auf und Deutung(shoheit) über die Moderne ringen; dass diese touristisch tendenziell homogenisierend adressiert wird; und dass die Wiener Moderne historiografisch damit nicht abgeschlossen ist.

Diese Arbeit entsteht dreißig Jahre nach den Forschungskonjunkturen, in Anerkennung der historischen Gewordenheit der »Wiener Moderne« und der Deutungsmodelle dieser Konstellation – jedoch in Abgrenzung zu ihrer normativen Verfestigung. Sie zielt auf Prozesse und Widersprüche moderner Gesellschaft und fragt, wie (Nicht)zugehörigkeit und Differenz mittels Theater verhandelt wurden. Gerade in theatralen Praktiken werden Brüche von Gesellschaft sinnlich erfahrbar, die sich über widersprüchliche Theaterpraktiken erst konstituierte. Die Arbeit stützt sich auf drei Säulen: auf eine integrative Theaterhistoriografie, auf Deutungsperspektiven der Jüdischen Geschichte und auf einen praxeologischen Ansatz. Dieser soll zunächst über die Konzeption der »Moderne« begründet werden.

150 Wiener Moderne 1918 · 2018 (Film).

151 Vgl. Beller, *Fin de Fin-de-Siècle Vienna?*, 67.

152 Ebd., 73.

Wien um 1900 in den Blick zu nehmen, heißt auch mit der »Moderne« umzugehen. Die Moderne kann als Begriff einen Zeitraum an einem bestimmten Ort bzw. in einem größeren geografischen Raum bezeichnen – als *multiple modernity* legt sie weltweite Perspektiven an,¹⁵³ historiografisch periodisiert kann sie die gesamte Neuzeit, zwei Jahrhunderte (ab 1800) oder lediglich die Jahre zwischen 1890 und 1914/18 umreißen.¹⁵⁴ Sie kann als Phänomen, Konzept und Paradigma verstanden werden sowie eine Weltanschauung, künstlerische Stilrichtung oder sozialpolitische Konstellation beschreiben. Sie ist eine historiografische Konstruktion,¹⁵⁵ die adjektivisch näher bestimmt und ausgedeutet werden kann (etwa die Rede von der »Wiener Moderne« oder einer »jüdischen Moderne«¹⁵⁶). Als Epocheneinteilung wie als Beschreibung eines gesellschaftlichen Zustands sprachen bereits Menschen im 19. Jahrhundert davon, in der »Moderne« zu leben oder »modern« – also fortschrittlich, mit der Zeit oder nicht mehr der Antike verpflichtet – zu sein, wobei später Kritik an der Periodisierung wie an der damit verbundenen Fortschrittsideologie geübt wurde und Bruno Latour gar bezweifelte, dass »wir« je modern gewesen seien.¹⁵⁷

Wurde das Adjektiv »modern« im Lauf des 19. Jahrhunderts im Sinn von neu oder gegenwärtig gebraucht – Léon Halévys Arbeit zur jüdischen Geschichte aus dem Jahr 1828 trug etwa den Titel *Résumé de l'histoire des Juifs modernes* –,¹⁵⁸ so verwendete Hermann Bahr 1890 den Begriff, um die zeitgenössische Erfahrung zu beschreiben, ganz und gar in der Gegenwart als einem Moment des »ewigen Werden[s] und Vergehen[s] aller Dinge«¹⁵⁹ zu leben. 1895 hatte das Wort als »Inbegriff der jüngsten socialen, litterarischen und künstlerischen Richtungen«¹⁶⁰ Eingang in den *Brockhaus* gefunden – und damit vielfache Bedeutungs-

153 Eisenstadt, Die Vielfalt der Moderne.

154 Zur Datierung der Moderne vgl. Klinger, Wann war Moderne – wo war Moderne?; zudem umfassend dies., Modern/Moderne/Modernismus.

155 Vgl. Uhl u. a. (Hgg.), Moderne als Konstruktion.

156 Simon Dubnow dachte etwa über eine spezifische jüdische Moderne nach und schlug vor, deren Beginn mit der Französischen Revolution, als Wurzel rechtlicher Gleichstellung für Juden, anzusetzen; vgl. Lenhard, Art. »Jüdische Studien«, 122.

157 Latour, Wir sind nie modern gewesen.

158 Vgl. Lenhard, Art. »Jüdische Studien«, 121.

159 Bahr, Zur Kritik der Kritik (1890), zit. n. Dipper, Moderne, o.S.

160 Brockhaus 1895, zit. n. Dipper, Moderne, o.S.

ebenen aufgefächert: Es beschrieb die soziale (Krisen)erfahrung, die Industrialisierung und Urbanisierung mit sich brachten; Beschleunigung, Aufbruch und Dekadenz, die auch ästhetisch bearbeitet wurden. Für die Jüdische Geschichte gelten der »Auflösungsprozess der traditionellen Gemeinschaft«, Säkularisierung und Streben nach Gleichstellung sowie Nationalisierung als moderne Prozesse.¹⁶¹ Mentalitätshistorisch sind der »Bruch mit der Vergangenheit«¹⁶² und gleichzeitig der Rückbezug auf sie, Zweifel am Fortschritt oder das Aufkommen von Masse und Urbanität maßgebend für eine moderne Erfahrung, die Walter Benjamin nicht mehr kohärent erlebte, sodass er lieber von »Erlebnissen«¹⁶³ schrieb.

Auf dem Erfahrungs- bzw. Erlebnisgehalt aufbauend, den das Konzept der Moderne beinhaltet und der in der Jüdischen Geschichte in Bezug auf die spezifisch jüdischen Erfahrungen der Moderne stark gemacht wurde, interessiert hier ein Modernebegriff, der theatrale Praktiken und deren Erlebens- und Erfahrungsqualität in den Blick zu nehmen vermag. Dwight Conquergood hat vorgeschlagen, Kultur als »Performance« zu begreifen, bzw. umgekehrt darauf verwiesen, dass performative Praktiken Kultur hervorbringen.¹⁶⁴ Matthias Warstat befragte theatrale Prozesse, in und mit denen sich Gesellschaft zeigt.¹⁶⁵ Daran anschließend fokussiert diese Arbeit auf die Zusammenhänge von theatralen und sozialen bzw. performativen Praktiken und kann damit die Perspektive auf die in einer Gesellschaft handelnden und sich verhaltenden Menschen richten. Praktiken wiederholen und erschließen Wirklichkeit, sie bringen diese intentional oder routinemäßig hervor und sie bergen Wissen über die konfliktären Gepflogenheiten einer Gesellschaft, ihrer Handlungsmuster und Machtverhältnisse.¹⁶⁶ Der praxeologische Blick auf diese Prozesse ermöglicht, sich abseits der tendenziell teleologischen Modernisierungstheorie einer theatertheoretischen Analyse der Moderne zuzuwenden.¹⁶⁷

In Bezug auf die Moderne hat Philipp Sarasin vorgeschlagen, diese

161 Lenhard, Art. »Jüdische Studien«, 118.

162 Kandl/Wiese, Das Zeitalter der Erkenntnis, 26.

163 Reichensberger, Moderne als urbane Erfahrung, 58.

164 Vgl. Conquergood, Cultural Struggles, 17; ders., Rethinking Ethnography.

165 Warstat, Soziale Theatralität, 13. Kultur und Gesellschaft sind dabei nicht strikt voneinander getrennt. Geertz begreift Kultur bspw. semiotisch als Textensemble, Max Weber akzentuiert die Möglichkeiten des Menschen, der Welt einen Sinn zu geben und ihr eine Haltung entgegenzubringen, als zentral für Kultur. Damit ist soziales Miteinander »kulturelle Form« und sind Gesellschaft und Kultur eng verbunden. Vgl. Krüger, Alles Kultur?, o.S.; Hillebrandt, Kultursoziologie des Populären, 67.

166 Vgl. Hörning, Kultur als Praxis.

167 Vgl. zum Cultural Turn, der zur Abwendung von der Modernisierungstheorie

als »Haltung« zu begreifen. Er nimmt Baudelaire als Gewährsmann, der 1863 in seinem Essay *Le peintre de la vie moderne* die Modernität als Haltung gegenüber einer flüchtigen Gegenwart, als eine Art und Weise, sich in der Großstadt zu verhalten, als »Haltung, Blick und Gebärde«¹⁶⁸ beschrieben hatte, und liest deren Konsequenzen mit Foucault. Dieser hatte Modernität 1984 als Praxis der Freiheit und Gewalt zugleich umrissen: Man habe sich von ständischen Verpflichtungen, von Religion, Natur und traditionellen Verankerungen lösen können und sich dabei eine Freiheit geschaffen, die es notwendig gemacht habe, sich selbst und die Welt neu – und durchaus gewaltvoll – zu gestalten.¹⁶⁹

Während Hans-Georg Soeffner Kultur begreift als »Haltung und Halt in der Welt«, als »Einstellung des Menschen gegenüber sich selbst und der Welt«,¹⁷⁰ fasst Sarasin aus seiner Foucault- und Baudelaire-Lektüre heraus die Moderne auf »als eine Haltung [...], die wir uns selbst und der Welt gegenüber einnehmen, ›insofern wir freie Menschen sind.«¹⁷¹ Für die theaterwissenschaftliche Arbeit hat dieser Schluss den Reiz, dass Moderne damit als Konglomerat von Haltungen und Handlungen (samt deren Imaginationen) in den Blick rückt und so die praxeologische Verfasstheit von jüdischer Zugehörigkeit akzentuiert werden kann. Deutet Jacques Le Rider die Modernität als »kritische Haltung gegenüber der Modernisierung«¹⁷² aus, soll Haltung in einem umfassenderen Sinn als innere und äußere (Körper)haltung, als innere Überzeugung bzw. Denkhaltung sowie als die Weise, mit Körper umzugehen, ihn zu formen und zu präsentieren, gedacht werden. Sie korrespondiert so mit einem Merkmal der Moderne als Epoche: dem Interesse für Selbst- und Fremdbetrachtung,¹⁷³ das als Leitmotiv jüdische Erfahrungen um 1900 durchwirkt und das in der Studie »Beobachten« genauer untersucht wird. Hugo von Hofmannsthal hat diese Erfahrung in seiner Schrift *Gabriele d'Annunzio* 1893 in ein ästhetizistisches Programm überführt, in dem er das Gefühl akzentuierte, modern zu sein. »Heute scheinen zwei Dinge modern«, schreibt er:

geführt hat: Dipper, *Moderne*, o.S. Zur Modernisierungstheorie: Schildt, *Modernisierung*, o.S.

168 Vgl. Reichensberger, *Moderne als urbane Erfahrung*, 58. Baudelaire's Formulierung lautet: »La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.«

169 Sarasin, *Die Kinder der Moderne*, o.S.

170 Kurt, Hans-Georg Soeffner, 235.

171 Sarasin, *Die Kinder der Moderne*, o.S.

172 Le Rider, *Das Ende der Illusion*, 36.

173 Vgl. Kandl/Wiese, *Das Zeitalter der Erkenntnis*, 36.

die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. [...] Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. [...] modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.¹⁷⁴

Hofmannsthal umreißt damit die fast schmerz- und zwanghafte Selbstbetrachtung – und zugleich die Flucht daraus.

Perspektiven der Jüdischen Geschichte

Moderne als Haltung zu denken und so performative und theatrale Praktiken zu fokussieren, bietet sich aus verschiedenen Gründen für Forschungen zur jüdischen Geschichte an. Um 1900 wurde die jüdische Zugehörigkeit nicht mehr allein religiös entschieden. Während die Säkularisierung religiöse Begründungszusammenhänge partiell aufgehoben hatte, entwickelten sich innerjüdisch weitere Antworten auf die Frage, wer jüdisch sei: Sie wurden über Bildung, Geschichte, Sozialisation und relational zur Umgebungsgesellschaft ausgebildet. Zeitgleich verbanden sich im modernen Antisemitismus soziale und biologische Kategorien zu einer Phantasmagorie des Jüdischen. Definitionen des Jüdischen wurden so in der Moderne prozessual im gesellschaftlichen Umgang entfaltet. *Jewishness* ist damit ein modernes Konstrukt, das unabhängig von einem Glaubensbekenntnis selbst oder von außen zugeschrieben werden konnte und das sich dynamisch zu den jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten verhielt, von ihnen hervorgebracht und in ihnen affirmiert oder neu erschlossen wurde. Till van Rahden hat diesen Umstand als »situative Ethnizität« beschrieben: Da die ethnische Zuschreibung »von Grund auf eine nur gedachte Ordnung« sei, verschoben sich deren Grenzen situativ, wobei auch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe die zu einer anderen nicht ausschliesse.¹⁷⁵ Lisa Silverman und Susannah Heschel haben auf die Nähe zu *Gender* als Konstrukt hingewiesen und dabei auch Performativität nach Judith Butler als Ansatz für die Jüdische Geschichte

174 Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio, 175 f.

175 Rahden, Juden und andere Breslauer, 17, 133.

zur Diskussion gestellt;¹⁷⁶ demnach wird *Jewishness* performativ *in situ* hervorgebracht und verhandelt.

Diese praxeologische Perspektive rückt den Körper ins Zentrum des Interesses, der – diskursiv hervorgebracht – physischer Träger von Erfahrungen sowie Voraussetzung und Mittel für Theater ist.¹⁷⁷ Die Jüdischen Studien haben sich seit den 1980ern verstärkt dem Körper zugewendet, die Trennung von Text und Körper sowie die historische Abwertung von Körper befragt.¹⁷⁸ Barbara Kirshenblatt-Gimblett weist darauf hin, dass »jüdische Körper« nach der Shoah zunächst nur zurückhaltend beforcht wurden, und beschreibt bereits für die Wende zum 20. Jahrhundert die ideologische Übermacht von »Rasse« als Problem für die Anthropologie.¹⁷⁹ In Reaktion auf diese Übermacht strebte etwa der jüdische Anthropologe Franz Boas weg von biologischen und hin zu kulturellen (anthropologischen) Erklärungsmustern, die auch für den Corporeal Turn der 1980er konstitutiv waren. Im Rahmen einer übergreifenden Beschäftigung mit jüdischer Kultur rückten ergänzend zur Schriftkultur auch orale, visuelle, leibliche und körperliche Praktiken ins Blickfeld.¹⁸⁰ Die Integration einer breiteren Kulturgeschichte, die körper- wie ideenhistorisch interessiert ist und auch populäre Praktiken zwischen Text und Körper inkludiert, hat letztlich vielschichtige Forschung ermöglicht: nicht zuletzt praxeologische Perspektiven auf die Verbürgerlichung der jüdischen Bevölkerung in Europa sowie Arbeiten zur visuellen Kultur und zu jüdischer (Un)sichtbarkeit im frühen 20. Jahrhundert.¹⁸¹

Der Blick auf gesellschaftliche Aushandlungsprozesse hilft zudem, einem einseitigen Begriff von Assimilation zu entkommen, von dem sich die Jüdischen Studien abgewendet haben, der aber in gegenwärtigen Debatten wieder Konjunktur erfährt.¹⁸² Wurde in der zweiten Hälfte

176 Vgl. Silverman, *Reconsidering the Margins*, insb. 110f.; Heschel, *The Impact of Feminist Theory on Jewish Studies*, 546.

177 Vgl. zu Körper, Diskurs und Erfahrung Wildmann, *Körpergeschichte und deutsch-jüdische Geschichte*, 136.

178 Zum Corporeal Turn der Jüdischen Studien Eilberg-Schwartz (Hg.), *People of the Body*; Gilman, *The Jew's Body*; Kirshenblatt-Gimblett, *The Corporeal Turn*.

179 Ebd., 455f.

180 David Biale hat vorgeschlagen, den Begriff »Judaism« durch »Jewish culture« zu ersetzen: ders., *Confessions of an Historian of Jewish Culture*, 41.

181 Zentral sind: Gilman, *Jüdischer Selbsthaß*; ders., *The Jew's body*; Kirshenblatt-Gimblett/Karp (Hgg.), *The Art of being Jewish in Modern Times*; Lässig, *Jüdische Wege ins Bürgertum*; Malkin/Rokem (Hgg.), *Jews and the Making of Modern German Theatre*; Wallach, *Passing Illusions*.

182 Kilcher, *Rückkehr der Assimilation*, o.S.

des 20. Jahrhunderts Assimilation noch als jüdische Reaktion auf eine nichtjüdische Umgebung untersucht, so rücken neuere Forschungen Akkulturation als dynamischen, gesamtgesellschaftlichen Prozess ins Zentrum, der Differenz verhandelt, markiert, ausstellt oder harmonisiert.¹⁸³ War Assimilation zwar durchaus eine Forderung, die im 19. Jahrhundert an die jüdische Bevölkerung herangetragen wurde, so bildet sie die komplexen Prozesse der Herausbildung von Gesellschaft jedoch nicht ab.

Die Herausbildung der Wiener Gesellschaft und Kultur um 1900 ist damit einerseits vernetzt, andererseits paneuropäisch und transnational zu denken – wie es Dan Diner für die Geschichte der europäischen jüdischen Bevölkerung als »integrierte Geschichte Europas«¹⁸⁴ begründet hat. Diese zeichne sich durch ihre transnationale, transterritoriale Verbundenheit aus. Die Perspektivierung einer solchen Verbundenheit ist auch für theaterhistorische Materialien Wiens um 1900 sinnvoll, sie öffnet den Blick für Migrationsbewegungen – etwa von Schauspieler*innen – und die Eingebundenheit Wiens in europäische wie globale Zusammenhänge. Zugleich ist auch das Denkangebot Dan Diners relevant, jüdische Geschichte als Seismografen zu verstehen, der Umbrüche und Umwälzungen einer Gesellschaft anzeige.¹⁸⁵

Daneben ist diese Arbeit von der Annahme der Theatralität jüdischer Erfahrung geleitet, die Steven E. Aschheim 2010 grundlegend hervor gehoben hat, womit er eine Brücke schlug zwischen Jüdischen Studien und Theaterwissenschaft. Aschheim liest jüdische Akkulturation als ein explizit »performatives Projekt«, das Konflikte von »character and role transformation« hervorbringe und das ihn zur These führt: »the theatre and issues associated with theatricality and performativity are intimately bound up with – and illuminate – central dimensions of modern Western culture and of the Central European Jewish experience itself.«¹⁸⁶ Während Aschheim Theatralität als Denkfigur der modernen jüdischen Erfahrung in Europa stark gemacht und damit ein Desiderat

183 Lenhard, Art. »Jüdische Studien«, 119. Als Beispiel führt Lenhard die Forschungen von Eli Lederhendler an, der von »Jewish adjustment to Modernity« ausging. Im Gegensatz dazu wird Jonathan M. Hess' Konzeption der Moderne als »Zusammenwirken partikularer Kulturen« vorgestellt. Vgl. Lederhendler, *Jewish Responses to Modernity*, 1; Hess, *Germans, Jews and the Claims of Modernity*, 10f.

184 Diner, *Geschichte der Juden*, 85.

185 Diner, *Vorwort*, VIII.

186 Aschheim, *Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience*, 21.

markiert hat, erprobte Stefan Hofmann diese Denkfigur aus der jüdischen Geschichte heraus für Forschungen zum Herrfeld-Theater in Berlin. Anknüpfend daran arbeitet Hofmann mittlerweile an einer Untersuchung von Akkulturation und Judenfeindschaft im Theater des 19. Jahrhunderts.¹⁸⁷ Die gemeinsame Arbeit mit Stefan Hofmann hat diese Arbeit auf produktive Weise geprägt. Seine Studie zum Berliner Jargontheater ermöglicht Querverbindungen zwischen den Wiener Materialien und der Berliner Theatertopografie um 1900.

Integrative Theaterhistoriografie

Die Verknüpfung zwischen Geschichtswissenschaft und einer kulturwissenschaftlichen Theaterwissenschaft ist für diese Arbeit zentral. Sie nähert sich ihren theaterhistorischen Materialien integrativ: Sie folgt theatralen Praktiken unterschiedlichster Funktion und Form auf verschiedensten Bühnen der Stadt und Schauspieler*innen mit vielfältigen Biografien.¹⁸⁸ Sie beachtet bereits bekannte kulturelle Neuerungen und durchschlagende Ideen der Wiener Moderne, ohne die Gleichzeitigkeit von marginalisierten Phänomenen oder die Kontinuität von Praktiken und Einstellungen des 19. Jahrhunderts aus dem Blick zu verlieren. Dabei stützt sie sich auf die Historisierung und Diskursanalyse (vgl. Studie »Diskursivieren«)¹⁸⁹ und auf einen praxeologischen Ansatz (vgl. Kap. »Moderne als Haltung«). Sie betont die theatralen Aspekte in der Aushandlung von Gesellschaft und Kultur und integriert damit Theater als soziale und kulturelle Praxis in die Historiografie zur Wiener Moderne. Sie kann sich dabei auf Arbeiten zu theatralen Phänomenen der Populärkultur und zu jüdischem Theater um 1900 und in der Zwischenkriegszeit stützen.¹⁹⁰ Daneben erlauben Untersuchungen zur

187 Hofmann, Bürgerlicher Habitus und jüdische Zugehörigkeit, 445–480. Der Arbeitstitel der im Abschluss befindlichen Dissertation lautet: *Von Masken und Mimikry: Akkulturation und Judenfeindschaft auf deutschen Bühnen im 19. Jahrhundert*. Zur gemeinsamen Arbeit mit Hofmann vgl. ders./Eisele, »Natural Born Actors« on the Screen.

188 Zum Vorschlag eines solchen integrativen Ansatzes Peter, Elitär Populär.

189 Zur Diskursanalyse als Kulturanalyse – wobei Kultur als »Gewebe« und Diskurs auch jenseits sprachlicher Artikulation begriffen wird: Keller, Diskursforschung in der Kultursoziologie.

190 Brigitte Dalinger hat für die jüdische Theatergeschichte Wiens Pionierarbeit geleistet: dies., »Trauerspiele mit Gesang und Tanz«; »Verloshene Sterne«; Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Vgl. auch Hanak, Leopoldstädter Ortmetamorphosen; Hödl, Zwischen Wienerlied und Der Kleine Kohn; Korbel, Auf die Tour!; Veigl (Hg.), Luftmenschen spielen

(jüdischen) Theaterszene der Moderne in Berlin, Paris oder Budapest eine paneuropäische Perspektive.¹⁹¹ Dabei wurde Theaterpraktiken um 1900 von der Theater- wie auch der Geschichtswissenschaft ein kulturwissenschaftliches Interesse entgegengebracht.¹⁹²

Während sich die Theaterwissenschaft seit den 1980er Jahren kulturwissenschaftlich orientiert und hierfür Theatralität methodisch wendete, bringen zunehmend auch Historiker*innen Theatralität in Anschlag. Dabei ist Theatralität ein schillernder Begriff geworden, der unterschiedlich verwendet wird, um Phänomene des Theatralen kulturwissenschaftlich zu beforschen, Praktiken zu beschreiben oder diese theoretisch zu fassen. Konzeptionell kann er eine diskursive Ordnung, ein Verhältnis oder ein kulturelles und theatertheoretisches Modell beschreiben.¹⁹³ Dementsprechend haben Tracy C. Davis und Thomas Postlewait für einen historisierenden Umgang mit Theatralität geworben.¹⁹⁴ Ähnlich verweist Matthias Warstat darauf, dass jede Epoche eine eigene Theatralität hervorbringe.¹⁹⁵ Diese Arbeit lehnt sich an das Theatralitätsverständnis der Leipziger und Berliner Theatergeschichtsforschung an, womit einerseits »theatrale Dimensionen sozialer Realitäten« (Helmar Schramm) und andererseits das Verhältnis verschiedener Typen von Theater in einem Gefüge (Rudolf

Theater. Der Sammelband von Peter/Kaldy-Karo (Hgg.), *Artistenleben auf vergessenen Wegen*, untersucht populäre Praktiken wie jüdische Themen. Zur Zwischenkriegszeit aus jüdischer Perspektive Silverman, *Becoming Austrians*. Im Sammelband *Interwar Vienna* ergänzt Birgit Peter die »Cultural Forms« um Theater: dies., *Between Tradition and a Longing for the Modern*.

191 Tobias Becker, *Inszenierte Moderne*; ders. u. a. (Hgg.), *Weltstadtvergnügen Berlin 1880–1930*; Charle, *Theaterhauptstädte*; Gluck, *The Invisible Jewish Budapest*; Jelavich, *Popular Entertainment and Mass Media*, 103–116; Marx, *Ein theatralisches Zeitalter*; Nolte (Hg.), *Die Vergnügungskultur der Großstadt*; Otte, *Jewish Identities in German Popular Entertainment*; Riss, *Ansätze zu einer Geschichte des jüdischen Theaters in Berlin*; Sprengel, *Populäres jüdisches Theater in Berlin*; ders., *Scheunenviertel-Theater. Einen Forschungsbericht zu jüdischem Theater im deutschsprachigen Raum liefert Marx, Im Schatten der Theatergeschichte?*; vgl. auch Bayerdörfer (Hg.), *Theatralia Judaica*, 2 Bde.

192 Vgl. zu diesen Annäherungen aus Sicht Jüdischer Geschichte Kirshenblatt-Gimblett/Karp, *Introduction*. Für die Theaterwissenschaft Marx, *Die Bretter, die eine fremde Welt bedeuten*. Galili Shahar hat Denkfiguren des Theatralen in Bezug auf jüdische Existenz untersucht, ders., *Theatrum judaicum*.

193 Vgl. Warstat, *Theatralität*, 382–388. Zum Vorschlag, *Theatralität als »kulturelles Modell«* zu begreifen und *Aufführung zentral zu machen*, Fischer-Lichte, *Einleitung*.

194 Davis/Postlewait, *Theatricality*, 3 f.

195 Warstat, *Soziale Theatralität*, 242.

Münz) in den Fokus geraten.¹⁹⁶ Während diese Arbeit nicht – wie von Münz vorgeschlagen – vier Strukturtypen von Theater schrittweise herauschält, sondern den Materialien im Sinn einer *Grounded Theory* folgt, orientiert sie sich doch an der Idee des Theatralitätsgefüges nach Rudolf Münz. Theatralität ist demnach das Verhältnis verschiedener Typen von Theater zueinander.¹⁹⁷ In diesem Sinn richten auch die vier Studien den Blick auf vielfältige theatrale Phänomene auf und jenseits der Theaterbühne. Im Verhältnis ermöglichen sie ein Verständnis für die theatralen Dimensionen jüdischer Erfahrung um 1900.

196 Schramm, Theatralität und Öffentlichkeit; Münz, Aldilà Teatrale; Hulfeld, Historiographie zwischen »Theater« und Theater.

197 Ders./Eisele, Theatralität als historiografische Methode.

III. Aufführen

Bühne und (Nicht)zugehörigkeit. *Die Klabbiaspartie* der Budapester Orpheumgesellschaft

1. Karl Luegers Kartenpartie

Sommer 1908 an der istrischen Küste in Lovran. Auf der Terrasse der Villa San Rocco gruppiert sich eine Festgesellschaft um einen Tisch. Musiker mit Geige und Akkordeon, Frauen in weißen Blusen und Männer im Frack machen sich bereit für ein Gruppenporträt, in dessen Zentrum ein Geburtstagskind sitzt: Karl Lueger. Lueger, Gründer der Christlichsozialen Partei und von 1897 bis zu seinem Tod 1910 Bürgermeister von Wien, veranlasste zu seinem 64. Geburtstag jenes »filmische Gruppenporträt einer inszeniert ausgelassenen Festgesellschaft«.¹ Anlass und Personenkonstellation waren mit Bedacht gewählt und auch Lovran scheint angemessen für die Repräsentation der Persona Lueger. Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs in einem Kronland der Monarchie gelegen, war die Küstenstadt 1905 zum Luftkurort ernannt worden und avancierte dank einer Bahnverbindung durch die Österreichische Südbahngesellschaft zum beliebten Erholungsziel gutgestellter Wiener Kreise.

Eine knappe Minute des dreiminütigen Stummfilms *Dr. Luegers Geburtstag in Lovrano* dauert es, bis sich die Gesellschaft – darunter Luegers Privatdiener, seine Schwestern Rosa und Hildegard Lueger und sein Stellvertreter Josef Porzer – in Position gestellt und nach Körpergröße gestaffelt hat. Dann wird das Porträt, das zunächst aus der Halbtotale, anschließend aus der Aufsicht gefilmt ist, zunehmend lebhaft. Die rund drei Dutzend Personen beginnen sich zuzuprosten, mit Hüten oder Sektflaschen zu winken und in die Hände zu klatschen (Abb. 02). In ihrer Mitte ruhend, vom Treiben unbeeindruckt sitzt Karl Lueger, er spielt mit drei Männern Karten. Die Zigarre im Mundwinkel, studiert er sein Blatt; es scheint ausgezeichnet, »von oben« gesegnet. Denn Rückendeckung erhält Lueger von einer Nonne im Kostüm. Schwester Mathilde,² Ordensschwester im Wiener Hartmann-Kloster, pflegte Karl Lueger in seinen letzten Jahren und blickt – oder: kiebitzt – ihm im Film erfreut über die Schulter in die Karten (1:16–1:28 Min.).

1 Dr. Luegers Geburtstag in Lovrano (Österreich-Ungarn, heute Kroatien 1908), WStLA, Filmarchiv media wien, 026B.

2 Vgl. Hawlik, Der Bürgerkaiser, 184.



Abb. 02 Karl Lueger kartenspielend in Lovran (1908)

Lueger, der vor allem eine katholische kleinbürgerliche Wählerschicht ansprach, legitiimierte sich über den Katholizismus und stützte sein Programm auf den von ihm mit genährten Antisemitismus. Nach der viermaligen Weigerung Kaiser Franz Josephs, Lueger trotz Wahlerfolgs zum Bürgermeister zu küren, erfolgte die Ernennung 1897 schließlich auch dank päpstlicher Bitte. Als das Filmporträt 1908 entstand, war es Lueger längst gelungen, sich als antisemitischer Redner wie als sorgender Stadtvater zu etablieren.³ Im Film präsentierte er sich dank des Kartenspiels als geselliger Kommunalpolitiker und staatstragend in den Kronländern der Monarchie. Daneben pflegte er seinen Ruf insbesondere durch seine öffentlichen Auftritte und politischen Agenden, etwa durch Großprojekte in der sozialen Fürsorge oder der Gas- und Stromversorgung (1899–1902), die ihm bald den Beinamen »Monarch von Wien«⁴ einbrachten.

In der Tat ging seine Amtszeit mit der Modernisierung Wiens einher, die um 1890 einsetzte und die Stadt neben Berlin zur Chiffre einer fortschrittlichen Metropole avancieren ließ, obgleich sie gesellschaftlich weitgehend feudal-aristokratisch strukturiert blieb. Elektrische Trams, Fahrrad und Telefon führten zu beschleunigten Lebensgewohnheiten; mit der steigenden Bevölkerungszahl ging eine Gründungswelle von

3 Antisemitismus war Teil von Luegers Erfolg. Ein Flugblatt dichtete 1896 das »Vater Unser« für Lueger um und forderte den Schutz der christlichen gegen die jüdische Bevölkerung. »Lueger, Vater Unser!«, Flugblatt 1896, zit. n. Philippoff, Die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn, 123.

4 Salten, Lueger. Der Monarch von Wien.

Restaurants, Gast- und Kaffeehäusern einher.⁵ Gesahen diese alltagsweltlichen Veränderungen in der Donaumetropole zwar vergleichsweise gemächlich, erzeugten sie dennoch Unsicherheiten.⁶ Politisch beschreibt der Journalist Felix Salten die 1890er Jahre, in denen Lueger zu Macht gelangte, retrospektiv als eine »lauwarne, trübe, unentschlossene Zeit«. Während des Zerfalls der bürgerlichen Parteien sei die Masse der Kleinbürger »führerlos blöckend wie eine verwaiste Herde durch die Versammlungslokale«⁷ geirrt, wo Lueger sie – der aufkommenden Sozialdemokratie zum Trotz – aufgesucht habe. Er verstand es dabei, den Argwohn gegen das liberale jüdische Bürgertum der Gründerzeit sowie die Angst um die eigene gesellschaftliche Stellung im Vielvölkerstaat massentauglich in antisemitischen Erklärungsmustern zu kanalisieren. Oft sprach er eindeutige Drohungen aus, die er dann wieder kalkuliert relativierte – etwa im Dezember 1905, als er mit Blick auf die Massaker gegen die jüdische Bevölkerung in Russland auch Gewalt gegen Juden in Wien nahelegte, nach großer Empörung aber zurückruderte:

Sie wissen, daß jetzt gegen mich eine kleine Judenhetze los ist. Es gibt aber keinen gemütlicheren Menschen in Wien als mich. Ich will niemandens Blut. Ich kann kein Blut sehen (Heiterkeit). Ich versichere, daß ich die Juden weder ermorden noch berauben will. [...] Erschlagen, bestehlen, beschimpfen Sie sie nicht, aber tun Sie mir nur den einen Gefallen: Kaufen Sie nichts bei den Juden!⁸

Mit Blick auf Kleingewerbetreibende nutzte er den Börsenkrach 1873 und die folgende Krise für sich. Er verband antikapitalistische mit antisemitischen Forderungen, hielt demagogische Reden gegen die jüdische Bevölkerung seiner Stadt und spielte gegen sie – ob akkulturiert oder gerade erst nach Wien migriert – die untere Mittelklasse und die Arbeiter*innenschaft aus. Er habe, schreibt Felix Salten, »der allgemeinen Unzufriedenheit den Weg in die Judengassen«⁹ gewiesen.

Seine politische Agenda hatte Lueger lange vorbereitet. Im Mai 1893 forcierte er die Gründung der Christlichsozialen Partei.¹⁰ Als Gemeinde-

5 Horak/Maderthaner, Einleitung, 10f.

6 Vgl. Sprengel/Streim, Berliner und Wiener Moderne, 22.

7 Salten, Lueger. Der Monarch von Wien, 131f.

8 Lueger und die Juden, Grazer Tagblatt, 12. 12. 1905, 18. Zu den Pressestimmen sowie zur Reaktion der Israelitischen Kultusgemeinde Wiens vgl. CAHJP, Vienna – Jewish Community, Antisemitica, A-W-323.1 und A-W-323.2.

9 Salten, Lueger. Der Monarch von Wien, 130.

10 Vgl. Aicher, Art. »Christlichsoziale Partei (Österreich)«.

und Landtagspolitiker mit Ambitionen aufs Bürgermeisteramt äußerte er sich in dieser Zeit auch zur Ausstattung der städtischen Bibliotheken, was die humoristische Zeitschrift *Die Bombe* für eine beißende Satire auf dessen offenen Antisemitismus nutzte. Sie veröffentlichte eine fiktive Liste von Büchern, die Lueger für den Verleih anbieten wolle. Neben antisemitischen Ratgebern von fiktiven Autoren wie Dr. Hetzer und Hugo Lügenberg schlug *Die Bombe* im Namen von Lueger ein weiteres Buch vor: »Die verjudete Leopoldstadt«, im Lichte der modernen Forschung, mit besonderer Berücksichtigung der »Klabrias Partie«.¹¹ Die Theaterposse *Die Klabriaspartie* sollte in den folgenden Jahren noch oft ins Visier von Luegers Hetzreden geraten. Sie inszenierte seit den 1890er Jahren mit großem Erfolg ein Kartenspiel, das eine gänzlich andere Gesellschaft und Spielanordnung zeigte als die Kartenpartie von Karl Lueger in Lovran im Sommer 1908.

2. Bei der Budapester Orpheumgesellschaft

Die Klabriaspartie

Im Mai 1893 stand die Theaterposse *Die Klabriaspartie* bereits seit drei Jahren auf dem Spielplan der Budapester Orpheumgesellschaft in Wien. Sie war im November 1890 erstmals von den sogenannten Budapestern inszeniert worden und seitdem auf dem besten Weg, zur Chiffre der Leopoldstadt und ihrer mehrheitlich jüdischen Bevölkerung zu gerinnen. Bis in die 1920er Jahre hinein sollte die »Partie«, wie sie bald umgangssprachlich hieß, geschätzte 5000 Mal¹² allein in Wien zur Aufführung

11 Volks-Bibliotheken, *Die Bombe*, 28. 5. 1893, 2.

12 Dies schätzt Otto Taussig in den 1920er Jahren: ders., Von »Klabriaspartie« zu »Klabriaspartie«, 13. Vgl. auch Hannak, Fünfundzwanzig Jahre Klabriaspartie, 13. Ein Artikel berichtet 1892, 17 Monate nach der Uraufführung, bereits von 500 – also bis dato fast täglichen – Aufführungen: *Die Presse*, 26. 3. 1892, 3. Im Oktober 1896 verkünden die *Wiener Bilder* die 1100. Aufführung: Ein Jubiläum der »Klabriaspartie«, in: *Wiener Bilder. Illustriertes Sonntagsblatt*, 15. 10. 1896, 7. Das *Variété* gratuliert 1902 zur 1500. Aufführung: *Das Variété* 2, 26. 10. 1902, o.S. Josef Koller überliefert, die Posse habe ab 1890 eintausend Aufführungen »en suite« erlebt: ders., *Das Wiener Volkssängertum*, 153. Als Karl Lechner die *Partie* nach dem Ersten Weltkrieg 1919 ins Programm hebt, feiert er das »dreißigjährige Bestandjubiläum« und gibt an, die Posse sei über 1500-mal »en suite« gegeben worden: *Der neue Tag*, 3. 4. 1919, 7. Zwei Wochen später wirbt die *Wiener Allgemeine Zeitung* mit der 1885. Aufführung »täglich, [...] vor ausverkauftem Hause«: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 19. 4. 1919, 3.

gelangen. Oft als »Hauptschlager des Abends«¹³ oder »auf allgemeines Verlangen«¹⁴ des Publikums angekündigt, bemisst sich die Kraft der Posse nicht nur an ihrer Aufführungszahl, sondern auch an zahlreichen Adaptionen und Parodien, an einer verschollenen Verfilmung und der bald breiten Verwendung der *Partie* im Wiener Sprachgebrauch. »Zitate«, schreibt Arthur Schnitzler als regelmäßiger Besucher der Posse, »sind entweder aus Faust oder aus der Klabriaspattie«.¹⁵

Aufgrund des einfachen Plots zeigten sich einige überrascht von der Popularität der *Klabriaspattie*. Sie sei erfolgreich, habe aber »keine Handlung«, schreibt Jacques Hannak retrospektiv: »Ein paar Gettojuden treffen sich in einem armseligen Kaffeetschecherl und spielen miteinander Karten.« Weiter geschehe in diesem »handlungslosen kleinen Schwank« nichts. Nur ein einziges Mal erfolge »so etwas wie ein dramatischer Effekt«: beim Auftritt von Sali Reis, die ins Kaffeehaus stürmt, um ihren Mann Jonas Reis vom Kartenspiel abzuhalten – was »ein klein wenig Spannung in das magere Geschehen«¹⁶ bringe.

In der Tat ist die Handlung der *Klabriaspattie* – erhalten in einigen Zensurakten, Textbüchern und Nachdrucken¹⁷ – simpel und im Titel fast komplett umrissen. Drei Kartenspieler und ein »Kiebitz«, der einem Spieler in die Karten schaut und das Spiel kommentiert, treffen sich in einem Kaffeehaus auf eine Partie Klabrias. Dem Schafskopfspiel ähnlich, war Klabrias in Wien gut bekannt; man »klabberte«¹⁸ zur Jahrhundertwende gerne, für gewöhnlich mit drei oder vier Spieler*innen. Ein 1830 in Wien erschienenes Regelbuch erklärt Klabrias zum »weitverbreitete[n] Kaffeehausspiel«: Es sei »recht kompliziert«, erfordere »viel Spielgeist« und könne, einmal planlos begonnen, »bei den schönsten Chancen verloren werden«¹⁹ – Charakteristika, die möglicherweise in Improvisationen und kurzen Einlagen auch theatral aufgegriffen werden konnten.

13 Die Presse, 26. 3. 1892, 3.

14 Vgl. Neues Wiener Tagblatt, 29. 11. 1909, 18.

15 Schnitzler, zit. n. Riedmann, »Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher«, 142.

16 Hannak, Fünzig Jahre Klabriaspattie, 13.

17 Erhalten sind ein Druck, der bis 1899 sieben Mal aufgelegt wurde, sowie maschinen- bzw. handschriftliche Texte im NÖLA: Adolf Bergmann, *Die Klabriaspattie*. Eine Kaffeehaus-Szene (1920), NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 155/05. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf eine Druckversion von 1895. Daneben ist die *Klabriaspattie* als *Eine Partie Klabrias im Café Spritzer* veröffentlicht.

18 Vgl. Schnitzler, zit. n. Bettina Riedmann, »Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher«, 198.

19 Unger, Kurzgefaßte Anleitungen, Regeln und Gesetze, 21.



Abb. 03 Szenenfoto der *Klabriaspertie* (um 1890)

Dass die Inszenierung mehr auf schauspielerische Fertigkeiten fokussierte und auf eine aufwendige Bühnenausstattung verzichtete, deuten auch die überlieferten Drucke und Fotografien an, in denen das Kaffeehaus der Theaterbühne mit einem Tisch und vier bis fünf Stühlen einfach ausgestattet ist (Abb. 03). Auch die Manuskripte sahen keine Verwandlungen vor, was einem Erlass zur Theaterverordnung von 1867 entsprach, der den Singspielhallen den Einsatz von Theatermaschinerien untersagte.

Das schlichte Kaffeehaus wird im Lauf der Posse von mittellosen (ost)jüdischen und böhmischen Gästen besucht. Nach seinem Entrée-lied stimmt der Kellner Moritz das Publikum in direkter Ansprache auf die Gerissenheit der Spieler ein:²⁰ Sie tricksen beim Spiel, geizen beim Bezahlen und trinken den Kaffee vom Nachbarn oder nach der Partie doch lieber zu Hause. Bis auf Prokop Janitscheck, der sich als Böhme vorstellt, sind alle Gäste jüdisch, was im Textbuch etwa durch die Namen der Protagonisten und deren Verwendung jiddischer Wörter aufscheint. Besonders Simon Dalles trägt einen sprechenden Beinamen, der das Milieu des Theaterstücks anzeigt: Dalles ist aus dem Westjiddischen »dales« in die Umgangssprache eingegangen und leitet sich

20 Vgl. Adolf Bergmann, *Die Klabriaspertie*, 5.

vom mittelhebräischen »dalút« (Armut, Elend, Geldnot) ab.²¹ Der in existenzielle Not geratene Dalles symbolisiert so das Schicksal großer Teile der jüdischen Bevölkerung, die aus den östlichen Provinzen nach Wien migriert waren und dort, oft im zweiten Bezirk, der Leopoldstadt, ein Leben in Armut führten. In comödiantischer Tradition führt er als typisierte Figur seine zentrale Eigenschaft in seinem Beinamen stets bei sich.²²

Damit präsentiert die *Klabriaspattie* – aufgeführt von einem mehrheitlich jüdischen Ensemble der Singspielhallenszene – eine gänzlich andere Spielanordnung als Karl Luegers Kartenspiel in Lovran. Bei beiden handelt es sich um inszenierte Spielsituationen, die jedoch auf verschiedene Lebenswirklichkeiten und Repräsentationsmuster verweisen. Während Lueger sich im Mittelpunkt seines geordneten Filmgemäldes in wohltemperierten Gesten als Stadtoberhaupt in Szene setzt und diesen so domestizierten, vermeintlich privaten Raum der Sommerfrische zur politischen Machtrepräsentation nutzt, macht die *Klabriaspattie* fiktionalisiert und theatral marginalisierte Körper und eine gesellschaftliche Existenz sichtbar, die auf einer anderen sozialen Zugehörigkeit beruht und dabei inszenatorischen Logiken folgt, die der Repräsentation des Politikers Lueger diametral entgegenstehen.

Die Posse – äußerst erfolgreich, dabei eng mit Inszenierungs- und (Re)präsentationsmustern des Jüdischen um die Jahrhundertwende verwoben und von Jacques Hannak als eigenes »kleines Kapitel Kulturgeschichte«²³ beschrieben – soll Ausgangspunkt der Erkundungen zu theatralen Strategien jüdischer Zugehörigkeit sein. Sie bietet sich dafür besonders an: *Die Klabriaspattie* funktionierte nur – so deutet es Hannak bereits an –²⁴ aufgrund ihrer ausgesprochenen Zeitgenossenschaft: Sie war um 1900 durchschlagend erfolgreich, unter den veränderten politischen und sozialen Bedingungen der 1930er Jahre aber schnell wieder vergessen.²⁵ Sie verhandelte das dringende Thema jüdischer Differenz

21 Vgl. Rosten, *Jiddisch*, 152; Althaus, Chuzpe, Schmus & Tacheles, 72f.; Dalles war um 1900 als jüdischer Begriff etabliert. Klaus Hödl zitiert eine Figur aus der Posse *Der Apostel vom Schottenfeld* von Volkssänger Hirsch, die erklärt, für das Wort »mittellos« sage man »in Schottenfeld stier und in der Leopoldstadt Dalles«; Hödl, *Zwischen Wiener Lied und der kleine Kohn*, 178.

22 Vgl. die spanischen und österreichischen Hans-Figuren Juan Rana und Hans Wurst: Eisele, *Wider das »bürgerliche Schlafmittel«*.

23 Hannak, *Fünzig Jahre Klabriaspattie*, 13.

24 Vgl. ebd.

25 Dennoch wirkten in den Erinnerungskulturen jüdischer Migrant*innen Versatzstücke der Posse fort. Gluck berichtet von einer US-amerikanischen Familie, die – ohne die Hintergründe zu kennen – beim Kartenspiel auf das

auf kleinen, populären Bühnen, verwies von dort aus aber auf soziale, paneuropäische Fragen des zu Ende gehenden wie auch des beginnenden Jahrhunderts. Der langjährige Erfolg in Wien wie auch die Debatte, die sich um die Posse entspann, können zudem exemplarisch freilegen, wie jüdische Zugehörigkeit mittels theatraler Praktiken gesamtgesellschaftlich verhandelt und befragt wurde, aber auch wie sich fikionalisierte Wirklichkeit aus den sozialen Realitäten der Jahrhundertwende speiste und umgekehrt auf sie wirkte (vgl. Studie »Diskursivieren«). Angestoßen wurden diese Prozesse von der Budapester Orpheumgesellschaft, einem mehrheitlich jüdischen Ensemble aus der populären Privattheaterszene, das 1889 als »Specialitäten-Gesellschaft« in Wien einzog.

Eine »Specialitäten-Gesellschaft«

Die ersten Wochen des Jahres 1889 waren geprägt von einer tiefen Erschütterung der Monarchie einerseits und von einem politischen Aufbruch andererseits. Der Suizid des Thronfolgers Rudolf von Österreich mit seiner Geliebten Marie Alexandrine von Vetsera löste Staatstrauer und Sorgen um die Stabilität der Monarchie aus. Zugleich stand der Jahresbeginn 1889 im Zeichen des großen sozialdemokratischen Parteitags im niederösterreichischen Hainfeld. Die Sozialdemokratie unter Victor Adler beschloss dort ihre Prinzipienklärung zur »Befreiung [von] der politischen Rechtlosigkeit« für alle »ohne Unterschied der Nation, der Rasse und des Geschlechts«. ²⁶ Mit der frisch gegründeten *Arbeiter-Zeitung* verbreiteten sich sozialdemokratische Ideen bald auch publizistisch. Eine andere Zeitungsneugründung, die des *Deutschen Volksblatts*, sprach ein ähnliches Publikum an, hetzte aber antisemitisch. Während sich das langsame Ende der Gründerzeit ankündigte, wurden in Wien im Sommer 1889 die historistischen Gebäude jener Ära erst fertiggestellt. Unweit des neuen Burgtheaters am Ring eröffnete das Naturhistorische Museum, in unmittelbarer Nähe nahm das Volkstheater mit einem Stück von Ludwig Anzengruber den Spielbetrieb auf. Circa einen Monat später reüssierte Gerhart Hauptmann in Berlin mit seinem naturalistischen Drama *Vor Sonnenaufgang*.

In jenem Sommer gründeten der Singspielhallen-Konzessionär Matthias Bernhard Lautzky und der Volkssänger Josef Modl die

»Café Abeles« der ungarischen Version der *Klabriaspattie* referenzierte, wenn jemand des Betrugs überführt wurde (»Wir sind doch nicht im Café Abeles!«): Gluck, *The Invisible Jewish Budapest*, 229, Fn. 68.

²⁶ Prinzipienklärung der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs.

Budapester Orpheumgesellschaft. Die zunächst lose Gruppierung von Künstler*innen der Singspielhallenszene tat sich während des Sommers für Gastspiele in Wien zusammen und basierte zunächst auf den Netzwerken von Modl und Lautzky, wobei Letzterer aufgrund seiner Künstleragentur auf Kontakte innerhalb der Budapester Szene zurückgreifen konnte.²⁷ Die Idee eines Wiener Gastspiels von Budapester Künstler*innen kam in den Sommermonaten gelegen, viele Theatergesellschaften waren auf Tournee, zahlreiche Vergnügungsetablissemments machten Sommerpause.²⁸ Damit war den »Budapestern«, obschon sie mit einer Reihe an Gastspielreisenden, Artist*innen und »Specialitäten«-Künstler*innen konkurrieren mussten,²⁹ die Aufmerksamkeit all jener garantiert, die über den Sommer in Wien geblieben waren. Sie profitierten vom Ruf der liberalen Orpheumszene in Budapest, gleichzeitig waren einzelne ihrer Mitglieder auch in Wien bekannt, sie verfügten über Verbindungen in die Kaisermetropole und in die Monarchie und hatten zudem verschiedene künstlerische Schwerpunkte, dank derer die Gesellschaft ein breites Abendprogramm zusammenstellen konnte.

Josef Modl (1863–1915) beispielsweise war in Wien und Budapest bereits als Volkssänger etabliert. Unter dem Namen »Der fidele Peperl« trat er in den 1880ern in beiden Metropolen auf. Er war Gast in zahlreichen Etablissements, spielte in der Volkssängergesellschaft der Gebrüder Rott und mit dem Pianisten M. O. Schlesinger; sie alle konnten ebenfalls für die Budapester Orpheumgesellschaft gewonnen werden.³⁰ Die Gebrüder Rott übersiedelten für die Gründung von Budapest nach Wien: Max Rott (geb. Mendel Rottmann, 1863–1922) und Benjamin Blaß waren zuvor in Budapest im Duett, zuweilen auch mit den Sängern Rhomes und Schor im Quartett aufgetreten.

Als Rott bei den Budapestern zum Star wurde, hatte er eine Migrationsbiografie innerhalb der Habsburgermonarchie vollzogen. Er entstammte einer jüdischen Kaufmannsfamilie aus Radymno (Galizien, heute Polen) und wuchs orthodox auf. Sein Kollege Josef Koller berichtete später, dass Rott »in den strengen Sitten der Hebräer« erzogen worden sei und »Ohrlocken« und Kaftan tragen musste, was ihm

27 Wacks, Die Budapester Orpheumgesellschaft, 224f. Neben Modl wird von »Impressario Freiwirth« als Mitgründer berichtet: Anna und Louise Württemberg, *Der Humorist*, 5.7.1889, 5.

28 *Der Humorist* betont, die Gründung käme »zu gelegener Zeit«, ebd., 5.

29 1897 beklagt Lautzky die Sommermonate als »böse Zeit. Wien ist da von Theatermitgliedern, »Specialitäten« aller Art, [...] überschwemmt.« Lautzky, Spaziergänge durchs lustige Wien, 12.

30 Wacks, Die Budapester Orpheumgesellschaft, 225.

»absolut nicht zusagte«. ³¹ Im Anschluss erzählt Koller eine jüdische Migrations-, Bildungs- und Aufsteigergeschichte, die Rott mittels des Schauspielberufs gelang, eine Änderung der Kleidung und des Habitus erforderte und die so ähnlich in zahlreichen Erzählungen zum Narrativ geronnen ist. ³² Rott habe das Elternhaus verlassen, den Friseur aufgesucht und die »Schmachtlocken« entfernen lassen. Fein gekleidet sei er dann in den Gasthäusern von Lemberg und Przemyśl aufgetreten: »Die Passion für propere Kleidung hielt sich.« ³³ Als Volkssänger gelangte er nach Budapest, von wo aus er gemeinsam mit Benjamin Blaß nach Wien übersiedelte. Der Kritiker Alfred Polgar sah die beiden »einen wilden, jüdischen Step« tanzen und im Duo singen, »zum Beispiel das herrliche Lied vom ›Tandelmarkt‹, wo man alles, alles kaufen kann: ›... ein zerrissenes Gilet – und a Hosen voller Flöh‹ – und ein Dutzend Taschentischer – und von Paul de Kock de Bicher«. ³⁴

Bei den Budapestern wurde Max Rott gemeinsam mit Heinrich Eisenbach (1870–1923) zum Ensemblestar. Eisenbach war wie Rott jüdischer Herkunft und auch in Budapest bekannt. ³⁵ Er übernahm nach dem Ausscheiden Ferdinand Grüneckers 1893 die Figur des Simon Dalles in der *Klabriaspattie* und avancierte rasch zum »Star und Clou von's Ganze« ³⁶ – als Dalles wie auch als Schauspieler, Conférencier und Regisseur. Als »Sohn eines Großkaufmanns« ³⁷ in Wien geboren, begann Eisenbach seine Künstlerkarriere als Clown und Gesangskomiker in Budapest, wo er mit seiner späteren Frau Anna im Tanzduett auftrat und wegen der geringen Gage tagsüber »Landschaften nach dem Meter« ³⁸ malte. Dreißig Jahre später, Eisenbach war gerade verstorben, erinnerte man sich seiner als unvergesslichen Teils jener »klassischen Epoche der ›Klabriaspattie««. ³⁹ Felix Salten beschrieb ihn als Schauspieler, der mit »nicht zu bändigende[r] Lebenskraft« ⁴⁰ der »Ghetto-Traurigkeit«

31 Koller, Das Wiener Volkssängertum, 159.

32 Vgl. den Roman *Der Pojaz* (Karl Emil Franzos, 1905) und die Autobiografie *Da geht ein Mensch* (Alexander Granach, 1945); ebenso den Stummfilm *Das alte Gesetz* (D 1923). Hofmann/Eisele, »Natural Born Actors« on the Screen, insb. 136–138.

33 Koller, Das Wiener Volkssängertum, 159.

34 Polgar, Max Rott, 217.

35 Wacks, Die Budapester Orpheumgesellschaft, 226.

36 Liebstöckl, Theater, 2.

37 Koller, Das Wiener Volkssängertum, 153; vgl. Art. »Eisenbach, Heinrich«, ÖBL, Bd. 1, 236. Koller kolportiert Krakau als Eisenbachs Geburtsort.

38 Koller, Das Wiener Volkssängertum, 153.

39 Liebstöckl, Theater, 2.

40 Salten, Eisenbach, 172.

entwischen wollte. Wenn er auf die Bühne getreten sei, »ging freudige Bewegung durch den Saal«; Eisenbach habe es geliebt, das Publikum zu apostrophieren,⁴¹ erzählt Koller, der selbst ab 1897 im Ensemble war und den Kellner Moritz in der *Klabriaspattie* gab. Daneben begann Eisenbach, mit dem Gesangskomiker Josef Bauer (1887–1925) Schallplatten von seinen Conferenzen aufzunehmen, die ihn zusätzlich bekannt machten.⁴²

Mit Max Rott trat Eisenbach schließlich in der *Klabriaspattie* auf; sie zählten zu den kontinuierlichen Künstlern eines Ensembles, das ansonsten stark fluktuierte und aus zahlreichen, manchmal wiederkehrenden Gästen bestand. Begannen 1889 acht Personen im Ensemble, die alle aus der Budapester Orpheumszene stammten – darunter die Volkssängerinnen Anna und Luise Württemberg (zuvor Konzerthalle Budapest), die Liedersängerin Jólan Kovác (erstes Ofener Orpheum), die Gebrüder Rott (Pruggmayers Orpheum), der Charakterkomiker Josef Walzl (Etablissement Grand Chantant Imperial) und Kapellmeister Schlesinger⁴³ –, so war die Besetzung ein Jahr später bereits eine völlig andere. Auf Josef Modl, der die künstlerische Leitung der Budapester 1890 aufgab, folgte Ferdinand Grünecker, der wiederum seine Frau, die Sängerin Marietta Jolly, mitbrachte und bis 1894 die Gesellschaft entscheidend prägte.

Im Lauf der Jahre wirkten neben vielen anderen die Soubrette Josefine Fischer, Fritz Georgette, die Salonduetttist*innen Grethe und Jacques, die ungarische Liedsängerin Sophie Ferenczy, der Gesangskomiker Albin Lukasch sowie die Geschwister Waldheim mit; daneben wurden Gäste aus der Spektakelszene engagiert, so Karl Baumann, der mit seiner Imitation des Operettenstars Alexander Girardi bekannt geworden war. Die Wiener Sängerin Josefine Ernauer trat als Wäschermädel auf.⁴⁴ Ab 1897 stießen Josef Koller (spielte bis 1913 Kellner Moritz in der *Klabriaspattie*) und die Sängerin Paula Walden als Gesangs- und Tanzduett Koller-Walden zum Ensemble. Mizzi Telmont und Lina Uhl wurden ebenso engagiert wie die »Excentrique-Soubrette« Risa Bastée, die in

41 »Wenn etwa eine junge Dame in Begleitung eines Herrn mit großer Verspätung in die Vorstellung kam, während Eisenbach schon auf der Szene stand, hielt er inne, eilte an die Rampe und rief: ›Was is? ... Jetzt kommt man? [...] Also geh'n wir weiter.« Mit diesen Worten nahm er seine Rolle oder seinen Solo-Vortrag wieder auf.« Koller, *Das Wiener Volkssängertum*, 153 f.

42 Ernst Weber, *Schene Liada – Harbe Tanz*, 264.

43 Pressler, Art. »Budapester Orpheum Gesellschaft«, o.S.

44 Koller, *Das Wiener Volkssängertum*, 153.

Linz zuvor als »echter weiblicher Gesangskomiker«, als eine der »Besten ihres Faches«⁴⁵ gefeiert worden war.⁴⁶

Derart präsentierten sich die Budapester als eine äußerst heterogene »Specialitäten-Gesellschaft«,⁴⁷ die Imitationen und Artistik, Couplets und Wienerlieder, Operettenarien und Walzerstücke, Märsche ebenso wie Tänze, Grottesken und Einakter darbot und dabei nicht nur mit einer großen inhaltlichen Varianz, sondern auch mit Unterhaltungskünstler*innen warb, die bereits von anderen Bühnen bekannt waren oder dorthin weiterzogen. So lassen sich anhand des Ensembles Austauschprozesse zwischen Künstler*innen, Bühnen und Städten nachvollziehen, die ein Netzwerk innerhalb der Spektakelszene entfalteten. Die Dynamik des Netzwerks spiegelt sich nicht nur inhaltlich, sondern auch in den Auführungsstätten der Budapester, wobei sie sich seit den 1890er Jahren und mit wachsendem Erfolg institutionalisierten. Zogen sie anfangs durch Gasthäuser und Vergnügungsstätten – sie spielten im Prater ebenso wie in Nußdorfer Brauhäusern –, verstetigten sie ihr Auftreten ab 1891 etwas.⁴⁸

Räume theatraler Akkulturation

Im Mai 1891 machte die Budapester Orpheumgesellschaft den Saal des Hotels Zum schwarzen Adler in der Leopoldstädter Taborstraße zu ihrer festen Spielstätte, wo sie bis 1896 beinahe täglich auftrat. 1896 wechselte sie ins Hotel Stefanie und damit lediglich die Straßenseite, bis 1903/04 ein erneuter Umzug ins Hotel Central stattfand, das sich ebenfalls in der Taborstraße befand.⁴⁹ Wenngleich die Budapester ihre fixe Spielstätte in der Leopoldstadt hatten, hielten sie Gastspiele auch monarchieweit ab. Sie traten zu Wohltätigkeitsabenden auf, die vom Artistenverein »Der lustige Ritter«, mit dem die Budapester personell verbunden waren,⁵⁰

45 Roithners Theater Variété, in: (Linzer) Tages-Post, 20.2.1898, 6.

46 Wacks, Die Budapester Orpheumgesellschaft, 242.

47 Anna und Louise Württemberg, Der Humorist, 5.7.1889, 5.

48 Wacks, Die Budapester Orpheumgesellschaft, 228. In den ersten Jahren sind Auftritte der Budapester belegt u. a. für das Brauhaus Zur goldenen Rose, das Hotel Zillinger und die Veranstaltungssäle Zur Breze, Weigls Dreher Park, Tökés' Neue Welt, Zum goldenen Luchsen und Zum stillen Zecher. Sie wechselten ihre Auftrittsorte also zwischen Hernal, Neulerchenfeld, Nußdorf und der Leopoldstadt.

49 Vgl. Koller, Das Wiener Volkssängertum, 151. 1896 spalteten sich die Budapester nach einem Zerwürfnis zwischen M.B. Lautzky und dem Hotelunternehmer Sigmund Spitzer kurzzeitig auf, vgl. Wacks, Die Budapester Orpheumgesellschaft, 101–103.

50 Der Verein wurde 1891 u. a. von Josef Modl, Max Rott und M.B. Lautzky

zugunsten verarmter Volksänger veranstaltet wurden; 1897 tourten sie fast ganzjährig durch Deutschland.

Während sich die Hotelsäle professionalisierten und sukzessive mehr Publikum fassen konnten – das Hotel Central bot 540 Personen Platz⁵¹ –, festigte sich auch das Programm. Die rund vierstündigen Abende wurden musikalisch vom Hausorchester ein- und ausgeleitet; Einakter, Schwänke und Burlesken, Vorträge, Tanz- und Musikduette schlossen aneinander an, wobei in den Pausen Musik bekannter Operetten gespielt wurde und eine zuvor annoncierte Posse sowie Auftritte der Hausstars den Dreh- und Angelpunkt des Abends bildeten.⁵² Um die Nachfrage nach Possen zu erfüllen, schrieben bald Adolf Glinger, Otto Taussig, Arthur Franzetti, Josef Armin und Louis Taufstein als »Hausautoren« für das Ensemble. In ihren Texten reagierten sie auf künstlerische Neuerungen wie auf Wiener Lebensrealitäten; sie banden soziale Milieus ein, brachten deren Typen auf die Bühne oder parodierten bekannte Dramen, die sie mit jüdischen Figuren ausstatteten. So verfasste Arthur Franzetti eine Faust-Parodie, Isidor Siegmund wie auch Josef Armin parodierten Hauptmanns Drama *Fuhrmann Henschel* (1899).⁵³ Manche Singspiele und Soloszenen brachten exotisierende Sujets auf die Bühne, die ebenso im Trend lagen wie Themen, die als modern galten.⁵⁴

Insbesondere taten sich die Budapester aber mit der Inszenierung jüdischer Figuren hervor, sodass sie rasch nach ihrer Gründung als jüdische (Jargon)bühne galten. *Die Klabriaspartie*, eine der ersten Produktionen der Budapester und zugleich ihre beständigste, hatte die Richtung vorgegeben – weitere Stücke zu jüdischen Themen folgten. In dem Einakter *Ein koscherer Jockey* trat Heinrich Eisenbach 1904 als jüdi-

begründet und war ein Versuch der Institutionalisierung einer heterogenen Szene.

51 Zur Erweiterung des Zuschauerraums der Spielstätte vgl. Verhandlungs-Schrift des Magistrates der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, Abt. IV, 4. 2. 1916, WStLA, M. Abt. 104, Budapester Orpheum, A8/5.

52 Wacks, *Die Budapester Orpheumgesellschaft*, 239. Zum Programmablauf ders., *Ein Abend bei den Budapestern*, 35–39.

53 Arthur Franzetti, *Vaust und Kröte*. Das größte Drama der Jetztzeit, 1901, NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 117/14; Isidor Siegmund, *Fuhrmann Henschel*. Ein trauriges Spiel in einigen Vorgängen, 1899, NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 116/06; Josef Armin, *Fuhrmann Henschel*, 1899, NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 135/12. Bei Isidor Siegmund handelt es sich wohl um den Herausgeber des *Humoristen*, Isidor Siegmund Kohn (1861–1925).

54 Max Dann/Leonhardy Haskel, *Schma-be-ni oder Im Reich der Mitte*. Eine chinesische Geishageschichte aus Kiantschau, 1898, NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 115/30; Louis Taufstein, *Der Automobilist*, 1900, NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 116/21.

scher Jockey mit englischem Akzent auf – »So spocken wir in Amerika. How de Gall!«⁵⁵ Josef Armin verfasste das Singspiel *Chaim Frosch im Zauberlande* (1903) frei nach Ferdinand Raimund. Dabei zeigt Armins Variation exemplarisch, wie die Budapester in ihren Programmen ein theatrales Konglomerat erschufen, in dem Konventionen und Dramaturgien des Volkstheaters, Wiener Typen sowie musikalische und tänzerische Traditionen, die mit »Alt-Wien« assoziiert wurden, auf Erfahrungen der Moderne trafen sowie in jüdische Milieus integriert wurden.

Auf diese Weise ermöglichten die Budapester theatrale Räume, die einen neuartigen Umgang mit gesellschaftlichen Themen ebenso erlaubten, wie in ihnen Traditionen umgestaltet und begründet wurden. Die *Koscheren Gstanzln* sind eine solche Variation bereits existierender theatraler Bestände, die sich aus gesellschaftlichen Wirklichkeiten der Monarchie ergab und mit ihnen spielte: So traten Geza Steinhardt und Heinrich Eisenbach mit *Gstanzln* auf – gereimte vierzeilige Lieder, die im Alpenraum meist im Dialekt gesungen, oft improvisiert und mit einer spottartigen Pointe abgeschlossen wurden. Ihre Form wurde in der Kabarettszene aufgenommen und von den Budapestern mit jüdischen Themen variiert.⁵⁶ Eisenbach sang *Koschere Gstanzln*, Steinhardt mischte in seinen Liedvorträgen ungarisch, deutsch und jiddisch und Josef Modl verband Volkssängertradition und Wienerlied mit Vorstellungen des Jüdischen: Für seinen Gesangsvortrag *Leipziger Messe* erschien er in »jüdischem Kostüm, Kaftan, Pajes, Samthose, ½ Schuh und Samtkappe«.⁵⁷

Auch die Bühnensprache der Budapester – sofern heute rekonstruierbar – kann als kulturelles Konglomerat von Traditions- und Formenbeständen gelten. In den Manuskripten sind Figuren mit dialektaler Färbung vermerkt, sie sprechen Wienerisch und Hochdeutsch oder sie »böhmakeln«; die Mehrheit trat in »jüdischem Jargon« auf. Dieser verband Hebraismen, Austriazismen und jiddische Wendungen zu einer Bühnensprache, die bei den Budapestern, aber auch bei anderen Kompanien zu erleben war.⁵⁸ Allen voran zeigte Ludwig Hirsch Figuren

55 Adolf Glinger, Ein koscherer Jockey. Original Soloscene für Heinrich Eisenbach, 1904, NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 118/25.

56 So sang Eisenbach, auf Zuschreibungspraktiken anspielend: »Der Jud der e Jud is/der Jud is e Jud/Der Jud der ka Jud is/Der Jud is ka Jud!« Eisenbach, *Koschere Gstanzeln*, zit. n. Wacks, *Die Budapester Orpheumgesellschaft*, 84f.; Bohlman, *Jewish Music and Modernity*, 206.

57 Wacks, *Die Budapester Orpheumgesellschaft*, 229. Vgl. zudem Veigl (Hg.), *Luftmenschen spielen Theater*, 12.

58 Riedmann bezeichnet die Sprache der Budapester als »jiddische Literatur-Mischmundart«, was für die Manuskripte, aber nicht die Bühnenpraxis treffend ist. Gilmannt zielt hingegen auf theatrale Aspekte des Vortrags, zu dem neben

im Jargon – Hausierer, Dienstmänner und Heiratsvermittler, die er mit »Wiener Gestalten« kontrastierte.⁵⁹ Bei den Budapestern wurden die Possen und Einakter meist im Jargon aufgeführt, andere Musik- und Tanznummern wiederum nicht. Ebenso gingen Mitglieder des Ensembles teilweise offen mit ihrer jüdischen Herkunft um, während andere ihr Wienertum betonten oder sich in Budapester Traditionen stellten. Mehrfach stellten die Budapester ihre Spielstätte der Israelitischen Kultusgemeinde zu jüdischen Feiertagen als Betraum zur Verfügung, ein andermal traten sie im Prater oder im Heurigen als Chiffre für eine ländliche »ur-österreichische« Vergnügung auf.⁶⁰

Das Ensemble schuf so in seinem Programm einen Raum der Aushandlung gesellschaftlicher Differenz und Zugehörigkeit, trug diesen in verschiedene Spielstätten der Stadt und stützte sich dabei gerade nicht auf die Idee der Assimilation, also der einseitigen Anpassung einer marginalisierten Gruppe an ihre Umgebungsgesellschaft. Vielmehr handelte es sich um akkulturierte Räume, in denen kein vollständiges Aufgehen einer Gruppe in einer als homogen imaginierten Gesellschaft gefordert war, sondern in denen erst Traditionen geschaffen, umgewertet oder verhandelt werden konnten. Gerade hier war die theatrale Aushandlung von *Jewishness* als dynamischer Kategorie möglich.

Gründeten sich die Budapester zu Beginn der 1890er im Umfeld der Budapester Orpheumszene, so hatten sie sich zum Ende des Jahrhunderts als »Hochburg der jüdischen Jargonkomik« eine »Sonderstellung unter den Volkssängergesellschaften«⁶¹ erarbeitet: ihre »Specialitäten«-Abende verbanden Volkssänger- und Volkstheatertraditionen des 19. Jahrhunderts mit den Konventionen moderner Jargon-, Spektakel- und Kabarettbühnen; ihre Formen waren vielfältig, ihre Themen gesellschaftspolitisch aktuell. Die Abende waren für rund 30 Kreuzer erschwänglich.⁶² Das

einer abweichenden Syntax »auch eine bestimmte Art der Gestik« und des Tons (in Klangbild wie Inhalt) gehöre. Riedmann, »Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher«, 199f.; Gilman, *Jüdischer Selbsthaß*, 95–96. Zur linguistischen Analyse der *Klabriasperte* Schäfer, *Between Fiction and Reality*, 261–278.

59 Koller, *Das Wiener Volkssängertum*, 132.

60 Die Umwandlung des Theaters zum Betraum erfolgte 1914 und 1916 zu Rosh Hashana und Yom Kippur und bezeugt die Zusammenarbeit zwischen Theaterdirektor Karl Lechner und Oberkantor Ignaz Oesterreicher. Vgl. Verhandlungs-Schrift des Magistrates, Abt. IV, Ueber das Ansuchen des Ignatz Oesterreicher um die Bewilligung zur Abhaltung von israelitischen Betversammlungen, 25.9.1915, sowie Erlass des Magistrats, Abt. IV, bzgl. Betversammlungen im Saale II. Praterstrasse 25, 19.9.1914. Beides in: WStLA, M. Abt. 104, Budapester Orpheum, A8/5.

61 Ernst Weber, *Schene Liada – Harbe Tanz*, 264.

62 Vgl. Wacks, *Die Budapester Orpheumgesellschaft*, 10.

Ensemble hatte damit wirtschaftlichen und theatralen Erfolg. Über zwei Jahrzehnte avancierte es zur Chiffre für *die* populärtheatrale Bühne der Stadt, die gegen das Burgtheater als Symbol der monarchischen und großbürgerlichen Hochkultur kontrastiert wurde und an der man sich innerhalb der Vergnügungsszene orientierte: Im Januar 1906 berichtete die *Kronen-Zeitung* von einem Hausbesitzer, der sein Gebäude zu einem Varieté machen wolle, »in dem Possen nach Art des von der Budapester Orpheumgesellschaft gepflegten Genres«⁶³ geboten werden sollten. Er betreibe im Hof des Hauses einen Eislaufplatz, der aber nicht rentabel sei, sodass er sich von einem solchen Varietésaal einen besseren Verdienst erhoffte. Parallel berichteten die Zeitungen von »vollem Haus« bei den Budapestern und einer steigenden Zahl an Aufführungen, Bühnenjubiläen und Reprisen wegen »nachhaltige[n] Interesse[s]«. ⁶⁴ Die Jargonposse, die die Budapester kurz nach ihrer Gründung ab November 1890 zeigten, hielt sich mit Abstand am längsten, sie feierte zahlreiche Jubiläen und wurde bald Signatur und Synonym der Budapester: *Die Klabriaspattie*.

3. Annäherungen an eine umstrittene Spielpraxis

Als die Budapester 1889 ihren Gastspielsommer in Wien beendeten und sich zur Verstetigung des Ensembles in der folgenden Saison entschlossen, war in Budapest bereits eine Posse zu sehen, die sie nur adaptieren und nach Wien bringen mussten. Die *Folies Caprices* in Budapest hatten ein Stück ihres Direktors Anton Oroszy (Antal Oroszi) mit dem Titel *Kalábriász-parti* annonciert, das rasch von anderen Gruppen aufgegriffen und variiert wurde, wie Mary Gluck schreibt: »adaptions and offshoots of the play spread like wild fire, first among Budapest music halls, and then throughout Central European capitals with large Jewish populations.«⁶⁵ Budapest hatte zur Jahrhundertwende die größte jüdische Bevölkerung Europas und verfügte zudem über eine florierende Unterhaltungsszene, in der Nachtcaféhäuser und Musikhallen um Publikum warben und das Orpheum zu einem umkämpften wie umstrittenen Nationalsymbol geworden war.⁶⁶ Die *Folies Caprices* waren integraler Teil dieser Szene und wie später die Budapester auf Jargonpossen spezialisiert. Sie spielten Parodien auf berühmte Theatertexte⁶⁷ und hatten mit Sándor Rott den

63 Ein neues Variété in Mariahilf, in: Illustrierte Kronen-Zeitung, 20. I. 1906, 8.

64 Budapester Orpheumgesellschaft, in: Neues Wiener Tagblatt, 1. 12. 1909, 12.

65 Gluck, *The Invisible Jewish Budapest*, 169.

66 Ebd. 142.

67 Etwa *Romeo Kohn und Julie Lewi*, das 1900 wohl auch in Wien gezeigt wurde;

»Charlie Chaplin Budapests«⁶⁸ verpflichtet; sie fokussierten auf jüdische Themen und prägten das liberale Flair der Stadt, für das Karl Lueger in den 1890ern den antisemitischen Neologismus »Judapest« erfand.⁶⁹

Möglicherweise hatten Mitglieder der Budapester Orpheumgesellschaft die *Kalábriász-parti* bei den Folies Caprices selbst erlebt, vielleicht erkannten sie die Zugkraft des Stücks. In jedem Fall bearbeitete der Theaterautor Adolf Bergmann seine Version der Kartenpartie 1890 für Wien. Aus den Budapester Figuren Kohn, Lewi, Brill, Stiglitz, Maier oder Grün wurden Reis, Dalles, Dowidl, Moritz und Janitscheck, und während Wiener Namen, Orte und Eigenheiten ins Stück fanden, blieben Idee, Setting und Struktur erhalten.⁷⁰ Einen Rahmen gab auch die Gesetzeslage vor, nach der Verkleidungen für Volkssänger nicht gestattet, allenfalls geduldet waren und zudem höchstens sechs Personen in einer Gesellschaft beschäftigt sein durften.⁷¹ Die Singspielhallenkonzession, um die das Budapester Orpheum jährlich neu ansuchen musste, regelte zudem Dekorationen, die spärlich erlaubt waren, und Verwandlungen, die ganz verboten wurden.⁷²

Die ersten Aufführungen

Im November 1890 zeigten die Budapester ihre *Klabriaspartie* erstmals in Wien, wobei die Uraufführung vermutlich am 8. November in Johanna Brauns Restauration im neunten Bezirk stattfand.⁷³ Die Vergnügungsanzeigen jener Tage legen Zeugnis von den fast täglich wechselnden Spielstätten der Budapester ab, die in den Wochen vor der Premiere der

vgl. Caprice, Romeo Kohn und Julie Lewi, 1900, NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 050/29; sowie Gluck, *The Invisible Jewish Budapest*, 155.

68 Ebd.

69 Vgl. ebd.

70 Zum Stück der Folies Caprices ebd., 170.

71 Lautzky wehrte sich 1897 gegen die Auflagen: ders., *Spaziergänge durchs lustige Wien*, 12.

72 Die Singspielhallenkonzession regelte Spielbedingungen, aber auch die bauliche Substanz; vgl. Abschrift der k.k. Polizei-Direction vom 23.8.1903 sowie die Abschrift des Protokolls der Theater-Lokal-Kommissionsitzung, 18.1.1907, WStLA, M. Abt. 104, Budapester Orpheum, A8/5. Neben der Konzession, suchten die Budapester – nicht immer mit Erfolg – um Erweiterungen an, um Einakter ohne Gesang aufführen und gymnastischen Tanz, Jonglage sowie dressierte Tiere zeigen zu dürfen. Vgl. Schreiben der k.k. Polizei-Direktion Wien an Karl Lechner, 24.6.1910 sowie 23.1.1914, WStLA, M. Abt. 104, Budapester Orpheum, A8/5. Zur Theaterverordnung 1867: Linhardt, *Kontrolle – Prestige – Vergnügen*, 46f.

73 Illustriertes Wiener Extrablatt, 8.11.1890, 11.

74 Aufführen

Partie – der Logik der Singspielhallenszene folgend – zwischen Hernals, Mariahilf und der Leopoldstadt auftraten und so in den einzelnen Bezirken bereits bekannt waren. Am 3. Oktober wirbt Tökés' Neue Welt in Hernals mit dem Auftritt der Singspielhalle Lautzky »nebst allen neu engagierten Mitgliedern, mit vollständig neuem, gewähltem Programm«. ⁷⁴ Die »neu Engagierten« (die Budapester hatten zu diesem Zeitpunkt ihr Ensemble einmal fast komplett gewechselt) tourten in der Folge anhand eines einigermaßen fixen Wochenplans durch Wien: Sie traten am 5. Oktober – wie »jeden Montag« ⁷⁵ – im Grünen Baum auf. Dienstags und donnerstags luden sie ins Hotel Schwarzer Adler, ⁷⁶ zwischendurch gastierten sie in Tökés' Neuer Welt. ⁷⁷

Für den Auftritt des Ensembles bei Johanna Braun im neunten Bezirk wirbt das *Illustrierte Wiener Extrablatt* explizit mit der *Partie*: »Besonders zu bemerken: Eine Partie Klabrias«. ⁷⁸ Der Vergnügungsanzeiger derselben Zeitung legt das genaue Programm dar, an dessen Ende vermutlich die *Klabriaspartie* stand: »Auftreten der Original Duettistinnen Geschwister Württemberg, der ungarischen Csikos-Sängerin Dallos Margit, der jugendlichen Sängerin Emma Waldheim, der Sängerin und Tänzerin Marietta Jolly, der Duettisten Gebrüder Rott.« ⁷⁹

An den folgenden Tagen trat das Ensemble in den Hotels Schwarzer Adler und Zillinger auf, ohne jedoch die *Klabriaspartie* zu annonciieren. Diese ist wieder für den 12. November belegt; im *Illustrierten Wiener Extrablatt* wird sie als Höhepunkt eines »grossen Novitäten-Abends« angepriesen und folgt dabei einer Reihe an Nummern: dem Kostümduett der Gebrüder Rott oder dem »Theaterzettel-Couplet« von Ferdinand Grünecker. ⁸⁰ Am 14. November – das Ensemble spielt in den Hernalser Brauhaussälen – ist sie erneut angekündigt und zum ersten Mal als »neuste Sensations-Komödie« im Nachrichtenteil des *Extrablatts* erwähnt: »Eine Partie Klabrias im Café Spritzer«. ⁸¹ Die *Partie* ist so, sechs Tage nach ihrem ersten zeitungsoffentlichen Erscheinen, im Programm der Budapester etabliert und sogar nachrichtlich erwähnt.

Neben dieser Erwähnung bleibt die Quellenlage disparat. Anders als für die staatlichen und bürgerlichen Theaterbühnen der Stadt, vermerkt

74 Ebd., 3. 10. 1890, 11.

75 Ebd., 5. 10. 1890, 7.

76 Vgl. ebd., 7. 10. 1890, 11 sowie 9. 10. 1890, 13.

77 Ebd., 8. 10. 1890, 11.

78 Ebd., 8. 11. 1890, 11.

79 Vergnügungsanzeiger für heute, in: ebd., 8. 11. 1890, 7.

80 Ebd., 12. 11. 1890, 8.

81 Ebd., 14. 11. 1890, 11, 8.

die Presse meist nur, *dass*, aber nicht *wie* eine Aufführung stattgefunden hat. Wie kann also die Qualität eines theatralen Ereignisses erschlossen und zudem verstanden werden, wie Ideen jüdischer Zugehörigkeit praktisch ausagiert wurden? Eine Annäherung an die Spielpraxis erfolgt über die Autorschaften des Theatertexts, seine europäisch proliferierenden Varianten, über das comödiantische Potenzial von Figuren und Dialogen sowie über die Wiener Aufführungssituation der *Klabriaspattie*.

Unklare Autorschaften

Der Logik der Orpheums- und Varietészene zum Ende des 19. Jahrhunderts entsprechend, geriet Oroszy als Autor der *Partie* – ob er der Erfinder war, kann nicht gesichert gesagt werden – in Wien gar nicht erst ins Gespräch und Adolf Bergmann als mutmaßlicher Urheber der Wiener Version schnell in Vergessenheit.⁸² Neben Oroszy und Bergmann kursierten zudem andere Namen in Bezug auf die Autorschaft. Im Mai 1904 schrieb die *Arbeiter-Zeitung* einen Nachruf auf einen Julius Drosi. Der Varietédirektor aus Budapest habe durch seine Beteiligung am Pariser Communeaufstand, »ein recht bewegtes Leben gehabt«.⁸³ Ob er im Budapest der 1880er Jahre eine frühere Produktion der *Partie* zeigte oder es sich um eine Falschmeldung handelt, ist unklar. Zwei Jahre zuvor hatte Oroszy die Urheberschaft für sich reklamiert und Bergmann der »literarischen Cleptomane« bezichtigt.⁸⁴ Dieser war zuvor in Wien als Urheber aufgetreten und von den Budapestern so beworben worden;⁸⁵ auch in den bald erhältlichen Büchern zum Theatertext wurde er angeführt. Als Gesangskomiker und Autor war er Ende der 1880er von Budapest nach Wien gezogen, die *Partie* hatte er dort samt Rechten für ein Taschengeld der Orpheumgesellschaft verkauft. Verarmt und verwirrt tauchte er, 52-jährig, 1902 nochmals in Wien auf, wo er von der Polizei aufgegriffen und in die Psychiatrie eingewiesen wurde. »Verfasser der Klabriaspattie irrsinnig«, stand am Folgetag in der *Arbeiter-Zeitung*. Bergmann sei die letzten Jahre durch

82 Wacks diskutiert zwei weitere Namen neben Bergmann, hält dessen Autorschaft aber für gesichert, vgl. Wacks, *Die Budapester Orpheumgesellschaft*, 59, Fn. 13. Zu Oroszys *Kalábriász-parti* (1889) vgl. Gluck, *The Invisible Jewish Budapest*, 168, 229, Fn. 67.

83 Verfasser der Klabriaspattie gestorben, in: *Arbeiter-Zeitung* (Morgenblatt), 5. 5. 1904, 6.

84 Oroszy druckte 1902 seine Version und hielt fest, dass die *Partie* im Dezember 1889 erstmals bei den Folies Caprices gezeigt worden und die spätere *Partie* ein Plagiat sei. Oroszy, *Eine Klabriaspattie*, H. 20, 15.

85 Vgl. *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 12. 11. 1890, 8.

Deutschland gereist, habe in Königsberg einen Schlaganfall erlitten und sei »in mißlichen Vermögensverhältnissen und [...] der Melancholie verfallen«⁸⁶ nach Wien zurückgekehrt.

Dass Oroszys Anschuldigungen kaum beachtet wurden, zahlreiche Namen zur Urheberchaft der *Partie* kursierten und Bergmann keinen längerfristigen Erfolg aus seiner Version ziehen konnte, zeigt, dass die Theatertexte der Spektakelszene nicht als literarisch wertvoll rezipiert wurden und zudem unüberschaubar zirkulierten. Autoren traten, anders als in der bürgerlichen Theatertradition, hinter ihren Text zurück; für das Bühnengeschehen und die schauspielerische Praxis waren sie in der Folge unerheblich. Das Schicksal Bergmanns – sein Verschwinden, sein plötzliches, störendes Wiederauftauchen und die Verschmelzung seiner Persona mit einem weiteren Autor – fügt sich auch in Rezeptionsmuster der *Klabriaspattie*, die damit als Ausdruck einer »Ur-Tradition«⁸⁷ des osteuropäischen Judentums essenzialisiert oder aber als Produkt eines pathologisierten und ansonsten nicht näher bekannten Geistes marginalisiert werden konnte. Die Zeitung *Wiener Bilder* schreibt zwar von einem »unerreichten Erfolg auf dem Gebiete der Volkssänger-Literatur«,⁸⁸ im Wesentlichen wird aber die schauspielerische Leistung hervorgehoben: »Berühmt gemacht haben aber die ›Klabriaspattie‹ erst ihre Darsteller«, erinnert sich dementsprechend Jacques Hannak retrospektiv: »Der Verfasser? Armin Bergmann – ein Name, leerer Schall für uns, verklungen und vergessen. Wir wissen nicht, ob der Mann zu seiner Zeit bekannter war: Der Name des Werkes hat offenbar von Anfang an den Namen des Schöpfers übertönt.«⁸⁹

86 Verfasser der *Klabriaspattie* irrsinnig, in: Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt), 8. 11. 1902, 7.

87 Die *Arbeiter-Zeitung* schreibt, der Autor habe seine Einfälle mit jenen »in der Tradition des osteuropäischen Judentums erhaltene[n] Späße[n]« verschmolzen; Verfasser der *Klabriaspattie* gestorben, in: Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt), 5. 5. 1904, 6. Hannak schreibt, die *Klabriaspattie* enthalte »im Urkeim alles, worauf dann fünfzig Jahre jüdische Theaterkomik weitergebaut« habe; ders., Fünfzig Jahre *Klabriaspattie*, 13. Polgar findet in Eisenbach eine »wilde Komik«, Polgar, Heinrich Eisenbach, 348.

88 Ein Jubiläum der »*Klabriaspattie*«, in: Wiener Bilder. Illustriertes Sonntagsblatt, 15. 10. 1896, 7.

89 Hannak, Fünfzig Jahre *Klabriaspattie*, 13.

Weitaus zentraler für den Erfolg der Posse waren die comödiantische Qualität des Theatertextes sowie dessen Aufführungskontexte. Erste Hinweise auf die Kontexte bieten die Spielorte (Restaurants, Kaffeehäuser, Hotelsäle und Heurige), wobei die Budapester dort spielten, wo nicht Konzentration gefordert war, sondern einer vergnüglichen Schaulust gefrönt wurde, die Essen, Trinken, Rauchen und Geselligkeit während der Vorstellungen erlaubte. In den späteren Hotelsälen und Theatern der Budapester entstand durch abgeteilte Logen und Séparées eine gewisse Intimität.⁹⁰ Im Parkett saßen sich die Gäste an Tischen gegenüber – womit eine Kommunikation parallel zum und über das Geschehen auf der Bühne ebenso möglich wurde, wie sich das Publikum gegenseitig beim Zuschauen und in den Raum hinein beobachten konnte.⁹¹

Der Aufführungsraum der *Klabriaspertie* etabliert so eine räumliche Doppelheit, die die »Doppelstruktur«⁹² von Theater – als Ort von Realitäts- und Fiktionsebene (Gerda Baumbach) – aufgreift und potenziert. Wird auf der Bühne ein Kaffeehaus erschaffen, so befindet sich das Publikum an einem ähnlichen Ort: in einem Vergnügungsetablisement, an dem konsumiert und geschaut wird und in den die Bühnenwirklichkeit durch Momente des Zeigens und der Publikumsansprache hineinragt. Ein Gemälde von Alois Greil, das einen Abend bei der Volkssängergesellschaft Kampf 1888 zum Vorbild hat, setzt die Verwobenheit von Fiktions- und Realitätsebene ins Bild: Es zeigt lebhaftes Gespräch des Publikums, das sich der Bühne zu- oder von ihr abwendet, und ebenso Volkssänger*innen, die ihren Gästen ab- und zugewandt sind (Abb. 04).

Durch diese Raum- und Schauordnung sind Modi des Zeigens, Schauens und Spielens zeitgleich möglich, womit auch Publikums- und Bühnenraum nicht im Sinn einer veristischen Illusion voneinander getrennt bleiben müssen, sondern ineinander verschwimmen oder offen adressiert werden können. Damit mag sich eine Kaffeehausatmosphäre eingestellt haben, die jenseits eines monodirektionalen Blicks auf die Bühne auch eine gemeinsame Kommunikation *über* Vorstellungen des Jüdischen erlaubt haben mag. Neben der Raumsituation ist dabei der Umgang der Figuren mit Theater als einem doppelten Ort und ihrer eigenen Doppeltheit zwischen Schauspieler*innenpersona und Rolle oder

90 Wacks, Die Budapester Orpheumgesellschaft, 54.

91 Vgl. Saalplan der Praterstraße 25, WStLA, M. Abt. 104, Budapester Orpheum, A8/5.

92 Baumbach, Der Schauspieler, Bd. 1, 200f.



Abb. 04 Wirtshausszene, inspiriert von der Volkssängergesellschaft Kampf (1888)

Figur für das Gelingen und Misslingen einer solchen Kommunikation entscheidend.⁹³

Daneben schuf das Kaffeehaus als Ort der Bühnenhandlung eine weitere Qualität für die theatralen Vorstellungen des jüdischen. Es verortete das Bühnengeschehen einerseits innerhalb der sozialen Wirklichkeit Wiens um 1900, wo Juden als eifrige Kaffeehausbesucher galten. Andererseits brachte es die Vorstellungen von jüdischen Kaffeehausgästen zu besonderer Sichtbarkeit – und aufs »Podium«.⁹⁴

Vermutlich lokalisierte das Publikum der *Klabriaspattie* das fiktionale Kaffeehaus in der Leopoldstadt. Der mehrheitlich jüdisch geprägte Bezirk lag fußläufig zum Nordbahnhof. Hier kamen Menschen aus den Kronländern an, vorbei am Empfangssalon des Hofes und einer kleinen Eck-Trafik stiegen sie die Treppe hinunter und traten hinaus auf die Nordbahnstraße, von wo aus sie direkt in die Leopoldstadt gelangten.⁹⁵

93 Vgl. ebd., 209.

94 Bachmaier, Kaffeehausliteraten, 251.

95 Zur Architektur des Nordbahnhofs siehe die Pläne von Hoffmann, Der Nordbahnhof in Wien, Abb. 20–28. Der Bahnhof erinnere architektonisch an das Israelische Bethaus (Tempelgasse, 1853–1859): Kassal-Mikula/Haiko, Vom »Arsenaltstil« zur »Wiener Renaissance«, 90. Die jüdische Hofbankiersfamilie Rothschild engagierte sich seit 1835 für die Nordbahn und den Bahnhof;

Die Bankiersfamilie Rothschild hatte mit dem Bahnhofsbau ein ikonisches Ankunftstor für Zuwanderer aus den Provinzen geschaffen, an dem viele jüdische Bewohner*innen aus Brünn, Krakau oder Lemberg ankamen. Vermehrt migrierten sie ab den 1890ern und infolge des Ersten Weltkriegs, sie trafen hier zum ersten Mal auf die Kaisermetropole, wo sie sich häufig in unmittelbarer Nachbarschaft des Nordbahnhofs, in der Leopoldstadt, ansiedelten und Kellertheater oder Kaffeehäuser als Zufluchts- und Freizeitorte nutzten.

Wie naheliegend der Weg von Ost nach West, von Galizien über den Nordbahnhof hinein in ein Leopoldstädter Kaffeehaus war, zeigen nicht nur die jüdischen und böhmischen Kaffeehausgäste der *Klabriaspattie*. Die Verbindung wird auch im *Jüdischen Schaffner-Lied* des Volksängers Adolphi (Adolf Hirsch, 1866–1931) besungen. Im Mittelpunkt steht ein Jude aus Tarnów, der versehentlich am Nordbahnhof und schließlich im Kaffeehaus landet, wo er – »am Kopf die Beijes, e langen Kaftan«⁹⁶ – aufgrund seiner sichtbaren Fremdheit von den Wienern verlacht wird und bitterlich klagt:

Das is ka Stadt for unsere Leut!
Wo schon das allerklanste Jüngel
Am Salzgries ›hoch Lueger‹ schreit.

Er bleibt dennoch in der Leopoldstadt, wo er schließlich hausieren und am Abend zur Tagesabrechnung ins Kaffeehaus geht:

Und wenn er Abends thut z'sammenrechnen [...]
Kann man ihn seh'n im Café Abeles,
Wie er dort schmunzelt, wie er lacht.⁹⁷

Über dieses Lied hinaus galten Kaffeehäuser als Orte der Moderne wie als jüdische Räume.⁹⁸ Tendenziell egalitär angelegt, begegnete und beschaute man sich hier in einer semiöffentlichen Atmosphäre, an der in der Theorie jeder (männliche) Gast um den Preis eines Kaffees teilhaben konnte – obschon die einzelnen Häuser unterschiedliche Milieus, Berufe und

er verband Wien mit den nordöstlichen Provinzen der Monarchie. Ab 1943 deportierten Nationalsozialisten hier die jüdische Bevölkerung.

⁹⁶ Lorens, *Das jüdische Schaffner-Lied*, zit. n. Bohlman/Holzapfel (Hgg.), *The Folk Songs of Ashkenaz*, Bd. 6, 121.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. Gluck, *The Budapest Coffee House and the Making of »Jewish Modernity«*, 292.

Schichten ansprachen.⁹⁹ Dennoch galt das Kaffeehaus – im Gegensatz zur Taverne oder zum Heurigen – als »modern, intellektuell«, je nach Institution auch als »bürgerlich« und »jüdisch«.¹⁰⁰ Im Unterschied zum Salon war es besser zugänglich, ihm kam ein »Ambiente des Zufälligen«¹⁰¹ zu, an dem auch die Figuren in der *Klabriaspattie* partizipierten. Sie lassen sich treiben, frönen dem Kartenspiel und ihren Unzulänglichkeiten, die im Kaffeehaus gleichzeitig beschaut und aufgehoben sind.¹⁰² Das Kaffeehaus wird so zu einem Fluchtort jüdischen Daseins, das dort heraus aus der biedermeierlichen Privatheit und hinein in eine halb öffentliche Sphäre gesteigerter Sichtbarkeit tritt.¹⁰³

Alfred Polgar (1873–1955), selbst Kaffeehaushabitué wie begeisterter Gast der *Klabriaspattie*, beschrieb die Ambivalenz des Kaffeehauses als Flucht- und Beobachtungsraum zugleich. Es entspringe der Moderne, changiere zwischen öffentlich und privat und schließe Geselligkeit und Einsamkeit nicht aus. In dieser »Rettungsstation für Zerrissene« trafen sich »unklare Naturen«, »verloren ohne die Sicherheiten, die das Gefühl gibt, Teilchen eines Ganzen [...] zu sein«.¹⁰⁴ Sie fliehen vor den Unzumutbarkeiten der Moderne an einen modernen Ort, um ihr dort weiter zu frönen – womit Polgar ein Gefühl umriss, das über Wien hinaus gelten konnte.¹⁰⁵

Polgars Café »am Meridian der Einsamkeit« ist der Idealort für Moderne, die sich an ihr Stammcafé als »Ersatztotalität« halten; »psychisch nackt«, bedürftigen sie einer »Schicht Außenwelt«. Sie führten »das Privatleben der anderen« und benötigten für ihre Einzelstimmen die »Stütze

99 Ashby, *The Cafés of Vienna*, 10, 15.

100 Beller zitiert das Sprichwort »Der Jud' gehört ins Kaffeehaus« und verweist auf die jüdische Herkunft vieler Kaffeehausliteraten: Beller, *Wien und die Juden*, 50; ders., »The Jew belongs in the Coffeehouse«, 53; Ashby, *The Cafés of Vienna*, 17.

101 Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne*, 22.

102 Carr, *Time and Space in the Café Griensteidl and the Café Central*, 32.

103 In den 1920ern kondensiert ein Witz die Verknüpfung von jüdischer Existenz und Kaffeehaus, der so eingeleitet wird: »Drei Berliner Eierhändler ... sitzen [...] im Börsencafé und spielen ihre Klabriaspattie«; Olšvanger, *Rosinkess mit Mandlen*, zit. n. Singer, *Zu Olšvanger »Rosinkess und Mandlen«*, 147.

104 Polgar, *Theorie des Café Central*, 86.

105 Moritz Csáky zitiert Ady Endre, der 1903 auf Italienreise vor der »Beschaulichkeit Venedigs [...] aus dem Café Floriani in das Pester Café Royal« floh und notierte: »Es ist dies die Krankheit des modernen nervösen Menschen [...]. Er braucht nur das fiebrige, nervöse Leben.« Ders., *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, 132.

des Chors«. ¹⁰⁶ Aus seiner Anthropologie des Kaffeehausgastes leitet Polgar eine mikrokosmische Sozialordnung ab: Wie im Aquarium lebe man im Kaffeehaus immer »umeinander, immer ohne Ziel geschäftig« auf einem »Miniaturmeeresgrund mit ernster Miene ›Meer‹ spielend«. ¹⁰⁷ Damit eröffnet das Kaffeehaus einen sozialen Raum, in dem sich die Teilnehmenden mittels Schau ins Verhältnis setzen, in dem die Ordnung der Welt exemplarisch ausagiert wird und in dem das Spiel und der Modus des Als-ob zentral sind. In seiner Postkartenserie *Wiener Café* (1911) hat Moriz Jung Polgars »Aquarium« mustergültig verbildlicht (Abb. 05). Die Vorhänge, wie für eine Theatersituation aufgezogen, machen den Blick der Außenstehenden frei für die Gäste des Cafés, ihren Müßiggang und eine Sozialkonstellation, die sich gerade im Spiel und in der Schau vollzieht.

In dieser Sphäre der Aus- und Darstellung gelangen Polgar zufolge auch die Figuren der *Klabriaspattie* erst zu gesellschaftlicher Sichtbarkeit. Er skizziert, wie Reis, Dalles und der Kellner Moritz in der »friedvollen Atmosphäre des kleinen Cafés« beschlossen und zugleich nur dort existent sind: »Wenn Reis, Simon Dalles, der Zahlkellner Moritz das Lokal verlassen, hören sie auf zu sein. Ohne die Toleranzen, die Wärme, die unausgesprochenen, aber unverbrüchlich gültigen Abmachungen des Idylls kann man sie nicht lebend denken.« ¹⁰⁸

In Polgars Verknüpfung von Café und *Klabriaspattie* wird offenbar, dass einige jüdische Lebenswelten als mit dem Kaffeehaus unmittelbar verquickt wahrgenommen wurden. Dieses etablierte so eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die jüdische Bevölkerung, die gerade dort – durch die Augen von Außenstehenden – zu Sichtbarkeit gelangte und die darin ihren besonders modernen Platz fand. ¹⁰⁹

Scheiternde Teilhabe

Die überlieferten Manuskripte erlauben die weitere Annäherung an die Theaterabende der Budapester, auch wenn sie nur das Vorhaben eines Abends verschriftlichen, nicht aber für die Aufführung als Ereignis garantieren. Der Theatertext – erhalten sind ein Druck aus dem Jahr

¹⁰⁶ Polgar, *Theorie des Café Central*, 86.

¹⁰⁷ Ebd., 88.

¹⁰⁸ Polgar über Eisenbach, zit. n. Riedmann, »Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher«, 208.

¹⁰⁹ Gluck, *The Invisible Jewish Budapest*, 171. Gluck deutete die *Partie* auch als Statement für eine räumliche jüdische Zugehörigkeit, die sich nicht in bürgerlicher oder politischer Sphäre, sondern »in institutions of urban culture« verorte.

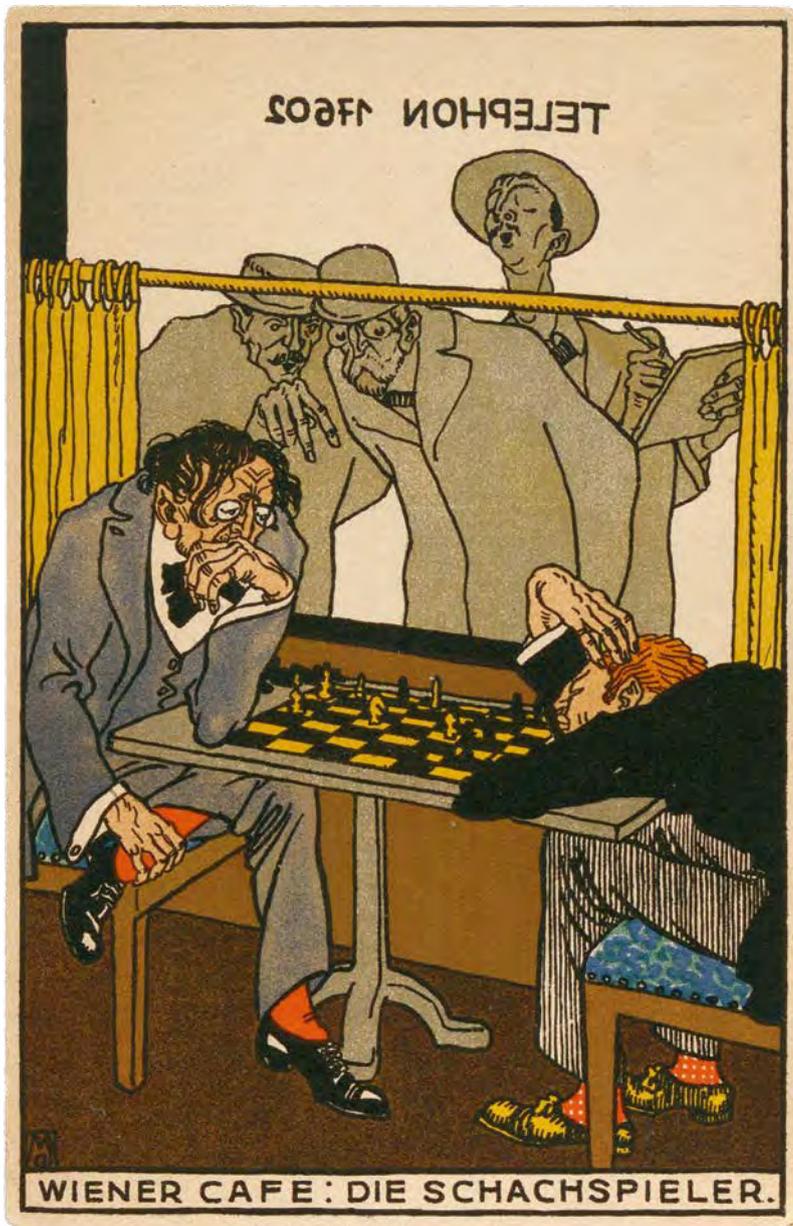


Abb. 05 Moriz Jung, *Wiener Café: Die Schachspieler* (1911)

1895, verschiedene Variationen der *Partie*, ein Manuskript für die Max-&-Moritz-Bühne (1920) sowie ein Druck der Budapester Version (1902) – gibt sechs Protagonisten, sechs Auftritte und ein einfaches Bühnenbild vor.

Üblich für eine Posse ist die musikalische Ein- und Ausleitung, die in der Wiener Version von Kellner Moritz (ab 1897 Josef Koller) gesungen wird, wobei viele Ensemblemitglieder schauspielerisch, musikalisch und tänzerisch über Genrengrenzen hinweg agierten. Die musikalischen Interludes wendeten sich direkt an das Publikum, sodass in der *Klabriaspattie* ein Wechsel zwischen Ansprache und Spiel, Hin- und Abwendung vom Saal praktiziert wurde, der ebenso wie die zahlreichen Stellen, die »zur Seite« gesprochen werden sollten, eine offene Kommunikation zwischen Künstler*innen und Saal ermöglichte. Der Theatertext lässt weiter auf ein schnelles Spiel schließen, bei dem sich die Figuren beständig die Vorlage für die nächste Pointe lieferten, auf die wiederum eine weitere Pointe, eine Streiterei, ein Betrug oder ein Missverständnis aufbaute. Das Entréelied ausgenommen, hatte jede Figur kaum mehr als zwei Zeilen zusammenhängenden Text, sodass das Spiel in rascher Folge voran- und auf die Spitze getrieben wurde. Inhaltlich kreisten die kurzen Dialoge um das Kartenspiel, die prekäre Existenz der Figuren, ihren Hunger oder ihre körperliche Konstitution. Keine der Figuren war zu einer psychologisierten Rolle ausgestaltet, es handelte sich vielmehr um typisierte Vertreter*innen des Jüdischen bzw. dessen, was in Wien um 1900 kollektiv als »jüdisch« imaginiert wurde. Dowidl – ein jüdischer Name mit wienerischem Einschlag – ist ebenso typisiert wie Simon Dalles, dessen Beiname nach comödiantischer Tradition auf seine zentrale Eigenschaft und Herkunft verweist.

Auch weil die Namen in den Budapester Texten von Oroszy – der ein Manuskript für die Folies Caprices geschrieben und eine Version im Humormagazin *Caprice* veröffentlicht hatte – beliebig ausgetauscht wurden, bilanziert Mary Gluck, dass es sich bei den Figuren mehr um »the quality of Jewishness itself, as perceived and defined by society at large«,¹¹⁰ gehandelt habe. Diese kondensierte Vorstellung des Jüdischen hob inhaltlich darauf ab, eine besitz- und mittellose jüdische Bevölkerungsschicht

110 Ebd., 170. 1889 treten Figuren mit den Namen Kohn, Lewi, Brill und Grün auf die Bühne, während die Protagonisten der Version von 1902 Lewi, Mayer, Stiglitz und Grün heißen und der Kellner als Leopold serviert, wobei Stiglitz allerdings auf den »Brüll« anspielt und ihn entschuldigt: »Nach Wien is er gefahr'n« [...] »Wo is Brüll sein Platz?«; vgl. Oroszy, *Eine Klabriaspattie*, H. 19, insb. 17, sowie folgende Hefte.

zu typisieren, die (möglicherweise bis auf Kellner Moritz) nicht zu einem akkulturierten Bürgertum gehörte und sich sprachlich sowie durch Kleidung und Gewohnheiten von der Wiener Gesellschaft unterschied: Die Theaterfiguren verwickelten sich in sprachliche Missverständnisse und verfügten auch nicht über die notwendigen Fertigkeiten, um sich unauffällig in Gesellschaft zu begeben. Wenn sie über die Codes des sozialen Umgangs Bescheid wussten, so hielten sie sich freiwillig oder unfreiwillig nicht an diese. Das betrifft die Art der Kleidung ebenso wie das Verhältnis zu ihren eigenen und den Körpern anderer. Aussehen und Haltung werden in der Posse kommentiert und zur Pointe; beinahe jede Zusammenkunft endet in einer körperlichen Auseinandersetzung oder im Streit, der sich an gegenseitigen Listen, Missverständnissen und dem Kartenspiel entzündet. Ihre Auseinandersetzungen lassen zudem nach der körperlichen Versehrtheit der Figuren fragen, die in der Version von Oroszy als promiskuitive Figuren eingeführt werden, wobei zugleich mindestens an einer Stelle ihre sexuelle Potenz bezweifelt wird.

Ihre mittellose Existenz wird im Kaffeehaus, einem Ort zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, zu einer Existenz im Dazwischen. Sie essen und trinken dort, können sich die Rechnung aber nicht leisten; sie verständigen sich sprachlich, aber nur mit halbem Erfolg. Ihre Konversation über politische Themen wird zum Witz – so in der Version Bergmanns:

Dowidl. Meine Herren, schlecht hört ma von Paris.

Alle. Warum?

Dowidl. Weil es sehr weit ist. Hahahaha!¹¹¹

In Oroszys Text finden sich ähnliche Stellen, die mittels eines Witzes die Teilhabe am politischen Leben suggerieren und dann konterkarieren:

Stiglitz. Mir scheint Sie lesen ka Zeitung. Sie wissen also garnicht wie hass [heiß] es gestern Abend wieder bei de Setzer zugegangen is.

Lewi. Bei de Schriftsetzer?

Stiglitz. Na, bei de Scholetsetzer.¹¹²

Den scheiternden Versuch gesellschaftlicher Teilhabe weitet Oroszy in seinem Text auf die Sphäre des Theaters aus:

¹¹¹ Adolf Bergmann, *Die Klabriaspattie*, 18f.

¹¹² Oroszy, *Eine Klabriaspattie*, H. 19, 19. Scholet ist ein Eintopfgericht, das ab Freitagabend geköchelt und zu Schabbat gegessen wird.

Lewi. Ich hab mich aber sehr gegift! Gleich nach den ersten Act bin ich eweg gegangen.

Maier u. Grün. Warum sein Sie eweg gegangen?

Lewi. Weil ich am Theaterzettel gelesen hab, der zweite Act spielt um sechs Monat später. Nu e soviel Zeit hab ich nix um dorten zu warten. Apropos! Was sagen Sie zu de neuen Judenkravall dahier?

Grün. Ja, was sich da getha hat. Ich war auch dabei.

Lewi. Sie war'n auch dabei? Nu, Hab'n Sie doch ewade auch Klepp [Prügel] gekriegt.¹¹³

Damit thematisierte die *Klabriaspattie* ein Paradox jüdischer Erfahrung um 1900, das von Sander L. Gilman als Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ausgedeutet worden ist: Gerade die Versuche, in Gesellschaft zu verschwinden und etwa bei einem Theaterbesuch adäquat, das heißt unauffällig, an ihr teilzuhaben, schlagen – hier anhand Lewis gezeigt – um in eine besondere, auf der Jargonbühne comödiantisch gewendete Sichtbarkeit: »The more the Jew desires to become invisible, the more the Jew's invisibility becomes a sign of difference.«¹¹⁴ In ihren Programmen persiflierten die Budapester die so verunmöglichte jüdische Teilhabe mehrfach;¹¹⁵ zuweilen kommentierten sie auch die Alterität anderer Gruppen, die sich ebenfalls als nicht der bürgerlichen Sphäre zugehörig zeigten.¹¹⁶ Noch in dem von der Max-&-Moritz-Bühne 1920 angefertigten Manuskript der *Klabriaspattie* ist die Ambivalenz von versuchter Teilhabe und offengelegter sozialer Nichtzugehörigkeit anhand des Zeitungskonsums enthalten, wobei hier ein Böhme strauchelt:

Janitscheck: Sie, Kellner – den Zeitung kann man ja nit lesen, den iss verkehrt druckt.

113 Ebd.

114 Gilman, *The Jew's Body*, 192.

115 Vgl. die Anekdoten von Eisenbach, u.a. diese: »Der Kohn geht mit einem deutschen Sprachlehrer durch die Straße, da kommt ein Herr und grüßt den Sprachlehrer; er bemerkt das nicht und der Kohn sagt ihm: »Me' grisst Ihne!« Der Sprachlehrer verbessernd: »Man grüßt Sie.« – »Mich grisst m'r?« – »Mich grüßt man!« – »No, ich hob' doch gesagt, me' grisst Ihne.«« Heinrich Eisenbachs Anekdoten (1905 ff.), zit. n. Wacks, *Die Budapester Orpheumgesellschaft*, 93.

116 »Zwei Bauern gehen ins Theater, nehmen sich a Wurscht mit und zwei Flaschen Bier. Der Billeteur fragt: »Wünschen Sie ein Opernglas,« drauf sagt der eine Bauer: »Na, mir trinken aus der Flaschen.«« Eisenbach, *Heinrich Eisenbach's Anekdoten*, Bd. 12, 5.

Moritz: (die Zeitung umdrehend) Aber – Sie halten Sie doch verkehrt.
Hastn Gast. Nor de Gall. 117

Alle Varianten des Theatertexts arbeiten darüber hinaus mit sexuellen Anspielungen, die mehr oder weniger explizit ausgeführt werden und die Figuren zwischen sexueller Potenz und Impotenz situieren, so bei Bergmann oder Oroszy:

Dalles. Mei Cigarr' lassen Sie liegen.

Reis. Sehma nur, was da 'eraus kummen werd.

Dalles. Bei mei' Cigarre brauch' nix 'eraus zu kommen.¹¹⁸

*

Stiglitz. Ob ich kann?

Grün. Das muss ma daham fragen.¹¹⁹

*

Maier. Am End' hab'n Sie gar die Impotentia?

Lewi. Weh mir. Was nemmt ma da ein?¹²⁰

Zuschreibungen des Jüdischen kondensieren in diesen Dialogen, die etwa mit den antisemitischen Behauptungen umgehen, Juden verfügten über eine gesteigerte oder mangelhafte, in jedem Fall über eine irreguläre Sexualität.¹²¹ Wird in den Szenen die scheiternde Teilhabe der Figuren an einer europäischen Umgebungsgesellschaft verhandelt, so gehören sie gerade aufgrund der verdichteten Dialoge zu einer kollektiven Ideenwelt des Jüdischen, die in der Moderne in Witzen aufgehoben und kondensiert war.

Witze erzählen

Zwar herrschte bezüglich der *Klabriaspattie* die Meinung vor, dass ihre Handlung zu vernachlässigen, ja aufgrund ihrer Ereignisarmut gar nicht wiederzugeben sei;¹²² indes wurde ihre comödiantische Qualität

117 Adolf Bergmann, *Die Klabriaspattie*. Eine Kaffeehaus-Szene von Adolf Bergmann, Max & Moritz 1920 (maschinenschriftlich), NÖLA, NÖ Reg. Präs Theater TB K 155/05, 7.

118 Ders., *Die Klabriaspattie*, 20f.

119 Oroszy, *Eine Klabriaspattie*, H. 20, 15.

120 Ebd., 16.

121 Zur Gleichsetzung von ritueller Beschneidung und Kastration um 1900 vgl. Gilman, *Sexuality*, 266f.

122 Hannak, *Fünfzig Jahre Klabriaspattie*, 13.

betont. Von »Lachstürmen«¹²³ war die Rede und von einer »überlustigen Komödie«,¹²⁴ die nicht psychologisch, sondern kollektiv und überindividuell ausgedeutet wurde. Sie definierte sich weder über Autorschaft noch einen Werkcharakter, sondern stand aus sich heraus, für sich selbst und repräsentativ für jüdischen Humor. Retrospektiv bilanziert Hannak, dass die Posse aus »Zitate[n] aus Witzen« bestehe, »die wir alle kennen, ohne gewußt zu haben, daß sie hier zum erstenmal ausgesprochen wurden«.¹²⁵ Tatsächlich baute das Stück bekannte Witze ein oder variierte Themen, die dem »jüdischen Witz«¹²⁶ zugeschrieben waren. Sie wurden gespielt oder erzählt, sodass der Modus der Schauspieler*innen changierte, die direkt in einen Witz verwickelt waren oder zeigend über ihn kommunizierten.

Die Figur Simon Dalles erzählt einen Witz, der dem Publikum durch die Auftritte Eisenbachs bekannt gewesen sein dürfte und der später in der Witzsammlung von Salcia Landmann publiziert wurde – eine Tatsache, die darauf hindeutet, dass er zuvor, parallel oder nachträglich mündlich weitergetragen und kondensiert worden war.¹²⁷ So beherbergen einige der Witze, die Landmann in den 1960ern – retrospektiv und nostalgisierend –¹²⁸ sammelte, Szenen, Figuren und Konstellationen aus der *Klabriaspattie*, die von dort zum Witz kondensierten oder aber einen Witz erst szenisch weiterspannen.¹²⁹ Bei Landmann stellt ein Rabbiner etwa ein talmudisches Problem (Kasche) zur Diskussion:

123 Kleine Chronik, in: Die Presse 45, 26. 3. 1892, 3.

124 Ein Jubiläum der »Klabriaspattie«, in: Wiener Bilder, 15. 10. 1896, 7.

125 Hannak, Fünzig Jahre Klabriaspattie, 13. Robert Sedlaczek hat einige Witze, die in der *Klabriaspattie* szenisch bearbeitet wurden, herausgestellt, vgl. ders., Sprachwitze, 84–97.

126 Der »jüdische Witz« galt um 1900 als fixe Kategorie, die in Rückbindung an die jüdische Situation als bitter und melancholisch beschrieben wurde, die aber auch antisemitische Ausdeutungen erfuhr. Zu historischen Dimensionen, der Abgrenzung vom »Judenwitz« und der Verwobenheit mit antisemitischen Urteilen vgl. Meyer-Sickendiek, Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne.

127 Vgl. Sedlaczek, Sprachwitze, 89f.

128 Kritik an Landmann übte Torberg, »Wai geschrien!«.

129 Vgl. die Witze: »LEVY hat mit einem Bekannten im Caféhaus Karten gespielt. Es kommt zum Krach, Levy springt zornig auf und schreit: ›Wieso spiele ich mit dir? Ich verstehe nicht, wie ich mich nicht schäme, mit einem Menschen Karten zu spielen, der sich nicht schämt, mit jemandem Karten zu spielen, der mit einem Kerl, wie er einer ist, Karten spielt!‹«; »KOHN sitzt im Café beim Kartenspiel. Seine Frau kommt, ihn heimzuholen. Sie versucht ihn zu rühren: ›Die Kinder weinen, wollen nicht ins Bett ...‹ Nichts hilft. Da sagt die Frau weinend: ›Du hast ka Herz!‹ Kohn fährt wütend herum: ›Was verrätst du mei Blatt!‹«; Landmann, Der jüdische Witz, 342f.

REBBE: Jankef, ich hab' dir eine Kasche: Da ist ein Teich. Auf der einen Seite vom Teich steht ein Dackel und will auf die andere Seite hinüber – er darf aber weder schwimmen noch um den Teich gehen. Wie kommt er hinüber?

JANKEF: Das muss man klären ... Nein ich bekomme es nicht heraus!

REBBE: Sehr einfach: Er schwimmt.

JANKEF: Aber er darf doch nicht schwimmen!

REBBE: Nu, er schwimmt eben doch.¹³⁰

Dalles erzählt in der *Klabriaspattie* diesen Witz und tauscht hierfür den Teich mit dem Wiener Donaukanal, der die Innere Stadt von der Leopoldstadt trennt. Die Posse greift so mündlich tradierte Witze für die Bühne auf. So stellt im Buch *Rabbinischer Humor aus alter und neuer Zeit* (1915) ein Rabbiner gleichfalls eine Kasche.¹³¹ Auch der Dialog, der sich in der *Klabriaspattie* zwischen Janitschek und Dalles entspinnt, weil Dalles Speisereste im Gesicht hat, ist nicht nur bei den Budapestern zu Hause. Er wurde über Jahre hinweg in Varianten notiert, darunter auch von Sigmund Freud und in einem jüdischen Witzbuch der Jahrhundertwende.¹³²

Janitschek. Eins, zwei, drei, Herr Dalles, Sie haben's heute zu Mittag Linsen gegessen.

Reis. Nu, hat er's errathen?

Dalles. Er soll eso leben, zufällig hab' ich heut Kraut gegessen.

Janitschek. Aber Herr Dalles, das ist ja gar nicht möglich. Sie haben ja noch eine Linsen in Ihrem Bart. (Nimmt die Linse und zeigt sie ihm.)

Reis. Seh'n Se, seh'n Se.

Dalles. Seh'n Se, seh'n Se, de is zufällig von de vorige Wochen.¹³³

Wie im Fall des Rätsels um die Speisereste nahm die *Partie* geläufige Witze in die Posse auf und potenzierte oder adaptierte sie – wobei die gedoppelte Situation auf der Bühne zwischen direktem Spiel und Erzählung auch eine Kommentierung erlaubt haben dürfte, sodass letztlich eine Kommunikation zwischen Publikum und Bühne entstehen konnte. Zumindest die Anlage der Posse ermöglichte damit die Aushandlung der

130 Landmann, zit. n. Sedlaczek, Sprachwitze, 89. Für den Witz bei Eisenbach siehe Heinrich Eisenbach's Anekdoten, Bd. 11, 16.

131 Kohn, Rabbinischer Humor aus alter und neuer Zeit, 17.

132 Sedlaczek hat den Witz in zwei Varianten aufgespürt: in der Witzsammlung *Rebbach* sowie bei Freud; Sedlaczek, Sprachwitze, 91 f.

133 Adolf Bergmann, Die Klabriaspattie, 42.

teils scharf spottenden Inhalte der Witze, die Religions- und Sozialkritik übten oder die sozial prekäre Situation osteuropäischer Juden wie auch antisemitische Vorwürfe gegen sie thematisierten.¹³⁴ Dramaturgisch erlaubte die Posse durch die Aneinanderreihung von Witzen und losen Szenen innerhalb einer einfachen Handlung also Improvisation und Kommunikation.¹³⁵ Thematisch verhandelten diese Witze existenzielle Nöte der jüdischen Bevölkerung, sie parodierten Zuschreibungen des Jüdischen ebenso wie den Versuch, sich zugehörig zu zeigen. Damit rief *Die Klabriaspartie* Witze in ihrer Funktion als Träger verdichteten Wissens auf und griff dabei auf die Kategorie des »jüdischen Witzes« zurück.

Auch wenn bis heute um Existenz und Inhalte einer solchen Kategorie gerungen wird, so galten um 1900 Witze als »jüdisch«, die sich selbstkritisch gegen die jüdische Bevölkerung wandten, die bitter, schwarz-humorisch und existenziell, dabei von einer scharfen Beobachtungsgabe geprägt waren.¹³⁶ Sigmund Freud, der sich für den Witz als Zugang zu gesellschaftlichem Wissen und – später – als Teil seiner psychoanalytischen Methoden interessierte, charakterisierte Witze jüdischer Kultur als besonders durchdrungen von Selbstkritik. 1897, in dem Jahr, in dem Freud seine Selbstanalysen begann, gestand er Wilhelm Fliess, er habe eine Kollektion jüdischer Erzählungen, darunter Witze, angelegt. Mit der Publikation *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* verband er 1905 schließlich sein Wissen darum mit psychoanalytischen Ambitionen.¹³⁷ In jener Zeit erfreuten sich Witze und Witzsammlungen großer Beliebtheit. Um 1900 kursierten zahlreiche Witzbücher, die den »jüdischen Witz« zum Thema hatten, und auch Eisenbach publizierte Anekdoten, die er auf der Bühne vortrug.¹³⁸ Sander L. Gilman hat darauf verwiesen, dass das Genre der jüdischen Witzbücher just zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand, als die jüdische Bevölkerung – auch über

134 Ein solcher Witz um existenzielle Not ist in der *Klabriaspartie* und bei Landmann zu finden: »HERSCHEL hat unzählige Glas Wasser und Zündhölzer im Café konsumiert. Jetzt ruft er den Kellner [...]: ›Ober, halten Sie mir den Stuhl besetzt. Ich gehe nur schnell nach Hause, eine Schale Kaffee trinken.«; Landmann, *Der jüdische Witz*, 343.

135 Von dieser Ausdeutungsarbeit zeugt: Die Klabriaspartie in Baden b. Wien. Original Telephonogramm, in: *Der Humorist*, 20.7.1891, 2f.

136 Zur Diskussion um eine »jüdische Witzkultur« vgl. Och, Die Erfindung des jüdischen Witzes; Ben-Amos, Der »Mythos« vom jüdischen Humor.

137 Oring, *The Jokes of Sigmund Freud*, 2–4.

138 Heinrich Eisenbach's Anekdoten, 21 Bde., Wien o.J.; daneben Bernstein, Jüdische Sprichwörter und Redensarten; Böhm, Lieder eines fahrenden Chořid; Naschér, Das Buch des jüdischen Jargons; Nuél, Das Buch der jüdischen Witze; Ostwald, Frisch, gesund und meschugge.

einen spezifischen selbstironischen Humor – Eintritt in eine deutsche, bürgerliche Gesellschaft finden sollte.¹³⁹ Die Budapester schrieben sich mit ihren auf der Bühne erzählten und in Büchern publizierten Witzen in diese Tradition ein, die die bürgerliche Tugend kultivierte, über sich selbst zu lachen. Daneben gingen die Budapester über diese Idee hinaus – konnten die ausagierten Witze doch zum erleichternden Akt oder zum subversiven Mittel werden. Sie dienten der Unterhaltung, der Reflexion wie der Stiftung von Zugehörigkeit; sie agierten Vorurteile aus, die akkulturierte Juden*Jüdinnen gegen sogenannte »Ostjuden« hegten; sie konnten aber auch dabei behilflich sein, antisemitische Klischees zu adaptieren und souverän abzuwehren bzw. diese comödiantisch zu wenden. Dabei war die Arbeit des Schauspieler*innenkörpers auf der Bühne von zentraler Bedeutung.

4. Grotteske Körper

Verzichtete die *Klabriaspattie* auf die psychologisierende Ausformung der Figuren und baute stattdessen auf Szenen verdichteten Wissens, so kam den Schauspieler*innen in der Ausgestaltung dieser Kondensate eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu. Sie standen ohnehin im Zentrum des Programms und wurden auch innerhalb der Posse aufmerksam rezipiert, geliebt oder abgelehnt. Während einige die Budapester für ihre »Schmierfinken-Pornographie«¹⁴⁰ schmähten, respektierten andere den »ehrenwerten Herrn Simon Dalles«¹⁴¹ und die Zugkraft der »urkomischen Posse«.¹⁴² Man lache »über die drolligen Situationen« und zolle »den Leistungen der Herren Eisenbach, Max Rott, Benjamin Rott, Karl Hornau und Anton Rheder sowie der Frau Hornau stürmischen Beifall«. ¹⁴³ In der Beschreibung des Schauspiels akzentuieren viele eine besondere Körperlichkeit, die als naturgewaltig, tierisch oder monströs umrissen wurde und die sich so comödiantisch jenseits einer bürgerlichen Norm situierte. Die Schauspielerin Kathi Hornau wird etwa als »überirdisch monströse Gattin«¹⁴⁴ Sali Reis in der *Klabriaspattie* gefeiert. In der Beschreibung des Schauspiels von Heinrich Eisenbach begeistert sich

139 Gilman, »Jüdischer Humor«, 161.

140 Deutsch-German, Wiener Mädel, 84.

141 Ein Jubiläum der »Klabriaspattie«, in: Wiener Bilder, 15. 10. 1896, 7.

142 Baum's Orpheum, in: Mährisches Tagblatt, 28. 1. 1896, 4.

143 Ebd.

144 Hannak, Fünfzig Jahre Klabriaspattie, 13.

Alfred Polgar wiederum für die »sehr bestimmte Physiognomie«¹⁴⁵ seiner Figuren. Neben diesen Rezeptionsnotizen bietet auch eine überlieferte Fotografie Zugänge zu einer Spielpraktik sowie zur besonderen Körperlichkeit als Teil des Erfolgs wie der Kontroverse um die *Posse* (Abb. 06).

Fotografie und Stereotypie

Im Umfeld der Wiener Uraufführung der *Klabriaspartie* beauftragten die Budapester das Atelier Székely & Kalmár mit der Anfertigung von Theaterfotografien. So entstand im Winter 1890 eines der wenigen erhaltenen Fotos zur Inszenierung: Die Schauspieler Max Rott, Benjamin Blaß, Ferdinand Grünecker, Anton Reder und Karl Hornau präsentierten dafür ihre Possenfiguren. Während Kathi Hornau, die als Sali Reis und damit als einzige weibliche Figur auftrat, nicht abgebildet ist, stehen die übrigen Protagonisten aufgereiht; sie blicken zum Nachbarn oder in die Kamera, krümmen sich und präsentieren ihre Spielutensilien. Die Figuren sind an jenen Attributen zu erkennen, die sie auch im Manuskript kennzeichnen: Max Rott (Jonas Reis) schaut mit aufgerissenen Augen in die Kamera, er trägt seine »Gigerl-Strümpf« in der Hand, mit denen er in der *Posse* die Bühne betritt.¹⁴⁶ Dowidl (Benjamin Blaß) posiert mit Schal, den er mit einer Hand in die Luft streckt.¹⁴⁷ Neben ihm dreht sich Ferdinand Grünecker als Simon Dalles mit Zylinder zu Kellner Moritz (Anton Reder), der Fliege, Kragen und Kellnertuch trägt. Janitschek (Karl Hornau) ist im Stück wie auf der Fotografie der böhmische Außenseiter – ersichtlich an seiner Position am Bildrand und seinem weißen Hemd, das ihn von den jüdischen Figuren unterscheidet.¹⁴⁸ In ihren Zuständigkeiten als Kellner, jüdischer oder böhmischer Gast, als Kiebitz oder Spielmacher sind sie deutlich voneinander unterschieden; in ihrer theatralen Funktion als Possenfiguren sind sie hingegen durch Kleidung, Bildposition und Attribuierung als Typisierungen des Jüdischen wie des Böhmisches vereint.

Damit legt auch die Fotografie nahe, dass sich die *Klabriaspartie* der Theatertradition des Rollen- und Typenfachs bediente, wie sie im Wiener Volkstheater und in der Operette vorkam. Jüdische und böhmische

145 Polgar, Heinrich Eisenbach, 348.

146 Vgl. hierzu und zum Folgenden Eisele, *Szenen der Wiener Moderne*, 77–80.

147 Adolf Bergmann, *Die Klabriaspartie*, 14.

148 Weitere Bildquellen bezeugen, dass es sich bei der Markierung Janitscheks im weißen Hemd um absichtsvolle Typisierung handelt; vgl. Titelbild bei Bergmann, *Die Klabriaspartie*, sowie *Wiener Bilder*, in: *Illustriertes Sonntagsblatt*, 15. 3. 1896, 7.



Abb. 06 Die Klabriaspartie der Budapester Orpheumgesellschaft (1890)

Figuren waren Teil dieser Tradition und übernahmen comödiantische Funktionen. Beide Figuren waren Außenseiter, die mittels Sprache oder Habitus als »fremd« markiert wurden. Oft besetzte ein Schauspieler beide Typenfächer, die des Böhmen und des Juden – was nahelag, waren die Fächer doch konzeptionell verwandt und beim Publikum aufgrund ihrer comödiantischen Potenziale gleichermaßen äußerst beliebt.¹⁴⁹ Als »Lachfiguren« wurde jedoch nicht nur mit ihnen, sondern auch über sie gelacht.¹⁵⁰

Während Volkstheater- und Operettenproduktionen mit einem Set an Rollen- und Typenfächern operierten, brachte die *Klabriaspartie* lediglich das comödiantische jüdische beziehungsweise böhmische Fach auf die Bühne. Die jüdischen Typen wurden dort zu Repräsentanten des Jüdischen, ihr Ensemble zum »Inbegriff jüdischer Unterhaltung in Wien«¹⁵¹ – wobei sich darin auch Zugehörigkeits- und Zuschreibungsdynamiken abbildeten. Während sich der Böhme Janitscheck als Fremder unter Fremden etab-

149 Zur »Überblendung« der Typenfächer vgl. Linhardt, *Unterhaltung in Mitteleuropa*, 155–157. Zum Rollenfach: dies., *Residenzstadt und Metropole*, 167–171.

150 Exemplarisch bei Martin Kräuser und seiner jüdischen Figur; vgl. Eisele, *Szenen der Wiener Moderne*, 96–128.

151 Linhardt, *Unterhaltung in Mitteleuropa*, 154.

liert, werden anhand von Kellner Moritz und Sali Reis auch innerjüdische Dynamiken verhandelt.¹⁵² Beide kommentieren das Verhalten der jüdischen Kartenspieler auf ihre Weise: Kellner Moritz – möglicherweise ein akkultrierter Jude – beklagt sich über seine verarmten Gäste und Sali Reis stürmt das Kaffeehaus, um ihren Mann zur Vernunft und nach Hause zu bringen. Ihre Perücke, die Gegenstand eines Witzes wird, könnte darauf hindeuten, dass Reis als Vertreterin der jüdischen Orthodoxie auftritt.

Damit waren jüdische Typen innerhalb des Figurenssets der *Partie* ausdifferenziert. Die Fotografie zeugt von dieser Differenzierung, die anhand von Kleidung und Attributen gelang; zugleich kann sie zeigen, dass die Typisierung mittels eines körperbetonten Spiels vollzogen wurde.¹⁵³ Die Porträtposen weisen auf die artifizielle Gestaltung der Figurenkörper hin und darauf, dass über das visuelle Erzeugnis der Fotografie hinaus in der Aufführung Bewegungen, Rhythmik und Sprache die Figuren zu überindividuellen Typen fügten. Dabei wird die Fotografie selbst zum Zeugen wie zum Akteur eines (visuellen) Teils dieser Typisierung. Als historische Spur zu ephemeren Spielweisen ist sie von zweierlei Gehalt: Sie bildet einen Ausschnitt der Welt visuell und perspektiviert ab. Als »captured experience«¹⁵⁴ kondensiert Fotografie Erfahrungs- und Vorstellungswelten – und wirkt aus ihnen heraus.¹⁵⁵ Diese Verstrickung wird in der Porträtfotografie offenbar: Als »Präsentation des Selbst«¹⁵⁶ reagierte sie auf soziale Erwartungshaltungen und wirkte mittels Inszenierung auf Gesellschaft.¹⁵⁷ Das Rollenporträt nimmt eine Sonderstellung ein. Es zeigt eine theatrale Idee, die vor dem fotografischen Akt inszeniert wurde, nun ins Bild gesetzt wird und die Kunsthaftigkeit der Situation ausstellt, wobei die Rolle bzw. Figur zugleich dokumentiert wie auch neuerlich inszeniert wird. Damit liefert das Rollen- bzw. Figurenporträt nicht nur Informationen zu Personen, visuellen und plastischen Gegebenheiten, sondern es können auch Intentionen, Spiel- und Inszenierungsweisen zutage treten.¹⁵⁸

Im Fall der Fotografie der *Klabriaspattie* findet eine erneute Über-

152 Vgl. Sedlaczek, Sprachwitze, 85.

153 Dass die Typisierung körperlichen Gebarens, das als »jüdisch« bzw. osteuropäisch-»jüdisch« markiert war, zur Marke der *Partie* gerann, zeigt eine Kritik des *Klabriaspattie*-Films, die die »charakteristischen Gebärden« der Posse lobt: Die verfilmte Klabriaspattie, in: Neues 8-Uhr-Blatt, 7. 2. 1916, 3.

154 Sontag, On Photography, 12, 2.

155 Vgl. Bredekamp, Der Bildakt.

156 Burke, Augenzeugenschaft, 29.

157 Vgl. ebd., 31. Zudem Eisele, Szenen der Wiener Moderne, 80.

158 Burke, Augenzeugenschaft, 34.

zeichnung zum Figurentyp statt, die sich als Sammelkarte weitertrug. Sie legt die Typisierung als zentrales Element der Theaterinszenierung offen und greift dabei auf existierende Vorstellungen des Jüdischen zurück, wie sie in der Folge an ihnen mitwirkte. Etymologisch ist dieser Prozess der (fortschreitenden) Typisierung mittels bildlicher Erzeugnisse in den Begriffen *cliché* und Stereotyp sedimentiert – beide beziehen sich auf Druckplatten zum raschen, mehrfachen Abdruck von Bildern.¹⁵⁹ Während Stereotypisierung als eine »unkritische Verallgemeinerung«¹⁶⁰ pejorativ verwendet wird, kommt Typisierungsprozessen eine Orientierungsfunktion zu, sie reduzieren gesellschaftliche Komplexität und helfen, soziale Wirklichkeit zu greifen.¹⁶¹ In der Tradition populärer Genres zielten die Budapester mit ihren Figuren auf eine solche Orientierung durch Typisierung und gingen auch mit Stereotypen um. Beides – Typisierung und (Kritik an) Stereotypisierung – nährte sowohl die Begeisterung für die Posse als auch deren Zurückweisung. Die Fotografie bezeugt indes zunächst ein körperbetontes, überzeichnetes Spiel. Sie zeigt, dass ein groteskes Spiel die Faszination für die Schauspielkunst des Ensembles ausgemacht haben mag und so zu einem Merkmal der *Klabriaspattie* wurde. Die Auseinandersetzung mit Groteske schien in der Moderne insgesamt notwendig, in Bezug auf Fragen des Jüdischen war sie ein besonders dringliches wie heikles Unterfangen.

Groteske wider die Norm

Eine Faszination für groteske Körperlichkeit kennzeichnet die Moderne insgesamt. In Gemälden, Skizzen und Zeichnungen schufen Künstler*innen Bilder grotesker Körperlichkeit, die in Wien rege produziert, rezipiert, aber auch harsch zurückgewiesen wurden. Grotesken und Diablerien bevölkerten auch die Theaterbühnen.

Als populäre Bühne zählten die Budapester zwar nicht zur künstlerischen Avantgarde ihrer Zeit, gleichwohl reagierten sie aus der Logik der privaten Spektakelszene heraus auf moderne Themen und so erprobten auch sie in ihrem Rahmen groteske Körperlichkeit. Sie beteiligten sich an der Suche nach neuen Ausdrucksformen und bedienten die Sehnsucht nach Körperinszenierungen, die nicht bürgerlich normiert waren und die damit die Bedingungen der Moderne viel angemessener zu spiegeln

159 Vgl. ebd., 139.

160 Bausinger, Stereotypie und Wirklichkeit, 160, zit. n. Wietschorke, Urbane Volkstypen, 218.

161 Vgl. ebd., 218f.

schienen. Insbesondere Alfred Polgar hob die Groteske im Spiel von Eisenbach und Rott hervor. Er fand sie in der *Klabriasperte* und darüber hinaus in zahlreichen ihrer Figuren wieder und begeisterte sich für die Qualitäten eines Spiels, das keine selbstidentischen, geschlossenen Individuen, sondern verletzte, liminale Existenzen zeigte. Als solche sind die Figuren in den Beschreibungen Polgars von »Welt, Tieren und Dingen durchsetzt«. ¹⁶² Oftmals ins Tierische ableitend, wandeln sie Polgar zufolge jenseits einer zivilisatorischen Grenze; Eisenbach sei »jeden Augenblick bereit, die Bedingtheiten der Zivilisation zu vergessen und einherzugehen auf der eignen Spur«. ¹⁶³

Die Beschreibungen wandten sich gegen die Inszenierung eines »natürlichen« Körpers, wie sie in Anstandsliteratur zum Ende des 19. Jahrhunderts noch gelehrt wurde. Darin wurde unkontrolliertes Verhalten als Negativfolie dem bürgerlichen Körperideal entgegengestellt, während die Budapester den Kontrollverlust lustvoll zelebrierten. Problematisierte die Literatur körperliche Expressivität als physische und moralische Verkommenheit, traten die Budapester gestikulierend, mit artifizierlicher Mimik und übersteigertem Körperausdruck auf und etablierten so auch die Differenz ihrer jüdischen Typen. Wertungen über »ideale« und »verwerfliche« Körper waren in Europa indes über Jahrhunderte hinweg hegemonial diskursiviert worden. So wurden schon römische Oratoren angehalten, nicht zu gestikulieren, nervös zu blicken oder unbeherrscht zu sprechen, ¹⁶⁴ und Erasmus von Rotterdam rät »Knaben«, ihren Mund weder »hart zugebissen« noch »weyt [...] aufgesperret« ¹⁶⁵ zu halten.

Die Anstandsliteratur um 1900 schreibt sich in diese Traditionen ein und spezifiziert sie nach dem Zeitgeist. Stetig »gesticulierende, schlenkernde Arme, mit eckigen Bewegungen« ¹⁶⁶ werden als unschön beschrieben, da sie ebenso wie gebeugte Haltung oder herabhängende Arme Assoziationen weckten an »das vernunftlose Thier«, ¹⁶⁷ den Affen, Narren oder Possenreißer. ¹⁶⁸ Das Verhaltensbuch *Der Mann von Welt*, das 1892 in 14. Auflage letztmalig erschien, berichtet von ungezügelter Temperamenten, die wie ein »Don Quixote im lächerlichen Kampfe mit den Windmühlen« schauspielerten oder gestikulierten. ¹⁶⁹ Ein Mann in

162 Bachtin, Rabelais und seine Welt, 77.

163 Polgar, Heinrich Eisenbach, 348.

164 Vgl. Döcker, Die Ordnung der bürgerlichen Welt, 83.

165 Erasmus von Rotterdam, De civilitate morum, 13, 21. Frage.

166 Wenzel, Der Mann von Welt, 45.

167 Ebd., 42.

168 Die Rede vom Possenreißer legt auch nahe Bärlein, Das Buch vom guten Ton.

169 Wenzel, Der Mann von Welt, 48.

regungsloser Pose stelle hingegen »die Pantomime eines langarmigen Orang-Utang dar«. Nehme er dazu eine »blöde Miene« an, so könne man sich »kaum des Lachens enthalten und muß ihn als ein Zerrbild der schönen Menschengestalt erklären«. Lächerlich sei ebenso die »ungeberdige Gesticulation«¹⁷⁰ junger Männer während des Gesprächs.

Kann in der Frühen Neuzeit unbeherrschtes Auftreten den betreffenden Menschen als Narren oder Affen bloßstellen,¹⁷¹ so wird noch um 1900 ein unschicklicher Körpergebrauch wahlweise tierisch attribuiert oder der »Schauspielerei« zugeschrieben. *Das Buch vom guten Ton* – 1890 laut Untertitel »aufgrund der gegenwärtigen gesellschaftlichen Anforderungen« in umgearbeiteter neunter Auflage erschienen – empfiehlt etwa, nicht »in die Rolle eines Possenreißers zu verfallen«.¹⁷² Zwar sei der Possenreißer »zuzeiten in der Gesellschaft gerne gesehen, da derselbe als Ableiter einer momentanen Verstimmung, zur Ausfüllung einer Lücke, zur Bannung der Langeweile dienen« könne. Er werde der Gesellschaft jedoch bald lästig, man belächele ihn dann mitleidig.¹⁷³ Was spätestens im frühneuzeitlichen Denken Tier, Narr und Possenreißer eint, wird noch um 1900 wirksam aufgerufen; allen dreien ist – in der Wertung von Anstandsliteraten und Reformpädagogen – ein vernunftgeleiteter Zugriff auf ihren Körper unmöglich. Reduziert auf ihre Körperlichkeit, sind sie nicht zur Naturbeherrschung mittels Ratio befähigt, mehr noch: Der Gebrauch von Körpergliedern, Gestik und Mimik abseits der Norm lässt »gute Haltung«, Moral, Würde und Vernunft vermissen und unterminiert so die Gottesebenbildlichkeit des Menschen. Eine »gedrückte Haltung ohne Noth«¹⁷⁴ entwürdigte, während ein edler Mensch die Zivilisierung eines Bürgers »zweier Welten« zeige, der als »Herr der Erde« aufrecht gebildet worden sei, damit er »mit seinem geistvollen Auge sein irdisches Wohnhaus und seine künftige Heimat zugleich überschauen könne«.¹⁷⁵ Der Reformschriftsteller Gottfried Immanuel Wenzel folgerte: »So ist unser Leben und Streben gleichsam ein Wettlauf aus der Tiefe nach der Höhe, aus der Dunkelheit zum Lichte.«¹⁷⁶

Schauspielerisches Agieren ist demnach ambivalent: Es kann als gutes Beispiel an der Zivilisierung des Menschen zum edlen Bürger mit- und

170 Ebd., 46, 51.

171 Erasmus von Rotterdam, *De civilitate morum*, o.S., bspw. Rubrik »Von der Kleidung«, 11. Frage.

172 Bärlein, *Das Buch vom guten Ton*, 22.

173 Ebd., 21.

174 Wenzel, *Der Mann von Welt*, 42.

175 Ebd., 1.

176 Ebd.

von der Bühne herabwirken oder aber umgekehrt die »erste Natur« sich Bahn brechen lassen, den Leib jenseits veristischer Menschendarstellung entfesseln sowie Wahnsinn, Raserei und überhaupt unchristliches Gebaren vorstellen – und damit schädlich auf das soziale Miteinander wirken. Dem normativen Verständnis von moralisch gutem Schauspiel, das die Anstandsliteratur zugrunde legt, entspricht die Spielpraxis der Budapester Orpheumgesellschaft nicht. Warnen pädagogische Autoren vor »blendender Marktschreierei und Schauspielerei«,¹⁷⁷ expressivem Körpereinsatz und »Gesticulation«,¹⁷⁸ so setzten die Budapester auf all das. Während Wenzel um 1800 dazu rät, sich in »besseren« Theatern und Akademien nach moralisch tadellosen Schauspielern umzusehen, um von ihnen einen harmonischen Körpergebrauch zu lernen, so fallen die Ensemblemitglieder der Budapester Orpheumgesellschaft nicht in diese Kategorie.¹⁷⁹ Sie und insbesondere ihre Figuren stehen dagegen im Verdacht, amoralisch und irrational zu handeln, womit sie nicht zur Belehrung nach bürgerlichem Ideal taugen.

Der Konnex von körperlicher Erscheinung und Moral manifestiert sich in der Anstandsliteratur wie in der bürgerlich-aufklärerischen Schauspieltheorie seit dem 18. Jahrhundert. Der Körper ist zunehmend Wert- und Moralurteilen negativer Art ausgesetzt, wobei auch von der körperlichen Erscheinung auf den Charakter geschlossen wird. Ulrike Döcker beobachtet für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gar eine Zuspitzung von moralischen Urteilen, die körperlich grundiert sind.¹⁸⁰ Um 1900 verschärfte sich der Ton in Anstandsbüchern vor allem gegen Jugendliche nochmal, die besonders davor gewarnt wurden, durch eine schlechte Haltung auch einem »vernichtenden moralischen Urteil« ausgesetzt zu werden. Der »beschädigte« Körper – und damit letztlich auch die Spielpraxis der Budapester – fiel hingegen in den Aufgabenbereich der neuen Wissenschaften vom Menschen.¹⁸¹ Dabei ist zu beachten, dass um 1900 körperliche Hierarchisierungen nicht allein zwischen bürgerlichen und proletarischen, sittlichen und unsittlichen Körpern, zwischen christlicher Gottesebenbildlichkeit und einer Physis abseits dieser Norm vorgenommen wurden, sondern zugleich kollektive Vorstellungen vom »jüdischen Körper« diese Werturteile und Normsetzungen untrennbar mit durchzogen.

177 Bärlein, *Das Buch vom guten Ton*, 65.

178 Wenzel, *Der Mann von Welt*, 51.

179 Ebd., 52; Wenzel rät zu Schauspielern, die sich »in feineren Conversationsstücken hervorthun und [...] in moralischer Hinsicht einen guten Ruf genießen«.

180 Vgl. Döcker, *Die Ordnung der bürgerlichen Welt*, 95.

181 Vgl. ebd., 96.

Bearbeiteten Künstler wie Gustav Klimt und Egon Schiele in Wien ihre Versionen eines beschädigten Körpers jenseits der Bürgerlichkeit, so beteiligten sie sich damit an der Neuverortung des Körpers in der Moderne, die auch aus dem Ausland nach Wien getragen wurde.¹⁸² Im Januar 1905 präsentierte die Galerie Miethke Zeichnungen des englischen Künstlers Aubrey Beardsley in Wien, die Armin Friedmann für die *Wiener Abendpost* begeistert besprach: »Im weißen, schwarz eingeränderten Kunstsaaale des Herrn Miethke hängen jetzt wundersamste Zeichnungen, arg befremdliche Schwarzweißblätter [...] verzweifelte ›Diablerien‹, wild abenteuerliche Grottesken«. Seit 1892 habe der Künstler eine »Fülle von Herrlichkeit oder – Scheußlichkeit (es kommt wirklich dabei nur auf den Standpunkt an [...])«¹⁸³ entworfen.

Friedmann, der auch als Theaterautor für populäre Bühnen wirkte, bezog sich begeistert auf die Diablerien Baerdsleys und deutete sie zugleich als das Ergebnis seiner »grauenvollsten Eingebungen«. Als Heimsuchung eines vornehmen und »sittenreine[n]« Menschen hätten sich Baerdsleys innere Geschichten und Erlebnisse in seinen Zeichnungen und über seine »entsetzlich hagere, jammervolle Hand«¹⁸⁴ Bahn gebrochen. Friedmann interpretierte Baerdsleys Kunst damit als Produkt seiner körperlichen Merkmale und verknüpfte so groteske Körperlichkeit, Künstlerperson und Kunstwerk.¹⁸⁵ In seiner Kritik deutet sich an, wie ästhetische Arbeiten der Moderne eine anthropologische und soziale Dimension entfalteteten, indem sie im Kontext einer angenommenen psychischen und physischen Besonderheit der Künstler*innen verstanden und beschrieben wurden.

In der Kontroverse um Klimts *Fakultätsbilder*, die ab 1900 um deren symbolistische Ästhetik und die Darstellung von kranken, ekstatischen Leibern entbrannte, wurden diese Gemälde ebenfalls pathologisch und psychologisch ausgedeutet. 89 Wiener Professoren wandten sich in einer Petition gegen das Deckengemälde *Philosophie*, indem sie die »Mißbildungen der dargestellten menschlichen Leiber« als einen »ganz unerkennbare[n] Knäul« beanstandeten. Sie behaupteten, »verschwommene Formen« seien lediglich die Wiedergabe »verschwommene[r]

182 Schiele reagiert mit seinen Aktbildnissen etwa auf die *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*: Blackshaw/Topp, *Erforschungen des Körpers und Utopien des Irrsinns*, 30.

183 Friedmann, *Bildende Kunst*, 1 f.

184 Ebd., 2.

185 Vgl. Timpano, »His Wretched Hand«, 555–565.

Gedanken«. ¹⁸⁶ Das *Deutsche Volksblatt* publizierte diese Petition und kolportierte auch einen Bericht von der Rezeption des Gemäldes während der Pariser Weltausstellung: »Ein Herr geht vorüber und meint lachend: ›Der muß krank gewesen sein!‹« ¹⁸⁷ In mehreren Artikeln markierte das Blatt die Secession insgesamt und Klimts Arbeiten im Speziellen als »jüdische Kunst«, die unter Juden begeisterte Unterstützung finde. ¹⁸⁸ Es verquickte damit moderne Kunst und ihre negative Bewertung als »krankhaft« mit den Vorlieben einer als homogen imaginierten jüdischen Bevölkerung. Die Wortmeldungen führten Vorstellungen eines krankhaft grotesken Körpers mit antisemitischen Ideen jüdischer Körperlichkeit eng. ¹⁸⁹ Als ein Beispiel unter vielen zeugt es davon, wie Konzeptionen des Jüdischen um 1900 pathologisiert und psychologisiert wurden – zahlreiche Personen des öffentlichen Lebens beteiligten sich an diesen Ausdeutungen, freilich mit verschiedenem Impetus. ¹⁹⁰

Auch die körperliche Spielpraxis in der *Klabriaspartie* positionierte sich nicht allein gegen einen bürgerlichen Idealkörper. Sie ging auch mit Ideen vom »jüdischen Körper« als grotesk und nervös um. Dieser war um 1900 im Umfeld der neuen Wissenschaften vom Menschen zu einem medizinischen Thema geworden, und in der Folge etwa antisemitisch interpretiert oder von zionistischer Seite politisch adressiert worden. Der Psychiater und Zionist Rafael Becker erklärte eine jüdische Veranlagung zur Nervosität aus dem »fortwährenden Leiden« und »Unbehagen, in dem das jüdische Volk« ¹⁹¹ gelebt habe. Er empfahl, auf scharfe Gewürze und Alkohol zu verzichten, nicht um jeden Preis einen geistigen Beruf zu ergreifen und zu turnen, um den Körper zu pflegen. Im Verbund mit Ideen von einer vermeintlichen Nervosität der jüdischen Bevölkerung

186 Die Petition gegen Klimt's »Philosophie«, in: *Deutsches Volksblatt*, 17. 5. 1900, 8.

187 Stephan, *Die mißratene Ausstellung*, 2.

188 Schreder, *Kunstaussstellung der Secession*, 1. Das *Deutsche Volksblatt* verband in seinen antisemitischen Behauptungen auch Juden und Moderne; Universitätsprofessoren gegen Klimt's Gemälde »Die Philosophie«, in: *Deutsches Volksblatt*, 25. 3. 1900, 6.

189 Vgl. Timpano, »His Wretched Hand«, 575.

190 Zu Psychologisierungen bei Hans Blüher, Otto Weininger und Anton Kuh vgl. Kilcher, *Anti-Ödipus im Land der Ur-Väter*, insb. 74. Über die Konjunktur medizinischer »Gesellschaftsdiagnosen« und die Theoriebildung um »Nervosität« Roelcke, *Krankheit und Kulturkritik*.

191 Rafael Becker, *Die jüdische Nervosität*, 16. Becker war inspiriert von Alfred Adler, Gründer der Individualpsychologie und Vertreter der These, dass ein »Gefühl der Minderwertigkeit« zu Neurosen und Nervosität führe. Adler, *Über den nervösen Charakter*, 25 f.



Abb. 07 Gottlieb M. Fotografie aus der Sammlung von Henry Meige (1893)

kehrte vor allem die Gestikulation, die im Lauf der Frühen Neuzeit marginalisiert und aus dem sozial akzeptierten Verhaltensrepertoire verdrängt worden war,¹⁹² als vorgebliches Kennzeichen eines jüdischen Körpers zurück in die gesellschaftliche wie wissenschaftliche Betrachtung.

Der französische Neurologe Jean-Martin Charcot setzte in den 1880er Jahren Frauen als Hysterikerinnen fotografisch in Szene, womit er das Krankheitsbild, das er untersuchte, inszenatorisch mit hervorbrachte.¹⁹³ Als Chef der Salpêtrière in Paris publizierte er 1888 den Band *Les démoniaques dans l'art*, in dem er kunsthistorische Gemälde zu einem

192 Zur Marginalisierung der Gestikulation anhand von Hugo von Sankt Victor: Baumbach, *Der Schauspieler*, Bd. 2, 39.

193 Vgl. Conrad, *Gelehrtentheater. Zu Fotografie und Hysterie bei Charcot* Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie*.

Bilderkanon der Dämonie fügte und ihn dann mit zeitgenössischen Zeichnungen von ekstatischen weiblichen Körpern verglich.¹⁹⁴ Sein Schüler Henry Meige verband fünf Jahre später Charcots Arbeiten mit bildlichen Darstellungen des »Ewigen Juden« Ahasverus und schloss von diesem Motiv auf neuropathologische Erkrankungen der jüdischen Bevölkerung insgesamt.¹⁹⁵ In seiner Studie beschrieb er einen ungarischen Juden mit dem Namen Klein als zerlumpt, schmutzig, fahl und abgemagert; seine Hand sei deformiert, seine Füße aufgeschlagen – die Schilderungen seines Schülers führten Charcot zum Urteil, dass es sich bei Klein um einen »cas d’hystérie traumatique avec contracture«¹⁹⁶ handle. Einen anderen Patienten, den 29-jährigen Gottlieb M., schilderte Meige ebenfalls körperlich und sprachlich different mit gedämpfter Stimme, kläglichem Gesichtsausdruck und hektischen Handgebärden; er stütze seine Empfindungen mit einer Fülle von Gesten, die das Verständnis seines schlechten Deutsch erleichterten.¹⁹⁷ Seinen »Observationen« fügte Meige Zeichnungen und Fotografien bei, die seine Diagnosen beweisen sollten (Abb. 07). Damit war ein Konnex hergestellt zwischen Juden, dem vermeintlichen Krankheitsbild der »Hysterie« und auffälligen Körpermerkmalen, wie schiefen Extremitäten. Diese Verbindung von jüdischer Herkunft und einer auffälligen Körperlichkeit wurde mit den wissenschaftlichen Methoden jener Zeit vermeintlich gar objektivierbar. Das fotografische Verfahren unterstützte die Forschungen als besonders wahrhaftig, wobei parallel künstlerische Erzeugnisse des Theaters und der bildenden Kunst die Studien stützen und vermitteln sollten.¹⁹⁸

Die Pariser Arbeiten zur Neurasthenie wurden auch in Wien rezipiert. Sie proliferierten nicht zuletzt aufgrund der Paris-Aufenthalte von Wiener Intellektuellen, darunter Sigmund Freud, der ab Sommer 1885 bei Charcot studierte, 1889 seinen Sohn nach ihm benannte und 1895 die mit Josef Breuer verfassten *Studien über Hysterie* veröffentlichte. Die Vorstellung, dass Juden an einer irregulären Physiognomie und expressivem Verhalten zu erkennen seien, war indes europaweit in antisemitischen wie innerjüdischen Kreisen und gesamtgesellschaftlich im Schwange. In Berlin schrieb Walter Rathenau in seinem viel diskutierten

194 Siehe insb. Kap. Les »démoniaques convulsionnaires« d’aujourd’hui, in: Charcot/Richer, Les démoniaques dans l’art.

195 Vgl. Meige, Le juif errant à la Salpêtrière; Ausführungen dazu: Goldstein, The Wandering Jew; Marshall, Performing Neurology, 113f.

196 Meige, Le juif errant à la Salpêtrière, 22f.

197 Ebd., 29f.

198 Zu theatralen Verfahren der Neurologie Marshall, Performing Neurology.

Aufsatz *Höre, Israel!* vom »heißblütig bewegliche[n] Gebaren«¹⁹⁹ der Juden, Anthropologen und Mediziner diskutierten das Für und Wider einer »rassischen« Differenz der jüdischen Bevölkerung und von Paris aus publizierte der Zionist Max Nordau bald international bekannte Schriften zu vermeintlichen Problemen des jüdischen Körpers.²⁰⁰

Wie viele Zionisten, die oft aus akkulturierten Haushalten stammten und deutschen Traditionen nahestanden, vertrat Nordau die Meinung, Teile der osteuropäischen jüdischen Bevölkerung seien körperlich minderwertig und daher zu stärken. Das sogenannte »Muskeljudentum« sollte den Weg aus dieser individuellen wie kollektiven Misere der jüdischen Bevölkerung weisen; es propagierte Gesundheit und Körperkraft gegen einen nervösen, zur Neurasthenie neigenden Geist.²⁰¹ Wie Freud hatte Nordau Vorlesungen bei Charcot besucht. In Wien war er als Feuilletonist der *Neuen Freien Presse* sowie durch seine Schriften zur *Entartung* weitläufig bekannt. Als Arzt und Journalist betrieb er mit medizinischen Termini Kulturkritik an einer Moderne, die er als krankhaft beschrieb. Demgegenüber plädierte er für eine Stärkung des jüdischen (kollektiven) Körpers gegen die Zurichtungen der Moderne und vor allem gegen die Drangsalierung der jüdischen Bevölkerung in der Diaspora.²⁰²

Der Journalist und Sportfunktionär Adalbert Goldscheider bezog dabei entschiedene Stellung gegen die »Fable Convenue von der körperlichen Minderwertigkeit der Juden«.²⁰³ Er veröffentlichte seine Gegenrede 1901 in der zionistischen *Welt* und führte darin eine lange Liste sportlich erfolgreicher Juden an, darunter den Wiener Gewichtheber-Weltmeister Wilhelm Türk oder den Schwimmer Otto Wahle. Zwar sehe man mehr »jüdisches körperliches Elend, als die Statistik zu fordern ein Recht hätte«, dieses sei aber nicht durch eine etwaige Minderwertigkeit, sondern durch Armut, Angst und Sorge zu erklären: »Für das Judentum ist die ganze Welt eine Hungergegend und jedenfalls eine unwirtliche Gegend. [...] Wo immer in der Welt der Pauperismus auf den Massen

199 Hartenau [Rathenau], *Höre Israel!*, in: *Die Zukunft* 5 (1897), 454–462, zit. n. Schutte/Sprengel, *Die Berliner Moderne 1885–1914*, 172. Gilman analysiert Rathenaus Text als Beispiel für den angstbesetzten Blick eines akkulturierten Juden auf »jüdische Differenz«; Gilman, *Sexuality*, 267.

200 Zur Debatte über die »Biologie der Juden« Lipphardt, *Biologie der Juden*.

201 Vgl. Nordau, *Muskeljudentum*, 2f.; Zimmermann, *Muskeljuden versus Nervenjuden*.

202 Vgl. Berg, Art. »Muskeljudentum«; zur Idee des Muskeljudentums und ihren nostalgischen, kolonialen, darwinistischen Impulsen vgl. Presner, »Clear heads, solid stomachs, and hard muscles«.

203 Groller [Goldscheider], *Die körperliche Minderwertigkeit der Juden*, 4.

lastet, machen sich genau dieselben Erscheinungen auch körperlicher Entartung geltend.«²⁰⁴

Wurde die Behauptung der körperlichen Differenz von Juden im modernen Europa publizistisch, wissenschaftlich und politisch ausgefochten, so bearbeitete die Budapester Orpheumgesellschaft diese »Fable convenue« auf ihre Weise – theatral. Sie wendete Imaginationen zum »jüdischen Körper« auf der Bühne ins Konkrete. Die überlieferte Fotografie zur Inszenierung der *Klabriaspattie* liest sich als parodistische Überspitzung dieser Imaginationen, die um 1890 im Umlauf waren und Eingang in wissenschaftliche Deutungssysteme fanden. So pathologisierten Henry Meiges »Observationen« vermeintlicher Krankheiten des jüdischen Körpers kollektive Vorstellungen, die bereits bekannt waren, von den Budapestern theatral thematisiert wurden und nun wissenschaftlich fundiert werden sollten. Keinesfalls verliefen die weltanschaulichen Linien dabei zwischen politischen, gesellschaftlichen oder ideologisch eindeutig voneinander unterscheidbaren Gruppen. Vielmehr waren auch Juden*Jüdinnen von den vorgeblichen Unzulänglichkeiten des jüdischen Körpers überzeugt, während sich andere strikt dagegen verwehrten. War in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jüdische Selbstkritik als Mittel zu bürgerlicher Teilhabe noch eine positive Eigenschaft, so pathologisierte um 1900 der »Selbsthass« innerjüdische Auseinandersetzungen um Wertungen des »Jüdischen«.²⁰⁵ Besonders in den Argumenten um einen »jüdischen Körper« reicherten sich antisemitische Logiken diskursiv an, wobei nicht alle Diskursteilnehmer*innen eindeutig antisemitisch motiviert waren, sondern oft gängige, teilweise wissenschaftliche Meinungen aufgenommen und weitergetragen wurden. Ein Teil dieses Diskursfeldes ist die *Klabriaspattie*, die mit dem »jüdischen Körper« als Produkt eines Sets an historisch tradierten und beständig aktualisierten Ideenwelten, Körperpraktiken und -techniken auf der Theaterbühne umging.²⁰⁶

Die Possenfiguren deklinierten insbesondere die Marker des »jüdischen Körpers« durch, anhand derer man Juden*Jüdinnen zu erkennen glaubte.²⁰⁷ Dabei bezogen sie sich auf jene historisch gewachsene

204 Ebd., 5.

205 Vgl. Gilman, Jüdischer Selbsthaß, 210–230.

206 Vgl. hier und im Folgenden Eisele, Szenen der Wiener Moderne, 76–80. Zum »jüdischen Körper« vgl. Jütte, Leib und Leben im Judentum; Gilman, The Jew's body. Zur Theorie von Leib/Körper Hartmut Böhme, Natur und Subjekt; Gernot Böhme, Leib; Kamper, Art. »Körper«, 426–450; Elm, Art. »Leib/Leiblichkeit«.

207 Zur Kontinuität dieser visuellen Zeichen Glenn, »Funny, You Don't Look Jewish«.

Konstruktion, die – beeinflusst von ideologisch verschieden gelagerten Diskursen – im ausgehenden 19. Jahrhundert dominant wurde. Sie agierten ihn auf der Bühne als sprachlich, gestisch und mimisch different von »bürgerlichen Körpern« und fokussierten hier auf den Körper armer, wenig assimilierter Juden. Die Figuren schielen und lispeln, sie reden im »Jargon« und thematisieren selbst immer wieder ihre körperliche Differenz.²⁰⁸

Insbesondere das Manuskript von Anton Oroszy überliefert Textpassagen, die sich auf die Körperlichkeit der Figuren beziehen:

Maier. Maier!

Stiglitz. Maier, Maier, e sehr e bekannter Name. Ich muss Ihnen schon irgendwo geseh'n hab'n.

Maier. Kenn schon sein; ich kumm ja öfter ehin.

Stiglitz. Sind Sie nicht so e klaner Dicker?

Maier. E so seh ich aus.²⁰⁹

*

Leopold. Sie sagt: einer von die Herr'n muss es sein. [...] Sie sagt: es is so e klaner schwarzer.

Maier. Dann kenn es efscher nur Herr Grün sein. [...]

Leopold. Das Dienstmädl sagt: der Herr is e so e klaner, graupeter ...
Das Dienstmädl sagt noch, der Herr hat so verhatschte Füß.²¹⁰

In den Dialogen thematisierte die *Klabriaspattie* so offensiv die Idee, man könne (männliche) Juden an ihrem Äußeren erkennen. Sie setzte Zuschreibungen des Jüdischen theatral in Szene, verlachte, befragte oder unterlief diese zuweilen – wenn auch nur momenthaft, wie etwa in folgender kurzer Passage: »Grün. Seh ich wie e Jud aus? / Maier. Wie a Jud, na; aber wie zwa Juden«. ²¹¹

Innerhalb der überlieferten Dialoge der *Klabriaspattie* fällt daneben die stetige Bezugnahme auf körperliche Auseinandersetzungen auf. Ankündigungen, sich die Haut abzuziehen,²¹² »Klepp«²¹³ zu kriegen

208 Vgl. Oroszy, Eine Klabriaspattie, H. 20, 16: »Stiglitz ... (Theilt die Karten aus. Lewi singt, Maier schielt in Lewis Karten, Stiglitz packt Lewi beim Arm und Grün lispelt dem Maier etwas zu.)«

209 Ebd., H. 19, 17.

210 Ebd., H. 21, 19.

211 Ebd., 20.

212 Adolf Bergmann, Die Klabriaspattie, 10.

213 Oroszy, Eine Klabriaspattie, H. 19, 16.

oder einander die Beine zu brechen,²¹⁴ gefährden die körperliche Unversehrtheit der Figuren zusätzlich. Sie drohen, sich den Kopf abzureißen,²¹⁵ auf ihn einzuschlagen oder einem anderen den Kellner »auf'n Kopf«²¹⁶ zu hauen. Auf der Orpheumbühne wird ihr Körper, der stellvertretend für »jüdische Körper« ohnehin schon deformiert erscheint – oft gewaltvoll – von außen bedroht, geformt und beschädigt. Ihre Versehrtheit wird so potenziert.

Ein Gigerlhandschuh

Eine Szene zeigt die theatrale Inszenierung kollektiver Vorstellungen des Jüdischen besonders auf, zeugt sie doch von den Qualitäten des Spiels mit stereotypisierten Imaginationen wie auch von den Bezugnahmen auf gesellschaftspolitische, medizinische und anthropologische Fragen der Moderne. Die Szene ist in allen drei Textversionen über die Zeit fast identisch geblieben und entspinnt sich anhand eines »Gigerlhandschuhs« zwischen Dalles und Reis bzw. Maier und Lewi. Die Textversion Bergmanns überliefert folgende Szene, die auch 1902 von Oroszy und 1920 für die Bühne Max & Moritz verschriftlicht ist:

(Reis zieht die Strümpfe von den Händen).

Dalles. Was sein das far e Strümpf?

Reis. Das sein Strümpf? Das sein Gigerlhandschu' [...]

Dalles. Das sein doch vun Ihne Weib e Paar alte Strümpf?

Reis. Herr Dalles, da seh'n Se sich das Überzieherl an, heut gekauft, echt englisch, und das Cylinderl da, echter Seidenplüsch.²¹⁷

214 Ebd., H. 20, 17.

215 Ebd.

216 Adolf Bergmann, Die Klabriapartie, 34.

217 Ebd., 11f. Die Version von Oroszy (1902) lautet: »Lewi. (zieht sich ein paar lange Strümpfe von den Händen ab, die er als Handschuhe benützt) / Maier. Was hab'n Sie da? Strümpf af de Händ? / Lewi. Was fällt Ihnen ein Strümpf. Das sein die neuesten Gigerlhandschuh. / Maier. Was sein Sie e Gigerl? / Lewi. Nu das hab'n Sie nicht gleich gesehn? / Maier (verächtlich). Die Gall soll Ihnen herausgehn«; Oroszy, Eine Klabriaparthie, H. 19, 16. Die Version der Max-&-Moritz-Bühne (1920): »Dalles: Und was hab'n Sie für Ueberzieher an? Der is Ihne doch viel zu gross? / Reis: Das verstehn Sie nix – das is doch englisch. / (zieht von den Händen die Strümpfe) / Dalles: Was is das? / Reis: Das sein die neuesten Gigerlhandschuhe / Dalles: Das sein doch die Strümpfe von Ihne Weib«; Adolf Bergmann, Die Klabriapartie. Eine Kaffeehaus-Szene von Adolf Bergmann, 1920, NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 155/05.

In allen Varianten wird die Figur Reis/Lewi zum typisierten Vertreter einer Imagination des Jüdischen. Indem Dalles/Maier seine Handschuhe als Frauenstrümpfe erkennt, schlägt sein Versuch, mittels seiner erarbeiteten Sozialrolle gesellschaftlich Anerkennung zu erlangen, in einen Moment comödiantischer Entblößung um. Durch den Dialog wird offenbar, dass sich Reis Gigerhandschuhe nicht leisten kann und dass sein angestrebter Status nicht mit seinem Auftreten übereinstimmt – stattdessen tritt seine verarmte, jüdische Existenz zutage. Mit der Thematisierung des »Gigerl« – des Wiener Dandys – greift die Szene zudem die populäre Meinung auf, Juden seien feminin bzw. »verweiblicht«. Die Behauptung, männliche Juden verfügten über weibliche Eigenschaften, proliferierte um 1900 in medizinischen Kreisen und fand rasch eine Öffentlichkeit. In Paris hatten nicht zuletzt Charcots Forschungen dazu beigetragen; in Wien popularisierte die Dissertation von Otto Weininger, die er 1903 unter dem Titel *Geschlecht und Charakter* publizierte, das Thema des femininen männlichen Juden.

Darin entwarf Weininger zunächst eine Theorie der (konstitutionellen) Bisexualität – er ging davon aus, dass es keine vollständige geschlechtliche Differenzierung gebe –²¹⁸ und verband sie dann mit misogynen und antisemitischen Anschauungen. So behauptete Weininger, es gäbe verweiblichte Männer und maskuline Frauen, wobei er Frauen und Juden absprach, eine »moralische und intellektuelle Grenze«²¹⁹ zu überschreiten, die nur mittels vollständig ausgeprägter männlicher Eigenschaften erlangt werden könne. Indem er männliche Juden mit seinen Phantasmagorien über Weiblichkeit verband, entwarf er eine aus heutiger Sicht wissenschaftlich unhaltbare Theorie, die Kategorien von »Rasse«²²⁰ und Geschlecht aufeinander bezog und abwog. Das Judentum sei »durchtränkt«²²¹ von Weiblichkeit, woraus Weininger eine Reihe von antifeministisch-antisemitischen Schlussfolgerungen zog, etwa dass es weder eine »Würde der Frauen« noch einen

218 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 8.

219 Ebd., 410.

220 Seit dem 18. Jahrhundert teilten Anthropologen Menschen in »Rassen« ein. So wird der Begriff als historische Idee verwendet, die um 1900 wirkmächtig war, jedoch wissenschaftlich unhaltbar ist. Sie ist sozial und kulturell hervorgerufen und hat damit die Lebenswirklichkeit vieler Menschen sowie die Wissenschaftsgeschichte geprägt. Heute werden Konzepte der Rassentheorie wissenschaftlich entschieden abgelehnt, etwa in der Jenaer Erklärung von 2019. Vgl. Fischer u. a., Jenaer Erklärung. Lipphardt verweist auch auf Kritik an der Rassentheorie bereits um 1900, vgl. dies., *Das »schwarze Schaf« der Biowissenschaften*, 224. Zur Konstruktion von biologischen Narrativen vgl. Patel, *Auf der Suche nach dem Europäer*.

221 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 416.

»jüdischen ›gentleman«²²² gebe und beide weder Ich noch Eigenwert besäßen. Auch Humor sprach er Frauen wie Juden ab – eine These, der die Budapester mit der *Klabriaspattie* entgegentraten.

Weininger war mit seinen Vorstellungen nicht allein: Seine Publikation popularisierte einige Ideen der Jahrhundertwende nur radikaler und nachhaltiger;²²³ nicht zuletzt aufgrund seines Suizids, den Weininger, der selbst jüdischer Herkunft war, kurz nach der Veröffentlichung beging und der im Verbund mit seiner Buchveröffentlichung für großes Aufsehen sorgte. Weiningers Schrift wurde 1906 bereits zum achten Mal aufgelegt.²²⁴ Daneben forderte etwa der Psychoanalytiker Otto Rank die Maskulinisierung von Juden, die er als »Frauen unter den Menschen« beschrieb.²²⁵ 1896 sprachen mit dem sogenannten Waidhofener Prinzip zahlreiche Burschenschaften und Vereine Juden die Satisfaktionsfähigkeit ab und schlossen sie in einem Akt der Effeminierung von Duellen aus.²²⁶

Krankheiten des Nervensystems und physische Beschwerden, die wie die sogenannte »Hysterie« als »Frauenleiden« galten, wurden gleichfalls zum Marker (männlich-)jüdischer Differenz. Sander L. Gilman hat darauf verwiesen, dass die Klitoris in Wien um 1900 umgangssprachlich als »Jud« und die weibliche Masturbation als »mit dem Juden spielen« bezeichnet wurde, woraus er schließt, Juden und Frauen seien antithetisch gegen ein Idealbild des Männlichen gesetzt worden.²²⁷ Demgegenüber versuchten der Berliner Sexualkundler Magnus Hirschfeld ebenso wie Freud in Wien, fluide Geschlechtlichkeit jenseits jüdischer Differenz zu universalisieren. Beide gingen von einer männlichen Menstruation aus und führten dies als Beleg für ein drittes Geschlecht an; als jüdische Wissenschaftler hatten sie vor ihrem eigenen biografischen Hintergrund ein Interesse daran, hybride Geschlechtlichkeit von Ideen des Jüdischen zu lösen.²²⁸ Während Jüdinnen erotisiert und orientalisiert wurden, wobei ihnen – insbesondere wenn sie osteuropäischer Herkunft waren – parallel

222 Ebd., 418.

223 Karl Kraus empfahl und zitierte die Arbeit von Weininger, vgl. Fischer, Karl Kraus, 117–121. Fischer verweist darauf, dass Weiningers Arbeit kritische, aber durchaus positive Gutachten erhielt und sein Doktorvater nur von den Zuspitzungen der Publikation »konsterniert« gewesen sei; ebd., 113. Vgl. Le Rider, *Der Fall Otto Weininger*.

224 Fischer, Karl Kraus, 113.

225 Pellegrini, *Whiteface Performances*, 113.

226 Zum Waidhofener Prinzip Huber u. a., *Der Deutsche Klub*, 29.

227 Gilman, *Freud, Race, and Gender*, 38f.

228 Vgl. ebd., 36–48; Pellegrini, *Whiteface Performances*, 112f. Zu den Ideen von Hirschfeld ders., *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*.

Männlichkeit attestiert wurde, basierte die Gleichsetzung von jüdischen und weiblichen Eigenschaften auf Konzepten vom männlichen Juden, dem eine hybride und damit niedere Existenz zugesprochen wurde. Seine Differenz wurde geschlechtlich und biologisch markiert; rassifizierende Zuschreibungen lösten den Fokus auf das Religiöse, der noch die neuzeitliche Judenfeindschaft geprägt hatte, partiell ab.²²⁹

Zehn Jahre vor Weiningers Publikation hatte Max Nordau in *Entartung* (1892/93) ähnliche Denkmuster aufgerufen. Mit dem Begriff der Entartung bzw. Degeneration berief er sich auf den französischen Psychiater Bénédict Augustin Morel. Im Anschluss an darwinistische Konzepte und getragen vom Fortschrittsglauben der Aufklärung, pathologisierte er weite Teile der modernen Kultur, die er jenseits der bürgerlichen Norm als krankhaft entartet wahrnahm.²³⁰ Wie Weininger operierte er in einer »normalistischen Matrix«,²³¹ mit der er Männlichkeit gegen eine als krankhaft konstruierte Weiblichkeit abgrenzte. Auch seine Schrift war enorm nachgefragt und wurde direkt nach Erscheinen in mehrere Sprachen übersetzt. Den Dandy, der um 1900 unter vielen Namen, in Wien als Gigerl, bekannt war, beschrieb er jenseits von Vernunft und Männlichkeit und spann damit eine Denkfigur fort, die antisemitisch ausgedeutet und gegen akkulturierte Juden gewendet wurde.²³² Nordau zufolge bewegte sich der Dandy abseits einer bürgerlichen Geschlechterordnung; er sei »krank« und »eitel«. Im Verbund mit Hysterikern, Heuchlern und der »Gassenjugend« zeugt er bei Nordau von den Problemen der Moderne.²³³ Otto Weininger schrieb in *Geschlecht und Charakter* über den »verweiblichten Mann« als einen Wiener Gigerl. Die Gigerln seien auf Frisur, Kleidung, Schuhwerk, also stets auf ihr Aussehen bedacht – und folgten dabei nicht einer »bloße[n] Mode«: »Das ganze ›Gecken‹- oder ›Gigerl‹tum geht, ebenso wie zum Teile die Frauenemanzipation, auf die jetzige Vermehrung dieser Zwittergeschöpfe zurück.«²³⁴

229 Pellegrini, *Whiteface Performances*, 108: »For Jewish male bodies, marked for an anti-Semitic imaginary by overlapping layers of blackness, effeminacy, and queerness, the sexualization of ›race‹ and the racialization of ›sex‹ are constitutive features.«

230 Zu Nordaus Ideen Tebben, *Nachwort*, 778–781; Schulte, *Psychopathologie des Fin de Siècle*, 207.

231 Schuhen, *Untergeordnet? Sublim? Entartet?*, 38.

232 Vgl. ebd. Die Verknüpfung von Dandy und jüdischen Stereotypen ist in antisemitischen Karikaturen des 19. Jahrhunderts kondensiert; vgl. Schoeps, *Der »jüdische« Dandy*, 176–178.

233 Nordau, *Entartung*, 44.

234 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 68.

So ist davon auszugehen, dass die Budapester in der *Klabriaspattie* die Imaginationen einer jüdischen geschlechtlichen Hybridität als Topos ihres Spiels etablierten, dass sie dieses Spiel mit dem Cross-Dressing des Frauenstrumpfs auf die Spitze trieben und ad absurdum führten. Im Spiel mit einem »Gigerlhandschuh« entfalten sich Vorstellungswelten des Jüdischen um 1900 eindrucksvoll: Die Szene zeigt das Ringen eines osteuropäischen Juden um einen Wiener Habitus, wobei sein Akkulturationsversuch mit einem vermeintlichen Handschuh nach englischer Mode überspitzt wird und so comödiantisch fehlschlägt. Zugleich zeugt die Umwidmung eines Strumpfes von einer queeren Ästhetik, die dem Wiener Gigerl ebenso zugeschrieben wurde wie männlichen Juden. Beide befanden sich damit jenseits einer bürgerlich-männlichen Norm, beiden wurde aufgrund ihrer Effeminierung ein auffälliges, gestikulierendes Körperverhalten attestiert.²³⁵

Der Strumpf wird vom einfachen Accessoire zum vieldeutigen Spielutensil, das ideologische Grenzziehungen ebenso umgehen wie parodieren oder affirmieren kann.²³⁶ Mit ihm kommunizieren die Figuren über Zuschreibungen des Jüdischen und Teilhabe mittels Akkulturation, wobei sie auch auf urbanes Geschehen reagieren. Die Präsenz der Idee vom Gigerl bereits in der Version der 1890er Jahre zeigt, dass die Budapester Themen einbanden, die dem Publikum vertraut gewesen sein dürften und die sie ins Stadtgespräch einbrachten. So hatte das Theater in der Josefstadt 1888/89 mit der Posse *Die Gigerln von Wien* einen Treffer gelandet. Sie lief über mehrere Monate mit großem Erfolg bis Mai 1889,²³⁷ sodass das Theater im September 1890 – und nur zwei Monate vor der *Klabriaspattie* – mit *Mamsell Gigerl* nachlegte.²³⁸

235 Zum Zusammenhang von Effeminierung, Gestikulation und Neurasthenie in antisemitischen Phantasmagorien vgl. Gilman, *Sexuality*, 231–286. Zur Verbindung des Gigerl mit (antisemitischen) Ideen des Jüdischen ist auch ein Beitrag in *Der Humorist* aufschlussreich. Dieser erfand 1891 eine eigene Version der *Klabriaspattie*, in der Kobi Gigerl und Sami Gogerl als zwei (komplementäre) Kartenspieler auftraten, die dann in ihrer Mimik als »jüdisch« markiert wurden: »Beide übertreiben in ihren Gesichtszügen in echt orientalischer Weise«; vgl. Die *Klabriaspattie* in Baden b. Wien. Original Telephonogramm, in: *Der Humorist*, 20.7.1891, 2f.

236 Zu Crossdressing vgl. Garber, *Category Crises*, 19.

237 Vgl. Theaterzettel des Theaters in der Josefstadt, 1888/1889, ÖTM, 403692-C THE MAG. Demnach war die Posse im Mai 1889 bereits 223-mal – mit wenigen Unterbrechungen, etwa zur Leichenfeier des Kronprinzen Rudolf – aufgeführt worden.

238 Zu *Mamsell Gigerl* vgl. Denscher, *Der Operettenlibrettist Victor Léon*, 112–114.

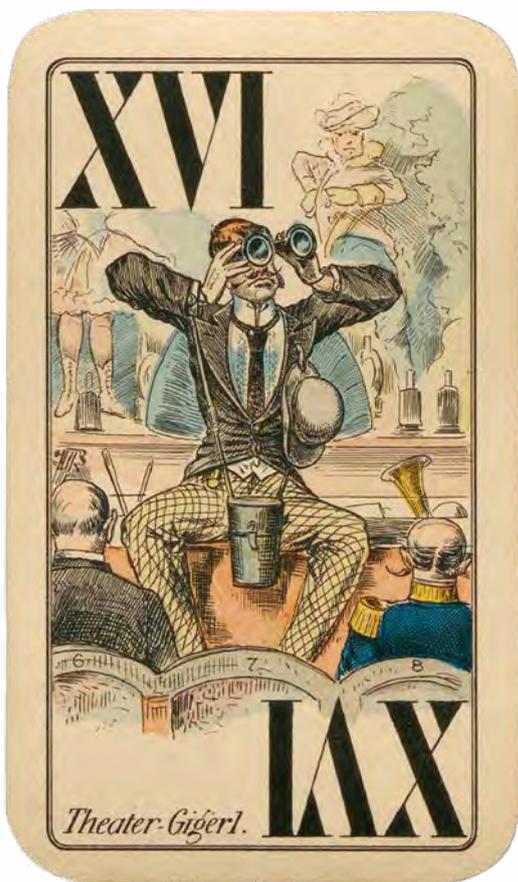


Abb. 08 Spielkarte des Gigerl-Tarocks (um 1890)

Die Gigerlmanie war in Wien indes seit Mitte der 1880er Jahre im Gange. Der Journalist Eduard Pötzl hatte die Figur, die ihren Namen dem süddeutschen und österreichischen Wort für Hahn verdankte, für seine Lokalfeuilletons erfunden und ihr mit der Figur des Nigerl einen Gegenpart geschaffen.²³⁹ Während sich Nigerl als Kleinbürger im Wirtshaus zeigte, war Gigerl ein Parvenü, ein Wiener Dandy, der infolge seines Reichtums ein Modebewusstsein entwickelt hatte, das als grotesk und – wie von den Budapestern aufgezeigt – als »jüdisch« empfunden wurde. Als das *Deutsche Wörterbuch* Gigerl als Modegecken oder -narren verzeichnete, zitierte es Pötzl selbst, der 1885 eine »wahre epidemie von

239 Vgl. Payer, Nigerl und Gigerl, 216–221.

grotesken modenarrheiten« bemerkt und daher »die herren mit den aufgestülpten hosen«²⁴⁰ naturgeschichtlich beschrieben habe. Fortan war es eine beliebte Beschäftigung geworden, Gigerln zu entdecken; im Juli 1895 typisierte Arthur Schnitzler Kurgäste, denen er während seines Aufenthalts in Karlsbad begegnet war – darunter »Hochstapler, Zuckerranke, polnische Juden, Gigerln«, außerdem Sonnenthal und »einige wirklich elegante Menschen«.²⁴¹ Alfred Deutsch-German belächelte in seinem Buch *Wiener Mädel* (1906) die »herzigen Gigerln, auf der Ringstraßen Promenade«.²⁴²

Der Gigerl, wie er sich ikonografisch verfestigte, trug neben ausgefallenen Hosen meist Monokel und Hut. Er zeigte sich von der bürgerlichen Sozialrolle befreit und schied sich in Körperhaltung – die Arme halte er »wie flügerl«.²⁴³ Adolf Loos echauffierte sich in seinem Artikel *die herrenmode* (1898) über das »hanswurstartige gebaren«²⁴⁴ der Gigerln. Ein Gigerl sei »ein mensch, dem die kleidung nur dazu dient, sich von seiner Umgebung abzuheben«,²⁴⁵ schreibt Loos, der zu diesem Zeitpunkt gerade seine englisch inspirierte Idee von Mode propagierte, die sich dezent distinguierte und gerade deswegen – so Elana Shapira – für seine jüdische Klientel reizvoll gewesen sein dürfte.²⁴⁶

Auf dem Theaterzettel zur Aufführung der *Gigerln von Wien*, in den Karikaturen von Hans Schließmann oder in einem Kartenspiel, dessen Blatt ausschließlich mit Gigerln bedruckt war, zeigt sich die ikonische Darstellung der Gigerln (Abb. 08):²⁴⁷ Eine der Spielkarten zeigt einen Gigerl im Theater, der in auffälliger Kleidung und zum Ärger des Schauspielers die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Mit Fernrohr zum Publikum gewendet, zelebriert der Theater-Gigerl seine gesteigerte Sichtbarkeit wie umgekehrt die soziale Schau gegen andere in der Großstadt.

Diese Ikonografie und die Beschreibungen als »hanswurstartig« legen nahe, dass der Gigerl bei den Budapestern auch Impulse für eine Spielpraxis gegeben hat, die grotesk und comödiantisch angelegt war und

240 Eduard Pötlz 1906, zit. n. Art. »Gigerl«, in: Deutsches Wörterbuch.

241 Brief von Schnitzler an Hofmannsthal, 10.7.1895, in: Schnitzler, Briefwechsel.

242 Deutsch-German, *Wiener Mädel*, 99.

243 Art. »Gigerl«, in: Deutsches Wörterbuch.

244 Loos, *Die herrenmode*, 21.

245 Ebd.

246 Shapira, *Adolf Loos and the Fashioning of »the Other«*.

247 Vgl. Theaterzettel *Die Gigerln von Wien*, Theater in der Josefstadt, 12.10.1888, Konvolut 1888/1889, ÖTM, 403692-C THE MAG. Akustische Dimensionen der Typisierung finden sich im Notendruck des *Gigerl-Marschs*, Josef Franz Wagner/Josef Doppler, um 1895, WBR, Mc-30831.

auf wiedererkennbares Gebaren und verstärkte Sichtbarkeit durch Übertreibung und Körpereinsatz gesetzt haben mag. Sie zeigten einen Juden, der sprachlich oder körperlich von der Wiener Bevölkerung different ist und sich in übereifriger Assimilation der Lächerlichkeit preisgibt. Die Szene des Gigerlhandschuhs kommunizierte so über Rollenverhalten im sozialen Umgang wie über die oft pejorativen Zuschreibungen, die Juden in diesem Zusammenhang entgegengebracht wurden. Das Stück nahm Bezug auf bereits existierende Imaginationen sowie auf populäre Traditionen der Wiener Kultur – und erarbeitete sich damit selbst einen Platz im Theaterleben der Stadt.

So bettete sich *Die Klabriaspartie* in politische, soziale, kulturelle und theatrale Kontexte der Wiener Moderne insgesamt und in innerjüdische Debatten im Speziellen ein. Nicht nur die Parodie des Wiener Dandys, auch der Topos des Kaffeehauses sowie die Thematisierung von »Hysterie«, jüdischer Migration und Armut zeugen von der Zeitgenossenschaft der *Partie*. Als Teil einer städtischen Theaterlandschaft wirkte sie bald auf diese zurück; die zahlreichen Anspielungen auf die *Klabriaspartie*, die in Wiener Theaterproduktionen bald kursierten, weisen auf diese Verflechtungen hin. Sie bezeugen den engen Austausch zwischen den Genres der populären Theaterszene und verweisen auf die Wirkmacht, die die Figuren der *Klabriaspartie* für Typisierungen des Jüdischen insgesamt hatten.²⁴⁸

Sie nahmen Einfluss auf Typen- und Rollenfächer und gestalteten damit, von der Singspielhallenszene ausgehend, den Diskurs zu Fragen von Zugehörigkeit und Differenz. Auffällig ist dabei, dass es sich bei den Figuren der *Partie* größtenteils um osteuropäische Juden handelte, denen ein anderer »Fremder« der Großstadt – ein Böhme – zur Seite gestellt wurde. Beide galten um 1900 als paradigmatische Zugereiste der Stadt, die im Zuge von Migrations- und Fluchtbewegungen in Wien angekommen waren. Die Budapester brachten deren Situation mit den Mitteln der Posse auf die Bühne: Sie bearbeiteten sie mit Einlagen und einem wiedererkennbaren Körper- und Sprachgebaren, sie banden jüdische Witze ein und aktualisierten Rollenfächer nach der Mode der Zeit. Indem sie tradierte Theatermittel mit aktuellen, auch innerjüdischen Debatten verbanden, schlugen sich Bewertungen der theatralen Form der Posse und der Singspielhallenszene in Ideen des Jüdischen nieder und umgekehrt. Dementsprechend liegt der *Klabriaspartie* ein mehrschichtiges kulturelles wie gesellschaftliches Wissen zugrunde, das im Lauf der Rezeptionsgeschichte im Verbund mit populären Theatertraditionen

248 Zum Austausch zwischen Budapestern und Operette Lindhardt, Unterhaltung in Mitteleuropa.

stetig neu bewertet wurde. Zentrale Themen dieser Umwertung waren dabei Fragen der In- und Exklusion bestimmter Gruppen, Ideen von (Un)sichtbarkeit sozialer und ethnischer Marker sowie Konzeptualisierungen eines hegemonialen und marginalisierten Körpers.

Die *Partie* beginnt und endet mit einer Gesangseinlage, die das Kartenspiel im Kaffeehaus als zentrale Lebensrealität der spielenden Gäste besingt. Sie eröffnet einen Raum verarmter jüdischer Existenz in der Diaspora, der auf der Theaterbühne erschaffen und durch das Kartenspiel strukturiert wird. In diesem Rahmen ist die Verhandlung kritischer Fragen der Moderne kurzfristig möglich: Subjektivierungsmechanismen können offengelegt, Zugehörigkeiten befragt und Differenzen spielerisch ausgelebt werden. Das Kartenspiel funktioniert dabei als dramaturgisches Element, als Motiv und als Marker jüdischer Existenz.

Karl Lueger, der sich 1908 auf Sommerfrische inszenierte, nutzte das Kartenspiel ebenfalls als Motiv moderner Geselligkeit. Im Unterschied zum spärlich möblierten Kaffeehaus der *Klabriaspattie* zeigt Lueger sich im Zentrum einer überbordenden Menge.²⁴⁹ Er vergnügt sich inmitten einer gehobenen, katholischen Gesellschaft. Und obgleich er in den 1880ern noch mit Juden freundschaftlich Karten gespielt hatte,²⁵⁰ macht er nun seine Opposition zu ihnen und jener Welt, die in der *Klabriaspattie* zum Thema wurde, umso entschiedener deutlich. 1897 berichtete die *Wochenschrift* des Rabbiners Joseph Samuel Bloch von einer seiner hetzerischen Reden, in der er auch die Familie Rothschild in seine Verschwörungsideologie einbezog. Die *Wochenschrift* schrieb von seinen antisemitischen Reden im Parlament, betitelte sie als »die Klabriaspattie des Dr. Lueger«²⁵¹ und zog damit einen Vergleich, der von der äußerst konträren Ausdeutung der Theaterposse zeugte. In Wien war sie bald so beliebt wie umstritten – sie konnte als Parodie auf den grassierenden Antisemitismus gedeutet oder aber selbst als antisemitisch wahrgenommen werden. Diese Rezeptionsmuster sind Gegenstand der folgenden Studie.

249 1896 wurde Kartenpartien mehrfach Gegenstand von Filmaufnahmen, etwa *Partie de Cartes* (Louis Lumière) und *Une Partie de Cartes* (George Méliès).

250 Schnitzler, *Jugend in Wien*, 146.

251 Der alte Meidinger im Parlament, in: Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 9. 4. 1897, 303.

IV. Diskursivieren

Orpheum und Ausgrenzung. Soziale Hierarchisierungen und die Spektakelszene

1. Von der Perspektive

Durch den Erfolg der Posse folgten rasch neue Bearbeitungen, die die *Partie* weiterspannen oder überbieten wollten. In Schäßburg (Sighișoara, Rumänien) zeigte ein Zirkus eine Partie im Löwenkäfig; die Budapester selbst gaben eine »zu Pferd«¹ oder siedelten sie im Heurigenmilieu sowie innerhalb der Theaterausstellung an. Karl Steidler verortete sie innerhalb der in Wien gastierenden sogenannten »Menschenschau« im Aschanti-Dorf.² Die Bearbeitungen zeugen von der Variabilität des Settings, der Dramaturgie und der Thematik, sodass die Posse in der Wiener Theatertopografie eine Eigendynamik entfaltete. Teil dieser Dynamik war die äußerst kontroverse Bezugnahme auf die *Klabriaspartie*, die begeisterte Fürsprache und entschiedenen Widerspruch erfuhr. Dabei ging es bald nicht mehr allein um die *Klabriaspartie*, sondern auch um die Spielpraxis der Budapester. Sie wurde ebenso widersprüchlich rezipiert: Die Reaktionen reichten von Begeisterung ob des künstlerischen Reichtums über die breite Resonanz eines Publikums, das sich laut Kritik in »Lachstürmen« erging, oder eine retrospektive nostalgische Referenz auf eine nicht mehr verfügbare theatrale Welt bis hin zu harscher Ablehnung, die sich politisch, religiös und im innerjüdischen Diskurs nuancierte. Die Diskussionen entspannen sich innerhalb Wiens über Klassen- und Konfessionsgrenzen hinweg, weswegen sie Logiken der theatralen Aus- handlung jüdischer Zugehörigkeit und Differenz exemplarisch aufzeigen.

Scheint die Vielfalt, die Gegenläufigkeit und die schiere Zahl der Aussagen zu den Budapestern eine Bewertung ihrer Spielpraxis zunächst zu verunmöglichen, so ist das Gegenteil der Fall: Die oft konträren Meinungen über die Budapester können sich – perspektivisch und der historischen Diskursanalyse entsprechend beforscht – gegenseitig erhel- len. Ist mit Eva Schürmann eine »widersprüchliche Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen [...] charakteristisch für alles Wirkliche«,³ so kann ge-

1 Neue Freie Presse, 17.7.1892, 8.

2 Josef Philippi, *Klabrias Parthie im Atschanti Dorf*, 1896, in: NÖLA, NÖ Reg, Präs Theater TB K 050/08.

3 Schürmann, *Vorstellen und Darstellen*, 112.

schlussfolgert werden, dass ein Verständnis von einem Gegenstand, einer Spielpraxis oder Debatte umso reichhaltiger wird, je mehr Perspektiven darauf herausgeschält werden. Insofern hat Reinhart Koselleck den Perspektivismus als Durchbruch für die reflektierte Geschichtsschreibung bezeichnet.⁴ Das Einnehmen und Anerkennen einer Perspektive auf die Welt ist Voraussetzung für historische Erkenntnis, ein »Pluriversum von Blicken, Vorstellungen und Perspektiven«⁵ grundlegender Teil der (gesellschaftlichen) Wirklichkeit.⁶

Im Anschluss an Gottfried Wilhelm Leibniz' *Monadologie*⁷ geht Schürmann davon aus, dass jedes perzipierende Lebewesen Welt wahrnimmt, aber auch hervorbringt, und das auf je spezifische Weise. Die Aufgabe historischer Arbeit liegt damit in der Anerkennung, Sichtbarmachung und Kontextualisierung dieser Perspektiven. Auch die Perspektiven auf die Budapester können so Erkenntnis über die Stellung desjenigen in der Welt entfalten, der diese oder jene Perspektive vertritt.⁸ Damit kommt nicht allein die Frage auf, wie die Spielpraxis der Budapester vom jeweiligen Standpunkt aus rezipiert worden ist, sondern es wird auch möglich, ein Gefüge an Standpunkten, die sich zueinander ins Verhältnis setzten, als Teil der historischen Wirklichkeit zu begreifen – und damit die Praxis der Budapester innerhalb gesellschaftlicher Dynamiken zu verstehen. Nicht die Suche nach letztgültiger Wahrheit jenseits des Diskurses bzw. der Perspektiven rückt so ins Zentrum, sondern deren »Eigenlogik«,⁹ die erst historische Wirklichkeit herstellt. Achim Landwehr rät für die historische Diskursanalyse dementsprechend vom Versuch ab, »hinter die Diskurse zu gelangen«. Wirklichkeit sei nie an sich erfahrbar, sondern vermittelt und diskursiv »zur Verfügung« gestellt.¹⁰

Damit interessieren in diesem Kapitel die einzelnen Perspektiven auf

4 Koselleck, Vorwort, VIII.

5 Schürmann, *Vorstellen und Darstellen*, 124.

6 Zum Verhältnis von Erkenntnis und Perspektive Gerhardt, *Die Perspektive des Menschen*, V–XV. Schürmann definiert Perspektive als »unhintergehbare Standpunktabhängigkeit ästhetischer Welterschließung«; dies., *Vorstellen und Darstellen*, 127f.

7 Leibniz geht von Monaden (griech. *monas*, Einheit) als einfachen Substanzen aus, die ihre je eigene Stellung im Universum haben und zueinander relational sind. Jede Monade reflektiere dabei das gesamte Universum als »immerwährender Spiegel«; vgl. ders., *Monadologie*, insb. 133.

8 Vgl. ebd., 137. Schürmann beschreibt Monaden als »Sichtbarmachungen von Perspektiven« und vergleicht sie darin mit Kunstwerken, »deren Pointe ja auch [...] in der Darstellung einer Vorstellung [...] besteht«. Dies., *Vorstellen und Darstellen*, 126.

9 Sarasin, *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, 58.

10 Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, 89.

die Budapester als Teil eines diskursiven Feldes, das erst auf der Ebene des Diskurses (Nicht)zugehörigkeitsdynamiken und moralische Deutungskämpfe aufzeigt. Sie wurden *über* das Theater der Budapester ausgetragen und darin fassbar. Wurde das körperliche Spiel der Budapester als »Pornografie« empfunden, von Alfred Polgar als Groteske und von Karl Kraus als »letzte und lebendigste Schauspielerei«¹¹ gelobt, so erlaubt es Leibniz' Monadologie, diese Perspektiven nicht als Widersprüche zu verwerfen, sondern sie als Konsequenz einer nicht konsistenten Wirklichkeit zu fassen und davon auszugehen, dass das Spiel der Budapester verschiedene Rezeptionsweisen hervorgebracht hat; umgekehrt wurden bereits existente Konzepte von Theater, Kultur, Gesellschaft und jüdischer Kultur an die Abende der Budapester herangetragen.

Gerade weil die Budapester so kontrovers debattiert wurden, eignen sie sich, um zu verstehen, welche Möglichkeiten jüdischer Zugehörigkeit, welche Vorstellungen des »Jüdischen« zur Debatte standen. Dabei ging es um die Repräsentation einer marginalisierten Gruppe, um die Aushandlung eines innerjüdischen Verhältnisses zwischen osteuropäischen und Wiener bzw. akkulturierten Juden sowie darum, wie jüdische Existenz visualisiert oder verkörpert, und ob sie angesichts der Gefahren des Antisemitismus verlacht werden dürfe. Die Debatten zeugen so vom Ringen um eine gemeinsame Wirklichkeit angesichts ihrer Nichtkonsistenz und in Anbetracht der politischen und sozialen Zerwürfnisse der Moderne. Dass diese Zerwürfnisse zwischen Generationen, sozialen Schichten und Geschlechtern, zwischen jüdischen Traditionen, Herkunftsorten und unterschiedlichen politischen Strömungen, zwischen Juden*Jüdinnen und Nichtjuden*jüdinnen aufkamen, das zeigen die Budapester auf. Hierfür soll zunächst deren Publikumsstruktur ergründet werden, um dann die Logiken der Diskursivierung von theatralen Vorstellungen des Jüdischen und die damit zusammenhängenden sozialen, religiösen, und geschlechtlichen Zugehörigkeiten nachvollziehen zu können.

2. Jüdische Künstler im Theater

Für viele junge Künstler jüdischer Herkunft waren die Budapester, ihre Possen und die Spektakelszene insgesamt faszinierend. Der Journalist Anton Kuh setzte sich mit dem Spiel der Budapester auseinander. Auch von Karl Kraus, Felix Salten, Richard Beer-Hofmann, Max Brod oder Alfred Polgar ist bekannt, dass sie bei den Budapestern zu Gast waren,

11 Kraus, Mein Vorschlag, 17.

ihre Eindrücke in ihre Arbeiten einwoben und teils öffentlich für das Ensemble eintraten. Viele sahen die *Klabriaspattie* mehrfach, insbesondere jüdische Künstler aus bürgerlichen Haushalten rezipierten sie begeistert und intensiv.

Arthur Schnitzler schreibt Tagebuch

Allein anhand des Tagebuchs von Arthur Schnitzler (1862–1931) lassen sich zahlreiche seiner Besuche im Budapester Orpheum nachvollziehen. Kurz nach Weihnachten 1890 notierte er erstmals einen Besuch der *Klabriaspattie*. Nur ein paar Tage später war er erneut bei den Budapestern zu Gast;¹² im Juni desselben Jahres sah er die *Partie* abermals: »War abds. mit Salten und Beer-Hofmann bei der Partie Clabrias.«¹³ Im folgenden Jahr besuchte er mit Salten und Hermann Bahr die *Partie*, die dieses Mal auf der Wiener Musik- und Theaterausstellung gezeigt wurde.¹⁴ Auch aus den folgenden Einträgen geht hervor, dass oft ein Kreis von Wiener Künstlern die Abendprogramme gemeinsam besuchte und mit einem Kaffeehausbesuch verband. So trafen um Weihnachten 1894 mehrere Personen um Schnitzler bei den Budapestern ein: Am 10. Dezember war Schnitzler in großbürgerlicher Gesellschaft von »Felix, Mucki, Raoul, Gustav im Continental, dann Budapest-Orpheum Ges. – Im Kfh. erzählte Eckstein Kabbalistisches.«¹⁵ Am 29. Dezember kamen Hofmannsthal und Beer-Hofmann mit,¹⁶ im September 1896 »Wolzogen, Bahr, Ebermann, später Salten«.¹⁷ Im Februar 1897 bekommt Schnitzler tagsüber Besuch von seiner Geliebten, der Schauspielerin Marie Reinhard, die am Abend auftritt; »ich geh nicht hin, weil ich nicht eben jetzt ihren Vater und ihren Bruder kennen lernen will«, notiert Schnitzler – und geht stattdessen mit »Richard und Paula« zur *Klabriaspattie*.¹⁸ Während Schnitzler beschreibt, wie er die Vor- und Nachmittage in Frauenbegleitung verbringt, meist mit Marie Reinhard, so ist er bei den Budapestern hauptsächlich in männlicher Begleitung, wobei sich ab und an Ehefrauen

12 Schnitzler, Tagebuch, 27.12.1890 und 8.1.1891. Beier zählt mindestens sechs Besuche Schnitzlers bei den Budapestern; Beier, »Vor allem bin ich ich ...«, 278.

13 Schnitzler, Tagebuch, 29.6.1891.

14 Ebd., 10.5.1892.

15 Ebd., 10.12.1894; gemeint sind Felix und Raoul Markbreiter, die mit Schnitzler verwandt waren, der Bankier Gustav Frid und der Teosoph und Literat Friedrich Eckstein. Sie alle gehörten dem jüdischen Großbürgertum an.

16 Ebd., 29.12.1894.

17 Ebd., 21.9.1896. Es handelt sich um Ernst von Wolzogen, Hermann Bahr, Leo Ebermann und Felix Salten.

18 Ebd., 17.2.1897.

und Schwestern der Männergesellschaft anschließen.¹⁹ Im Oktober 1898 besichtigte Schnitzler Berlin und berichtete Marie Reinhard brieflich von seinem Besuch im Herrnfeld-Theater: »Abends holte mich Faber, wir gingen in ein Variété, besser gesagt, zu einer jüdischen Volkssängergesellschaft; à la Budapester. Herr Donath Herrnfeld Schauspieler.«²⁰

Bereits Anfang der 1890er Jahre suchten Mitglieder des Literatenzirkels der Jungwiener und ihr erweiterter Freundeskreis neben den Budapestern auch andere Vergnügungsorte und populäre Theaterbühnen auf, so waren »[Franz] Herold, Salten, [Felix] Dörmann, Kafka«²¹ am 14. Februar 1891 in den Vergnügungsorten Tökés und Hobiger. Die Besuche der Künstlergruppen bei den Budapestern und darüber hinaus schlugen sich in ihren Arbeiten und in ihrem Sprachgebrauch nieder. Sie verständigten sich mit Witzen und Dialogen aus der *Partie*. Karl Kraus verglich einen Gerichtsprozess mit einer Klabriaspattie. In vertrautem Kreis ahmten Schnitzler, Salten, Beer-Hofmann, Olga Gussmann oder Gustav Schwarzkopf die Sprechweise von nicht akkulturierten Juden nach.²² In einem Brief gestand Schnitzler in Anspielung auf die *Partie*, er habe dem Autor Leo Ebermann die Büste Beer-Hofmanns »in' Kopp hereinhaun«²³ wollen.

Karl Kraus begeistert sich für Schauspielkunst

Karl Kraus (1874–1936), der eine ambivalente Beziehung zu den Jungwienern pflegte, verkehrte ebenfalls bei den Budapestern und trat auch öffentlich entschieden für sie ein. Hatte er in seinen Jugendjahren eine große Liebe für das alte Burgtheater am Michaelerplatz entwickelt, so hegte er einen fast ebenso großen Argwohn gegen das neue Burgtheater, das 1888 an der Ringstraße eröffnet hatte und das er bald gegen die Budapester Orpheumgesellschaft ausspielte.²⁴ Er lobte Heinrich Eisenbach, den Hausdichter Louis Taufstein sowie die schauspielerischen Qualitäten des Ensembles insgesamt und brachte ins Gespräch, das – in seinen Augen unfähige – Burgtheaterensemble durch die Orpheumgesellschaft

19 Etwa im Januar 1899. Ebd., 7. 1. 1899.

20 Brief an Marie Reinhard vom 11. 10. 1898, in: Schnitzler, Briefe 1875–1912, 361.

21 Schnitzler, Tagebuch, 14. 2. 1891.

22 Beier, »Vor allem bin ich ich ...«, 281 f.

23 Brief von Schnitzler an Beer-Hofmann, 5. 10. 1894, in: Schnitzler, Briefwechsel. Vgl. das Zitat in Adolf Bergmann, Die Klabriaspattie, 34.

24 Fischer, Karl Kraus, 514–523. Fischer erläutert Kraus' Liebe für die Schauspielgrößen des 19. Jahrhunderts: Adolf von Sonnenthal, Josef Lewinsky oder Charlotte Wolter.

ersetzen zu lassen.²⁵ Er kontrastierte den »Unflat« der Budapester, auf den er sich positiv bezog, mit dem Handwerk von Max Reinhardt und Burgtheaterdirektor Alfred von Berger.²⁶ Im folgenden Jahr schlug er vor, das Burgtheater zu retten, indem man die Budapester Orpheumgesellschaft dort spielen lasse. Es waren gerade mehrere Schauspieler*innen des Burgtheaters erkrankt, sodass Kraus den Zeitpunkt für einen Wechsel gekommen sah:

Ich sage nicht, dass das Burgtheater gesperrt werden soll. Aber ein Theater, das ohne Tragöden, ohne Tragödin, ohne Helden, ohne Heroine klassische Vorstellungen herauszubringen versucht, wird am Ende doch zu der Überlegung kommen, welche Konsequenz es aus seiner breiten räumlichen Gelegenheit zu ziehen habe. [...] Aber das beste Wiener Ensemble spielt in einem Hotelsaal. Mein Vorschlag ist ganz ernst gemeint.²⁷

In der folgenden Ausgabe seiner *Fackel* bekräftigte Kraus seine Forderung:

Mein Vorschlag, das leerstehende Burgtheater an das einzige künstlerische Ensemble Wiens, an die Budapester Orpheumgesellschaft, zu verpachten, wurde von Herrn v. Berger mißverstanden. Es war nur so weit ein Scherz, als es ein Scherz ist, zu wünschen, der klügste Mann im Staate solle Kanzler sein [...] und der Bühnenkundigste Burgtheaterdirektor.²⁸

Kraus empörte sich darüber, dass das Schauspiel der Budapester publizistisch nicht gewürdigt, sondern allenfalls gegen Bezahlung annonciert werde. Er schlug vor, den Hausdichter der Budapester, Louis Taufstein, als »literarischen Beirath« in die Theaterzensurbehörde zu berufen – und kritisierte so die Wiener Theaterszene, indem er die oft geschmähten Budapester besonders positiv hervorhob.²⁹ Immer wieder lobte er deren Kunst und Vulgarität, womit er sich gleichfalls über die Prüderie Wiens belustigte. Hermann Bahr warf er mehrfach vor, Pointen aus der *Klab-*

25 Vgl. hier und nachfolgend über Kraus auch Eisele, Szenen der Wiener Moderne, 81–83.

26 Kraus, Distanzen, 23.

27 Ders., Ein Vorschlag, 8.

28 Ders., Mein Vorschlag, 17.

29 Ders., Die Humoristen, 25–28; ders., Habitué, 20f. Vgl. Eisele, Szenen der Wiener Moderne, 81–83.

riaspartie zu plagiieren oder allenfalls deren »Abfälle«³⁰ zu verwerten.³¹ Sein Lob für die Budapester argumentierte Kraus mit der Figurengestaltung, der Varieté-Atmosphäre und Schauspielkunst des Ensembles. Bei den Budapestern finde er die »lebendigste Schauspielerei«, bei der »in Kunst aufgelöst wird, was in der Unmittelbarkeit der Treumann und Kramer [Louis Treumann, 1872–1943; Leopold Kramer, 1869–1942] die empörende Identität mit dem kommerziellen Leben ausmacht«. ³² Kraus wertete über seinen Spott gegen die etablierten Theaterinstitutionen die künstlerische Fertigkeit einer populären Bühne auf – und wurde so selbst zum Objekt des Spotts: Im April 1912 witzelten die *Wiener Caricaturen*, das Vergnügungsprogramm sei »der heiligen Karwoche«³³ angepasst; dementsprechend habe Kraus das Referat über die Orpheumgesellschaft übernommen.

Alfred Polgar liebt Grotteske

Auf das Schauspiel der Budapester bezog sich auch der Journalist Alfred Polgar (geb. Polak, 1873–1955) positiv. Polgar stammte aus einer akkulturierten Familie, wie bei vielen seiner jüdischen Kollegen hatte seine Familie eine Migrationsgeschichte. Für die *Wiener Allgemeine Zeitung* berichtete er aus Gericht, Parlament und Theater, ab 1905 war Polgar auch für die *Schaubühne* engagiert. Den beiden Stars des Orpheums, Heinrich Eisenbach und Max Rott, widmete er ausführliche Besprechungen. Er beschrieb einzelne Figuren, besprach *Die Klabriaspertie* und auch den verschollenen Film *Charly, der Wunderaffe*³⁴ (1915), in dem Eisenbach einen Affen spielte. Polgars Augenmerk war dabei auf die Spielpraxis der beiden Schauspieler gerichtet, die er für ihre Überschreitung von Körpergrenzen und Verhaltensnormen würdigte. Ihre Fertigkeiten verortet er jenseits einer bürgerlichen »Menschendarstellung«³⁵ nach August Wilhelm Iffland und weist ihnen stattdessen tierische Attribute zu: Polgar schwärmt von Rotts »aggressive[m] Schafsgesicht« und seinen »schweinernen Äuglein«. ³⁶ In Eisenbachs »kugligen Augen« liege hingegen »alles Hundehafte der Menschen-Existenz«, wobei er auch an einen

30 Kraus, Taschaperl, 355.

31 Ders., Von der »Mutter« zum Muederl, 10.

32 Ders., Mein Vorschlag, 17.

33 Neueste Theaternachrichten, Wiener Caricaturen, 7.4.1912, 6.

34 Charly, der Wunderaffe (Stummfilm, Österreich-Ungarn 1916; verschollen). Der Film wurde in Wien uraufgeführt.

35 Vgl. Baumbach, Der Schauspieler, Bd. 1, 31–53.

36 Polgar, Max Rott, 217.

Affen und dessen »potenzierte Possierlichkeit« erinnere: »Er war ja in der Tat ein großartiger Affendarsteller«,³⁷ spielt Polgar auf Eisenbachs Rolle in *Charly, der Wunderaffe* an.

Deutet Polgar die Liminalität zwischen erster und zweiter Natur an, so betont er auch sexualisiertes und exzessives Verhalten der Figuren; während Eisenbach »Gefräßigkeit, Geilheit, Habgier«³⁸ spiele, seien Rotts Figuren durch ihre »Lüsterheit, Verfressenheit, Habgier« stets »in Unternehmungen verstrickt«.³⁹ Ihre Übertretungen sind dabei körperlich, sie steigern sich Polgar zufolge bis zur grotesken Leiblichkeit, in die das Publikum einbezogen wird: »Wenn sein [Rotts] Phlegma choleriche Flecke bekam, war das ein Farbenspiel, bei dem den Zuschauern die Augen vor Lachen übergingen.«⁴⁰ Rotts »unnachahmliches Grinsen, bei dem das ganze Gesicht zerrann und auseinanderlief«, wird in der Rezeption Polgars zur Grotteske: »Die Ohren allein fingen das Zerfließende auf und stauten es wieder zurück.«⁴¹

In seiner Satire *Das Gehirn des Dichters*, die Polgar 1910 als Mimosdram und allegorisches Ballett veröffentlicht, führt Polgar die grotesken Motive fort. Das Gehirn eines Dichters wird darin zu einer rotsamtenen Theaterbühne, auf der sich groteske Gestalten, eine »große Anzahl von Krüppeln und mißgestalteten Figuren«, tummeln. Ihnen fehlt Kopf, Hand oder Fuß, manchen mangelt es an Gleichgewicht, während sie mit »riesenhaftem Mund, der sich als gewaltiger Spalt fast um den ganzen Schädel zieht«, in den »lächerlichsten Attitüden über die Szene wanken«.⁴² Polgar beschreibt in seiner Satire die theatralisch ausagierte Geburt eines Operettenlibrettos und lässt dafür die Fantasie, den Alkohol und den Dalles (der hier wie in der *Klabriaspattie* die Armut symbolisiert) als »puppenhafte«, »tänzelnde«, »infernalisches«⁴³ Kreaturen erscheinen. Sie agieren im Mimosdram nonverbal und als Ausdruck organischer, leiblicher Vorgänge. In seinem Text entwirft Polgar einerseits eine Satire auf die Wiener Literatur- und Operettenkultur, andererseits bearbeitet er sein Wissen um die Grotteske, die verdrängt im »Gehirn des Dichters« wuchert und deren lebensweltliches Refugium das Schauspiel der Budapest ist, im Speziellen die Gebärden und Gestikulationen von Max Rott.

Polgar beschreibt die Tragik und Faszination des grotesken Spiels, in

37 Ders., Heinrich Eisenbach, 348.

38 Ebd.

39 Ders., Max Rott, 218.

40 Ebd., 219.

41 Ebd., 217.

42 Ders., *Das Gehirn des Dichters*, 19.

43 Ebd.

dem er es mit einem »Possenschicksal«⁴⁴ verknüpft, das bei Eisenbach wie auch bei Rott ausagiert wird. Rott spiele »die schadenfrohen Zaungäste des Lebens, die Nutznießer von Zufallsvorteilen, die, die frech sind, wenn ihnen nichts geschehen kann, die dummen Auguste, [...] die Zerdrückten und Geduckten«, »die ganz kleinen arglosen Halunken«.⁴⁵ Eisenbach wiederum habe eine »fabelhafte Technik, dem Gegner hinterm Rücken ins Gesicht zu spucken und ihn ins Gesicht im A[rsch] z[u] l[ecken]«. Seine Figuren, »die er auf weichgekrümmte Beine« stelle, hätten eine »federnde Komik« und ein »doppeltes Gesicht, ein fügsames und ein aufrührerisches« – stets bereit zur »augenblicklichen Anpassung des Temperaments«.⁴⁶

Das expressive Spiel mit der eigenen Marginalisierung, das Polgar bei den Budapestern erkennt, macht das »Possenschicksal« auch zu einem Schicksal jüdischer Existenz in der Diaspora. Die Beschreibungen seiner Theaterabende erhellen damit nicht nur eine Spielpraxis, die mit artifiziellen Körpern umging. Sie zeugt auch davon, dass jüdische Erfahrung mittels eines grotesken Zugangs verhandelt wurde, der von einigen jüdischen Künstlern, Literaten und Publizisten der jüngeren Generation begeistert aufgenommen wurde. Diese Begeisterung steht in einem größeren Ideenzusammenhang der Moderne, in dem die Befragung des bürgerlichen Menschen als *homo clausus* um 1900 dringlicher wurde. Dem grotesken, bei Polgar tierisch attribuierten Spiel von Eisenbach und Rott gelang es in den Augen einiger Zeitgenossen, die Grenzen menschlicher Disziplinierung zu sprengen und so eine als bedrängend empfundene Zivilisierung in einer theatralen, oft befreiend comödiantischen Praxis münden zu lassen.⁴⁷

Franz Kafka berichtet aus dem Variété

Franz Kafka (1883–1924), der in den 1890er Jahren die Wiener Spektakelszene besuchte, veröffentlichte 1917 in Martin Bubers Zeitschrift *Der Jude* die Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*.⁴⁸ Er beschrieb darin die Menschwerdung eines Affen und verflüssigte so nicht nur

44 Ders., Max Rott, 218. Von »Possenschicksal« schreibt Polgar wortgleich – wie sich auch andere Wendungen doppeln – bei Eisenbach: Polgar, Heinrich Eisenbach, 347.

45 Ders., Max Rott, 218.

46 Ders., Heinrich Eisenbach, 347.

47 Zu Affenfiguren im Theater vgl. Krych, »Du halb entmenschetes Thier!«.

48 So ist ein Variétébesuch im Februar 1891 in Gesellschaft von Arthur Schnitzler, Felix Salten, Franz Herold und Felix Dörmann in Wien belegt; vgl. Schnitzler, Tagebuch, 14. 2. 1891.

die »kategoriale Abgrenzung zwischen Mensch und Tier, Kultur und Natur«, sondern markierte auch »eine Störstelle im Selbstverständnis der Moderne«.49 Er verhandelt die Zwänge des Zivilisationsprozesses, indem ein Affe diesen Prozess empfindlich spiegelt, die Zuschreibungen zwischen Mensch und Tier verkehrt und so die Mitglieder der Akademie als tierisch erscheinen lässt: »Ihr Affentum, meine Herren, sofern Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine.«50

Die liminale Absicht der Erzählung rückt sie in die Nähe des als tierisch rezipierten Spiels von Eisenbach und Rott, wobei es beiden Auseinandersetzungen auf ihre Weise gelingt, den selbstidentischen Menschen als Konstrukt eines Disziplinierungsprozesses zu verhandeln. Beide Positionen lassen sich zudem in Bezug auf den jüdischen Akkulturationsprozess lesen. Polgar beschreibt Max Rott nicht nur als tierisch, sondern auch als jemanden, der wohl »nur die jüdischen Rollen«51 gespielt habe, und verquickt derart Zuschreibungen des Jüdischen und Tierischen. Kafkas Erzählung um einen dressierten Affen wurde gleichfalls früh als Satire auf die jüdische Akkulturation gedeutet und später um Interpretationen des Umgangs mit Fremdheit insgesamt erweitert.52 Kafkas enger Freund Max Brod legte bereits 1918 nahe, dass die Erzählung *Bericht für eine Akademie* jüdische Assimilation thematisiere; ihm zufolge ist der Affe ein »Assimilant, der nicht Freiheit, nicht Unendlichkeit will, nur einen Ausweg, einen jämmerlichen Ausweg! Es ist grotesk und erhaben in einem Atemzug.«53 Im selben Jahr las seine Frau Elsa Brod die Erzählung im Klub jüdischer Frauen und Mädchen in Prag, wovon sie Kafka später schrieb: »ich selber finde, dass ich ihn sehr gut lese, Bestätigung dessen ist nur, dass ich dabei buchstäblich affenmäßig fühle, ich rieche Affenschweiß und ströme ihn aus, natürlich nur während dieser Lektüre. Der Affe ist ein Meisterwerk.«54

49 Renn/Scherer, Einführung, 7.

50 Kafka, Zwei Tiergeschichten, 559.

51 Koller, Das Wiener Volkssängertum, 159.

52 Vgl. Bay, der Kafkas Texte im Kontext ethnologischer Perspektiven von Fremdheit analysiert: Bay, Das eigene Fremde der Kultur. Zum Affen als Ethnologen Neumann, Der Affe als Ethnologe. Zu Forschungen bzgl. jüdischer Themen Wagner, »Ende oder Anfang?«. Nach Max Brod griff William C. Rubinstein in den 1950ern die Akkulturationsthese auf: Rubinstein, Franz Kafka's »A Report to an Academy«, 372.

53 Max Brod, Selbstwehr, 4. I. 1918, zit. n. Westerwinter, Erläuterungen zu Franz Kafka, 75. »Ist es nicht die genialste Satire auf die Assimilation, die je geschrieben worden ist!«

54 Elsa Brod an Franz Kafka, zit. n. ebd., 96.

In Kafkas Erzählung berichtet der Affe von seiner Gefangennahme und Verschiffung, von seiner Beobachtungsgabe und von seiner Menschwerdung durch Nachahmung, die ihn auf die Varieté Bühne bringt, wo er schließlich zu einem gefeierten Künstler wird. Im Varieté als einem Ort der Moderne und des Spektakulären »treffen« sich – bildlich gesprochen – Kafkas Affe und die jüdischen Figuren der Budapester Orpheumgesellschaft. Sie setzen sich dort der Beobachtung aus und erwidern die Blicke gegen sie auf widerständige Weise.⁵⁵ Hansjörg Bay hat diese »Begegnungs- und Beobachtungsszenarien« für Kafkas Erzählung als »Travestien der ethnographischen Situation« beschrieben, die mittels der »Inszenierung von kultureller oder quasi-kultureller Fremdheit«⁵⁶ den Blick auf die dominante Umgebungskultur richten, diese erhellen und gar dekonstruieren. Der Affe offenbare vom »schwankenden Boden der großen Varietébühnen«⁵⁷ aus die gewaltvolle Erfahrung einer Anpassungsleistung. Deutet Bay Kafkas Erzählung als Umgang mit einer Fremdheit, die durch den kolonialen Blick hervorgebracht wird,⁵⁸ so liegt ihr daneben auch eine europäische, jüdische Erfahrung zugrunde.

Kafka bearbeitete diese Erfahrung literarisch, die Schauspieler der Budapester Orpheumgesellschaft – namentlich Eisenbach und Rott – bearbeiteten sie theatral. Auffällig ist, dass beide Auseinandersetzungen (teilweise biologistische) Parallelen zwischen tierischer, äffischer und jüdischer Existenz evozieren: Sie etablieren diese entweder selbst oder sie werden so rezipiert. Im Laufe seiner Karriere wurde Eisenbach mit seinen jüdischen Figuren, aber auch seinen Affendarstellungen berühmt, wobei seine Figuren insgesamt körperlich das ausagierten, was in der Anstandsliteratur negativ als tierisch, äffisch oder theatralisch adressiert wurde. Umgekehrt zeigt Kafka einen Zivilisierungs- und Disziplinierungsprozess in entgegengesetzte Richtung auf, betont aber dessen schmerzhafteste Seite und verkehrt ihn schließlich.⁵⁹ Beide verorten das liminale Spiel zwischen jüdischer und tierischer Existenz damit auch im Umfeld einer Primitivismusdebatte, die um 1900 aufkam.⁶⁰ Sie thematisierten, was im

55 Vgl. Bay, *Das eigene Fremde der Kultur*, 290.

56 Ebd.

57 Ebd., 305.

58 Ebd., 288 und 305, Fn. 68.

59 Kafka, *Zwei Tiergeschichten*, 561.

60 Für diese These spricht auch, dass Eisenbach in den 1880ern in »Blackface« auftrat. Diese Aufführungen deuten darauf hin, dass Inszenierungen des Tierischen, des Jüdischen und kolonial adressierten »Primitiven« im Varieté in Relation standen. Hinweise auf Eisenbachs frühe Laufbahn in Koller, *Das Wiener Volkssängertum*, 153. Desiderat sind auch die (afro)amerikanisch-jüdischen Allianzen und Konkurrenzen am Theater, die bislang mehrheitlich

Zuge bürgerlicher Distinktion ausgeschlossen wurde, und verhandelten Ideen eines »primitiven Subjekts«,⁶¹ das zum Ende des 19. Jahrhunderts als Negativfolie und Sehnsuchtsfigur zugleich populär wurde und dabei koloniale Perspektiven ebenso beinhaltet wie Blicke auf proletarische Schichten oder osteuropäisch-jüdische Lebensweisen.⁶² Zugleich befürchtete man, Elemente des »Primitiven« gewannen am »zivilisierten« Körper die Oberhand und delegitimierten die betreffende Person dadurch gesellschaftlich. Indem die vermeintlichen Ausdrücke des »Primitiven«, Ursprünglichen und Naturhaften moralisch verurteilt wurden,⁶³ konnten auch die Aufführungen der Budapester als unmoralisch gelten, während sich die hier besprochenen Publizisten und Literaten – Arthur Schnitzler, Karl Kraus, Alfred Polgar und Franz Kafka – gerade positiv und sehnsuchtsvoll auf diesen naturhaften bis grotesken Ausdruck bezogen.

Auch wenn sie alle einer akkulturierten, bürgerlichen Schicht angehörten, so unterscheidet sich ihre Begeisterung für die Budapester im Detail – sie bezieht sich auf verschiedene Theatertraditionen und -begriffe und speist sich aus heterogenen Konzepten des Jüdischen. Karl Kraus, der selbst oft Kritik gegen die jüdische Bevölkerung vorbrachte, entdeckte bei den Budapestern etwa aktualisierte Reminiszenzen an das Volkstheater und »Alt-Wien«.⁶⁴ Andere suchten nach einer besonderen Echtheit im Spiel der Budapester oder integrierten die Abende bei der Orpheumgesellschaft schlicht als selbstverständlichen Teil in ihre Geselligkeitsabende, die sie in verschiedene und ideologisch entgegengesetzte Vergnügungsstätten führen konnten. Franz Kafka zeigte sich nach seinen ersten Besuchen eines jüdischen bzw. jiddischen Theaters in Prag wiederum fasziniert von der neuen, fremden Welt, die sich ihm darbot und der er sich mit fast ethnografischem Eifer näherte.⁶⁵

für die USA beforcht sind. Vgl. Most, »Big Chief Izzy Horowitz«; Rogin, Blackface, White Noise; Pellegrini, Whiteface Performances. Zu Wien Eisele, Josephine Baker, Vienna, and the Jews; Horak, »We Have Become N***!«.

61 Reckwitz, Das hybride Subjekt, 250.

62 Ebd., 250–256.

63 Vgl. Reckwitz, der für das ausgehende 19. Jahrhundert eine Verschiebung weg von der »Moral als natürliche[r] Vernunft« hin zur »Moral als Zivilisiertheit« diagnostiziert. Ebd., 256.

64 Lothar Müller, Die Unruhe eines Westjuden, 154.

65 Ebd., 155.

Jenseits der damals wie heute namhaften Gäste aus dem Wiener Künstlermilieu bleiben die übrigen Gäste weitgehend stumm und anonym. Während die Publikumsstruktur der Budapester so zunächst schwer bestimmbar ist, steht – angesichts der über drei Jahrzehnte währenden Aufführungen und Wiederaufnahmen – lediglich fest, dass es ein reges Publikum gegeben haben muss. Einige Quellen lassen darauf schließen, dass es oftmals jüdischer Herkunft war; die Budapester umwarben es im wörtlichen Sinn.

Den Gepflogenheiten des Varietés gemäß waren die Programmhefte der Orpheumgesellschaft mit Werbeanzeigen gespickt, die nicht nur die kommerzielle Ausrichtung des privaten Theaterunternehmens bezeugen, sondern auch vorsichtige Rückschlüsse auf das umworbene Publikum erlauben.⁶⁶ In den zwei- bis fünfseitigen Heftchen inserierten Wiener Handwerksbetriebe, Cafés und Dienstleister. Um einen mittig platzierten Programmpunkt herum vergaben die Budapester bis zu 14 Annoncen – »billigst verrechnet«⁶⁷ von der Buchdruckerei Alois Stiasny in der Taborstraße. Wie die Druckerei sind die Werbenden überwiegend im zweiten Bezirk ansässig, was der Nähe zu den Spielstätten der Budapester ebenso geschuldet sein kann wie dem Lebensumfeld des Publikums. Cafés und Bars warben mit »Doppel-Concerten« und elektrischer Beleuchtung um Gäste. Das Inserat des Bäckers Ignaz Kantor zielte ebenso auf Kund*innen, die im zweiten Bezirk wohnhaft waren.⁶⁸ Dass ein Teil von ihnen jüdischen Glaubens war, legen die Werbeanzeigen der Restaurants Leopold Berger, Eduard Herlinger und Klein nahe. Sie alle bewirteten im zweiten Bezirk, sie alle warben auf Hebräisch für koscheres Essen. Eduard Herlingers Zum goldenen Widder⁶⁹ bereitete in der Taborstraße nach jüdischen Speisegesetzen zu, die Restauration Klein lud zum koscheren Mittagstisch zu »sehr mäßigen Preisen«.⁷⁰

Die Tatsache, dass Anzeigen mit günstigen Preisen locken, kann als Werbestrategie nicht verwundern. Augenfalliger ist hingegen die in diversen Annoncen angebotene Möglichkeit zur Teil- und Ratenzahlung, die sich offenbar an nicht durchweg liquide Personen richtete. Ein »Abzahlungs-Warenhaus« warb über mehrere Jahre bei

66 Erhalten ist ein Konvolut an Programm- und Besetzungszetteln, WBR, DS, Sign. C-127368.

67 Programmheft, 5.9.1908, in: WBR, DS, Sign. C 127369, I.N. 173.632.

68 Programmheft, 7.4.1904, in: ebd.

69 Programmheft, 3.5.1906, in: ebd.

70 Programmheft, 7.4.1904, in: ebd.

den Budapestern für Lampen, Teppiche und Wäsche in »möglichster Billigkeit« und auf Teilzahlung. Das Handlungshaus City inserierte zu ähnlichen Konditionen.⁷¹ »Gegen bequemste Teilzahlungen«⁷² fertigte der Schneider Berthold Kohn Herrenkleider. Heinrich Weinberger bewarb »getragene Herrenkleider«.⁷³ »Nur von hohen Herrschaften abgelegte Damentoiletten«, Flitterkleider und Mäntel »zu den billigsten Preisen«⁷⁴ bot Elka Kretz. Die Prospekte für Arbeitsuchende, die für 30 Heller von der Agentur Vakanz inseriert waren, deuten darauf hin, dass Arbeiter*innen die Theatervorstellungen besuchten.⁷⁵ Die Werbung des Bankvertreters Richters – »Geld für Jedermann [...] rückzahlbar in 40–180 Monatsraten« – bot »Rimessen«,⁷⁶ sogenannte Heimatüberweisungen. Sie lassen auf Publikum schließen, das nach Wien migriert war und nun Familienmitglieder in den Provinzen unterstützte. Die Werbung des »Übersetzungs-Bureaus«⁷⁷ deutet auf ein vielsprachiges Publikum hin. Die Inserate der Buchhandlung Emil Frankfurter, die »Herrenlektüre« für die »Junggesellen Bibliothek«⁷⁸ verkaufte, richtete sich an (junge) Männer.

Dass zugleich eine aufsteigende Mittelschicht bei den Budapestern verkehrte, legen Anzeigen nahe, die für »original englische Herrenmoden«,⁷⁹ »Rhein- und Moselweine«,⁸⁰ »Pelz-Boas und Muffen« sowie »Sport- und Jagdschuhe«⁸¹ warben. Der Abgleich mit Werbeanzeigen, die an denselben Tagen im Programmheft und in der liberalen *Neuen Freien Presse* inseriert waren, zeigt dennoch eine Differenz in Aufmachung und Angebot: Abgelegte Damentoilette und getragene Herrenanzüge auf Ratenzahlung wurden in Letzterer nicht angeboten.⁸² In den Annoncen der Zeitung manifestierte sich stattdessen eine etabliertere Bürgerlichkeit, die anhand von »Klapp- und Filmkameras«⁸³ und

71 Ebd.

72 Programmheft, 15.8.1908, in: ebd.

73 Programmhefte, 7.4.1904 und 5.9.1908, in: ebd.

74 Programmheft, 7.4.1904, in: ebd.

75 Programmheft, 1.9.1908, in: ebd.

76 Programmheft, 3.5.1906, in: ebd.

77 Programmheft, 15.8.1908, in: ebd.

78 Programmheft, 5.9.1908, in: ebd.

79 Programmheft, April 1914, in: ebd.

80 Programmheft, 3.5.1906, in: ebd.

81 Programmheft, 5.9.1908, in: ebd.

82 Ein Abgleich zwischen Annoncen in der *Neuen Freien Presse* und Programmheften der Budapester Orpheumgesellschaft ist etwa für 7.4.1904, 3.5.1906 sowie 15.8. und 1.9.1908 möglich.

83 Neue Freie Presse, 7.4.1904, 18.

»Humber-Automobilen«⁸⁴ aus England sichtbar wurde. Leser*innen der *Neuen Freien Presse* schienen Immobilien⁸⁵ zu besitzen sowie Zeit und Geld für Reisen (etwa ins Grandhotel nach Karlsbad oder »29 Tage in die Schweiz«⁸⁶), Kunst, Bildung und Freizeitgestaltung⁸⁷ aufbringen zu können. Des Weiteren stehen am 7. April 1904 eine »Herrschaftsvilla in Schneedörfel« zum Verkauf und »3 leitende Beamtenposten«⁸⁸ bei einer Versicherungsgesellschaft zur Verfügung. Insgesamt legt der Vergleich nahe, dass sich die Klientel der Budapester zwar bei ohnehin benötigten Gebrauchsartikeln einen kleinen Luxus leisten konnte – eine »amerikanische« Zahnplombe und den Anzug vom »Taylor« –, dort jedoch bei Weitem nicht die Kaufkraft der Leser*innen der *Neuen Freien Presse* vermutet wurde.

Die *Neue Freie Presse* etablierte sich seit ihrer Gründung 1846 als gewichtiges Organ des liberalen Bürgertums. Ihr Ansehen gewann sie unter anderem dank des stattlichen Wirtschaftsteils und zahlreicher bekannter Autoren. Theodor Herzl (ab 1891) und Max Nordau schrieben für den Politik- und Nachrichtenteil, Eduard Hanslick prägte das Feuilleton.⁸⁹ Bis 1908 führte Eduard Bacher die Tageszeitung; wie viele seiner Journalistenkollegen war er jüdischer Herkunft. Der Haltung vieler großbürgerlicher Juden entsprechend, äußerten sich einige seiner Autoren gelegentlich skeptisch bis abschätzig gegen populäres Theater in Jargon oder jiddischer Sprache. In Wien sei, so bilanziert eine Kritik zur Posse *Der Dibick oder Der Wundermann* vom Dezember 1880, schon deshalb »kein günstiger Boden« für Jargonproduktionen, »weil – die kaftanbekleideten Gestalten vom Salzgries etwa ausgenommen – kein Mensch den Jargon«⁹⁰ verstehe.

Während einige jüdische Bürgerliche ihre Akkulturation durch Jargonproduktionen und populäre jüdische Kunst gefährdet sahen und

84 Ebd., 1. 5. 1908, 26.

85 Vgl. Inserate für »Wald-, Wiesen-, Park-, Garten- und Tennis-Spielplätze-Einzäunungen«; ebd., 7. 4. 1904, 16.

86 Ebd., 7. 4. 1904, 16; ebd., 3. 5. 1906, 18.

87 Das Künstlerhaus, die Secession und der Hagenbund bewerben ihre Kunstaustellungen in der *Neuen Freien Presse*, 3. 5. 1906, 19. Das »Cottage-Lyzeum« bewirbt Lateinkurse: ebd., 3. 5. 1906, 19.

88 Ebd., 7. 4. 1904, 19.

89 Zur *Neuen Freien Presse* vgl. Paupié, *Handbuch der Österreichischen Pressegeschichte 1848–1959*, Bd. 1, 144–150; Le Rider, *Das Ende der Illusion*, 264f.

90 Ringtheater, in: *Neue Freie Presse*, 12. 12. 1880, 7. Die Kritik nimmt Bezug auf die wohl erste Aufführung eines jiddischen Theaterstücks in Wien: *Der Dibick oder Der Wundermann* im Ringtheater. Vgl. Dalinger, »Verloshene Sterne«, 37–41.

damit skeptisch gen Leopoldstadt blickten, begeisterte sich eine Generation junger Juden, die dem Großbürgertum entstammten und sich künstlerisch betätigten, für die Produktionen der Budapester. Daneben umwarben die Inserate der Orpheumgesellschaft eine Klientel, die keiner großbürgerlichen Schicht angehörte. Dies lässt auf Gäste schließen, die der unteren Mittelschicht sowie der Arbeiterschaft angehörten, in der Leopoldstadt wohnhaft und jüdischen Glaubens waren; einige schienen Migrationserfahrung gemacht zu haben, arbeitsuchend zu sein oder im Tagelohn zu stehen. Ihre Beweggründe, in der Varietészene zu verkehren, ihre Begeisterung für die Budapester und ihre Rezeptionserfahrung dort sind heute nur aus zweiter Hand oder über Umwege erahnbar. Während sie dem Orpheum zu einem lang anhaltenden Erfolg verhelfen, bestimmten andere die öffentliche Debatte. Publizisten, Intellektuelle, Künstler, Religions- und Interessengemeinschaften, Gerichte und Zensurbehörden äußerten sich über die heute stummen Theatergäste der Budapester; sie gaben auch den Ton an, wenn es um Fragen der Repräsentation des Jüdischen in der Moderne ging.

3. Gesamtgesellschaftliche (Um)wertungsprozesse

Die heterogene Publikumsstruktur – großbürgerliche Literaten begeisterten sich ebenso für das Theater der Budapester wie jüdische Arbeiter*innen aus der Leopoldstadt – und die gesamtgesellschaftliche Auseinandersetzung über Theaterformen der Moderne beförderten die Debatte um die Orpheumgesellschaft und ihre Darbietungen des Jüdischen. Im Folgenden sollen zunächst Debatten, die Wien insgesamt betrafen und so auch die Diskussion um die Budapester beeinflussten, analysiert werden, um anschließend innerjüdische Dynamiken in den Blick zu nehmen.

Bürgerliche Moral

Zunächst rückten eine Theaterform und ihre Austragungsorte – die Posse und ihre Bühnen – ins Zentrum einer Debatte, in der soziale Demarkationslinien anhand von Theater verhandelt wurden, wobei Bürgerlichkeit⁹¹ als Kategorie normsetzend war. Ein dramenzentriertes,

91 Bürgerlichkeit wird hier praxeologisch als Konglomerat sozialer wie theatraler Praktiken begriffen, mit denen Normen und Werte ebenso ausagiert werden, wie »Alltagstechniken, Handlungsdispositionen und Sinnstrategien« gebildet

veristisches Theaterverständnis nährte eine gewisse Skepsis gegenüber theatralen Praktiken der Comödie wie modernen Formen von Parodie, Spektakel und Grotteske. Als Mittel sozialer Distinktion grenzten sich Teile der Wiener Bevölkerung, gleich welcher religiösen oder ethnischen Herkunft, von Varieté Bühnen und Singspielhallen ab und führten dafür Sittlichkeitsbedenken sowie ein literaturbasiertes, hochkulturelles und staatlich verankertes Theater ins Feld. Im Gegensatz zu den bürgerlichen und aristokratischen Bühnen der Stadt galt die Budapester Orpheumgesellschaft vielen als unternehmerisch und »bloß unterhaltend«; ihre Spielpraxis wurde als pikant bis obszön beschrieben, sie war schambehaftet. Arthur Schnitzler notierte 1892 nach einem Orpheumbesuch⁹² in seinem Tagebuch den »Neid auf die Trapezkünstler«⁹³ und schämte sich 1896 ebendort für weibliche Nacktheit: »Ich litt unter den ausgezogenen Frauenzimmern wie ein Gymnasiast.«⁹⁴ Die negativen Wertungen, die einige mit einem privaten Populärtheater verbanden – neben Obszönität auch Effekt, Spektakel, Äußerlichkeit –, waren gespeist von bürgerlichen Werten. Sie wurden noch Ende des 19. Jahrhunderts von einem liberalen, bürgerlichen Milieu gepflegt, das Ideen von Bildung, Wahrheit, Gefühl und Innerlichkeit ausgebildet hatte und das aufgrund seines Wertekanons den künstlerischen Ausdrucksformen der Moderne kritisch gegenüberstand.

So wurden die Budapester und ihre Aufführungen auf Basis der bürgerlichen Moral beurteilt. Als Gesamtheit von »internalisierten Verhaltensregeln«⁹⁵ der bürgerlichen Gesellschaft wurde diese zum Ende des 19. Jahrhunderts noch als universal und normgebend wahrgenommen, fragmentierte aber zunehmend. Émile Durkheim diagnostizierte die Erosion verbindlicher Normen als moralische Krise der Moderne.⁹⁶ Die individuelle Freiheit, selbst Moralvorstellungen auszubilden, gefährdete eine allgemeingültige moralische Ordnung, so Durkheim.⁹⁷ Je mehr aber diese moralische Ordnung als historisch und kulturell variabel zur Debatte stand, desto entschiedener wurde sie performativ behauptet.⁹⁸

werden; Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 112. Zudem Hettling, *Bürgerliche Kultur – Bürgerlichkeit als kulturelles System*.

92 Vermutlich Spielstätte des Edelhofer Orpheums.

93 Schnitzler, *Tagebuch*, 14. 10. 1892.

94 Schnitzler, *Tagebuch*, 8. 3. 1896.

95 Werner, *Moral*, 240.

96 Knoch/Möckel, *Moral History*, 99.

97 Kron/Reddig, *Der Zwang zur Moral*, 166. Durkheim, *Einführung in die Moral*, 35, 44f.

98 Knoch/Möckel konstatieren für das ausgehende 19. Jahrhundert eine »Skepsis gegenüber transzendental begründeten Moralsystemen« und eine »gesteigerte

Indem Moral zum Ende des Jahrhunderts mit zivilisiertem bzw. kultiviertem Verhalten gleichgesetzt wurde, war sie zu einer Errungenschaft und Aufgabe geworden, die anhand von »Verhaltensstandards«⁹⁹ erarbeitet werden konnte. Gerade in öffentlichen Räumen wie dem Theater, das seit dem 18. Jahrhundert als »moralische Anstalt«¹⁰⁰ und als zentrale Institution der Bürgerlichkeit galt, wurde bürgerliche Moral ausgehandelt und angeeignet.¹⁰¹ Privattheater, Singspielhallen und Varietés hingegen liefen einem bürgerlichen Theaterverständnis sowie den damit verbundenen Moralkonzepten zuwider. Deren Programme bestachen mit spektakulären artistischen Nummern und standen im Ruf, Obszönitäten, Effekte und Äußerlichkeiten statt der bürgerlich bevorzugten Innerlichkeit zu pflegen. Mit Immanuel Kant, der sich auf »das moralische Gesetz in mir«¹⁰² berief, wurden bürgerliche Werte als verinnerlichter Kompass, mit Georg Simmel als eine »von Innen her wirksame Verfassung«¹⁰³ gedacht. Bürgerliche Sittlichkeit leite sich aus sozialen Geboten her und erscheine schließlich doch als »eigene, autonome Empfindung«.¹⁰⁴ Auf paradoxe Weise sei sie instinktiv und doch von außen auferlegt; sie proklamierte Universalität und diene doch dazu, sich sozial zu unterscheiden.¹⁰⁵

Bürgerliches Theater ermöglichte diese Distinktion und war so an der Hervorbringung und Aushandlung von »moralische[m] Wissen«¹⁰⁶ beteiligt. Ein Theaterbesuch etwa, der konzentriert und aktiv lernend begangen wurde, war Teil der bürgerlichen Idee einer selbsttätigen Bildung des tugendhaften Menschen bzw. Mannes. Er konnte sich damit als selbstdisziplinierendes Individuum zu erkennen geben, das moralischen Standards entsprach.¹⁰⁷ Singspielhallen, Varietés und Orpheen bildeten die Gegenfolie hierzu – und waren damit nicht weniger Akteure von Moraldebatten. Ihre Spielpraxis wurde als Negativbeispiel angeführt und als stete Gefahr für die Sittlichkeit verhandelt. So wurden mittels des Humors der Budapester, der wahlweise als pikant oder zu derb

Relevanz und Konkurrenz moralischer Konzepte«, je relativer diese erschienen; dies., *Moral History*, 100, zudem 94.

99 Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 256.

100 In seiner Rede *Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1784) forderte Schiller eine solche.

101 Hettling/Hoffmann, *Einleitung*, 12.

102 Ebd., 11.

103 Simmel, *Soziologie*, 582.

104 Ebd., 200f.

105 Vgl. Hettling/Hoffmann, *Einleitung*, 17.

106 Knoch/Möckel, *Moral History*, 103.

107 Hettling/Hoffmann, *Einleitung*, 15.

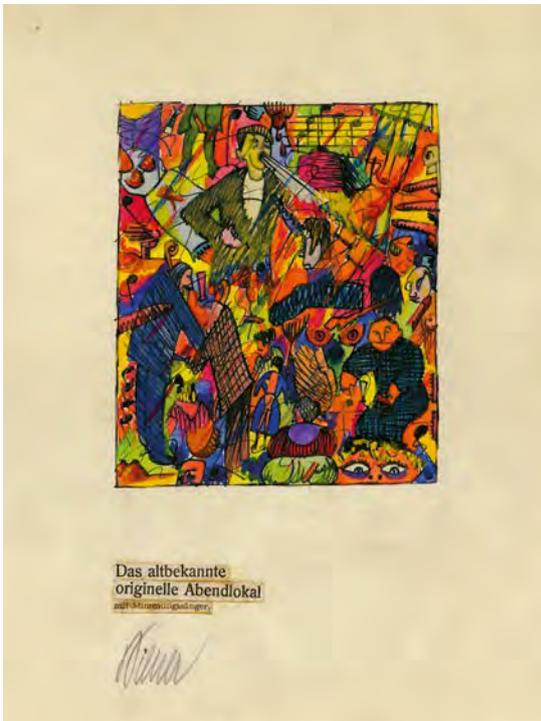


Abb. 09 Karl Wiener, *Das altbekannte originelle Abendlokal* (um 1921)

beschrieben wurde, Grenzen des »guten Geschmacks« ausgelotet, die die polizeiliche Zensur vorab nicht gezogen hatte.¹⁰⁸ Zahlreiche artistische Nummern und schnell produzierte Possen waren nicht als literarisch hochwertig anerkannt. Die Möglichkeit, im Theater zu essen und zu trinken, warf zusätzlich die Frage auf, wie welche Form von Theater von wem zu rezipieren sei. Denn aus bürgerlicher Sicht verunmöglichte ein Bar- und Restaurantbetrieb während der Aufführung eine ernsthafte und konzentrierte Kunstrezeption, wodurch die Vorstellungen lediglich Unterhaltung und Genuss bezweckten.¹⁰⁹ Diese Werthaltungen setzte Karl Wiener mit seiner Zeichnung *Das altbekannte originelle Abendlokal* (1921) ins Bild (Abb. 09). Sie zeigt ein überbordendes Form- und

¹⁰⁸ Heinrich Müller, *Variété- und Kabarett-Revue* II, 2.

¹⁰⁹ Dass die Idee einer konzentrierten Rezeption nur Idealbild war, zeigt Jim Davis für Frankreich und England, vgl. ders., *Looking and Being Looked At*, 524, Fn. 31.

Farbgemenge aus Körpern und Gesichtern, Stimmen, Gläsern, Kleidung und Musik sowie – auf den zweiten Blick – nackte Frauenkörper, Brüste und Penisse, die erigiert ins Zentrum ragen. Zerstreuung, Genuss und ungezügelter Sexualität bedingen sich hier gegenseitig.

Die Auseinandersetzungen anhand der Vergnügungsszene markierten so unsittliches und sittliches Verhalten, sie waren die praxeologische Ausgestaltung bürgerlicher Moral. Die abstrakten Werte und Normen eines Moralgebäudes wurden anhand von Theater ins sichtbar Konkrete gewendet.¹¹⁰ Zu Beginn der 1890er Jahre, in denen sich die Budapester in Wien etablierten, positionierten sich mehrere Personen publizistisch gegen Vergnügungsetablissemments aller Art. Edmund Wengraf war Theaterreferent der *Wiener Allgemeinen Zeitung* und Vorstand im noch jungen Verein Freie Volksbühne; er verfasste sozialdemokratische Texte sowie Erziehungsratgeber. 1891 meldete er sich zur Kaffeehauskultur zu Wort und weitete seine Kritik daran auf die Wiener Theater aus: Das Kaffeehaus bedeute »den geistigen Ruin der Wiener Gesellschaft«. ¹¹¹ Seine »rauchgeschwängerte, durch Gasflammen verdorbene [...] Luft«, das »Gewirr schattenhafter Erscheinungen« überreize die Nerven. Die Kaffeehausatmosphäre schwäche »Gedächtnißkraft, Aufmerksamkeit und Fassungsvermögen«. Die Folgen träten erst im Theater unmittelbar ans Licht: »Man sitzt im Theater wie im Kaffeehause« – blasierter und ungeheuer nervös, ertrage das Wiener Theaterpublikum nurmehr »leichte, prickelnde, pikante, rasch verdauliche Kost«. ¹¹²

1893 bot der Prozess um die »Affäre Adutt«, in die auch der Autor der *Klabriaspattie* verwickelt war, erneut Gelegenheit, die Sittlichkeit von Vergnügungstätten zu diskutieren. Der 19-jährige Jacques Licco Adutt hatte mit zwei Freunden einen Wechselbetrug begangen und war nach Chicago geflohen, wo er gefasst und nach Wien ausgeliefert wurde. Im Prozess erklärte er über einen seiner Kumpanen, dieser habe ihn bereits mit 13 Jahren »zum Kartenspiele und zum Besuche von Vergnügungs-Localitäten« ¹¹³ verleitet. Adolf Bergmann, Verfasser der *Klabriaspattie* und selbst regelmäßiger Gast im Kaffeehaus, bezeugte in einem »außerordentlich lebhaft[en]« ¹¹⁴ Verhör die Kaffeehausaufenthalte und die schlechte Gesellschaft des Angeklagten. Der Staatsanwalt

110 Micha H. Werner führt für einen weiten, deskriptiven Moralbegriff Sittlichkeit als die »gültige Gestalt der M[oral] und Sitte« an: ders., *Moral*, 240.

111 Wengraf, *Kaffeehaus und Literatur*, 1.

112 Ebd., 2.

113 Proceß Adutt und Consorten, in: *Wiener Zeitung*, 18.7.1893, 3.

114 Proceß Adutt und Consorten, in: *Wiener Zeitung*, 19.7.1893, 4.

sprach in seinem Plädoyer schließlich von einer verwehrlosten Jugend, von »jungen Burschen in Kaffeehäusern«¹¹⁵ und dem »verderblichen Einflusse«¹¹⁶ von Unterhaltungslokalitäten – worüber in den folgenden Tagen zahlreich berichtet wurde. Die *Neue Freie Presse* befand, dass ein »Abhub der Jugend« in »Cafés für Lebemänner« verkehre;¹¹⁷ das völkische *Vaterland* plädierte »für die Ausschließung der Jugend von Unterhaltunglocalen«.¹¹⁸ Über die »unmoralische Anstalt« Kaffeehaus berichtete die *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, die damit das Kaffeehaus mit der »moralischen Anstalt« Theater kontrastierte. Sie befürchtete, junge Leute in Kaffeehäusern fänden keine Lust mehr an der Arbeit, ihr Sinn sei nur noch »auf die Unterhaltung, auf das Vergeuden der Zeit und des Geldes gerichtet«.¹¹⁹

Diese Trennung von guter – also ernsthafter, nützlicher und darum sittsamer – Unterhaltung und unmoralischem Zeitvertreib war um die Jahrhundertwende gängig. Sie durchzog zahlreiche Wortmeldungen zu Theater- und Bildungsfragen und war auch Thema in einer Umfrage über »Unsittliche Stücke«, die das *Neue Wiener Journal* 1897 durchführte. Anlass war eine Debatte über die Moral in Theaterstücken, die in der Generalversammlung des Raimund-Theatervereins »mit Eifer, ja mit Leidenschaft« geführt worden war, aber insgesamt ein »ästhetische[s] Streitthema« betreffe, das nie zur Ruhe komme.¹²⁰ Während der Direktor des Carl-Theaters, Franz von Tanner, lediglich bemerkte, Theater habe die Gesellschaft noch nie unsittlicher gemacht, bemühten sich einige darum, Moralfragen im Theater auszudifferenzieren. Mehrheitlich begründeten sie Unmoral unter bestimmten Bedingungen als zweckdienlich. Der Direktor des Volkstheaters, Emmerich von Bukovic, rechtfertigte »unmoralische« Stücke dann, »wenn sie entweder eine versteckte Moral haben oder von ausgesprochenem literarischen Werthe sind«.¹²¹ Und auch das *Neue Wiener Journal* bilanzierte, dass Unsittlichkeit »niemals Selbstzweck sein dürfe«, aber unter Umständen gerechtfertigt sei.¹²² Friedrich Jodl, Philosophieprofessor an der Universität Wien und später Doktorvater von Otto Weininger, stützte diese Rechtfertigung einer zweckgerichteten »Unsittlichkeit« zugunsten der Moral und Kunst.

115 Adutt und Compagnie, in: Das Vaterland, 20.7.1893, 1.

116 Adutt und die – Freiheit, in: Wiener Sonn- und Montagszeitung, 24.7.1893, 1.

117 Wechselfälschungs-Proceß Adutt, in: Neue Freie Presse, 20.7.1893, 6.

118 Adutt und Compagnie, in: Das Vaterland, 20.7.1893, 1.

119 Adutt und die – Freiheit, in: Wiener Sonn- und Montagszeitung, 24.7.1893, 1.

120 »Unsittliche Stücke«. Eine Studienfrage, in: Neues Wiener Journal, 5.12.1897, 7.

121 Ebd.

122 Ebd.

Er schied unsittliche Handlungen vom »sittlichen Werth« des Stücks allgemein und der »ethischen Persönlichkeit« des Dichters, der ja niemals »zu den von ihm gezeichneten Menschen« herabsteige. Verdammenswert sei es allerdings, wenn ein Autor dafür Sorge, »daß sich das Publicum mit breitem Behagen in der Zote wälzt«. ¹²³

Die Wortmeldungen der Umfrage delegitimieren Genuss, Müßiggang und ungezügelt Lachen als unnütze, lasterhafte Handlungen, die nur zu rechtfertigen seien, sofern sie einem bürgerlichen Ziel dienten. Die befragten Theatermänner griffen damit auf eine argumentative Logik zurück, die auch im Zuge aufklärerischer Theaterreformen verfestigt wurde: Diese bekämpften reisende Truppen und hierarchisierten theatrale Praktiken anhand bürgerlicher Kategorien wie Zweckmäßigkeit, Vernunft, Ehre und Geschmack. Dem Aufklärer Joseph von Sonnenfels zufolge werde das rationale Individuum durch heftiges Lachen ebenso gefährdet wie durch »läppische Einfälle; ekelhafte, schmutzige, sittenlose Zweydeutigkeiten«, Umkleidungen »wider Vernunft und Wahrscheinlichkeit« und »Geheul in Noten gesetzt«. ¹²⁴ Sonnenfels erträumte sich 1768 in seinen *Briefen über die wienerische Schaubühne* in Anlehnung an Lessings *Hamburgische Dramaturgie* ein Literaturtheater, »welches für Jünglinge, die in die Welt eintreten, lehrreich seyn, und ihnen gewissermassen eine Art von Welterziehung geben könnte«. ¹²⁵ Ein Theaterbesuch jenseits dieses Bildungsgedankens war aus bürgerlicher Sicht nicht zu rechtfertigen, in vielen Fällen – besonders, wenn es sich um eine Comödienvorstellung handelte – gar zu verdammen. Christian Fürchtegott Gellert etwa echauffierte sich 1754 über Leute, die »nur deswegen den Komödien beiwohnen wollen, damit sie in laute Gelächter ausbrechen können«, ¹²⁶ plädiert aber für eine »sinnreiche Verspottung der Laster und Ungereimtheiten« als die »vornehmste Verrichtung der Komödie, damit eine mit Nutzen verbundene Fröhlichkeit die Gemüter der Zuschauer einnehme«. ¹²⁷

Die Rechtfertigung der Posse, des Witzes und der Komödie unter Maßgabe der Nützlichkeit und Mäßigung ist 1897 im *Neuen Wiener Journal* in historischer Kontinuität anzutreffen. Der Burgtheaterschauspieler Josef Lewinsky warnt am eindringlichsten vor den Gefahren eines

123 »Unsittliche Stücke«, in: Neues Wiener Journal, 7. 12. 1897, 6.

124 Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne, 26. Weiss-Schletterer zur Abwertung von ungezähmtem Lachen im Theater als Angst vor dem »Ventil« einer »inneren Natur«, dies., Das Laster des Lachens, 49.

125 Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne, 275.

126 Gellert, Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel, 24.

127 Ebd., 14.

affektiv aufgeladenen, entgrenzenden Theaterspiels, das den Kompass des bürgerlichen Menschen bedrohe: Den Unsittlichkeiten der Bühne ausgeliefert, verliere das Publikum das moralische Empfinden:

Sieht man [...] den Nachbar schmunzeln über Dinge, welche uns im ersten Augenblicke innerlich empört haben, so wird man wankend, man traut sich selbst kein sicheres Urtheil mehr zu [...]. Aus thörichter Furcht, etwa für einen Moralsimpel gehalten zu werden, lachen wir schließlich mit und verlieren die letzten Reste einer inneren Scham, ohne die kein Mensch, kein Volk bestehen kann. Vor dieser nicht zu unterschätzenden Gefahr müßte uns der Staat schützen, indem er das so ungeheuer wichtige Amt der Censoren ausschließlich in die Hände von literarisch gebildeten, feinsinnigen und ihrer verantwortungsvollen Aufgaben bewußten Männern legt.¹²⁸

Die Umfrage verdeutlicht, wie Theater um 1900 noch nach bürgerlichen Maßstäben, literarischem Wert und Moral legitimiert wurde, die vermeintliche Universalität dieser bürgerlichen Urteile über Sittlichkeit aber bereits infrage stand. Das zeigt die Wortmeldung des Autors Felix Dörmann, der das Theaterstück *Ledige Leute* verfasst und damit die Sittlichkeitsdebatte im *Neuen Wiener Journal* überhaupt ausgelöst hatte. Er befand, Sittlichkeit und Unsittlichkeit seien »Urtheile und Vorurtheile, variable Größen von unbestimmbarem Werthe, die mit Raum und Zeit wechseln«.¹²⁹ Die Rezeption der Budapester zeugt von diesen Friktionen im bürgerlichen Moralgefüge: Ihre Abende wurden zugleich gefeiert und abgeurteilt, gut besucht und besonders verdammt. Nach den Kriterien bürgerlicher Moral konnten sich die Budapester indes nicht verteidigen, stattdessen waren sie bald – im positiven wie negativen Sinn – Symbol antibürgerlicher Theaterkunst.

Bereits kurz nach ihren ersten Erfolgen, spätestens aber zur Jahrhundertwende, hatte sich die Budapester Orpheumgesellschaft mit ihrer *Klabriaspertie* derart als Inbegriff der Singspielhallenszene etabliert, dass das Ensemble als genaues Gegenteil der bürgerlichen Theatersphäre galt. 1908 unterteilte die *Jüdischen Zeitung* zwei Gruppen jüdischer Theaterbesucher in Wien: Die eine besuche das Burgtheater, die andere die Budapester; die einen liebten Sonnenthal, die anderen Eisenbach. Die »jüdische liberale Intelligenz« gehe zu Sonnenthal, die »Kaijuden mit ihren

128 »Unsittliche Stücke«, in: Neues Wiener Journal, 7. 12. 1897, 6.

129 »Unsittliche Stücke«. Eine Studienfrage, in: Neues Wiener Journal, 5. 12. 1897, 7.

Frauen und ihren Gästen aus der Provinz«¹³⁰ zu den Budapestern. Das Publikum der Budapester, das waren in den Augen vieler bürgerlicher und akkulturierter Juden jene Teile der jüdischen Bevölkerung, die aus den östlichen Provinzen der Monarchie stammten, kürzlich nach Wien migriert und sichtbar von der übrigen Bevölkerung verschieden waren. Sie wurden als ungebildet und pöbelhaft beschrieben und daher als Gefahr für die Akkulturation gewertet. So gerieten die Budapester innerhalb der jüdischen, aber auch der übrigen Bevölkerung zum Gegenteil all dessen, was das Burgtheater repräsentierte.¹³¹

Neben Karl Kraus kokettierten auch Humorblätter mit der Gegenüberstellung der beiden Häuser: *Der Floh* scherzte über die Aufnahme der *Klabriaspattie* in den Spielplan des Burgtheaters, da »[Josef] Kainz auf die Rolle des Simon Dalles Appetit«¹³² habe. In den *Wiener Caricaturen* verfasste ein fiktiver Hermann Bahr eine Jubelkritik auf die *Partie*, in der er sie als Sittenstück des Burgtheaters lobte, das »nebst der ›Wildente‹ und dem chinesischen Urdrama ›Hoei-lan-ki‹ einst den eisernen Bestand der deutschen Bühne«¹³³ bilden werde. Simon Dalles sei wie Hamlet, »die Personification des Ungenügenden«, »die Sandrock« spiele die Frau Reiß, »die ihren Gatten vom Kaffeehaus abholt, ohne sich durch einen Apfelstrudel besänftigen zu lassen«. Auch »die Duse« könne die Rolle spielen, wenngleich ohne jene »letzte Schönheit der Geberde«,¹³⁴ und Kainz lege seinen »Ton der Weltverachtung« in die Rolle des Zahlkellners. Während einige Mitglieder des Burgtheaters 1895 in Somoffy's Orpheum in Budapest auftraten, spotteten mehrere Zeitungen, der Burgtheaterdirektor Max Burckhard sehe sich bereits bei den Budapestern nach Ersatz für sein Ensemble um.¹³⁵

Wenngleich aus den Satiren eine gewisse Achtung vor der Leistung der Budapester sprach und das Burgtheater den Kürzeren zog, so funktionierte der Vergleich nur aufgrund der Fallhöhe, die zwischen beiden Theatern etabliert worden war. Sie standen sich moralisch, theatral und hinsichtlich der Publikumsstruktur gegenüber, repräsentierten eine spektakuläre Moderne oder die Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts. Denn – so viel war diskursiv bald fixiert – die Budapester taugten nicht zur bürgerlichen Abendgestaltung, im Gegenteil waren sie dazu

130 Eine jüdische Bühne in Wien, in: Jüdische Zeitung, 4. 12. 1908, 3.

131 Zur Verortung der Budapester vgl. Eisele, Szenen der Wiener Moderne, 93–95.

132 *Der Floh* 33 (1901), H. 12, 2.

133 Die Clabriaspattie, in: Wiener Caricaturen, 11. 4. 1897, 3.

134 Ebd.

135 Vgl. *Die Bombe*, 22. 12. 1895, 3 sowie *Von Bühne zu Bühne*, in: *Der Floh*, 22. 12. 1895, 4; ein weiterer Vergleich ebd., 14. 1. 1900, 3.

geeignet, den bürgerlichen Ruf derjenigen Person zu schädigen, die sich doch einmal zu ihnen wagte. In Polarität zum Hofburgtheater, das als kulturelles Symbol der Residenzmetropole just im Jahr vor der Budapester Ensemblegründung an der Ringstraße neu eröffnet worden war, standen sie am anderen, »niederer« Ende einer hierarchisch gedachten Theatertopografie Wiens.¹³⁶

Weibliche Scham

Die Hierarchisierung von Theatertraditionen vom Standpunkt des Bürgertums aus trieb in Wien und in Bezug auf die Budapester paradoxe Blüten. Sie führte wohl auch dazu, dass bürgerliche und aristokratische Gesellschaften die *Klabriaspattie* zu Hause aufführen ließen, da sich ein Besuch im Orpheum insbesondere für bessergestellte Frauen nicht schickte. Ein Artikel in *Dr. Bloch's Wochenschrift* 1897 gibt den Hinweis darauf, dass die »Originaldarsteller« der *Klabriaspattie* zu »großen Soupers« geladen wurden, um die Posse dort im (Halb)privaten aufzuführen. Vermutlich handelte es sich um Salons, die von Frauen geführt wurden, denn der Artikel begründet die Privatvorstellungen folgendermaßen: »Die feinen Damen konnten nicht recht die Klabrias-Partie an Ort und Stelle aufsuchen.«¹³⁷

Für Frauen aus bürgerlichem oder adligem Haus galt es in der Tat, nicht bei den Budapestern entdeckt zu werden, stand doch in einem solchen Fall ihre Sittlichkeit zur Debatte. Einige Publizisten rieten Frauen aus gesellschaftlichen Gründen ganz vom Besuch ab – wobei dieselben Publizisten oft selbst zum Publikum der Budapester gehörten. Als das *Neue Wiener Journal* 1897 die bereits erwähnte Sittlichkeitsumfrage im Theater durchführte, nahm auch Hermann Bahr teil und sprach sich gegen den Besuch »junge[r] Mädchen« im Theater aus. Die Menschheit schaue dort nackt in den Spiegel, sodass es ein »junges Gemüth deflorieren« müsse: »Hätte ich was zu sagen, so würde ich Alles aufheben, was die Freiheit der Bühne hemmt, aber verordnen, daß den jungen Mädeln der Eintritt in das Theater verboten wird.«¹³⁸ Emmerich von Bukovic vom Deutschen Volkstheater sprach sich in derselben Umfrage für

136 Zur Theatertopografie Linhardt, Residenzstadt und Metropole, 25–50.

137 Der alte Meidinger im Parlament, in: *Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift*, 9.4.1897, 303.

138 »Unsittliche Stücke«. Eine Studienfrage, in: *Neues Wiener Journal*, 5.12.1897, 7. Hermann Bahr befindet zudem: »Die jungen Mädeln gehören nach meiner Meinung in die Küche, auf den Tennisplatz und auf das Rad; im Theater haben sie nicht zu suchen.«

Theaterstücke aus, die sich an »erfahrene Männer«¹³⁹ richteten, freilich aber für ein junges Mädchen unpassend seien.

So folgte bürgerliche Moral auch in Bezug auf Theaterfragen dem Muster binärer Geschlechtlichkeit und gestand Männern die rationale Befähigung zu, auch mit Unsittsamkeiten am Theater verstandesbetont umzugehen, während Frauen dafür als zu emotional und unbedarft galten.¹⁴⁰ Letztere galten – so formulierte es 1852 der *Brockhaus* – als »Repräsentanten der Sitte, der Liebe, der Scham«,¹⁴¹ womit sie allein aufgrund ihres Geschlechts von Unsittsamkeiten beschämt werden mussten. Der Grad weiblicher Schamhaftigkeit wurde dabei entlang sozialer und religiöser Zuschreibungen unterschiedlich bewertet. In seiner protozoologischen Studie *Wiener Mädel* typologisierte Alfred Deutsch-German Wiener Frauen anhand von Klasse, Stadtbezirk, sozialer und religiöser Herkunft und legte so Zeugnis über die Bewertungsmuster von Weiblichkeit ab.

Der Journalist schied in seiner Typologie zwischen einem Mädchen aus »gutem Haus«, das das Burgtheater besuche – »Anstellen« für die Galerie, das durfte sie nicht, das verbot die gesellschaftliche Position, aber eine billige Karte, für die man sparte, das war ein Hochgenuß«¹⁴² –, und »der Leopoldstädterin«, skizziert als jüdische Frau von besonderer Lüstertheit, womit er antisemitische Phantasmagorien mit bürgerlichen Wertungen verband. Die Leopoldstädterin sei »Tochter eines betriebsamen Kaufmanns«, die »nichts von der Seele des Walzers verstehe« und die durch den Donaukanal von der »schönen Stadt« getrennt sei. Sie lese viel, »Kolportagezeugs, Blutrünstiges und daneben echte Literatur; denn das gilt in ihren Kreisen als unerlässlich: ein bißchen Schiller, ein wenig Goethe und viel Heine«.¹⁴³ Zwar besuche sie die »feinere Richtung« des Theaters, das Burg- und Volkstheater, sie sei aber »getrieben« von »schlüpfrigen« Lektüren, Stücken und Gesprächen: »zeitweilig geht sie zur »Budapester Orpheumgesellschaft«.«¹⁴⁴ Abwertend schrieb Deutsch-German von der »Pornographie« der Budapester und verband dabei negative Urteile gegen Juden und Frauen. Er, der selbst jüdischer Herkunft war, diagnostizierte dabei einen biologischen »Trieb« zu ihrem

139 Ebd.

140 Dazu und zu bürgerlicher Moral in Bezug auf Sexualität und Nacktheit Mosse, Nationalismus und Sexualität, 111–137.

141 Brockhaus 1852, zit. n. Frevert, Gefühle definieren, 36. Zur Beschämung als patriarchaler Strategie dies., Scham und Beschämung, 1–4.

142 Deutsch-German, Wiener Mädel, 62.

143 Ebd., 83.

144 Ebd., 84.

Theater hin: »Leute, die mit lechzenden Lippen die Dinge erfassen, die da kredenzt werden. Frauen, die mit Begierde all' das verstehen und mit flimmernden Augen den Nachbar anblicken«. ¹⁴⁵

Auf diese Weise waren bürgerliche Urteile über die Varietészene angereichert mit sexualisierten Fantasien gegenüber dem weiblichen Publikum; zugleich schieden sie jüdische von nicht jüdischen Besucherinnen und griffen hierfür auf biologistische Argumentationen zurück. Diese wurden von der jüdischen, aber auch der nicht jüdischen Wiener Bevölkerung vorgebracht. Während bürgerliche und religiöse Kreise Sittlichkeitsbedenken gegen die Budapester vorbrachten, mischten sich in diese Wortmeldungen Logiken der Rassenlehre, die um 1900 auch wissenschaftlich rezipiert waren und damit antisemitische Urteile vermeintlich fundierten. Während Deutsch-German eine Wiener Frau als Besucherin des Burgtheaters schildert, übertritt in seinen Darstellungen die jüdische Frau die Grenzen der tugendhaften, weiblichen Schamhaftigkeit kontinuierlich: Ihr »Trieb« führe die Leopoldstädterin zu den Budapestern. Etwa zur selben Zeit wählt die jüdische Schriftstellerin Else Croner in Berlin ähnliche Begriffe, um Jüdinnen sexualisiert und großstadtauglich als vibrierend, sinnverwirrend und schwelgerisch zu beschreiben. ¹⁴⁶

Skandalöse Sexualität

In dieser Gemengelage konnten weibliche und männliche Gäste, jüdisches und nicht jüdisches Publikum, akkulturierte Juden und jene, die eine traditionelle Religiosität zeigten, hierarchisiert und, abhängig von Geschlecht, Religion, Klasse und geografischer Herkunft, in ihrem Tun auf- oder abgewertet werden. Den antifeministischen und antisemitischen Stimmen kam zugute, dass zahlreiche Etablissements im Ruf standen, sexuell freizügige, moralisch anrühige Inhalte zu präsentieren und überdies Prostitution zu ermöglichen. Für Budapest beschrieb eine Artistin, dass ihre Kolleginnen vom Royal Orpheum nach der Vorstellung »Männergesellschaft« hatten und sich daraufhin »in Garçonwohnungen oder in Hotels ausruhen« konnten, wodurch sie den »fensterlose[n] Zellen« entkämen, die das Orpheum ihnen überteuert vermiete. Die *Arbeiter-Zeitung* berichtete von diesen überhöhten Mieten für Artistinnen auf Gastspiel, echauffierte sich aber nicht über Prostitution, sondern über die Ungleichbehandlung der »ausländischen Artistinnen« im Vergleich

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Else Croner, 1905, zit. n. Schlör, *Das Ich der Stadt*, 230.

zu »ungarischen Prostituierten«: »Selbstverständlich hat die Polizei von alledem, auch von der Auswurfung [Übervorteilung] der Artistinnen, Kenntnis.«¹⁴⁷

Auch in Wien war bekannt, dass im Umfeld der Vergnügungsetablissemments Sexarbeit stattfand, was gelegentlich skandalisiert wurde – wobei verschiedene Standards angelegt wurden und der soziale Status sowie das Geschlecht einer beteiligten Person zuweilen beeinflussten, ob und wie sich empört wurde. Als im Sommer 1908 der Prozess um den verarmten Grafen Marcell Veith stattfand, der seine minderjährige Adoptivtochter Marie Veith in Vergnügungsetablissemments geführt und dort prostituiert hatte, erregte sich die Presse schwer darüber. Die *Wiener Montags-Post* ärgerte sich hingegen über die heuchlerische »Tugendholdigkeit fast der gesamten Wiener Presse [...]. Als ob die Macher all dieser Wiener Presse das Nachtleben beim ›Ronacher‹, ›Venedig in Wien‹ und wie diese ›Bazare für weibliche Jugend und Ehre‹ alle heißen mögen, nicht seit jeher kennen möchten?«¹⁴⁸

Es sei angesichts des Wiener Nachtlebens nicht verwunderlich, dass Polizeifunktionäre in den Prozess verwickelt seien. Zum Zeitpunkt der Entrüstung war die Angelegenheit bereits zum »Großstadtskandal«¹⁴⁹ erwachsen. Obschon die Verhandlungen nicht öffentlich geführt wurden, waren zahlreiche Details zum Leben Marie Veiths öffentlich. Diese hatte als Komtesse Mizzi im Ronacher, im Venedig in Wien oder im Café Ritz verkehrt und sich nach Bekanntwerden der Vorwürfe im Donaukanal ertränkt. Büffetdamen, Zahlkellner und Fiaker berichteten von »Cavalieren«, »champagnisierenden« Nachtgesellschaften sowie von der Gepflogenheit Veiths, die Lokale in Begleitung ihres Vaters zu betreten und in Herrengesellschaft zu verlassen. Zeitungen berichteten von ihrem Tagebuch, das später publiziert wurde und zahlreiche Geheimnisse aus den *Chambres Separées* der Stadt enthielt. Marie Veith habe ab 1904 an so »mancher Orgie in den verschwiegenen *chambres separées* Wiener Vergnügungs-Etablissemments teilgenommen.«¹⁵⁰

Kam dem Prozess um Komtesse Mizzi besondere Aufmerksamkeit zu, so berichtete die Presse immer wieder von Skandalen der Szene. Im Jahr des Veith-Prozesses geriet auch Chantantsängerin Fanny Glotz in die Schlagzeilen, die laut *Prager Tagblatt* ihren Mann Anton Kornfeld betrogen, mit gefälschten Papieren den Komiker Josef Glotz geehelicht

147 Die patriotische Sittenpolizei von Budapest, in: Arbeiter-Zeitung, 21.2.1910, 5.

148 Entrüstete Sittlichkeitsheuchler, in: Wiener Montags-Post, 31.8.1908, 3.

149 Schübler, »Komteß Mizzi«, 21. Schübler hat den Prozess detailliert rekonstruiert.

150 »Komtesse Mizzi«. Prozeß Marcell Veith, in: Prager Tagblatt, 31.7.1908, 7.

und diesen schließlich in den Selbstmord getrieben habe, indem sie sich nach Vorstellungsende von Männern habe nach Hause begleiten lassen.¹⁵¹ Der Ehebruch durch eine Frau stand auch im Mittelpunkt der Klage von Franz K., von der das *Neue Wiener Journal* im Februar 1905 berichtete. Er hatte gemeinsam mit seiner Frau in einem Vergnügungsetablissemment den »gebürtige[n] Spanier« Wilhelm D. kennengelernt, der kurz darauf K.s Frau beschenkt und zum Frühstück eingeladen habe.¹⁵²

All diese Berichte über die Vergnügungsszene legten nahe, dass dort die bürgerliche Sexual- und Beziehungsmoral außer Kraft gesetzt sei und insbesondere Frauen dort ihr Ansehen gefährden konnten bzw. zu unsittlichen Handlungen verleitet würden. Dementsprechend zeigt auch Karl Wiener *Das altbekannte originelle Abendlokal* als männliche, übersexualisierte Abendgesellschaft, bei der Frauen nur als nackte Fantasie oder in Form ihrer Geschlechtsmerkmale anwesend sind. In den Augen einer bürgerlichen Öffentlichkeit trafen sich in solchen Lokalen zwielichtige Gestalten, Ehebrecher*innen, Prostituierte und Verführer*innen, die ständig Gefahr liefen, die Grenze der Moral und des »guten Geschmacks« zu übertreten. Wer sich in ihre Gesellschaft wagte, wer ein Ticket löste, um freizügige oder explizite Inhalte zu sehen, stellte die eigene Sittsamkeit infrage.

Indem Unsittliches und Anzüglichkeiten mit Singspielhallen und Varietés assoziiert wurden, wurde umgekehrt bürgerliches Literaturtheater weiter aufgewertet. Der binäre Diskurs verunmöglichte auf diese Weise eine differenzierte Auseinandersetzung über Moral und Blickregime im Theater; er verbarg, dass auch bürgerliches Theater einen *male gaze* entlang von vereindeutigten Geschlechterhierarchien (re)produzierte und Anzüglichkeiten gegen Schauspielerinnen motivierte.¹⁵³ Zu diesen Reflexen der Anschuldigung und Entschuldung (abhängig von Strukturkategorien wie Klasse, Geschlecht und religiöser bzw. ethnischer Zugehörigkeit) passt auch, dass im Prozess um Marie Veith zahlreiche Details aus ihrem Privatleben und dem Umfeld der Vergnügungsstätten bekannt wurden, aber die Männer, die sie bezahlten – viele großbür-

151 Die Chansonette mit den zwei Männern, in: ebd., 8.

152 Geld oder Ehebruchsklage!, in: Neues Wiener Journal, 12.2.1905, 12.

153 So lagert im CAHJP eine Postkarte mit einem Jugendbildnis der Burgtheater-Schauspielerin Adele Sandrock. Der Absender hat im Februar 1935 auf der Karte notiert: »Einst jung und knusprich – – jetzt mies und verkalkt! Denken Sie auch manchmal an Adelchen von einst – nicht an die jetzige alte Zicke.« Postkarte, Jugendbildnis Adele Sandrock, CAHJP, Burgtheatersammlung [lose], o. Sig.

gerlich, aristokratisch und in hohen staatlichen Funktionen –, zunächst anonym blieben und nicht in den Zeugenstand gerufen wurden.¹⁵⁴

Antisemitische Modernefeindschaften

Die Abwertung der Vergnügungsszene wurde nicht nur von bürgerlicher Warte aus vorgebracht. Urteile über Singspielhallen waren auch von einem modernitätskritischen Gesundheits- und Hygienesdiskurs informiert, der viele Milieus durchzog und der insgesamt eine kritische Haltung gegenüber der modernen Stadt und ihren Ausprägungen formulierte. Anhänger*innen von Reformbewegungen um 1900, Theologen, Mediziner, Zionisten, zudem auch Deutschnationale und völkisch Gesinnte trafen sich in ihrer Kritik an der urbanen Moderne, formten aber keine einheitliche Bewegung, sondern beriefen sich aus unterschiedlichen Beweggründen auf ein Konglomerat an Ideen verschiedenster wissenschaftlicher, ideologischer und politischer Provenienz. Daraus verbanden sich Großstadtfeindschaft, Antisemitismus und Gesundheitsfragen zuweilen zu einem weltanschaulichen Ganzen.¹⁵⁵

In den Debatten wurde die Stadt zum Auslöser für Krankheit oder Vereinsamung, sie verschuldete mangelnde Sittlichkeit, unzureichende Hygiene und vernachlässigte Religiosität. Bereits 1874 versuchte der Autor F. Bartholomäi, anhand von Zeitungsanzeigen das »Psychogramm des einsamen Großstädtlers«¹⁵⁶ in Berlin zu erstellen. Jüdische Gelehrte und Mediziner fürchteten, dass das religiöse Leben in der Stadt verkümmere. Der Arzt und Zionist Felix Theilhaber etwa pries die Kleinstadt für ihr »ausgesprochenes jüdisches Leben«,¹⁵⁷ für die rituelle Lebenshaltung und die religiösen Feste. Die Schauspieler*innen des Budapester Orpheums standen exemplarisch für Juden*Jüdinnen, die sich nicht mehr an religiöse Gesetze hielten – und wurden als solche von Mitgliedern der Kultusgemeinde teilweise scharf kritisiert.

Gleichfalls gehörten sie als Akteur*innen der Spektakelszene zum Großstadtleben, das zwar einerseits die Befreiung aus kleinstädtischen Zwängen verhieß,¹⁵⁸ andererseits aber als bedrohlich empfunden wurde.

154 Schübler, »Komteß Mizzi«, 121–142. Nach dem Prozess veröffentlichte Marcell Veith eine Kundenliste, ebd., 183–191.

155 Vgl. Schlör, *Das Ich der Stadt*, 397–399. Im völkischen Nationalismus entdeckt Kahmann eine »Konvergenz antisemitischer und großstadtfeindlicher Ideologeme«; ders., *Feindbild Jude, Feindbild Großstadt*, 6f.

156 Schlör, *Das Ich der Stadt*, 369.

157 Felix A. Theilhaber, 1921, zit. n. Schlör, *Das Ich der Stadt*, 278.

158 Felix A. Theilhaber stellt 1921 den »geistige[n] und ökonomische[n] Aufstieg

Teil dieser Bedrohungsszenarien war die Angst vor unkontrollierter Mobilität und der »Vermischung« von Bevölkerungsgruppen in der Stadt, auch vor Reizüberflutung und Entfremdung von einem idealisierten Naturzustand.¹⁵⁹ Die Stadt wurde als Moloch,¹⁶⁰ Sumpf, Sündenpfuhl oder Lasterhöhle adressiert; sie leiste dem gesundheitlichen Verfall ihrer Bevölkerung Vorschub.¹⁶¹ Dabei wurde in sozialdarwinistischer und teilweise rassenideologischer Manier zwischen verschiedenen Gruppen innerhalb der Stadtbevölkerung hinsichtlich ihrer Eignung für ein urbanes Leben unterschieden. Für Deutschland erarbeitete der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl die vierbändige Publikation *Die Naturgeschichte des Volkes* (1854), in der er die Folgen der Verstädterung anhand von vier Ständen untersuchte. Zum vierten Stand zählte er neben Arbeiter*innen auch ein »Beamten-, Privatdozenten-, Journalisten-, Künstler- und Literatenproletariat«.¹⁶² Der Sozialanthropologe Otto Ammon differenzierte die städtische Bevölkerung ebenfalls darwinistisch aus und grundierte seine Annahmen rassentheoretisch. Die Stadt könne die nützlichen, aber auch die »schädlichen, wilden, sinnlichen Triebe«¹⁶³ des Menschen erfassen; sie prüfe das Individuum, das geläutert und sozial bessergestellt aus dem Stadtleben hervorgehe oder zur »elendste[n] Stufe des großstädtischen Proletariats«¹⁶⁴ hinabsteige. Ähnlich argumentierte der Journalist Richard Guttman in seiner Schrift *Variété* (1919), in der er von der Schaulust und Zerstreuung im Variété auf die Biologie und Psychologie »des Pöbels« schloss.¹⁶⁵

Während Ammon bei Männern und Kindern der unteren Schichten ein »Bedürfnis nach Nervenreizen«¹⁶⁶ diagnostizierte und auch in Wien die Sorge um jugendliche Verwahrlosung durch Unsittlichkeit in der

der ersten Emigranten« und die Möglichkeiten, in der Umgebungsgesellschaft aufzugehen, als Vorteile der Stadt für Juden*Jüdinnen heraus: »In der Großstadt verschwindet der Jude. Der antisemitische Geist der Kleinstadt kann ihm hier nichts mehr anhaben.« Ders., zit. n. Schlör, *Das Ich der Stadt*, 278.

159 Kahmann, *Feindbild Jude, Feindbild Großstadt*, 52.

160 Vgl. bei Theilhaber, *Der Untergang der Deutschen Juden*, Kap. VII: Moloch Berlin. Kahmann verortet einige der Begriffe in der Literatur über Großstädte, vgl. ders., *Feindbild Jude, Feindbild Großstadt*, 182.

161 Vgl. ebd., 53.

162 Riehl, *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*, zit. n. ebd., 111.

163 Ammon, *Die Gesellschaftsordnung und ihre natürlichen Grundlagen*, 116.

164 Ebd.

165 Guttman, *Variété*. Guttman verstand »Pöbel« nicht ständisch, sondern ging davon aus, dass in der Großstadt jeder der »Verpöbelung« anheimfallen könne.

166 Ammon, *Die Gesellschaftsordnung und ihre natürlichen Grundlagen*, 118.

Großstadt um sich griff, galt die jüdische Bevölkerung als besonders geeignet, sich im urbanen Leben zurechtzufinden.¹⁶⁷ Juden, so die generelle Meinung, seien ohnehin entwurzelt, darum übermäßig anpassungsfähig und – so betonte es der Sozialdemokrat Karl Kautsky – »Stadtbewohner par excellence«.¹⁶⁸ In antisemitischen Phantasmagorien wurde die diasporische Erfahrung der jüdischen Bevölkerung umgemünzt und mit negativen Eigenschaften verbunden. Otto Weininger behauptete, der Jude glaube »nichts, weder in sich noch außer sich; auch im Fremden hat er keinen Halt, auch in ihm schlägt er keine Wurzeln gleich dem Weibe«. Es mangle ihm an »Bodenständigkeit«.¹⁶⁹ Die jüdische Bevölkerung, so behaupteten Antisemiten, sei besonders den Reizen, dem Effekt und den materiellen und hedonistischen Möglichkeiten der Großstadt zugewandt. Oft wählte man Vergnügungslokale, Varietés sowie die städtische Prostitution in jüdischer Hand.¹⁷⁰ Unter anderem weil Prostitution eine zweckfreie Sexualität außerhalb bürgerlicher Paarbeziehungen ermöglichte und zudem nicht der Fortpflanzung diene, wurde sie der Figur des jüdischen Zuhälters zugeschrieben.¹⁷¹ In den 1880er und -90er Jahren wurde der Mädchenhandel vehement für die antisemitische Agitation genutzt.¹⁷²

In diesen hoch ideologisierten Debatten zeigt sich, dass Juden zu Agenten der modernen Großstadt und ihrer als unsittlich markierten Institutionen geraten waren; sie figurierten als Verursacher dessen, was die »gute Ordnung« von Volk und Nation gefährdete: Genuss, Exzess und Sexualität sowie die Auflösung von Geschlechter- und Standesgrenzen.¹⁷³ In den Theaterdebatten zeigt sich dies etwa in der bereits diskutierten Kontroverse um Felix Dörmanns Theaterstück *Ledige Leute*, das 1897 eine Sittlichkeitsumfrage nach sich gezogen hatte und von der *Reichspost* als »Verbrechen« eines Juden »am Wiener Volke« verschrien wurde. Die christlichsozial orientierte Zeitung stigmatisierte Dörmann als Nachfahren einer »judenliberalen Herrschaft«,¹⁷⁴ der sich illegitimer

167 Zu »Urbanität als Stigma« und vermeintlichem Kennzeichen jüdischer Existenz Berg, Luftmenschen, 120–126.

168 Karl Kautsky, zit. n. Schlör, *Das Ich der Stadt*, 34.

169 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 438.

170 Kahmann, *Feindbild Jude, Feindbild Großstadt*, 188. Kahmann betont daneben Warenhäuser als Sinnbild für jüdische Vorherrschaft in der Großstadt.

171 Ebd., 191; vgl. auch Stögner, *Antisemitismus und Sexismus*, 33.

172 Zum Mädchenhandel, der antisemitischen Agitation und den zeitgenössischen Einstellungen zur Prostitution vgl. Vyleta, *Crime, Jews and News. Vienna*, 57f.

173 Vgl. Mosse, *Nationalismus und Sexualität*, 170–192.

174 *Carltheater, Reichspost*, 5. II. 1897, 7.

weise des Volksstücks bemächtigt habe. Auch gegen Arthur Schnitzlers Theaterstücke richteten sich antisemitische Attacken, insbesondere dann, wenn sie gegen bürgerliche Moralvorstellungen verstießen.¹⁷⁵

In Budapest führte die antisemitische Behauptung, Juden beherrschten den Vergnügungssektor, zu Demonstrationen vor Singspielhallen. Anfang der 1890er Jahre erhob die Stadt teilweise exorbitante Steuern in der Spektakelszene.¹⁷⁶ 1895 verordnete das ungarische Innenministerium, dass die Hälfte des Vergnügungsprogramms auf Ungarisch dargeboten werden müsse – und bediente damit nationale und antisemitische Befürchtungen einer Vorherrschaft deutschsprachiger jüdischer Künstler*innen.¹⁷⁷ In Wien betonte die völkische Zeitung *Das Vaterland* in ihrer Berichterstattung um den Betrugsprozess gegen Jacques Licco Adutt 1893, dass dieser ein »türkische[r] Jude« sei. Bei allen drei Angeklagten handle es sich um »Judenjünglinge«¹⁷⁸ – womit *Das Vaterland* eine Verbindung zwischen unsittlicher Freizeitgestaltung in Kaffeehäusern, verbrecherischem Handeln und jüdischer Zugehörigkeit suggerierte.

Dieses Konglomerat wissenschaftlicher Konzepte, antisemitischer Behauptungen, bürgerlicher Wertvorstellungen, religiöser Ideen und völkisch-nationaler Interessen prägte die Wahrnehmung der Singspielhallenszene und damit die Meinung über die Budapester. Die Herabwürdigung der Varietészene war dabei vom Konzept bürgerlich-aufgeklärten Literaturtheaters getragen, mit normativen Ideen von Sittlichkeit angereichert und verschiedentlich ideologisch adaptiert. Das Theater der Budapester taugte als Gegenentwurf zur bürgerlichen Theaterkonzeption. Daneben waren die Vorbehalte von jenen Ideologemen motiviert, die Moderne- und Großstadtkritik mit Antisemitismus verbanden und so gegen die jüdische Bevölkerung hetzten. Bürgerliche ohne jüdische Herkunft konnten sich an der Theaterform, dem Etablisement des Orpheums und am Programm stören, während viele Juden*Jüdinnen die Derbheit der Posse auch deswegen kritisierten, weil sie den Antisemitismus verstärke, das jüdische Ansehen schädige, die Assimilation behindere oder infrage stelle.¹⁷⁹ Gerade die Moraledebatten betrafen die jüdische Bevölkerung auf spezifische Weise, weil Sittlichkeit als Set strikter Verhaltenskodifizierungen eng mit dem Bildungsgedanken verbunden war, auf dem

175 Beier, »Vor allem bin ich ich ...«, 55.

176 Zur Budapester Situation: Die Spektakelsteuer in Budapest, in: Internationale Artisten-Revue, 8.11.1891, H. 1, o.S., sowie Gluck, *The Invisible Jewish Budapest*, 142–147.

177 Vgl. ebd., 149.

178 Adutt und Compagnie, in: *Das Vaterland*, 20.7.1893, 1f.

179 Vgl. Patka, *Die Budapester Orpheumgesellschaft*, 89.

jüdische Akkulturation und Verbürgerlichung gründeten.¹⁸⁰ Jüdische Kritiker*innen der Spektakelszene sorgten sich um den Ruf jüdischer Sittlichkeit, die rigider als die Bildungsidee normativ vorschrieb, was in Gesellschaft schicklich sei. Die skizzierten Hierarchisierungsprozesse entlang bürgerlicher Moral sollten so auch die innerjüdischen Debatten prägen. Sie zeigen auf, wie sich eine heterogene jüdische Bevölkerung Wiens mittels Theater sozial zu verorten suchte.

4. Innerjüdische Positionsbestimmungen

Anfang des Jahres 1916 erschien ein Film, der in Deutschland produziert worden war und das Sujet der *Klabriaspattie* verarbeitete.¹⁸¹ Die heute verschollene Verfilmung zeugt von der anhaltenden Beliebtheit der Posse bis in die 1910er hinein und verdeutlicht, welche Kämpfe um die Inhalte und deren Darstellung ausgefochten wurden und wer die Protagonisten waren. Kurz nach Veröffentlichung des Films wandte sich die Düsseldorfer Ortsgruppe des Centralvereins Deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens an die Produktionsfirma mit dem Hinweis, dass der Film »geeignet sei, den Antisemitismus zu entfachen und auch den Burgfrieden zu gefährden«. Ihre Beschwerde hatte schnell Erfolg: Die Produktionsfirma stellte den Film und dessen Reklame ein – nicht ohne den Hinweis zu geben, dass der Film gerade »in den Städten, in denen viele Juden wohnen, den größten Erfolg aufzuweisen hat« und dass er »während der letzten vier Tage vorwiegend von Juden besucht wurde«. ¹⁸² Diese Erkenntnis veranlasste den Centralverein wiederum zur Bitte an die jüdische Bevölkerung, antisemitischen Filmen und judenfeindlichen Theaterstücken fernzubleiben. Damit sind grob die Linien umrissen, die die Wiener Debatten um die Posse seit den 1890ern geprägt hatten. So teilte sich auch die jüdische Bevölkerung in Wien in glühende Anhänger*innen und vehemente Gegner*innen der Budapester, wobei vor allem die Gegenpositionen öffentlich hörbar wurden. Die jeweiligen Beweggründe – meist anhand der *Klabriaspattie* darlegt – waren vielfältig; indes drehte sich die innerjüdische Debatte meist darum, ob und wie Vorstellungen des Jüdischen theatral sichtbar gemacht werden sollten.

180 Aschheim, Gabriel Riessers Rechte, 80f.

181 Die *Klabriaspattie* (D 1915). Kritiken bezeugen die Projektion: Die verfilmte *Klabriaspattie*, in: Neues 8-Uhr-Blatt, 7.2.1916, 3.

182 Die *Klabriaspattie* im Film, in: Im Deutschen Reich. Zeitschrift des Centralvereins Deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens 22 (März 1916), H. 3f., 82.

Die Wochenschrift des Rabbiners und Politikers Joseph Samuel Bloch druckte über einen Zeitraum von über zehn Jahren immer wieder Briefe empörter Leser*innen ab, die sich an die Wochenschrift wandten, um ihren Ärger über die Budapester zu artikulieren. Amalie Kraftner aus der Leopoldstadt sandte im Januar 1899 einen Brief an die Redaktion, in dem sie ihre Stimme als Frau mit jahrelanger Erfahrung im Volkssängertheater erhob, die Budapester jedoch entschieden ablehnte: »in diese Gesellschaft bringt mich mein Mann nicht mehr!« Sie beklagte Vulgarität und Schamlosigkeit ebenso wie die Gewohnheit »zu mauscheln«:

[J]eder anständige Mensch hat dafür nur ein kräftiges Pfui! – Mein Mann war übrigens vor einigen Monaten in derselben Gesellschaft, da parodierten einige Sänger jüdische Kirchengesänge, da opponirte ein Theil des Publicums in einer Weise, daß die Vorstellung polizeilich sistiert werden mußte! Wenn der Director dieser Gesellschaft als ›Christ‹ entrüstet die Zeitungen von sich weist, die das Judenthum verunglimpfen, so ist das recht schön von ihm! Er möge sich aber einen Theil der Entrüstung für seine eigenen Vorstellungen zurückhalten! Wer denkt nicht noch heute an die gemüthlichen jüdischen Lieder des ›schönen Dowidl‹ Herrn Erös! Wer unterhielt sich nicht bei den komischen, dabei aber doch decenten Possen des braven Volkssängers Hirsch! Für Budapest, wo es keinen Antisemitismus gibt, mögen die Budapester eine Attraction sein, wir in der Leopoldstadt verlangen uns keine Pflanzstätte für den – Judenhaß!¹⁸³

Als eine von wenigen sprach Amalie Kraftner hier auch das für die Bewertung der Produktionen immerhin relevante Machtgefälle zwischen dem nicht jüdischen Direktor M. B. Lautzky und seinem jüdischen Ensemble an.¹⁸⁴ Ihre Sorge, die Budapester könnten den Antisemitismus verschärfen und das Judentum verhöhnen, äußerten hingegen auch andere – ein Leser schrieb von »Verspottung des Jüdischen« und »Verhunzung des

183 Von der Budapester Orpheum-Gesellschaft, in: Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 6. I. 1899, 9.

184 Kraftner bezog sich auf die Äußerungen Lautzkys hier: Von der Budapester Orpheum-Gesellschaft, in: Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 30.12.1898, 954. Lautzky war als Direktor an Auswahl und Beauftragung von Produktionen, an Engagements und Konzessionen beteiligt und beurteilte Inhalte auch nach ihrem ökonomischen Potenzial, während er nicht direkt von Antisemitismus betroffen war.

Judentums«, ¹⁸⁵ ein anderer von »Judenverhöhnung«. ¹⁸⁶ Moritz Singer – vermutlich handelte es sich um den Präsidenten des Vereins der Wiener Suppen- und Theeanstalten –, beklagte die Verletzung religiöser Gefühle durch das Singspiel *Ein freudiges Ereignis bei Ephraim Apfelkern* und fürchtete einen Theaterskandal. In seinem Leserbrief wendete er sich als Mitglied der Kultusgemeinde direkt an deren Vorstand:

1. Hat der geehrte Vorstand von dieser das Judenthum tief herabsetzenden öffentlichen Profanierung eines jüdisch-religiösen Actes [...] Kenntniß? 2. Gedenkt der geehrte Vorstand bei den [...] Behörden die geeigneten Schritte zu unternehmen, um diesem öffentlichen Scandal baldigst ein Ende zu bereiten? ¹⁸⁷

Ein anderer Leser entrüstete sich 1899 über das Gastspiel der Budapester an Jom Kippur. Die Budapester hatten zwar für diesen Tag ihre Aufführungsstätte im Hotel Stefanie der israelitischen Gemeinde zum Gottesdienst überlassen; die Tatsache aber, dass die Budapester, »obwohl durchwegs Juden, selbst am heiligsten Abende (Jom Kippur) ihre derben ›Späße‹ im 3. Kaffeehause öffentlich vortragen, natürlich gegen Entrée«, sorgte für Entrüstung:

Geht denn die Geldgier so weit, daß selbst der Geschäftsleiter, auch ein Jude, sich erlauben darf, den ohnehin genug angefeindeten Juden in Wien das anzuthun? Diese ganze Gesellschaft lebt ja das ganze Jahr von Juden, und findet es angemessen, zu ›Kol Nidre‹ ein ›Gastspiel‹ im Prater zu absolviren! [...] 4. 5. 13. und 14. September, Gastspiel der Budapester im Prater, das ist ein Scandal. ¹⁸⁸

So wendeten sich viele direkt an die Kultusgemeinde oder, wie ein Leser der *Jüdischen Zeitung*, an zionistische Organisationen, die er aufrief, »dem Unfug« ¹⁸⁹ ein Ende zu bereiten. Die Budapester arbeiteten die »Anschuldigungen des ›Deutschen Volksblattes‹ fürs Orpheum um: Es sei Sache jener Juden, »denen Volkes- und Mannesehre das Höchste ist, der Nationaljuden, solchen Leuten den Mund zu stopfen«. ¹⁹⁰

185 Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 4.9.1908, 542.

186 Eingesendet, in: Jüdische Zeitung, 25.12.1908, 9.

187 Von der Budapester Orpheum-Gesellschaft, in: Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 25.12.1903, 836f.

188 Von der Budapester Orpheum-Gesellschaft, in: ebd., 15.9.1899, 677.

189 Eingesendet, in: Jüdische Zeitung, 25.12.1908, 9.

190 Ebd.

Bestärkt wurde die jüdische Kritik durch antisemitische Wortmeldungen, die insbesondere *Die Klabriaspattie* zur Hetze nutzten und damit die Befürchtung untermauerten, das Orpheum schüre den Antisemitismus. Insbesondere Humorblätter veröffentlichten regelmäßig antisemitische Witze, die sich auf die *Partie* bezogen und etwa das Vorurteil der jüdischen Raufsucht bedienten. Im Mai 1898 meldete der *Figaro* eine Rauferei in der »Juden Singspielhalle« zwischen zionistischen Verehrern von Herzls Schauspiel *Das neue Ghetto* – dieses hatte gerade im Carl-Theater Uraufführung – und Anhängern der *Partie*:

Die Sache wird noch ein gerichtliches Nachspiel haben, bei welchem die Zionisten darauf dringen wollen, daß die »Klabriaspattie« und sämtliche andere Judenposen nur dann noch weiter gespielt werden dürfen, wenn in jeder derselben mindestens zwei bis drei Christen abgeohrfeigt und hinausgeschmissen werden.¹⁹¹

Ein knappes Jahrzehnt später bediente das bereits stark antisemitische Humorblatt *Kikeriki* denselben Topos. Es druckte einen fiktiven Brief Heinrich Eisenbachs, in dem dieser sich bei seinen Besuchern bedankte, »daß sie mich neulich nicht durchprügelten«.¹⁹²

Die Kritiker der Budapester argumentierten auf dieser Basis eine direkte Linie von den Aufführungen des Orpheums (wobei sie sich besonders auf die *Klabriaspattie* bezogen) zum Antisemitismus der Jahrhundertwende. Ein Artikel in *Bloch's Wochenschrift* erklärte 1897 die Anziehungskraft von Luegers Reden mit der *Klabriaspattie*, die – so legte der Journalist implizit nahe – den Boden für antisemitische Unterhaltung bereitet habe.¹⁹³ Wie der *Klabriaspattie* lausche man jetzt dem Antisemitismus Luegers. Bereits anhand der Zuschriften an jüdische Zeitungen wird ersichtlich, dass sich zionistische und nationaljüdische Stimmen, bürgerliche Juden und Mitglieder der Israelitischen Kultusgemeinde gegen das Ensemble wendeten. Sie äußerten politische, religiöse und sittliche Bedenken, die oftmals in krasse Empörung umschlugen und Anschuldigungen gegen das Ensemble, aber auch gegen das Publikum in aller Härte formulierten.

Dass die oft angesprochene Kultusgemeinde das Ensemble zur Kenntnis genommen und die Bühnen der Stadt sogar auf behördlicher

191 Leopoldstädter Neuigkeit, in: *Figaro*, 7. 5. 1898, H. 19, 3.

192 Danksagung, in: *Kikeriki*, 21. 2. 1907, 3.

193 Der alte Meidinger im Parlament, in: *Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift*, Nr. 15, 9. 4. 1897, 302f.

Ebene im Blick hatte, zeigt ein Schreiben des Vorstands der Gemeinde an die Polizeidirektion Wien. Diese hatte der Gemeinde das Textbuch zum Singspiel *Sulamit oder die Tochter des Morgenlandes* übersandt und um Stellungnahme gebeten. Im Juli 1890 schickte der Vorstand das Textbuch zurück samt der Empfehlung, das Singspiel nicht zuzulassen. Es behandle zwar eine im Talmud erwähnte Legende und überzeuge durch dramatisches Geschick und orientalische Szenen, aber »der *Jargon* vereitelt Alles und der gefertigte Vorstand kann, zumal angesichts der jetzigen antisemitischen Strömung, von der Aufführung nur abrathen«. Man fürchtete einen Skandal: Da die Aufführung Christen fast gar nicht, Juden nur teilweise verständlich sei, würde sie »für gewisse Kreise nur Anlaß zur Verspottung des Judenthums«¹⁹⁴ bieten.

1916 geht aus einem Sitzungsprotokoll des Israelitischen Kultusvorstands hervor, dass die Budapester dort zum Negativbeispiel jüdischer Kultur in Wien geronnen waren. Vorsteher Salomon Ehrmann referierte im Zusammenhang mit dem jüdischen Familienleben etwa darüber, dass die »Achtung vor Religion und Judentum« etwa durch »geschmacklose sogen. ›jüdische‹ Witze« gefährdet werde, und pointierte seine Aussage mit der Feststellung, dass sich keine andere Konfession »ein ›Budapester Orpheum« gefallen lassen« würde.¹⁹⁵ In der Zwischenzeit war der Ruf der Budapester auch in anderen Teilen der Monarchie angekommen, im September 1909 riefen die jüdischen Akademiker Sarajevos dazu auf, dem Gastspiel der Budapester fernzubleiben. Es sei eine traurige Tatsache, dass es in Wien, Budapest und anderen Städten »fast durchwegs Juden sind, die an solchen Darbietungen Gefallen finden«, und so solle die »Sarajevoer Judenschaft, dieses Attentat auf ihr Nationalbewusstsein mit Entrüstung«¹⁹⁶ zurückweisen. Die *Jüdische Zeitung*, die den Aufruf druckte, begrüßte die Aktion, könne man doch nur so »das jüdische Publikum zur Selbstachtung erziehen«.¹⁹⁷

Bereits in den Jahrzehnten zuvor hatte sich die Kritik nicht allein gegen das Ensemble, sondern auch gegen dessen Publikum gerichtet, das – den Aussagen der jüdischen Stimmen zufolge – wie die Orpheumgesellschaft selbst mehrheitlich jüdischer Herkunft war. Ein bereits zitierter Leser beklagte 1908, dass die Budapester leider »noch immer von Juden

194 Schreiben des Vorstandes der Israelitischen Cultusgemeinde an die Polizeidirektion Wien vom 15.7.1890, zit. n. Dalinger (Hg.), Quellenedition, 113. Zensurakten im NÖLA, Theater ZA 1890/5073 K30.

195 Aus der öffentlichen Plenarsitzung des israel. Kultusvorstandes vom 23. I. 1916, in: Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 28. I. 1916, 78.

196 Aus dem jüdischen Leben, in: *Jüdische Zeitung*, 10.9.1909, 5.

197 Ebd.

besucht«¹⁹⁸ würden, während die jüdische Bevölkerung Berlins das vergleichbare Herrnfeld-Theater dort entschieden ablehne – wenngleich diese Feststellung für Berlin nicht haltbar ist. Im Gegenteil ging auch im Deutschen Kaiserreich um 1900 die Klage um, Juden*Jüdinnen selbst begeisterten sich für antisemitische Unterhaltung.¹⁹⁹ 1909 berichtete ein Dr. Schreiber aus Wien in *Bloch's österreichischer Wochenschrift* von dem Widerspruch, »daß Juden sich nicht scheuen, die ›Budapester Orpheum‹-Aufführungen zu besuchen, welche Juden und Judentum der Lächerlichkeit ausliefern«. ²⁰⁰ Immer wieder äußerten öffentliche Institutionen, die Israelitische Kultusgemeinde oder Zeitungen, dass bei den Budapestern hauptsächlich sogenannte »Ostjuden« verkehrten. Diese Aussagen sind einerseits mit Vorsicht zu genießen – können sie doch auch ein verzerrtes, antisemitisches Urteil von der Dominanz von Juden am Theater wiedergeben, das auch von Teilen der jüdischen Bevölkerung internalisiert worden war. Andererseits sprechen der sozial tendenziell offene Raum des Varietétheaters sowie die Bearbeitung jüdischer Themen dafür, dass die Budapestener für große Teile der jüdischen Bevölkerung attraktiv, wenn nicht sogar zu einer Anlaufstation im Anschluss an die Migration nach Wien geworden waren.²⁰¹

Bei der innerjüdischen Klage, insbesondere jüdisches Publikum besuche die Orpheumgesellschaft, schwangen Narrative mit, die von zionistischer und bürgerlich-jüdischer Seite gegen Juden osteuropäischer Herkunft gepflegt wurden und etwa besagten, dass sich die jüdische Bevölkerung unterjochen lasse, antisemitische Muster selbst übernehme oder mit unsittlichem Theatergeschmack ihre Rückständigkeit beweise. Damit prägten neben der Sorge um einen weiter entfesselten Antisemitismus auch Ideen von Rückständigkeit/Fortschritt und Sittlichkeit die Diskussion. Der Schriftsteller Nathan Birnbaum, der um 1900 kulturzionistischen und nationaljüdischen Ideen nahestand, schrieb 1902 vom »mährische[n] und ungarische[n] Einschlag« des Wiener Judentums und legte seine Vorstellungen osteuropäischer Traditionen in Bezug auf die Budapestener dar:

Die Formen, die es sehen lässt, sind manchmal harmlos grotesk, oft aber geradezu widerlich. Wer sie studieren will, besuche nachmittags

198 Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 4.9.1908, 542.

199 Vgl. Im Deutschen Reich. Zeitschrift des Centralvereins Deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens, Jg. 22, H. 3 f., März 1916, 82. Zum Herrnfeld-Theater vgl. Hofmann, Bürgerlicher Habitus und jüdische Zugehörigkeit.

200 Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 22. 10. 1909, 747.

201 Vgl. zu Berlin Tobias Becker, Inszenierte Moderne, 228–231. Zu jiddischem Theater in Wien als »Heimatersatz« Dalinger, »Verloshene Sterne«, 44.

gewisse Cafés, und lasse abends die künstlerische Blüte dieser Dämmerungskultur, die berühmte ›Klabrias-Partie‹ der ›Budapester‹ auf sich wirken.²⁰²

Die *Jüdische Zeitung* berichtete von »roheren Instinkte[n] des Pöbels« sowie einer gewissen »mosaisch-gemütsrohe[n] Schicht« im Varieté und schied diese von »anständige[n] Juden«. ²⁰³ So verbanden sich Klassismus, Urteile über Theaterformen und innerjüdische Debatten um sogenanntes »Ost- und Westjudentum« zu einem diskursiven Gemenge, in dem ein Theaterbesuch vermeintlich die soziale, religiöse, geografische oder moralische Zugehörigkeit verriet.

(Kultur)zionistische Argumentationen

Von bürgerlicher, (kultur)zionistischer und nationaljüdischer Seite überlagerten sich die Argumentationen gegen die Budapester. Gemeinsam ist allen Beiträgen, dass sie – meist von der Warte westlich akkultrierter Juden aus – eine Projektion auf eine anonyme Masse osteuropäischer Juden entfalteten. Sie nahmen an, dass diese Masse die *Klabriaspartie* verehere und so der Erfolg des Theaters innerjüdisch zu verantworten und zu bekämpfen sei. Im Detail differenzierten sich die Argumente dementsprechend aus.

Bürgerliche, zionistische und nationaljüdische Kreise richteten ihre Bemühungen oftmals auf die »Verbesserung« einer als fremd imaginierten Masse. Diese sollte mit einem neuen Theaterverständnis, das in die Zukunft gedacht und nationaljüdisch argumentiert war, erzogen werden – womit auch den Budapestern ein Ende bereitet würde. Einige empfanden die Possen als des Judentums unwürdig und fürchteten dessen Verunglimpfung. Der Journalist Otto Abeles etwa ärgerte sich über die »Zoten«, die die »Ehre des jüdischen Volkes«²⁰⁴ besudelten. Die Budapester waren dabei nicht das einzige Theater, gegen das akkulturierte Juden*Jüdinnen opponierten; bereits 1880 versuchte eine Truppe von Moses Horowitz, mit jiddischen Stücken in Wien zu reüssieren, wurde aber etwa von der *Neuen Freien Presse* scharf angegriffen. Zehn Jahre später scheiterten die Gastspiele der jiddischen Treittler-Theatertruppe

202 Acher [Birnbaum], Eine ostjüdische Bühne in Wien, 236f.

203 Die Rede ist von Heinrich Eisenbach, der im Apollotheater auftrat, vgl. Eisenbach im »Apollotheater«, in: *Jüdische Zeitung*, 4. 3. 1910, 3.

204 Abeles [O. A.], Vorlesung Heinrich Eisenbach, 5.

an der Intervention der Kultusgemeinde, die sich gegen Theater im Jargon aussprach.²⁰⁵

J. W. Marmorek hingegen bezeichnete 1902 die »Juden des Ostens« als eine »Seele von *kulturellen Reservescharen*« und sah sich selbst in einem Verwandtschaftsverhältnis mit ihnen. Er argumentierte, dass »aus deren Reihen viele von uns selbst oder doch unsere Väter hervorgegangen sind und deren Denken im Grunde auch das unsere ist.«²⁰⁶ Im Jahr vor Marmoreks Annäherung an jene osteuropäischen Juden hatte sich im Rahmen des zionistischen Kongresses 1901 in Basel eine kulturzionistische Bewegung ausgeformt. Diese befand die politischen Ziele Theodor Herzls für unzureichend, kritisierte Max Nordaus leere Forderungen und plädierte für die Stärkung einer explizit jüdischen Kultur. Der Kulturzionismus, der unter anderem von Martin Buber vertreten wurde, richtete sein Streben auf eine osteuropäisch-jüdische Tradition, die erneut verstehbar und für die »geistige Hebung« des jüdischen Volkes fruchtbar gemacht werden sollte.²⁰⁷ Er stand der Idee der Assimilation kritisch gegenüber und trat stattdessen für die Renaissance einer jüdischen Volkskultur ein.²⁰⁸ Vor diesem Hintergrund wurde den Budapestern vorgeworfen, das Ansehen der osteuropäischen Juden zu beschädigen. Allerdings stammte der Großteil des Ensembles selbst aus den östlichen Provinzen der Monarchie.

Wie später die Theatervorstellungen des jiddischen Theaters, so wurden die Budapestener teilweise als Essenz einer osteuropäisch-jüdischen Tradition romantisiert. Wie Stefan Hofmann herausgearbeitet hat, verband der *Schaubühnen*-Kritiker Walter Turszinsky mit dem Herrnfeld-Theater in Berlin diese Traditionen. In den Aufführungen des Theaters entdeckte er »Galiziens Heimatkunst«,²⁰⁹ in seiner Spielpraxis die »Manieren, sprachliche[n] Gepflogenheiten, Gesten, Ausdrucksnuancen«²¹⁰ von jüdischen Einwanderern. Die dort aufgeführte *Klabriaspattie* war für ihn die »getreue Wiedergabe eines originellen Lebensausschnittes«.²¹¹

205 Vgl. Dalinger, »Verloschene Sterne«, 37–41.

206 Marmorek, Ein jüdisches Theater in Wien, zit. n. Dalinger (Hg.), Quellenedition, 10 (Hervorhebung im Original). Nach Dalinger handelt es sich um Isidor Marmorek, Jurist, Mitherausgeber der *Welt* und Bruder des Architekten Oskar Marmorek; ebd., 175.

207 Vgl. Kilcher, Jüdische Renaissance und Kulturzionismus.

208 Vgl. Buber, Jüdische Renaissance.

209 Turszinsky, Berliner Theater, Berlin 1906, zit. n. Hofmann, Bürgerlicher Habitus und jüdische Zugehörigkeit, 478.

210 Ebd.

211 Ebd.

Auf ähnliche Weise sahen auch viele Wiener*innen – darunter der Kreis um Arthur Schnitzler und Felix Salten – im Spiel der Budapester das Talent osteuropäischen Judentums verwirklicht.

Einige Zionisten, die sich – meist retrospektiv in den 1910er und 1920ern – in der Sache zu Wort meldeten, zielten auf zwei Argumente, die zu gegenteiligen Urteilen führten: Sie gaben, neben dem Publikum, dem Prozess der Assimilation Schuld am Erfolg der Budapester und schieden das schauspielerische Talent der Mitglieder, das sie würdigten, von den Sujets und Figuren, die sie kritisierten. Dass die Assimilation misslungen war, war in den 1920er Jahren, nach dem Fall der Imperien, der Gründung der Ersten Republik und angesichts eines verschärften Antisemitismus, vielfach Konsens. Zionisten waren bereits um 1900 gegen die Idee aufgetreten, die jüdische Bevölkerung müsse völlig in der Umgebungsgesellschaft aufgehen, und hatten stattdessen für ein neues, jüdisches (National)bewusstsein plädiert. Die einseitige und bedingungslose Assimilation führe zur Unterwerfung der jüdischen Bevölkerung, die nicht gewürdigt, sondern der sogar misstraut werde. Sie leugne jüdische Traditionen und kratze an der Selbstachtung. Sie habe, so schreibt die *Wiener Morgenzeitung*, »jeder Verhöhnung jüdischer Art Vorschub geleistet« und damit die Budapester erst ermöglicht: »Mit der Assimilation hat auch die Budapester Orpheumgesellschaft Schiffbruch gelitten. Ihre zum Teil hochbegabten Mitglieder haben sich in alle Winde zerstreut – Max Rott ist im Siechenhaus gelandet.«²¹²

Der Zionist Abraham Schwadron bezeichnete die Budapester gar als »der Assimilation – anständig ausgedrückt – Endprodukt«, als Ergebnis eines »Verdauungsprozesses«, der mit der Emanzipation begonnen habe und über Liberalismus und Fortschritt bei den Budapestern münde. Er zielte hier wohl auch auf ein Phänomen, das später durch Theodor Lessing als »jüdischer Selbsthass«²¹³ theoretisiert wurde und das um 1900 Praktiken und Verhaltensweisen beschrieb, mit denen sich Juden destruktiv gegen sich selbst und das Judentum wandten, es ablehnten, verleugneten oder gar verhöhnten.

Nathan Birnbaum äußerte 1902 nach einem Besuch bei der jiddischen Truppe der »Polischen«²¹⁴ Missfallen aufgrund ihres Sprachduktus: »Die

212 Armer Yorik, in: *Wiener Morgenzeitung*, 29. I. 1922, 8.

213 Theodor Lessing, *Der jüdische Selbsthaß. Zur Geschichte und Ambivalenz des »Selbsthasses«* vgl. Goldberg, *Jewish Self-Hatred*, 147–160; Gilman, *Jüdischer Selbsthaß*, insb. 210–233. In Wien diagnostizierte Kraus »jüdischen Antisemitismus«, der von Zionisten gegen sogenannte »Ostjuden« gepflegt werde. Später wurde Kraus von Lessing des Selbsthasses bezichtigt.

214 Die Polischen kamen 1901 nach Wien in Edelhofer's Volksorpheum. Positiv

guten Leuten glauben nämlich, in ihren dramatischen Aufführungen die Rollen von Standespersonen, assimilierten jüdischen Bourgeois, besseren Liebesleuten usw. hochdeutsch sprechen zu müssen.«²¹⁵ Dies führe zum Effekt, dass die Truppe nicht sprachlich schildere, sondern einfach »gut hochdeutsch sprechen«²¹⁶ wolle. Der Versuch, hochdeutsch zu sprechen, sei aber ein »längst überholter Instinkt«, der von der Menge nurmehr – und das »in den tragischsten Situationen«²¹⁷ – verlacht werde. Dabei hatte Birnbaum das Ensemble für sein Spiel und Können gelobt und nur die »quasideutsche Parade« abgelehnt.

Die Trennung zwischen künstlerischem Talent und Inszenierung, wie sie Birnbaum vornahm, ist auch in der zionistischen Kritik an den Budapestern zu finden. Dass einige trotz ihrer negativen Meinung über die Budapester würdige Worte für sie fanden, mag dieser Dialektik und der Tatsache geschuldet sein, dass die zionistischen Aussagen Großteils zu einem Zeitpunkt getätigt wurden, als der Zenit der Budapester überschritten und Heinrich Eisenbach bereits gestorben war; vielfach handelte es sich um Nachrufe auf einzelne Mitglieder, das Ensemble und dessen Zeit. Gleichfalls hatte sich etwa die *Wiener Morgenzeitung* dazu entschieden, einzelne Schauspieler wie Eisenbach oder Rott retrospektiv zu würdigen und sie unter moralischem Vorbehalt einer osteuropäischen künstlerischen Tradition zuzurechnen. Zum Tod von Max Rott ehrte die Zeitung ihn als »begnadeten Komiker« eines Ensembles mit »zum Teil hochbegabten Mitglieder[n]«. ²¹⁸ Er sei einer der vielen Beweise, »wieviel Begabung in dem so viel verspotteten und verachteten Ostjudentum« stecke, zugleich diene er als Beispiel für den »Mißbrauch, der mit diesen Begabungen getrieben wird«. ²¹⁹ Ein Kritiker derselben Zeitung, der im Juli 1919 über ein Gastspiel Eisenbachs im Wiener Bürgertheater berichtete, argumentierte ähnlich. Er würdigte Eisenbachs Talent, befand, dieser sei als »Seele der Budapester« immer »zu wirklicher Kunst hingezogen« gewesen – und bedauerte dann, dass dieses Talent bei den Budapestern nachhaltig verdorben worden sei:

Es wird wohl noch ein Weilchen währen, bis Eisenbach wieder über das Pfund Talent frei verfügt, das ihm die Natur mitgegeben hat [...]

auf die Polischen bezog sich A. K., Edelhofer's Volksorpeum, in: Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 22. 4. 1904, 277.

215 Acher [Birnbaum], Eine ostjüdische Bühne in Wien, 238.

216 Ebd.

217 Ebd.

218 Armer Yorik, in: Wiener Morgenzeitung, 29. I. 1922, 8.

219 Max Rott – gestorben, in: Wiener Morgenzeitung, 7. 3. 1922, 5.

und es haftet an diesem pensionierten, würdevollen k. k. Briefträger Johann Nepomuk noch die Etikette jener schmierigen Varieté-Possen, bei denen der Böhme wie der Jude oder Sachse durch Äußerlichkeiten des Idioms billig gekennzeichnet sind. Immerhin lugt schon bei seiner Darstellung manches Innerliche und Eigene hervor [...]. Insbesondere in jener Szene, da er sich von seiner [...] Tochter enttäuscht [...] sieht, wußte Eisenbach mit echten Herzenstönen und auf das schlichteste zu wirken. [...] die Bühne wird an ihm mit der Zeit einen sehr bedeutenden Charakterdarsteller gewinnen. Allerdings müßte er in bessere und ernstere Umgebung kommen.²²⁰

Die Argumentation war oft ähnlich, das Ziel klar: Das theatrale Agieren der Schauspieler, die wie Rott selbst eine osteuropäisch-jüdische Herkunft hatten, wurde von der Kritik an den Budapestern ausgenommen, dienten sie und ihre Beliebtheit doch als Exempel für die Begabung und den künstlerischen Reichtum osteuropäisch-jüdischer Provenienz. Sie waren in kulturzionistischer Logik Beispiel für das »rohe« Talent osteuropäischer Juden, das nun erkannt, befördert und kulturell gehoben werden musste. So verbanden zionistische Publizisten ihr Lob mit der Hoffnung, dass die »ostjüdische Kunst« nun zu »erhebenderen Zielen«²²¹ gelange; 1922 feierte die *Wiener Morgenzeitung* den »Triumph«, dass sich im Wien »der bankrotten »Budapester Orpheumgesellschaft« die »Freie jüdische Volksbühne« achtungsgebietend durchzusetzen vermag.«²²²

Theaterkonkurrenzen

Tatsächlich veränderte sich ab der Jahrhundertwende und angesichts gewandelter politischer und sozialer Bedingungen auch die Theaterlandschaft der Stadt. Theatergründungen verfolgten (national)jüdische Anliegen und die Sehnsucht nach einer erneuerten jüdischen Kultur, die sich auch auf die Rezeption der jüdischen Theater Wiens auswirkte.²²³ Zum Ende der Monarchie und parallel zur jüdischen Renaissancebewegung verstetigten sich die Auftritte jiddischer Volkssänger in der Gründung der Jüdischen Bühne.²²⁴ Bereits 1901 hatte Martin Buber die

220 Wiener Bürgertheater (Gastspiel Heinrich Eisenbach), in: *Wiener Morgenzeitung*, 8.7.1919, 6.

221 Max Rott – gestorben, in: *Wiener Morgenzeitung*, 7.3.1922, 5.

222 Ebd.

223 Dalinger, »Verloschene Sterne«, 44.

224 Vgl. ebd., 46–64.

Idee einer »jungjüdischen Freien Bühne« skizziert, die »dramatische Vorstellungen« von »künstlerisch wertvolle[n] Stücke[n]«²²⁵ spielen solle. Die Bühne orientierte sich an Otto Brahms Unternehmung einer Freien Bühne in Berlin (eine Wiener Vereinsgründung um die Mitglieder von Jung-Wien war in den 1890ern gescheitert) und war nach Bubers Idee als Verein organisiert, der auch jüdische Dramatik fördere.²²⁶ 1909 verstetigte sich das Vorhaben im Verein »Jüdische Bühne«. Er sollte jüdische Kunst fördern, die zugleich als »nationale Kunst« begriffen wurde: »Da wir nun überzeugt sind, daß die Volksseele und Volksstimmung sich am plastischsten im Drama ausdrückt, so bildet die Förderung und Pflege des jüdischen Dramas die Hauptaufgabe des Vereines ›Jüdische Bühne.«²²⁷

Rund zweihundert Jahre nach den ersten europäischen Bemühungen um ein Nationaltheater und ideenhistorisch daran angelehnt, förderten nun jüdische Publizisten und Künstler eine nationale jüdische Bühne. Sie sollte einen Kanon jüdischer Dramatik zeigen, der hierfür noch zu schaffen war. Ging die Nationaltheateridee des 18. Jahrhunderts der Nationalstaatlichkeit der jeweiligen Länder voraus, so war die Idee zu Beginn des 20. Jahrhunderts ähnlich: Eine jüdische Bühne sollte ein nationales Bewusstsein erst stärken, bevor es politisch zu wirken beginne.²²⁸ Das Bestreben war zudem von einem bürgerlichen und dramenzentrierten Theaterverständnis durchdrungen, in das die Budapester nur insofern hineinpassten, als sie die Gegenfolie dazu bildeten. Dementsprechend banden die Berichte zur neuen Bühnenkunst die Budapester lediglich als Beleg dafür ein, dass sich die jüdische Kunst im Vergleich nun »gehoben« habe. Auf der Skala einer teleologischen Theatergeschichte der sittlichen Vervollkommnung bildeten die Budapester gemeinsam mit reisenden Truppen des jiddischen Theaters das untere Ende.²²⁹

225 Buber, Eine jungjüdische Bühne, 11.

226 Zu »Freien Bühnen« vgl. Mitterer, Das Junge Wien und der Theaterverein »Freie Bühne«.

227 Aufruf. Verein »Jüdische Bühne«, in: Jüdische Zeitung, 22. 1. 1909, 7 (Hervorhebung im Original).

228 Zur Kontinuität der Nationaltheateridee Hofmann/Eisele, »Natural Born Actors« on the Screen, 138–144.

229 Eine teleologische jüdische Theatergeschichte der Diaspora schrieb Fabius Schach. Er bezog sich auf Abraham Goldfaden und das jiddische Theater, das zu »bessern« sei: Schach, Das juedische Theater. Vgl. zudem die Teleologie bei Horowitz, Vom Wirtshaus zum Kunsttheater, Jüdische Morgenpost, 23. 12. 1921 (jidd.), zit. n. Dalinger (Hg.), Quellenedition, 29f. Zu Reformtheaterhistoriografie und Nationaltheateridee, in die sich Schach einschrieb, vgl. Hulfeld, Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis.

Die nationaljüdisch orientierte *Jüdische Zeitung* beschrieb schon 1908 die Budapester als ein Theater, das nicht mehr den zeitgenössischen Verhältnissen entspreche, und kündigte stattdessen die Gründung der Jüdischen Bühne an. Diese erfülle die modernen jüdischen Bedürfnisse nach einer »neuen Kunst, die nicht bloss dem Menschen in ihnen und nicht nur dem Juden, sondern ihrem jüdischen Menschentum entsprechen kann«. ²³⁰ Sie schaffe eine Verbindung zur »jüdischen Empfindungs- und Gedankenwelt« und vermittele die neuen Ideen »in leichtfasslicher und moderner Weise«; sie erziehe die jüdischen Schriftsteller und Schauspieler und sei von einem neuen Verständnis des Jüdischen getragen:

Jüdisch in dem Sinne, dass nicht nur die Autoren und die Stücke jüdisch sind – solcher Bühnen gibt es genug und die meisten sind nichts weniger als jüdisch – sondern in dem Sinne, dass sich die Gründung des ganzen Unternehmens im Zeichen des neuen jüdischen Geistes getragen von der Hoffnung eines Zukunftsjudentums, vollzieht. ²³¹

Die Rede von der Zukunft, Erziehung und Vermittlung offenbart das Projekt als einen utopischen, zeitlich gerichteten Plan im Sinne der Fortschrittslogik des 19. Jahrhunderts, der die Verbesserung und Stärkung der jüdischen »Masse« zum Ziel hatte. Er war ganz den Ideen der Jahrhundertwende verbunden, während er sich von den gescheiterten Nationaltheatervisionen der Vergangenheit inspirieren ließ. Diese Verknüpfung war bereits in den frühen Wortmeldungen zu einzelnen Volkssängertruppen um 1900 hergestellt worden, die noch über Singspielhallen und Gasthäuser verstreut aufgetreten waren. Nathan Birnbaum bilanzierte nach seinem Besuch bei den Polischen im Volksorphenium, dass der Geschmack des dortigen Publikums leider noch vom »Genre der ›Klabriaspattie«« verdorben und ein »Verständnis für ein gesundes, lebendes jüdisches Volkstum« verkümmert sei. Um »mit den ›Budapestern« konkurrieren zu können«, hätten die Polischen ihren Zoten einen breiteren Spielraum gewähren müssen. Nun gelte es, das Publikum,

das durch sie unleugbar auf einen guten Weg geleitet ist, vollends zu sich hinauszuziehen, zu einem vollen Sich-Einleben in eine neue jüdische Kultur, statt zu ihm hinabzusteigen in die Niederungen des Gemauschels. [...] Allerdings müssten auch die Stücke besser werden.

²³⁰ Eine jüdische Bühne in Wien, in: *Jüdische Zeitung*, 4. 12. 1908, 3.

²³¹ Ebd., 4.

Eine wirklich dramatische Poesie hat die junge Sprache [...] noch nachzuholen.²³²

Birnbaum war mit seinen theaterpolitischen Wünschen und seinem Wahrhaftigkeits-Vokabular nicht allein. Auch andere jüdische Publizisten drückten ein spezifisches Verständnis jüdischer Kultur aus, dieses beruhte auf Ideen von Innerlichkeit, wie sie seit dem 18. Jahrhundert auch in theatertheoretischen Diskursen verstärkt zu finden waren; sie operierten mit Vokabeln von Gefühl, (Volks)seele und Wahrhaftigkeit und erhoben ihr Verständnis jüdischer Kultur zum Maßstab.²³³

So beschrieb J. W. Marmorek 1902 einen Theaterabend in Wien als etwas »Aussergewöhnliches, Seltenes«. Er entdeckte im Spiel osteuropäisch-jüdischer Schauspieler*innen die »naive jüdische Volksseele, die da in den (virtuos vorgebrachten) Anfängen einer dramatischen Kunst sich zeigt und die engen Bretter dieser Bühne wirklich eine kleine Welt bedeuten lässt«. ²³⁴ Diese Welt kontrastiere mit dem »billige[n] dramatische[n] Scherz – der seine Kostüme wechselt, der den Flitter statt des Geistes wirken lässt, und der kein äusserlich erborgtes Mittel verschmäht, weil er kein ihm allein eigenes Instrument besitzt, durch das er wirken könnte«. ²³⁵

Sei der Jude bisher auf dem Theater nur *gezeigt* worden, so trete er im jüdischen Theater nun »aus sich selbst heraus«; was vormals nur seine Art und »greller Effekt« gewesen sei, sei nun seine Seele. Hier werde nicht gekünstelt oder nachgeahmt, sondern das vorgesellt, was für die Spieler und Zuhörer als Bild bereits existiere. Auch wenn dabei nicht immer tatsächliche Wirklichkeit zu sehen sei, so liege im Spiel auf der kleinen Bühne etwas anderes, »nicht minder Wahres«: »die naive, volkstümliche Seele«.

1908 und 1919 verstetigte die Gründung zweier Bühnen das vorerst nur theoretisch oder lose durchgeführte Ansinnen. 1908 etablierte sich die Jüdische Bühne (unabhängig von dem gleichnamigen Verein Jüdische Bühne) just im Saal des Hotels Stefanie, den zuvor die Budapester

232 Acher [Birnbaum], Eine ostjüdische Bühne in Wien, 238. Daneben publizierte Birnbaum unter dem Pseudonym Pantarhei zum jüdischen Theater in der *Welt*, vgl. Birnbaum, Ohne Drama; ders., Das deutsch-jüdische Milieudrama; ders., Die jüdisch sprechenden Juden und ihre Bühne.

233 Zur Aufladung des Begriffs vom Volk mit Vokabeln der Wesenhaftigkeit vgl. Sauter, Sinn ohne Wort.

234 Marmorek, Ein jüdisches Theater in Wien (1902/03), zit. n. Dalinger (Hg.), Quellenedition, 9.

235 Ebd.

bespielt hatten, bevor sie direkt gegenüber ins Hotel Central gezogen waren. Die Jüdische Bühne zeigte jiddische Dramen, die – aufgrund konzessionaler Auflagen – von Liedern unterbrochen waren, wurde aber rasch aus kulturzionistischen Kreisen für den niedrigen Anspruch ihrer Dramen kritisiert.²³⁶ Im Dezember 1909 würdigte der Schriftsteller und Librettist Fritz Löhner (Pseudonym Beda) die Jüdische Bühne, die nun selbst unter Begutachtung stand, und grenzte diese von den Budapestern auf der gegenüberliegenden Straßenseite ab. Löhner, der Mitglied der jüdischen Studentenverbindung Kadimah war und zum Ersten Weltkrieg das Lied *Rosa, wir fahr'n nach Lodz* zum patriotischen Kriegslied umdichten sollte, berichtete vom »widerwärtigen Sprachkünstler« Heinrich Eisenbach, von seinen »ekelhaften Zoten und talentösesten Schweinereien«. Das Ensemble verdiene schweres Geld »an den Schweinen, die an seinen Produktionen Gefallen finden«.²³⁷ Wurden die Wiener Gastspiele jiddischer Volkssängertruppen zwar auch als »nieder« rezipiert, entdeckten Löhner und andere in ihnen eine »Heimatkunst«²³⁸, wohingegen die Budapester bloß »Zoten«²³⁹ aufführten. In den folgenden Jahren trat Löhner nicht nur journalistisch für die Jüdische Bühne ein, er beteiligte sich auch als Autor und verfasste in dieser Funktion 1914 etwa das Stück *Der getaufte Enkel*: Es setzte sich gleichfalls mit der Welt osteuropäischer Juden in Wien zwischen Assimilation, Tradition und Antisemitismus auseinander, wählte aber nicht die theatralen Mittel der Posse.²⁴⁰

Indes erging es der Jüdischen Bühne ähnlich, wie vielen Nationaltheaterbestrebungen zuvor: Ihr Programm wurde vom Publikum nicht angenommen. Zwar berichtet Brigitte Dalinger von begeisterten Kritiken; die weitere »Hebung« des Spielplans durch die jiddischen Abende des Vereins Jüdische Kultur fand jedoch wenig Resonanz.²⁴¹ Neben dem Verein Jüdische Bühne, der unter anderem mit jiddischen Dramen aufwartete, etablierte sich 1919 mit dem Beginn der Ersten Republik ein neuer Verein, der ebenfalls die »Pflege jüdischdramatischer Kunst«²⁴² zum Ziel hatte und ein umfassendes jüdisches Kulturprogramm samt Sprachkursen und Bildungsvorträgen plante: die Freie jüdische Volks-

236 Dalinger (Hg.), Quellenedition, 169.

237 Beda [Löhner], Ein jüdisches Theater in Wien.

238 Ebd.

239 Ebd.

240 Vgl. zum Stück *Der getaufte Enkel* Dalinger, Galizianer in Wien, 37f.

241 Dalinger (Hg.), Quellenedition, 169. Schon 1901 skizzierte Buber Publikums-mangel als Problem für eine jüdische Bühne: ders., Eine jungjüdische Bühne, 10.

242 Auszug aus den Statuten, zit. n. Dalinger (Hg.), Quellenedition, 170.

bühne. Auch sie gründete auf einem dramenzentrierten, teleologischen Theaterverständnis, das die Hoffnung auf theatrale Besserung in die Zukunft projizierte.

Assimilation und Dissimilation

Die Tatsache, dass die Budapester Juden auf die Bühne brachten, die aufgrund ihrer Sprache, Gestik und Mimik verlacht werden konnten, trieb auch bürgerliche Juden in Wien um, die an der Idee der Assimilation festhielten, diese selbst lebten und sie nun der Lächerlichkeit ausgesetzt sahen.

Mary Gluck nimmt an, dass die Aufführung der *Klabriaspattie* in Budapest für ungarische Juden einen Wendepunkt hinsichtlich ihrer Strategien gesellschaftlicher Verortung markierte.²⁴³ Auch in Wien feierte das Stück just in jener Zeit seine größten Erfolge, in der die Versprechen der Emanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts ins Wanken geraten waren; zwischen November 1890 und März 1892 wurde es ohne Unterbrechung über 500 Mal gespielt. Hatte die Gesetzgebung von 1867 noch Hoffnungen auf bürgerliche Teilhabe genährt, so wurden sie nach dem Gründerkrach 1873 und dem Aufkommen des modernen Antisemitismus fraglich. Zu Beginn der 1890er kulminierte diese Entwicklung in den Erfolgen der Deutschnationalen und des christlichsozialen Politikers Karl Lueger. Die Hoffnungen liberaler, bürgerlicher Juden in die Idee eines vollständigen Aufgehens in der Gesellschaft waren so für eine jüngere Generation nicht mehr aufrechtzuhalten und auch nicht attraktiv: Soziale Teilhabe war ihrer Erfahrung nach nicht einmal um den Preis der Selbstaufgabe bzw. bedingungslosen Eingliederung zu erlangen. Der Versuch, sich zugehörig zu zeigen, schien im Gegenteil umzuschlagen in neuerliche und umso drastischere Ausgrenzung.²⁴⁴ An seine Stelle trat die Suche nach einer Selbstverortung, die Fragen des Jüdischen selbstbewusst mit einbezog.

Die Strategien und Sehnsüchte im Umgang mit der Moderne spiegelten sich auch in der widersprüchlichen Rezeption der Budapester und ihrer *Klabriaspattie*. Gershom Scholem berichtete etwa, wie ablehnend sein liberaler Vater dem Stück in Berlin bei den Herrnfelds gegenüberstand; er selbst kommentierte die väterlichen Befürchtungen so: »als ob Antisemiten die Herrnfeld-Brüder gebraucht hätten.«²⁴⁵ Während die liberale

243 Gluck, *The Invisible Jewish Budapest*, 171.

244 Ebd.

245 Ebd.

Generation des späten 19. Jahrhunderts noch der Assimilation anhing, die sie unter anderem durch die Budapester und ihr nicht akkulturiertes Publikum gefährdet sah, hatten sich jüngere Juden*Jüdinnen davon verabschiedet. Sie romantisierten die Budapester stattdessen als Teil einer verlorenen jüdischen Tradition oder goutierten ihr Spiel mit antisemitischen Stereotypen wie mit den Verfehlungen der Sozialrolle als eine kritische Auseinandersetzung mit den Forderungen der Assimilation und Bürgerlichkeit. (Kultur)zionistische Vertreter machten umgekehrt die Assimilation für diese Inszenierungen verantwortlich: Die unbedingte Anpassung habe zur Folge, dass Teile der jüdischen Bevölkerung sich über die jüdischen Figuren erhoben und damit auch osteuropäisch-jüdische Traditionen verlachten.

Damit liegen die Friktionen offen, entlang derer die *Klabriaspattie* und die Spielpraxis der Budapester insgesamt verhandelt wurden. Meldeten manche moralische Kritik an und empfanden einige das Spiel als zotig oder nicht den bürgerlichen Maßstäben entsprechend, äußerten andere politische und soziale Bedenken, unzulängliche jüdische Figuren auf die Bühne zu bringen. So standen Themen völlig unterschiedlicher Tragweite auf dem Spiel: Während sich ein bürgerlicher Wiener etwa über das expressive Spiel, den modernen Ort, über den störenden Restaurantbetrieb oder die literarische Qualität echauffieren konnte, spricht aus anderen, jüdischen Wortmeldungen die Furcht vor sozialer Ächtung und existenzieller Gefährdung. Darüber hinaus zeigt sich eine diskursive Kluft zwischen bürgerlich akkulturierten Juden*Jüdinnen Wiens und solchen aus proletarischen oder migrantischen Milieus. Viele bürgerliche warfen jenen, die aus Osteuropa neu eingewandert waren und in wirtschaftlich schwachen Verhältnissen lebten, den Besuch des Orpheums vor.

In Rückschau auf die Studie »Aufführen« liegt zudem der Schluss nahe, dass gerade die Theaterpraxis, die Form der Posse, das expressive Spiel, die bekannten Witze zum Erfolg der *Partie* beigetragen haben. Daneben zogen die niedrigschwellig zugänglichen Spielstätten und die (bald monarchieweite) Popularität des Ensembles Publikum an. Nicht zuletzt aber hatte die Verbindung von Posse und jüdischer Thematik enorme Zugkraft entwickelt. Steven Aschheim argumentiert, dass die jüdischen Privattheater um 1900 – er bezieht sich auf die Herrnfelds in Berlin – ein Ventil für den gesellschaftlichen Druck bereithielten, dem Juden in der europäischen Moderne ausgesetzt waren.²⁴⁶ Die Budapester zeigten insbesondere mit der *Klabriaspattie* einen Weg, diesen Anforderungen

246 Aschheim, *Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience*, 33.

an die Sozialrolle mit theatralen Strategien der Überzeichnung, Travestie und Parodie zu begegnen und sie verlachbar zu machen.²⁴⁷ Affirmierten private Jargontheater zuweilen bürgerliche Werte, so befragte die *Klabriaspattie* Bürgerlichkeit, etwa die Disziplinierung von Körper und Sozialrolle, empfindlich.²⁴⁸ Ihr Humor kratzte an den Moralstandards der Moderne und frönte einer »Dynamik der Dissimulation«,²⁴⁹ wie sie von Shulamit Volkov beschrieben wurde: In Kontrast zur Assimilation stellten die Figuren jüdische Differenz offen aus, indem sie bürgerliche Normen kontinuierlich übertraten. Sie zelebrierten jüdische Existenz, die als solche sichtbar und unzulänglich war, und ermöglichten so eine durchaus positive Bezugnahme auf sie. Sie waren selbstverständlicher Teil einer heterogenen Urbanität; an der Seite anderer Außenseiterfiguren der Moderne suchten sie Teilhabe innerhalb eines diversen Feldes theatral gleichwertiger urbaner Typen.²⁵⁰

Die Offenheit dieser theatralen Praktiken indes regte zum Lachen an und stiftete Empörung. Dass die Demarkationslinien dabei nicht eindeutig zu umreißen sind, bezeugt unter anderem ein Tagebucheintrag Schnitzlers, der im März 1896 am selben Tag zunächst Theodor Herzl besuchte, um mit ihm und dem Zionisten Saul Rafael Landau über Herzls Buch *Die Judenfrage* zu sprechen, und am Abend dann mit Paula und Richard Beer-Hofmann ins Orpheum ging.²⁵¹ So schließt die Begeisterung für die Budapester durch die jüdischen Künstler des Kreises um Jung-Wien nicht aus, dass sie (später) auch kulturzionistische Anliegen vertraten oder beides vereinbaren konnten.

Die Beweggründe von Schnitzler, Kraus oder Polgar, sich für die Budapester einzusetzen, sind dabei verschieden und lassen sich nur schematisch umreißen. Alfred Polgar etwa stand vielen theatralen Formen offen gegenüber und interessierte sich – auch abseits bürgerlicher Urteile – besonders für Inszenierungen, die beim Publikum auf Interesse stießen. Gerade dieser »Gestus der bestimmten Offenheit«²⁵² und seine Liebe zur Grotteske könnten ihn für die Budapester eingenommen haben. Arthur Schnitzler nutzte das Orpheum als ein urbanes Freizeit

247 Zu Humor als Strategie gegen den Druck der Assimilation vgl. Aschheim, Gabriel Riessers Rechte, 86–88; Sprengel, »Herrnfeld-Humor«, 179–181.

248 Vgl. Gluck, *The Invisible Jewish Budapest*, 171.

249 Volkov, *The Dynamics of Dissimulation*; dies., Antisemitismus als kultureller Code.

250 Vgl. Otte, *Jewish Identities in German Popular Entertainment*, 126.

251 Schnitzler, *Tagebuch*, 8. 3. 1896.

252 Roessler, *Alfred Polgar – Schreiben über Theater*, 107. Zu Polgars Haltung Nickel, *Alfred Polgar und die Weltbühne*, 92.

angebot unter vielen, wo überdies künstlerische Ideen ausgetauscht und Netzwerke gebildet wurden. Sein Freund Felix Salten begeisterte sich für die Orpheumgesellschaft aufgrund ihrer »Selbstironie« und ihres zynischen Witzes, den er als spezifisch jüdischen Witz, geboren aus der Erniedrigung, wahrnahm.²⁵³ Karl Kraus, der zunächst mit Salten befreundet, dann erbittert mit ihm verfeindet war, setzte sich entschieden für die Budapester ein. Er hatte ein ambivalentes Verhältnis zu Fragen der Akkulturation und osteuropäisch-jüdischen Traditionen. Kraus, der teilweise selbst Vorurteile gegen Juden*Jüdinnen äußerte, prangerte die pejorativen zionistischen Urteile gegen »Ostjuden« an.²⁵⁴ Jedoch sprach er sich strikt für Assimilation und gegen »jüdische Eigenheiten« aus, die er für den zunehmenden Antisemitismus verantwortlich machte.²⁵⁵ Die Budapester überzeugten ihn vermutlich auch aufgrund seiner Einstellungen zu Sittlichkeitsfragen und Theatertraditionen: Kraus trat gegen die verlogene Moral der Moderne ein und begeisterte sich für das Volkstheater Nestroys.²⁵⁶ Anton Kuh, der jünger als Salten, Kraus, Polgar und Schnitzler war, verstärkt in den 1910er und 1920er Jahren publizierte und sich ebenfalls für die Budapester begeisterte, konnte mit seinen Ideen über modernes Judentum anschließen. Da er der Assimilation kritisch gegenüberstand, frönte er bei den Budapestern der »Dissimulation« – dem Ausbruch aus dem Wertekorsett der jüdischen Familie wie aus Moralobligaten.²⁵⁷

In Wien – und auch in Berlin – konnten insbesondere jüngere Journalisten, Literaten und Künstler jüdischer Herkunft der Jargon- und Spektakelszene etwas abgewinnen, während die Theater von offizieller, religiöser oder politischer Seite sowie vom Standpunkt der Bürgerlichkeit aus angegriffen wurden.²⁵⁸ Die für Wien skizzierten Diskussionen um die Budapester fügen sich damit in europäische Rezeptionsmuster ein, die in Großstädten mit einer ausdifferenzierten jüdischen Bevölkerung insgesamt den Diskurs strukturierten.

253 Salten, Eisenbach, 172.

254 Zur Schrift *Eine Krone für Zion* von Kraus vgl. Kilcher, *Anti-Ödipus im Land der Ur-Väter*, 76.

255 Fischer, Karl Kraus, 190.

256 Ebd., 139–148 sowie 535–540.

257 Vgl. Kilcher, *Anti-Ödipus im Land der Ur-Väter*, 78.

258 Vgl. zu Berlin Hofmann, *Bürgerlicher Habitus und jüdische Zugehörigkeit*, insb. 474–479.

Die Budapester hatten im Lauf der Zeit verschiedene Strategien entwickelt, den Beschuldigungen zu begegnen. Ihr Direktor M.B. Lautzky meldete sich auf die Zuschriften in *Bloch's österreichischer Wochenschrift* mit einem Brief an die Redaktion, in dem er die Kritik als »einseitig« und »ungerecht« zurückwies. Wenn es sich wie geschildert verhalte, so Lautzky, wären die Behörden längst eingeschritten:

Mir und meiner Gesellschaft liegt es gänzlich ferne, die Juden zu verhöhnen. Das geschieht in gewissen Tagesblättern, welche ich, obgleich ich nicht Jude bin, stets mit Entrüstung zurückweise. Die Darsteller der angegebenen Komödie sind Juden und ich habe in meiner Gesellschaft überhaupt stets Juden gehabt. Ich bitte, meine Mitglieder selbst zu fragen.²⁵⁹

Im September 1907 befragte die *Neue National-Zeitung* zwei Mitglieder der Gesellschaft – Max Rott und Geza Steinhardt – direkt zum Vorwurf, man zeige den Juden nur als »Wollüstling und Wucherer«. Steinhardt entgegnete, man zeige jüdische Schwächen und Stärken, man stelle jüdische Schlagfertigkeit, jüdischen Geist und Witz unter Beweis; das Judentum habe »an diesem Varieté keinen schlechten Anwalt«. ²⁶⁰ Rott verteidigte das Varieté, das auch in den ungarischen Dörfern bei den »kleine[n] jüdische[n] Bürger[n]« für Freude Sorge: »Der jüdische Komiker erzählt, wie der Großstädter denkt und lebt[,] und der Kleinstädter, der oft mit der Enge des Daseins hadert, findet schließlich, daß es daheim wirklich am besten. Das hat ihn unter Lachen der jüdische Komiker gelehrt.«²⁶¹

Anders, als es die Angriffe vermuten lassen, waren die Budapester durchaus in jüdischen Kreisen vernetzt oder suchten Anschluss an offizielle Institutionen. Sie stellten ihren Hotelsaal der Kultusgemeinde als Betraum zur Verfügung – wodurch sich theatrale und religiöse Räume kurzzeitig überlagerten. Darüber hinaus taucht die *Klabriaspartie* mehrfach auf den Spendenlisten des jüdischen Nationalfonds der zionistischen Bewegung auf.²⁶² Noch 1919 lud die Orpheumgesellschaft unter Karl

259 Von der Budapester Orpheum-Gesellschaft, in: Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift, 30.12.1898, 954.

260 Jüdische Komiker, in: Neue National-Zeitung, 6.9.1907, 11.

261 Ebd.

262 Vgl. Spendenliste des Nationalfonds, in: Die Welt, 22.7.1904, H. 30, 29 (»Sammlung Gertler Klabriaspartie«) und 29.6.1906, H. 26, 23 f. (»H. Aro-nowitz, Klabriaspartie – .50«; »Klabriaspartie – .30«).

Lechner zur Matinee mit Oberkantor Don Fuchs und Gesangsprofessor Artur Wolf, der von der zionistischen *Wiener Morgenzeitung* für seine Erfolge zur »Hebung« des jüdischen Volkslieds gelobt wurde.²⁶³

Daneben suchte das Ensemble sein Ansehen durch Benefizvorstellungen zu steigern. Immer wieder wurde die *Klabriaspattie* bei Wohltätigkeitsgalas aufgeführt, etwa 1892 zugunsten niederösterreichischer Flutopfer oder erkrankter Lehrer.²⁶⁴ 1913 veranstaltete die Gruppe einen Abend für Opfer eines Brandes in Preßburg.²⁶⁵ Sie spielten vermutlich ohne Gage und konnten sich so zugleich innerhalb der Theater-Topografie Wiens positionieren, dienten solche Veranstaltungen doch auch dem Ansehen der mitwirkenden Künstler*innen. Die Höhe der gesammelten Summe, der Kartenverkauf, die Gäste und die Vielfalt der Attraktionen – von Einaktern über Schönheitswettbewerbe bis zu Jahrmarktspielen – gaben Aufschluss über den Stand des austragenden Theaters,²⁶⁶ wobei die *Klabriaspattie* des Öfteren der »Hauptschlager« eines solchen Abends war.²⁶⁷ Nicht zuletzt mit der Teilnahme an Benefizgalas traten die Budapester als selbstverständlicher Teil der Theaterlandschaft auf. Ein »Specialitäten-Abend«, der 1892 im Ronacher für einen humanitären Zweck veranstaltet wurde, erhielt Zuspruch aus den »besten Kreise[n] der Gesellschaft«, wobei die *Klabriaspattie* der Budapester gemeinsam mit Dialektgedichten, Schrammelimitationen und Couplets auf die Bühne gebracht wurde und so als »classische Kaffeehausszene«²⁶⁸ in ihrer Wiener Eigenart kontextualisiert wurde.

Manche Notiz lässt zudem vermuten, dass die Budapester allzu harsche Kritik auch annahmen; so berichtet die *Jüdische Zeitung*, die Budapester hätten nach dem Boykottaufruf der jüdischen Akademiker in Sarajevo nur ein paar »harmlose Kouplets«²⁶⁹ gegeben.

Im Januar 1906 gab ein Zivilprozess vor dem Bezirksgericht Leopoldstadt zusätzlich Einblick in das Selbstverständnis der Budapester. Im Schlichtungsverfahren zwischen Direktor Karl Lechner und Theaterautor Josef Armin im Jahr 1906 rangen sie in Fragen der Sexualität und Sittlichkeit auch vor Gericht um ihr Ansehen. Armin hatte sechs Komödien für die Budapester verfasst, von denen zwei wegen Sittlich-

263 *Wiener Morgenzeitung*, 23. 3. 1919, 7.

264 Vgl. Wohltätigkeits-Vorstellung im Circus Busch, in: *Neue Freie Presse*, 17. 7. 1892, 8; Wohltätigkeits-Akademien, in: *Die Presse*, 18. 3. 1892, 10.

265 *Neues Wiener Tagblatt*, 19. 5. 1913, 135.

266 Ernst Weber, *Schene Liada – Harbe Tanz*, 265.

267 Bspw. *Kleine Chronik*, in: *Die Presse*, 26. 3. 1892, 3.

268 Ebd.

269 *Aus dem jüdischen Leben*, in: *Jüdische Zeitung*, 10. 9. 1909, 5.

keitsbedenken nicht aufgeführt wurden. Zudem war Armin nicht als Hausdramaturg angekündigt worden. Lechner erklärte vor Gericht, dass die Stücke »unaufführbar« waren – das Ensemble habe die Stücke *Die Schürzenliesel* und *Die Grabenkomtesse* als zu »stark« für die Budapester empfunden: »Das »eingeführte« Genre der Budapester sei »pikant«, aber nicht obszön.«²⁷⁰ Lechner stimmte schließlich einem Vergleich zu: Armin blieb Hausdramaturg, sollte zwei Stücke nachliefern und die »zu starken Stücke« an das »sittliche Niveau der Budapester«²⁷¹ anpassen.

5. Die *Partie* vor Gericht

Die Klabriaspattie der Budapester schließt mit einer Klagedrohung von Reis gegen Dalles.

Reis. [...] ich geh' den Dowidl sofort verklagen und rother Ganef hat er mich auch geheißten. [...]

Reis. Meine Herren, Sie kommen mit als Zeugen, ich lass' ihm einsperr'n.²⁷²

Die Drohkulisse war nicht allein theatrale Fiktion, sondern mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit Wiens verwoben. So persiflierte der Schlussdialog zwar die antisemitische Behauptung, die jüdische Bevölkerung sei streitsüchtig. Daneben spielte er jedoch auf zeitgenössische Gerichtsprozesse um Kartenspiel, Theater und Moral, aber auch um die Legitimität von Freizeitaktivitäten an. An einigen dieser Prozesse waren die Budapester beteiligt – sie traten als Sachverständige jüdischer Kultur, als Kläger für guten Geschmack am Theater und zugleich als Streitgegenstand um Ehrenbeleidigungen auf.

Parallel dazu verhandelte man in Wien die Legalität des Kartenspiels *Klabrias* und die Frage, ob das Spiel, das in der Posse eng mit der jüdischen Lebenswelt verbunden war, justiziabel sei. All diese Prozesse sind Indiz für Umwertungsprozesse, wobei Fragen der Moral, des Sozialverhaltens und der Freizeitgestaltung offiziell ausgehandelt wurden. Sie legen nahe, dass sich seit den späten 1880er Jahren der Diskurs um Vor- und Darstellungen des Jüdischen verengte bzw. Tätigkeiten kriminalisiert wurden, die öffentlich als jüdisch markiert und nun anhängig waren.

270 Zu stark, in: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 20. I. 1906, 12.

271 Ebd.

272 Adolf Bergmann, *Die Klabriaspattie*, 40.

Die Klagen, in die das Ensemble bzw. einzelne Mitglieder einbezogen waren, bezeugen einerseits einen schlechten Ruf der Orpheumgesellschaft. Andererseits legen sie eine Verbindung zwischen dem Ensemble und der jüdischen Kultur nahe, die auch gerichtlich offiziellisiert wurde. Eisenbach trat mehrfach als Zeuge vor Gericht auf; er war nicht direkt in Klagen verwickelt, wurde aber als Experte vorgeladen, um Eigenheiten der jüdischen Kultur Wiens zu erklären. So erschien er 1901 als Zeuge in einem Beleidigungsprozess zwischen zwei jüdischen Kaufmännern. Einer hatte dem anderen vorgeworfen, nur »Petites« zu verkaufen, woraufhin der Richter Gutachten darüber anfertigen ließ, was dies bedeute; während ein jüdischer Religionslehrer keine befriedigende Antwort liefern konnte, erklärte Eisenbach, Petites seien etwas »Unreelles«. ²⁷³ In einem zweiten Fall hatte das Bezirksgericht der Josefstadt eine Ehrenbeleidigung zwischen Bernhard Huschka und dem Juristen Robert Gruber (Schwager des Herausgebers des antisemitischen *Deutschen Volksblatts*) zu entscheiden. Huschka, der zuvor als Zeuge in einer anderen Beleidigungssache ausgesagt hatte, klagte, seine damaligen Aussagen vor Gericht habe Gruber als »jüdische Lozelach« verhöhnt. Gegenstand der Verhandlung war, ob Lozelach mit »Mätzchen« oder aber mit »Erfindungen und Dichtungen« zu übersetzen sei, weswegen wiederum Eisenbach als Sachverständiger auftrat – da dieser ja selbst Lozelach mache. ²⁷⁴

Während bei diesen Verfahren Urteile über die jüdische Kultur oder über das Spiel der Budapester gefällt wurden und es dabei stets um den Tatbestand der Ehrenbeleidigung ging, fanden parallel zahlreiche Verhandlungen statt, die indirekt die Inhalte der *Klabriaspattie* betrafen. Seit den späten 1880ern und im Lauf der folgenden zwei Jahrzehnte wurde häufig über das Kartenspiel (im Kaffeehaus) geurteilt. ²⁷⁵ Verhandelt wurden die Legalität des Kartenspiels sowie Streitigkeiten, die aus dem Spiel erwachsen und in der Berichterstattung zuweilen ein schlechtes Licht auf die Spieler warfen. Die Presse berichtete ausführlich, etwa 1906 über die Klage wegen einer »gestörten Klabriaspattie« ²⁷⁶ im Café Geiringer. Der Kanalräumer Karl Langweil war dort erschienen, hatte

273 Was sind »Petites«?, in: Jüdisches Volksblatt, 29. 11. 1901, 4.

274 Was sind Lozelach?, in: Die Neue National-Zeitung, 19. 11. 1909, H. 24, 9.

275 Die Prozesse häuften sich derart, dass sich die *Wiener Caricaturen* über den Hazardeifer belustigten: My house is my castle, in: Wiener Caricaturen, 13. 11. 1898, 2.

276 Eine gestörte Klabriaspattie, in: Illustrierte Kronen-Zeitung, 30. 12. 1906, 20f.

das Spiel unterbrochen und Geld entwendet.²⁷⁷ Im November 1891 stand eine Partie zur Verhandlung, bei der ein Kiebitz zwei der Spieler beim Betrug erwischt hatte. Vor Gericht wurde die Partie neu aufgerollt,²⁷⁸ die Verhandlung endete mit Freispruch.

Die Taten im Umfeld des Kartenspiels ähnelten sich strukturell und in der Zusammensetzung der Beteiligten. Auf einen Streit zwischen Spielern, einen Betrugs- oder Glücksspielverdacht folgten die Anklage und der Prozess, bei dem eine beständige Konstellation an Protagonist*innen – Spieler, Kiebitze, Zahlmarqueure, Kellner, Kaffeehausbetreiber und Polizisten – den Fall rekonstruierte. Vor Gericht landeten die Fälle meist aufgrund einer Selbstanzeige nach einem Streit oder dann, wenn Polizisten und Detektive im Kaffeehaus Verdacht geschöpft hatten. Oft beobachteten Dritte, Kaffeehausbesucher oder Kiebitze, einen Spielbetrug. Standen mutmaßliche Glücksspieler vor Gericht, so nutzen sie eine gängige Verteidigungsstrategie: Sie stritten ab, ein Hasardspiel (bspw. Poker oder Naschi-Waschi) gespielt zu haben, und beteuerten, man habe Klabbias gespielt. Die Verhandlungen endeten oft, aber nicht immer, mit einem Freispruch. Im Februar 1906 erklärte Samuel Neugasser vor Gericht, er habe keine Naschi-Waschi-Partie, sondern »nur Klabbias um [...] einen Gulden für jede Terz gespielt«,²⁷⁹ und wurde dennoch schuldig gesprochen. Nach den Zeugenaussagen befand der Richter die Art des Spiels für irrelevant. Die Schilderungen – »das Drängen zahlreicher Personen um den Spieltisch, die Häufchen Geld, das Gebaren des Angeklagten«²⁸⁰ – reichten für ein Urteil aus.

Nicht alle Richter arbeiteten allein mit Zeugenaussagen, weshalb Klabbias mehrfach von Sachverständigen geprüft wurde. In den 1890ern beschäftigten sich einige Gerichte mit der Frage, ob es sich um ein Glücksspiel handle, wobei normative Setzungen darüber aufgerufen wurden, wie man seine Freizeit zu verbringen habe. 1890 hatte das Bezirksgericht Alsergrund eine Studie in Auftrag gegeben, die die Justizibilität des Spiels klären sollte. Im April 1892 mussten sich Klabbiaspieler in der Leopoldstadt wegen Hasardspiels vor Gericht verantworten. Da die zuvor angefertigte Studie nicht mehr beizubringen war, entschied der Richter, das Spiel aus »eigener Anschauung«²⁸¹ kennenzulernen.

277 Diebstahl, in: Wiener Zeitung, 30.12.1906, 9.

278 Eine Klabbiaspartie vor Gericht, in: Prager Tagblatt, 18.11.1891, 10.

279 Die Hasardpartie auf dem Lokaldampfer, in: Neues Wiener Tagblatt, 22.2.1906, 10.

280 Ebd., 11.

281 Studien über das Klabbias-Spiel, in: Die Presse, 28.4.1892, 11.

Während die Polizei angab, Klabrias sei ein Glücksspiel und daher verboten, kam der Richter zu der Erkenntnis, es erfordere »Scharfsinn und Logik«. ²⁸² In seiner Bewertung verknüpfte der Richter also eine (nützliche) geistige Tätigkeit mit Legalität. Umgekehrt war eine Aktivität, die mit Zufall, Glück und ohne erkennbaren Sinn vonstatten ging, nach bürgerlicher Moral verwerflich und illegal.

Die Analyse der Zeitungsberichte zeigt, wie Kartenspiel – oft im Verbund mit dem Kaffeehausbesuch – als justiziabel diskursiviert wurde; sie offenbart zudem, wie die Institution Gericht eine Grenze zwischen moralisch gutem und verwerflichem (weil nutzlosem und illegalem) Zeitvertreib zog, die (nach ähnlichen Werturteilen wie fürs Theater) Bewertungen über das moralisch gute und schlechte Leben erlaubte. Im Mai 1901 scherzten die *Innsbrucker Nachrichten* in einem Bericht aus Wien, dass mit dem florierenden Gast- und Kaffeehausgewerbe auch die Zahl der Advokaten wachse, ²⁸³ womit ein Konnex zwischen Zeitvertreib im Gastgewerbe und dessen möglicher Gesetzeswidrigkeit hergestellt wurde.

Diese Nachrichten sind Teil eines Diskursivierungsprozesses, in dessen Verlauf ausgehandelt wurde, welche (Freizeit)beschäftigungen und Lebensentwürfe als kriminell oder zumindest moralisch diskutabel gelten konnten. Sie zeigen, dass die Antworten darauf historisch variabel sind. Der Gerichtsberichterstattung kommt in diesen Wertungsprozessen eine entscheidende Funktion zu. Zum Ende des 19. Jahrhunderts hatten Presseorgane trotz Zensurmechanismen meist steuerlicher Art (Inseratssteuer und Zeitungsstempelsteuer) an gesellschaftlicher Macht gewonnen. ²⁸⁴ Sie machten Ereignisse zu »geschriebenen Realitäten«, ²⁸⁵ die wechselseitig auf gesellschaftliche Prozesse reagierten und auf diese zurückwirkten. Daniel M. Vyleta schätzt, dass 1905 in Österreich pro Tag 500000 Exemplare deutschsprachiger Zeitungen in Umlauf gebracht und dann in Familien, Büros und Kaffeehäusern von mehreren Personen rezipiert wurden; die meisten Exemplare entfielen auf Wien. Nach Abschaffung der Zeitungsstempelsteuer 1899 avancierten Zeitungen zu Massenorganen, die fortan für breite Bevölkerungsteile erschwing-

282 Ebd. 1903 verhandelte man in St. Pölten zur Frage, ob Klabrias ein Hasardspiel sei; vgl. Die Klabriaspottie vor Gericht, in: Neues Wiener Tagblatt, 5. 7. 1903, 9.

283 Wiener Brief, in: Innsbrucker Nachrichten, 7. 5. 1901, 2.

284 Vyleta, Crime, Jews and News, 71.

285 Fiebach, Inszenierte Wirklichkeit, 198. Ebd., 199: »Das Gedruckte übersetzt sinnliche Praktiken [...] in körperlose, zweidimensionale Gebilde [...], die jedoch höchst konkret und machtvoll [...] wirken.«

lich waren.²⁸⁶ Insbesondere die neuen illustrierten Massenblätter, die *Kronen-Zeitung* und das *Wiener Extrablatt*, widmeten sich seitenlang der Gerichtsberichterstattung. Aber auch Tageszeitungen aller Richtungen – die sozialistische *Arbeiter-Zeitung*, die liberale *Neue Freie Presse* und das antisemitische *Volksblatt* – verfügten über eine tägliche Gerichtsrubrik.²⁸⁷ Ihre Berichterstattung wurde oft zum Stadtgespräch, meist folgten die Nacherzählungen der Prozesse einer dramaturgischen Struktur, oft verwendeten sie – im Wissen um die unterhaltende Funktion der Rubrik – Theatermetaphern.²⁸⁸ Die *Arbeiter-Zeitung* etwa schrieb im Juli 1912, ein Beteiligter in einem Glücksspielprozess habe ein »Stückchen aufgeführt«.²⁸⁹ Die *Kronen-Zeitung* hob die Theatermetapher in den Titel eines Berichts: »Klabrias oder Färbeln? Das Polizeistückchen des Rechtspraktikanten«.²⁹⁰

Umwertungen

Nahmen Gerichtsberichte theatrale Anleihen, so verhandelte die *Klabriaspartie* umgekehrt eine Verbindung, die um 1900 zunehmend verfestigt wurde: jene zwischen Kaffeehaus, Kartenspiel, Gerichtsprozess und der Beteiligung jüdischer Personen an diesen potenziell justiziablen Akten. Die Berichterstattung legte einerseits nahe, dass die jüdische Bevölkerung an jenen Spielen im Kaffeehaus beteiligt war, die später vor Gericht landeten. Andererseits verband die Zeitschrift *Kikeriki* schon recht früh – im November 1890 – die Posse mit Gerichtsverhandlungen. Die Zeitschrift polemisierte immer wieder antisemitisch und hatte so die Posse der Orpheumgesellschaft früh als Gegenstand ihrer Artikel im Visier:

Nachdem der Strafrichter [...] starken Zweifel hegte, daß »Klabrias« in allen Kaffeehäusern Wiens gespielt wird, erlaubt sich der »Kikeriki«

286 Zu den gesetzlichen Bedingungen Paupíé, Handbuch der Österreichischen Pressegeschichte, Bd. 1, 12–15.

287 Zur Statistik Vyleta, *Crime, Jews and News*, 74.

288 Zu Gericht in Wien 1900 als »dramatic space« ebd., 80f., 94–99. Zum Zusammenhang von Theater- und Gerichtspraxis Müller-Mall, *Performative Rechtserzeugung. Semantiken von Theater/Gericht* hat Mirjam Wenzel anhand des Eichmannprozesses untersucht: dies., *Eichmann, Arendt und das Theater in Jerusalem*.

289 Der angetrunkene Rechtspraktikant als Polizist, in: *Arbeiter-Zeitung*, 30.7.1912, 7.

290 *Klabrias oder Färbeln? Das Polizeistückchen des Rechtspraktikanten*, in: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 30.7.1912, 11.

den Herrn Richter aufmerksam zu machen, daß »Klabrias« nicht nur in den Kaffeehäusern gespielt wird, sondern sogar in den Gasthäusern, in welchen die Budapester Orpheumgesellschaft sich produziert.²⁹¹

Um den Ersten Weltkrieg herum, während zahlreiche Flüchtlinge in Wien angelangten, spitzte sich die Berichterstattung um die Kartenspielprozesse zu. Zwar wurde selten offen antisemitisch gehetzt, jedoch legten zahlreiche Zeitungen implizit den Schluss nahe, jüdische Migrant*innen nähmen überproportional häufig an illegalen Hasardspielen teil. Die Gerichtsartikel benannten teilweise direkt, dass gegen galizische Flüchtlinge prozessiert wurde; oftmals legten sie die jüdische Zugehörigkeit indirekt offen, indem sie Namen oder Berufe von Prozessbeteiligten nannten, die als jüdisch zu erkennen waren. Sie referenzierten auf einen Dialekt oder ein Kartendeck, das insbesondere von Juden gekannt und genutzt wurde. Daneben konnten die Genannten allein durch ihren Beruf (Kaufmann,²⁹² Agent oder »Commis«,²⁹³ ein kaufmännischer Angestellter) oder Namen antisemitisch stigmatisiert werden.²⁹⁴ Oft wurden Prozesse am Bezirksgericht Leopoldstadt verhandelt, wodurch eine Verbindung zur jüdischen Bevölkerung gezogen werden konnte, da sie besonders in diesem wohnhaft war. Dieser Umstand konnte auch auf die Vielzahl an Vergnügungsstätten und Kaffeehäusern im Bezirk hinweisen, was gleichfalls nicht zu dessen Renommee und dem seiner Bewohner*innen beitrug.²⁹⁵

Wenn auch einige Zeitgenoss*innen von einer »hypnotischen«²⁹⁶ Wirkung des Zeitungskonsums überzeugt waren – eine Annahme, die auch für Theaterbesuche gelten konnte – und manche Soziologen von

291 Klabrias, in: Kikeriki. Wiener humoristisches Volksblatt, 20. 11. 1890, 2.

292 Vgl. Eine Klabrias-Partie, in: Die Presse, 13. 11. 1890, 11 f.; Poker oder Klabrias?, in: Neues Wiener Tagblatt, 23. 6. 1915, 17.

293 Eine Clabriaspartie vor Gericht, in: Prager Tagblatt, 18. 11. 1891, 10.

294 Zur Stigmatisierung anhand von Namen Bering, Der Name als Stigma. Die *Kronen-Zeitung* oder das *Wiener Tagblatt* führten Namen wie Elias Schapira, Isak Friedmann oder Chaim Salomon Goldblatt an. Vgl. Die Hasardpartie auf dem Lokaldampfer, in: Neues Wiener Tagblatt, 22. 2. 1906, 10f. Die Spieler des Café »Budapest«, in: Illustrierte Kronen-Zeitung, 16. 7. 1912, 11.

295 In der Leopoldstadt fanden bspw. die inkriminierten Handlungen folgender Prozesse statt: Eine farbenprächtige Verhandlung, in: Illustrierte Kronen-Zeitung, 25. 11. 1908, 4; Die Spieler des Café »Budapest«, in: Illustrierte Kronen-Zeitung, 16. 7. 1912, 11; Betrügerisches Hasardspiel, in: Neues Wiener Journal, 20. 3. 1915, 11; Studien über das Klabrias-Spiel, in: Die Presse, 28. 4. 1892, 11; Die Hasardpartie auf dem Lokaldampfer, in: Neues Wiener Tagblatt, 22. 2. 1906, 10f.

296 Vyleta weist mit Marcel Proust auf die bürgerliche Skepsis gegenüber der »hypnotic power« des Zeitungskonsums hin. Vyleta, *Crime, Jews and News*, 70.

der Meinungsmacht der Presse sprachen, so ist nicht davon auszugehen, dass Presseberichte unkritisch gegenüber ihrer Gatekeeper-Funktion rezipiert wurden.²⁹⁷ Allein die verschiedenen Ausrichtungen der Zeitungen und die gegenseitigen Bezugnahmen darauf trugen zu einem komplexen Meinungsbildungsprozess bei, in dem die Akzentuierung und Selektion von Wirklichkeit sichtbar wurde. Zugleich gerannen über die Berichterstattung Topoi, Begriffe und Wertungen zu einem Narrativ, das prägen konnte, wie sich eine Gesellschaft über Themen verständigte.

Insbesondere nach der Jahrhundertwende spitzte sich die Berichterstattung um hasardspielende Juden zu. Die Zuschreibungen wurden um 1908 eindeutiger, im Lauf des Ersten Weltkriegs sehr explizit, sodass die jüdische Bevölkerung bald negativ mit den von ihr besuchten Orten, insbesondere dem Kaffeehaus, verbunden wurde. Im März 1915 berichteten einige Zeitungen vom Agenten Robert Amenth, der drei Männer im Kaffeehaus kennengelernt habe, mit ihnen in sein Hotelzimmer weitergezogen und dort von ihnen betrogen worden sei. Amenth behauptete, er nächtige nur im Hotel, um bei ihm untergekommene Flüchtlinge nicht in ihrer Nachtruhe zu stören, und erzählte dann weiter, die drei Mitspieler hätten sich »in unverständlicher Weise verständigt«.²⁹⁸ Das *Neue Wiener Journal* nannte die mutmaßlichen Betrüger beim Namen – Oskar Friedmann, Jakob Birnbaum, Karl Menkes – und amalgamierte dann die zwei jüdisch klingenden Namen im Folgenden zu einer Person: Jakob Friedmann, »der Ausländer ist«.²⁹⁹

Zu einem Glücksspielprozess zwei Monate später wurden die angeklagten Spieler – unabhängig von der politischen Ausrichtung der Presse – als Flüchtlinge bzw. Juden markiert. So titelte die *Arbeiter-Zeitung* »Wieder galizische Flüchtlinge als Hasardspieler« und schrieb von »wohlhabende[n] Flüchtlinge[n] aus Galizien«,³⁰⁰ die an ihren Namen – Abraham Horowitz, Salomon Spikmann oder Moses Steuermann – vermeintlich als Juden zu erkennen waren. Das *Neue Wiener Tagblatt* und das *Neue Wiener Journal* berichteten von den »gutsituierte[n]« und »[h]asardspielende[n] Flüchtlingen«³⁰¹ im Café Splendid.

Damit verlagerte sich im Laufe der Aufführungsgeschichte der *Klabriaspattie* der Diskurs über jene Themen wesentlich, die die Posse 1890

297 Ebd.

298 Jugendliche Falschspieler, in: Fremden-Blatt (Morgenausgabe), 20.3.1915, 15.

299 Betrügerisches Hasardspiel, in: Neues Wiener Journal, 20.3.1915, 11.

300 Wieder galizische Flüchtlinge als Hasardspieler, in: Arbeiter-Zeitung, 12.5.1915, 7.

301 Hasardspielende Flüchtlinge, in: Neues Wiener Journal, 12.5.1915, 12.

in Wien erstmals aufgegriffen hatte. Das Klabriasspiel im Kaffeehaus wurde spätestens im Lauf des Ersten Weltkriegs als jüdische Tätigkeit markiert, daneben als zwielichtig, wenn nicht gar als unrechtmäßig. So kann die Analyse der Gerichtsberichte zeigen, dass nicht nur die Diskussion um die theatralen Praktiken der Posse im Lauf der Moderne von Umwertungen betroffen war, sondern dass auch ihre lebensweltlichen Inhalte zunehmend vereindeutigt, zugespitzt und negativ gegen die jüdische Bevölkerung gewendet wurden. Die Debatten und Prozesse offenbaren, dass Freizeitaktivitäten nach ihrem Nutzen beurteilt wurden und dass als »nutzlos« oder gar »anrühig« geltende Aktivitäten eher als »jüdisch« markiert wurden. So gerieten einzelne Schauspieler*innen oder das Ensemble der Budapester durch ihren Einbezug in Beleidigungsklagen in den Fokus der Auf- und Abwertungsprozesse mittels Justiz. Zusätzlich wurde das, was die Budapester auf der Bühne zeigten, zunehmend kriminalisiert. Beides ist für die Diskursivierungsprozesse um Vorstellungen des Jüdischen in Wien um 1900 insgesamt sowie für die Rezeptionsweisen der Posse im Speziellen relevant.

V. Beobachten

Theater und Teilhabe.

Felix Saltens Strategien sozialer Schau

1. Bei der Kaiserfahrt

In den ersten Oktobertagen 1890 – nur knapp einen Monat vor Uraufführung der *Klabriaspartie* – kündigten Menschenmassen, »Festtoilette«¹ in den Straßen und das in den Zeitungen eindringlich beschworene Kaiserwetter ein besonderes Ereignis an: Am Donnerstag, den 2. Oktober, besuchte Kaiser Wilhelm II. seinen »Jugendfreund«² Kaiser Franz Joseph, um das Bündnis zwischen Deutschland, Österreich-Ungarn und Italien zu bekräftigen. Bereits am Tag vor Ankunft des deutschen Kaisers, der als »Verbündete[r]«³ zum zweiten Besuch seit seiner Krönung erwartet wurde, berichtete die *Neue Freie Presse* von einer »undurchdringlichen Menschenmenge«,⁴ die die Alleen der Ringstraße überflute. Besonders die arbeitende Klasse sei mit »ganzen Familien aus den Vororten ausgerückt«, Frauen mit Kindern auf den Armen und Bauern vom Land seien gekommen, »um sich an dem bunten Schauspiel zu ergötzen«. Sogar gebrechliche Leute seien zur »Generalprobe« für den Massenaufzug erschienen und es habe einen ganz »eigenthümlichen Eindruck« gemacht, als sie sich »im Rollwagen durch die Alleen schieben ließen oder verwiterte Greisengestalten auftauchten«.⁵ In den Tagen und Stunden zuvor dekorierten Arbeiter Balkone und Straßenzüge, Türme und Zinnen sowie die Erker und Portale des Nordbahnhofs mit Wimpeln und Fahnen; den Hofsalon statteten sie mit »exotischen Pflanzen« und rotem Baldachin aus. Noch bis spät in die Nacht schmückten Zimmergesellen die Tribünenwände, um sie um vier Uhr am Morgen des Einzugstags der behördlichen Kommission vorzuführen.⁶

Nur wenige Stunden später wurden Straßenbahn-, Bus- und Equipagenverkehr vom Nordbahnhof zur Hofburg eingestellt, dann die Straßenübergänge für Fußgänger gesperrt.⁷ Wie viele Zeitungen berich-

1 Neue Freie Presse, 1. 10. 1890, 5.

2 Illustriertes Wiener Extrablatt, 1. 10. 1890, 1.

3 Ebd., 2.

4 Neue Freie Presse, 1. 10. 1890, 5.

5 Ebd.

6 Vgl. ebd., 5 f.

7 Vgl. Das Vaterland, 2. 10. 1890, 1.

tete das *Illustrierte Wiener Extrablatt* minutiös über das »großartigste Vergnügungsschauspiel«: Die Menge habe ausgeharrt, während der Kaiser im offenen Wagen zum Nordbahnhof fuhr und ihr »huldhaft« für die »stürmische[n] Hochrufe« dankte.⁸ Zum Empfang des Gastes »präzise halb 9 Uhr« am Bahnhof angekommen, habe sich der Presse »die ritterliche Gestalt« Franz Josephs gezeigt: »Leichten elastischen Schrittes betrat der Kaiser [...] militärisch grüßend die Halle.«⁹ Ausführlich werden sein »Schreiten«, seine »sichtlich heitere Stimmung«, »stramme Haltung« sowie die Uniform geschildert, die seine »elastische, schlanke Gestalt« betone. Auch das Aussehen Wilhelms II. wird wohlwollend kommentiert. Er sei stärker geworden und sein dichter Schnurrbart hebe sich »in seiner lichtblonden Farbe sehr freundlich ab. Der Gesichtsausdruck ist noch immer der militärische, etwas strenge«,¹⁰ das geistvolle Auge mildere diesen Eindruck jedoch. *Das Vaterland*, die »Zeitung für die österreichische Monarchie«,¹¹ die auf Initiative böhmischer Adliger katholische und aristokratische Interessen vertrat und dabei auch antisemitische Stimmen publizierte, stimmt in das Presseecho zur Gestalt der Kaiser ein. Wilhelms Körper habe »an Kraft und Fülle« zugenommen, er bewege sich dabei »leicht und elastisch.«¹² Das Gesicht gebräunt, schreite er an der Seite Franz Josephs. Seine »begleitenden Gesten« verrieten seine Freude. Lediglich in der Kapuzinergruft, wo er den Sarg des im Jahr zuvor verstorbenen Kronprinzen besuchte, hätten sich seine »Herzense Gefühle [...] in seinem sehr ernstern Gesichtsausdruck« widerspiegelt.

In solcher Weise informierten die Abendausgaben der Zeitungen auch über jene Aktivitäten, Haltungen und Gesten der Kaiser, die die Bevölkerung von den Tribünen aus nicht selbst beobachten konnte – mehr noch: Die Interpretation der beschriebenen Haltungen als Ausdruck innerer Seelenvorgänge und politischer Überzeugungen wurde in den Artikeln direkt nahegelegt. Trotz unterschiedlicher Akzente deckt sich die Berichterstattung im huldigenden Ton sowie in ihren Rückschlüssen von Körperhaltung, Gestik und Mimik auf – stets positive – charakterliche Eigenschaften.

⁸ Illustriertes Wiener Extrablatt, 1. 10. 1890, 2.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Zusatztitel von *Das Vaterland*, bspw. 2. 10. 1890, 1. Die Tageszeitung zählte nach Einschätzung Paupié's trotz geringer Auflage zu den einflussreichsten Zeitungen katholischer Prägung um 1900. Vgl. ders., *Handbuch der Österreichischen Pressegeschichte*, Bd. 1, 95 f.

¹² *Das Vaterland*, 2. 10. 1890, 2.

Während die *Neue Freie Presse* den Besuch zum Anlass nahm, auf die 27-monatige Amtszeit Wilhelms II. zurückzublicken, widmete das *Illustrierte Wiener Extrablatt* dem Kaiserbesuch eine ausführliche Schilderung des Zeremoniells der Kaiserankunft samt Fahrt auf der *Via triumphalis* – vom Nordbahnhof über die Prater- und Ringstraße zur Hofburg und weiter zum Schloss Schönbrunn. Zahlreiche Zeitungen betonten die »musterhafte Ordnung« des Zeremoniells und beschrieben das sich »kerzengerade [...] erstreckende Spalier«,¹³ auf das etwa das *Extrablatt* abhebt: »Der schönste Schmuck der Straße bleibt noch immer das friedlich und festlich gestimmte Volk und seine heutige Straßensammlung ist umso bedeutungsvoller, als doch Jedermann wußte, daß ein pompöser Aufzug zu erwarten war.«¹⁴

Hierzu hätte sich erst »ein einfaches Menschengespazier«, dann ein zweifaches gebildet: »um 9 Uhr kein Spalier mehr, sondern dicke Menschenmassen«.¹⁵ Der Autor lobt die Geduld der »Menschenmauern«: »Das Publikum verhielt sich musterhaft«, »die Spalier lösten sich in vollster Ordnung«. Die zur Form stilisierte Menge, die Betonung der geordneten Spalier bestätigen die habsburgische Macht. »Begeisterte Hochrufe«, »schmetternde« Fanfaren und Ovationen von »ergreifender Herzinnigkeit«¹⁶ gerinnen in den Berichten zum Sinnbild für Ordnung und Einheit des Reiches.

Die Berichterstattung rund um den Kaiserempfang 1890 legt damit Konzepte von Macht, Körper und Gesellschaft offen. Das beschriebene Zeremoniell inszeniert ein Verhältnis zwischen Kaiser, Kaiserhaus und Bevölkerung, das in der Schausituation öffentlich bestätigt wird und um das es – laut Presse – aufs Beste bestellt ist. Affirmiert wird auch ein Verhältnis zwischen den sozialen Schichten der Wiener Gesellschaft. So perspektiviert die liberale *Neue Freie Presse* die »arbeitende Klasse« und deren »verwitterte«¹⁷ Menschen zwar aus einer Position heraus, die diesen Menschen einen untergeordneten Platz zuweist, sie zugleich aber in die monarchische Ordnung einschließt. So werden sie als Teil des Ereignisses sichtbar, zugleich aber – insofern sie etwa einen »eigenthümlichen Eindruck« machen – exkludierend markiert.

Die teilnehmende Bevölkerung befindet sich nach Helmar Schramm, der Spalier als Element inszenierter Öffentlichkeit seit der europäischen Neuzeit beschrieben hat, auf einer »Bühne der symbolischen Gewalt«,

13 Das Vaterland, 2. 10. 1890, 2.

14 Illustriertes Wiener Extrablatt, 1. 10. 1890, 2.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Neue Freie Presse, 1. 10. 1890, 5.

auf der sie als »verfeinertes Architekturelement«¹⁸ fungiert. Dementsprechend wird die Ansammlung 1890 als »schönster Schmuck der Straße«, als »lebender Rahmen« rezipiert, in dem sich Tribünen und »Personen, welche sich an allen Fenstern der Häuser und der Palais, ja auch auf den Dächern befanden«,¹⁹ zu einer anorganisch-organischen Form vereinen. Sie wird als naturgewaltig attribuiert, in »brausender Bewegung« und durch »stürmische Hochrufe« als ein kollektives »großes Brausen«²⁰ beschrieben, womit sich die Masse des Kaiserempfangs in wechselvoller Spannung zwischen starrer Form und gewaltiger Lebendigkeit zeigt.²¹ Die an der Zeremonie Beteiligten werden so zum anonymen Teil eines kodifizierten Formen- und Gestenkanons, sie sind naturhaft und kulturell zugleich.²² Je erwachsener und naturgewaltiger die Masse rezipiert wird, umso kultivierter – also auch: anmutiger und huldvoller – müssen die disziplinierten Gesten des Kaisers gegenüber der ihm »zubrausenden« Masse erscheinen. In der Analyse der Presseartikel wird eine Relation sichtbar, die auf einer neuzeitlichen Trennung »des biologischen Menschen (als ein Objekt) von einem sozialen Menschen (Person, Rolle, Subjekt, Ich)«²³ gründet. In Abgrenzung zur als naturgewaltig rezipierten Masse erschaffen die Beschreibungen der kaiserlichen Gestik, Mimik und Haltung einen Kaiserkörper, dessen äußere Gestalt Ausdruck seiner inneren Eigenschaften ist. Die teilnehmende Bevölkerung beschaut folglich in Wilhelm II. einen »idealisch denkenden und doch so klugen und thatkräftigen Monarchen«.²⁴ Diese Zuschreibungen setzen sich ikonografisch fort: *Das interessante Blatt* publiziert zum Besuch eine Abbildung Wilhelms und weist auf das »wohlgetroffene Porträt«²⁵ hin. In einer Sonderausgabe drucken die *Wiener Caricaturen* die Konterfeis der beiden Kaiser samt einem Huldigungsgedicht.²⁶ Zwanzig Jahre später

18 Schramm, Spalierstehen, 185.

19 Illustriertes Wiener Extrablatt, 1. 10. 1890, 2.

20 Ebd. Das *Illustrierte Wiener Extrablatt* legt mit Verben wie »brausen« und »stürmen« einen Vergleich zu Wassermassen, zum Element Luft und zur Naturgewalt Wind nahe. Laut *Neuer Freier Presse* »überflute« die Menge die Ringstraße: Neue Freie Presse, 1. 10. 1890, 5.

21 Vgl. Canetti, Masse und Macht, der unter Einbezug anthropologischer, soziologischer und mythischer Dimensionen eigene Massenerfahrungen zu verbalisieren sucht und mit Naturvergleichen fasst.

22 Die dichotome Trennung von »Gemachtem« (als Inbegriff von Technik) und »Gewachsenem« (Natur) überlagert und bedingt sich in theatralen Kontexten. Zur Dichotomie vgl. Karafyllis, Homo faber/Technik, 344.

23 Baumbach, Der Schauspieler, Bd. 1, 180.

24 Die Presse, 1. 10. 1890, 1.

25 Das interessante Blatt, 2. 10. 1890, 5.

26 Wiener Caricaturen (Separat-Ausgabe), 1. 10. 1890.

schreibt Felix Salten über die Omnipräsenz von Franz Joseph: »Von überall her blickt uns jetzt sein Antlitz entgegen. [...] es schmückt die Titelblätter aller Zeitungen, die wir zur Hand nehmen [...]. Wie ist uns dieses Antlitz wohl vertraut.«²⁷

Der Journalist und Autor Salten, der hier zu Wort kommt, erweist sich mit seinem Schaffen als scharfer Beobachter der theatralen und sozialen Dimensionen von Schau, Zeremonie und Theater. Er durchdrang ebene Schauerhältnisse der Moderne, wie sie im Kaiserempfang 1890 exemplarisch zutage traten. Während die Zeremonie des Empfangs die Inszenierung einer Welt-, Wissens- und Erfahrungsordnung der Moderne offenbart, versuchte Salten diese Ordnung zu fassen – und bediente sich dabei bestimmter Denkmodelle des Theatralen. Anhand seines Schaffens soll im Folgenden ersichtlich werden, wie Praktiken der Schau die jüdische Erfahrung der Moderne prägten und wie mittels Theater jüdische Handlungsmacht erfochten wurde. Saltens Wirken wird im Verbund mit seiner biografischen Erfahrung als Jude in Wien zum Thema. Es entfaltet sich vor dem Hintergrund wahrnehmungs- und erfahrungshistorischer Konstellationen von Schau um 1900.

2. (Herrschafts)praktiken der Schau

Der Kaiserempfang dient der Inszenierung einer monarchischen Ordnung und offenbart darin Friktionen in den Gesellschaftsverhältnissen der Moderne. Einerseits wiederholt er eine bekannte Schauordnung als Ausdruck kaiserlicher Macht. In ihr wird die Gesellschaft der Residenzmetropole hierarchisiert. Andererseits nimmt die Metaphorik der naturgewaltigen Menge eine Bezugnahme auf die Masse vorweg, die im Kontext moderner Metropolerfahrung selbst zum machtvollen Phänomen gerät.²⁸ Bezieht sich die Wiener Presse – freilich kontrolliert durch Zeitungssteuern und Zensurmaßnahmen – 1890 positiv auf die geordnete Welt der kaiserlichen Residenz, so beschreiben Zeitgenoss*innen die

27 Salten, Das österreichische Antlitz, 267.

28 In Wien beschäftigten sich etwa Sigmund Freud (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921) und Elias Canetti (*Masse und Macht*, 1960) mit Massephänomenen. Prägend für den Diskurs der 1920er war Gustave Le Bons Schrift *Psychologie der Massen* (1895; dt. 1919). Bereits 1895 hielt Georg Simmel in Wien einen Vortrag über Le Bons Schrift: *Massenpsychologie*, in: *Die Zeit*, 23. II. 1895, 119f., zit. n. Frisby, Georg Simmel in Wien, 43–49.

langsame Auflösung dieser Ordnung und eine schnelllebige Gegenwart, die schließlich zur »Angst vor dem Selbstverlust«²⁹ führe.

Der Journalist Felix Salten nahm an dieser Gegenwart teil. Als junger Jude suchte er ab den 1890ern seinen Platz in der Gesellschaft Wiens. Retrospektiv erscheint sein Arbeiten als Versuch, Deutungshoheit über seine Umgebung zu erlangen und sich dabei souverän in einer Gesellschaft zu bewegen, in der stetige Zerstreung zur Herausforderung und Aufmerksamkeit zu einem zentralen Instrument sozialer Teilhabe geworden waren. Seine journalistischen und fiktionalen Arbeiten nehmen häufig Bezug auf die modernen Anforderungen sozialen Handelns, auf das Chaos der Großstadt und die Begegnung sozialer Schichten und Milieus in den neu gewonnenen Zonen urbaner Vergesellschaftung. Diese Begegnung initiierte eine Schau, über die sich die Großstadtbewohner*innen ihrer Stellung im Sozialgefüge versicherten und an der auch Salten teilnahm. Die Ringstraße lud zum Corso und auf der Hauptallee des Pratergeländes wurde flaniert, geschaut oder von »Sesselfrauen« eine Sitzgelegenheit gemietet, um die Vorbeiziehenden zu beobachten.³⁰ Läteralleen hießen diese Orte des Sehens und Gesehenwerdens, an denen Schaulustige im Spalier saßen. Der Maler Wilhelm Gause hielt 1895 eine solche Szene auf der Allee im Prater in einem Gemälde fest: Militärpersonen, bürgerliche Frauen und Familien in der Gesprächs- und Beobachtungssituation. (Abb. 10)

Soziale Versicherung und habituelle Beobachtung, die in den Läteralleen erprobt wurden, durchziehen auch Saltens Schaffen. Die Bedrängnisse der Beobachtung und ihre existenzielle Dimension für die jüdische Bevölkerung wirkten bei ihm bis hinein in Konzeptualisierungen des Körpers. Im Verbund mit der lebensweltlichen Beschleunigung forderten sie ihn zur Wachsamkeit heraus. Exemplarisch legt Salten das seiner Novelle *Die Wege des Herren* (1908) zugrunde, in der ein Hund sich im Gefolge seines Herrn im Tummel und in der Rasanz der Großstadt verliert und schließlich erschöpft in der Mülldeponie verendet. Die Treue zu seinem Herrn und seine Unfähigkeit, einen Willen auszubilden, werden dem Hund im Stadtraum zum tödlichen Verhängnis.³¹ Ein anderer Protagonist Saltens, Martin Overbeck, eignet sich im gleichnamigen Roman (1927) genau diese Fähigkeit, sich im Sinnengewirr der Großstadt souverän zu bewegen, an. Gemeinsam zeigen sie, wie Schau und die Positionierung

29 Leo, *Der Wille zum Wesen*, 47.

30 Göttsche, *Unterwegs mit den bösesten Zungen der Stadt*.

31 Zur Novelle Müller-Richter, »Voll Aufmerksamkeit für ihren Gang ...«, 74f.; Mattl, *In-Between*.



Abb. 10 Wilhelm Gause, *Die Lästerallee im Wiener Prater* (um 1895)

in der Stadt im Umgang mit den modernen raumzeitlichen Gegebenheiten von Salten als zentral erkannt wurden. Im Folgenden werden die lebensweltlichen Grundlagen und Erfahrungsdimensionen von Schau in der Moderne und angesichts urbaner Topografien untersucht – zunächst gesamtgesellschaftlich, schließlich mit Fokus auf Dimensionen für die jüdische Bevölkerung.

Schaulust und Bilderwut

In der Moderne gewannen Prozesse des (Zu)schauens an Relevanz. Nicht zuletzt die begriffsgeschichtliche Verengung in der Rede von Theaterbesucher*innen als Zuschauenden zeugt davon. Wurde in Bezug auf Theater von einer gesamtkörperlichen Erfahrung des Zusehens, Zuhörens und Zuschauens gesprochen, so wird im Lauf des 18. Jahrhunderts die Idee vom »Zuschauer« hegemonial, die auf innere Einsicht durch körperliches Rezipieren abhob.³² Schauen war zwar eine umfassende,

³² Lehmann, *Der Blick durch die Wand*, insb. 28–42. Lehmann zitiert das *Deutsch-lateinische Wörterbuch* (1741) vom Schauen als »Betrachten, Besehen, Einsehen«; Lehmann, *Der Blick durch die Wand*, 32.

sinnliche Tätigkeit, der Sehsinn wurde im Lauf der Moderne aber besonders hervorgehoben. Im 19. Jahrhundert rückten sowohl die komplexen Prozesse menschlicher Wahrnehmung als auch neuartige Bildverfahren ins Zentrum wissenschaftlicher und gesamtgesellschaftlicher Diskurse. In physiologischen, physikalischen und anthropologischen Forschungen wurde menschliche Wahrnehmung zum Thema. Die Erfindung optischer Techniken sowie die mechanische Reproduktion und rasche Distribution von (fotografischen) Bildern beförderten die Auseinandersetzung mit visuellen Praktiken zusätzlich.

Für das frühe 19. Jahrhundert hat Jonathan Crary eine »Modernisierung des Sehens« und damit einen Umbruch für die menschliche Wahrnehmung im Zusammenhang mit neuen Subjektivierungsformen beschrieben. Das frühneuzeitliche Paradigma des Sehens, repräsentiert in der Camera obscura als »unverrückbare[m] Gefüge von Positionen und Unterteilungen«, habe sich zugunsten einer »Vielfalt fundamental anderer Modelle des menschlichen Sehens«³³ aufgelöst – wobei der menschliche Körper und dessen subjektives Empfinden in die Neukonzeptionen von Sehen integriert worden seien. Diese Aufwertung des Körpers, die Entdeckung vielfältiger physischer und physiologischer Reize und die Wirkmacht äußerer Einflüsse führten einerseits zu einer Verwissenschaftlichung des Sehens, andererseits zu dessen radikaler Subjektivierung.³⁴ Dies ermöglichte den Betrachter*innen (bei Crary *observer*)³⁵ eine neue, vermeintlich unabhängige und individuelle Weltwahrnehmung, konnte zugleich aber überfordern.

In der Tat zeigten sich viele überwältigt von der neuen Bilderwelt. Diese wurde technisch vervielfältigt und proliferierte rasch in Wertschöpfungsketten. Gilt das 19. Jahrhundert mit Hartmut Böhme als »Saeculum der Dinge«,³⁶ als Jahrhundert der Produktion und Verbreitung von Gebrauchsgegenständen, so gehörten Fotografien ab Mitte des Jahrhunderts zu dieser tendenziell entgrenzten Dingwelt. Die Porträtfotografie war bereits um 1860 derart beliebt, dass der Wiener Fotograf Ludwig Schrank eine »große Visitenkartenepidemie«³⁷ beklagte. Der Autor

33 Crary, Die Modernisierung des Sehens (1988), 211.

34 Ebd., 211–214.

35 Crary kontrastiert den aktiven Observer mit einem passiven Spectator, den er etwa im Theater verortet. Dieser Kontrastierung folgt diese Arbeit nicht. Jim Davis hat Kritik am Begriff des Spectators als »passive onlooker at a spectacle, as at an art gallery or theatre« formuliert in ders., Looking and Being Looked At, 518.

36 Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur, 17. Zu entgrenzten Dingwelten vgl. Eisele, Szenen der Wiener Moderne, 113–118.

37 Schrank, Bericht aus Wien, zit. n. Baier, Quellendarstellungen zur Geschichte

Friedrich Oldenberg schrieb im Jahr zuvor von einem Bilderunwesen und befand mithilfe eines Theatervergleichs, die ganze Welt werde »zur Promenade, zur Komödie und zum Tummel- und Bummelmarkt der müßigen Schaulust«.38 Schnell veranlasste die Bilderwelt Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Schrift. Manche befürchteten, die Vormacht des Visuellen veranlasse den Niedergang von Schrift, Literatur und konzentriertem Lesen. Kulturpessimistisch griffen sie die Bilderwelt als dekadente Erscheinung an, die nach Joseph August Lux zu »Oberflächlichkeit und Denkfaulheit«39 führe (er bezog sich auf die illustrierten Zeitschriften, die um 1900 massenhaft nachgefragt wurden).

Hatte der Autor Friedrich Oldenberg 1859 seine Gegenwart als eine »sehende«40 proklamiert, fürchtete Edouard Fuchs 1912 eine »umfassende bildliche Orientierung und Beeinflussung der Massen«.41 Georg Simmel sprach von Großstädten als »verdichteten Bildräumen«42 und fokussierte in seinen Stadtanalysen immer wieder auf das menschliche Auge und den Sehsinn. Damit wurden um 1900 die Allgegenwart visueller Eindrücke und die Wichtigkeit menschlichen Sehens weitläufig betont. Einig waren sich viele – unter ihnen Walter Benjamin – darin, dass optische Reproduktionstechniken die Fähigkeit zu Sehen verändert hatten.43 Strittig war vielmehr, wie diese Wahrnehmungsmodi und Bildwelten zu bewerten seien.

Während Skeptiker*innen Vokabeln des Affekt-, Natur- und Krankhaften aufriefen, von Wut, Sucht und Flut sowie einer körperlichen Überwältigung sprachen, rezipierten viele die Bildwelten als Attraktionen. Wieder andere sahen in der sinnlichen Wahrnehmung Möglichkeiten, sich in der Moderne zu orientieren, diese wissenschaftlich zu durchdringen oder mithilfe des Sehsinns gar an der Umwertung von bisher unverrückbaren Konventionen teilzuhaben. Dass ein und derselbe Sachverhalt

der Fotografie, 507. Vgl. Ponstingl, *Die Photographische Gesellschaft in Wien*, 36.

38 Oldenberg, *Ein bunter Streifzug in die Bilderwelt*, zit. n. Paul, *Von Feuerbach bis Bredekamp*.

39 Lux, *Über den Einfluß des Kinos auf Literatur und Buchhandel*, zit. n. Paul, *Von Feuerbach bis Bredekamp*.

40 Oldenberg, *Ein bunter Streifzug in die Bilderwelt*, zit. n. Paul, *Von Feuerbach bis Bredekamp*.

41 Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 3, zit. n. Paul, *Von Feuerbach bis Bredekamp*.

42 Gerhard Paul hat hier v. a. Simmels Schriften *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) und *Soziologie* (1908) im Blick; Paul, *Von Feuerbach bis Bredekamp*.

43 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, bes. 14–16.

verschiedene Rezeptionsmodi auslösen konnte, zeigt das Beispiel der Vogelperspektive, die im späten 19. Jahrhundert zum Vergnügen und zu wissenschaftlichen Zwecken verwendet wurde. Neben Panoramen oder modernen Bauten, wie dem 1889 erbauten Pariser Eiffelturm, boten Ballonfahrten im Verbund mit der Luftbildfotografie neue, fotorealistische Perspektiven auf die Welt. Sie wurden von einem Massenpublikum begleitet, das die Fahrt und die Luftbilddaufnahmen als Spektakel genoss, während die Fahrten durch wissenschaftliche, meteorologische Beobachtungen legitimiert wurden. Der Blick aus großer Höhe wurde indes ambivalent rezipiert: Beschreibungen des körperlichen Unwohlseins standen neben Überschwang und dem Versuch, den Vogelblick als objektiven Beobachtungsposten wissenschaftlich fruchtbar zu machen.⁴⁴

Gegenläufig zur sinnlichen Überwältigung sollten diese neuen Sichtweisen und -positionen eine Souveränität ermöglichen, die in der Moderne abhandengekommen schien. In seinem invertierten Bildungsroman *Martin Overbeck* beschrieb Salten den Kontrollverlust des Titelhelden durch den »betäubende[n] Lärm«, den »sinnberauschende[n] Choral« der Stadt; die Reizüberflutung befähigt Overbeck nur zu selektiver Wahrnehmung, bis er sich entscheidet, aufmerksam zu betrachten: »Das fiel ihm schwer und er war unbeholfen.« Jedoch saß ihm »sein frisch erwachter Ehrgeiz [...] in den Augen und lenkte [...] seine Blicke.«⁴⁵ Diese Eroberung des sozialen Raums wurde in den Städten erprobt und oft von (männlichen) Stadtflaneuren beschrieben.⁴⁶ In Wien wie auch in anderen Städten diente nicht zuletzt die psychologische und physiologische Wahrnehmungsforschung als lebensweltlicher Ratgeber, wenn es darum ging, mittels der eigenen Rezeption, des Willens und eines gelenkten, aufmerksamen Blicks den Herausforderungen der Moderne zu begegnen.⁴⁷

Dabei zeigt sich, dass Modi der Schau und Konzeptualisierungen des Körpers soziales Handeln der Moderne geprägt haben: Bestimmte die Art, wie auf die Umwelt und auf Mitmenschen geblickt, wie sie beschrieben und bewertet wurden, die Weise, wie sich diese Gesellschaft selbst begriff und verhielt, so waren umgekehrt hegemoniale Rollenmuster, Verhaltenskonventionen und Einstellungen einer Gesellschaft wirkmächtig dafür, wie diese Gesellschaft beschaut wurde. Die jüdischen Erfahrungen der

44 Ekström, *Seeing From Above*, 187.

45 Salten, *Martin Overbeck*, 114.

46 Walkowitz, *Urban Spectatorship*, 205. Vgl. zu »urban gaze« und (nicht) privilegierten Beobachtungsposten Balducci, *Gaze, Body, and Sexuality*, 140.

47 Georg Vasold zur Entdeckung sinnlicher Wahrnehmung für die Wiener Kunstgeschichte um 1900: ders., »Das Erlebnis des Sehens«.

Moderne offenbaren Schau als hegemoniale Herrschaftspraxis und zugleich als emanzipatorisches Instrument. Die permanente (Be)schau auf und jenseits von künstlerischen Bühnen wurde als bedrängend, zugleich aber auch als Chance empfunden, Machtverhältnisse zu beleuchten und zu befragen. Sie unterlief dabei – ebenso wie die Zuschreibungen gegen sie – gängige Kategorien von Klasse, Geschlecht und Herkunft.

Bedrängnis sozialer Schau

Die jüdische Bevölkerung war in der Moderne der gesellschaftlichen Schau besonders ausgesetzt; Jüdinnen und Juden waren – mit Arnold Zweig – »ein überbemerker Teil der Bürger Europas«.48 Hatten die Emanzipationsbestrebungen des 19. Jahrhunderts zunächst das Versprechen sozialer Gleichberechtigung beinhaltet und hatten viele Juden*Jüdinnen einen sozialen Aufstieg erlebt, so war dieses Versprechen um 1900 nicht mehr uneingeschränkt haltbar. Zwar hatte sich die jüdische Bevölkerung für die Verbürgerlichung engagiert; ihre Akkulturation und ihre oft erfolgreiche Teilhabe am modernen Leben wurde jedoch zunehmend antisemitisch ausgedeutet; Juden seien »wurzellos« und gerade deswegen besonders anpassungsfähig, so die Vorwürfe. Ihre soziale Eingliederung sei nicht echt und darüber hinaus gefährlich, da »christliche Gesellschaften« durch sie unterwandert würden. Während die antisemitische Hetze Juden als Gefahr des öffentlichen Lebens kennzeichnete, wurden sie auch von wissenschaftlicher Seite beobachtet. Als diasporische Bevölkerungsgruppe, die sich Teilhabe erfochten hatte, erregten sie ein Interesse, das soziologisch oder ethnologisch motiviert war, gleichzeitig aber implizit mit antisemitischen Topoi operierte. So äußerte sich ein Artikel in den *Grenzboten* 1893 zur sogenannten Judenfrage und forderte, »die Juden [zu] beobachten, um zu erkennen, was sie für unser Volksleben bedeuten«.49

Parallel zu diesen Blicken von außen etablierte sich im Lauf des Akkulturationsprozesses ein jüdischer Diskurs, der die Beobachtungen nach innen richtete und die selbstreflektierende Schau der Juden*Jüdinnen untereinander propagierte. An diesem Diskurs nahmen zahlreiche jüdische Gelehrte, Publizisten und Pädagogen teil. Der Bonner Rabbiner Emmanuel Schreiber veröffentlichte 1880 seine Schrift *Die Selbstkritik der Juden*, in der er nachzuweisen suchte, dass diese »das klassische

48 Arnold Zweig, *Juden auf der deutschen Bühne*, 28.

49 Zur Judenfrage, in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst* 52, Leipzig 1893, Ausg. 1, 420.

Volk der Selbstkritik« seien und auch die »Koryphäen des modernen Judenthums [...] unerschrocken und begeistert ihre mächtig tönenden Straf Worte von den Kanzeln herab ertönen« ließen.⁵⁰ Ziel dieser Selbstkritik seien die »unleugbaren Schwächen des jüdischen Charakters«,⁵¹ die durch Selbsterkenntnis und -prüfung getilgt werden könnten. Im darauffolgenden Jahr warnte die *Allgemeine Illustrirte Judenzeitung* des Oberrabbiners von Pest, Wolf Aloys Meisel, vor zu viel »Dressur«. Es fehle nicht an Hofmeistern und Mentoren, »die jeden Schritt und Tritt des Juden beobachten, die bald seine Haltung und Sprache, seine Kleidung und Nahrungsweise, bald sein Beten und Glauben, sein Erwerben und Genießen zum Gegenstande ihrer Rüge und Belehrung machen«.⁵² Um das eigene Urteilen nicht zu verlieren unter der »ängstlichen Besorgniß, es in Nichts zu verderben«, empfahl die Zeitung, die Blickrichtung umzukehren und eine »harmlose Betrachtung« zu praktizieren, um »von jedem Menschen und auch vom Feinde zu lernen«.⁵³ Ungeachtet dessen etablierten sich (national)jüdische und zionistische Diskurse um »Selbstkritik« bis hin zur sogenannten »Selbstzucht«. Sie teilten die Idee der kollektiven »Verbesserung« der jüdischen Bevölkerung durch Disziplin, Sport, Maßregelung und Selbstbeschau. In Deutschland gipfelte diese Debatte in der »Selbstzuchtaktion« des Reichsbunds jüdischer Frontsoldaten, der gegen die Sichtbarkeit von Juden im öffentlichen Leben vorging und insbesondere jüdische Schauspieler*innen dazu anhalten wollte, in Jargon- und Possenproduktionen keine jüdischen Figuren zu parodieren.⁵⁴ In Wien nahm die zionistische Zeitung *Die Welt* ab 1900 vermehrt auf den Begriff der Selbstzucht Bezug, die *Wiener Morgenzeitung* knüpfte 1919 daran an.

Sind wechselseitige soziale Betrachtungen für die Positionierung des Einzelnen in einer Gesellschaft grundlegend, so konnte ihr maßregelnder Impetus beklemmend sein.⁵⁵ Er löste in der Moderne – im Verbund mit einem gesteigerten Interesse für biologische Klassifizierungen sowie den inneren Kern eines Menschen, seine Beweg- und Seelengründe –

50 Schreiber, *Die Selbstkritik der Juden*, xii f.

51 Ebd., xii.

52 a. c., *Harmlose Betrachtung und frommer Wunsch*, in: *Allgemeine Illustrirte Judenzeitung*, hg. v. Dr. W. A. Meisel Ober Rabbiner in Pest 2, 7.6.1881, Nr. 23, 181.

53 Ebd.

54 Wallach, *Passing Illusions*, 105. Zum Reichsbund vgl. Berger, Art. »Reichsbund jüdischer Frontsoldaten«, 131–135.

55 Zu einer Theorie des interpersonalen Sehens Schürmann, *Sehen als Praxis*, 189–210.

Bedrängnis aus.⁵⁶ Alexander Košenina verweist auf die literarische Bearbeitung dieser »physiognomischen Tyrannei« in der Erzählung *Jakob W***r* aus den *Biographien der Wahnsinnigen* (1796) des Schauspielers und Autors Christian Heinrich Spieß. Darin berichtet Spieß von einem Mann aus Tirol, dessen Brust gläsern geworden sei.⁵⁷ In Wien um 1900 beschreibt Sigmund Freud in der *Traumdeutung* den »Verlegenheits- traum der Nacktheit« als einen typischen Traum. Er beinhaltet, dass man »nackt oder schlecht bekleidet in Gegenwart Fremder sei«,⁵⁸ dabei Scham empfinde, entfliehen oder sich verbergen wolle.

Konnte soziale Schau gesamtgesellschaftlich als Bedrängnis empfunden werden, so entfaltete sie für die jüdische Bevölkerung im Umfeld antisemitischer Hetze um 1900 eine existenzielle Dimension. Die Bedrohungen, die damit verbunden waren, treten zahlreich zutage. In dem bereits erwähnten *Bericht für eine Akademie* verhandelt Kafka anhand des Affen die Verfolgung durch Außenstehende und die Frage der Nacktheit:

Letzthin las ich in einem Aufsatz irgendeines der zehntausend Windhunde, die sich [...] über mich auslassen: meine Affennatur sei noch nicht ganz unterdrückt; Beweis dessen sei, daß ich, wenn Besucher kommen, mit Vorliebe die Hosen ausziehe, um die Einlaufstelle jenes Schusses zu zeigen. [...] Ich, ich darf meine Hosen ausziehen, vor wem es mir beliebt; man wird dort nichts finden als einen wohlgepflegten Pelz und die Narbe [...]. Alles liegt offen zutage; nichts ist zu verbergen; kommt es auf Wahrheit an, wirft jeder Großgesinnte die allerfeinsten Manieren ab. Würde dagegen jener Schreiber die Hosen ausziehen, wenn Besuch kommt, so hätte dies allerdings ein anderes Ansehen, und ich will es als Zeichen der Vernunft gelten lassen, daß er es nicht tut.⁵⁹

Seit den 1870er Jahren, der Wirtschaftskrise und dem Gründerkrach, kursierten verschärft antisemitische Topoi der Verschleierung, Verschwörung und Täuschung gegen Juden.⁶⁰ Sie diskutierten das soziale Rollenhandeln der jüdischen Bevölkerung als unnatürlich oder irreführend. Einerseits sprachen sie Juden ab, einer Sozialrolle überhaupt mächtig zu sein, andererseits unterstellten sie akkulturierten Juden

56 Vgl. allgemeiner Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens.

57 Vgl. Košenina, Gläserne Brust, lesbares Herz, 151–165. Zur Erzählung Spieß, *Biographien der Wahnsinnigen*, Bd. 1, 101–121.

58 Freud, *Die Traumdeutung*, 248.

59 Kafka, *Zwei Tiergeschichten*, 560.

60 Diner, Art. »Verschwörung«, 272–277.

ein täuschendes, nicht wahrhaftiges Spiel mit der Sozialrolle. Dabei operierten die Diskussionen mit Theatermetaphern, die der jüdischen Bevölkerung negativ angelastet und die oft biologisch-rassistisch begründet wurden.⁶¹ Auch Juden*Jüdinnen beschrieben ihren Alltag unter diesen Spannungen mithilfe von Theatervokabeln. 1913 umriss Richard Beer-Hofmann seine Erfahrungen in Wien als eine Art *theatrum mundi*:

was wir Juden tun, vollzieht sich auf einer Bühne – unser Los hat sie gezimmert [...]. Aber alle Welt darf auf Publikumssitzen lümmeln und die Juden anstarren. Blick, Stimme, Haltung, die Farbe der Haare, die Masse des Körpers – alles soll gehässigen Richtern Rede stehen – und wehe, wenn wir nicht als Halbgötter über die Szene schreiten.⁶²

Theater wird hier zum Denk- und Deutungsmodell einer alltagsweltlichen Erfahrung. Insbesondere Momente der Schau, Beobachtung und Bewertung eines Lebens »auf einer Bühne« kondensieren in den Beschreibungen von Zeitgenossen zu einem bedrängenden Spiegelkabinett. Sie werden oft nicht öffentlich, aber in vertrauter Runde und meist privat geäußert. So ist das Tagebuch von Arthur Schnitzler durchzogen von Notizen, die seine jüdische Herkunft reflektieren und die erst durch Zuschreibungen von anderen evoziert wurden. Im Februar 1898 vermerkt er »infame Angriffe, denen man als Jude ausgesetzt« ist, und ein Gespräch mit Beer-Hofmann: »Über unser Alleinstehn. Dabei ewiges Ohrenklingen. – Tiefe Verstimmung.«⁶³ Ein Konzertbesuch gerät im Januar 1905 unvermittelt zu einem solchen Angriff gegen Schnitzler, nachdem er neben dem christlichsozialen Politiker Robert Pattai sein Opernglas fallen gelassen hatte. Pattai hob es auf, »sah mich dabei mild-straftend an: ›Wie kann man nur ein Jude sein ...‹«⁶⁴ Diesen oder ähnliche Vorfälle mag Schnitzler im Kopf gehabt haben, als er in seiner Autobiografie beklagte: »Es war nicht möglich, insbesondere für einen Juden, der in der Öffentlichkeit stand, davon abzusehen, daß er Jude war, da die andern es nicht taten, die Christen nicht und die Juden noch weniger.«⁶⁵

61 Vgl. Kilcher, *Das Theater der Assimilation*.

62 Brief Nr. 8, zit. n. Košenina: »... was wir Juden tun, vollzieht sich auf einer Bühne«, 3. 4. 1913.

63 Schnitzler, *Tagebuch*, II. 2. 1898.

64 Ders., *Tagebuch*, 23. 1. 1905. Pattai stand den Deutschnationalen nahe, bevor er christlichsozialer Reichsrats- und Landtagsabgeordneter wurde, vgl. Art. »Pattai, Robert«, in: ÖBL, Bd. 7, 344.

65 Schnitzler, *Jugend in Wien*, 328; vgl. Schüller, *Die deutsch-jüdische Literatur der Wiener Moderne*, 298.

Im Dezember 1911 beschreibt Schnitzler wiederum mehrere Situationen im Umfeld des Burgtheaters, die von einer ständigen gesellschaftlichen Beobachtung der eigenen jüdischen Zugehörigkeit und der anderer zeugen. Alfred von Berger, damals Direktor des Burgtheaters, habe sich neulich als »Antisemit« deklariert, schreibt Schnitzler und gibt den Dialog zwischen Berger und seinem Chefdramaturgen Richard Rosenbaum wieder: »Ich darfs ja sagen – bin nur $\frac{1}{16}$ Jude.« – Darauf R[osenbaum]: »Ihr Vater $\frac{1}{4}$ – also Sie – $\frac{1}{8}$!« – Berger: »Nun ja – so zwischen $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{16}$.« Am selben Tag hielt Schnitzler fest, wie Franz Ferdinand das Burgtheater-Engagement des Schauspielers Alfred Gerasch kritisierte: »Er ist doch ein Jud« ... fügt seine Gattin [Sophie Chotek von Chotkowa] hinzu.« Über Franz Ferdinands Nachfolger in der Thronanwartschaft, Erzherzog Karl, der im Juni 1911 Zita von Bourbon-Parma geheiratet hatte, kursierte das – ebenfalls von Schnitzler notierte – Gerücht, er habe nach der Brautnacht seiner Maitresse telegraphiert: »Was soll ich mit ihr anfangen. Sie sieht so jüdisch aus.«⁶⁶ Für diese stetigen Wertungen findet Schnitzler eine Metapher, die die körperlichen Konsequenzen solcher Bedrängnis plastisch macht:

Man hatte die Wahl, für unempfindlich, zudringlich, frech oder für empfindlich, schüchtern, verfolgungswahnsinnig zu gelten. Und auch wenn man seine innere und äußere Haltung so weit bewahrte, daß man weder das eine noch das andere zeigte, ganz unberührt zu bleiben war so unmöglich, als etwa ein Mensch gleichgültig bleiben könnte, der sich zwar die Haut anaesthesieren ließ, aber mit wachen und offenen Augen zusehen muß, wie unreine Messer sie ritzen, ja schneiden, bis das Blut kommt.⁶⁷

Schnitzlers Schriften zeigen auf, wie Fragen der jüdischen Herkunft, des Aussehens und Verhaltens den Umgang stetig begleiteten, gar »unter die Haut« gingen, und dass Menschen unabhängig vom religiösen Bekenntnis allein aufgrund äußerer Merkmale wie Kleidung, Erscheinungsbild, Habitus eine jüdische Zugehörigkeit bescheinigt wurde. So waren Eindrücke und Zuschreibungen von Dritten zentral für die Stellung einer Person, die insbesondere, wenn sie als jüdisch wahrgenommen wurde, eine soziale Schwächung erfuhr. In dieser Atmosphäre des stetigen In- und Exkludierens aufgrund von sozialem Rollenhandeln, Erscheinung und Wirkung griffen antisemitische Urteile auf mehrerlei Ebenen: Während

66 Schnitzler, Tagebuch, 28. 12. 1911.

67 Ders., Jugend in Wien, 328f.

sich akkulturierte Juden*Jüdinnen dem Vorwurf ausgesetzt sahen, ihre Rolle unnatürlich zu übertreiben, waren jene aus dem östlichen Europa, die sich in Sprache und Kleidung abhoben, mit der Unterstellung konfrontiert, sie seien zu einem kodierten bürgerlichen Sozialverhalten nicht befähigt. Da viele von ihnen noch jüdische Traditionen oder Kleidungsgewohnheiten zeigten, mussten sie nicht »erkannt« werden, sondern sie waren als sichtbar Fremde per se im Fokus. Daneben wurden Urteile über »jüdisches Aussehen« gegen zahlreiche Zeitgenoss*innen und besonders willkürlich gefällt.

3. »Dann werde ich Ihnen das Milieu schildern«

Felix Salten, 1869–1945

Während die Budapester mit Projektionen osteuropäischer jüdischer Existenz theatral umgingen, zeugen die Aussagen von Richard Beer-Hofmann sowie die Notizen von Arthur Schnitzler davon, dass sich auch akkulturierte Juden des Bürgertums einer besonderen Schau ausgesetzt fühlten und zugleich an ihr beteiligt waren. Zu diesen zählte Felix Salten. Als prägender Journalist der Wiener Moderne wurde Salten retrospektiv für seine Tiergeschichten, allen voran für die Novelle um das Rehkitz *Bambi*, bekannt. Um 1900 wirkte er indes als Theaterkritiker, wobei er den Beobachtungssituationen begegnete, indem er Rollenspiel und soziale Schau zu durchdringen suchte. Zugleich trat er selbst als Beobachter der jüdischen Bevölkerung jenseits seines bürgerlichen Milieus auf. In seinen Aufzeichnungen grenzte er sich etwa früh mit teils internalisierten antisemitischen Äußerungen von Juden*Jüdinnen ab, mit denen er auf einer Ungarnreise in Kontakt gekommen war. 1891 hatte er seinen Vater nach Miskolc begleitet; seinem Freund Schnitzler berichtete er voller Befremden von der dortigen Begegnung mit ungarischen Juden:

Ich glaube, ich müsse vom Wagen springen, um laut schreiend ins Café Kremser zu laufen, um mit Ihnen über die lächerliche Begeisterung des Widerlichen 1. Grades zu schimpfen. [...] dann werde ich Ihnen das Milieu schildern, in das ich hier geraten bin. Schrecklich ist mir hier das Umworbenwerden, das Herandrängen der Familien, und das plumpe Angeln der Mütter und Töchter.⁶⁸

68 Brief von Salten an Schnitzler, 12.9.1891, zit. n. Waldner, »Das Liebhaben ist doch das Schwerste und Schönste im Leben«, 35.

Salten war 20 Jahre alt, als er in die Geburtsstadt seines Vaters Philipp Salzmann reiste, der entgegen der Familientradition nicht Rabbiner, sondern Montanunternehmer geworden und in den 1870ern nach Wien migriert war. Nach der Pleite Salzmanns lebte die Familie verarmt im Alsergrund, dann in der Wiener Vorstadt. Der als Siegmund Salzmann geborene Salten beschrieb später den »tagelangen Hunger« seiner Kindheit, die er mit sechs Geschwistern verbrachte.⁶⁹ Er erinnerte seinen Vater als »typischen Repräsentanten eines assimilierten Judentums«⁷⁰ und seine Mutter als jene Person, die ihn trotz der materiellen Entbehrungen früh an bildungsbürgerliche Ideen herangeführt hatte.⁷¹

Im Lauf der 1890er Jahre etablierte sich Salten journalistisch. Er begann als Buchreferent der *Allgemeinen Kunst-Chronik* und errang schließlich als Theaterkritiker und Burgtheaterreferent der *Wiener Allgemeinen Zeitung* kulturpolitisches Gewicht. 1902 wechselte er zur prestigeträchtigen *Zeit* und wurde parallel auch für die *Neue Freie Presse*, den *Pester Lloyd* und andere Zeitungen tätig.⁷² Daneben versuchte Salten sich als Kabarettgründer, Operettenlibrettist und Filmautor, 1912 wurde er zeitweise als Burgtheaterdirektor gehandelt. Er veröffentlichte Porträts über Wiener Persönlichkeiten sowie über Mitglieder des Kaiserhauses, seine intimen Berichte über den abtrünnigen toskanischen Zweig der Habsburgerfamilie machten ihn international bekannt. Zur Jahrhundertwende war Salten zu einem der wichtigsten Publizisten der Stadt aufgestiegen, er war Teil eines künstlerischen und politischen Netzwerks und gehörte zum Literatenkreis von Jung-Wien. Seine Kritiken wurden von Schauspieler*innen ebenso aufmerksam verfolgt wie von einer breiten Öffentlichkeit – retrospektiv schreibt der Schriftsteller Walter von Molo: »Als ich in Wien Student war, fragten wir uns nach jedem Ereignis in der Oeffentlichkeit: Was sagt Salten dazu?«⁷³

69 Vgl. ebd., 35f. Waldner zitiert aus Saltens fragmentarischen Erinnerungen: Erinnerungen, Typoskript, WBR, HS, Nachlass Felix Salten, ZPH 1681, Archivbox 1, 1.1.19.1, Anm. 3, Bl. 1.

70 Mattl/Schwarz, Felix Salten. Annäherung an eine Biografie, 21.

71 In der *Neuen Freien Presse* veröffentlichte Salten Erinnerungen an seine Herkunft. Darin schildert er das Deklamieren und den Operngesang der Mutter, auch wenn sie in Wien nie mehr in ein Theater gekommen sei: ders., Meine Mutter, 2. Er schreibt zudem über seinen Vater (*Neue Freie Presse*, 1.1.1931) und Bruder Theodor (ebd., 6.1.1927).

72 Zu Saltens journalistischer Karriere Atze, »Unser aller Feldmarschall mit der Feder«, 260–289. Jüdische Perspektiven auf Salten: Reitter, Bambi's Jewish Roots; Dickel, Zionismus und Jungwiener Moderne.

73 Walter von Molo an Felix Salten, Anfang September 1929, zit. n. Atze/Hubmann, »Der schwärmerischste, zärtlichste, unermüdlichste Liebhaber, den ich kenne«, 388.

Seine jüdische Herkunft thematisierte Salten in seinen Arbeiten auf vielfältige Weise, sie zog sich durch seine Beschäftigung mit der Gesellschaft seiner Zeit. Ein Davidstern, den er mitsamt seinen Initialen in der Mitte seines Schreibtisches eingravieren ließ, legt Zeugnis ab von seinem jüdischen Selbstverständnis. Als Salten 1901 die Gründung seines Kabarets Zum lieben Augustin vorbereitete, engagierte er das Pariser Schattentheaterstück *Le Juif errant* (Henri Rivière, Georges Fragerolle) und eröffnete seine Bühne so mit der Bearbeitung der Legende vom »Ewigen Juden«, die zu einem zentralen Motiv der Judenfeindschaft und des Antisemitismus geworden war, auf die um 1900 aber auch romantisierend, aus symbolistischem oder mystizistischem Interesse Bezug genommen wurde.⁷⁴ Mindestens eine weitere Pantomime sollte im jüdischen Milieu, im Haus eines Prager Rabbis, spielen und von Hofmannsthal umgesetzt werden, der damit seine Eindrücke eines Theaterabends in Czortkóv verarbeitete. Das Projekt wurde aber aufgrund des schnellen Scheiterns von Saltens Kabarettvorhaben nicht mehr realisiert.⁷⁵

Daneben beschäftigte sich Salten mit der Idee des politischen Zionismus nach Theodor Herzl, schrieb für dessen Zeitung *Die Welt* und bekannte rückblickend, er sei »fast, wenn nicht überhaupt der Einzige« innerhalb der Wiener Presse gewesen, »der offen zum verhöhten Autor des Judenstaates trat«.⁷⁶ Er bezog Stellung zur Dreyfus-Affäre und äußerte sich vehement gegen Antisemitismus, wobei er seine Erfahrungen als Jude in Wien geltend machte. Unter dem Eindruck eines grassierenden Antisemitismus um 1900 begrüßte Salten einen jüdischen Staat Palästina insbesondere für die jüdische Bevölkerung in Osteuropa, er referierte 1909 bei der Studierendenverbindung Bar Kochba in Prag über die »Wert- und Wurzellosigkeit der jüdischen Gesellschaft in den Großstädten«, nahm sich selbst davon aber aus.⁷⁷ Dass er als jüdischer Publizist, der inzwischen bürgerlich lebte und in aristokratischen Kreisen verkehrte, keine eigene Perspektive im Nahen Osten sah, wurde ihm von zionistischer Seite als Widerspruch ausgelegt: »Ich habe irgendwie das Gefühl Sie glauben nicht an Palästina«, schreibt die Schauspielerinnen Lia Rosen an Salten: »Vielleicht –

74 Vgl. Cohen, The »Wandering Jew« from Medieval Legend to Modern Metaphor. Zum Motiv zwischen antisemitischer Legende und zugehörigkeitsstiftender Figur vgl. Hasan-Rokem, Art. »Ahashver«; Shahaar, *Theatrum judaicum*, 19–105.

75 Kaluga, »Schreiben Sie, Augenscharf!«, 156.

76 Salten, Notizen für Memoiren, zit. n. Dieter Hecht, Ein alter Mensch auf neuer Erde?, 64.

77 Ebd., 67.

weil Sie Aristokratie u[nd] Schönes so lieben [...].⁷⁸ Als Salten 1938 durch die Nationalsozialisten existenziell bedroht wird, entschließt er sich nach langem Zögern zur Flucht und findet mit Unterstützung seiner Tochter und Erika Manns ein Exil in Zürich, wo er 1945 stirbt.

Die Konflikte, die Saltens Leben durchziehen, verweisen auf strukturelle Herausforderungen, mit denen er als akkultrierter Jude in Wien umgehen musste. Er pflegte ein bürgerliches Leben, ging zur Jagd, mietete schließlich eine Villa im neu entstandenen Cottageviertel. Dass ihn seine errungene Position nicht vor antisemitischen Attacken schützte, bestätigte ihn in der zionistischen Idee und in seiner Erfahrung, nie ganz akzeptiert zu sein. So wurde im Winter 1898 ein Vorwurf gegen Salten vorgebracht, den Schnitzler in Saltens direkter Rede notierte: »man lasse sich offenbar, wenn meine Sachen gefallen, durch den Schein täuschen – als Jude könne ich ja nicht wissen, was in der Seele einer Wienerin vorgeht. So denken heute 99% Christen in Wien.«⁷⁹ Salten sah, erlebte und benannte Antisemitismus, förderte Herzls Zionismus und hing dennoch an seinem Wiener Leben wie auch an den Ideen des Habsburgerreiches.

Ebenso ambivalent positionierte er sich innerhalb seines Freundeskreises um Jung-Wien. Er empfand sich als Mitglied der Gruppe, pflegte Bekanntschaften zu Erzherzog Leopold Ferdinand oder Max Reinhardt, beschrieb sich aber innerhalb von Jung-Wien als Außenstehenden, der aufgrund der einkommensschwachen Situation seiner Familie seinen intellektuellen und finanziellen Aufstieg besonders schwer zu erkämpfen hatte und der, um seinen Lebensstandard zu halten, journalistisch schreiben musste.⁸⁰ Diese Außenseiterposition begründete Salten biografisch. Er berichtete davon, »das einzige Judenkind« der Klasse gewesen zu sein, und erinnerte sich an antisemitische Attacken und »böartige, aufsässige Priester« während seiner Zeit am Gymnasium in Hernalz.⁸¹ Später nahm er eine Stelle bei einer Versicherung an und erlebte zugleich, wie seine großbürgerlichen Freunde Zeit für die Schriftstellerei hatten. In einem Brief an Schnitzler schildert er seine Situation:

Was für ein Leben, sag ich Ihnen! Von 9 bis 5 oder 6 im Bureau, dann hinaus in die staubige Luft, im grellen Lärm des vergehenden

78 Brief von Lia Rosen an Salten, Oktober 1927, zit. n. ebd., 72.

79 Schnitzler, Tagebuch, 3.2.1898.

80 Wobei Mattl/Schwarz Zweifel an dieser Erzählung anmelden; vgl. dies., Felix Salten, 22–24.

81 Vgl. Waldner, »Das Liebhaben ist doch das Schwerste und Schönste im Leben«, 35f.

Tages, und die wachen Sommernächte in der Stadt, ekelhaft, – müd vom Bureau, schlecht aufgelegt und grenzenlos nervös. – In meinen literarischen Sachen von allen Seiten behindert [...].⁸²

Umgekehrt beäugte Schnitzler die Bemühungen seines Freundes um sozialen Aufstieg mit Verwunderung. Er befand dessen Lebensweise »irgendwie rätselhaft. Schon mit einem Gehalt von 60 Gulden bei der Allgemeinen Zeitung kauft er sich einen Schirm bei Rhodék (!) um 24 Gulden.«⁸³ Saltens Außenseiterposition war mehrdimensional verursacht und von ihm selbst so erlebt: In der christlichen Umgebungsgesellschaft erfährt er aufgrund seiner jüdischen Herkunft Ausgrenzung, teilt dieses Schicksal aber mit einigen Freunden – etwa mit Schnitzler und Hofmannsthal. Von ihnen fühlt er sich jedoch aufgrund seines sozialen Status entfremdet. Aufgestiegen ins Großbürgertum, wird ihm letztlich auch die soziale und geografische Heimat seiner Eltern fremd, über die er sich teils despektierlich äußert.

Theatrale Dimensionen des Außenstehens

Diese Außenseiterposition machte Salten für sein Schaffen fruchtbar. Er argumentierte aus einer theaterhistorischen Perspektive heraus und verwies auch auf strukturelle Gegebenheiten, die gesellschaftspolitisch über sein persönliches Erleben hinauswiesen. Mehr noch, er entwarf eine Methode, mit der er als Chronist der Moderne auftreten konnte und die ihm nicht nur das Erkennen von Zusammenhängen der Wiener Gesellschaft ermöglichen, sondern ihm auch einen Weg eröffnen sollte, ihren exkludierenden Mechanismen zu begegnen: Die genaue Beobachtung und erkenntnisgeleitete Durchdringung wurde sein Arbeits- und Stilmittel. Er plädierte für eine aufmerksame Beobachtung der Gesellschaft als Weg, auf mündige Weise an ihr teilzuhaben. Sein Erleben als Außenseiter, der sich mitten in Gesellschaft bewegte, war ein geeigneter Beobachtungsposten für seine Zeit, seine Stadt und deren Bewohner*innen; zugleich saß Salten nicht allein auf diesem Posten. Seine biografischen Erfahrungen sind vielmehr exemplarisch für eine diasporische jüdische Erfahrung in der Moderne und deren epistemologische Werte des »Außenstehens«. Karl Emil Franzos, Autor des Migrations- und Bildungsromans *Der Pojaz* (1893 beendet, 1905

82 Brief von Salten an Schnitzler, 6. 7. 1893, zit. n. Atze, »Unser aller Feldmarschall mit der Feder«, 265.

83 Schnitzler über Salten, zit. n. Atze, »Unser aller Feldmarschall mit der Feder«, 267. Es handelte sich um die Firma Gebrüder Rodeck, k. k. Hoflieferanten für Leder-, Holz- und Bronze-Galanteriewaren.

posthum veröffentlicht), beschrieb 1894 seine Kindheit in einer deutschsprachigen, akkulturierten Familie in Czortków »wie auf einer Insel«: »Ich war von allen Anderen geschieden, ein Anderer als sie. Aber was ich nun war, wußte ich ganz genau, dafür hatte mein Vater gesorgt. Ich war ein Deutscher und ein Jude zugleich.« Aus der frühen Erfahrung, weder zu den orthodox lebenden Juden noch zu seinen deutschen Mitschülern zu gehören, in Glaube und Sprache von beiden geschieden zu sein, leitete Franzos eine Gabe ab: »In diesen Eindrücken meiner Kindheit wurzelt vielleicht das Beste, was ich habe: die Fähigkeit des Beobachtens.«⁸⁴

Zu Beginn des Jahres 1899 erschien in der *Welt* eine ganze Artikelserie von Salten, in der er diese Fähigkeit des Beobachtens als exemplarisch für die jüdische Erfahrung herleitet. Die Serie *Das Theater und die Juden* hatte zum Ziel, die Beziehung der jüdischen Bevölkerung zum Theater auszuloten, und sie hatte einen dringlichen Anlass.⁸⁵ In den Wochen und Monaten vor Saltens Veröffentlichung hatten bürgerliche Volkstheatervereine und konservative bis offen völkisch-antisemitische Politiker gegen Juden im Theater opponiert und dabei konkrete Maßnahmen ergriffen. In Graz beschloss der Gemeinderat etwa, die Direktion des Stadttheaters nur mit einer Person »arischer Abstammung« zu besetzen.⁸⁶ Wenige Monate zuvor war in Wien mit dem Kaiserjubiläums-Stadtheater (heute Volksoper) eine Bühne eröffnet worden, die jüdische Künstler*innen explizit ausschloss. Ein weiteres Theater mit antisemitischer Programmatik plante der Publizist Theodor Taube.⁸⁷ Diese konkreten kulturpolitischen Tatsachen standen indes in einer Tradition antisemitischer Angriffe gegen jüdische Theaterkünstler*innen. Richard Wagner hatte bereits in seiner 1869 neu aufgelegten Hetzschrift *Das Judenthum in der Musik* behauptet, Juden sei es gelungen »die Schaubühne einzunehmen«.⁸⁸ In Wien äußerte sich Karl Lueger 1895 – noch in seiner Funktion als Vizebürgermeister – ähnlich.⁸⁹

In seiner Artikelserie nahm Salten den Vorwurf, die Theater seien »verjudet«, offensiv auf.⁹⁰ Er bekräftigte, dass Juden eifrigere Theater-

84 Franzos, Ein Vorwort, 272.

85 Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf Argumentationen, die ich ausgeführt habe in Szenen der Wiener Moderne, 89–91.

86 Salten referenziert direkt auf die Grazer Kulturpolitik: »Der Jude soll von jeglichem Antheile an irgendeiner Culturarbeit ausgeschlossen werden«; Salten, *Das Theater und die Juden*, 14.

87 Zu Antisemitismus und Kulturpolitik um 1900 Haider-Pregler, *Ausgrenzungen. Auswirkungen antisemitischer Tendenzen*.

88 Wagner, *Das Judenthum in der Musik*, 13 f., Fn. 1.

89 Salten reagierte 1895 auf eine antisemitische kulturpolitische Äußerung Luegers: ders., *Das Schisma im Raimund-Theater*, 1.

90 Die Serie wurde in der *Welt* von Februar bis Juli 1899 in fünf Teilen fortgesetzt.

besucher seien, sie schrieben Stücke, komponierten Opern und seien vielfach große Schauspieler, Direktoren und Dirigenten:

Man muss sogar zugestehen, dass es den Juden beim Theater sogar besser ergangen ist als in anderen Berufszweigen. Ihre Abkunft und ihre Religion hat hier ihre Carrière selten behindert, sie konnten – immer alle sonst erforderlichen Qualitäten vorausgesetzt – zu den höchsten äußeren Ehren dieses Berufes gelangen.⁹¹

Die Verbindung der jüdischen Bevölkerung zum Theater begründet Salten differenziert. Er führt demografische, politische, soziologische und religiöse Gründe an. Auf religiöse Muster zurückgreifend, verortet er im Tanz König Davids die jüdische Schauspielkunst; soziologisch hebt er das Dasein in der Diaspora als förderlich für ein theatrales Talent hervor. Theater befreie aus »langer Abgeschlossenheit«: »in dieser Welt der Vorstellungen, in diesem Carneval sinnreicher Verkleidungen, durften sie den Juden ablegen.«⁹² Herzl würdigte Salten: »Wieder ganz vortrefflich«⁹³ fand er die erste Veröffentlichung und gab die weiteren Artikel in Auftrag.

Jüdisches Theaterspiel, so Salten weiter, sei besonders theatral. Es verleihe den »nationalen [Theater-]Anstalten« ein tieferes, grelleres »Colorii«,⁹⁴ bringe Sinneslust und Dämonie ein, sei überhaupt organischer und mit jüdischer Geschichte verbunden:

Wo immer sie auch spielen, was immer sie auch verkörpern [...], immer ist es der tausendjährige Schmerz des Judenthums, den sie agieren. Er haftet an ihren traurigen und an ihren fröhlichen Mienen, und ist kenntlich von Hamlet an bis zum Simon Dalles in der Klabriaspattie.⁹⁵

Damit führt Salten soziologische und sozialpolitische Gründe für ein theatrales Talent der jüdischen Bevölkerung an. Die Unterdrückung in der Diaspora und das marginalisierte Außenstehen und Beobachten ermögliche ihnen ein besonders durchdrungenes Spiel.⁹⁶ Die »lange Kritik des Zuschauers« befähige besonders zum Theaterspiel:

91 Salten, Das Theater und die Juden, 14.

92 Ders., Das Theater und die Juden (Schauspielerei), 15.

93 Brief von Herzl an Salten, 21. 2. 1899, zit. n. Dieter Hecht, Ein alter Mensch auf neuer Erde?, 64.

94 Salten, II. Das Theater und die Juden (Schauspielerei), 15.

95 Ebd., 15.

96 Vgl. Eisele, Szenen der Wiener Moderne, 89–92.

Sie sind Zuseher gewesen, bevor sie Teilnehmer sein durften am allgemeinen Weltleben, und sie haben mit den scharfen Augen des Unterdrückten beobachtet, mit der beständig gereizten, immer paraten Aufmerksamkeit des Misshandelten Kritik geübt. Diese Kritik hat sich durch die Beweglichkeit der Juden bis zur Productivität gesteigert. Selbst da, wo bereits wirkliche, künstlerische Gestaltungskraft waltet, kann man diese atavistische Kritik noch wie eine leise mitsummende Unterstimme heraushören. Man kann es wahrnehmen, wie sie in das innerste Wesen der darzustellenden Menschen sich eingebohrt hat, wie sie diese Menschen enthüllt, analysiert, und man merkt ihr immer – je nach den Figuren – die Liebe, die Verachtung oder den Spott des einstigen Zusehers an.⁹⁷

Damit hat Salten Praktiken der Schau nicht nur als zentrales Element für Theaterspiel und die Gestaltung einer Schauspielrolle herausgehoben. Er argumentiert darüber hinaus Beobachtung als besondere Fähigkeit der jüdischen Bevölkerung, die diese aufgrund ihrer marginalisierten Position gewissermaßen habitualisiert habe. Juden*Jüdinnen seien – nach Siegfried Mattl – besonders zu einer »exakte[n] Beobachtung und Analyse [...] einer hegemonialen Kultur«⁹⁸ qualifiziert. Dieses »analytische Rollenverständnis«⁹⁹ schälte Salten mithilfe einer theaterhistorischen Argumentation heraus. Er sollte dieses Bewusstsein in den kommenden Jahren weiter stärken; dabei betonte er seine Außenseiterposition, die er als jüdische Position begriff. Salten begann von diesem Standpunkt aus, zeitgenössische Themen der Moderne – Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und Schau – als Strategie gegen die bedrängenden Beobachtungsmodi zu positionieren.

Zu einer ähnlichen Antwort auf die eigene Situation gelangt der Protagonist von Kafkas *Bericht für eine Akademie*. Nach seiner Gefangennahme und Verschiffung berichtet der Affe von seiner Überlebensstrategie, die auf genauer Beobachtung gründet:

Ich rechnete nicht, wohl aber beobachtete ich in aller Ruhe. Ich sah diese Menschen auf und ab gehen [...]. Dieser Mensch oder diese Menschen gingen also unbehelligt. Ein hohes Ziel dämmerte mir auf [...]. Wäre ich ein Anhänger jener erwähnten Freiheit, ich hätte gewiß das Weltmeer dem Ausweg vorgezogen, der sich mir im trüben

97 Salten, *Das Theater und die Juden* (Schauspielerei), 15.

98 Mattl, Felix Salten. *Zionismus als literarisches Projekt*, 423.

99 Ebd.

Blick dieser Menschen zeigte. Jedenfalls aber beobachtete ich sie schon lange vorher, ehe ich an solche Dinge dachte, ja die angehäuften Beobachtungen drängten mich erst in die bestimmte Richtung.¹⁰⁰

Die Beobachtung, die Salten sich erarbeitete und die Kafka anhand eines Affen beschrieb, galt auch innerhalb von zionistischen, nationaljüdischen und kulturzionistischen Kreisen als eine erstrebenswerte Fertigkeit, mit der man die gegenwärtigen Gegebenheiten durchdringen und so politisch oder kulturell wirken konnte. Mit seinem Plädoyer für eine jüdische Renaissance – im Sinn einer kulturellen »Wiedergeburt« der jüdischen Bevölkerung – sprach sich Martin Buber 1901 für die »Erziehung eines lebendigen Schauens« aus. Den Juden solle der »Blick ins Herz der Natur« verliehen, in ihnen solle die Gabe »jüdischen Malens und Meisselns« erweckt werden.¹⁰¹ Aufseiten des politischen Zionismus wurden sowohl Theodor Herzl als auch Max Nordau posthum als Beobachter ihrer Gegenwart gewürdigt: Nordau galt als Mann mit »scharfe[m] Beobachtungsblick«¹⁰² und Herzl wurde von Nahum Sokolow, dem Generalsekretär des Zionistischen Weltkongresses, 1909 als Mann der »geistreichen Beobachtungen«¹⁰³ gewürdigt.

Während sich der Blick der zionistischen Gelehrten insbesondere auf die jüdische Bevölkerung Osteuropas richtete, fügte sich Salten zwar auch in diese Blickrichtung eines akkulturierten Juden gen Osten ein, seine Beobachtung zielte jedoch zugleich auf die Durchdringung des gesellschaftlichen Lebens in Wien.

Aufmerksamkeit als Selbstermächtigung

Felix Salten erklärt nicht nur eine besondere jüdische Gabe, die Welt zu erfassen, über die Theatergeschichte. Bei der Frage, wie soziale Beobachtung angesichts der tiefgreifenden Veränderung der modernen Öffentlichkeit zu gestalten sei, argumentiert er ebenfalls über Praktiken des Theaters. Seine Feuilletons stützen sich auf eine außenstehende Beobachterfigur, wie sie seit dem 18. Jahrhundert verstärkt hervorgebracht wurde.¹⁰⁴ Salten legt sie als Theaterzuschauer an. Mit Blick auf die The-

¹⁰⁰ Kafka, *Zwei Tiergeschichten*, 562f.

¹⁰¹ Buber, *Jüdische Renaissance*, 10.

¹⁰² *Die Welt*, 23.7.1909, H. 30, 657.

¹⁰³ Sokolow, Herzl, 601.

¹⁰⁴ Ekström, *Seeing From Above*, 187. Zu Observation und Aufmerksamkeit als »technologies of the (scientific) self« im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Daston/Galison, *Objectivity*, 234–246.

atermetaphorik Francis Bacons und Michel de Montaignes hat Helmar Schramm Theater als ein »distanzgewährendes Orientierungsmodell«¹⁰⁵ beschrieben. In dieser Form – als Modell der Distanzierung und Orientierung – wird Theater auch bei Salten fruchtbar, um sich die von ihm vorgefundene Welt zu erschließen. Er erlangt damit Aufmerksamkeit, die gegen die Zerstreungen der Gegenwart als besonders zentrale, moderne Aufgabe angesehen wurde und ihm einen souveränen, durchdringenden Modus des Sehens erlaubte.

Dabei bearbeitete Salten ideen- und wissenshistorische Probleme um 1900. Viele Zeitgenoss*innen nahmen ihre Gegenwart als fragmentiert und sinnlich überwältigend wahr. Sie schrieben die Fragmentierung menschlicher Wahrnehmung den Reizen der Moderne zu, deuteten sie aber unterschiedlich aus. In positiver Lesart war Zerstreung schlicht notwendiger Teil einer neuen Lebensart.¹⁰⁶ Negativ interpretiert bedeutete sie die radikale Auflösung einer vormals ganzheitlichen Ordnung. Viele befürchteten, im Trubel der modernen Impulse, durch Beschleunigung oder Reklame, die Kontrolle über ihre Sinne zu verlieren.¹⁰⁷ Im Zuge der Debatten um Kaffeehäuser und Varietés wertete der Journalist Edmund Wengraf das Kaffeehaus als schädlich für Aufmerksamkeit, Gedächtnis und Auffassungsgabe.¹⁰⁸ Max Nordau befand Zerstreung im Rahmen seines zionistisch-medizinischen Programms als Ursache für und Symptom von Nervenkrankheiten. Den modernen Bewegungen des Mystizismus und Symbolismus warf er assoziatives, inkonsistentes Denken vor. Mangelnde Aufmerksamkeit führe zu einem »zerstreuten Bewußtsein« und zu falsch verarbeiteten »Urteilen und Vorstellungen«,¹⁰⁹ verzerrte Bilder der Außenwelt, Irrtümer, Aberglaube, aber auch Degeneration und Hysterie seien die Folge.

So wurden Zerstreung und Aufmerksamkeit nicht als entgegengesetzte Pole diskutiert, sondern mit Jonathan Crary als »Teile eines sozialen Feldes, in dem dieselben Imperative und Kräfte [...] stimulieren, unablässig ineinander übergehen«.¹¹⁰ Der Philosoph Friedrich Jodl definierte Zerstreung als ein »zu viel«¹¹¹ an Aufmerksamkeit. Sein Kollege

105 Schramm, *Theatralität und Öffentlichkeit*, 101.

106 Vgl. Crary, *Aufmerksamkeit*, 47. Nach Crary war Zerstreung Mittel zur »Überwindung der bankrotten bourgeoisen Ästhetik«.

107 Vgl. Moll, *Der Einfluss des großstädtischen Lebens und des Verkehrs auf das Nervensystem* (Teil 1 und 2).

108 Wengraf, *Kaffeehaus und Literatur*, 2.

109 Nordau, *Entartung*, 32.

110 Crary, *Aufmerksamkeit*, 48.

111 Jodl, *Lehrbuch der Psychologie*, 186.

Josef Clemens Kreibig beschrieb sie als Zustand, »welchem ein rasches, planloses Hin- und Herwandern schwach concentrierter, unwillkürlicher Aufmerksamkeit [...] charakteristisch ist«. ¹¹² Aufmerksamkeit und die Schulung ihres richtigen Maßes wurden so zu einer Möglichkeit, Kontrolle über sich sowie über die eigene Subjektivität und nervliche Gesundheit zu erlangen. Mit Charles Darwin bedingte sie gar das Überleben des Menschen.

Die Wiener Debatten öffnen dabei den Blick auf einen größeren wissenschaftlichen Horizont. In Deutschland, Frankreich und Italien erschienen zur selben Zeit Schriften zum Thema, die auch in Wien rezipiert wurden. Die Arbeit des französischen Psychologen Théodule Ribot *La psychologie de l'attention* (1889) bildete einen paneuropäischen Bezugspunkt und wurde 1908 ins Deutsche übersetzt (*Die Psychologie der Aufmerksamkeit*, 1908). ¹¹³ Im deutschen Sprachraum fanden Georg Elias Müller (*Zur Theorie der sinnlichen Aufmerksamkeit*, 1873) oder Theodor Lipps (*Grundtatsachen des Seelenlebens*, 1883) Beachtung. Der Wiener Philosoph und Ökonom Josef Clemens Kreibig befasste sich seit den späten 1890ern mit der Aufmerksamkeit als philosophischem, psychologischem und ökonomischem Problem. Er schied zwischen willkürlichen und unwillkürlichen Aufmerksamkeitsakten und knüpfte Fragen der Aufmerksamkeit an den menschlichen Willen (*Die Aufmerksamkeit als Willenserscheinung*, 1897). Dieser könne dazu geschult werden, Aufmerksamkeit vorteilhaft einzusetzen. Umgekehrt führten lange monotone Tätigkeiten zu geistiger Erschlaffung und damit zur Minderung von Aufmerksamkeit. ¹¹⁴ Er empfahl maßvollen Umgang mit ihr, regenerierenden Schlaf und die Übung des Willens. ¹¹⁵

Kreibigs Forschungen lesen sich im Kontext von Problemlagen der Moderne. Im ausgehenden 19. Jahrhundert proliferierten Schriften, die davon ausgingen, menschliche Wahrnehmung könne mittels gezielter Übungen diszipliniert und damit gegen Reizüberflutungen stark gemacht werden. Max Nordau positionierte die Aufmerksamkeit als Schutz vor einer bedrohlichen Zerstreuung. ¹¹⁶ Nie zuvor, so schreibt es Ingo

¹¹² Kreibig, *Die Aufmerksamkeit als Willenserscheinung*, 325. Ideen von Aufmerksamkeit und Zerstreuung waren auch thermodynamisch inspiriert.

¹¹³ U.a. referierte Jodl auf Ribot und besprach Schriften von Stout, *Apperception and the Movement of Attention*, 1891; Vignoli, *Dell'atto psichico dell'attenzione*, 1895; Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819.

¹¹⁴ Womit er auch gegen moderne Arbeitsteilung anschrrieb: Kreibig, *Die Aufmerksamkeit als Willenserscheinung* (1897), 324.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Vgl. Crary, *Aufmerksamkeit*, 25–27.

Stöckmann, sei das Phänomen der Willensschwäche in so hohem Maß Gegenstand einer alltagsweltlichen Sorge gewesen.¹¹⁷ Zugleich zeigen die schauspieltheoretischen Ausführungen Arnold Zweigs in den 1920er Jahren, dass Aufmerksamkeit für die jüdische Bevölkerung auch zu einer existenzsichernden Befähigung geworden war. Zweig (1887–1968) bescheinigte zwei Jahrzehnte nach Salten jüdischen Schauspieler*innen ein besonders waches Spiel; der jüdische Schauspieler stehe »am Ende einer Ahnenreihe, die im Kampf ums Dasein von dieser Wachheit außerordentlich eindringlichen Gebrauch hat machen müssen. Der Jude ist geübt zu agieren, während er sich dabei beständig im Zaum halten muß, einfach weil er sich davor fürchten muß, Anstoß zu erregen.«¹¹⁸ Gerade diese Befähigung aber – nach innen zu sehen und den »Rausch der Erkenntnis« ins Dasein zu integrieren – sei aufs Äußerste modern.

Während Ratgeber sich auf die Schulung des Willens mittels Habitualisierung richteten, Friedrich Jodl für eine »Erziehung der sinnlichen Aufmerksamkeit«¹¹⁹ plädierte und Hypnose eine Möglichkeit war, Aufmerksamkeit zu erzeugen und zu kontrollieren,¹²⁰ schien für Salten Theater als Dispositiv dazu angetan, dem Willen auszuhelfen. War allein die räumliche Anordnung der Guckkastenbühne des bürgerlichen Theatermodells geeignet, Aufmerksamkeit zu lenken, so genügte Salten auch eine »dramatische Wirkung« im Alltag, um eine Situation als besonders bemerkenswert hervorzuheben. Seine erste Begegnung mit Theodor Herzl in einer Wiener Zeitungsredaktion beschrieb er als etwas »Unvergeßbares« aufgrund der theatralen Anleihen des Moments: »Eines Tages öffnete sich die Tür, vielmehr sie tat sich feierlich auf, beinahe wie im Theater.«¹²¹

Sein Kollege Alfred Polgar theoretisierte in einer Notiz diesen Augenblick gesteigerter Aufmerksamkeit, den das Theater im Gegensatz zur Realität ermöglichen konnte, und fragte: »Wie erklärt es sich, daß auf der Bühne die Realität (unverändert ins Spiel hineingetan) einen Zauber ausübt, der ihr außerhalb der Bühne ganz abgeht?«¹²² Polgar brachte das Beispiel der Figur eines Fahrkartenkontrolleurs: »Er stand

117 Stöckmann, Willensschwäche, 336.

118 Arnold Zweig, Juden auf der deutschen Bühne, 143. Es ist zu fragen, inwieweit Kontinuitäten des reflektierten Schauspiels der Aufklärung für die Moderne aktualisiert und aus jüdischer Sicht fruchtbar gemacht wurden.

119 Jodl, Lehrbuch der Psychologie, 2. Bd., 508.

120 Vgl. Crary, Aufmerksamkeit, 59. Zu populären Ratgebern für Willensschulung Stöckmann, Willensschwäche, 337–339.

121 Salten, Gedenkrede für Theodor Herzl, 3.

122 Polgar, Handbuch des Kritikers, 19.

nur da und sprach kein Wort und zwickte, und ich hätte ihm stundenlang beim Stehen und Zwicken zusehen können.« Indes habe der wirkliche Bahnbedienstete niemals seine »besondere Aufmerksamkeit« erregt:

Woher also kommt es, daß eine Theaterkopie des Lebens (ohne jeden Zusatz von »Kunst«) größeren Anteil wecken kann als das Leben selbst? Von der Verengung des Blickfeldes vermutlich. Und daher, daß auf der Bühne der Mensch zur Figur entartet. Und daher wohl auch, daß die Szene an sich schon als Strahlwerfer wirkt, der einzelnes aus dem chaotisch durcheinanderfließenden Nebel der Erscheinungen herausreißt und abgrenzt.¹²³

Theater als Praxis gesteigerter Konzentration trägt so für Polgar wie für Salten zum Verständnis sozialer Wirklichkeiten bei. Geschult in seiner Tätigkeit als Kritiker, nutzte Salten theatrale Elemente – Rahmung, Begriffe und Anlage einer Theaterrolle –, um dadurch eine Analyse von Gesellschaft vornehmen zu können. Dass er dies nicht nur intuitiv tat, sondern sich auch explizit mit Parallelisierungen von Theater und Gesellschaft auseinandersetzte, dafür sprechen die erhaltenen Bücher aus seiner Bibliothek, darunter Arbeiten des Kunsthistorikers Oscar Bie. Dieser veröffentlichte 1905 das Buch *Der gesellschaftliche Verkehr*, in dem er das Gesellschaftsleben als rhythmisches Kunstwerk und Schauspiel darstellte.¹²⁴ Im Sommer 1938 veräußerte Salten seine Habseligkeiten, darunter Teile seiner Bibliothek, angesichts der bevorstehenden Flucht. Die Werke Bies, aber auch Knigges Schriften, die praxeologische Zugänge zur bürgerlichen Sozialrolle boten, behielt er, um sie ins Exil mitzunehmen.¹²⁵ Gerettet hatte Salten auch das Buch *Kant und Goethe* (1906), in dem sich Georg Simmel mit zwei Weltsichten auf dasselbe Problem auseinandersetzte, nämlich dass »der Mensch von Grund aus ein dualistisches Wesen ist«, das, »indem sich das innere und äußere Leben in sich bis zum Brechen spannt, [...] nach einem umso kräftigeren, umso lückenloseren Bande«¹²⁶ sucht. Die damit einhergehenden Fragen

123 Ebd., 20.

124 Bie, *Der gesellschaftliche Verkehr*, 3. Zur Publikation vgl. Lothar Müller, *Peripatetische Stadtlektüre*, 99.

125 Daneben sind in der Bibliothek diese Schriften von Bie erhalten: *Was ist moderne Kunst?*; *Der Tanz als Kunstwerk*; *Das Ballett* (alle Berlin 1905), außerdem Knigges *Über den Umgang mit Menschen* (München/Leipzig 1911). Die Bibliothek mit insg. 2388 Büchern ist in der WBR zugänglich.

126 Simmel, *Kant und Goethe*, 2.

über den sozialen Umgang in einer entzweiten Welt und Gesellschaft¹²⁷ stießen in den Kern dessen, was Felix Salten in seinen Feuilletons umtrieb.

4. Physiognomie einer Zeit

Felix Saltens Arbeiten sind von jener genauen Beobachtung getragen, die er in der Artikelserie *Das Theater und die Juden* dargelegt hatte. Sie etablieren ein modernes Schauverhalten, das die Erfahrungen des sehenden Menschen in der Moderne ebenso aufnimmt wie wissenschaftliche Ideen zur Wahrnehmung und die Frage, wie in einer sich wandelnden Ordnung sozial zu agieren sei. Sein Interesse bezog sich dabei besonders auf die äußere Form, die Oberfläche und das, was sich ihm unmittelbar darbot – um von dort Rückschlüsse auf die innere Beschaffenheit einer Person oder einer Sache zu ziehen. Hugo von Hofmannsthal feierte Saltens Porträts als »wahre physiognomische Kunstwerke«. ¹²⁸ Er sprach von einer »eigenen physiognomisch-biografischen Schule« ¹²⁹ der Wiener Porträtkunst und führte seine Begeisterung aus: »Geistiges und Physisches der entgegenstehenden Erscheinung bleibt völlig ungetrennt, wie es denn sein soll u. muss, wo das Leben erfasst werden soll.« ¹³⁰

Seinen Fokus auf die äußere Gestalt legte Salten stetig dar – in seiner Arbeits- und Argumentationsweise oder als Bekenntnis zur Oberfläche. Er beschrieb die sichtbaren Marker seines Gegenübers, Uniform, Bart, Gesicht und Habitus, um dann zu einem inneren Kern vorzudringen und diesen beobacht-, beschreib- und verstehbar zu machen. Er interessierte sich für die »Physiognomie« europäischer Monarchen (*Buch der Könige*, 1905) und porträtierte für die *Zeit* Abgeordnete anhand ihrer äußeren Gestalt. ¹³¹ Im Vorwort zur 1924er Ausgabe von *Geister der Zeit* beschrieb er »Menschen, die ein Werk vollbringen«, als Modelle. Die Aufgabe des Porträts liege darin, diese Modelle »zu erkennen und

127 Simmel wendete die Diagnose der Doppeltheit des Menschen auch auf Gesellschaft: »und so entzweit lebt nicht nur die Welt der Natur, sondern auch die der Gesellschaft. In ihr fordert der Einzelne das Recht der Freiheit und Besonderheit, während sie ihn nur als ein Element, das ihren überpersönlichen Gesetzen untertan ist, anerkennen will.« Ebd., 2.

128 Hofmannsthal, *Der Schatten der Lebenden*, 2.

129 Ebd., 3.

130 Hofmannsthal an Salten, 1.1.1925, zit. n. Kaluga, »Schreiben Sie, Augenscharf!«, 159.

131 Salten, *Der deutsche Kaiser*, 1 f.

sie für andere erkennbar zu machen«. ¹³² Dieser Überzeugung folgte er in verschiedenen Variationen über Jahre hinweg und bis hinein in seine Tiergeschichten. In der Geschichte des Lipizzaners *Florian. Das Pferd des Kaisers* (1933) schreibt Salten über den englischen König: »Die Form, in der er sich gibt, er, der ein König ist und sein Gehaben frei bestimmen darf, kennzeichnet ihn.« Und weiter: »Erst recht die Form, die er annimmt, wenn er ein Komödiant ist, die Rolle, die er sich wählt, die Art, wie er die Rolle spielt – das ist [...] eine Selbstanzeige, die man nur zu lesen braucht.« ¹³³

Dies tat Salten, ob durch persönliche Anschauung oder vermittelt über Bildzeugnisse, denen er – der Sprachkritik der Jahrhundertwende folgend – zugestand, Leben und Wesen einer Person besser zu präsentieren, als es eine sprachliche Beschreibung vermöge. 1907 besprach er eine Fotografie von Gustav Klimt: »Man schaue sich den Kopf von Gustav Klimt an, wie hier alles herausgebracht ist: [...] die Fülle seines Wesens, seine innere fast kindliche Heiterkeit [...].« ¹³⁴ Über ein Gemälde von Ferdinand Schmutzer, das den Cellisten Pablo Casals porträtierte, befand er: »nichts kann über Künstlerschaft geschrieben werden, das richtiger, ergreifender [...] wäre, als das, was in diesem beredsam, versiegelten Antlitz sichtbar wird und mit einem einzigen Blick zu lesen ist.« ¹³⁵ Im Porträt von Richard Strauss entdeckte er »das Selbstbewußtsein eines großen Herrn und die Schärfe eines überlegenen Geistes.« ¹³⁶

Ganz wie die Berichte vom Kaiserempfang 1890 ging Salten davon aus, dass sich charakterliche Eigenschaften veräußern, das heißt am sozial agierenden Menschen ablesbar werden. Ein Bekenntnis hierzu legte er 1911 ab. Kurzzeitig nach Berlin gezogen, plädierte er im *Berliner Tageblatt* gegen die Trennung von Künstler- und Privatperson. Anlass war eine Kontroverse über Richard Wagners Musik im Verhältnis zu ihm als Mensch, die sich an seinen Memoiren *Mein Leben* entzündete. Darin hatte er den Komponisten Robert von Hornstein demontiert, was dessen Sohn 1911 mit der Veröffentlichung zweier Bittbriefe Wagners an von Hornstein konterte. Saltens Kommentar zur Engführung von Künstler und Werk wird auch zum Bekenntnis seiner Anschauungen:

132 Ders., Ein Abend, 11.

133 Ders., Florian, 166.

134 Salten, Amateurphotographie, 4.

135 Salten, Ferdinand Schmutzer und sein Werk, 4.

136 Ebd.

Kein einziger Mensch vermag es, über die Straße zu gehen, bei Tisch zu sitzen und zu essen, ein Kleid abzustreifen oder abzulegen, oder guten Tag zu sagen. Kein einziger Mensch vermag auch nur das Geringste zu tun, ohne dabei mit irgend einer Bewegung, mit einer Gebärde, einem Lächeln, einem Blick, mit einer Linie seines Körpers, mit dem Rhythmus seines Schreitens, oder mit all dem zusammen sein ganzes Wesen zu enthüllen. In unserem Antlitz, in unserem Putz wie in unserer Einfachheit, im Klang unserer Stimme, im Geringsten an uns verrät sich Charakter, Temperament, Gemüt und Eigenart, verrät sich das Maß unserer Leidenschaft, verborgene Möglichkeit zum Laster oder zur Tugend, Herkunft und Art des Erlebens und Stellung zur Welt. Und der Künstler sollte von seiner Menschlichkeit zu trennen sein?¹³⁷

Auch in anderen Arbeiten fokussiert Salten auf diese Zusammenhänge. Der Titel seiner zwei Jahre später publizierten Porträtsammlung *Gestalten und Erscheinungen* (1913) spielt mit diesen Relationen von äußerer Beschaffenheit, Wahrnehmung und tieferem Verständnis. Bettet Salten schon in seinen frühen Arbeiten anthropologische und ideengeschichtliche Überzeugungen seiner Zeit ein, so verdichtet sich deren Motivik ab 1900 – etwa in seiner Parlamentsberichterstattung oder in den Porträts. In ihnen verhandelt er die anthropologische Annahme vom »In-Dividuum«¹³⁸ als in sich geschlossenem Ganzem, dem ein »(semiotische[s]) Verhältnis von Innenleben und Äußerem, von Affekt und Geste«¹³⁹ zugrunde liegt. Wissenschafts- und ideenhistorisch ist er dabei nah an der Psychophysik Gustav Theodor Fechners sowie an den Überlegungen Wilhelm Wundts.

Der Physiologe und Begründer der Psychologie als akademischer Disziplin Wilhelm Wundt (1832–1920) begann in den 1860ern, zur Wahrnehmung zu forschen und mit Sehsinn und Sehfeld zu experimentieren.¹⁴⁰ 1877 veröffentlichte er einen Aufsatz, in dem er die Wechselwirkung zwischen menschlichem Gemüt und Ausdruck darlegte und eine wissenschaftliche Theorie des Gemütsausdrucks forderte. Er unternahm eine umfassende Kritik von Johann Caspar Lavater und legte

137 Salten, ... aber als Mensch, 2.

138 Vgl. Baumbach, *Der Schauspieler*, Bd. 1, 186.

139 Ebd. Dieses Verhältnis liegt mit Baumbach dem veristischen Schauspiel zugrunde, das als »psychophysische Übereinstimmung« konzipiert war. Ebd., 186.

140 Vgl. Wundt, *Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung*; ders., *Grundzüge der physiologischen Psychologie*.

dann seine Annahmen zur psychophysischen Selbstinduktion dar, die er in Rekurs auf den schauspielerischen Ausdruck abstrahierte. Wundt ging von einer Relation zwischen (mimischer) Bewegung und Empfindung aus; Bewegungen lösten Empfindungen aus und umgekehrt, wobei sich repetitive Bewegungen ins Gesicht prägten.¹⁴¹ Wie Lessing und andere Theatertheoretiker des 18. Jahrhunderts, interessierte er sich für die Zusammenhänge von Empfindung und äußeren Merkmalen – und versuchte sie nun wissenschaftlich-experimentell zu begründen.¹⁴² Auch Gustav Theodor Fechner (1801–1887) zielte in *Elemente der Psychophysik* (1860) auf die Verbindung von Kern und Hülle, die er als Reiz-Reaktions-Verkettung fasste. Seine und die Ideen Wundts wurden auch in Wien rezipiert und vertreten.¹⁴³

Salten's Feuilletons gründen etwa auf der Annahme einer Symbiose von »Innen« und »Außen«, von Physiognomie und Wesen; durch sie wird für Salten die »Oberflächenbeschreibung des gesellschaftlichen Lebens«¹⁴⁴ zum Analyseinstrument, das in die Wesenhaftigkeiten von Strukturen, Dingen und Menschen hineinreicht. Nach diesem Credo – »Unterschätzen wir die Aeüßerlichkeiten nicht«¹⁴⁵ – argumentierte er, dass die Interpretation der sozialen Rolle eines Menschen Rückschlüsse auf dessen »Inneres«, seine Werte, Normen und Eigenschaften, erlaube und umgekehrt. Sie offenbarten sich dem geübten Beobachter, der mit der Illusionshaftigkeit der sichtbaren Welt, ihren Täuschungen und Normierungen umzugehen wisse.

Wilhelms Schnurrbart

Salten's Beobachtungen des Äußeren sind weit angelegt: Sie können auf »Charakter« und »Temperament«, »Herkunft« oder »Stellung zur Welt« fokussieren und obendrein ein »ganzes Wesen« enthüllen. Dabei zielt Salten mit seiner »aufklärerischen Demaskierungslust«¹⁴⁶ primär auf die Sozialrolle und parallelisiert diese mit der theatralen Rolle. Dass bei der physiognomischen Entschlüsselung von Welt nicht nur der Beobachtende einen aktiven Part einnimmt, sondern eine Sozialrolle auch bewusst eingesetzt werden kann – beispielweise, um eine Haltung

141 Vgl. ders., Ueber den Ausdruck der Gemüthsbewegungen, 120–133.

142 Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Bd. 1, 18.

143 Zur Rezeption der Psychophysik in Wien Czaja, Psychophysische Grundperspektive und Essayismus.

144 Thies, Wiener Großstadt-Dokumente, 15.

145 Salten, Der deutsche Kaiser, 1.

146 Mattl/Schwarz, Felix Salten. Annäherung an eine Biografie, 65.

zur Umwelt auszudrücken – führt Salten in einem Feuilleton über den deutschen Kaiser Wilhelm II. aus. Salten hatte es im September 1903 veröffentlicht und darin Wilhelms markanteste Äußerlichkeit – seinen Schnurrbart – und die Nachahmer desselben ironisierend adressiert:

Seinem erhabenen Beispiel ist es zu danken, wenn jetzt beinahe alle deutschen Männer [...] diesen hochfahrenden, jäh und drohenden Schnurrbart tragen. [...] Solch ein Schnurrbart ist einfach ein Programm, eine sichtbar gewordene, emporgezwirbelte Gesinnung. Man kennt den Unterthan, wenn man seinen Schnurrbart kennt. [...] Im Übrigen hat solch ein Staatsbürger alle Beredsamkeit, alle seine Anschauungen als Mensch und Politiker gleichsam auf seiner Oberlippe versammelt. Unterschätzen wir die Äußerlichkeiten nicht. Ein Mann, der sich die Haare kurz schneidet oder sie lang werden lässt, der sein Haar rechts oder links scheidet, [...] will damit immer etwas sagen.¹⁴⁷

So zielt Saltens Aufruf zur Beobachtung nicht rein auf die Erkenntnis eines inneren Kerns mittels physiognomischer Ausdeutung. Er ist auch auf die Sozialrolle gemünzt, mit der Haltungen ihres Trägers zum Vorschein kommen können. Die Oberflächenbeschreibung ermöglicht also zweierlei: Schließt Salten vom Schnurrbart eines Mannes kausal auf das »Dominante seines Wesens«, auf sein »ganzes Temperament«,¹⁴⁸ so ist dieser Bart auch Sinnbild für die Sozialrolle, die »Gesinnungen« und »Anschauungen« zum Vorschein bringt. Um die Zusammenhänge von innerem Vorgang und äußerem Zeichen zu argumentieren, nutzt Salten einen Vergleich mit der Theaterrolle:

Habt ihr schon bemerkt, wie der schüchterne Liebhaber auf dem Theater den Schnurrbart aufdreht, wenn er seine Courage zusammenrafft, um sich zu erklären? Es ist eine psychologische Nuance. Keine von den besonders neuen oder tiefen Nuancen, aber bewährt, weil sie aus der Beobachtung des menschlichen Charakters resultiert. Nun also!¹⁴⁹

Damit legt Salten die anthropologische Voraussetzung für veristisches Schauspiel dar und verweist auf das Verhältnis von Schauspiel und Menschenbild: Veristisches Spiel bedarf der Übereinkunft, dass äußere Marker als Marker des Charakters (einer Rolle) psychologisiert werden. Umge-

147 Salten, Der deutsche Kaiser, 1.

148 Ebd.

149 Ebd.

kehrt wirken diese Psychologisierungen mit an kollektiven Vorstellungen über »menschliches«, »wahres«, »angemessenes« Verhalten im Leben, sodass veristisches Spiel ein psychologisierendes Konzept vom Menschen bestätigt. Zugleich argumentiert Salten, dass äußere Haltungen – eine Geste, ein Blick, eine Art zu sitzen oder sich den Bart zu zwirbeln – in Gesellschaften beobachtet, interpretiert und nachgeahmt werden.

Karl Lueger betrachten

In diesem Kontext forderte Felix Salten eine ruhige Betrachtung insbesondere derjenigen Phänomene und Menschen, die er als so tosend empfand, dass sie eine rationale Durchdringung verunmöglichen konnten. Zu diesen Personen zählte er den Wiener Bürgermeister Karl Lueger, dessen Antisemitismus er angriff und dessen Erfolg er 1896 mit der Beliebtheit des Kasperltheaters im Prater verglich.¹⁵⁰ »Wollen wir ihn zur Abwechslung nicht einmal ganz ruhig betrachten?«,¹⁵¹ fragt Salten die Leser*innen der *Zeit* im Oktober 1904. Lueger feierte in diesen Tagen seinen 60. Geburtstag. Die Feierlichkeiten veranlassten Salten zu einer Analyse der demagogischen Strategien des Bürgermeisters, während der Geburtstag auch von Demonstrationen gegen Luegers Politik und einer erhöhten Polizeipräsenz in der Stadt begleitet wurde. Die *Zeit* berichtete von einer »haßerfüllten Massenkundgebung des Wiener Proletariats«, von Pfuirufen und Pfiffen, »geballten Fäusten und erhobenen Stöcken«.¹⁵² Die sozialdemokratischen Demonstranten hätten einen Hampelmann am Galgen zur Kundgebung gegen Lueger mitgebracht, während von den mindestens so zahlreich erschienenen Anhängern des Bürgermeisters Hochrufe ertönten. Die Stimmung zwischen christlichsozialen und sozialdemokratischen Arbeiter*innen schien äußerst hitzig, wofür Salten Lueger selbst verantwortlich machte. »Mitten in dem besinnungslosen Tumult, der von ihm ausgeht und rückflutend beständig ihn umstürt«, forderte er eine besonnene Betrachtung Luegers: »Das müsste doch möglich sein, gerade heute.«¹⁵³ Seinen Artikel rahmte er eindringlich mit der wiederholten

150 »Die ältesten Leopoldstädter erinnern sich nicht, daß Kasperl auf seinem Theater je einen ähnlichen Erfolg gehabt hätte«, kommentiert Salten einen Auftritt Luegers im Wurstelprater: ders., Leopoldstädter Komiker, 1. Salten spielt wohl auch auf den Antisemitismus des Kasperltheaters an, das den Totschlag eines Juden zeigte. Vgl. ders., Wurstelprater, 119. Beier berichtet von Schnitzlers Auseinandersetzung mit dieser Szene: ders., »Vor allem bin ich ich ...«, 48.

151 Salten, Lueger, 1.

152 Der Geburtstag des Bürgermeisters, in: Die Zeit, 24. 10. 1904, 3.

153 Salten, Lueger, 1.

Aufforderung: »Wollen wir ihn heute ganz ruhig betrachten? Wie man ein seltenes Menschenexemplar besieht, als einen ungewöhnlichen Mann [...]: ihn abseits von allen Meinungen, die uns teuer sind, anschauen [...].«¹⁵⁴

Die Forderung nach unvoreingenommener Betrachtung entwirft ein möglichst objektives Setting und greift auf einen Außenstandpunkt zurück, den Salten 1898 in *Das Theater und die Juden* konzeptualisiert hatte. Hatte er damals eine »lange Kritik des [jüdischen] Zuschauers«¹⁵⁵ über die Theatergeschichte argumentiert, so nutzte er in seinem Lueger-Porträt nun sein theatertheoretisches Handwerkszeug. Mit dem Instrumentarium eines Theaterkritikers sezierte er die »glänzende Bühnenerscheinung« von Lueger, sein »Rollenfach«¹⁵⁶ des Politikers und griff hierfür auf Theatervokabeln – etwa Hauptakteur, Komparsen, Publikum und Künstler – zurück, um die Persona Lueger zu fassen: »Er spielt das Zugstück, das eben auf dem Repertoire steht. Und er spielt es mit einer so fabelhaften Bravour, spielt es mit einem jugendlichen Feuer, dass man dabei vergisst, wie lange dieser Mann ungeduldig und im Halbdunkel auf sein Stichwort warten musste.« Lueger sei ein »Künstler unter Dilettanten«, eine »vollendet gute Maske«, und man müsse den Rollenneid rings um ihn ganz aufrichtig eingestehen. Er habe schauspielerisches Talent und gebe den »Mann des Volkes« nach den Erwartungen der vornehmen Leute. Seine Figur des demagogischen Politikers sei so »primitiv ersonnen, wie der Arlecchino in der commedia dell'arte«; mit Wandlungsfähigkeit ausgestattet, könne er den »Prunk der edlen Gebärde abwerfen« und plötzlich urwüchsig dastehen. Dabei spiele der Politiker aber nur in jenem Stück, »das Erfolg hat [...] gleichviel, ob es modern oder veraltet ist, gleichviel, ob es roh oder kunstvoll wirkt«.

Salten liest die öffentliche Person Lueger als eine künstlerische Rolle und verschiebt so den Fokus von der Sozial- auf die Theaterrolle. Indem er Lueger als Hauptdarsteller eines Erfolgsstücks beschreibt, kann er auf die Inszenierung seiner Persona eingehen und ein absichtsvolles, gar manipulatives Spiel mit dem Publikum argumentieren. Salten wirft Lueger vor, allein nach dem »Geschmack der Menge« zu agieren, er schildert den »nicht enden wollende[n] Beifall« für ihn und mag doch nicht das Publikum dafür verantwortlich machen: »Man müsste eher die Direktoren angreifen, die das Volk zu solcher Lust seit Jahrhunderten erzogen haben, aber das darf man wieder nicht.«¹⁵⁷

154 Ebd., 3.

155 Ders., *Das Theater und die Juden* (Schauspielerei), 15.

156 Ders., Lueger, 1, nachfolgend passim.

157 Ebd., 3.

Damit übt Salten Kritik am zeitgenössischen Theater und am Geschmack der Masse, die dem Effekt und der Illusion aufsitzt, und bezieht sich dabei auf einen negativen Theaterbegriff. Im Gegensatz zur Berichterstattung beim Kaiserempfang 1890, in der Theatermetaphern zur kaiserlichen Huldigung herangezogen werden, führen die Masse, ihr Geschmack und die politische Inszenierung bei Salten eineinhalb Jahrzehnte später zur Täuschung, zur Demagogie und zu einer irrationalen Anhängerschaft. Dagegen plädiert Salten für eine Analyse aus der Nähe, denn alle Wirkung von Luegers Physiognomie sei »völlig bühnenmäßig auf die Distanz berechnet«. Wirke sein Gesicht aus der Ferne bieder und rechtschaffen, so zeige sich bei naher Betrachtung ein seltsamer »Doppelblick«, eine hurtige Verschlagenheit und ein spöttischer Mund. Eine taghelle Schlaueit, die auf den eigenen Erfolg bedacht sei, offenbare sich dem distanzlosen Betrachter. Wer zudem genau hinhöre, der vernehme den »rasenden Galopp« seines Ehrgeizes, rücksichtslos und egoistisch. Auch seine Rede beeindrucke nur aus der Ferne, »wie ein prächtiger Tapetenstoff, mit dem der Dekorationsmaler das Parterre blendet«. Trete man näher hinzu, offenbare sich ein »dürftiger Lappen mit großen plumpen Flecken abscheulich befleckt, [...] auf die freche, grelle Augenblickswirkung hingehudelt«: »Solche Tapeten rollt er vor der Menge auf, in allen Farben brüllend und tobend, gleißend und schillernd, dass den Leuten die Augen übergehen.«¹⁵⁸

Dieser sinnlichen Überwältigung durch Luegers »Rednerfuror«, wie durch eine rauschhaft moderne Gegenwart insgesamt, setzt Salten die kontemplative Betrachtung entgegen. Sie kann den »Schimpf der Straße« und die Effekte der »Pfaffen«¹⁵⁹ in Luegers Reden erkennen und eine Möglichkeit bieten, den politischen und sozialen Verwerfungen zu begegnen.

Indem Salten die politische Inszenierung von Lueger aufschlüsselte, zog er Rückschlüsse auf die österreichische Gesellschaft. Seine Blickrichtung konnte sich so nach innen, zum Kern einer Sache oder eines Auftritts, richten oder nach außen und gegen ein Umfeld gewendet bzw. dafür fruchtbar gemacht werden. Salten begeisterte sich dementsprechend für Luegers Art, den Doktorhut zu tragen, ihn mit Wallfahrtsbildern zu bestecken und schief aufzusetzen; als Interpretation des Landes gelesen gebe das einen der vielen »Aufschlüsse über Österreich«.¹⁶⁰

158 Ebd., 2, passim.

159 Ebd.

160 Ebd., 3.

Salten's Universum der Wiener Jahrhundertwende ist ein lebenstheatrales Spiegelkabinett, in dem sich Theater- und Sozialrollen, Theater und Gesellschaft sowie soziale Milieus wechselseitig befruchten und die je gegenseitige Wirklichkeit beobachten und mitgestalten.¹⁶¹ Seine Schriften zielen einerseits auf die Zusammenhänge von theatralen und sozialen Wirklichkeiten, andererseits auf das »Wesen« einer Sache, einer Person oder eines Orts. Weitet Salten in seiner Beschreibung eines Schauspielers, der die Rolle eines Aristokraten ausgestaltet, den Blick auf die Aushandlung sozialer Milieus, so verengt er ihn an anderer Stelle ganz auf die Wesenhaftigkeit des Schauspielers selbst. 1911 schreibt er:

Es kann ja kein Schauspieler von der Bühne herab Verse sprechen, die er nicht ersonnen hat, ohne daß wir durch seine Verkleidung, durch seine körperliche und seelische Maske hindurch die Kraft oder Unkraft, den Wert oder die Wichtigkeit seines persönlichen Menschentums spüren würden.¹⁶²

Auch ein Theaterabend und die Analyse einer Figur bzw. Rolle konnten für Salten gesellschaftliche Erkenntnis bereithalten. So beschrieb er die Ausgestaltung der Rolle eines Grafen und schloss von der theatralen Typisierung auf sozialen Habitus insgesamt: Der Schauspieler »zieht den Hals ein wenig ein, läßt die Schultern ein wenig einfallen [...] und er läßt seine Arme so »schlenkern«, als säßen sie nur ganz lose in ihren Gelenken. Die österreichischen Aristokraten, diejenigen nämlich, deren Wuchs dem einmal gültigen Typus entspricht, halten sich alle so.«¹⁶³

Während Salten die Relationen zwischen Theater- und Sozialrolle an der Figur des Aristokraten aufzeigt, analysiert er auch Begegnungen von Aristokraten untereinander; sie imitierten sich gegenseitig und bestärkten sich so in ihrem Habitus: »Nur nicht das »Brust heraus!« sondern einen flachen, eher eingesunkenen Thorax, nur nicht diese durchgedrückten Knie, – da schon viel lieber schleifender Schritt.«¹⁶⁴ Dabei richte sich ihr Habitus gegen eine »preußisch-gerade«¹⁶⁵ Stämmigkeit und orientiere sich vielmehr am eigenen Kaiserhaus, konkret am Herrscher selbst:

161 Vgl. Eisele, »Ein trübseliges Pläsier«.

162 Salten, ... aber als Mensch, 2.

163 Salten, Wiener Adel, 33.

164 Ebd., 34.

165 Ebd.

Sehr viel Einfluß geht darin von unserm Kaiser aus, dessen Gang, Gebärden, Kopfhaltung [...] nachgeahmt wird. Die Erzherzoge ahmen ihn nach, die hohen Generale, die Kavallerieoffiziere, und der ganze Apparat an aristokratischen Hof- und Regierungsbeamten. Soweit die Uniform sie nicht kenntlich macht, sind diese Leute alle an ihrem Habitus zu erkennen.¹⁶⁶

Aristokraten imitieren Aristokraten und den Kaiser – sie alle werden zu Objekten der Beobachtung und Erkenntnis, ihre äußere Erscheinung verrät die Zugehörigkeit zu einer Gruppe und zu deren Wertesystem. Die Praxis der Nachahmung gewährleistet mit Salten eine Zugehörigkeit, die auch äußerlich, anhand von Routinen, Ritualen und ähnlich disziplinierten Körpern sichtbar wird. In seinen Porträts etabliert er sie als gesellschaftsstiftende und -ordnende Praxis, die als Kitt einer disparaten Gesellschaft wirkt, sich selbst beobachtet, spiegelt und versichert. Kopie und Vorbild, Maske und Antlitz, Grimasse und Gesicht sind Begriffe seiner Gesellschaftsskizzen. Sie thematisieren sowohl offen dargebotene, gestaltende Mimesis durch Schauspieler*innen auf der Bühne als auch angleichende Nach- und Vorahmung unter Personen im gesellschaftlichen Umgang.

Bezeichnet der Begriff der Nachahmung zunächst ein »Repräsentationsverhältnis«¹⁶⁷ zwischen gegebener und dargestellter Wirklichkeit (*imitatio*), so besitzen Prozesse der Nachahmung auch mimetische Qualität, entfalten eigenschöpferisches Potenzial und setzen sich so in Bezug zu bestehenden Repräsentationen.¹⁶⁸ Salten bezieht sich – auch wenn er keine systematische Terminologie dafür entwickelt – auf zwei Arten der Nachahmung: theatrale Mimesis und soziale Nachahmung. Die mimetische Qualität von Nachahmung adressiert er mit Bewunderung. Er erkennt sie im Theater und führt sie in seinen Porträts aus. Den Schauspieler Alexander Girardi beschreibt er als einen, der ein Wienertum gebe, das vorher nicht existiert und das er »allein erfunden hat«. Sein Spiel sei »über dem Wahren«. Salten zeigt sich fasziniert, belustigt sich aber über jene, die dieses Wienertum imitierten: »Seit er es ersonnen hat, wird es nachgeahmt.«¹⁶⁹ Die Leute hätten im Theater von Girardi gelernt, »wie man wienerisch ist und haben es nachher kopiert«.¹⁷⁰

166 Ebd.

167 Wulf, *Mimesis*, 1015.

168 Vgl. ebd., 1021. Wie Wulf legt Lima *Mimesis* als Vorgang an, der auf »representation of representations« zielt, und scheidet *Mimesis* damit von *imitatio*; ders., *Social Representation and Mimesis*, 461.

169 Salten, Girardi.

170 Salten, Girardi-Kainz, 148.

Die imitierende Nachahmung eines Vorbildes im sozialen Kontext – hier etwa die Imitation von Girardi durch die Wiener Bevölkerung – bewertet Salten skeptisch. Sie erscheint ihm als mühsam hergestellt, als Kopie ohne schöpferisches Potenzial und nicht »wesensecht«. Im Einklang mit einem neuzeitlichen Subjektverständnis wird *imitatio* bei Salten fallweise als die Vortäuschung einer (ontologischen) Wahrheit abgewertet, die lediglich an der »Oberfläche« bleibe, jedoch nicht auf einer originären, kreativen Existenz beruhe.¹⁷¹ Zugleich interessiert er sich aber für soziale Nachahmung und hebt sie immer wieder als gesellschaftsstrukturierend hervor. Er schreibt seine Feuilletons damit nah an den Vertretern der frühen Soziologie, unter ihnen Georg Simmel, der Matthias Warstat zufolge früh um das Verhältnis zwischen sozialer und theatraler Rolle ringt, während Gabriel Tarde in seinem Hauptwerk *Les lois de l'imitation* (1890) Nachahmung als zentralen Faktor für die Formung und Verdichtung einer Gesellschaft akzentuiert.¹⁷² Aus soziologischer Perspektive begreift Tarde Gesellschaft umfassend »als ein Konglomerat von Nachahmungsketten«,¹⁷³ die er unter anderem fototechnisch erklärt als »Reproduktion eines zerebralen Negativs durch die fotografische Platte eines anderen Gehirns«.¹⁷⁴ Salten hingegen bedient in essayistischer Form Theaterbegriffe wie den der Maske, um soziale Nachahmung zu fassen, sie auszudifferenzieren und – durch positive oder negative Bezugnahme auf Theatervokabular – anzudeuten, ob nachahmende soziale Angleichung ge- oder misslingt.

Österreichisch sein

Soziale Nachahmung gelingt in Saltens Skizzen insbesondere dann, wenn eine wesenhafte Ähnlichkeit zwischen Personen oder Gruppen ohnehin vorliegt. Sie misslingt oft, wenn sie aufgrund fehlender »Wesensähnlichkeit« erst mühsam hergestellt werden muss; dann bleibe Nachahmung rein äußerlich, eine »Maske«, die sich als bloße Oberfläche und als soziale »Verstellung« offenbare. Als Maßstab für die Bewertung einer Wesensähnlichkeit setzt Salten den Kaiser an. In seinem Essayband *Das österreichische Antlitz* näherte er sich seinem Verständnis eines »österreichischen Wesens« mit einer Sammlung von Personenporträts und Stadtskizzen, an deren Ende er Franz Joseph als »das österreichische

171 Wulf, *Mimesis*, 1020.

172 Vgl. Warstat, *Soziale Theatralität*, 35–56.

173 Ebd., 43.

174 Ebd., 41.

Antlitz« schlechthin porträtiert. In ihm erkenne sich ein ganzes Volk, seine Gestalt sei dem »Lande eingeboren und verwurzelt«;¹⁷⁵ sein Blick, Gang und Sprechen, die Haltung seines Kopfes, das alles drücke das »österreichische Wesen«¹⁷⁶ aus, das sich in den Ständen und Schichten vom Bürgertum aufwärts wiederfinde.

Nicht nur die Höflinge, die das Vorbild immer mit Augen sehen und ihrem ganzen Charakter nach so gern erlauchtem Beispiel sich anschmiegen. Nicht nur die Offiziere, die, enger dem Kaiser verbunden, gewiß schärfer aufpassen, wie er seinen Rock trägt. Nicht nur die Beamten und alle die anderen vom offiziellen Dienst, sondern jeder, der vom Bürgertum irgendwie nach Formen, nach repräsentierender Geschicklichkeit strebt, nach einer Manier, sich im Verkehr menschlich zu geben und menschlich zu behaupten, jeder hat die Spur dieses Einflusses an sich, jeder ist in der Farbe des Kaisers irgendwie gefärbt.¹⁷⁷

Damit beschreibt Salten – nah an frühen Sozialtheorien – die Stiftung von gesellschaftlichem Zusammenhalt und Zugehörigkeit mittels Nachahmung.¹⁷⁸ Sie basiere daneben aber auf einer Ähnlichkeit, die die Angleichung sozialer Rollen vereinfache. Die äußerlichen Merkmale, das angleichende Sprechen, Gehen und Halten, das seien »nur oberflächliche Dinge«: »Ein wenig tiefer aber liegt es schon, daß die Männer in Österreich auch des Kaisers Manieren sachte angenommen haben.«¹⁷⁹ Er erklärt die soziale Nachahmung dann für besonders geglückt, wenn die vor- und die nachahmenden Personen ohnehin über ein ähnliches »Wesen« verfügten – wobei das österreichische Wesen vom Kaiser geprägt sei: »Freilich: weil es der Kaiser war. [...] Hier aber ist es nicht nur der Kaiser gewesen, nicht dieser allein [...]. Hier war es der Österreicher. Dieser zumeist. Das echt österreichische Antlitz des Kaisers.«¹⁸⁰

In der Analyse des Kaisers entwirft Salten seine Idee eines spezifischen Österreichertums. Franz Joseph steht hierfür mit seinem Wesen – als »Gesamtheit der entscheidenden bestimmenden inneren

175 Salten, Das österreichische Antlitz, 270.

176 Ebd., 273 f.

177 Ebd., 272.

178 Tarde nimmt auch an, dass Ähnlichkeit die »Voraussetzung für Gesellschaft« schaffe und »durch aktive Nachahmung« steigerbar sei: Warstat, Soziale Theatralität, 39.

179 Salten, Das österreichische Antlitz, 272.

180 Ebd., 268 f.

Eigenschaften«¹⁸¹ – und mit seinem Körper Pate.¹⁸² Beides steht in Kausalität zueinander und wird sichtbar an den natürlich »abfallenden Schultern«, einer »geneigten Haltung des Kopfes«, an »aus dem Ellbogen spielenden Gebärden« und an einer »ihrer selbst unendlich sichere[n] Eleganz«.¹⁸³ Zum Ende der Monarchie wirkte Salten so im Kontext von Austrizismus und Viennismus an Österreichbildern mit, die gerade auch von jüdischen Intellektuellen als Mittel der Teilhabe entworfen wurden. Seine Beschreibung von einem Österreichtum stützt er dabei auf ein Körper- und Charakterideal, das er auch in Abgrenzung zum »preußischen Körper«¹⁸⁴ entwirft. Saltens Porträts basteln mit an »Phantasmagorien über ›Österreich«,¹⁸⁵ die umso dringlicher werden, je prekärer die Situation des Habsburgerreiches wird. Sie versprechen ein Aufgehen in einem »österreichischen Wesen«, das exemplarisch vom Kaiser verkörpert wird. Anhand der herausgestellten Körper- und Wesenszüge merke man, so Salten, »wie österreichisch Franz Josef ist, aber auch wie Franz-Josef-mäßig die Österreicher geworden sind.«¹⁸⁶

Damit essenzialisiert Salten einen mimetischen Vorgang, bei dem Vorbild und Abbild ähnlich bis deckungsgleich im Wesen seien und so keinen »Zwischenraum« ließen: »Wie der Kaiser sich gibt, wie er geht und spricht, wie er den Kopf hält und wie er schaut, dies alles ist Ausdruck des österreichischen Wesens.«¹⁸⁷ Umgekehrt werde ein Kaiser auch dann imitiert, wenn er der Wesenhaftigkeit seines Landes nicht entspreche, räumt Salten ein, misst dieser Nachahmung aber ein geringeres Potenzial bei:

Auch ein Regent, der in seiner Persönlichkeit nicht den Typus des Volkes darstellt, auch der wird kopiert. Aber doch nur von liebedienernder Absicht, doch nur von Höflingen, die mühselig in der Maske und in den Gebärden ihres Herrn posieren. Diese Wirkung streift nur die Oberfläche.¹⁸⁸

181 Art. »Wesen«, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Etymologisch wie anthropologisch verengt sich »Wesen« im 18. Jahrhundert von der Beschreibung eines äußerlichen Zustands (Verweilen, Ort, Wohnung) auf den Blick nach Innen, die »Natur einer Sache«, vgl. Baumbach, *Der Schauspieler*, Bd. 1, 194.

182 Dickel, *Zionismus und Jungwiener Moderne*, 583.

183 Salten, *Das österreichische Antlitz*, 273.

184 Zu diesen Ideen Dickel, *Zionismus und Jungwiener Moderne*, 573 f.

185 Ebd., 556.

186 Salten, *Das österreichische Antlitz*, 272 f.

187 Ebd., 273 f.

188 Ebd., 269 f.

Eine Nachahmung, die nicht auf ähnlichen Charaktereigenschaften gründe, sei »leichter kenntlich«, merkt Salten in pejorativer Verwendung der Kopie- und Maskenbegriffe an: »Man merkt ja sonst überall, wo ein Mensch einen anderen bewußt kopiert. [...] Man merkt den feinen Striemen, den die vorgebundene Maske in das wirkliche Antlitz gräbt.«¹⁸⁹ Salten, der sich äußerst positiv auf die theatrale Mimesis bezogen und sich für die Erfindung eines spezifischen Wienertums durch den Schauspieler Girardi begeistert hatte, wendet Theaterbegrifflichkeiten negativ, wenn sie eine bewusst angelegte und strategisch gesteuerte soziale Nachahmung betreffen.

Aristokratie delegitimieren

In seinen Analysen richtete Salten seinen Blick meist auf die oberen Stände, wobei er diese auch kritisch adressierte. Eine Betrachtung aristokratischer Herrschaftsinszenierung nahm Salten in seiner Studie *Wiener Adel* vor, wozu er erneut sein Handwerkszeug als Theaterkritiker anwendete. Die Studie erschien 1905 als Teil des städtesoziologischen Projekts *Großstadt-Dokumente* und war innerhalb kurzer Zeit in zehnter Auflage erhältlich. Hans Ostwald (1873–1940), der aus einem Berliner Arbeiterhaushalt stammte, hatte das Projekt begründet. Er versammelte rund 40 Autoren, um sich der Großstadt als soziologischem Phänomen in thematischen Bänden zu nähern. Konzentrierte Ostwald seine Stadtbeobachtungen für die ersten zehn Bände zunächst auf Berlin, widmeten sich die folgenden sechs Bände (zehn waren geplant) im Modus des Städtevergleichs Wien. Die *Großstadt-Dokumente* leisteten Pionierarbeit im Vergleich zweier Metropolen, die in den folgenden Jahren ihre je eigene Moderne hervorbringen sollten,¹⁹⁰ und galten zudem als eine frühe soziologische Unternehmung, die sich durch ihren journalistischen Ton an eine breite Leser*innenschaft richtete und damit erfolgreich war: Die *Dokumente* wurden geschätzte 350000 Mal verkauft und erschienen überdies auszugsweise in Zeitungen und Zeitschriften.¹⁹¹ Zu den Berliner Bestsellern avancierten *Das dritte Geschlecht* von Magnus Hirschfeld sowie Wilhelm Hammers *Zehn Lebensläufe Berliner Kontrollmädchen*, während in Wien Saltens Studie über *Wiener Adel* reüssierte, gefolgt von Max Winters Erkundungen in Elendswohnungen und der

189 Ebd., 273.

190 Vgl. Sprengel/Streim, Berliner und Wiener Moderne.

191 Vgl. Thies, »Ein Wegweiser durch dies Labyrinth der Großstadt«, 119f.; ders., Wiener Großstadt-Dokumente, 5.

Armenfürsorge. Als Redakteur der *Arbeiter-Zeitung* eröffnete Winter die Wiener Dokumente mit *Das Goldene Wiener Herz* (Bd. 11); sein Buch wurde sieben Mal aufgelegt und bildet den Kontrapunkt zu Saltens Beschreibungen der Wiener Aristokratie.¹⁹² Daneben schilderte Winter in einem weiteren Band das »unterirdische Wien« (Bd. 13) und Emil Bader berichtete von *Wiener Verbrechern* (Bd. 16). Auch wenn Alfred Deutsch-German in Band 17 (*Wiener Mädel*) aus männlicher Perspektive eine Typologie der Wiener Frauen entwirft und darin Frauen der Oberschicht (äußerst schablonenartig) beschreibt, so bleibt Saltens Arbeit die einzige, die sich im Gesamten der Wiener Oberschicht widmet und dabei Erkenntnis mittels physiognomischer Annäherung verspricht – also an der Oberfläche bleibt, um ins »Innere« vorzudringen.¹⁹³

Dabei konnte Salten, der Kontakt zur toskanischen Linie der Habsburger, den Erzherzögen Leopold Ferdinand, Joseph und Heinrich, pflegte, durchaus auf Inneneinsichten zurückgreifen.¹⁹⁴ In seinen retrospektiven Aufzeichnungen aus dem Züricher Exil akzentuiert er jedoch seine Beobachter- und Außenseiterposition als jüdischer Junge aus der Vorstadt, der regelmäßig den Burgplatz im Zentrum aufsuchte, um dem kaiserlichen Zeremoniell der Wachablösung beizuwohnen.¹⁹⁵ 30 Jahre später ist ihm die Faszination für Zeremoniell und Repräsentation geblieben. Ähnlich wie die Berichte zum Kaiserempfang 1890, fokussiert *Wiener Adel* auf die Beschreibung äußerer Handlungen und Haltungen und unternimmt so den Versuch, über die Oberflächenbeobachtung auf die charakterliche Beschaffenheit des Adels zu schließen. Ganz anders als bei seinem überwiegend schmeichelhaften Porträt Franz Josephs in *Das österreichische Antlitz* folgert Salten von den aristokratischen Oberflächen auf deren innere Verkommenheit. Der Autor tritt so in journalistisch-wissenschaftlicher Doppelfunktion, insbesondere aber als Feldforscher auf, der Untersuchungsobjekt, -methode und -interesse einleitend darlegt: Die Adligen »sollen hier nur betrachtet werden, wie sie [...] als Erscheinung sichtbar sind. [...] Hier seien nur einige Bilder vorgeführt, wie ein

192 Vgl. ebd., 6.

193 Der Band *Wiener Theater* wurde nicht realisiert. Vgl. Thies, Wiener Großstadt-Dokumente, 2, Fn. 3.

194 Vgl. u. a. Mattl/Schwarz, Felix Salten. Annäherung an eine Biografie. Gleichzeitig bewegte sich Salten auch in der Populär- und Spektakelszene, wie seine Schriften zum *Wurstelprater* (1911) belegen. Er ist so Beispiel für die Durchlässigkeit der in der Historiografie zur Wiener Moderne gesteckten Grenzen zwischen »Hochkultur« und »Populärkultur«. Vgl. Thies, Wiener Großstadt-Dokumente, 16, 19.

195 Dickel, Zionismus und Jungwiener Moderne, 610.

unbeirrter Zuschauer sie erhaschen mochte. Sie tragen vielleicht nur dazu bei, die Physiognomie unserer Stadt deutlicher werden zu lassen.¹⁹⁶

In 12 Essays nähert sich Salten mit soziologisch-ethnografischem Impetus dieser »Physiognomie«. Er begleitet seine Beobachtungsobjekte in Gesellschaft, beim Hofball, auf die Hauptallee, geht mit in Paläste und zur »Aristokraten-Vorstellung«, und nutzt dabei immer wieder Theater als Denk- und Beschreibungsmodell, um die Beschaffenheit der Wiener Aristokratie zu fassen.¹⁹⁷ Während sich Salten im Kapitel zur »Aristokraten-Vorstellung« auf die Beschreibung eines Wohltätigkeitsabends beschränkt, bei dem Adlige als Laienschauspieler*innen agieren, weitet er für seinen Bericht über einen Hofball seine Theaterbegrifflichkeiten, um das Ballzeremoniell als Inszenierung von Herrschaft und Gesellschaft darzulegen. Die Ankunft des Kaisers an der Burgplatzwache vergleicht er – in kritischer Bezugnahme auf theatrale Mittel als politisches Instrument – mit einem »unwiderstehlichen, dramatischen Effekt«.¹⁹⁸

Salten ist mit seiner Studie bemüht, die Physiognomie des Zweiten Standes zu beschreiben und damit standestypische Gepflogenheiten als eine »jahrhundertealte Übung«¹⁹⁹ zu kontextualisieren. Den Hofball beschreibt er als »festliche Constatierung der Rangsunterschiede« und als »feierliche Besieglung unserer Gesellschaftsordnung«.²⁰⁰ Dem Zeremoniell nähert sich Salten als teilnehmender Beobachter und Bildbetrachter – etwa wenn er die Feierlichkeiten des Hofballs als ein »vergoldetes, angenehmes Bild« beschreibt, aus dem man »einige menschliche, einige österreichische Erfahrungen«²⁰¹ gewinne, sobald man es aufmerksam betrachte.

Seine Betrachtungen führen zu unterschiedlichen Bewertungen: Zielen seine Beobachtungen auf das »Wesen« einer Sache und erkennt er durch sie das gesellschaftsstiftende Potenzial sozialen Theaters, so führt die Oberflächenbetrachtung des Adels zum gegenteiligen Schluss. Aristokratischer Herrschaftsanspruch und Habitus, ständische Rituale und Zeremonien offenbaren sich Salten als Illusion. Die soziale Position des Adels steht gar auf wackligem Grund, folgt man den Analysen Saltens: Als er im Januar 1904 Gelegenheit hat, eine private Theaterinszenierung von Aristokrat*innen zu besuchen, lässt er seinen Blick durch die Menge

196 Salten, Wiener Adel, 4.

197 Vgl. Eisele, »Ein trübseliges Pläsier«.

198 Salten, Wiener Adel, 48.

199 Ebd., 4.

200 Ebd., 60.

201 Ebd.

schweifen.²⁰² Er entdeckt Offiziere und Prinzen, erkennt eine Fürstin am Diadem und stellt sich vor, sie trage ein »kleines Kopftuch«²⁰³ – wodurch ihm das Gesicht eines »Wäscher Mädels« erscheint. Den Offiziersrang eines Besuchers kann er nur durch die Kammerherrenspange ausmachen. Seine Überlegungen zur Wirklichkeitskonstituierenden Kraft von Äußerlichkeiten, Titeln und Abzeichen spinnt Salten an anderer Stelle fiktional fort. Im Einakter *Graf Festenberg* (uraufgeführt 1907 am Deutschen Theater Berlin) behandelt er das Schicksal des Kellners Josef Wessely, der mit falschen Papieren das Leben eines Grafen führt und schließlich enttarnt wird. Als die aristokratische Familie, in die er unter falschen Prämissen eingehiratet hatte, ihn als Komödianten beschuldigt, verteidigt er sich mit einer Reflexion über die Differenz von sozialer Stellung und »wahrer«, selbst empfundener Existenz:

Früher habe ich eine Rolle gespielt, und hab' sie weiß Gott immer schlecht gespielt, habe immer gefühlt, daß ich einen andern vorstelle, als den, der ich wirklich bin. Glauben Sie mir, die ganze Komödie des Lebens wird so oft mit falsch verteilten Rollen aufgeführt. Ich bin nur das Opfer eines Besetzungsfehlers – der Graf Festenberg, [...] das ist mein Fach! – als Kellner hab' ich immer gewußt, [...] das bist nicht du [...] jetzt erst war es mir, als ob ich zu mir selbst gelangt wäre. [...] Ich habe mich zu dem gemacht, zu was ich geboren bin!²⁰⁴

Salten nivelliert damit die Bedeutung sozialer Herkunft und plädiert für einen »inneren«, selbst erarbeiteten Aristokratismus, der – sofern er zum eigenen Wesen passe – gesellschaftlich anerkannt werde. So experimentiert er in seinen Erzählungen wie in seiner Adels-Studie mit Rangunterschieden und ihrer Inversion. Er enthüllt die Mechanismen einer ständischen Gesellschaft als Praktiken sozialen Rollenspiels und die ständische Ordnung selbst als inszenatorisch angelegt.²⁰⁵ Stand (lat. *status*; zu *stare*, stehen) wird damit auf seine etymologische wie kulturhistorische Bedeutung als Weise des »Stehens« in einem größeren Gebilde zurückgeführt, das man durch soziales Handeln – etwa durch Unter- und Überordnung – gleichermaßen hervorbringt wie aktiv anerkennt.²⁰⁶

202 Vgl. Eisele, »Ein trübseliges Pläsier«.

203 Salten, *Wiener Adel*, 64.

204 Salten, *Graf Festenberg*, 49f. Zum Einakter Atze/Hubmann, »Der schwärmerischste, zärtlichste, unermüdlichste Liebhaber, den ich kenne«, 395.

205 Auf ähnlichen Prämissen beruht Thomas Manns Fragment *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*.

206 Werner Conze, Art. »Stand, Klasse«, 158.

Zugleich war »Stand« um 1900 als Gesellschaftsordnung, die Ungleichheit zementierte, bereits umstritten und in seiner Bedeutung erodiert.²⁰⁷ Dies betraf auch Konzepte von Aristokratie. Der sogenannte Zweite Stand war seit dem 18. Jahrhundert von bürgerlicher Seite kritisiert, sein Macht- und Herrschaftsanspruch abgelehnt worden; um 1900 und noch über das Frühjahr 1919 hinaus, als Adel in Österreich offiziell abgeschafft worden war, bildeten sich neue Ideen darüber aus, was aristokratisch sei.²⁰⁸ Autoren, unter ihnen Karl Kraus, begründeten neue Dichotomien von »wahrem und falschem Adel«, während etwa Nietzsche Adel gegen die dekadente Gegenwart zu rehabilitieren suchte und positiv neu dachte.²⁰⁹ Parallel existierte eine bürgerliche Kritik fort, die seit dem 18. Jahrhundert gegen die Aristokratie vorgebracht wurde. Sie bezog sich auf einen verschwenderischen Lebensstil, die Scheinhaftigkeit adliger Kultur und die als affektiert empfundene Selbstinszenierung.²¹⁰ Vertreter von Bürgerlichkeit und Romantik delegitimierten die Aristokratie als scheinhaft und bezogen sich negativ auf sie – etwa mit der Rede vom »Schauspielerstand«.²¹¹ Sie diagnostizierten eine Differenz zwischen äußerer Behauptung und innerem Gehalt, die auch Salten aufgriff, womit er sich bürgerlichen Denktraditionen verpflichtet zeigte. Er nahm die aristokratische »Ästhetisierung der Oberfläche«²¹² in den Fokus, um sie als Zeichen adliger Dekadenz zum zentralen Erkenntnisgegenstand zu erheben. Seine Porträts wollen hinter den »zeremoniellen Schein«²¹³ gelangen und erblicken die Aristokratie dahinter als belanglos, ihre Uniformen und Orden als nichtig. Ein Fremder interessiere sich Salten zufolge kaum für diese Inszenierung von Rang, »da er unsere Uniformen und Orden und noch weniger unsere verborgenen Erkennungszeichen sich zu deuten wüßte [...]; all die Titel und Prädikate, ohne die beinahe alle Akteure ihren Reiz verlieren müßten.«²¹⁴ Diese Ansichten legt Salten auch seinem Grafen Festenberg in den Mund, der für eine Neubestimmung der aristokratischen Idee plädiert: Rang solle nicht ererbt, sondern erarbeitet werden. Während Festenbergs Gegenspieler Aristides zwar einen Titel trägt, diesen aber nicht ausfüllen kann, handelt

207 Ebd., 157, 217.

208 Zur Adelssemantik der Jahrhundertwende Eckart Conze, *Aristokratismus und Moderne*; ders. u. a. (Hgg.), *Aristokratismus*.

209 Vgl. Strobel, *Abschaffung des Adels*, 69f.

210 Vgl. Jung, *Adel und Epoche*, 22–31.

211 Hier Joseph von Eichendorff, zit. n. Jung, *Adel und Epoche*, 27.

212 Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 188.

213 Schramm, *Spalierstehen*.

214 Salten, *Wiener Adel*, 65.

Festenberg wahrlich aristokratisch. Nur aus diesem Grund habe niemand Verdacht geschöpft, so Festenberg gegenüber seiner Frau: »Wäre es mir jemals möglich gewesen, deine feinen Instinkte zu täuschen, Helene? Niemals hätte die Komtesse Lauretin einen verkappten Kellner für einen Grafen genommen.«²¹⁵ Salten befindet den sozialen Status der Aristokratie damit nicht für unabänderlich gegeben; sie sei das Produkt einer Inszenierung, während »wahre« Aristokratie von innen komme. Seine Oberflächenbeschreibungen des Adels sollten nicht nur innerhalb der Wiener *Großstadt-Dokumente* die auflagenstärkste Publikation, sondern insgesamt die gefragteste Arbeit des Projekts werden. Sie hatte einen Nerv getroffen, stand im Einklang mit physiognomischen Überzeugungen und lieferte eine Argumentation, um den Vorwurf der aristokratischen Dekadenz zu untermauern. Gegenüber dem Bürgertum des 19. Jahrhunderts erscheint die Aristokratie bei Salten sozial immobil. Während er sich als der Monarchie verbundener Bürger einer liebevollen Bewunderung für die Zeremonien der Aristokratie nicht erwehren kann und gleichfalls in bürgerlicher Tradition das souveräne Gebaren des Adels beäugt, arbeitet er an gesellschaftlicher Anerkennung, die aufgrund persönlichen Verdienstes verliehen wird. Die *Neue Freie Presse* scheint ihm im März 1919 ganz nah, als sie anlässlich der Abschaffung des Adels in Österreich »nur einen echten Adel auf Erden« fordert: »den des persönlichen Verdienstes, der Arbeit, der Seele, des Geistes«.²¹⁶

5. Strategien sozialer Schau

Die Ideen und Impulse, die Saltens Schriften prägen, stehen in engem Zusammenhang mit seiner jüdischen Herkunft. In manchen Texten ruft er Themen jüdischer Existenz direkt auf, viele Male adressiert er antisemitische Vorwürfe konkret. In seinen Artikeln für *Die Welt* gibt er sehr persönliche Einblicke in seine schmerzlichen Erfahrungen als Jude in Wien.²¹⁷ Neben diesen direkten Bezugnahmen sind auch die Themen, die seine Schriften weithin durchziehen, von den Erfahrungen der Diaspora, des Antisemitismus und der Marginalisierung geprägt. So erarbeitet er sich mit seinen Plädoyers für genaue Beobachtung eine Methode, sich in Gesellschaft zu behaupten, während die Konzepte von Nachahmung und Wesen eine Positionierung darin erlauben. Vor dem

215 Ders., Graf Festenberg, 49.

216 Adelsabschaffung in Deutschösterreich, *Neue Freie Presse*, 30.3.1919, 3.

217 Vgl. Salten, »Echt jüdisch«, 13.

Hintergrund seiner eigenen Erfahrung arbeitet er insbesondere daran, Mechanismen der In- und Exklusion offenzulegen, neu zu justieren und in eine meritokratische Gesellschaftsordnung umzudeuten.

Haltung erarbeiten

Für seine Umwertungen gesellschaftlicher In- und Exklusion kultiviert Salten die Methode der aktiven, teilnehmenden Beobachtung von einem außenstehenden Standpunkt. Seine Erfahrungen als Jude in Wien helfen ihm, diese Außenseiterposition einzunehmen. Mit seiner theaterhistorischen und -theoretischen Kenntnis fundiert er seine Perspektive und setzt seine Biografie so ins Verhältnis zu einer kollektiven jüdischen Erfahrung. Als bürgerlich akkultrierter Jude mit Aufsteigerbiografie erlebt Salten Anschuldigungen, die nicht ihm allein gelten, sondern gegen Juden*Jüdinnen insgesamt vorgebracht werden. Er erlebt, wie ihnen abgesprochen wird, ein tieferes Verständnis für kulturelle Schöpfungen zu haben; vielleicht hat er im August 1904 selbst mitbekommen, wie dieser Vorwurf auch innerjüdisch erhoben wurde, als Peter Altenberg dem Journalisten Paul Goldmann nach seiner Kritik an der Inszenierung von *Elektra* (Hugo von Hofmannsthal) vorhielt, als Jude könne er das Stück nicht verstehen.²¹⁸ Sicher kannte er Wagners Schrift *Das Judenthum in der Musik*, in der behauptet wurde, ein Jude stehe »inmitten einer Gesellschaft, die er nicht versteht«.²¹⁹ Zuerst 1850 veröffentlicht, publizierte Wagner seine antisemitische Hetzschrift 1869 in verschärfter Form erneut. Sie sprach der jüdischen Bevölkerung eine »sinnliche Anschauungsgabe« ab und insistierte weiter, ein Jude – gleichgültig und teilnahmslos – könne keinen »neuen Zusammenhang mit der Gesellschaft«²²⁰ finden.

Diesen Anwürfen – hier nur exemplarisch benannt – setzt Salten ein rationales Beobachtersubjekt entgegen, das soziale Gefüge durchdringt und sich so innerhalb einer Gesellschaft selbstbestimmt positionieren kann. Seine Konzeptualisierungen dieser Beobachtung schließen an wahrnehmungstheoretische Ideen der Jahrhundertwende an, sie treten dem Antisemitismus wie der sinnlichen Überwältigung der Moderne entgegen und greifen so Erfahrungen auf, die spezifisch jüdische Dimensionen wie auch gesamtgesellschaftliche Aspekte alltagsweltlichen Erlebens betreffen. In Saltens Werdegang als Journalist jüdischer Herkunft, dessen Eltern

218 Schnitzler, Tagebuch, 7.8.1904.

219 Wagner, *Das Judenthum in der Musik*, 18.

220 Ebd., 17.

nach Wien migriert waren und dem in der Folge ein sozialer Aufstieg gelang, zeigt sich das mehrschichtige Gepräge dieser Erfahrungen von Differenz und Marginalisierung auf exemplarische Weise.

Seine Erfahrungen speisen sich aus seiner jüdischen Herkunft, aus sozialen, familiären wie kulturellen Divergenzen. In der Stadt treffen diese Lebenswelten – urbane und dörfliche, proletarische und bürgerliche, jüdische und christliche – aufeinander. Sie begegnen sich an den Orten urbaner Öffentlichkeit, in Prater und Kaffeehaus, am Bahnhof und in Vergnügungsstätten.²²¹ Die Zweifel, Sehnsüchte und Dissonanzen, die dies hervorruft, macht Salten in seinen Feuilletons sichtbar. In seinem Text *Beim Fünfkreuzertanz* beschreibt er einen gebildeten städtischen Beobachter. Dieser findet sich inmitten einer dörflichen »stampfenden, jubelnden, lachenden« Tanzgesellschaft wieder, der er sich »besinnungslos und ohne Rückhalt« anzuschließen wünscht, nur um dann »neugebadet« zu seinen Freunden zurückzukehren, die nur »Wehmut kennen und vieldeutige Sentimentalität«²²² und denen er ebenso entfremdet ist. Einige Jahre später legte er in *Martin Overbeck* (1927) die Überzeugung dar, dass die Großstadt diese Fremdheitsgefühle auf dichtem Raum gar potenziere und soziale Unterschiede vergrößere:

Hier scheidet Fremdheit den Menschen vom Menschen, kälter, grausamer [...]. Hier gibt es Abstände von einem zum andern, die größer scheinen, als irgend ein Erdenmaß zu messen vermag. [...] Wären die Menschen nicht vollkommen abgestumpft gegen die furchtbaren und grotesken Kontraste, welche die Großstadt auf Schritt und Tritt bietet, sie würden sich die Augen ausweinen oder sich totlachen.²²³

Die Distanz zwischen verschiedenen Schichten erfährt Salten bereits 1904 bei seinem Besuch jener aristokratischen Theaterinszenierung. Zwar hat er als renommierter Journalist Zugang dazu, seine Deklassiertheit wird ihm aber während der Gespräche bewusst. Die Erhabenheit, die er noch verspürt hatte, als er in seiner Kutsche durch das Eingangstor fuhr, weicht der Empörung über eine Adelsgesellschaft, die ihn nicht wahrnimmt: »als ob du gar nicht da, als ob du einfach Luft wärst«.²²⁴

Den Erfahrungen der Ausgrenzung setzt Salten die Hoffnung auf die

221 Vgl. zur Begegnung unterschiedlicher Schichten in der Moderne Warstat, Milieu und Metropole, 162.

222 Salten, *Beim Fünfkreuzertanz*, 57.

223 Ders., *Martin Overbeck*, 10.

224 Ders., *Wiener Adel*, 62.

Möglichkeiten sozialer Schau entgegen. Wenn nicht vollumfänglich, so ermöglicht sie ihm doch Momente des Zugangs. Salten zufolge geht der Teilhabe an einer Gesellschaft zunächst ihre genaue Durchdringung voraus. Sie geschieht durch die Beobachtung von einem außenstehenden Standpunkt aus und ist gleichfalls ein gesamtkörperliches Unterfangen. Bespricht Matthias Warstat »*theatrale* Nachahmung« als »nicht ablösbar von Wahrnehmungsvollzügen, von einer genauen Betrachtung und Beobachtung, die es dann ermöglicht, Handlungen *genau so* zu wiederholen, wie sie zuvor beobachtet wurden«,²²⁵ so ist auch bei Salten visuell, haptisch und akustisch erworbenes Wissen zunächst durch Beobachtung begründet und dann mit einer gesamtkörperlichen Praxis der Nachahmung verbunden. In seinem Feuilleton *Wiener Straße* beschreibt er einen solchen Prozess der körperlich erfahrenen Integration in eine Stadtgesellschaft:

Wieviel habe ich sehen gelernt, seit ich ein junger Mann war und jeden Tag nach dem Bureau spazieren gegangen bin; und wieviel könnte ich sagen. Aber ich möchte nur bemerken, daß [...] durch meine Spaziergänge viele Eigenschaften in mir entwickelt wurden. Der Burgplatz zum Beispiel, der Graben, der Kohlmarkt, [...] da habe ich nach und nach einen Sinn für Anstand bekommen, ganz unwillkürlich; eine Neigung zu besseren Lebensformen und eine gewisse Empfindlichkeit gegen das Ordinaire und gegen das Geschmacklose.²²⁶

Ermöglicht die aristokratische Veranstaltung in einem privaten Palais diese Erfahrungen der Zugehörigkeit nur bedingt, so feiert Salten in tendenziell sozialromantischen Tönen öffentliche Stadträume für ihr inklusives Potenzial, das mittels Anschauung entfaltet wird:

[U]nzählige Male bin ich nach der Vorstellung im Opernvestibül gestanden und habe mir die vornehme Welt angeschaut, und bin wie nach einer glänzenden Unterhaltung heimgegangen, wenn ich dieses prachtvolle Gedränge schöner Frauen und eleganter Herren die majestätische Loge herunterströmen sah [...].²²⁷

225 Warstat, *Soziale Theatralität*, 43 (Hervorhebung im Original). Warstat scheidet Tardes Mimesisbegriff von der theatralen Nachahmung, die unbewusste, mechanische Nachahmung nicht umfasst.

226 Salten, *Die Wiener Straße*, 18.

227 Ebd., 19.

Und weiter:

[Ich] weiß nicht, ob ich mich anderswo wegen meiner Armut und [...] niedrigen Stellung ausgeschlossen gefühlt hätte. Hier habe ich mich niemals ausgeschlossen gefühlt, sondern habe immer die Empfindung, mindestens aber die Illusion gehabt, an allem Luxus, an aller Schönheit und an aller Intimität der Stadt ohne weiteres teilnehmen zu dürfen.²²⁸

Bürgerlichkeit neu verorten

Salten entwirft in seinen Skizzen einen modernen Menschen, der kein Zuschauer bleibt, sondern ungeachtet seiner Stellung aktiver Teilnehmer einer Gesellschaft wird und so sein Außenstehen graduell und temporär überwinden kann. Vor dem Hintergrund seiner eigenen Biografie beschreibt er ein soziales Gefüge, das auf Praktiken der Vor- und Nachahmung, auf Rollenspiel und einer aktiven Haltung zur Gegenwart beruht. Seine Anforderungen an den idealen Beobachter sind dabei äußerst zeitgenössisch; sie schließen an Wissenschaftskonzeptionen des 19. Jahrhunderts an, die bürgerliche Prinzipien der Objektivität, Aufmerksamkeit und Rationalität kultivierten – wobei jene Prinzipien und die Mehrheit der öffentlichen Räume eng mit Ideen von Männlichkeit verbunden waren.²²⁹ In *Der gesellschaftliche Verkehr* beschreibt Oscar Bie etwa geschlossene Zimmer und Zirkel als »Domäne der Frau«,²³⁰ die er mit der öffentlichen Straße kontrastiert. Als männlicher, bürgerlicher Teilnehmer am öffentlichen Raum blickt Salten auf die Wiener Gesellschaft, die er als heterogen beschreibt, und produziert so dennoch neue Demarkationslinien sozialen Ein- und Ausschlusses.

Für Salten, der durch seine Mutter von einem bürgerlichen kulturellen Kapital profitieren konnte, ist die Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts jedoch kaum mehr anschlussfähig. War sie einst von emanzipatorischem Gehalt, können ihre Normen keinen universellen Anspruch mehr erheben: Ihre Praktiken scheinen als erstarrte Kodizes keine Antwort auf die Herausforderungen der Gegenwart mehr bereitzuhalten.²³¹ Mit

228 Ebd., 21.

229 Zur Verknüpfung von rationaler Beobachtung und Männlichkeit Ekström, *Seeing From Above*, 197.

230 Bie, *Der gesellschaftliche Verkehr*, 9.

231 Döcker, »Jeder Mensch gilt in dieser Welt nur so viel, als wozu er sich selbst macht«, 120.

seinem Porträt des Klavierfabrikanten Ludwig Bösendorfer (1835–1919) setzte Salten dem Wiener Großbürgertum des 19. Jahrhunderts ein Denkmal. Er porträtierte den Unternehmer, der 1859 die Fabrik seines Vaters übernommen und zu internationalem Renommee geführt hatte, als »wanderndes Wahrzeichen«. ²³² Bösendorfer sei eines der »seltenen Exemplare« einer »noch lebenden Art«, ²³³ wobei sein Habitus an das 19. Jahrhundert erinnere. Bis hinein in ihre bauliche Substanz sei er mit der Stadt verbunden. Dort, wo er einst gewirkt habe, klatze nun ein »öder Bauplatz«. Bösendorfers bürgerliche Qualitäten beschreibt Salten physiognomisch, anhand von Gestalt, Kleidung, Gang und Gebärde:

Er hat auch äußerlich die konservative Art der vornehmen Wiener Herren seiner Zeit. Er bleibt bei Formen, die ihm ein für allemal feststehen. Er trägt den »Stößer«, den geradkrämpigen Zylinder, den bezeichnenderweise die Wiener Fiakerkutscher und die Wiener Grafen getragen haben. Als übergebliebener Rest verjährter und verborgener Sehnsucht nach einer Nationaltracht oder als Abzeichen des echten alten Wienertums, als Erinnerung an entschwundene »Gawlier«-Jahre oder als ein Bekenntnis zu Wien und zur Vätersitte. Er trägt den Winterrock oder Überzieher immer unabänderlich [...]. Die Mode mag wechseln wie sie will, er macht das nicht mit [...], bleibt sein ganzes Leben lang bei der einmal beschlossenen Kleidung [...]. Immer sehe ich ihn gern die Straße einherwandeln, langsam, anmutig, von einer [...] Würde in der Haltung; sehe [...] seinen Gang, der so ganz und gar Kultur atmet in jeder Bewegung, wie nur das Schreiten geistig harmonischer, innerlich unabhängiger Menschen. [...] Seit ich ein Knabe war, hab' ich ihn immer als ein Stück Wien, als ein wanderndes Wahrzeichen dieser Stadt betrachtet, hab' ihm jedes Mal nachgeschaut, wenn ich ihn traf, und schaue ihm heute noch lange nach, wo ich ihn treffe. ²³⁴

Die Worte, die Salten für Bösendorfer wählt, decken sich mit den Vokabeln der Anstandsbücher der Zeit. Gottfried Immanuel Wenzels Lehrbuch *Der Mann von Welt* hebt etwa auf »aufrechte Haltung«, »bescheidenes Benehmen« und einen »gebildete[n] Geist« ²³⁵ als Maximen

232 Salten, Bösendorfer, 227.

233 Ebd., 225 f.

234 Ebd., 226 f.

235 Wenzel, *Der Mann von Welt*, 41, 2, 37. Wenzel schreibt ebd., 58: »Der Gang des

bürgerlicher Selbstpräsentation ab.²³⁶ »Harmonie« und »Einklang«²³⁷ (von Inhalt und Form) sind Leitbegriffe einer sittsamen Lebensführung, die sich über die »Pflege« von Körper, Haltung und Kleidung auch äußerlich herstellt. Bösendorfer scheint als lebendiges Anschauungsexemplar von Bürgerlichkeit der Anstandsliteratur des 19. Jahrhunderts entsprungen. Sein Äußeres verrät Anstand und Geist. Bösendorfer, wie ihn Salten entwirft, ist ein »gebildete[r] Mann«,²³⁸ ein Bürger, wie er im Buche steht. Blickt Salten mit Faszination auf Bösendorfers Beständigkeit, so ist dieser gerade deshalb um 1900 aus der Zeit gefallen – seine Person ist musealisiert, wie die Benimmbücher nurmehr zu einem unzeitgemäßen Regelwerk erstarrt waren.²³⁹

Wirkt das Wertesystem der Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts auch um 1900 fort, so stellt Salten ihr ein sozial dynamischeres Bürgertum zur Seite, das sich den veränderten Bedingungen der Moderne stellt. Seine Ideen gründeten auf der Nachahmung, die Voraussetzung für die Nivellierung sozialer Unterschiede und die Durchlässigkeit von Standesgrenzen war. Seine Hoffnungen zielten dabei in beide Richtungen der sozialen Hierarchie: Sie sollten Außenseitern einen Aufstieg ermöglichen und umgekehrt Bürger und Aristokraten dazu befähigen, verständig an proletarischem Leben teilzuhaben. Die Grenzen sozialer Durchlässigkeit testet Salten literarisch mindestens seit 1908 verstärkt aus.²⁴⁰ Anhand seines Romanhelden Martin Overbeck, der aus einer reichen Kaufmannsfamilie stammt, erzählt er den umgekehrten Weg eines sozialen Abstiegs. Overbeck streift zunächst mit arroganter Attitüde durch die Vorstadt, beobachtet Läden, interessiert sich schließlich für deren Schaufenster und beginnt sie zu unterscheiden: »Er strich umher, bog einmal links ab, ging ein Stück, bog dann wieder rechts ein. Wie es der Zufall ergab.

Gebildeten sei: 1. Weder zu geschwind, noch zu langsam; 2. Nicht schwankend und nicht taumelnd, sondern fest«.

236 Als pädagogischer und philosophischer Schriftsteller aus Böhmen wirkte Wenzel (1754–1809) während der josephinischen Reformen in Linz und Wien, bezog sich auf Kant, Chesterfield und Knigge. Vgl. Art. »Wenzel, Gottfried Immanuel«, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Bd. 55, Wien 1887, 13–16; Wenzel, Unterhaltungen über die auffallendsten neuern Geistererscheinungen, Träume und Ahndungen.

237 Ders., *Der Mann von Welt*, 33.

238 Ebd., 2.

239 1801 publiziert, wurde das Lehrbuch vielfach neu aufgelegt. 1892 erschien *Der Mann von Welt* nach zwanzigjähriger Pause ein 14. und letztes Mal.

240 Zu Saltens Novellistik als Sozialtopografie Fiedl, Dichter Raum, 291 f.

Er lernte sehen. Mit anderen Augen, als mit den sorglosen, mit denen er bisher um sich geschaut hatte.«²⁴¹

Salten reagiert so auch implizit auf Herausforderungen, denen die jüdische Bevölkerung um 1900 gegenübersteht. Exemplarisch sollen hier zwei solcher Strategien hinsichtlich seiner jüdischen Herkunft und im Umgang mit der Moderne herausgestellt werden: Einerseits gelingt Salten eine Apologie der Akkulturation, andererseits eine Umwertung antisemitischer Vorwürfe.

Vom Umgang mit antisemitischen Topoi

Eine Umwertung antisemitischer Topoi nimmt Salten in seiner Publikation zum *Wiener Adel* vor. Darin greift er antisemitische Diskurse auf und deutet sie um. Das Vorwort setzt den europäischen Adel direkt als eine »uniforme Gesellschaft«, die sich »in der ganzen Welt« befinde – und verschränkt so zeitgenössische Urteile über die europäische Aristokratie als eine übernationale Gruppe mit Ideen über die jüdische Bevölkerung der Diaspora. Adlige seien »assimilierte Kosmopoliten, entnationalisierte Europäer, die lediglich überall die betreffenden Landesfarben annehmen«.²⁴² Assimilation und Kosmopolitismus jenseits der Nationalität sind hier Anleihen an Ideen über die diasporische Existenz der jüdischen Bevölkerung, die sowohl als neutrale Selbstbeschreibungen vorgebracht als auch antisemitisch ausgedeutet wurden.²⁴³ Daneben zieht er biologische Kategorien persifizierend heran und überträgt sie auf die europäische Aristokratie:

Dieses Blut ist so toll gemischt, so merkwürdig durchsetzt vom Blute aller Rassen und Nationen, mit allerlei heimlichen, gesunden und kranken, kaiserlichen, bedientenhaften, jüdischen und sonstigen Ingredienzien so vielfach gewürzt, daß man sich nicht wundern brauchte, wenn es eines Tages statt rot wirklich blau erscheinen sollte.²⁴⁴

241 Salten, Martin Overbeck, 114.

242 Salten, *Wiener Adel*, 3.

243 Zur Begriffsgeschichte von »Kosmopolitismus« Gilman, *Aliens vs. Predators*, 59–74. Zur antisemitischen Adressierung der jüdischen Diaspora vgl. exemplarisch Richard Wagner. Er schreibt von der jüdischen Bevölkerung als einem »zersplitterten, bodenlosen Volksstamme«: ders., *Das Judenthum in der Musik*, 15.

244 Salten, *Wiener Adel*, 3.

Salten verweist implizit darauf, dass Kosmopolitismus und Assimilation keine per se jüdischen Eigenschaften sind, sondern jahrhundertlang in den oberen Ständen gepflegt wurden. Dabei scheint Salten adligen Kosmopolitismus und die Befähigung, paneuropäisch Herrschaftsanspruch zu inszenieren, vorsichtig zu würdigen, während er antisemitische Topoi ironisierend überträgt. Beständig beschreibt er Adlige mit einem Vokabular, das um 1900 pejorativ auf die jüdische Bevölkerung bezogen wird: Sie besäßen »herrische Mienen, scharfgerissene Profile« und »Nasen von einer Krümmung, die sich heutzutage nur ein Graf erlauben kann«. ²⁴⁵ An König Alfons III. von Spanien bemerkt er dessen krumme Beine: »Seine dünnen, hohen Beine zeigen freilich eine sanfte, kaum merkbare Biegung, aber was schadet das einem König? Ja, wenn er in der Leopoldstadt geboren wäre, statt in Madrid [...] und König hieße, statt es zu sein.« ²⁴⁶

Damit verweist Salten auf die Beliebtheit antisemitischer Zuschreibungen. Seine Beschreibungen legen offen, dass Juden*Jüdinnen aufgrund von äußeren Markern angefeindet werden, die ihnen willkürlich zugeordnet und nur ihnen negativ angelastet sind. Während Adlige mit »herrischen Mienen« ²⁴⁷ für ihre Abkunft gelobt würden, müssten sich Juden mit ganz anderer Betonung denselben Spruch anhören: »Da sieht man die Rasse! Da zeigt sich die Abkunft!« Dabei könne man unter ihnen leicht »aristokratische Duplikate« finden, ebenso wie in den Arbeiter*innenbezirken von Hernals und Ottakring viele Jungen nur wegen ihrer mangelnden Ausstattung nicht sofort für Prinzen gehalten würden. ²⁴⁸

Indem er über den Kleidertausch zwischen Arbeiterjungen und Prinzen, Juden und Adligen sinniert, befragt Salten die vorgebliche direkte Kausalität von äußeren Merkmalen und sozialer, ethnischer oder religiöser Herkunft. Er legt dar, wie äußere Marker in Abhängigkeit vom Status einer Person, ihrer ethnischen oder religiösen Herkunft gesetzt wurden und damit der Beliebtheit unterlagen, keinesfalls aber physiognomische Aussagekraft besaßen. Damit widerlegte er die antisemitische Behauptung, nach der Juden*Jüdinnen an körperlichen Merkmalen zu erkennen seien, und erteilte auch der Physiognomie des 18. Jahrhunderts, wie sie von Johann Caspar Lavater vertreten wurde, eine deutliche Absage.

Lavater hatte vorgeschlagen, Charakter, Moral und Intelligenz eines Menschen anhand von festen Gesichtskonturen auszudeuten – was

245 Ebd., 65.

246 Ders., *Der König von Spanien*, 1.

247 Ders., *Wiener Adel*, 65.

248 Ebd. Vgl. auch Eisele, »Ein trübseliges Pläsier«, 124.

ihn zu rassistischen Urteilen führte.²⁴⁹ Waren seine Schriften noch im 19. Jahrhundert wirkmächtig, so arbeitete etwa der Physiologe Wilhelm Wundt an einer Korrektur. Er wertete Lavater als »Spiritisten« und seine Lehre als »orakelhaft«²⁵⁰ ab und plädierte stattdessen für physiologische Experimente, um etwa Fragen der Habitualisierung zu verstehen. Dabei bezog er sich auf die Schauspieltheorie von Lessing – und auch in Saltens Skepsis gegenüber der physiognomischen Ausdeutung fixer Konturen und Körperbildungen klingt ein Thema an, das Lessing in seinem Lustspiel *Die Juden* (1754) bereits ähnlich verarbeitet hatte.²⁵¹ Im Gegensatz zu Lavater beschrieb Salten in seinen eigenen »physiognomischen Schriften« die Oberfläche als ein sozial hervorgebrachtes und dynamisches Amalgam von Sozialrolle, tradierten wie individuellen Gewohnheiten und Vorlieben, Prozessen der Vor- und Nachahmung, deren Wahrnehmung gleichfalls abhängig von Wissen und Bewusstsein sei.²⁵²

Apologie der Akkulturation

An den Mechanismen der Hervorbringung und Wahrnehmung von Oberflächen in einer Gesellschaft sind Felix Salten zufolge alle ohne Unterschied in Herkunft oder Klasse beteiligt, womit er wiederum Vorwürfe der »Illusion« und Täuschung, die gegen die jüdische Bevölkerung vorgebracht wurden, zu entkräften schien. Ein zentrales Theorem ist dabei das der Nachahmung, das mit Assimilation und Akkulturation ebenso eng verbunden war, wie es theatertheoretische und soziologische Überlegungen erlaubte. Um 1900 griffen dementsprechend Publizisten, Politiker und Wissenschaftler Praktiken der Nachahmung positiv wie negativ auf. Antisemiten gingen von der Scheinhaftigkeit der Welt aus und verbanden mit Nachahmung die Täuschung durch ein jüdisches Kollektiv. Daneben brachten sie auch Friedrich Nietzsche mit einer negativen Theaterbegrifflichkeit in Verbindung. Andere versuchten hingegen, mimetische und imitatorische Vorgänge als konstitutive, gesellschaftsumspannende Praktiken zu erklären. Gabriel Tarde (1843–1904) ergriff soziologisch breit Partei hierfür: Nachahmung sei Teil von Natur und Kultur, sie gehöre zum gesellschaftlichen, biologischen und physika-

249 Vgl. Košenina, *Literarische Anthropologie*, 206–210. Lavater publizierte in den 1770ern zur Physiognomie, etwa *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (Leipzig 1775–1778).

250 Wundt, *Ueber den Ausdruck der Gemüthsbewegungen*, 121f.

251 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Schriften. Vierter Theil*, Berlin 1755, zit. n. Košenina, *Literarische Anthropologie*, 205.

252 Vgl. Salten, *Wiener Adel*, 64f.

lischen Leben, umfasse Menschen und Tiere.²⁵³ Mehr noch setzte Tarde seine Hoffnung auf Frieden und eine positiv fortschreitende Geschichte in die Praxis der Nachahmung: Diese führe zur Vergesellschaftung auch verfeindeter Gruppen.²⁵⁴

Kritischer verhielten sich viele Zionisten zur Idee der Nachahmung, die sie mit einer bedingungs- und rückgratlosen Assimilation gleichsetzten. Das Motiv des gedankenlosen »Nachhaffens«, das auch in anthropologischen und schauspieltheoretischen Konzepten des 18. Jahrhunderts problematisiert worden war, wurde von zionistischer Seite aktualisiert und im Rekurs auf die Evolutionstheorie Darwins biologisch unterfüttert. Andreas B. Kilcher hat dementsprechend den nachahmenden Affen, wie ihn Kafka beschreibt, als zentrales Element zionistischer Assimilationskritik herausgearbeitet.²⁵⁵

Salten nimmt zwischen diesen Polen der positiven, emphatischen bis negativen Bezugnahme eine vermittelnde Position ein, die sich vor seinem eigenen Hintergrund aufschlüsselt: Als akkultrierter Jude pflegt er eine Verbundenheit zur Habsburgermonarchie und zu Wien; zugleich hängt er zionistischen Ideen an, ohne jedoch für sich selbst eine Zukunft im Nahen Osten zu sehen. In seinen Aussagen zur Angleichung, zur Vor- und Nachahmung tritt so der Versuch zutage, jüdische Akkulturation innerhalb eines Gesellschaftsgefüges zu stärken, zu verteidigen und für die Moderne zu aktualisieren.

Hierfür sind Saltens Unterscheidung zwischen theatraler Mimesis und sozialer Nachahmung sowie die kontextabhängige Ausdeutung ihrer jeweiligen Potenziale notwendig. Salten begrüßt eine eigenschöpferische Mimesis und bezieht sich skeptisch auf Imitation, die nicht stimmig zum Wesen des nachahmenden Subjekts in Beziehung tritt. Durch diese Flexibilisierung des Nachahmungsbegriffs gelingt es Salten, sich kritisch gegenüber der Aristokratie zu äußern, zugleich aber eine bürgerlich begründete Adelskultur – einen neuen, geistigen Adel – zu fordern. Er zeigt, wie Nachahmung Teilhabe ermöglichen oder zur Demagogie missbraucht werden kann. Als prominentes Beispiel dient ihm immer wieder Lueger, dem

alle Typen dieses Volkes aus seinem Munde sprechen, der Fiaker und der Vereinsobmann, der Schusterbub und der gute Advokat, die Frau

253 Vgl. Kilcher, *Das Theater der Assimilation*, 213. Zu Tardes Theorie Warstat, *Soziale Theatralität*, 35–43. Zudem Tarde, *Die sozialen Gesetze*.

254 Ebd., 22.

255 Ebd., 219.

Sopherl und der Armenvater. Und alle Volkssänger mit dazu. [...] Man hört die Schrammelmusik aus der Melodie seines Wortes, das picksüße Hölzel und die Winsel [...]. Das gute Mundwerk der Österreicher hat in ihm seine höchste Vollendung gefunden.²⁵⁶

Auch die Konnotation des Theatervokabulars changiert bei Salten je nach Gegenstand. Deutet er es dann negativ, wenn es um die Enttarnung von Habitus und Sozialrolle geht, bezieht er sich an anderer Stelle positiv darauf. Indem er Nachahmung, Schau und Anpassung als zentrale Faktoren sozialen Miteinanders positioniert, gelingt Salten schließlich die Apologie der Akkulturation, die um 1900 vielfach diskreditiert war. Demgegenüber suchte Salten die bürgerliche Idee der Akkulturation neu und positiv auszudeuten: Veristisches Rollenspiel ermögliche sozial übergreifende Austauschprozesse und Teilhabe für marginalisierte Gruppen. Die durchdringende Schau als gesamtkörperliches Erleben führte dabei nicht nur zum Gelingen dieser Austauschprozesse, sondern auch zu einer Kritik an den negativ wahrgenommenen Seiten der Moderne. Salten dynamisiert also ganz allgemein soziale Prozesse der In- und Exklusion, wobei er Möglichkeiten der Partizipation mittels Rollenhandelns herausstellt, gleichfalls aber an einem neuen Distinktionsmerkmal arbeitet – dem »österreichischen Wesen«.

Seinen Überlegungen nahe stand wohl der (Kultur)zionist und Publizist Achad Ha'am (Ascher Hirsch Ginsberg, 1856–1927). Ha'am wirkte zunächst von Odessa aus an der Begründung der kulturzionistischen Idee mit, wobei er sich in den 1890er Jahren auch zur Assimilation und Nachahmung zu äußern begann. Sein 1901 in deutscher Übersetzung erschienener Artikel *Nachahmung und Assimilation*²⁵⁷ positionierte Nachahmung als »eingewurzelte Neigung, es anderen gleich zu thun«, ²⁵⁸ und schied überdies – darin Salten ähnlich – zwischen einer guten und einer schlechten Art der Nachahmung. So warnt er vor dem »Selbstverlust«, der dann geschehe, wenn man nur imitiere.²⁵⁹ Ha'am beharrt also auf der »individuellen Eigenart«, die auch Salten mit seinem »österreichischen Wesen« kultiviert.²⁶⁰

Insgesamt wurden »österreichische Eigenarten« im Bekannten- und

²⁵⁶ Salten, Lueger, 2.

²⁵⁷ Vgl. Kilcher, *Das Theater der Assimilation*, 219–223.

²⁵⁸ Ha'am, *Nachahmung und Assimilation*, 9; daneben ders., *Nachahmung und Assimilation* (Schluss), 4–6 (beide übersetzt von Israel Friedländer).

²⁵⁹ Vgl. Kilcher, *Das Theater der Assimilation*, 223.

²⁶⁰ Ähnlich wie Ha'am und Salten argumentiert der Wiener Mediziner und Publizist Zollschan, *Revisionen des jüdischen Nationalismus*, 162.

Freundeskreis von Salten positiv herausgestellt. Rainer Maria Rilke bezog sich auf Saltens Umgang, »in dem alle österreichischen Eigenschaften beisammen sind, gut gehalten und hell wie ein Etui.«²⁶¹ Hugo von Hofmannsthal beschrieb man als »Typ des österreichischen Aristokraten und Reiteroffiziers«, sein Sekretär und Schriftstellerfreund Felix Braun bemerkte dessen »habsburgerisch[e]« Unterlippe.²⁶² Damit hatten die Freunde ein Distinktionskategorie erschaffen, die zwar offen für Nachahmung war, aber auch unveränderliche »innere« Eigenschaften und fixe »äußere« Merkmale betraf. In merkwürdiger Gegenläufigkeit aktualisierte die Gruppe Ideen von Aristokratismus und wertete sie für ihr eigenes Selbstverständnis als geistige und künstlerische Elite um. Zugleich gelang Salten so eine kulturzionistisch grundierte, bürgerlich engagierte Apologie jener Akkulturation, die er selbst lebte: einer mündigen und souveränen, die die eigene »Wesenhaftigkeit« berücksichtigte und zugleich den eigenen Körper befähigte, sich innerhalb einer modernen Gesellschaft zu bewegen. Der Körper wird damit schlussendlich und mit der Diagnose von Klaus Müller-Richter zum Ort, an dem die »Unmittelbarkeit des kompetenten Gehens, Fahrens, Sich-Bewegens in der Großstadt«²⁶³ praktiziert wird, und auch zum »pädagogischen Gegenstand« eines physischen wie psychischen Bildungsprozesses.

261 Dickel, *Zionismus und Jungwiener Moderne*, 581.

262 Ebd., 556.

263 Müller-Richter, »Voll Aufmerksamkeit für ihren Gang ...«, 77.

VI. Enthüllen

Tanz und Ausbruch. Sehnsucht nach (doppelter) Emanzipation im Tanz

1. Skandal um eine Häuserfassade

In zahlreichen Reise- und Architekturführern für die Stadt Wien kursiert eine Anekdote über die Residenz der Kaisers: Franz Joseph habe in seinen letzten Jahren die Fenster jener Zimmer der Hofburg vor dem Betreten verdunkeln lassen, die zum Michaelerplatz ausgerichtet waren.¹ Die Verdunkelung sollte den Blick auf das Haus gegenüber am Platz verhindern, das der Kaiser als ästhetische Beleidigung empfand und das im Herbst 1910 einen veritablen Skandal ausgelöst hatte. Das Haus entzog sich – zumindest in der Oberzone der Fassade – einer historistischen wie secessionistischen Bauweise, es kam ohne Ornament aus und bildete so ein Gegenprogramm zur reich verzierten Hofburg. Es war bald nach seiner Errichtung als »Scheusal am Michaelerplatz« sowie als »Haus ohne Augenbrauen« bekannt. Die *Neue Freie Presse* berichtete von »schmucklosen Fensterlöchern« und ärgerte sich über die »tostlose Dürftigkeit« und »kreuzmoderne Dissonanzen«. Der Neubau, so schrieb Hugo Wittmann, wirke »wie eine Kriegserklärung gegen alles, was bisher als wienerisch«² gegolten habe. Im Oktober 1910 beanstandete das Bauamt die glatte Verputzung der Fassade und verfügte den Stopp der Bauarbeiten, bis Pläne zur Ausschmückung vorgelegt seien.³ (Abb. 11)

Der Architekt des Hauses, Adolf Loos (1870–1933), stimmte der Verordnung gezwungenermaßen zu und bedankte sich beim Bauamt für die ungebetene Reklame.⁴ Loos hatte das Haus 1909 für den Herrenausstatter Goldman & Salatsch entworfen und mit dem Baumeister Ernst Epstein umgesetzt. Sowohl Epstein als auch sein Auftraggeber, der Schneider Leopold Goldman, waren jüdischer Herkunft. Als Inhaber des exklusiven Bekleidungsgeschäftes war Goldman 1899 zum Hoflieferanten ernannt worden, sein Unternehmen avancierte so rasch zum angesagten Mode

1 Vgl. Pöppelmann, *Architektur*, 89; Haywood u. a., *Lonely Planet*, 70. Wie Franz Joseph den Blick durchs Fenster verhindern ließ, ist unterschiedlich kolportiert.

2 Wittmann, *Das Haus gegenüber der Burg*, 1.

3 Vgl. Der »Kornspeicher« auf dem Michaelerplatz, in: *Die Zeit*, 29. 11. 1910, 15; Ein Beitrag zur »modernen Architektur«. Zur Sistierung des Neuhauses am Michaelerplatz, in: *Architekten- und Baumeister-Zeitung*, 2. 10. 1910, 1.

4 Loos, *mein erstes haus!*, 1.



WOHN- UND GESCHÄFTSHAUS IN WIEN, L. HERRENGASSE 2.
Architekt: Adolf Loos in Wien.

Abb. 11 Das »Haus ohne Augenbrauen« am Michaelerplatz (1911)

haus für Großbürgertum und Aristokratie. Auch der erworbene Standort am Michaelerplatz gegenüber der Hofburg drückte diesen Status aus.⁵ Parallel zum Aufstieg des Modehauses hatte sich Adolf Loos öffentlich zu Mode- und Stilfragen hervorgetan.⁶ Um die Jahrhundertwende begann er, gegen die von ihm als unmodern empfundene Wiener Kultur anzuschreiben, deren Mode und Architektur als »unecht« zu kritisieren. Die Kaisermetropole sei »Schwindel«, die Ringstraße eine »Fassadenstadt«, schrieb Loos 1898: »Wenn ich den Ring entlangschlendere, so ist es mir immer, als hätte ein moderner Potemkin die Aufgabe erfüllen wollen, jemandem den Glauben beizubringen, als würde er in eine Stadt von lauter Nobili versetzt.«⁷

Die Fassaden aber seien »angenagelt«, die ornamentalen Details aus Zementguß. Loos schloss kurzum von der Architektur und Mode auf Hochstapelei, Effekt und Unmoral. Den Menschen, die damit lebten und sich darin kleideten, unterstellte er ein täuschendes Spiel um Status und Reichtum. Loos sprach mittels Architektur also über Fragen des

5 Vgl. Der bestbekanntesten Firma, in: Wiener Salonblatt, 3.6.1899, 6.

6 Zu Loos Rukschcio/Schachel, Adolf Loos; zu Loos' Form der Kulturkritik Arburg, Loos lesen, 185–207.

7 Loos, Die potemkinsche stadt, 154.

sozialen Seins und umgekehrt mittels Mode- und Gesellschaftsfragen über Architektur – dementsprechend forderte sein Haus am Michaelerplatz die aristokratische Welt der Habsburger, ihre ästhetischen wie kulturellen Grundfesten heraus. Loos wertete das Prinzip des »mehr Schein als Sein«, wie es an der Hofburg zutage trat, moralisch ab und positionierte sich so zu Fragen sozialer Existenz mittels architektonischer Konzepte.⁸ Wie der Mensch und seine Kleidung solle auch das Haus zeigen, was es sei – »mehr Sein als Scheinen«. Während Loos Echtheit und »Tatsächlichkeit«⁹ (etwa der Baumaterialien) und »unbedingte Wahrheit«¹⁰ (etwa im sozialen Umgang) forderte und sich damit zeit-typischer Echtheitsforderungen bediente, arbeitete er zugleich daran, den modernen Menschen vor zu viel Entäußerung im sozialen Leben und vor einer Auflösung in unerträglicher Offenheit zu schützen.

Der moderne Mensch, wie ihn Loos projektierte, war männlich, lebte in einem Haus, das nach außen nichts behauptete und das so zur Hülle taugte, die vor Blicken ins Innere schützen konnte, wo sich das private Sein der Bewohner entfaltete: »Jedes möbel, jedes ding, jeder gegenstand erzählt eine geschichte, die geschichte der familie.« Über das Zuhause seiner Kindheit stellte er fest: »Die wohnung war nie fertig; sie entwickelte sich mit uns und wir entwickelten uns in ihr. [...] Aber einen stil hatte die wohnung, den stil ihrer bewohner, den stil der familie.«¹¹ Während Loos also dafür plädiert, sich in privaten Räumen nicht die Einrichtung diktieren zu lassen, sondern sich dem eigenen Geschmack hinzugeben, ergänzte er 1914 zur Fassade: »Das haus sei nach außen verschwiegen, im inneren offenbare es seinen ganzen reichthum.«¹² Ähnlich der Fassade wird Mode bei Loos zur schützenden Hülle. In einem Artikel über *herrenmode* (1898) fragt er, was es heiße, gut – nach seinem Verständnis: korrekt – angezogen zu sein: »Um korrekt gekleidet zu sein, darf man *im mittelpunkte der kultur* nicht auffallen.«¹³ Loos trat so für einen eleganten, aber angepasst unauffälligen, wengleich exquisiten Kleidungs- und

8 Schorske, *Mit Geschichte denken*, 195–201.

9 Schaukal führt die Forderung nach »Tatsächlichkeit« bei Loos aus; ders., *Geistige Landschaft mit vereinzelter Figur im Vordergrund*, 102.

10 Vgl. Loos' Grundsätze für den Gebrauchsgegenstand: Vollkommenheit, Wahrheit und Individualität, Rukschcio/Schachel, Adolf Loos, 41.

11 Loos, *Die interieurs der rotunde* (1898), 42.

12 Loos, *Heimatkunst* (1914), 339. In der Fabel *Vom armen reichen Mann* erzählte Loos von einem Mann, dessen Haus von einem Architekten so umgestaltet worden war, dass sich seine »Individualität« in »jedem Ornamente« ausgedrückt habe, und der durch diese »psychologische Arbeit« erdrückt wurde. Vgl. Loos, *Vom armen reichen Mann*, 4.

13 Ders., *Die herrenmode*, 21 (Hervorhebung im Original).

Lebensstil ein. 1903 präzierte Loos seine Ideen in *Das Andere*, dem von ihm herausgegebenen *Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich*:

Wie soll man angezogen sein? Modern. Wann ist man modern angezogen? Wenn man am wenigsten auffällt. Ich falle nicht auf. Nun fahre ich nach Timbuktu oder Krätzenkirchen. Da staunt man mich an. Denn hier *falle* ich auf. Sehr. Ich muß daher eine einschränkung machen. *Modern gekleidet ist man, wenn man im mittelpunkte der abendländischen kultur nicht auffällt.* Ich trage braune schuhe und einen sakkooanzug. Und gehe auf einen ball. Hier falle ich wieder auf. Und muß daher wieder eine einschränkung machen. *Modern gekleidet ist man dann, wenn man im mittelpunkte der abendländischen kultur bei einer bestimmten gelegenheit nicht auffällt.*¹⁴

Die Designhistorikerin Elana Shapira hat betont, dass diese Ideen insbesondere für die jüdische Bevölkerung in Wien ein großes Versprechen beinhalteten. Loos habe seinen Klienten damit eine Integration in die Gesellschaft eröffnet und ihnen zugleich – etwa mit exklusiven Baumaterialien und Stoffen – eine distinguierte Position als Außenseiter gewahrt. Shapira argumentiert, dass Loos das Bedürfnis seiner mehrheitlich jüdischen Kundschaft nach Zugehörigkeit bei gleichzeitiger Wahrung ihrer Herkunft erkannt und bedient habe.¹⁵ Die Schneiderkunst des jüdischen Modemachers Goldman und die Ideen des Architekten Loos trafen sich in diesem Ziel, soziale Verschiedenheit mit betont unauffälliger sozialer Teilhabe zu verbinden.¹⁶ Loos bewarb sich so selbst als »Fremdenführer für Kulturfremde«. ¹⁷ Er unterstütze seine Klienten bei der Auswahl von Stock und Schirm, Taschentuch, Visitenkarte und Krawattennadel. Loos wollte so bei der Erschaffung einer Sozialrolle behilflich sein, mit der gesellschaftliche Integration gelingen konnte, während die Person selbst ihre Einzigartigkeit wahren und ihr Inneres schützen konnte. Er unterbreitete jenen von ihm so genannten »Entwurzelten«¹⁸ ein kulturelles Angebot, das diese verwurzeln sollte. In seinen Mode- und Stilkonzepten nutzte er hierfür Vokabeln der Echtheit und Wahrheit, wenn es um

14 Ders., Die kleidung, 236f. (Hervorhebungen im Original).

15 Shapira, Adolf Loos and the Fashioning of »the Other«, 215.

16 Ebd. sowie dies., Assimilating with Style.

17 Loos, Briefkasten, 244. Zu kolonialen Denkmustern bei Loos vgl. Kravagna, The Implementation of Western Culture in Austria, 40–50.

18 Zur Verbindung von Stadt und Entwurzelung Loos, Architektur, 303; ders., Die potemkinsche stadt, 155.

Materialien und ihre Wertigkeit ging. Sie sollten nicht täuschen, sondern die soziale Rolle vorteilhaft unterstreichen. Im Umgang der Menschen untereinander arbeitete er indes gegen die völlige Entblößung im Zeichen moderner Wahrhaftigkeit.¹⁹

2. »Echtheit« als modernes Urteil

Echtheit, Wahrhaftigkeit oder Ursprünglichkeit waren um 1900 viel bediente Urteile. Sie wurden über Menschen und Beziehungen, Dinge und Gebäude, gegen Orte und die Zeit selbst gefällt. Viele suchten Unmittelbarkeit bei sich selbst, Wahrhaftigkeit im Umgang und Ursprünglichkeit in einer nostalgisch adressierten Vergangenheit. Im Zuge anthropologischer, sozialer und politischer Umwertungen war die Suche nach »bürgerlicher Natürlichkeit« anhand kodifizierter Regeln ins Hintertreffen geraten,²⁰ wohingegen es nun galt, Unmittelbarkeit zu finden. Diese Versuche prägten sich im Umfeld der Lebensreform-, Renaissance- und Heimatbewegungen verschieden aus. Vielfach beinhalteten sie ein utopisches Moment: Lebensreform oder Primitivismus suchten die Rückkehr zu einem Naturzustand, der nicht zu erlangen war, insofern sich die Bewegungen stets innerhalb einer Kultur und Gesellschaft verorteten und sich zu ihr verhielten.²¹

Wie Adolf Loos gingen in Wien zahlreiche Intellektuelle mit Vokabeln von Echtheit und Wahrheit um, ohne sich auf die radikalsten Forderungen ihrer Zeit zu beziehen. Vielmehr situierten sie modernes Miteinander dialektisch, als Zusammenspiel von wahrhaftigem Sein und sozialer Rolle. Loos trat gegen »Imitation«²² im Bauwesen sowie mit theaterfeindlichem Impetus gegen »baurtheaterspielerei«²³ an. Die Skepsis gegenüber Maskerade, Illusion und Täuschung – alles Theaterbegriffe, die sich negativ auf soziales Rollenhandeln bezogen – war verbreitet, wobei eine als authentisch wahrgenommene Sozialrolle erstrebt wurde. Obwohl Felix Salten die Notwendigkeit von Sozialrollen, Vor- und Nachahmung betonte, zielte sein Nachdenken auch auf die »Wesenhaftigkeit« von

19 Vgl. Thomas, *Stimmung in der Architektur der Wiener Moderne*, 319–321. Zum Haus am Michaelerplatz ebd., 260–347.

20 Reckwitz, *Subjekt*, 6f.

21 Zum Primitivismus als europäischer Projektion auf die vermeintliche Naturhaftigkeit bzw. »Authentizität« nicht europäischer Kulturen um 1900 vgl. Lethen, *Masken der Authentizität*.

22 Loos, *Die baumaterialien* (1898), 103.

23 Ders., *Heimatkunst* (1914), 340.

Menschen und Dingen, auf eine österreichische Essenz sowie auf die Existenzen, die er hinter »den feinen Striemen«²⁴ der Maske und abseits sozialer Posen verborgen wählte.

Auch in Bezug auf Theater als Kunstpraxis waren Echtheitswertungen im Umlauf. Sie folgten keinen klaren Beurteilungskategorien, sondern wurden je nach Argumentation und Stoßrichtung unterschiedlich gebraucht. Für einige Theaterschriften von Karl Kraus und Felix Salten hat Marion Linhardt gänzlich verschiedene Verwendungen des Begriffs der Echtheit herausgearbeitet: Kraus wendete sich mit seinen Echtheitsforderungen etwa gegen eine privatisierte Theaterlandschaft und plädierte stattdessen für seine nostalgische Idee von Alt-Wien, die er in Rückschau auf das 19. Jahrhundert für besonders »ursprünglich« und darum »echt« hielt.²⁵ Salten hingegen verband mit Ideen der Echtheit in den von Linhardt analysierten Texten über den Operettenstar Louis Treumann die Unmittelbarkeit des Augenblicks. Seine Vorstellung eines eigenen, momenthaften Ausdrucks von »wirkliche[r] Lebendigkeit« führte ihn zur gegenteiligen Einschätzung der Operette und der Spielpraxis von Treumann: Er befand sie für echt, während Kraus dies abstritt.²⁶

Damit entfalteten sich auch in der Rezeption von theatralen Praktiken äußerst heterogene Urteile um Echtheit, Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit. Viele Schauspieler*innen wurden um 1900 nun auf ihre künstlerisch hervorgebrachte »Authentizität«²⁷ hin beurteilt, wobei meist jenes Spiel positiv hervortrat, das einen möglichst aus dem »Eigenen« entsprungenen Eindruck des Authentischen erweckte. Die italienische Schauspielerin Eleonora Duse galt spätestens in den 1890ern als Pionierin eines solchen neuen Stils. Als sie im Februar 1892 in Wien auftrat, begeisterte sich der Kritiker Ludwig Held für sie als »die Natürlichkeit selbst«. Ihr Auftritt habe »die einfache Wahrheit« entfaltet: »Jedermann sah erstaunt darein und sagte sich: ›Was wir bis jetzt gesehen haben, war ja Alles falsch und verkehrt und irrthümlich, jetzt erst sehen wir das Rechte und das Wahre und das Natürliche und das Selbstverständliche!«²⁸

Überwältigt exklamierte er: »Signora Duse schminkt sich nicht! Man

24 Salten, *Das österreichische Antlitz*, 273.

25 Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, 164f.

26 Salten, zit. n. ebd., 165.

27 Authentizität war um 1900 noch kein gebräuchlicher Begriff für Subjekte, sondern bezeichnete die Glaubwürdigkeit eines Dokuments. Er wird hier als Sammelbegriff für Ideen von Echtheit, Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit des Subjekts verwendet; kulturwissenschaftlich handelt es sich um eine dynamische Zuschreibungspraxis. Vgl. Lethen, *Versionen des Authentischen*.

28 Held, *Eine geniale Schauspielerin*, 1.

denke!« und »Mein Gott, sie umarmt genau so, wie ein liebendes Weib im Leben umarmt«. ²⁹ Dabei wurde meist nicht übersehen, dass auch der Eindruck des Authentischen künstlerisch hervorgebracht werden musste. Hugo von Hofmannsthal beschrieb das Spiel von Duse als eine Kombination aus Technik und »halbunbewußten Regungen«, die die »Verkettungen von Psyche und Physis« ³⁰ lebendig werden lasse. Diese handwerkliche Komponente machte ihr Spiel für Hofmannsthal aber nicht weniger wahr, nahm er doch an, Duse schöpfe aus ihrem Innern. ³¹ Neben ihr wurden auch andere Schauspieler*innen für ihre »Echtheit« positiv hervorgehoben. Salten zufolge gründete der Erfolg der Schauspielerin Helene Odilon (1863–1939) auf dem, was »jedem anderen Schauspieler zum Verderben würde, die totale Unfähigkeit sich zu verwandeln«. Sie zeige ein »Sich-selbst-gleichen«. ³²

Während Held den Erfolg von Duse ihrem künstlerischen Talent und gerade ihrer Technik zuschrieb und Hofmannsthal dies ebenfalls würdigte, ging das Kabarett Fledermaus 15 Jahre später – zumindest in seiner Programmschrift – auf der Suche nach unvermittelter Echtheit einen Schritt weiter. Die Programmatik, die das Kabarett zu seiner Gründung 1907 veröffentlichte, versprach Darsteller, die »keine Sänger und Schauspieler von Beruf« seien, sondern die nur aufgrund ihrer Persönlichkeit gälten:

Nur wo ein Mensch sich menschlich ganz für seine Sache einsetzt, mit all seiner Besonderheit und dem unmaskierten Ausdruck seines Wesens, ohne sich Gewalt anzutun, oder unter einer geschickten, aber mechanisch gewordenen Technik seine Mängel zu verbergen, glauben wir unser Darstellermaterial suchen zu sollen. ³³

Hier im Kabarett Fledermaus, das später thematisch wird, trafen sich exemplarisch zwei Suchbewegungen der Moderne: jene nach »Echtheit« und jene nach einem neuen jüdischen Selbstverständnis.

29 Ebd.

30 Hofmannsthal, Eleonora Duse, 477.

31 Vgl. George, *The Naked Truth*, 175.

32 Salten, *Die Odilon*, 292.

33 *Das ästhetische Programm*, 163.

Echt zugehörig?

Die Verquickung dieser beiden Suchbewegungen lag nahe. Die positive Aufladung der personalen »Authentizität« versprach all jenen Anerkennung in einer Gesellschaft, die sich »authentisch« zeigen konnten.³⁴ Insbesondere im Zuge der Lebensreform- und Renaissancebewegungen um 1900 gewannen Ideen rund um Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Wahrheit oder Wesenhaftigkeit eine neue, soziale und anthropologische Kraft – von der sich marginalisierte Gruppen Teilhabe erhofften. Das Streben nach Unmittelbarkeit war zunächst Reaktion auf die erstarrten Regeln der Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts, die zwar noch universellen Anspruch erhob, ihn aber nicht mehr vorbringen konnte. Im Zuge dessen wurde das anthropologische Problem der Doppeltheit menschlicher Existenz zwischen innerem Kern und äußerer Hülle erneut dringlich: Wenn die sozialen Umgangsformen des Bürgertums nicht mehr hinreichend waren, um sich in Gesellschaft zu begeben, wie brachte man sich dann gesamtheitlich und überzeugend sozial zum Ausdruck?³⁵

Hinzu kam, dass in den wachsenden Großstädten und an den Orten moderner Öffentlichkeit verschiedene Schichten und Milieus aufeinandertrafen und Aushandlungen sozialen Rollenhandelns in Gang setzten. Wer erfolgreich daran teilhaben wollte, musste sich mit der eigenen Existenz, ihrer Außenwirkung und semiotischen Passung – also mit der eigenen und der »Authentizität« anderer – auseinandersetzen. Gesellschaftliche Zugehörigkeit und die Ausformung von (neuen) Kollektiven der Moderne geschah also zentral über die Zuschreibung und Hervorbringung von »Authentizität«.³⁶ Die Ausdeutung dieser »Authentizität« nährte sich aus dem ideenhistorischen Komplex um Innen/Außen, Seele/Leib, Kern/Hülle. Wurde der äußere Mensch mit Fleischlichkeit und leiblicher Natur verknüpft, kam seiner Innenwelt als Sitz des Geistes eine moralisch höherwertige Position zu. Obendrein – die Ausführungen Saltens zeugen davon – war das »Äußere« als bloße »Erscheinung« eines Kerns der Täuschung verdächtig. Einen Ausweg aus dieser Sackgasse bot um 1900 die radikale Besinnung auf ein »Innen«, das sich unmittelbar veräußerlichte.³⁷

Der Wunsch nach einem nicht entfremdeten Selbst wurde mit

34 Zu Authentizität aus jüdischer Sicht vgl. Eisele, Szenen der Wiener Moderne, 12–19.

35 Vgl. Hartmut Böhme, Natur und Subjekt, 179–211.

36 Vgl. Herrmann, Zionismus und Authentizität, 1.

37 Vgl. Scheer, Topografien des Gefühls, 44–46.

einem ganzen Bündel an Begriffen vorgebracht und zudem von unterschiedlichsten Milieus angegangen. Je nachdem wurden ontologische, moralische oder kulturhistorische Aspekte betont, wurde die Erlangung einer authentischen Existenz mit Freiheit, Sittlichkeit (im Sinn von Aufrichtigkeit) oder Natur verknüpft. Daneben bedienten sich politisch und ideologisch konträr positionierte Gruppen der »Authentizität« – diese konnte im Sinn einer völkischen Ideologie ausgedeutet werden oder gerade für eine internationalistische Moderne produktiv werden. Im Zuge der Entfaltung eines neuen, jüdischen Selbstverständnisses waren auch zionistische, nationaljüdische, (neo)orthodoxe Diskurse von Bezugnahmen auf Authentizität durchzogen. Gleichfalls bedienten akkulturierte und reformierte Milieus Narrative des Authentischen und waren Ideen vom Austriazismus, von Deutsch-, Juden- und Christentum sowie Projektionen auf Osteuropa von Authentizitätsbehauptungen geprägt.³⁸

Für den frühen Zionismus zeigt Manja Herrmann, wie auch innerhalb einer Gruppierung Authentizität unterschiedlich aufgefasst und so die Heterogenität der Gruppe selbst offengelegt wurde.³⁹ Die Suche nach einer authentischen jüdischen Kultur und deren Verknüpfung mit einem zionistischen Staat zeichnet sie anhand der Diskussionen zwischen Herzl und Ha'am nach. Sie zeigen, wie osteuropäisch-jüdische Traditionen als Residuen eines vorgeblich »authentischen« Judentums positioniert wurden. Besonders im Lauf der 1910er und 1920er Jahre wurden sogenannte »Ostjuden« von einer akkulturierten Bevölkerung als authentisch beschrieben, wobei auch Ideen des Primitivismus sowie eine jüdische Konstellation zwischen ost- und westeuropäischen Traditionen zum Tragen kamen.⁴⁰

»Wie ein großer Koffer«

Dabei zeigt sich die Ambivalenz der Authentizitätsbehauptung. Sie war positiv aufgeladen, konnte jedoch zugleich paternalistisch angewandt werden oder dem Argument einer »primitiven« Seinsweise dienen. Auch im Antisemitismus war »Authentizität« als Urteil wirkmächtig, das gegen die jüdische Bevölkerung gewendet wurde. Anwürfe zielten darauf, Juden*Jüdinnen die Aufrichtigkeit abzusprechen oder ihnen eine »Ursprünglichkeit« negativ anzulasten. So seien »Ostjuden« auf niedere

³⁸ Herrmann, Zionismus und Authentizität, 6f.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Brenner, The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany. Zur Verbindung von Primitivismus und Zuschreibungen des Authentischen Lethen, Masken der Authentizität.

Weise naturhaft, während Akkulturierte als besonders wurzel- und heimatlos angesehen wurden. Damit konnte die Beweisführung einer authentischen Seinsweise für Juden*Jüdinnen auch eine proaktive Abwehr gegen antisemitische Anwürfe sein. Zugleich versprach das Engagement in Sachen Authentizität im Zuge einer Aufwertung des Konzepts generell soziale Teilhabe. Wurde ein Urteil über die Authentizität eines Menschen im Verbund mit dessen jüdischer Herkunft gefällt, so konnte diese Zuschreibung wiederum rasch zu einem exkludierenden Akt werden.

Gegen die verleumderische Behauptung von Authentizität bzw. »Echtheit« als antisemitische Attacke wehrte sich Felix Salten entschieden.⁴¹ Nachdem er von Februar bis Juni 1899 seine Serie *Das Theater und die Juden* veröffentlicht hatte und damit gegen antisemitische Kulturpolitik eingetreten war, publizierte er im November des Jahres eine neue Serie in der *Welt*. Hierfür legte er Bekenntnis ab: Unter dem Titel »Echt jüdisch« zeigte er auf, dass es sich bei dem Ausspruch »echt jüdisch« um eine gewaltvolle Zuschreibung handelte, die von außen, meist von antisemitischer Seite vorgenommen werde. Gleich zu Beginn teilte er eine persönliche Erfahrung: »Ich für meinen Teil habe unter dem Worte echt jüdisch viel gelitten.« Es sei ihm »ein Gebrechen, ein Abzeichen, ein Schicksal, dem man nicht zu entrinnen vermag«. Es sei »wie ein großer Koffer, da hinein die ganze Menschheit ihre schmutzige Wäsche gepackt hat«.⁴²

Er habe neustens eine andere Auffassung vom »echt Jüdischen« erhalten, womit Salten vorschlägt, einmal den »alten Krempel« aus jenem »Koffer« auszuräumen, damit man den Ausspruch »echt jüdisch« wieder gebrauchen könne. Er versucht also, das Machtverhältnis der Zuschreibung umzukehren und die Deutungshoheit über den Eindruck dessen, was »echt jüdisch« sei, zurückzuerlangen. Damit geht er auch davon aus, dass etwas »echt Jüdisches« durchaus existiere, »nur freilich jenseits der Beschimpfungsgrenze«. Seine Rettung habe begonnen, so Salten, als er sich »umwandte und dem fürchterlichen Worte ins Gesicht sah. Was ist das eigentlich – ›echt jüdisch‹?«⁴³

Saltens Artikelserie beantwortete die Frage, was »echt jüdisch« sei, nicht mehr selbst. Sein Suchen knüpft angesichts des Antisemitismus an kulturzionistische Fragen und die Neupositionierung des »Jüdischen« an. Auf der Suche nach diesen neuen Verortungen wird in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts der Moderne Tanz zentral. Hier

41 Vgl. Eisele, *Szenen der Wiener Moderne*, 18f.

42 Salten, »Echt jüdisch«, 13f.

43 Ebd.

werden Geschlechterfragen verhandelt und Zugehörigkeiten über die geschlechtliche Zuschreibung hinaus erprobt. Während Intellektuelle und Publizisten wie Loos oder Salten sich vom Tanz begeistert zeigten, blickten sie vom Zuschauerraum oder Kritikerstuhl aus auf das neue Phänomen, das gerade mit Ideen von Authentizität umging. Zentrale Akteurinnen dieses neuen tänzerischen Ausdrucks der Moderne auf der Bühne waren indes (jüdische) Frauen.

3. Tänzerische Emanzipation

Auf der Suche nach einem modernen Ausdruck

Der »Moderne Tanz«⁴⁴ in seinen verschiedenen Formen sowie die gymnastische und rhythmische Erziehung zielten auf ein neues Körperverständnis, das sich gegen die Zwänge des Balletts, bürgerliche Körperkonventionen des 19. Jahrhunderts, aber auch gegen Erfahrungen der modernen industriellen und mechanischen Großstadt wendete. Der Fokus auf den Körper als ein Instrument intensiver physiologischer Erfahrung und unmittelbarer Kommunikation reagierte auf die moderne Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Sprache, die um 1900 zur Sprachkrise gerann. Dementsprechend zielten die tänzerischen und gymnastischen Konzepte der 1910er Jahre auf eine »intensive Selbstwahrnehmung«,⁴⁵ auf das gefühlsmäßige, sensorische und somatische Erleben, auf gymnastische und heilende Bewegungen sowie auf einen naturhaften Ausdruck. Ideologisch knüpften manche an modernefeindliche, großstadtkritische Ideen an, andere nahmen Anleihen beim antiken griechischen Tanz.

Hat die Tanzavantgarde der 1920er Jahre die bislang größte historiografische Bearbeitung erfahren, so waren moderne Formen des Tanzes bereits seit den 1890ern auf nordamerikanischen und europäischen Bühnen präsent.⁴⁶ Sie traten zunächst nicht auf hochkulturellen Spielstätten in Erscheinung, sondern wurden auf populären Bühnen, in Varietés und

44 Moderner Tanz umfasst – nach Oberzaucher-Schüller – vielschichtige Formen des mitteleuropäischen Tanzes um 1900. Als Überbegriff beinhaltet er verschiedene, sich parallel, mit- und gegeneinander nuancierende Tanzstile und -phasen der Moderne. Oberzaucher-Schüller schlägt vor, die Begriffe »Freier Tanz«, »Ausdruckstanz« und »expressionistischer Tanz« als »Benennung verschiedener Phasen des Modernen Tanzes« bzw. »bestimmter Personalstile« zu verstehen. Das Adjektiv »modern« zeigt die Opposition von Zeitgenoss*innen gegen den »klassischen Tanz«. Oberzaucher-Schüller, zit. n. Amort, Einleitung, 17f.

45 Fleischle-Braun, Die Schule Hellerau-Laxenburg, 100.

46 Amort, Free Dance in Interwar Vienna, 139.

Kabarett gezeitigt. In Wien boten das Apollotheater, das Kabarett Fledermaus oder das Ronacher dem Modernen Tanz eine Bühne; Gastspiele ermöglichten einen internationalen Austausch. Die Amerikanerin Loïe Fuller gastierte mit ihren vom Jugendstil inspirierten Serpentinentänzen bereits 1898 im Ronacher. In der Folge traten dort Ruth St. Denis (»Hindu-Tänze«, 1907/1908) und die japanische Künstlerin Ōta Hisa unter ihrem Bühnennamen Madame Hanako auf (1908). Die französische Varietétänzerin Cléo de Mérode und Mata Hari waren ins Apollotheater geladen, Isadora Duncan trat in der Secession, im Künstlerhaus und später im Carltheater (1903/04) auf.⁴⁷ Viele der Künstlerinnen hatten ihre Laufbahn in Vergnügungstätten begonnen und so gastierten sie auch in Wien in jenen Privattheatern.⁴⁸ Sie waren mit ihren Tänzen in die Spektakelszene integriert, traten aber auch vor Mäzenen wie in aristokratischen Kreisen auf und wurden in der Künstler*innenszene rezipiert und weiterempfohlen.⁴⁹ Damit avancierten sie zum Inbegriff einer modernen Form künstlerischen Ausdrucks.⁵⁰ Ihre Stile zeigten sich indes heterogen, sie schlossen an den Ästhetizismus des Jugendstils an, besannen sich in historistischer und antikisierender Manier oder griffen auf außereuropäische Traditionen zu.⁵¹ Geeint waren sie in ihren Suchbewegungen nach Unmittelbarkeit, Ursprung und Echtheit.

Unter anderem inspiriert von den internationalen Eindrücken der modernen Tanzszene, gaben schließlich auch die Schwestern Wiesenthal aus Wien ihr Debüt: Im Kabarett Fledermaus traten sie im Januar 1908 erstmalig auf, wobei sie rasch Aufmerksamkeit erfuhren und nach Berlin engagiert wurden. Daneben etablierten sich in Wien

47 Vgl. für weitere Namen und Auftritte: Amort, »Ich könnte mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt«, 145.

48 Gabriele Klein versteht Tanzgeschichte darum als »verzweigtes, mitunter gebrochenes, aber dennoch mit Struktureigentümlichkeiten ausgestattetes dynamisches Gebilde«. Sie weist auch auf die Verquickung von Hoch- und Populärkultur im europäischen Tanz um 1900 hin. Klein, *Inventur der Tanzmoderne*, 5, 11.

49 Bei Madame Hanako 1908 im Ronacher waren neben Aristokrat*innen und Beamten auch Berta Zuckerkandl, Arthur Schnitzler und Eleonora Duse im Publikum, wobei Madame Hanako auch Duses Auftritt als Hedda Gabbler besuchte. Eisele, »Ein trübseliges Pläsier«, 126.

50 Andrea Amort zitiert das *Wiener Fremden-Blatt*, das den Auftritt von Loïe Fuller 1898 in Wien als »richtige Fin de siècle-Kunst« kommentierte. Sie weist zudem auf eine Aufführung Duncans 1902 in Bad Ischl vor dem Kaiser hin. Amort, *Free Dance in Interwar Vienna*, 139, Fn. 4; dies., *Die Bewegung der Zeit*, 80.

51 Dies., »Ich könnte mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt«, 144.

schon vor dem Ersten Weltkrieg Schulen, Kurse und Veranstaltungen des Modernen Tanzes, wobei die Wiesenthal-Schwestern unter den Ersten waren, die zu diesen Institutionalisierungsprozessen beitrugen. Vor ihnen begründete Käthe Ulrich 1911 eine Schule des Delsartismus, die sich an den Forschungen des französischen Schauspielpädagogen und -reformers François Delsarte orientierte.⁵² Delsarte hatte sich im 19. Jahrhundert für einen alltäglicheren Umgang mit Körperausdruck und -bewegungen interessiert und die Geste hierfür in psychophysischer Manier als direkten Zugang zum Inneren eines Menschen verstanden.⁵³ Ulrich überführte seine Forschungen in konkrete Übungen – sie lehrte »Atem-Regenerations- und orthopädische Ausgleichsgymnastik«, eine »Hygienisch-ästhetisch-harmonische Gymnastik« sowie »Ausdrucks-kultur, Rhythmik, künstlerischen Tanz«, zusätzlich bildete sie für die Bühne aus.⁵⁴

Kurz nach Ulrich gründeten Elsa und Berta Wiesenthal ihre Schule (1912) und wiederum ein Jahr später folgte Grete Bieberbach mit der Gründung der Dalcroze-Gesellschaft für Rhythmische Gymnastik. Daneben prägten auch die Akademie für Musik und Darstellende Kunst sowie eine weitere Dalcroze-Zweigschule unter Leitung von Edouard Favre und Suzanne Perrottet (Institut für Angewandten Rhythmus Émile Jaques-Dalcroze) die Wiener Szene des rhythmischen und gymnastischen Tanzes. Auch wenn es kaum möglich ist, die Vielfalt des frühen Modernen Tanzes zu subsumieren, so ist ihr ein paradoxes Moment inhärent: die Verknüpfung von hoch artifiziellem Handwerk und der Hoffnung auf einen naturhaften, freieren und »authentischeren« Ausdruck. Ging Delsarte bereits von einer Kausalität zwischen Gefühl und Geste aus, so berief sich noch 1918 der Tanzkritiker Alfons Török auf die Forderung des Delsartismus, »den Körper auf absolut physiologische Weise zu einem gefügigen Instrument des naturgemäßen körperlichen Ausdrucks für seelische Vorgänge zu erziehen«.⁵⁵ Käthe Ulrich beschrieb ihre »Harmonische Gymnastik« 1913 ebenfalls als Instrument, um den Körper zum »Medium seelischer Ausdrucksfähigkeit« heranzubilden. Dabei propagierte sie die Renaissance »antiker Kallisthenie« für das »körperlich entartete Geschlecht«⁵⁶ der Moderne. Gabriele Klein hat darauf verwie-

52 Ulrich, Delsartismus.

53 Ruyter, *The Delsarte Heritage*, 64.

54 Zum Kursprogramm Oberzaucher-Schüller, *Der Delsartismus als Zeitzeichen*, 320, Fn. 4.

55 Alfons Török, 1918, zit. n. Oberzaucher-Schüller, *Auftauchen lassen*, 64.

56 Ulrich, *Harmonische Gymnastik*, 12–14. Kallisthenie bezeichnete im 19. Jahrhundert eine Reihe körperlicher Übungen, die allein oder unter Anleitung den

sen, dass der Körper im Modernen Tanz so zum Agens »individueller Freiheit«⁵⁷ wurde, der eine neue Verbindung des tanzenden Menschen zu seiner Umwelt um 1900 herzustellen versprach. Damit gerieten Ideen der Nachahmung, der Reflexion und der bürgerlichen Kodifizierung des Körpers zugunsten einer Selbstentfaltung ins Hintertreffen – wobei die Entfaltung über Gefühl und inneres Erleben eine unmittelbarere Verbindung zur eigenen »Wesenhaftigkeit« versprach.⁵⁸

Frauen/Bewegung

Diese Ideen hatten für Frauen⁵⁹ einen besonderen Reiz. Die überwiegende Zahl der zentralen Figuren der Wiener und der internationalen Szene des Modernen Tanzes waren Frauen, viele davon jüdischer Herkunft. Dass vorwiegend Frauen den Tanz vorantrieben, hatte verschiedene Gründe. Nicht zuletzt beförderten patriarchale Rollenbilder Weiblichkeitskonzepte, die mit der Praxis des Tanzes verbunden waren oder die im (zumal klassischen) Tanz eine adäquate, körperbildnerische Freizeitbeschäftigung für Frauen vorsahen. Im Modernen Tanz wurden diese patriarchalen Strukturen fortgeführt und aufgebrochen. Und so war der Moderne Tanz auch innerhalb der erstarkenden Frauenbewegung, die sich in Wien um 1900 formiert und institutionalisiert hatte, als Möglichkeit der Emanzipation kontrovers diskutiert. Einerseits waren tanzende Frauen innerhalb geschlechtlich binär geprägter Strukturen einem heteronormativen, männlichen Blick ausgesetzt; teilweise hatten die Künstlerinnen selbst diese normative Perspektive verinnerlicht und strebten danach, ihr tänzerisch gerecht zu werden.⁶⁰ Die amerikanisch-niederländische Pädagogin Bess M. Mensendieck beschrieb gymnasische Übungen in ihrem Buch *Körperkultur des Weibes* (1906) etwa als Möglichkeit für Frauen, »ihren Pflichten in der Körperästhetik nachzukommen«.⁶¹ Gleichzeitig betonte sie die »Anpassungsvorteile«, die Frauen durch Körperübungen erwachsen würden – und so wurde

Körper gegen äußere Einflüsse und Krankheiten stärken sollten und sich auch dezidiert an Frauen richteten.

57 Klein, *Zeitgenössische Choreografie*, 29.

58 Oberzaucher-Schüller, *Auftauchen lassen*, 65.

59 Im Folgenden wird zwischen Frauen und Männern im Kontext der hegemonialen Geschlechtslogik um 1900 unterschieden – insbes. da Ideen der feministischen Emanzipation und des Modernen Tanzes auf der Gegenüberstellung von Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepten gründeten.

60 Vgl. Burt/Huxley, *Dancing and Modernism*, 36–38.

61 Bess M. Mensendieck, zit. n. Oberzaucher-Schüller, *Auftauchen lassen*, 68.

Tanz andererseits auch als Chance ergriffen, neue Körperästhetiken auszubilden und eine souverän errungene Weiblichkeit zu befördern.

Während die Feministin Rosa Mayreder Frauen dazu aufrief, sich gerade nicht über ihren Körper, sondern über ihren Intellekt feministisch zu betätigen, hoben viele Tänzerinnen auf das emanzipatorische Potenzial der neuen Weise des Tanzens ab.⁶² Die Frauenrechtlerin Marie Lang, ab 1899 Herausgeberin der feministischen *Dokumente der Frauen* und spätere Schwiegermutter der Tänzerin Grete Wiesenthal, besprach 1902 einen Tanz von Isadora Duncan begeistert als kraftspendendes Ereignis, um »durch das Alltagsmühsal hindurch zu schreiten«.⁶³ Duncan selbst schrieb 1903 in *Der Tanz der Zukunft* von einer künftigen Tänzerin, die »als das Weib in seiner größten und reinsten Erscheinung tanzen« werde:

Die Tänzerin der Zukunft wird ein Weib sein müssen, deren Körper und Seele so harmonisch entwickelt sind, daß die Bewegung des Körpers die natürliche Sprache der Seele sein wird [...] ja, sie wird kommen, die Tänzerin der Zukunft, sie wird kommen als der freie Geist, der in dem Leibe des freien Weibes der Zukunft wohnen wird.⁶⁴

Deborah Holmes hat betont, wie in diesen und ähnlichen Äußerungen Moderner Tanz zum »Sinnbild der Frauenbewegung«⁶⁵ werde. Vokabeln der Befreiung, Empfindung und Sehnsucht nach einem »reinen« Ausdruck bedienten auch Tänzerinnen, die in feministischen Kreisen verkehrten. Grete Wiesenthal, die gemeinsam mit ihren Schwestern 1907 noch im intimen Kreis vor Max Mell, Koloman Moser und Josef Hoffmann aufgetreten war und 1908 ihr Debüt im Kabarett Fledermaus feierte, beschrieb 1909 ihren neuen Tanzstil in Abgrenzung zum Ballett:

Auf diesen ersten Versuch kam eine merkwürdige beglückende und auch harte Zeit. Es war wie ein immerwährendes Zittern in uns [...]. Es brach aus uns hervor, – jeder Tanz wurde wie ein Kind geboren, in Ekstase [...]. Merkwürdig und doch ganz natürlich war es, daß bei den ersten Tanzversuchen unsere Bewegungen, die der freie Ausdruck

62 Zu Mayreder und den Kämpfen zwischen konservativer und progressiver Frauenbewegung in Bezug auf Tanz vgl. Holmes, *Die neue Frau*, 44f. Holmes erarbeitet, wie im Zuge des Ersten Weltkriegs das neue Bewegungsrepertoire des Tanzes zurück in die »Sackgasse der Körperkontrolle und Vereinnahmung durch eine patriarchalische Instanz« geführt habe.

63 Marie Lang, zit. n. Holmes, *Die neue Frau*, 42.

64 Duncan, *Der Tanz der Zukunft* (1903), zit. n. Holmes, *Die neue Frau*, 43.

65 Ebd.

unseres Empfindens waren, etwas übertrieben Keusches, fast Unfreies hatten im Gegensatz zu den Ballettänzen [...], unsere Körper waren immer geschlossen wie eine Säule und nur die Arme bewegten sich frei – in ihnen lag all unsere leidenschaftliche Empfindung. Über diese Entwicklungsstufe der Unfreiheit mußten wir hinaus, bevor wir wirklich etwas Ganzes und Eigenes schaffen konnten; und heute lächeln wir darüber.⁶⁶

Grete Wiesenthal beschreibt ihren Versuch, den Körper gewähren zu lassen und so zu einem Ausdruck innerer Empfindungen zu gelangen, als eine Abkehr vom Hofopernballett, die erst unfrei, dann ganz eigen und emanzipatorisch gewesen sei. Die Abkehr bedeutet dabei den Abschied von einer »ganz untänzerische[n] Lehrerin« an der Hofoper und eine Hinwendung zum »wirkliche[n] Tanz«.⁶⁷

Der neue, von Empfindungen geleitete Tanz der Wiesenthal-Schwestern und die Absicht, die die Tänzerinnen damit verfolgten, stießen bei ihrem Publikum auf Resonanz. Die überwiegend männlichen Kritiker ihrer frühen Auftritte bedienten Topoi von Unmittelbarkeit, Echtheit und einer Körper-Seele-Kausalität – und waren damit dem modernen Zeitgeist verpflichtet. Die *Sport und Salon* befand:

Der Tanz ist sie; nicht sie sind im Tanze, er ist in ihnen. Er schlummert in ihrer Jugendlichkeit [...]. Noch ist ihr Talent, wie sie selbst, frei von jedem Handwerksgriff und -schliff. Aus sich selbst, in sich selbst, [...] der Tanz wie aufgelöst in ihnen. [...] Sonderbare Zeit, in der wir leben, wo solches ins Kabarett flüchten muß, um Beachtung zu finden!⁶⁸

Stefan Großmann von der *Arbeiter-Zeitung* pflichtete dieser Einschätzung ein Jahr später bei, indem er beschrieb, wie die Wiesenthals »nicht aus der Phantasie anderer Leute heraus [tanzen], sondern aus ihrer eigenen! [...] der Tanz ist ihr Lebenselement, sie sind nicht gewordene, sondern geborene Tänzerinnen.«⁶⁹ Karl Escher vom *Blatt der Hausfrau* hob 1911 sprachkritisch auf die Unmöglichkeit ab, den Tanz der Wiesenthal überhaupt angemessen zu schildern: »das kommt, weil Grete Wiesenthals Kunst ganz intim ist«; ihre Tänze seien »ihrer eigenen originellen Persönlichkeit entsprungen«.⁷⁰

66 Wiesenthal, *Unsere Tänze*, 67.

67 Ebd., 66.

68 v. G., *Die Schwestern Wiesenthal*, in: *Sport und Salon*, 18.1.1908, 11.

69 Großmann, *Die Schwestern Wiesenthal*, 1.

70 Escher, *Die Wiesenthal*, 6.

Diese Vorstöße für einen freien Ausdruck produzierten ein Paradox, das nicht aufzulösen war. Die Inszenierung der eigenen, unmittelbaren Empfindung konnte zur emanzipatorischen Geste werden, aber ebenso als Offenbarungseid innerhalb patriarchaler Strukturen verletzlich machen – er glich dann Felix Salten zufolge einem »Selbstverrat«. In den tanzenden Mädchen in Nachtlokalen fand er deren persönliche »Bekanntnisse, unfreiwillige Aufrichtigkeiten«, die ihr »Wesen« erraten ließen, und bilanzierte: »Nicht nur diese Mädchen hier, überhaupt: Tanzen ist Selbstverrat.«⁷¹

»Doppelte Differenz«

Dass die Wiener Tanzmoderne neben und nach den Schwestern Wiesenthal insbesondere im Lauf der 1920er Jahre maßgeblich von jüdischen Tänzerinnen geprägt wurde, haben Forscher*innen aufgezeigt.⁷² Ausgedeutet wurde dies indes noch nicht umfänglich. Die Tänzerinnen stammten oft aus bürgerlichen, akkulturierten Haushalten und fanden über das Ballett oder eine musikalische Ausbildung zur Avantgarde und modernen Strömungen des Tanzens. So erhielt Gertrud Bodenwieser (1890–1959) eine Ballettausbildung an der Wiener Hofoper, bevor sie sich dem Modernen Tanz zuwandte. Viele ihrer Schülerinnen in den 1920er Jahren waren ebenfalls jüdischer Herkunft, darunter Cilli Wang, Stella Mann und Gertrud Kraus (1901–1977). Kraus studierte zunächst Klavier und dann Tanz an der Akademie für Musik und darstellende Kunst, bevor sie sich der Tanzgruppe Bodenwiesers anschloss.⁷³ Einen ähnlichen Werdegang schlug Hilde Hoyer (1905–2001) ab 1919 ein. Elsie Altmann, die aus großbürgerlichem jüdischem Haus stammte und später die Frau von Adolf Loos wurde, gelangte in den 1910ern über die Reformschule von Eugenie Schwarzwald zum Tanz. Zur Tänzerin ausgebildet wurde sie dort von Grete Wiesenthal, die selbst nicht jüdisch war, aber um 1900 – wie später Bodenwieser – vom Hofopernballett zum Modernen Tanz gefunden hatte.

Die Tatsache, dass sich viele Jüdinnen für den Modernen Tanz engagierten und hierüber soziale Anerkennung erlangten, muss multipel begründet werden. Als Töchter bürgerlicher, akkultrierter Familien

71 Salten, *Nachtvergnügen*, 89f.

72 Vgl. Fleischle-Braun, *Die Schule Hellerau-Laxenburg*, 96, 107. Fleischle-Braun verweist auf die jüdische Herkunft einer »Mehrzahl der in Laxenburg Lehrenden und Studierenden« in den 1930ern. Vgl. zu jüdischen Tänzer*innen der 1920er in Wien Amort, *Free Dance in Interwar Vienna*, 125; Dalinger, *Das Judentum*.

73 Manor, Art. »Gertrud Kraus«; Oberzaucher-Schüller, Art. »Kraus, Gertrud«.

verfügten sie über Bildungskapital, sie wuchsen meist in ein kulturell interessiertes Umfeld hinein und konnten finanziell wie ideell in ihrer klassischen Tanzausbildung unterstützt werden. Aufgrund ihrer bildungsbürgerlichen Herkunft erhielten sie so Zugang zur Welt des Bühnentanzes, wobei ihr soziales Geschlecht den Weg zum Tanz mitprägte. In der Körpererziehung für bürgerliche Töchter kam dem klassischen Tanz eine bildnerische Funktion zu, um den rigiden Anforderungen an den weiblichen Körper entsprechen zu können. Daneben verkehrten viele schon früh, etwa durch den Besuch von Reformschulen, in progressiven Milieus, die den Ausdrucksformen der Moderne zugewandt waren und so den Weg zum Modernen Tanz ebneten.

Als Jüdinnen, die zwar kulturelle Vorteile in Bezug auf ihre Schicht genossen, waren diese »bürgerlichen Töchter« dennoch einer zweifachen Diskriminierung ausgesetzt, aus der der Moderne Tanz Auswege aufzeigte, ohne dass dies explizit benannt worden wäre. Sie hatten mit antifeministischen wie antisemitischen Imaginationen gegen sie zu kämpfen und erlebten wenn nicht direkt, so doch implizit die Projektionen, die sich gegen sie und ihre Körper richteten. Otto Weiningers Schrift *Geschlecht und Charakter* (1903) steht nur exemplarisch für Forschungen und Publikationen, die antisemitische und antifeministische Denkfiguren verknüpften. Oft griffen sie auf ähnliche biologistische, neurologische und antimoderne Argumentationsmuster zurück. Je nach Kontext und sozialer Zugehörigkeit konnten Jüdinnen also antisemitische und antifeministische Ausgrenzung in unterschiedlicher Verquickung erfahren.⁷⁴ Am Zugang zu einer Universitätsausbildung wurden die Exklusionsmechanismen antisemitischer und misogyner Art gegen Jüdinnen besonders explizit.⁷⁵ Seit der Jahrhundertwende und parallel zur Frauenbewegung nahmen die Anfeindungen gegen Jüdinnen zu. Sie waren nicht allein antisemitisch motiviert, sondern konnten auch innerjüdisch, etwa im religiösen Kontext, tragend werden. Die Historikerin Gerda Lerner, die in den 1920ern in Wien aufwuchs, beschreibt ihre Erfahrungen antifeministischer Ausgrenzung parallel zu einem erstarkenden Bewusstsein für ihre jüdische Herkunft als Folge ihrer Synagogenbesuche:

Thus I became a Jew and a Jewish woman and double difference became imprinted on me – not pride, but embarrassment; not col-

74 Vgl. Raggam-Blesch, »Being different where being different was definitely not good«, 263.

75 Vgl. dies., »If a wife should be true to her natural destiny she ought not to compete with men«.

lectivity, but exclusion. I did not have the words for it at the time, but I know that my discomfort at being part of the religious Jewish community was based not so much on theological differences as on my unwillingness to accept the role this community assigned to women.⁷⁶

Die Erfahrung einer »doppelten Differenz«, die Lerner beschreibt, hat auch die theatralen Strategien geprägt, mit denen Jüdinnen auf ihre soziale Stellung reagierten. Neben den strukturellen Gegebenheiten des bürgerlichen Milieus mag diese oft gewaltvoll behauptete »Differenz« das Engagement jüdischer Künstlerinnen für den Modernen Tanz mit befördert haben. Dabei stand zunächst nicht die tänzerische Auseinandersetzung mit explizit jüdischen Stoffen im Vordergrund. Vielmehr eröffnete Tanz implizitere Möglichkeiten der Emanzipation von antisemitischen wie antifeministischen Zuschreibungen.

Dies bedeutet nicht, dass jüdische Themen nicht tänzerisch aufgegriffen wurden – im Lauf der 1920er Jahre traten Tänzerinnen mit jüdischen Stoffen expliziter auf. Brigitte Dalinger etwa hat gegen Ende der 1920er eine verstärkte Auseinandersetzung mit Fragen des Jüdischen im Tanz beobachtet. So trat Gertrud Kraus als »Knabe aus dem Ghetto« (1926) und 1928 mit *Biblischen Tänzen* bei den Jüdischen Künstlerspielen auf, daneben interessierten sich zionistische Gruppen für Tanz.⁷⁷ Neben den Fragen, die Dalinger stellt: wie »jüdisch« Tanz in Wien gewesen ist und welche jüdischen Stoffe bearbeitet wurden, soll hier Thema sein, wieso der Moderne Tanz und seine künstlerischen Qualitäten einen besonderen Reiz für Teile der jüdischen Bevölkerung hatten und wie diese mit ihm umgingen.⁷⁸ Dabei fällt einerseits auf, dass sich jüdische Tänzerinnen besonders für moderne Ausdrucksformen einsetzten. Andererseits traten auch jüdische Künstler, Theaterdirektoren und Autoren als Förderer und Bewunderer der neuen Tanzkunst auf.

Jüdinnen – meist aus dem Bürgertum – kamen um 1900 aus den skizzierten Gründen (sozioökonomisches Milieu, kulturelle Aufgeschlossenheit ihres Umfelds) zum Tanz. Während viele mit klassischem Ballettunterricht begannen, begeisterte der Moderne Tanz zusehends aufgrund seines emanzipatorischen Versprechens. Die Erlangung eines souveränen Körperausdrucks überzeugte um 1900 auch Teile der Frauenbewegung. Für Jüdinnen waren die neuen Konzeptualisierungen des Körpers ebenso attraktiv. Sie konnten gar eine besondere Relevanz ent-

76 Lerner, *Why History Matters*, 8.

77 Dalinger, *Das Judentum*, 125–128.

78 Ebd., 123–133.

fallen, verhiess die Suche nach Ursprünglichkeit und ihren körperlichen Erscheinungsformen doch die Chance auf soziale Teilhabe. Gerade in einer Gesellschaft, die mit Theatermetaphern operierte, um Vergesellschaftungsprozesse mittels Rollenspiel zu problematisieren, erschien die Zuschreibung einer »authentischen« Existenz als Voraussetzung für Akzeptanz. Damit war es möglich, sich zugehörig zeigen; zugleich versprach die Erlangung von »Authentizität«, wenn auch nur kurzfristig, die Chance, in Individualität aufzugehen und so gesellschaftlichen Zwängen zu entkommen – was die zumindest temporäre Befreiung von jenem doppelten, diskriminierenden Blick bedeuten konnte, dem jüdische Frauen ausgesetzt waren. Jüdinnen figurierten etwa in antisemitischen Phantasmagorien als besonders lüstern, sexualisiert und großstadtaffin – die Umkodierung von Nacktheit, weg von sexuellen Fantasien und hin zum Symbol körperlicher Wahrhaftigkeit, versprach so antisemitische Zuschreibungen zu entkräften.

Empfinden, international

Wahrhaftigkeit war in Wien um 1900 zu einer Kategorie geworden, die über den sozialen Wert der betreffenden Person entscheiden konnte. Nobilitiert war, wer sich möglichst »authentisch« gab – umgekehrt konnte der Zweifel am glaubwürdigen Auftritt einer Person ihre Abwertung bedeuten. Da es sich bei Authentizitätsbehauptungen aber um historisch wie kulturell variable Zuschreibungen handelte, die subjektiv zugewiesen wurden, boten sie nur eine momenthafte Chance sozialer Akzeptanz. Sie konnten von außen vorgebracht, aber ebenso schnell entzogen werden und unterlagen damit willkürlichen Rezeptionseindrücken. Schilderungen, Fremd- und Selbstzuschreibungen von »Subjektauthentizität« waren damit auch in der Wiener Moderne und innerhalb der Tanzszene äußerst dynamisch. Wurde Grete Wiesenthal um 1910 noch für ihren ureigenen Tanzstil gewürdigt und dabei als besonders »natürlich« beschrieben, diagnostizierte Bodenwieser ein Jahrzehnt später bereits die Erstarrung des Potenzials des Modernen Tanzes; es sei gleichgültig geworden, ob man ihn »wirklich so empfand«.79

Demgegenüber versprach Bodenwieser einen »wahrhaft neuen Tanz«. Sie empfahl nun, »ohne Griechentum, ohne Walzer- und Polkaschritt, ohne Reifrock und Menuett«⁸⁰ zu Musik der Zeit zu tanzen, um so erneut an eine moderne Gefühlswelt anschließen zu können, für die Wiesen-

79 Bodenwieser, Vom wahrhaft neuen Tanz, 17.

80 Ebd.

thals Tanz kein Formenrepertoire mehr bereithalte. Damit verlangt der Anspruch, sich im Leben und als Persona »wahrhaftig« empfindsam zu zeigen, auch die stetige Überprüfung der Formen, mit denen das Innerste überzeugend nach außen getragen werden konnte. Gertrud Bodenwieser aktualisierte diesen äußeren Ausdruck auf tänzerische Weise zum Ende der 1910er, wobei sie die Idee eines expressionistisch nach außen getragenen Empfindens mit Stilisierung verband. Sie stammte aus einer bürgerlichen jüdischen Familie und war wie Wiesenthal zunächst Schülerin am Hofopernballett gewesen. Ausgehend von ihrer Ausbildung beim Wiener Ballettmeister Carl Godlewski, bildete sie in den 1910ern einen Stil aus, der sich inspiriert zeigte von den Tanzpionierinnen Isadora Duncan oder Ruth St. Denis und den sie in den 1920ern etwa an der Akademie für Musik und darstellende Kunst lehrte. Während des Ersten Weltkriegs begann Bodenwieser vereinzelt, vor Publikum zu tanzen, und zeigte sich hier noch sowohl der Habsburgermonarchie als auch ihrer jüdischen Herkunft verpflichtet. Wie im Januar 1915, so trat sie mehrfach bei Wohltätigkeitsabenden für die Kriegsfürsorge auf. Gemeinsam mit Hofopernsänger*innen und Burgtheaterschauspieler*innen sowie Autoren wie Egon Friedell sammelte sie für die Hilfsorganisation des Schwarz-gelben Kreuzes sowie für galizische und bukowinische Flüchtlinge.⁸¹ Sie war zudem für einen »Alt-Wiener Theater- und Musikabend« und bei aristokratischen Damenkomitees engagiert.⁸²

Mit dem Ende des Weltkriegs und dem Zerfall der Monarchie begann Bodenwieser mit ihrem neuen Stil hervorzutreten, den sie 1922 selbst als expressionistisch beschrieb und der das Lebensgefühl einer anbrechenden Zeit in der Ersten Republik bearbeiten sollte. Mehrfach betonte sie ihr Ziel, die »Empfindungswelt des heutigen Menschen« zu erschließen.⁸³ Mehrfach sahen Kritiker*innen in ihrem Tanz »die Quintessenz der Moderne«.⁸⁴ Walzer- und Polkamusik hinter sich lassend, wählte Bodenwieser Musik von Erich W. Korngold, Claude Debussy und Cyrill Scott, deren Kompositionen sie als zeitgenössisch empfand; »ihre erregten Rhythmen, ihre tief aufwühlenden Dissonanzen oder ihre groteske Komik«⁸⁵ versuchte sie in Bewegungen wiederzugeben. Bodenwieser

81 Wohltätigkeitsakademie, in: Neues Wiener Tagblatt, 7.1.1915, 10; Wohltätigkeitsakademie für das Schwarz-gelbe Kreuz, in: Fremden-Blatt, 19.12.1914, 15; Neue Freie Presse, 31.12.1914, 14.

82 Urania, in: Neue Freie Presse, 14.1.1916, 12; Fremden-Blatt, 12.7.1916, 11.

83 Bodenwieser, zit. n. Amort, Die Bewegung der Zeit, 95 (Hervorhebung im Original).

84 F.L., Bodenwieser Kokoschka Strawinsky, in: Die Bühne 1926, H. 69, 9.

85 Bodenwieser, Vom wahrhaft neuen Tanz, 17.

verfolgte so ein doppeltes Ziel: einen Ausdruck für innere Empfindungen zu finden und dabei – stilisiert – in der eigenen Zeit aufzugehen, der Moderne gar ein neues Ausdrucksrepertoire zur Verfügung zu stellen.

In der Presse wurde dieses Ziel zumeist gewürdigt. Zu Beginn ihrer Laufbahn 1919 besprach der Kritiker Alfons Török Gertrud Bodenwieser als »völlig moderne Tänzerin« und ihren sechs Nummern umfassenden Tanzabend als »frei von jedweder Konvention und Tradition«. Ihr Tanz stehe im »Dienst des persönlichen Ausdrucks« und sei zugleich ein »Symbol der modernen Psyche«.

Wir sahen hier erstmalig dasjenige im Tanze zur Geltung kommen, was der Malerei, der Dichtkunst und der Musik der Jungen schon seit einiger Zeit eigen ist: die bedingungslose Abkehr von allem Überlieferten und das ehrliche Suchen nach neuen, rein persönlichen Ausdruckswerten.⁸⁶

Elli Lafite beschrieb Bodenwiesers Auftritt in den Ausstellungsräumen der Neuen Vereinigung für Malerei, Graphik und Plastik 1919 für die Zeitschrift *Die Frau*. Darin befand sie in ähnlichem Ton, Bodenwieser bringe »die in der modernen Musik erhaltene Dissonanz unserer Zeit durch außerordentlich charakteristische Bewegungen zum Ausdruck«.⁸⁷ Eine andere Rezension in derselben Zeitschrift bescheinigte ihr ein Jahr später die »Sehnsucht, aus sich selbst heraus Unmittelbares zu schaffen«. Ihre Eigenart und die bewegten Linien ihres Tanzes gipfelten in einem »plastischen Gemälde«.⁸⁸

In Kritiken wie in Aussagen Bodenwiesers wird ihr Tanz zum Versuch, souverän und aktiv eine als neu empfundene Zeit mitzugestalten. Bodenwieser erarbeitet sich mittels Tanz Mitsprache und eine Haltung zur Moderne. Wie in anderen Akkulturationsbestrebungen der jüdischen Bevölkerung, ist die Teilhabe, die Bodenwieser sich ertanzte, keine einseitige Anpassungsleistung an gegebene Strukturen. Vielmehr kann ihr tänzerisches Suchen als souveräne Gestaltung einer universelleren und darin heterogeneren Moderne ausgedeutet werden, in der sowohl persönliche Empfindungen als auch universelle Gefühle sowie Traditionsbestände unterschiedlicher kultureller Provenienz Platz fanden. Noch 1940 im australischen Exil bekräftigte Bodenwieser ihre Programmatik eines expressiven und empfindsamen Tanzes für die Moderne:

86 Török, Tanzabende. Gertrud Bodenwieser, 421.

87 Lafite, Tanzabend Gertrud Bodenwieser, 5.

88 V. Kg., Tanzabend Gertrud Bodenwieser, in: *Die Frau*, 3.4.1920, 8.

[E]very epoch has its own form of artistic expression, showing so the inner feeling of the soul of the people of that age. We may not ask men of our generation to express themselves in the way of those of past generations [...]. The idea of the new dance is that it has taken up relationship to the great stream of modern life, choosing its topics not only of a fairy tale world of lightness and charm, but of the temporary world in which we are living, a world full of problems and fight, and also of great ideas and developments.⁸⁹

Während Elli Lafite in Bodenwiesers Tanz die Hoffnung setzte, er löse durch seine krassen Ausdrucksmittel die Dissonanzen der Moderne harmonisch auf, stellte Bodenwieser selbst sie zunächst – durchaus lustvoll – aus.⁹⁰ Ihre Tänze widmete sie Gefühlen (bspw. *Freude*, 1923), Naturerscheinungen (*Frühling*, 1923; *The Snow is Dancing*, 1923), modernen Formen (*Kubistischer Tanz*, 1923; *Konstruktivistisches Liebeslied*, 1928; *Mechanisierung [Ford-System]*, 1928) und thematischen Aspekten (*Faust*, 1926; *Aus dem Karneval*, 1922).⁹¹ Zudem band sie kulturelle, nationale und ethnische Formen und Themen in ihr Repertoire ein. So wandte sie sich – nachdem sie zunächst eine Abkehr angekündigt hatte – dem Walzer und der Wiener Musik zu. Für eine Produktion ihres Mannes, des Dramaturgen Friedrich Rosenthal, choreografierte sie 1923 Szenen für Ferdinand Raimunds *Der Verschwendter* – und intendierte dabei eine Modernisierung von Volkstheatertraditionen. Daneben tanzte Bodenwieser mit ihrer Gruppe *Exotisches (Exzentrisches)* (1926), *Rumänische Volksweise* (1927), *Arabische Straßentype* (1927), *Ägyptische Impression* (1920) oder *Chinesischer Gaukler* (1921).

Zu diesen letzten beiden Tänzen nahm sie 1922 in der *Kinowoche* Stellung, nachdem sie zur Vorführung des Stummfilms *Indisches Grabmal* (1921) aufgetreten war. Beide Tänze folgten demselben Prinzip: das »Extrakt« eines fernen Landes, »unser Empfinden von China im Tanze darzustellen«. So komme es beim exotischen Tanz nicht darauf an, die Tänze so darzustellen, »wie sie in den fernen Ländern tatsächlich ausgeführt werden, es kommt vielmehr darauf an, ob es uns gelingt,

89 Bodenwieser, *Aims of the Modern Dance*, 1940, zit. n. Warren, *The Bodenwieser Style*, 51.

90 Lafite, *Tanzabend Gertrud Bodenwieser*, 5: »je krasser und stärker die Ausdrucksmittel sind, deren sich die Künstler bedienen, um die Dissonanz unserer Zeit zu kennzeichnen, desto eher wird vielleicht die harmonische Auflösung gefunden.«

91 Zu Bodenwiesers Choreografien Weissenböck, *Choreochronicle*.

die Expression davon zu erwecken«.92 Über künstlerische Stilisierung strebte Bodenwieser so eine Vermittlung an zwischen dem »Empfinden« des modernen mitteleuropäischen Menschen und den von Wien aus (eurozentristisch) projizierten Traditionen asiatischer Länder.

Unter den Eindrücken der Sprachkrise und parallel zu den Bemühungen um eine internationalistische Kultur des Visuellen, wie sie Béla Balázs in seiner Theorie des Stummfilms skizzierte, engagierte sich Bodenwieser für einen Stil, der auf ähnlichen sprachkritischen und internationalistischen Prämissen gründete. Er machte das souveräne individuelle Erleben als Mittel sozialer Verständigung stark und betonte eine universelle Natur menschlicher Gefühle.93 Besonders im Tanz ruhten Möglichkeiten zur Verkörperung jedweder Empfindung, schreibt Bodenwieser 1922 und erinnert sich an die Zeit um 1900. Während »der heiße Atem unserer aufgewühlten Zeit« damals jeder Kunstgattung entströmte, sei der Tanz davon unberührt geblieben. Sie bilanziert, wie verschiedenste Künste jenseits des Tanzes bereits um 1900 »die Menschen und Rassen« überall »deutlich fühlbar«94 gemacht hätten, und strebt dies nun für den Modernen Tanz an: die Einbindung unterschiedlicher kultureller Bestände als Teil der europäischen Moderne – und über den tänzerischen Ausdruck.

Ihr Engagement kann aus Sicht jüdischer Erfahrung als Versuch ausgedeutet werden, eine integrativere Gesellschaft zu erkämpfen, in der Empfindsamkeit und der (weibliche) Körper Mittel für soziale (Ver-)bindung sind. Bodenwiesers Wunsch, durch den Tanz eine internationalistische Kultur auszuformen, an der verschiedene Traditionen teilhaben, ähnelt den Ideen, die Martin Buber in einem frühen Text zur jüdischen Renaissancebewegung äußerte. Darin wendete er sich gegen die Assimilation und sprach sich für eine weltumspannende Menschheitskultur aus, an der jeder auf seine Weise mitschaffe. In Anlehnung an Goethes Streben nach einer Weltliteratur plädierte Buber für einen »gemeinsamen Schatz«, in dem »allgemeine und nationale Kulturen verschmelzen« und an dem jeder Einzelne und »jedes Volk aus seinem Wesen«95 heraus mitschöpfe. Hierfür sei es aber nötig, »die einheitliche Persönlichkeit« wiederherzustellen. Zur Teilhabe an der Moderne sollen Buber zufolge also auch die Juden nach »harmonischer Entfaltung«, nach einem »vollkommenen Leib« und

92 Bodenwieser, *Das Exotische im künstlerischen Tanz*, 12 (Hervorhebung im Original).

93 Dies., *Aims of the Modern Dance*, 1940, zit. n. Warren, *The Bodenwieser Style*, 51.

94 Bodenwieser, *Vom wahrhaft neuen Tanz*, 17.

95 Buber, *Jüdische Renaissance*, 7.

nach der »Wahrhaftigkeit des freitägigen Lebens«⁹⁶ streben. Die Mitwirkung an einer integrativen, übergreifenden Kultur ist mit Buber also nur über die Stärkung der eigenen Individualität und Authentizität möglich.

In den 1920er Jahren mehrten sich die Versuche, eine supranationale Kultur heterogener Provenienz zu ermöglichen und hier auch jüdische Traditionsbestände einzubringen. In diesem Sinn sind die Ideen des ungarischen Juden Béla Balázs in Wien oder die Kompositionen George Gershwins in New York verhandelt worden, beide setzten sich in ihrem Tätigkeitsfeld für eine inklusive Film- bzw. Musikkultur ein und machten hierfür ihre jüdische Herkunft fruchtbar.⁹⁷ Während aber etwa Gershwin – zur selben Zeit, in der Bodenwieser in Wien ihre Laufbahn begann – jüdische Motive in seine Kompositionen einband und so explizit auf seine Herkunft Bezug nahm, sind die Referenzen Bodenwiesers zu jüdischen Themen rar. Anders als ihr Mann Friedrich Rosenthal konvertierte sie zum Christentum und vermied auch noch in Briefen, die sie aus dem Exil schrieb, politische oder persönliche Statements.⁹⁸ Einige ihrer Tänze deuten eine Auseinandersetzung mit jüdischen Themen vage an (u. a. *Kain und Abel*, 1940).

Dass explizite Äußerungen jüdischer Tänzerinnen zu ihren Erfahrungen in Wien in Bezug auf ihre Herkunft äußerst selten sind, mag unbefriedigend sein. Der Umstand kann jedoch auch auf die »doppelte Differenz« als Teil ihrer Erfahrung hinweisen. So hat Michaela Raggam-Blesch in Bezug auf jüdische Frauen in der Wiener Frauenbewegung um 1900 herausgearbeitet, dass sie in ihrem Engagement als Jüdinnen unsichtbar geblieben seien. Zwar konstatiert sie eine hohe Zahl jüdischer Feministinnen, die jedoch gewissermaßen »zwischen die Fronten der verschiedenen Bewegungen«⁹⁹ gerieten und so ihre jüdische Herkunft hintanstellten. Da sie auch im Rahmen der Frauenbewegung teilweise mit Antisemitismus konfrontiert waren, versuchten sie, sich nicht über diese Herkunft einzubringen.¹⁰⁰ Zudem schien ein gleichzeitiges Engagement gegen Antifeminismus und Antisemitismus nicht bewältigbar,

96 Ebd., 10.

97 Eisele, Art. »Rhapsody in Blue«; Balázs, Der sichtbare Mensch.

98 Bettina Vernon zitiert aus einem Brief Bodenwiesers an sie: »I have been experiencing difficult times but I don't wish to write about them«. Vernon, Bodenwieser's Lasting Influence, 117.

99 Raggam-Blesch, Zwischen den Fronten, 55.

100 Die Frauenbewegung war ausdifferenziert: Der Christliche Wiener Frauenbund agierte antisemitisch, während sich liberalere Gruppen kritisch mit Antisemitismus auseinandersetzten; vgl. Malleier, »Jeder Sieg der Frauen muss ein Sieg der Freiheit sein, oder er ist keiner«, 284.

zumal in völkischen und nationalistischen Kreisen auch publizistisch die Emanzipation der Frauen als jüdisches Vorhaben diffamiert wurde.¹⁰¹ Damit ist es durchaus plausibel, dass Tänzerinnen, die ihren Körper in Szene setzten und hier im Kontext frauenbewegter Theoreme agierten, nicht zusätzlich als Pionierinnen jüdischer Emanzipation ins Rampenlicht traten.

Mehrere Romane der Neuen Sachlichkeit greifen in den 1920ern die Figur der jüdischen Tänzerin auf, die ihre Herkunft nur unfreiwillig preisgibt, mit dem Tanz aber Selbstverwirklichung und -findung erlangt. In Clementine Sophie Krämers Roman *Esther* (1920) entdeckt die gleichnamige Protagonistin ihre tänzerische Befähigung etwa auf einer jüdischen Hochzeit und sucht sich, motiviert von ihrer Liebe zum Tanz, einen eigenen Weg der Lebensgestaltung. Als ein ehemaliger Weggefährte Esther während eines Auftritts als Jüdin offenbart, wird diese »Enthüllung« durch die antisemitische Presse zum Skandal.¹⁰² Kerry Wallach, die neben *Esther* auch den Roman *einer Tänzerin* (1933) untersucht hat, weist für die Weimarer Republik darauf hin, dass sich auch abseits fiktionaler Bearbeitungen des Themas viele Kabarett-Tänzerinnen nicht als Jüdinnen bekannten und teils schwerwiegende Konsequenzen zu tragen hatten, wurde ihre jüdische Herkunft doch publik.¹⁰³

Raggam-Blesch nennt einen weiteren Grund für die Priorisierung feministischer vor jüdischen Themen, der auch für Tänzerinnen zutreffen mag und der sich auf ihre soziale Herkunft bezieht. Demnach sahen sich viele Jüdinnen um 1900 in erster Linie als Wienerinnen.¹⁰⁴ Als Teil einer kulturellen Elite empfanden sie den Antisemitismus der Jahrhundertwende noch nicht als existenzielle Bedrohung, viele definierten sich zudem nicht mehr konfessionell als jüdisch. Jüdinnen, die in den 1910er Jahren in akkulturierten Haushalten aufwuchsen, weisen in Erinnerungen darauf hin, dass sie sich zunächst als Wienerinnen begriffen und zudem mit Befremden auf die finanziell und sozial schlechter gestellten Juden*Jüdinnen aus der Leopoldstadt blickten.¹⁰⁵ Dieses Befremden drückt sich etwa in den Erinnerungen Sonia Wachsteins aus. Die Journalistin Hilde Koplenig (1904–2002), die ebenfalls in einem Akademikerhaushalt aufwuchs, fragte retrospektiv für ihr Umfeld:

101 Vgl. die Äußerungen des *Deutschen Volksblatts* (1895), zit. n. ebd., 278.

102 Vgl. Wallach, *Passing Illusions*, 119–121.

103 Ebd., 117.

104 Vgl. Malleier, »Jeder Sieg der Frauen muss ein Sieg der Freiheit sein, oder er ist keiner«, 278.

105 Raggam-Blesch, »Being different where being different was definitely not good«, 271.

Und wie war es mit dem Antisemitismus? Sahen wir sein Erstarren nicht? Wir sahen es, aber wir nahmen es nicht ernst. Dazu kam der Unterschied, um nicht zu sagen Gegensatz zwischen den assimilierten Wiener Juden und den aus dem Osten Zugewanderten. Ich für meine Person kann sagen, dass ich kaum etwas von Antisemitismus gespürt habe, wahrscheinlich weil ich meist unter Juden war, und weil ich den latenten Antisemitismus, der wohl in allen unteren Organisationen beider Arbeiterparteien herrschte, für Antiintellektualismus hielt und mich darüber erhaben fühlte.¹⁰⁶

Koplenig besuchte in den 1910ern die sogenannte Schwarzwald-Schule, die 1901 von der Reformpädagogin und Frauenrechtlerin Eugenie Schwarzwald (1872–1940) gegründet worden war. Hier unterrichteten Oskar Kokoschka, Adolf Loos und auch Grete Wiesenthal, wodurch viele jüdische Schülerinnen mit den Ideen des Modernen Tanzes in Kontakt kamen. Die Schule sollte auf eine Universitätslaufbahn hin-führen, war durch ihre Gründerin feministisch ausgerichtet und wurde von einer progressiven, jüdischen Schicht unterstützt. 1910 war die Mehrzahl der Schülerinnen (69 Prozent) jüdischer Herkunft, die meisten davon aus großbürgerlichen Haushalten.¹⁰⁷ Sie blieben so unter sich und waren zumindest innerhalb ihres Schulumfelds nicht in gleichem Maß antisemitischen Attacken ausgesetzt wie jüdische Schüler*innen an Volksschulen.¹⁰⁸ Damit erschienen die antifeministischen Rollenbilder, mit denen sie parallel zu antisemitischen Vorkommnissen auch inner-halb ihres Milieus konfrontiert und für die sie durch Reformpädagogik sensibilisiert waren, als die drängendere Herausforderung.

¹⁰⁶ Ebd., 272.

¹⁰⁷ Rose, *Jewish Women in Fin de Siècle Vienna*, 16. Vgl. zur jüdischen Mäd-chenbildung Rozenblit, *Die Juden Wiens*, 126–129. Die konkurrierenden Zugehörigkeiten unreißt Joelle Beer: »We were Austrians, first, Jewish, second. [...] Living in a completely integrated area, we, daughters of the ›Herr General Direktor‹, had no stigma of Judaism attached to us [...]. We were not part of the Jewish ›ghetto‹ of the second district.« zit. n. Raggam-Blesch, »Being different where being different was definitely not good«, 271.

¹⁰⁸ Rose, *Jewish Women in Fin de Siècle Vienna*, 18–26. Arthur Schnitzler hält für seine Schulzeit fest: »Im Gymnasium kaum Spuren [von Antisemitismus] [...]. Auf der Universität Beginn.«, ders., *Jugend in Wien*, 329.

Auch Elsie Altmann (1899–1984) besuchte in den 1910er Jahren die Schwarzwald-Schule. Sie wurde 1899 in eine bürgerliche, jüdische Familie in Wien geboren. Als Schülerin der Reformschule erhielt sie Tanzstunden bei den Schwestern Wiesenthal; 1909 lernten sich Altmann und der Architekt Adolf Loos kennen, der an der Schule unterrichtete. Loos war in diesem Jahr mit den Entwürfen des Hauses am Michaelerplatz beschäftigt und Altmann eine zehnjährige Schülerin. Gegen den Wunsch ihrer Eltern heirateten Altmann und Loos zehn Jahre später. In den folgenden Jahren führten sie eine ungleiche Ehe, zu der hauptsächlich Altmann durch ihre internationalen Tanzengagements finanziell und bis zur Erschöpfung beitrug, wobei sie schließlich auch als Zeugin für Loos aussagte, als dieser wegen sexuellen Missbrauchs von Minderjährigen vor Gericht stand. War Altmann später, auch nach ihrer Trennung von Loos 1926, als seine zweite Ehefrau und Nachlassverwalterin in Erinnerung, so steht ihr künstlerisches Wirken für sich.¹⁰⁹ Während ihrer Laufbahn als Tänzerin trat sie in New York, Paris, München, Triest und Zagreb sowie in Kurorten auf. Eine Anstellung als Soubrette am Theater an der Wien machte sie schließlich auch zum Star der ausgehenden Wiener Operette. So wirkte sie als »Gräfin Mariza« in der gleichnamigen Operette von Emmerich Kálmán mit und spielte an der Seite von Karl Farkas, Hubert Marischka oder Hans Moser.¹¹⁰ Trat Altmann auch in Kabarets und Nachtkaffeehäusern oder im Ronacher auf, so debütierte sie im Wiener Konzerthaus mit Walzertänzen sowie Schubert- und Chopinpartien. Einer ihrer ersten Auftritte war eine Tanzgroteske, mit der sie sich noch als Schülerin des Modernen Tanzes der Schwestern Wiesenthal zeigte. In dieser Tradition wurde sie in ihren Anfängen zwischen 1915 und 1919 als »völlig naturhaft«, als ein »Stück Natur« rezipiert. Sie offenbarte sich in »einfachster Form« und vollziehe ein »freie[s] Spiel der Glieder«.¹¹¹

Elsie Altmann ist für diese Arbeit von besonderem Interesse, da sie sich tänzerisch für authentischen Ausdruck engagierte, privat ein eher pragmatisches Verhältnis zu ihrer jüdischen Herkunft pflegte, nach außen aber mit Markern des Jüdischen umging. Dies tat sie auf visueller Ebene in der Bezugnahme auf Symbole und implizite Codes des Jüdischen. Als Partnerin von Adolf Loos wählte sie damit einen Umgang mit

109 Altmann-Loos, *Mein Leben mit Adolf Loos*.

110 Vgl. Art. »Altmann, Elsie«, in: *Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft*. 18. bis 20. Jahrhundert, 27.

111 K.M., *Elsie Altmann*, in: *Wiener Morgenzeitung*, 30.5.1919, 7.



Abb. 12 Madame d’Ora, *Die Tänzerin Elsie Altmann-Loos* (1922)

ihrer jüdischen Herkunft, gegen den Loos zuvor argumentiert hatte. Anhand einer Fotografie können Altmanns Positionierung als jüdische Tänzerin in Wien sowie die konträren Ideen der beiden Eheleute über soziale Existenz in der Moderne entfaltet werden.

1922 besuchte Elsie Altmann den Salon der Fotografin Madame d’Ora (Dora Philippine Kallmus, 1881–1963), die zu dieser Zeit international renommiert war und zudem vom Kaiserhaus wie von zahlreichen Wiener Künstler*innen beauftragt wurde; bei dem Besuch wurde auch ein Porträt Altmanns aufgenommen. Sowohl die Fotografin als auch ihr Gast waren jüdischer Herkunft und verkehrten in Künstler*innenmilieus. D’Ora stammte aus einer großbürgerlichen Familie, die von Prag nach Wien ge-

zogen und in politischen wie künstlerischen Kreisen gut vernetzt war. In ihrer Karriere als Fotografin wurde d’Ora von ihrem Elternhaus unterstützt, zu Beginn porträtierte sie Freund*innen der Familie, die Töchter des Zeitungsherausgebers Moritz Szep, Berta Zuckerkandl oder Karl Kraus.¹¹² Nach einer Assistenz bei Hans Markart, einem Praktikum in Berlin und (als eine der ersten weiblichen Teilnehmenden) Kursen bei der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt richtete sie einen Salon in Wien ein, in dem rasch namhafte Persönlichkeiten verkehrten; zugleich war sie durch ihre öffentliche Präsenz als Fotografin, Frau und

¹¹² Faber/Vuković, *Skrupellose Karrieristin mit wienerischem Charme?*, 28.

Jüdin Anfeindungen ausgesetzt.¹¹³ 1913 karikierte die Zeitschrift *The Amateur Photographer* d'Ora als Suffragette; sie selbst äußerte sich selbstbewusst über ihre von der Fototechnik braun gefärbten Finger als Zeichen einer »selbstständigen Tätigkeit« und »Spuren der Unabhängigkeit der Frau«.¹¹⁴

Was Altmann durch den Tanz anstrebte – die künstlerische Entfaltung der eigenen Persönlichkeit –, vollzog d'Ora fotografisch. Zu ihrer ersten eigenen Ausstellung 1909 notierte sie: »Ich berauschte mich geradezu an meinem Aufstieg! An meinem eigenen ›ICH!‹«¹¹⁵ 1910 bewertete die Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* d'Oras Fotos als das Gegenteil des »Maskenhaften, Gezwungenen der berüchtigten Berufsphotographen-Aufnahmen«. 1915 beschrieb das *Wiener Salonblatt* die Fotografin als Meisterin beim »Röntgenisieren [...] der Seele«.¹¹⁶ Ähnliches befand auch Elsie Altmann über ihre Stammfotografin. In einer Notiz erinnerte sie sich an zwei große Fotograf*innen in Wien, Setzer und d'Ora, und kontrastierte beide: »Setzer war ein sehr guter Photograph, aber er war zu trocken, zu ernst – seine schönsten Porträts waren solche von eleganten, bedeutenden Männern«.¹¹⁷ Während Adolf Loos Stammkunde bei Setzer war, bemängelte Altmann den fehlenden Zauber der Bilder



Abb. 13 Gustav Klimt, *Judith I* (1901)

¹¹³ Ebd., 34–37.

¹¹⁴ D'Ora, zit. n. ebd., 31.

¹¹⁵ D'Ora, zit. n. ebd., 37.

¹¹⁶ *Deutsche Kunst und Dekoration*, September 1910, und *Wiener Salonblatt*, 4.12.1915, zit. n. Faber, *Der Spiegel, der verschönert*, 69.

¹¹⁷ Altmann-Loos, *Mein Leben mit Adolf Loos*, 163.

des Fotografen. Über ihren Atelierbesuch bei d’Ora schrieb sie dagegen: »Dann stehe ich und schaue hin, wo ich will [...] und während man denkt, das wären alles nur Vorbereitungen, bist du schon längst konterfeit«. ¹¹⁸ Der Zauber der Bilder d’Oras liegt für Altmann darin, sie spontan und in selbstbestimmter Pose zu zeigen – und dabei ein »authentischeres« Foto zu erzeugen. ¹¹⁹

Das Porträt von 1922 ist eine solche souveräne Pose der Selbstentfaltung, wobei es sich zugleich hoch stilisiert zeigt. Altmann posiert mit halb entblößter Brust, zurückgeworfenem Kopf und hochstehender Frisur in secessionistischer Kleidung, während sie in die Kamera schaut (Abb. 12). Madame d’Ora porträtiert sie als selbstbewusste Frau, die nicht nur sich selbst und ihre Weiblichkeit offensiv ausstellt, sondern sich in ihrer Kleiderwahl modern, avantgardistisch zeigt. Das Reformkleid hat Altmann locker über die Schultern gelegt und unter dem Bauchnabel zusammengefasst. Es verweist in jener Zeit einerseits auf die Befreiung des weiblichen Körpers von Korsett und strenger Kleiderordnung, andererseits auf das soziale und künstlerische Milieu, in dem Altmann verkehrte. So wurde secessionistische Mode mit gutbürgerlichen, avantgardistischen Kreisen assoziiert, sie figurierte zudem als Code des »Jüdischen«. ¹²⁰ Nicht zuletzt Loos hatte die Verbindung zwischen dem Design der Secession und jüdischer Herkunft früh gezogen. In seinem Manuskript über *Die Emanzipation des Judentums* (um 1900) sprach er sich gegen die Ästhetik der Secession und des Jugendstil aus. Seine unveröffentlicht gebliebene Schrift entstand wohl rund um die Pariser Weltausstellung 1900 sowie im Gefolge seines endgültigen Bruchs mit der Secession 1898, allen voran mit seinem ehemaligen Freund Josef Hoffmann, der Loos im Zuge der Eröffnung der Secession zurückgewiesen hatte. ¹²¹ In *Die Emanzipation des Judentums* nahm Loos Bezug auf Theodor Herzls Stück *Das neue Ghetto* (1898), zugleich argumentierte er für einen »gout juif«, wie er anlässlich der Pariser Weltausstellung publizistisch behauptet worden war. Unter anderen hatte Karl Kraus den Erfolg der Secessionisten in Paris darauf zurückgeführt, dass in Frankreich ihr Schaffen als Stil nach jüdischem Geschmack eingeführt worden sei. ¹²² Auch Loos zog

¹¹⁸ Ebd., 164.

¹¹⁹ Eisele, Judith I fotografieren, 139.

¹²⁰ Vgl. Fritz Waerndorfer in secessionistischer Kleidung als *homme fatale* in: Shapira, *Style and Seduction*, 134f.

¹²¹ Vgl. Rukschcio/Schachel, Adolf Loos, 53.

¹²² Colomina, *Sex, Lügen und Dekoration*, 81.

Parallelen zwischen jüdischem Bürgertum und Secession – sehr deutlich in *Die Emanzipation des Judentums*:

Jedem Freunde der Emanzipation des Judentums, jedem Feinde des Ghetto, also jedem Freunde unserer Kultur muß es wehe tun, wenn er sieht, wie sich unsere Juden ein neues Ghetto schaffen. Juden, die den Kaftan schon längst abgelegt hatten, sind glücklich, wieder in einen solchen hineinschlüpfen zu können. Denn diese secessionistischen Wohnungseinrichtungen sind doch nur verkappte Kaftans [...]. Man mißverstehe mich nicht. Gegen eine starke, kräftige Betonung des Judentums habe ich nichts. Gegen den Mann im Kaftan werde ich mich nicht auflehnen. Ich ehre den Mann, der sich Moses oder Samuel nennt. Aber ich bedauere den Mann, der diesen Kaftan und den Samuel überwinden will und bei Olbrich oder Siegfried wieder hineinfällt.¹²³

Wie der Kaftan würde secessionistisches Design Aufmerksamkeit erregen und akkulturierte Juden – aufgrund ihrer Vorliebe für Secession und Art-Nouveau – in der Öffentlichkeit als solche erkennbar machen.¹²⁴

Damit waren Loos und Altmann nicht nur in der Wahl des Fotoateliere unterschiedlicher Meinung, sie vertraten wohl auch verschiedene Ansichten zu Fragen des Designs, des sozialen Umgangs und jüdischer Akkulturation. Während Loos – der selbst nicht jüdisch war – seinen jüdischen Kunden eine unauffällige, aber distinguierte Sozialrolle erschuf und sich dabei auf die englische Craftbewegung sowie Konzepte des großbürgerlichen bis aristokratischen Gentleman bezog,¹²⁵ offenbart d’Ora Porträt von Altmann eine andere Art, sich in Gesellschaft zu begeben. Das Porträt als *femme fatale* bezieht sich selbstbewusst auf Marker des Weiblichen und des Jüdischen. D’Ora setzt Projektionen der Verführung und Entblößung in Szene und gibt sie mit herausforderndem Blick zurück an die Betrachtenden. Die Komposition ist inspiriert von Klimts *Judith I*, die 1901 entstand und das Sujet jener reichen Jüdin bearbeitet, die ihr Volk dank einer List und ihrer Verführungskunst vor dem babylonischen König Nebukadnezar und dessen General Holofernes beschützte (Abb. 13).¹²⁶ Elana Shapira liest Klimts Gemälde als eine Antwort auf den Konflikt um die Fakultätsbilder des Künstlers,

123 Loos, *Die Emanzipation des Judentums*, zit. n. Rukschcio/Schachel, Adolf Loos, 70f.

124 Shapira, *Adolf Loos and the Fashioning of »the Other«*, 216.

125 Ebd., 214f., 227–229.

126 Vgl. Eisele, *Judith I fotografieren*, 134–138.

bei dem auch antisemitische Stimmen laut wurden, die Klimt vorwarfen, »jüdische Kunst« zu schaffen und einen »gout juif« zu bedienen. Mit *Judith I* konfrontiere Klimt sein Publikum demnach in einem Akt des »Self-Othering«¹²⁷ mit einer selbstbewussten, luxuriös und auffällig gekleideten Jüdin. Sie schaue aus ihrer marginalisierten Position und aus dem Bild heraus und unterbreche so das hegemoniale Blickregime, von dem sie objektifiziert werde.¹²⁸

In dieser Lesart tritt auch das Porträt von Elsie Altmann als eine offensive Auseinandersetzung mit ihrer Existenz als Jüdin in Wien hervor.¹²⁹ Madame d’Ora als jüdische Fotografin half ihr dabei, wohingegen Adolf Loos als ihr Ehemann die Moderne nicht nur männlich kodierte, sondern auch seine Kritik an der Secession wie am historistischen Ornament mit misogynen Ideen von Weiblichkeit untermauerte.¹³⁰ Machte Altmann zwar ihre jüdische Herkunft nicht selbst zum Thema und pflegte sie kein religiöses Verständnis vom Judentum,¹³¹ so liest sich ihre Interpretation von *Judith I* doch als offenes Statement zu Fragen des Weiblichen und des Jüdischen, als Intervention in Machtdiskurse ihrer Zeit. Die implizite Bezugnahme entfaltet sich erst im Kontext anderer visueller Erzeugnisse, Codes und Diskurse der Wiener Moderne. Neben dem Tanz erscheint so auch die Fotografie als ein Mittel zur künstlerischen wie sozialen Selbstpositionierung von Jüdinnen innerhalb der Machtstrukturen der Moderne.¹³²

4. Kabarett der Zugehörigkeiten

Während Jüdinnen als Pionierinnen des Modernen Tanzes eine souveräne, internationalistische und/oder emanzipatorische Körperlichkeit (mittels Empfindung) erprobten, interessierten sich auch Juden für Tanz. Sie beschrieben und ermöglichten ihn innerhalb ihrer bürgerlichen und avantgardistischen Zirkel und sie bezogen sich darin oft expliziter

127 Shapira, *A Poor Man’s Gaze*, 121.

128 Vgl. ebd.; zudem Shapira, *Gaze and Spectacle in the Calibration of Class and Gender*, 157–168.

129 Zur Interpretation im Detail Eisele, *Judith I fotografieren*.

130 Colomina, *Sex, Lügen und Dekoration*, 81–83.

131 So feierte Altmann wie Eugenia Schwarzwald oder auch Egon Friedell Weihnachten und widmete den Feierlichkeiten mit Adolf Loos ein eigenes Kapitel in ihrer Biografie *Mein Leben mit Adolf Loos* (71–76).

132 Vgl. Silverman, *Reconsidering the Margins*, insb. 106–108, 115; dies., *Ella Zirner-Zwieback*, 77–98.

auf jüdische Themen, als es die Tänzerinnen taten. Während Letztere künstlerische Impulse in Szene setzten, prägten Kritiker, Autoren und Theaterdirektoren Diskussion und Strukturen des Modernen Tanzes.¹³³ Mit anderer Zielrichtung – seine Kritik richtete sich gegen den Snobismus – brachte Raoul Auernheimer dieses asymmetrische diskursive Verhältnis auf den Punkt: »man tanzt nicht, sondern man läßt tanzen [...]. Also zum Beispiel: Man geht zu einem Fünf-Uhr-Thee, und zwischen zwei Sandwiches wird eine neue Tänzerin serviert.«¹³⁴

Dass sich jüdische (männliche) Zirkel früh für Tanz interessierten, belegt etwa ein Auftritt Grete Wiesenthals, die im März 1912 gemeinsam mit Oscar Bie und Hugo von Hofmannsthal nach Prag zu einer Wohltätigkeitsveranstaltung der Jugendgruppe der jüdischen Loge B'nei B'rith geladen war. Zwar berichtete die *Welt* mit Erstaunen von dem »ganz und gar ›neutralen‹ Abend«, den die Jugendgruppe organisiert habe – »weder Vornotizen noch Plakate« hätten den jüdischen Zweck im Vorfeld erwähnt.¹³⁵ Die Auftritte Wiesenthals in anderem Zusammenhang zeugen aber davon, dass es sich keinesfalls um eine »neutrale« Einladung gehandelt hatte, sondern dass ihr Tanz gerade aus jüdischer Sicht interessiert haben könnte.

Im Kabarett Fledermaus

So war Wiesenthals Tanz zu Beginn eng mit dem Kabarett Fledermaus verbunden, in dem – wie Shapira herausgearbeitet hat – unter der Förderung und Mitwirkung von jüdischen Künstlern und Mäzenen Neuverortungen erprobt wurden. Ihnen diente der Moderne Tanz als Inspirationsgrundlage.¹³⁶ Gegründet 1907 im Umfeld der Wiener Werkstätte und moderner Literaturzirkel, verband das Fledermaus populäre Formen des Kabarett mit Ideen des Ästhetizismus, des Jugendstils und der Secession. Es zelebrierte Kabarett als moderne Form und öffnete es für die Avantgarde wie für ein bürgerliches, ästhetisch aufgeschlossenes Publikum. Bereits zu Beginn des neuen Jahrhunderts hatte Felix Salten mit seinem Kabarett Zum Lieben Augustin (1901) einen Versuch unternommen, die theatralen Genres der Privattheater mit künstlerischen Experimenten zu verbinden und auch jüdische Themen bearbeiten zu lassen. Er konnte dafür zwar Hofmannsthal, Schnitzler oder Koloman

133 Vgl. George, *The Naked Truth*, 196.

134 Auernheimer, *Tänzerinnen*, 1.

135 Eine große Akademie, in: *Die Welt*, 8.3.1912, 305f.

136 Shapira, *Style and Seduction*, 143.

Moser gewinnen, scheiterte jedoch nach einem desaströsen Eröffnungsabend innerhalb weniger Tage.¹³⁷

Sechs Jahre später, im Oktober 1907, feierte das Kabarett Fledermaus seine Eröffnung – auf Betreiben des jüdischen Mäzens Fritz Waerndorfer (1868–1939), der zuvor als Gründungsmitglied der Wiener Werkstätte hervorgetreten war. Künstlerisch geführt wurde es von zwei Größen des französischen Kabarets, Marc Henry und der Chansonnière Marya Delvard, wobei Angehörige der Wiener Werkstätte für Einrichtung und Dekoration verantwortlich zeichneten: Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka oder Emil Orlik. Peter Altenberg, Hermann Bahr oder Franz Bley setzten literarische Impulse, während Leonhardt Bulmans, Carl Lafite oder Karl Scherber musikalisch wirkten. Sie grenzten sich ästhetisch und programmatisch von Privattheatern wie dem Budapester Orpheum ab und verpflichteten sich der Idee des Gesamtkunstwerks, die sich bis ins Geschirrdesign zog.¹³⁸ Zugleich verkündeten sie zur Eröffnung den Bruch mit anderen Kabarettunternehmungen. Man wolle, »auf eigenen künstlerischen Anschauungen fußend, den fast verloren gegangenen, ursprünglichen Gedanken des Kabarets wieder aufnehmen, erneuern«. ¹³⁹ Indem sie die Ziele hin zu »einer wirklichen Kultur der Unterhaltung« ausflaggten, grenzten sie sich von »rauchigen, dumpfen und unerfreulichen Lokalen« ab, »die ein kultiviertes Auge verletzen, und durch unhygienische Verhältnisse das körperliche Wohlbefinden [...] noch herabmindern, statt es zu einem weit ausatmenden köstlichen Behagen zu steigern«. ¹⁴⁰ Sie wendeten sich damit an eine sozial und finanziell bessergestellte Schicht.

Hatte schon Salten Tanz in sein Kabarettprogramm integriert, so zeigte auch das Fledermaus von Beginn an tänzerische Positionen. Im Oktober 1907 war Gertrude Barrison zu Gast und die Schwestern Wiesenthal starteten hier wenige Wochen später ihre Karriere. Von Mitte bis Ende Januar 1908 tanzten sie an elf Abenden vor geladenem Publikum: Ruth St. Denis, Oskar Kokoschka, Richard Beer-Hofmann, Gustav Klimt, Berta Zuckerkandl oder Hugo von Hofmannsthal waren darunter und so angetan, dass auch Max Reinhardt in Berlin auf die Wiesenthals aufmerk-

137 Vgl. Fink, *Der größte Durchfall seines Lebens*, 398–408.

138 Peter Altenberg schrieb, die Fledermaus richte sich »an die Elite der obersten paar Hundert [...], die die Raumausstattung und das letzte Stück des Bestecks [...] der Wiener Werkstätte [...] intim zu genießen wissen«. Ders., *Die erwachende »Fledermaus«*.

139 *Das ästhetische Programm*, 157.

140 *Ebd.*, 160, 158.

sam wurde.¹⁴¹ Sie tanzten den Donauwalzer von Johann Strauß, außerdem zu Beethoven und Schubert, wobei insbesondere Grete Wiesenthal als Wassernymph überzeugte.¹⁴² Initiator des Abends war wohl Hugo von Hofmannsthal, der Fritz Waerndorfer nahegelegt hatte, die Wiesenthals einzuladen.¹⁴³ Beide, Hofmannsthal und Waerndorfer, litten auf ihre Weise unter ihrer jüdischen Herkunft und suchten so in ihrem Schaffen nach einer Positionierung innerhalb der Wiener Gesellschaft.

Waerndorfer, der aus einer Textilunternehmerfamilie stammte, finanzierte nicht nur die Gründung der Wiener Werkstätte, sondern betätigte sich auch als Kunstsammler. Er verkehrte mit Bahr und Kokoschka, erwarb Bilder von Klimt (bspw. *Die Hoffnung I*, 1903)¹⁴⁴ und beauftragte Josef Hoffmann, Koloman Moser und den schottischen Architekten Charles Rennie Mackintosh mit der Gestaltung seines Hauses. Elana Shapira zufolge war er sich der Vorurteile gegen akkulturierte Juden insgesamt sowie gegen sein »jüdisches Aussehen« im Speziellen bewusst und reagierte darauf mit Selbstpersiflage sowie mit der Erschaffung einer dandyesken Persona.¹⁴⁵ Er etablierte seine Einzigartigkeit (*uniqueness*, Shapira) und definierte hierüber auch seine jüdische Existenz neu.¹⁴⁶ Mit der Wahl seiner Einrichtung drückte er die Nähe zur Secession aus, er umgab sich mit ägyptischen wie angelsächsischen Kunstwerken, verkehrte in avantgardistischen Kreisen und positionierte sich so als fremder und doch zentraler Akteur des Kulturlebens der Stadt. Damit suchte er neue Wege der Teilhabe über jüdische Differenz zu beschreiten – mit antisemitischen Stereotypen über Snobismus und Mäzenatentum spielend und ihnen zugleich selbst ausgesetzt.¹⁴⁷ Kurzum: Er personifizierte die Kritik von Loos an einer jüdischen Design-Elite.

Auch Hofmannsthal (1874–1929) arbeitete sich an seiner Herkunft ab; er setzte sich für Saltens Kabarett Zum Lieben Augustin mit jüdischen Themen auseinander und flocht sie auch in sein weiteres Schaffen. Er pflegte die Umgangsformen eines katholischen Adligen und Austriazismen in seiner Literatur, während er Zuschreibungen des Jüdischen von Außen zuweilen abzuwehren versuchte. Sein jüdischer Großvater war Mitte des 19. Jahrhunderts zum Katholizismus konvertiert, indes nahmen

141 Amort, »Ich könnte mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt«.

142 Vgl. st.gr., Die Tänzerinnen Wiesenthal, in: Arbeiter-Zeitung, 15.1.1908, 9, sowie Neues Wiener Tagblatt, 15.1.1908, 14.

143 Shapira, *Style and Seduction*, 150.

144 Ebd., 133.

145 Ebd., 124–126.

146 Ebd., 129.

147 Ebd., 137.

viele Hofmannsthal dennoch als jüdisch wahr.¹⁴⁸ »Darf ich, im Vorübergehen, eine persönliche Bemerkung machen?«, fragt Hofmannsthal 1925 den Historiker Otto Forst de Battaglia in einem Brief: »Sie nennen meinen Namen auf einer der ersten Seiten in einer Reihe (sehr achtbarer) deutscher Schriftsteller, die Juden sind. Unter meinen vier, zu Anfang des XIXten Jahrh. geborenen Großeltern war *ein* Teil jüdischer Herkunft, die drei anderen jeweils niederösterreichisch-bäuerlicher, süddeutscher (schwäbischer), u. italienischer (altlombardischer).«¹⁴⁹

Was Hofmannsthal und Waerndorfer einte, war das Interesse für körperliche Souveränität, das sich aus der Beschäftigung mit Konzepten des Jüdischen speiste. Die Einladung der Schwestern Wiesenthal ins Kabarett ist in diesem Kontext zu verorten. Ihr Tanz erlaubte auch Juden oder als jüdisch wahrgenommenen Männern eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Beschränkungen des modernen Körpers. Elana Shapira deutet Waerndorfers Engagement für die Wiesenthal-Schwester als Versuch, über den Umweg des Modernen Tanzes den eigenen Körper zurückzuerobern. Die Wiesenthals, so Shapira, »acted out« his own, and his club members' fantasy of male bodily reclamation.¹⁵⁰ Inszenierte sich Waerndorfer unter Rück- und Einbezug weiblicher Sexualität als *homme fatale*¹⁵¹ und kehrte er die Privaträume seiner Villa in einem Akt inszenatorischer Entblößung nach außen,¹⁵² so zeigte auch Hofmannsthal ein großes Interesse an der Enthüllung und körperlichen Befreiung.

Fremdheit zelebrieren

Hofmannsthal setzte sich explizit mit dem Modernen Tanz auseinander. Er nahm ihn im Kontext der Sprachkrise literarisch auf, publizierte theoretische Überlegungen sowie Kritiken. Mit Grete Wiesenthal verband ihn eine enge Freundschaft. Seine Pantomime *Der Schüler*, die im Erstmanuskript noch im Haushalt eines Rabbis spielte, in der Veröffentlichung

148 König, Judentum, 9. Christoph König zitiert Leopold von Andrians, der 1893 über Hofmannsthal notiert, er spreche »durch die Nase [...] mit einem Wienerischen Anstrich [...] bei gewissen erregten Momenten, der Accent der Juden, aber ich weiß nicht warum, gerade der niedrigsten«.

149 Hofmannsthal an Forst de Battaglia, 1925, zit. n. König, Judentum, 10.

150 Shapira, *Style and Seduction*, 150.

151 Ebd., 134. Als Teil dieser Inszenierung beschreibt Shapira den Schlangenkäfig in Waerndorfers Haus.

152 Ebd., 135: »Waerndorfer was forced to sacrifice, or deliberately gave up, the personal, the experience of individual intimacy, to fit into the system of modern style.«

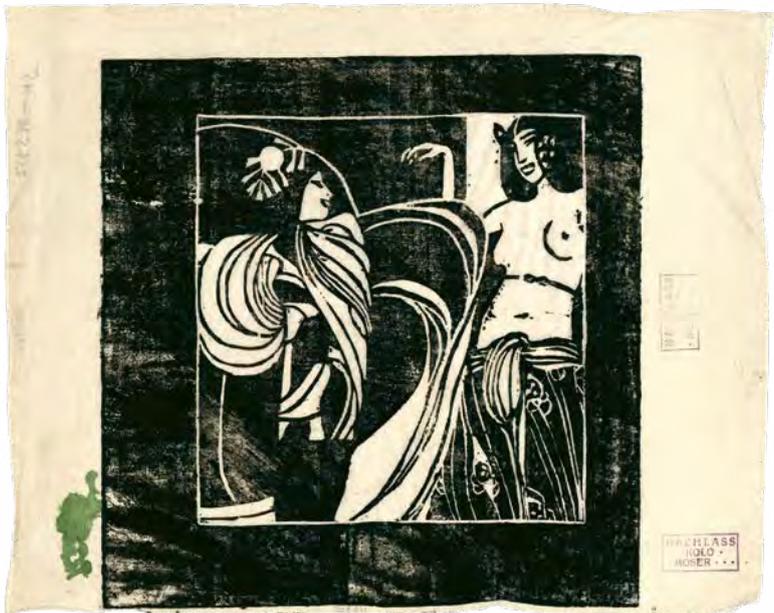


Abb. 14 Koloman Moser, *Zwei tanzende Frauen* (1902)

aber keine Hinweise mehr auf ein jüdisches Milieu enthielt, etabliert den Tanz bereits 1901 als Mittel der (körperlichen) Transformation.¹⁵³ Im November 1906 zeigte er sich nach einem Auftritt Ruth St. Denis' beeindruckt von ihrem Tanz und ein Jahr später publizierte er – im Umfeld der Begegnung mit Grete Wiesenthal – seinen Dialog *Furcht*. Darin treten die Tänzerinnen Laidion und Hymnis in Dialog über zwei Arten des Tanzens. Während Hymnis den klassischen Tanz hochhält, berichtet Laidion vom befreienden, gottgleichen Tanz einer Mädchengruppe auf einer »südlichen Insel«. Sie beklagt die Selbstentfremdung moderner Kultur und erhofft sich im Zugriff auf den rituellen Fruchtbarkeitstanz die rückhaltlose Transzendierung des Körpers im Augenblick, ein völlig gegenwärtiges, unmittelbares Erleben leibhaftigen Seins: »Und nichts auf der Insel entzieht sich der Gewalt der Tanzenden; diese sind in diesem Augenblick so stark wie die Götter [...]. Sie sind die Gebärenden und

153 George, *The Naked Truth*, 180–182; vgl. auch die Interpretation der Pantomime von Gillman, *Viennese Jewish Modernism*, 54–76. Zudem Heumann, »Der Schüler« (1901), 265 f.

die Geborenen der Insel, sie sind die Trägerinnen des Todes und des Lebens.«¹⁵⁴

Hofmannsthal stellt die Frage, wie die eigene Existenz unmittelbar erfahren werden kann, und kontrastiert dabei eine europäische, männliche Schriftkultur mit weiblicher Körperlichkeit, die im Tanz zu vollkommener Entfaltung findet.¹⁵⁵ Im spontanen Tanz von Frauen findet Hofmannsthal also eine Möglichkeit der Selbstfindung und -entfaltung zugleich, die auch Koloman Moser wenige Jahre zuvor im Holzschnitt *Zwei tanzende Frauen* (1902) andeutete (Abb. 14). Mit entblößtem Oberkörper, fließenden Stoffen und floralen Elementen zeigen sich die beiden Frauen nackt und naturhaft der bürgerlich-europäischen Sphäre entrückt und darin gerade als Sehnsuchtsfiguren eines männlichen Künstlers.

Mit Gabriele Brandstetter, die Hofmannsthals Text ausgedeutet hat, erlaubt Laidions »barbarischer« Tanz ein »Vergessen der beobachtenden kontrollierenden Außen-Ansicht des Körpers«¹⁵⁶ und wendet den Blick stattdessen nach innen, hin zu einem selbstidentischen, ekstatischen Selbst. Das, womit Felix Salten umgeht: den Blick als »aufklärerisches Medium der Beobachtung, [...] der Kommunikation«,¹⁵⁷ löst Hofmannsthal in seiner Konzeptualisierung des »barbarischen« Tanzes auf. Er ersehnt sich eine möglichst authentische, gegenwärtige Ausdrucksform, die er in der europäischen, Kultur kaum mehr zu finden glaubt. Im Tanz liegt für ihn die Möglichkeit, sich der Gegenwart hinzugeben und dabei zu einer authentischen Existenz jenseits sprachlicher Vermittlung zu gelangen. Von der »rhythmische[n] Wiederholung von Bewegungen« versprach sich Hofmannsthal eine »Haltung« und ein bedeutenderes »Verhältnis zu umgebenden Personen«,¹⁵⁸ als es die Sprache ermögliche.

Für Hofmannsthal birgt der Moderne Tanz als nivellierendes, womöglich befreiendes Phänomen damit das Potenzial der Verständigung über die vereindeutigten Demarkationen sozialer, religiöser, kultureller oder geografischer Art hinweg. Ähnlich wie Bodenwieser später ein internationalistisches Empfinden erarbeitet, betont Hofmannsthal die einende Qualität des Tanzes. Begeistert bezieht er sich 1906 auf einen Auftritt von Ruth St. Denis. In der *Zeit* widmete er ihr eine Besprechung unter dem Titel *Die unvergleichliche Tänzerin*. Darin beschrieb er ihren Tanz

154 Hofmannsthal, *Furcht*, 1230. Zum Text: Dangel-Pelloquin, »Furcht« (1907), 327–329.

155 Vgl. Brandstetter, *Der Traum vom anderen Tanz*, 42.

156 Ebd., 54.

157 Ebd., 55.

158 Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, 502.

als fremd und absolut gegenwärtig zugleich. Hofmannsthal vermutete, St. Denis habe »diese ewigen Dinge des Ostens gesehen«: Sie kenne Indien »und die dunkleren Länder hinter Indien«, die Pagode von Rangoon »und andere heilige Stätten, beschattet von tausendjährigen Mangobäumen«. Sie zeige »etwas so durchaus Fremdes«, das »keine Vermittlung sucht, keine Brücke; das nichts mit Bildung zu tun haben will, nichts illustrieren, nichts nahebringen«. ¹⁵⁹ In dieser Lesart wird St. Denis' Tanz durch seine Fremdheit zum Ausdruck absoluter Gegenwart; weil er unverblümt anders ist, ist er der Moderne zugehörig; so schreibt Hofmannsthal: »Ich fühle dieses Schauspiel bis zum äußersten imprägniert mit dem Aroma des ganz einzigen Moments, in dem wir leben.« ¹⁶⁰ St. Denis' Kunst sei unmittelbar, sie selbst »undefinierbar und elementar«.

Hofmannsthal beschreibt, wie die Tänzerin über den Zugriff auf eine fernöstliche Kultur eine Ursprünglichkeit bzw. »Elementarheit« erlange, die modernen europäischen Menschen verwehrt bleibe. Dem Denken des Primitivismus verpflichtet, verknüpft er Fremdheit mit Ursprünglichkeit und wertet beides für den sozialen Umgang im Europa des anbrechenden 20. Jahrhunderts auf. Hofmannsthal feiert die Moderne zugleich als historischen Moment, in dem die bei St. Denis entdeckte Fremdheit Teil von Gesellschaft ist. Sie kann neben multiplen Verortungen, Selbstpositionierungen und kulturellen Konzepten bestehen, mehr noch: Gerade aus der kulturell radikalen Heterogenität ergibt sich das charakteristische Gepräge einer internationalistischen Moderne, an der viele partizipieren. Hofmannsthal schreibt über St. Denis weiter:

Dieses Mädchen und ihre Tempeltänze sind durchaus das Kind dieses Augenblicks, in dem Söhne von Brahmanen in den Laboratorien von Cambridge und Harvard der Materie die Bestätigung uralter Weisheiten entringen, in dem durch die Presse von Benares und Kalkutta Inder und Japaner in englischer Sprache [...] unsere Bibliotheken bereichern, in dem ein Amerikaner, dessen Mutter eine Griechin war, in einer Reihe hinlänglich berühmter Bücher uns das innere Leben Japans entschleiert [...], in dem ein deutscher Jude, Zeltgenosse von Tataren und Tschungusen, von den undurchdringlichsten, erhabensten aller heiligen Bücher des Ostens eine doppelte Uebersetzung anfertigt, [...] jede ein bewunderungswürdiges Meisterwerk lapidarer Sprache. ¹⁶¹

159 Ders., Die unvergleichliche Tänzerin, 1.

160 Ebd., 1 f.

161 Ebd., 1.

Damit integriert Hofmannsthal vor dem Hintergrund seiner eigenen Biografie jüdische Existenz neben anderen nationalen, ethnischen, sprachlichen und regionalen Traditionsbeständen als zentralen Teil einer Moderne, die Fremdheit zelebriert, statt sie auszugrenzen. Marker des Jüdischen sollen so nicht zu sozialem Ausschluss führen, sondern gegenteilig zu einer modernen Kultur beitragen und sich ihr zugehörig zeigen. Die Argumentation baut Hofmannsthal auf Denkfiguren des Authentischen und auf seinen Rezeptionserfahrungen des Modernen Tanzes auf. In Kombination – als authentisierender moderner Tanz – versprechen beide eine (zumindest temporäre) Befreiung von den Zwängen bürgerlichen Sozialrollenspiels wie eine Bejahung der eigenen körperlichen und soziokulturellen Existenz als Teil einer ambiguitätstoleranten Moderne.¹⁶²

Zurück ins Orpheum

Für das Kabarett *Fledermaus* wirkten auch Alfred Polgar und Egon Friedell als Autorenduo. Als »Polfried AG« schrieben sie von 1907 bis 1910 Theatertexte – mit gutem Erfolg. Ihre Grotteske *Goethe*, die zu Neujahr 1908 uraufgeführt wurde, erlebte 202 Abende *en suite*.¹⁶³ Während Polgar als Feuilletonist und Theaterkritiker bekannt war, kam Egon Friedell (zuvor Friedmann) als Conférencier zum *Fledermaus*, wo er auch als Schauspieler auf die Bühne trat. In *Goethe* etwa übernahm er die Titelrolle: Der Dichter tritt zu einer Schulprüfung über sein Leben an und schneidet dabei miserabel ab; sein jüdischer Mitschüler Kohn ist zwar eifrig, kommt aber ebenso in die Bredouille. Die Prüfung endet im Faktenchaos, der Professor bilanziert dennoch zufrieden: »Sehen Sie! Das ist Bildung!«¹⁶⁴

Wie in dieser Grotteske parodierte Friedell und Polgar mehrfach Akkulturation und den jüdischen Eifer im Engagement für eine bildungsbürgerliche deutsche Kultur, für die *Goethe* hier stellvertretend Pate steht.¹⁶⁵ Ihr Kabarettstück *Die zehn Gerechten* feierte ein Jahr später, 1909, Premiere und bezieht sich ebenso satirisch auf jüdisches Akkulturationsstreben, wobei die Inszenierung Bezug auf das Publikum des Ka-

162 Vgl. George, *The Naked Truth*, 185.

163 Innerhofer, *Kabarett als kondensierte Kritik*, 66.

164 Friedell/Polgar, *Goethe*, 20.

165 Zur Verehrung Goethes durch das jüdische Bürgertum Berg, »In der genauen Mitte zwischen Haben und Nichthaben«; ders./Dunkhase, Art. »Wahlverwandtschaften«.

baretts wie auf die Wiener Theatertopografie nahm. Im Stück treten zehn Theaterzuschauer*innen auf, darunter auch der jüdische Unternehmer Taussig (Hans Vohr), der mit Frau und Tochter das Kabarett besucht und dabei mit einem anderen Zuschauer, dem kunstliebenden »Enthusiasten« Staninski, in Konflikt um die Bewertung des Abends gerät. Während Taussig von seiner Frau zu dem Besuch überredet wurde, dem Geschehen dort aber nichts abgewinnen kann, betont Staninski seine Kennerschaft stetig: »Hr. Staninski *blickt mit der Miene des Kenners auf die Bühne, lacht verständnisvoll bei gewissen Stellen oder murmelt ein ermunterndes ›Bravo‹ und ähnliches. Applaudiert nach jeder Nummer wie rasend.*«¹⁶⁶

Friedell und Polgar nahmen in ihren Theatertexten das Gesamtkonzept des Kabarett bis hin zum Besteckdesign der Wiener Werkstätte aufs Korn und skizzierten eine kleine Publikumskunde. Dabei thematisierten sie zugleich Konflikte innerhalb des Publikums und zwischen Konzepten jüdischer Akkulturation in Wien.¹⁶⁷ Während Staninski das Kabarett als »Zukunfts-Kultur« und »Tempel der kommenden Kunst!«¹⁶⁸ verehrt, gipfelt das Ende der Inszenierung in der vernichtenden Bilanz, die Herr Taussig triumphierend an seine Frau richtet: »No, wer hat gesagt, mer sollen in Budapester Orpheum gehen? Du oder ich?«¹⁶⁹

Damit positionierten Friedell und Polgar das Kabarett Fledermaus gegen die Budapester. Beide verhandelten und parodierten jüdische Figuren und Themen, sprachen aber ein anderes Publikum an. Das Fledermaus hatte sich zu Beginn gar explizit als sozial wie künstlerisch gehobenerer Alternative der Rauchtheater der Stadt angeboten und sich damit vom Budapester Orpheum abgegrenzt. Die Mitwirkung des Mäzens Waerndorfer sowie die privaten Vorführungen vor geladenen Intellektuellen- und Künstler*innenzirkeln etablierten das Kabarett Fledermaus innerhalb einer gehobeneren Schicht. 1907 versprach sich Peter Altenberg von der Eröffnung das »erste wahrhaft künstlerische Kabarett ohne Armeleuteduft der notleidenden Bohême«.¹⁷⁰ Gegen die Budapester wurde indes vorgebracht, dass dort eine proletarische und »ungebildete« Masse verkehre. Hier wie dort hatten sich jedoch theatrale Räume der Verhandlung von Fremdheit, Differenz und Zugehörigkeit etabliert. Hier wie dort wurde jüdische Akkulturation offensiv zum Thema. Hier wie dort ging man auch mit Ideen von Echtheit und Authentizität um.

166 Friedell/Polgar, Die zehn Gerechten, 68 (Hervorhebung im Original).

167 Vgl. Shapira, Style and Seduction, 147–149.

168 Friedell/Polgar, Die zehn Gerechten, 69.

169 Ebd., 72.

170 Altenberg, Die erwachende »Fledermaus«.

Die Suche nach und Zuschreibung von Authentizität im Verbund mit Ideen des Jüdischen ist in beiden Spielstätten verschieden gelagert. Im Vergleich treten verschiedene Dimensionen von Authentizität zutage – zugleich wird offenbar, dass jüdische Zugehörigkeit und Differenz abhängig von Authentizitätskonzepten zugewiesen wurden. Im Kabarett Fledermaus war Authentizität durch den Modernen Tanz ein Thema. Die (utopische) Idee, sich so zu zeigen, wie man »wirklich« sei, hatte in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts Kraft entfaltet. Sie erschien als eine Möglichkeit, den Herausforderungen der Moderne zu begegnen, Entfremdung abzulegen und Unmittelbarkeit zu erproben. Die Erlangung eines wahrhaftigen Ausdrucks für die Teilhabe an Gesellschaft war für viele verlockend, versprach sie doch einen Ausweg aus oder eine Selbstbehauptung innerhalb sozialer Marginalisierung. Im Fledermaus trafen sich 1908 so für kurze Zeit an einem Ort feministisch wie jüdisch orientierte Kultur. War der Moderne Tanz eng mit dem Emanzipationsstreben von Frauen verbunden, so konnten auch Juden*Jüdinnen in ihm emanzipatorisches Potenzial entdecken. Er figurierte für die (Neu-)entdeckung des Körpers und dessen Befreiung von kulturellen, oft gewaltvoll von außen aufgeprägten Codierungen, versprach eine authentische Existenz. Künstler*innen und Publikum wirkten gleichermaßen an diesen »Authentizitätseffekten«¹⁷¹ mit. Die Tänzerinnen strebten Effekte und Erfahrungen des Authentischen an, während ihr Publikum diese als solche auch rezipierte und beschrieb.

Im Fall der Budapester Orpheumgesellschaft verliefen diese Authentisierungs- und Rezeptionsprozesse anders. Ihr Schauspiel basierte auf artifizieller Typisierung und comödiantischem Spiel in der Tradition des Possengenres. Zwar waren die Possen in sozialen Milieus angesiedelt, die Teil der Lebenswirklichkeit um 1900 waren. Die Typisierung erhob aber nicht den Anspruch, Figuren zu zeigen, die ihr »inneres Empfinden« wahrhaftig nach außen trugen. Im Gegenteil diente sie dazu, eine Wahrheit *über* der konkreten Realität zu erschaffen. Diese Wahrheit war artifiziell hergestellt und wurde als solche von den Budapestern selbst betont. Umso auffälliger ist, dass im Lauf der Rezeptionsgeschichte des Ensembles den einzelnen Schauspieler*innen publikumsseitig eine besondere Authentizität zugeschrieben wurde. Diese bezog sich auf die Schauspielenden selbst, schloss aber auch die theatrale Ausgestaltung jüdischer Figuren mit ein. So wurde die überspitzte Darstellung der jü-

¹⁷¹ Lethen, Versionen des Authentischen.

dischen Typen mit dem angenommenen »Wesen« der Schauspieler*innen verbunden, ein »jüdisches Talent« bedinge die besonders theatralische Spielweise.¹⁷²

Die Behauptung, eine jüdische Herkunft stehe mit besonderen theatralen Fertigkeiten in Verbindung, war zu diesem Zeitpunkt nicht neu.¹⁷³ In verschiedenen Variationen stellten Zeitgenoss*innen um 1900 diese These auf. Felix Salten begründete damit teilweise sein Argument von einer herausragenden jüdischen Fähigkeit zur Rollengestaltung. Daneben speisten Orientalismen und Imaginationen von einer jüdischen Gestik und Mimik die Idee, eine jüdische Existenz zeichne sich durch ein theatralisches Gebaren aus. Diese Vorstellungen wurden gegen die jüdische Bevölkerung insgesamt vorgebracht und auch von ihr selbst geteilt. Wie Steven E. Aschheim skizziert hat, verfestigte sich das Narrativ vom »theatralischen Juden« im Lauf der Neuzeit und mit der »bürgerlichen Verbesserung der Juden«.¹⁷⁴

Während die Budapester etwa in der *Klabriaspattie* die Konflikte rund um die Suche nach einer passenden Sozialrolle als zentrale Erfahrung jüdischer Existenz satirisch offenlegen, wird das Schauspiel des Ensembles gegenläufig als Ausdruck einer »echten« jüdischen Theatralik essenzialisiert. Viele Zeitgenoss*innen stellten die artifizuell-theatrale Qualität des Possengenres hintan und sahen ihren Eindruck noch bestätigt durch die possenhaften Gestikulationen sowie dadurch, dass viele Ensemblemitglieder aus Osteuropa nach Wien migriert waren und teilweise aus jüdisch-orthodoxen oder nicht akkulturierten Haushalten stammten. Gerade die Vorstellungen, die um 1900 über sogenannte »Ostjuden« kursierten, banden Ideen des Theatralen mit ein. Insbesondere von nicht akkulturierten Juden nahm man an, diese seien einer bürgerlichen Sozialrolle nicht mächtig und bedienten sich deswegen einer gesteigerten Gestik, die als nicht bürgerlich normiert und damit in pejorativer Weise als theatralisch beschrieben wurde. Die Unfähigkeit zur Körperkontrolle wurde indes unterschiedlich bewertet, wobei die Skala von antisemitischer Hetze bis zu romantischer Überhöhung reichte. Auch Arnold Zweigs Arbeit über *Juden auf der deutschen Bühne* (1928) kondensiert schließlich in tendenziell romantisierenden Tönen diese essenzialistischen Behauptungen über ein »theatralisches jüdisches Wesen«. Zweigs Argumentationen zeigen,

172 Diese und die folgende Argumentation führe ich aus in *Szenen der Wiener Moderne*, 83–88.

173 Vgl. bspw. Bayerdörfer, »Geborene Schauspieler«.

174 Aschheim, *Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience*.

wie sich zur Jahrhundertwende gerade um Topoi der Authentizität und des »Jüdischen« auch biologistische Begründungen eines besonderen »jüdischen« Wesens mit Ideen des Primitivismus angereichert haben. So bezieht sich Zweig etwa auf klimatheoretische Annahmen, wenn er von den Juden als »Volk des Südens«¹⁷⁵ schreibt und ihnen aufgrund ihrer geografischen Verortung auch anthropologische Eigenschaften zuweist: So werde ihr Körper »zum Sprechorgan«.¹⁷⁶

Aus alledem ergibt sich Verschiedenes: Einerseits zeigt sich um 1900 ein Drang, zum Kern eines Menschen, seiner Authentizität zu gelangen und sich so – vielleicht auch angesichts der Unwägbarkeiten einer mobilen, technisierten und beschleunigten Moderne – auf ein eigenes »Wesen« zu besinnen und darin sicheren Grund zu finden. Andererseits wird dieser Authentizität eine besondere Naturhaftigkeit zugewiesen, was im Fall der Zuschreibungen gegen die jüdische Bevölkerung auch zu Motiven des Primitivismus und Biologismus führt. Daneben gerieten Juden*Jüdinnen zum Modell einer modernen Existenz, die sich beständig anzupassen vermag und darin als theatral wahrgenommen wurde.¹⁷⁷ Der Rückzug auf die eigene, vielleicht sogar eine »jüdische« Authentizität, wie sie in kulturzionistischen Debatten forciert und manches Mal in der Theaterkunst gefunden wurde, war der Versuch eigener wie kollektiver Rückversicherung. Die Aufgabe, die sich hier auf den Theaterbühnen der Stadt und in den Diskussionen im Anschluss zeigt, war dabei die beständige Wahrung des Selbst vor der Kulisse eines permanent drohenden Selbstverlusts.¹⁷⁸

175 Arnold Zweig, *Juden auf der deutschen Bühne*, 22.

176 Ebd., 23.

177 Vgl. Nietzsches Schrift *Vom Probleme des Schauspielers* (1882), in der er Juden als Schauspieler *par excellence* beschreibt; Hofmann/Eisele, »Natural Born Actors« on the Screen.

178 Theodor Lessing stellte der Drohung des Selbstverlusts eine eigene jüdische Theatertradition entgegen: Greiner, *Beschneidung des Herzens*, 238.

VII. Conclusio

Diese Arbeit hatte die Historisierung der Zusammenhänge von jüdischer Erfahrung und Theater zum Ziel. Sie ging von der Annahme aus, dass Theater als künstlerische und kulturelle Praxis den Erfahrungshorizont der jüdischen Bevölkerung in Wien um 1900 mitbestimmt hat: Theater figurierte als Denkmodell, mit dem soziale Erfahrungen der Diskriminierung, der Beobachtung, Teilhabe und Akkulturation erfasst und diskutiert werden konnten. Zugleich ermöglichte Theater die praktische und künstlerische Ausgestaltung sozialer Existenz. Im Zentrum dieser Arbeit standen dabei die Auseinandersetzungen jüdischer Künstler*innen mit ihrer jeweiligen Gegenwart der 1890er bis 1920er Jahre. Ausgehend von historischen Materialien, von den Lebensgeschichten und dem Schaffen einzelner Personen, von konkreten Theateraufführungen und kollektiven Vorstellungen, fügen sich Begegnungen und Begebenheiten zu einem größeren Gefüge Wiens um 1900. Sonia Wachsteins Kindheits-erinnerungen, Adolf von Sonnenthals Figurengestaltung, Felix Saltens Stadterkundungen, Arthur Schnitzlers Tagebuchnotizen oder Gertrud Bodenwiesers Tanzinterpretationen werden so auch als Versuche jüdischer Verortung lesbar.

Die einzelnen Studien adressierten zunächst verschiedene Ebenen der theatralen Aushandlung jüdischer Teilhabe – die A u f f ü h r u n g von Vorstellungen des »Jüdischen« auf einer populären Theaterbühne und deren D i s k u r s i v i e r u n g im Lauf der Wiener Moderne; die B e o b a c h t u n g als Bedrängnis und Aufgabe für die jüdische Bevölkerung im Theater der sozialen Lebensrealität sowie die E n t h ü l l u n g als Impuls, um 1900 wahrhaftig zu partizipieren. Gemeinsam ist diesen Aushandlungen die Beschäftigung mit jüdischer Differenz, Zugehörigkeit und (politischer, sozialer wie kultureller) Verortung angesichts der Krisen der Moderne sowie des grassierenden Antisemitismus. Theater als künstlerische und kulturelle Praxis ermöglicht diese Positionierung innerhalb einer Gesellschaft mit theatralen Mitteln ebenso wie die Befragung von Sozialrollen, anthropologischen und politischen Ideen des »Jüdischen«. Die praxeologische Perspektive zeigt, dass die Protagonist*innen um jüdische Differenz und Zugehörigkeit rangen und dass sie dies unterschiedlich, aber jeweils auf souveräne Weise taten. Sie erlangten innerhalb eines dynamischen Feldes von Akteur*innen Handlungs- und Wirkmacht, mit der sie ihre Position sowie die Vorstellungen davon, was als »jüdisch« erachtet wurde, aktiv mit- und umgestalten konnten. Die Versuche, Zugehörigkeit zu erreichen, sind daher nicht als einseitige

Anpassungsleistungen zu deuten. Im Gegenteil waren die Strategien, mittels Theater an sozialen Prozessen zu wirken, oft selbstbestimmt, äußerst heterogen – und gleichermaßen geprägt wie beschränkt von sozialen Strukturen, religiösen und politischen Ideen oder geschlechtlichen Zuschreibungen.

Zunächst existierten um 1900 konkurrierende Ideen darüber, wie soziales Miteinander von heterogenen Gruppen in einer Großstadt zu gestalten sei und wie Theater daran mitwirken könne. Zugleich fand man auch innerjüdisch unterschiedliche Antworten auf Fragen des Miteinanders in der Moderne. Sie reichten von der Befürwortung einer radikalen Assimilation über Versuche der Akkulturation bis hin zu scharfer Kritik an den Anpassungsforderungen der Umgebungsgesellschaft. Im Umfeld der Lebensreformbewegungen wurde jüdische Eigenart zelebriert und ein neues, (national)jüdisches Selbstverständnis erdacht. Konfligierten diese Ideen teilweise und verhielten sie sich vielfältig zu anderen politischen und sozialen Anschauungen – Bürgerlichkeit, Liberalismus und Lebensreform ebenso wie Deutschtum, Nationalismus und Antisemitismus –, so sind auch die Praktiken jüdischer Vor- und Darstellungswelten variantenreich und teilweise gegenläufig aufeinander reagierend. Auch wenn also diese Arbeit schrittweise – beginnend mit der Aufführung der *Klabriaspattie* um 1890 und endend mit den Tanzpraktiken der 1910er und 1920er Jahre – einen Zeitraum von circa dreißig Jahren durchmisst, so sind die darin verhandelten theatralen Praktiken nicht teleologisch zu verstehen. Wie die politischen und sozialen Dynamiken ihrer Zeit bestehen sie parallel zu-, mit- und gegeneinander. In der Zusammenschau machen sie Friktionen innerhalb der Bewertung des »Jüdischen« im Verhältnis zu einer modernen Gesellschaft sichtbar. Zugleich tragen sie selbst zur Veränderlichkeit von Vorstellungen des Jüdischen bei. Theater ist damit Marker und Movens von anthropologischem wie sozialem Denken und Handeln in Bezug auf jüdische Existenz.

So zeigt die lange Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der *Klabriaspattie*, wie Themen der jüdischen Differenz und Akkulturation nahezu gesamtgesellschaftlich mit den epistemischen und ästhetischen Mitteln der Posse ausgefochten wurden. Den Wortmeldungen zur Posse und zur Budapester Orpheumgesellschaft sind Ideen darüber eingeschrieben, wie sich die jüdische Bevölkerung für die Moderne engagieren und wie sie sich in ihr positionieren solle. Zugleich standen Vorstellungen eines »jüdischen Körpers« zur Debatte, die subversiv gebrochen oder affirmativ rezipiert wurden. Die hitzigen Diskussionen darum forderten einige zu Bekenntnissen heraus, manche schärften ihre Argumente für und wider eine jüdische Differenz und Akkulturation anhand der Bezugnahme auf

die *Klabriaspattie* oder die Orpheumgesellschaft insgesamt. Die Komplexität der Debatten ist dadurch gekennzeichnet, dass sie vielfältigen Zielsetzungen und Anschauungen folgten. So waren die Budapester innerjüdisch geliebt bis gehasst; der Argwohn gegen die Lauterkeit der theatralen Formen populärkultureller Bühnen, das unternehmerische Handeln der Theatertruppen sowie insgesamt gegen die Verknüpfung von Restaurantbetrieb und Unterhaltung konnte in modernekritischer Absicht, aus medizinischer und antisemitischer Richtung formuliert werden, oder aber viele Topoi verbinden. Ein bürgerlicher Zionist brachte zuweilen ähnliche Kritik gegen *Die Klabriaspattie* vor wie ein antisemitischer Wiener ohne jüdische Herkunft – ohne dass sie freilich dieselbe Absicht damit verfolgten oder denselben Ton anschlugen. Mitunter vermischten sich antifeministische, antisemitische und antimoderne Anschauungen in der Kritik an der Singspielhalle. Gleichfalls zelebrierten manche gerade hier eine Lust an der Dissimulation, am nicht normierten, grotesken Leib oder an einer Theatertradition, die die Anstrengungen der Akkulturation befreiend verlachbar machte. *Die Klabriaspattie* bot verdichtetes, in Theaterfiguren aufgehobenes Wissen um ein prekäres jüdisches Leben in der Moderne. Sie ventilierte Themen um jüdische Zugehörigkeit im modernen Wien, etwa Topoi der (bürgerlichen) Moral und Sittlichkeit, der Großstadt, Nation und Medizin. Ihre Rezeptionsgeschichte zeigt, dass die theatrale Aushandlung von Ideen des Jüdischen um 1900 nicht von einer kleinen Gruppe vorangetrieben wurde, sondern dass Theater als künstlerische und kulturelle Praxis in heterogenen Milieus, Schichten und Gruppen verankert war.

Wurden jüdische Fragen einerseits über soziale, geschlechtliche oder religiöse Grenzen hinweg kollektiv verhandelt, so beeinflusste die Verbundenheit mit einer bestimmten Gruppe andererseits auch die Art, wie Ideen des Jüdischen ausagiert, positioniert und rezipiert wurden. Die Zugehörigkeit zu einem Milieu, einer Schicht oder einem sozialen Geschlecht prägte, auf welche Weise Fragen des Jüdischen theatral adressiert wurden. So teilte Arthur Schnitzler mit vielen im Publikum der Budapester zwar die jüdische Herkunft, nicht aber die soziale und ökonomische Zugehörigkeit, die auch mit einem Habitus verbunden war, der ihn zwangsläufig von den Figuren der *Klabriaspattie* trennte.¹ Inszenierten die Budapester in der Spektakelszene der Stadt proletarisch

1 Schnitzler beschreibt für ein Pferderennen, wie die sozioökonomische Zugehörigkeit je nach Sitzplatz auch den Blick auf die anderen Menschen prägt: »wenn man [...] statt mit der Eisenbahn anzukommen, im Fiaker durch die Hauptallee herangesaust war, spazierte man im gelben Überzieher [...], daß man [...] wie auf eine ferne fremde Welt, zu jenen mitleidswürdigen oder auch komischen

und osteuropäisch marginalisierte Typen, zeigte Sonnenthal mit seinen Rolleninterpretationen reflektiertes, veristisches Spiel in der Tradition einer männlich kodierten Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts. Felix Salten knüpfte an diese bürgerlichen Ideen der reflektierten Durchdringung sozialer Strukturen an, um Nachahmung als Akkulturationsstrategie zu argumentieren; parallel wendeten sich Jüdinnen im modernen Tanz radikal von der Idee der Nachahmung ab. Innerhalb eines tendenziell patriarchalen Gefüges suchten sie Wege zu einer Selbstentfaltung, in der jüdische Zugehörigkeit, Konzepte von Weiblichkeit und eine heterogene Moderne sich nicht ausschlossen, sondern selbstbewusst vorgebracht werden konnten. *Die Klabriaspartie* feierte eine Männergesellschaft im Kaffeehaus und war so für jene Jüdinnen, die sich emanzipieren wollten, nicht ohne Weiteres anschlussfähig. Der Tanz hingegen hielt für sie Möglichkeiten der sozialen und anthropologischen Verortung als Jüdinnen bereit, während bürgerliche Juden dieses Potenzial von den Zuschauerrängen aus als Sehnsuchtsfigur adressierten. Theatrale Praktiken der Moderne waren damit auch geschlechtlich kodiert und zudem in soziale Milieus eingebunden. Die Kurzgeschichten der Berliner Autorin Vicki Baum illustrieren die konzeptuelle Verschränkung von Geschlecht, sozialer Herkunft und dem (zugeschriebenen) Potenzial einer Theaterpraktik auf eindrucksvolle Weise. Während Wiener Jüdinnen aus bürgerlichen Familien im Tanz Selbstentfaltung erproben, scheitern die Protagonisten Baums bei diesem Versuch. Sie sind verarmte osteuropäische und sephardische Juden, die ihren Weg in die moderne Gesellschaft über Tanz und Theater beschreiten wollen, dabei aber die Unmöglichkeit des Unterfangens erkennen und Suizid begehen. Die Figur des Raffael Halevy etwa versucht über den Tanz im Variété sein Glück, findet aber keinen Zugang und verzweifelt daran.² Seine Emanzipation mittels Tanz misslingt, während andere Bildungsgeschichten des sozialen Aufstiegs eines Juden über bürgerliches Theater ein erfolgreiches Ende nehmen.³

Menschen hinüber- und auf sie herunterschaute, die sich auf den billigeren Plätzen behelfen mußten«; ders., *Jugend in Wien*, 161.

2 Baum, *Der Knabe und die Tänzerin*, 3; Baum erzählt mit *Rafael Gutmann* eine ähnliche Geschichte, wobei ihr Protagonist keinen Zugang zur Musik- und Opernwelt findet; dies., *Rafael Gutmann*.

3 Vgl. den Film *Das alte Gesetz* (D 1923), der die Migrations- und Aufsteigerbiografie eines Rabbinersohns aus Osteuropa erzählt.

1. »Spiel- und Spiegelform des Lebens«

Treten wir noch einen Schritt weiter von den Materialien zurück und befragen die Verquickung von Theatralität und jüdischer Erfahrung, so stoßen wir auf Topoi von Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, Theater- und Sozialrolle, auf Maskenbegrifflichkeiten des Verbergens und Enthüllens sowie auf Ideen des Schöpferischen zwischen Nachahmung und Selbstentfaltung. Jüdische Erfahrung in der Moderne wird mittels theatraler Figuren verhandelt. Einerseits erfahren Juden*Jüdinnen ihre Existenz als eine theatrale, andererseits wird ihnen von außen ein besonderes Talent für Rollenspiel zugeschrieben. So eignet sich Theater für Zeitgenoss*innen, um jüdische Existenz zu konzeptualisieren. Zugleich werden Vorstellungen des »Jüdischen« herangezogen, um theatrale Konzeptionen von Welt zu entwerfen. Theater ist damit »Spiel- und Spiegelform des Lebens« (Stefan Zweig), eine kulturelle und künstlerische Praxis. Sie erlaubt es, soziale Existenz auf praktische Weise – im Spiel – zu erproben und zugleich Welt und Gesellschaft auf theoretische Weise – in der Schau – zu erkennen. Ersteres zielt auf den menschlichen Körper im Spiel, zweiteres auf Theater als eine räumliche und gedankliche Anordnung, als ein Modell.

In der Moderne werden Konzepte von Schauspiel und Theater gerade in der Verhandlung jüdischer Existenz aufgerufen. Darüber hinaus gerät jüdisches Schauspiel zum Paradigma einer modernen Existenz, die sich an dynamische Bedingungen anpasst.⁴ Felix Saltens Schriften zeigen exemplarisch, warum. Wie Arnold Zweig und andere Zeitgenoss*innen denkt er jüdische Existenz als eine außenstehende. Diese Position des Außenstehens befähigt zur Selbstreflexion, das heißt zu durchdringendem, reflektiertem Rollenhandeln bei gleichzeitiger Beobachtung des eigenen Tuns. Dadurch galten Juden als besonders sensibilisiert für ein (theatrales) Spiel – auf der Theaterbühne und im sozialen Umgang. Unter den Augen und Kommentaren einer breiten Öffentlichkeit agierten sie den Eintritt in eine moderne, bürgerliche Gesellschaft auf exemplarische Weise aus; anhand ihrer Existenz wurde die Verortung des Ich im sozialen Miteinander und auf einer Theaterbühne kommentiert – mit teilweise bedrängenden Folgen. Die Historikerin Gerda Lerner erinnert sich an einen Sommerurlaub in den österreichischen Alpen, bei dem ihr Vater sie gebeten habe, »not to ›act Jewish‹, that is, we were not to speak with our hands, not to raise our voices, not to be noisy or too lively or too

4 Shahrar, *The Jewish Actor and the Theatre of Modernism in Germany*, 219.

inquisitive«. ⁵ Dadurch sprach Gerda Leners Vater ein weiteres Urteil über Juden*Jüdinnen an, das viele um 1900 selbst bereits internalisiert hatten und das gleichfalls dazu führte, dass die jüdische Bevölkerung als besonders theatral – bzw. pejorativ gewendet: theatralisch – wahrgenommen wurde: Ihr Körpergebaren wurde exotisiert, es galt als fremd und darum besonders arational, primitiv und ungezügelt.

Die jüdischen Antworten auf diese kollektiven Vorstellungen vom »jüdischen Körper« zielten im sozialen Leben darauf, sich – wie in Leners Familie – selbstbeherrscht und unauffällig zu geben. Zugleich suchten einige genau nach einer jüdischen Essenz, die sie selbst jenseits der europäischen Bürgerlichkeit verorteten und biologisch begründeten. Anhand der in dieser Arbeit untersuchten Materialien werden diese gegensätzlichen Umgangsweisen mit den Herausforderungen und Vorstellungswelten der Moderne offenbar. Sie zeigen etwa das Ringen um die Idee der »bürgerlichen Natürlichkeit« als moralischer und anthropologischer Norm, wie sie vermutlich von Gerda Leners Vater zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch vertreten wurde. Auf der Bühne des Burgtheaters stand Adolf von Sonnenthal Pate für diese Norm. Er war für eine liberale, bürgerliche Generation des ausgehenden 19. Jahrhunderts lebendiges Beispiel dafür, dass ein reflexives, aufgeklärtes Rollenhandeln zu Akkulturation und sozialem Aufstieg führen konnte. Herausgefordert wurden diese Spielweise und die Idee der gesellschaftlichen Anpassung einerseits von den Typen des grotesken Possenspiels bei der Budapester Orpheumgesellschaft. Sie agierten körperlich jenseits der hegemonialen Norm und zelebrierten all das, was vom bürgerlichen Standpunkt aus gerade als »nieder«, unkontrolliert, arational und darum moralisch verwerflich, gleichfalls auch als »jüdisch« markiert worden war. In ihrem radikalen Wahrhaftigkeits- und Unmittelbarkeitsstreben standen andererseits Praktiken des modernen Tanzes einer kodifizierten, bürgerlichen Natürlichkeit entgegen. Beide Praktiken – moderner Tanz und groteske Posse – wählten einen eigenen Weg, um theatrale Mittel für jüdische Erfahrung jenseits der Hoffnung auf Akkulturation einzusetzen und dabei neue Bestimmungen des Jüdischen vorzuschlagen. Zugleich zeigt sich in der Person Felix Salten, in den Moraldebatten um Theater sowie in der Aktualisierung einer Nationaltheateridee für die jüdische Renaissance, dass bürgerliche Konzepte um 1900 nicht ihr Ende fanden, sondern bis weit in das 20. Jahrhundert hinein adaptiert und weitergetragen wurden.

Diese Gleichzeitigkeit widerstreitender oder sich ergänzender Ideen

5 Gerda Lerner, zit. n. Raggam-Blesch, »Being different where being different was definitely not good«, 272.

schlug sich auch in den Konzepten nieder, mit denen theatrale Praxis und soziales Handeln verknüpft und auf eine jüdische Existenz hin gedacht wurden. Saltens Schaffen offenbart, dass Nachahmung ein solches Konzept war. Sein Feuilleton über den *Fünfkreuzertanz*, bei dem ein Protagonist seine Sehnsucht nach Selbstvergessenheit im Tanz eingesteht, legt nahe, dass die Entfaltung des Selbst in radikaler Bezogenheit auf das »Eigene« konzeptionell seiner Idee von Nachahmung gegenüberstand. Auch Kafkas Affe erzählt von diesem Gegensatz aus Anpassung an eine Umwelt und eigenem Empfinden. Nachahmung und Selbstentfaltung sind damit zweierlei Versuche von Juden*Jüdinnen, sich eine Haltung innerhalb eines sozialen Gefüges zu erarbeiten. Beide Strategien – Nachahmung und Selbstentfaltung – tragen das Potenzial in sich, das Selbst innerhalb einer Gesellschaft positiv zu festigen oder aber es gänzlich zu verlieren.⁶ Als solche ambivalenten Gebilde werden sie um 1900 affirmativ begrüßt oder problematisiert. Die schärfste Kritik an jüdischer Assimilation deutete dabei die Nachahmung als bloße Imitation, während auch die impulshafte Selbstentäußerung die Gefahr barg, eine eigene »Originalität« aufzugeben. Die Diskussion war damit durchzogen von dualistischen Denkfiguren des Eigenen und Fremden, des Wesens und seiner Erscheinung und in letzter Konsequenz auch des Seins und Scheins bzw. der Wahrheit und Täuschung.⁷ Im Angesicht dieser Dualismen suchte Salten in seiner Theoretisierung der Nachahmung nach einer Vermittlung, der zufolge soziale Nachahmung universell nötig sei, ohne jedoch das eigene, das (zuweilen österreichische) »Wesen« dabei verlieren zu müssen. Seine Argumentation führt er immer wieder mittels Theater als Denkfigur, wohingegen umgekehrt etwa Gertrud Bodenwieser oder Hugo von Hofmannsthal direkt aus der künstlerischen Praxis des Tanzes heraus gesellschaftstheoretische Ableitungen vornehmen und dabei für ein Spannungsverhältnis unauflöslicher Heterogenität in der Moderne eintreten.

Die unterschiedlichen, positiven wie pejorativen, Bezugnahmen auf Theaterbegrifflichkeiten deuten dabei auf Umwertungen im Gesellschaftsgefüge hin. Während der Kaiserempfang noch im Oktober 1890 von der freilich zensierten Presse in Anwendung äußerst positiver Theatervokabeln als das »großartigste Vergnügungsschauspiel« beschrieben wurde, entlarvt Salten zehn Jahre später und teilweise in denselben Zeitungen soziales Theater als Täuschung. Wird 1890 die Zeremonie, die In-Szene-Setzung eines Herrschaftsanspruchs, zwar als

6 Kilcher, *Das Theater der Assimilation*, 218.

7 Vgl. ebd., 205.

Theater analytisch durchdrungen, jedoch positiv gewürdigt, so zeugen seine Feuilletons von zunehmenden Zweifeln am Machtgebaren der Aristokratie, wengleich theatrale Praktiken an anderer Stelle als mögliches Mittel gesellschaftlicher Partizipation eingeführt werden. Diese ambivalente Anwendung von Theatervokabular auf soziale Prozesse taugt nicht nur zur Diagnose eines Krisenphänomens,⁸ sondern deutet im Fall Saltens auch auf die komplexen Umwertungsmechanismen sozialer In- und Exklusion zugunsten eines neu erarbeiteten jüdischen Selbstverständnisses hin.

2. Zeitenwenden?

Im Sommer 1929 blickte Felix Salten anlässlich einer Gedenkrede für Theodor Herzl mit Wehmut zurück auf die Zeit um 1900. In seinem Vortrag versuchte er zu erklären, warum Herzls Idee des politischen Zionismus zur Jahrhundertwende bei einer liberalen jüdischen Generation keine Resonanz fand. Er erklärte dies mit einem ungebrochenen Glauben an Versöhnung und Akkulturation, der weder durch das Waidhofener Programm Georg von Schönerers noch durch Karl Luegers Aufstieg erschüttert werden konnte: »Sie [jüdische Bürgerliche] sahen in ihm nichts weiter, als einen virtuosen Gaukler.« Den Beginn einer vorsichtigen Einsicht in die reale Gefahr des Antisemitismus, ausgehend vom Wiener Bürgermeister selbst, markiert Salten mit einer Prozession. Wie 1890 beim Kaiserempfang tritt hier im »zeremoniellen Schein« (Helmar Schramm) der Fronleichnamsprozession 1896 eine Verschiebung der Gesellschaftsordnung zutage:

Erst als er [Lueger] während jener denkwürdigen Fronleichnamsprozession, von der Begeisterung der Wiener umrauscht und umdonnert, durch die Straßen schritt, weit hinter sich den Kaiser, [...] begriffen sie, sehr langsam, daß sich in Lueger der Volkswille, daß sich in ihm die Gesinnung des Volkes verkörpert hatte!⁹

Derart verschoben sich langsam und schon vor dem Zerfall des Habsburgerreiches die Parameter im sozialen Gefüge Wiens; ihre Veränderlichkeit wiederum konnte anhand von Theater sowie anhand eines analytischen Blicks auf die Theatralität der Epoche begriffen werden. Salten erschloss

8 Vgl. Schramm, Spalierstehen, 190.

9 Salten, Gedenkrede für Theodor Herzl, 3.

sich diese historisch-dynamische Theatralität aus der Distanz und in der Beobachtung eines Ereignisses, in dem sich Inszenierungsmuster, individuelle und kollektive Haltungen sowie konkrete (auch theatrale) Handlungen verbanden.¹⁰

Daneben zeigte er Verständnis für die Einstellungen einer liberalen Generation, von der er selbst aufgezogen worden war. In seiner Gedenkrede schilderte er eine Begebenheit aus der Spektakel- und Singspielhallenszene, mit der er zu erklären suchte, warum um 1900 die Mehrheit der jüdischen Bevölkerung keine Notwendigkeit sah, im Sinne Herzls eine andere Heimat als jene in Wien zu imaginieren.

Damals erlebte ich eine merkwürdige Episode, die ich jetzt zur Entlastung der Wiener Judenschaft erzähle. In der Roten Sternengasse gab es ein kleines Wirtshaus, das sich Edelhofers Volksorpheum nannte. Arier und Semiten, Christen und Juden bildeten zu gleichen Teilen das Publikum, ja es gab Abende, an denen die Christen weitaus die Mehrheit waren. Dort also produzierten sich täglich ostjüdische Volkssänger. Darunter eine Frau von absoluter Genialität. Sie trug nie Frauenkleider, sondern das Kostüm eines Bochers. Seidenen Kaftan, Kniehosen, weiße Strümpfe, Pajes und das schwarze Käppchen. Sie sang ein Couplet, das den Refrain hatte: »Der gute Gott wird geben, wir wer'n das auch erleb'n!« Sie sang eine Strophe, die den Freispruch des Alfred Dreyfus prophezeite. Und sie hatte eine Strophe, die dem antisemitischen Bürgermeister tödliche Krankheit und Erblinden weissagte. Sie sang den Refrain: »Der gute Gott wird geben, wir wer'n das auch erleben!« Sie klatschte dazu in die Hände, und der Saal erdröhnte vor Beifall Abend für Abend. In dieser Stadt, die von den andauernden Hoch-Lueger-Rufen durchbraust war, dröhnte der Saal Abend für Abend von dem Applaus, der diesem vermessenen, aber hinreißend vorgetragenen Couplet folgte. Als ich einmal zu dem kleinen Orchester hinging, um mich zu erkundigen, wo man diese Lieder kaufen könne, ergab es sich, daß der Kapellmeister ein rassenreiner Arier und musikkritischer Mitarbeiter an einer wütenden Antisemiten-Zeitung war. Er sprach mich, beinahe herzlich »Herr Kollege« an. Wie seltsam war diese Wienerstadt, wo feindliche Gesinnungen so friedlich sich miteinander mengten, wo kein Mensch politische Programme wichtig zu nehmen schien, wo die Gegner ebenso bereit waren, einander zu umarmen, wie einander

10 Vgl. zur Theatralität als Distanzphänomen Warstat, *Soziale Theatralität*, 262f.

die Schädel einzuschlagen. [...] Genügt das kleine, bezeichnende Beispiel von Edelhofers Volksorpheum nicht, den Widerstand der intellektuellen Wiener Juden gegen Herzl zu entschuldigen? Ich denke, es genügt.¹¹

Saltens wehmütige Erinnerung sensibilisiert für die Gegebenheiten, unter denen die *Klabriaspattie* und die Budapester Orpheumgesellschaft zu Berühmtheit gelangten, und sie weist darauf hin, dass sich der ambigue Raum der Volkssänger- und Spektakelszene mit zunehmender antisemitischer Hetze und den politischen Spannungen der 1920er Jahre verengt hatte.

Die Budapester Orpheumgesellschaft hatte sich bereits mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs getrennt; Anlass der Spaltung waren die unterschiedlichen Haltungen innerhalb der Budapester zum ausgebrochenen Krieg: Heinrich Eisenbach rief sich am Patriotismus der Direktoren Karl Lechner und Isidor Feitel, der sich auch inhaltlich niederschlug. Er gründete eine eigene Compagnie und konnte dafür einige der wichtigsten Schauspieler gewinnen.¹² Abermals tourte das neue Ensemble durch Wien, spielte im Variété Central sowie – bis zum Tod Eisenbachs 1923 – im Max und Moritz in der Inneren Stadt.¹³ Währenddessen verblieb Karl Lechner im Theater in der Praterstraße.¹⁴ Den Spaltungen, Orts- und Personenwechseln zum Trotz überdauerte *Die Klabriaspattie* bis in die 1920er Jahre hinein, sie wurde auch im Max und Moritz gegeben und in der Saison 1924/25 erneut gespielt. Die schärfer ausgetragenen politischen und sozialen Kämpfe in der Ersten Republik schlugen sich wiederum in der Inszenierung der *Klabriaspattie* nieder. Im März 1919 berichtet eine Zuschrift an die zionistische *Wiener Morgenzeitung* von einem Abend des Jüdisch-akademischen Geselligkeitsvereins, bei dem das Stück *Eine lustige Kartenpartie* aufgeführt worden sei, das sich alsbald als *Klabriaspattie* entpuppt habe:

11 Salten, Gedenkrede für Theodor Herzl, 3f.

12 Vgl. Krivanec, »krank und wieder gesund gelacht ...«, 115.

13 Wacks, Die Budapester Orpheumgesellschaft, 245.

14 Lechner war mit seinem Ensemble erst 1913 dort eingezogen und hatte hierfür auch einige Auslagen abzuführen. Im Jahr 1914 bewilligte die Stadt Wien dem Budapester Orpheum eine Ratenzahlung für die »rückständigen Kosten« der Feuerhydrantenleitungen im Variété. Vgl. Amtsblatt der Stadt Wien, Wien 1914, 221. Im *Amtsblatt* scheint auch auf, dass die Budapester ihre Theater, zuletzt 1909 in der Taborstraße 8, baulich adaptiert hatten. Vgl. Amtsblatt der Stadt Wien, Wien 1909, 1721.

Eine kleine Anzahl nationalgesinnter Juden und Jüdinnen, die der Aufführung beiwohnten, machten dem unwürdigen Spiel ein vorzeitiges Ende. Trotzdem sich ein Teil der Zuhörer der Demonstration anschloß, gab es doch einige, die sich auf die Seite der Veranstalter schlugen.¹⁵

Die *Wiener Morgenzeitung* schloss sich dem Brief an: »Ein Verein, der sich ›jüdisch-akademisch‹ nennt und die ›Klabriaspattie‹ zum besten gibt, ist gerichtet.«¹⁶ Im folgenden Monat setzte Karl Lechner mit seiner weiter bestehenden Orpheumgesellschaft die *Partie* nochmals auf den Plan, den ganzen Monat hindurch wurde sie *en suite* gespielt – im Rahmen von Benefizgalas und Wohltätigkeitsaufführungen. Im Mai 1919 lud Lechner zur »Abschieds-Jubiläums-Fest-Vorstellung«,¹⁷ wobei *Die Klabriaspattie* ein letztes Mal in seinem Theater aufgeführt wurde, bevor es schloss. Die typisierten jüdischen Figuren der Posse wanderten seit den 1910er Jahren teilweise in den Stummfilm, wo sie vereindeutigt wurden oder – wie in den frühen Filmkomödien Ernst Lubitschs – weiter kritisches Potenzial entfalteten.¹⁸ Fragen jüdischer Zugehörigkeit und typisierte Marker des Jüdischen blieben indes auch im Kabarett der 1920er Jahre erhalten; Fritz Grünbaum kokettierte beispielsweise in seinen Conférencen mit seinem eigenen, vermeintlich »jüdischen Aussehen«.¹⁹ Der getragene, veristische Schauspielstil, wie ihn Adolf von Sonnenthal pflegte, wurde indes mehrheitlich nostalgisch und – etwa im Film – retrospektiv erinnert (bspw. *Das alte Gesetz*, D 1923). Die jüdische Volksbühnenbewegung der frühen 1920er wertete die jüdischen Kabarettstars und ihre Erfolge als Beweis für ein besonderes jüdisches theatrales Talent um, verdammt aber deren groteske und possenhafte Spielpraxis.

Für dieses Spannungsverhältnis von Kontinuität und Umbruch findet Sonia Wachstein, mit deren Kindheitserinnerung diese Arbeit begann, erneut eine plastische Beschreibung. Das Ende des Ersten Weltkriegs und den Zerfall der Habsburgermonarchie beschreibt Wachstein als »undeutliche Erinnerungen an die Scharen müder Heimkehrer und an Offiziere, deren militärische Insignien von einer verzweifelten, enttäuschten Menge

15 Leser*innenzuschrift an die *Wiener Morgenzeitung*, 11.3.1919, H. 52, 5.

16 Ebd.

17 Wacks, *Die Budapester Orpheumgesellschaft*, 246.

18 Vgl. McCormick, Art. »Screwball«, 403. Anhand des Films *Die Stadt ohne Juden*, für den Stars der jüdischen Theaterszene vor der Kamera standen, lassen sich solche Austauschprozesse nachvollziehen. Vgl. Dalinger/Stastny, »... und 68 weitere Darsteller«.

19 Patka/Stalzer, *Lachen in der Krise*, 69.

abgerissen wurden«. ²⁰ Die Familie von Sonia Wachstein entledigte sich dieser Insignien der Monarchie nicht ganz. Sie besaß eine schwarz-gelbe Fahne, die sie vormals wie alle Hausbesitzer zum Geburtstag des Kaisers aufgehängt hatte – und sie entschloss sich, diese umzufärben. Die Fahne der Habsburgermonarchie wurde rot eingefärbt und zu einem Kleid verarbeitet, das fortan Sonia Wachstein gehörte: »ich trug ein rotes Festkleid, das aus der österreichischen Fahne hergestellt worden war.« ²¹

Die Erste Republik, die von Sonia Wachstein mit einer Reminiszenz an die Monarchie und dennoch festlich begrüßt worden war, verschärfte die Situation für die jüdische Bevölkerung. Ein zunehmend hetzerischer Antisemitismus, politische Attentate und die Radikalisierung von deutschnationalen und völkischen Gruppen stellten bald eine existenzielle Gefahr dar. Hatten sich viele Tänzerinnen des Modernen Tanzes gar nicht offensiv als jüdisch bekannt, so wurden sie dennoch im Umfeld der Avantgardebewegungen als »jüdisch« wahrgenommen und bedroht. Die Tanzgruppe von Gertrud Kraus erlebte 1933 auf Sommerfrische in Salzburg einen einschneidenden und bedrohlichen Vorfall. Der Tanzkritiker Walter Sorell erinnerte sich daran:

Bauernjungen versuchten, die Kraus-Gruppe einzuschüchtern, versperren den Mädchen mit dem Zuruf ›Judensau‹ den Weg. Sie machten das Leben im Camp schwer. Gertrud entschied, daß die ganze Gruppe, bewaffnet mit Besenstielen und Küchengeräten aller Art, bei der nächsten Belästigung zum Angriff übergehen müsse. Zu einer späteren Abendstunde fand die Schlacht statt. Allein das Erstaunen, das diese wirr aussehende Bande mit ihrem mit hebräischen Worten angereicherten Kriegsgeheul auslöste, verbreitet sich wie ein Lauffeuer über die steile Wiese hinunter ins Tal und bewirkte, daß der Feind sich zurückzog. Das war 1933. Das waren die Vorboten der Emigration. ²²

Felix Salten hatte sich sehr lange der Idee einer Emigration verweigert. Er engagierte sich zwar für einen jüdischen Staat im Sinne Theodor Herzls, reiste nach Palästina und veröffentlichte Bücher darüber – sein eigenes Leben indes wollte er als Österreicher und Wiener verbringen. Als 1938 die Nationalsozialisten in Wien einmarschierten, verfolgte Salten die Ereignisse gebannt. In einer Chronik notiert er in kurzen Stichworten die politischen Ereignisse und seine persönliche Bedrängnis. Sie legt Zeugnis

²⁰ Sonia Wachstein, Hagenberggasse 49, 3.

²¹ Ebd.

²² Walter Sorell, zit. n. Dalinger, *Das Judentum*, 129f.

von der Tragweite der Geschehnisse für die jüdische Bevölkerung in Wien ab; schon in den ersten Tagen des Nationalsozialismus in Wien vermerkt Salten körperliche Leiden, Fieber und einen Nervenzusammenbruch seiner Frau Ottilie Metzl. Im Mai 1938 beginnt er, seinen Hausstand zu veräußern, hochrangige Nationalsozialisten kaufen bei ihm ein. Als die Flucht aus Wien immer unabwendbarer wird, beginnt Salten mit dem, was er selbst eine »Archivsäuberung« nennt. Er sortiert Briefe und verkauft seine Bibliothek.

In der Bedrängnis der Zeit und kurz vor seiner Flucht ins Exil nach Zürich konzipiert Salten jenen Nachlass, der heute überliefert ist. Für ihn markiert dieser Schritt eine Zäsur, die Vorbereitung seiner Flucht und das Ende seines Lebens in Wien. Für die historische Arbeit der Gegenwart bedeutet dieses Wissen um die erzwungene »Archivsäuberung« im Angesicht des Nationalsozialismus und kurz vor dem Zivilisationsbruch, der Shoah, dass die heute zugänglichen Materialien – mit denen auch diese Arbeit umging – bis hinein in ihre Überlieferungsstruktur von den Geschehnissen der Verfolgung, Vernichtung und Flucht mit geprägt sind.

Dank

Bei diesem Buch handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich 2021 an der Universität Wien eingereicht und verteidigt habe und die ohne die vielfältige Hilfe von Fördergeber*innen, Kolleg*innen, Freund*innen und meiner Familie nicht entstanden wäre. Ich danke Stefan Hulfeld für seine unterstützende Betreuung, die meinen Anliegen offen, meinen Sorgen ausräumend und meinen Fragen pointiert begegnet ist. Von ihm habe ich gelernt, Wissenschaft mit optimistischer Neugier zu betreiben. Gerda Baumbach hat meine Faszination für Theatergeschichte geweckt und Stefan Hofmann hat mir eine Brücke in die Jüdische Geschichte geschlagen, wie er überhaupt die Entstehung dieses Buchs grundständig begleitet hat. Die gemeinsamen Forschungsreisen und Gespräche waren mir eine wichtige Stütze. Anke Charton verdanke ich viele Impulse, motivierende Hilfestellungen und den schönsten Bürogarten Wiens. Das theaterwissenschaftliche Kolloquium am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien hat Skizzen und Erstfassungen gelesen; die Kolleg*innen desselben Instituts haben meine Arbeit bei Forschungstagen und in Leserunden diskutiert. Dafür möchte ich besonders Adam Czirak, Brigitte Dalinger, Darija Davidović, Valerie Dirk, Jana Dolečki, Silke Felber, Hanna Huber, Louise Haitz, Senad Halilbašić, Jana Koch, Georg Molnar, Steffi Schmitt und Lena Sharma danken. Nicht zuletzt aber verdankt sich dieses Buch meiner Zeit am Leibniz-Institut für jüdische Geschichte und Kultur – Simon Dubnow. Die Kolleg*innen dort – neben Stefan Hofmann besonders Nicolas Berg, Jörg Deventer, Elisabeth Gallas, Petra Klara Gamke-Breitschopf, Jan Gerber und Yfaat Weiss – haben mich auf die ein oder andere Weise zur Dissertation bestärkt, Entwürfe gelesen und meine Arbeit auch noch nach meinem Umzug nach Wien begleitet. Bereichert haben mich daneben Diskussionen in der Arbeitsgruppe Theaterhistoriografie der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, in der Max und Hilde Kochman Summer School in Modern European-Jewish History and Culture (University of Sussex) oder auf dem World Congress of Jewish Studies, wo ich Teile meines Projektes vorstellen durfte. Für die Finalisierung der Dissertation waren mein Aufenthalt am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und die Einladung ins Kolloquium von Matthias Warstat von besonderem Wert. Das Mentoringprogramm doc:muv und die Doktorand*innengruppe um Alexandra Ganser haben die zuweilen einsame Schreibezeit zu einer solidarischen Erfahrung gemacht.

Finanzielle Förderungen erhielt ich von der Universität Wien, der Literar-Mechana, dem österreichischen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung und dem Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, zudem von der Gesellschaft für Theatergeschichte, die meine Arbeit mit dem Max-Herrmann-Dissertationspreis 2021 gewürdigt hat. Den Mitarbeiter*innen und Gutachter*innen dieser Förderprogramme gilt mein Dank, ebenso den Archivar*innen und Bibliothekar*innen in Berlin, Wien, St. Pölten und Jerusalem sowie nicht zuletzt den Mitarbeiter*innen der Buchaushebung der Österreichischen Nationalbibliothek. Rahel Simon vom Wallstein Verlag danke ich für die umsichtige Betreuung dieser Publikation, André Zimmermann für das behutsame wie gründliche Lektorat. Florian Schwarz und David Krems haben mich mit Register, Korrekturen und Bildbearbeitung unterstützt.

All diese Menschen haben dazu beigetragen, dass aus einer Idee ein Buch wurde – wobei mein wichtigster Dank von Herzen an meine Familie geht: an Gerhard, Heike und Manfred, an Fabi mit Bea, Samuel und Matilda, an Waltraud und Heinz und an Maria, deren Lebensweg mir ein kleines Fenster zurück in die Habsburgermonarchie geöffnet hat.

Anhang

Literatur

- Abeles, Otto [O.A.], Vorlesung Heinrich Eisenbach, in: Wiener Morgenzeitung, 8.4.1919, 5.
- Adler, Alfred, Über den nervösen Charakter. Grundzüge einer vergleichenden Individual-Psychologie und Psychotherapie, München ⁴1928 (Erstausg. 1912).
- Adolf von Sonnenthals Briefwechsel. Nach den Originalen herausgegeben von Hermine von Sonnenthal, 2 Bde., Stuttgart/Berlin 1912.
- Aicher, Martina, Art. »Christlichsoziale Partei (Österreich)«, in: Wolfgang Benz (Hg.), Handbuch des Antisemitismus, Bd. 5: Organisationen, Institutionen, Bewegungen, Berlin/Boston, Mass., 2012, 106–108.
- Altenberg, Peter, Die erwachende »Fledermaus«, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 21.9.1907, 2.
- Althaus, Hans Peter, Chuzpe, Schmus & Tacheles. Jiddische Wortgeschichten, München ³2015.
- Altmann-Loos, Elsie, Mein Leben mit Adolf Loos, Wien 2013.
- Ammon, Otto, Die Gesellschaftsordnung und ihre natürlichen Grundlagen. Entwurf einer Sozial-Anthropologie zum Gebrauch für alle Gebildeten, die sich mit sozialen Fragen befassen, Jena ³1900.
- Amort, Andrea, »Ich könnte mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt.« Anmerkungen zum Paradigmenwechsel im künstlerischen Tanz am Beispiel des Tanzprogramms im Wiener Theater & Kabarett Fledermaus von 1907 bis 1913, in: Michael Buhrs/Barbara Lesák/Thomas Trabitsch (Hgg.), Kabarett Fledermaus. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte, Literatur. Musik. Tanz, Wien 2007, 137–153.
- , Free Dance in Interwar Vienna, in: Deborah Holmes/Lisa Silverman (Hgg.), Interwar Vienna. Culture Between Tradition and Modernity, Rochester, N. Y., 2009, 117–142.
- , Die Bewegung der Zeit. Die Stimmen der Künstlerinnen Isadora Duncan, Grete Wiesenthal, Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek, in: dies. (Hg.), Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne, Berlin 2019, 77–103.
- , Einleitung, in: dies. (Hg.), Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne. Ausstellungskatalog Theatermuseum Wien, Berlin 2019, 17–30.
- Arburg, Hans-Georg von, Loos lesen. Kleine Geschichte(n) der modernen Architektur, in: Michael Gamper/Ruth Mayer (Hgg.), Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld 2017, 185–207.
- Aschheim, Steven E., Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness, 1800–1923, Madison, Wis., 1982.
- , Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience, in: Jeanette R. Malkin/Freddie Rokem (Hgg.), Jews and the Making of Modern German Theatre, Iowa City, Ia., 2010, 21–38.
- , Gabriel Riessers Rechte. Zur deutsch-jüdischen Erfahrungswelt zwischen Sitt

- lichkeit und Zurückweisung, in: Dan Diner/Gideon Reuveni/Yfaat Weiss (Hgg.), *Deutsche Zeiten. Geschichte und Lebenswelt. Festschrift zur Emeritierung von Moshe Zimmermann*, Göttingen 2012, 75–88.
- /Vivian Liska (Hgg.), *The German-Jewish Experience Revisited*, Berlin/Boston, Mass., 2015.
- Ashby, Charlotte, *The Cafés of Vienna. Space and Sociability*, in: dies. (Hg.), *The Viennese Café and Fin-De-Siècle Culture*, New York, N. Y., 2013, 9–31.
- Atze, Marcel/Gerhard Hubmann, »Der schwärmerischste, zärtlichste, unermüdlichste Liebhaber, den ich kenne«. Felix Salten und das Theater, in: Marcel Atze/Tanja Gausterer (Hgg.), *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk*, Salzburg/Wien 2020, 376–397.
- , »Unser aller Feldmarschall mit der Feder«. Felix Saltens halbes Jahrhundert als Journalist, in: ders./Tanja Gausterer (Hgg.), *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk*, Salzburg/Wien 2020, 260–289.
- Auernheimer, Raoul, *Tänzerinnen*, in: *Neue Freie Presse*, 3. 3. 1909, 1 f.
- Bachmaier, Helmut, *Kaffeehausliteraten*, in: ders. (Hg.), *Paradigmen der Moderne*, Amsterdam/Philadelphia, Pa., 1990, 237–270.
- Bachtin, Michail M., *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M. 2011.
- Bahr, Hermann, *Die Krisis des Burgtheaters. Ein Pariser Brief*, in: ders., *Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe*, Zürich 1890, 137–147.
- Baier, Wolfgang, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München 1977.
- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M. 2001 (Erstausg. 1924).
- Balducci, Temma, *Gaze, Body, and Sexuality. Modern Rituals of Looking and Being Looked at*, in: Jane E. Kromm (Hg.), *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford 2010, 136–146.
- Baranello, Micaela, *Viennese Blood. Assimilation and Exclusion in Viennese Popular Music*, in: Marijeta Bozovic/Matthew D. Miller (Hgg.), *Watersheds. Poetics and Politics of the Danube River*, Boston, Mass., 2016, 53–69.
- Bärlein, Heinrich, *Das Buch vom guten Ton. Ein unentbehrlicher Wegweiser und Rathgeber auf dem Gebiete des Anstandes und der feinen Sitte*, Brünn/Wien 1890.
- Barthes, Roland, *Die Photographie als Botschaft (1961)*, in: ders., *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, hg. von Peter Geimer und Bernd Stiegler, Berlin 2015, 77–92.
- Baum, Vicki, *Der Knabe und die Tänzerin. Eine Skizze*, in: *Arbeiterwille*, 3. 3. 1924, 3 f.
- , Rafael Gutmann, in: *Ost und West*, Januar 1911, H. 1, 37–50, sowie Februar 1911, H. 2, 131–144.
- Baumbach, Gerda, *Der Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Bd. 1: *Schauspielstile*, Leipzig 2012; Bd. 2: *Historien*, Leipzig 2018.
- Bay, Hansjörg, *Das eigene Fremde der Kultur. Travestien der ethnographischen Situation bei Kafka*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2009), H. 2, 287–309.
- Bayerdörfer, Hans-Peter, u. a. (Hgg.), *Theatralia Judaica*, Bd. 1: *Emanzipation und*

- Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah, Berlin 2015 (Erstausg. 1992); Bd. 2: Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949, Tübingen 1996.
- , »Geborene Schauspieler«. Das jüdische Theater des Ostens und die Theaterdebatte im deutschen Judentum, in: Hans Otto Horch/Charlotte Warbi (Hgg.), *Jüdische Selbstwahrnehmung / La prise de conscience de l'identité juive*, Tübingen 1997, 195–215.
- Becher, Peter (Hg.), *Kakanische Kontexte. Reden über die Mitte Europas*, Salzburg 2014.
- Becker, Rafael, *Die jüdische Nervosität, ihre Art, Entstehung und Bekämpfung*, Zürich 1918.
- Becker, Tobias, *Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930*, München 2014.
- , u.a. (Hgg.), *Weltstadtvergnügen Berlin 1880–1930*, Göttingen 2016.
- Beda [Fritz Löhner], *Ein jüdisches Theater in Wien*, in: *Jüdische Zeitung*, 10.12.1909, 6.
- Beier, Nikolaj, »Vor allem bin ich ich ...«. Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk, Göttingen 2008.
- Beller, Steven, *Who made Vienna 1900 a Capital of Modern Culture?*, in: Emil Brix/Allan Janik (Hgg.), *Kreatives Milieu, Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900*, Wien/München 1993, 175–180.
- , *Wien und die Juden. 1867–1938*, Köln/Wien 1993.
- , *Die Position der jüdischen Intelligenz in der Wiener Moderne*, in: Jürgen Nautz/Friedrich Achleitner (Hgg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien 1996, 710–719.
- , *Was bedeutet es, »Wien um 1900« als eine jüdische Stadt zu bezeichnen?*, in: *Zeitgeschichte* 23 (1996), H. 7–8, 274–280.
- , *Introduction*, in: ders. (Hg.), *Rethinking Vienna 1900*, New York, N.Y., 2001, 1–25.
- (Hg.), *Rethinking Vienna 1900*, New York, N.Y., 2001.
- , *Art. »Altneuland«*, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 1, Stuttgart 2011, 61–67.
- , *Fin de Fin-de-Siècle Vienna? A Letter of Remembrance*, in: Günter Bischof/Fritz Plasser (Hgg.), *Global Austria: Austria's Place in Europe and the World*, Innsbruck 2011, 46–80.
- , *»The Jew Belongs in the Coffeehouse«: Jews, Central Europe and Modernity*, in: Charlotte Ashby/Tag Gronberg/Simon Shaw-Miller (Hgg.), *The Viennese Café and Fin-De-Siècle Culture*, New York, N.Y., 2013, 50–58.
- , *Art. »Wien«*, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 6, Stuttgart 2015, 390–397.
- Ben-Amos, Dan, *Der »Mythos« vom jüdischen Humor*, in: Gunnar Och/Burkhard Meyer-Sickendiek (Hgg.), *Der jüdische Witz. Zur unabgegoltenen Problematik einer alten Kategorie*, Paderborn 2015, 101–116.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 2003, 7–44.

- Berg, Nicolas, Art. »Muskeljudentum«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 4, Stuttgart 2013, 286–292.
- , Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher, Göttingen 2014.
- /Jan Eike Dunkhase, Art. »Wahlverwandtschaften«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 6, Stuttgart 2015, 319–324.
- , »In der genauen Mitte zwischen Haben und Nichthaben«. »Goethe« als Theorietext des deutschen Judentums, in: Claude Haas/Johannes Steizinger/Daniel Weidner (Hgg.), Goethe um 1900, Berlin 2017, 239–267.
- Berger, Michael, Art. »Reichsbund jüdischer Frontsoldaten«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 5, Stuttgart 2014, 131–135.
- Bergmann, Adolf, Die Klabrias-Partie im Ausstellungs-Theater. Verlegenheits-Schwank in einem Aufzuge, Wien o.J. [vermutlich 1892].
- , Die Klabriaspartie, Wien 30.J. [vermutlich 1895].
- Bergmann, Werner, Tumulte – Excesse – Pogrome. Kollektive Gewalt gegen Juden in Europa 1789–1900, Göttingen 2020.
- Bering, Dietz, Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag, 1812–1933, Stuttgart 1987.
- Bernstein, Ignaz, Jüdische Sprichwörter und Redensarten. Im Anhang »Erotica« und »Rustica«. Gesammelt und erklärt von Ignaz Bernstein, Warschau 21908.
- Beyer, Heiko, Theorien des Antisemitismus. Eine Systematisierung, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie (KZfSS) 67 (2015), H. 13, 573–589.
- Biale, David, Confessions of an Historian of Jewish Culture, in: Jewish Social Studies 1 (1994), H. 1, 40–51.
- Bie, Oscar, Das Ballett, Berlin 1905.
- , Der gesellschaftliche Verkehr, Berlin 1905.
- , Der Tanz als Kunstwerk, Berlin 1905.
- , Was ist moderne Kunst?, Berlin 1905.
- Birnbaum, Nathan [Pantarhei], Ohne Drama, in: Die Welt 5, 13.9.1901, H. 37, 8f.
- [Pantarhei], Das deutsch-jüdische Milieudrama, in: Die Welt 5, 27.9.1901, H. 39, 10f.
- [Pantarhei], Die jüdisch sprechenden Juden und ihre Bühne, in: Die Welt 5, 11.10.1901, H. 41, 10–12.
- [Matthias Acher], Eine ostjüdische Bühne in Wien. Ein kleiner Beitrag zum jüdischen Kulturproblem, in: Ost und West 2 (April 1902), H. 4, 236–240.
- Blackshaw, Gemma/Leslie Topp, Erforschungen des Körpers und Utopien des Irrsinn. Geisteskrankheit, Psychiatrie und Bildende Kunst in Wien zwischen 1898 und 1914, in: Gemma Blackshaw (Hg.), Madness & Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900, Wien 2009, 17–40.
- Bloch, Joseph Samuel, Der nationale Zwist und die Juden in Oesterreich, Wien 1886.
- Bodenwieser, Gertrud, Vom wahrhaft neuen Tanz, in: Moderne Welt 3 (1922), H. 9, 17.
- , Das Exotische im künstlerischen Tanz, in: Die Kinowoche, H. 5, 1922, 11f.
- Bohlman, Philip V./Otto Holzapfel (Hgg.), The Folk Songs of Ashkenaz, Bd. 6, Middleton, Wis., 2001.
- , Jewish Music and Modernity, Oxford 2008.
- Böhm, Louis, Lieder eines fahrenden Choßid. Humoristische Dichtungen für jüdische Geselligkeit, Hildesheim 1910.
- Böhme, Gernot, Leib. Die Natur, die wir selbst sind, Frankfurt a.M. 2019.

- Böhme, Hartmut, *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988.
- , *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006.
- Brandstetter, Gabriele, *Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog *Furcht* (1991)*, in: Elsbeth Dangel-Pelloquin (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. *Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2007, 41–61.
- Bredenkamp, Horst, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2015.
- Brenner, Michael, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven, Conn., 1996 (dt. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*, München 2000)
- Brubaker, Rogers/Frederick Cooper, *Beyond »Identity«*, in: *Theory and Society* 29 (2000), H. 1, 1–47.
- Brumlik, Micha, u.a. (Hgg.), *Jalta. Positionen zur jüdischen Gegenwart 1* (2017).
- Buber, Martin, *Die chassidischen Bücher*, Hellerau 1928.
- , *Eine jungjüdische Bühne*, in: *Die Welt*, 8.11.1901, 10f.
- , *Jüdische Renaissance*, in: *Ost und West 1* (1901), H. 1, 7–10.
- Buchen, Tim, »Herkules im antisemitischen Augiasstall«: Joseph Samuel Bloch und Galizien in der Reaktion auf Antisemitismus in der Habsburgermonarchie, in: Ulrich Wyrwa (Hg.), *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879–1914)*, Frankfurt a.M. 2010, 193–214.
- Bühler-Dietrich, Annette, *Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2012.
- Burke, Peter, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003.
- Burt, Ramsey/Michael Huxley, *Dancing and Modernism. Natural Dancing and Modernity*, in: Ramsey Burt (Hg.), *Dance, Modernism, and Modernity*, New York, N.Y., 2020, 35–52.
- Canetti, Elias, *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 33 2014.
- Carr, Gilbert, *Time and Space in the Café Griensteidl and the Café Central*, in: Charlotte Ashby (Hg.), *The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture*, New York, N.Y., 2013, 32–49.
- Charcot, Jean Martin/Paul Richer, *Les démoniaques dans l’art. Avec 67 figures intercalées dans le texte*, Paris 1887.
- Charle, Christophe, *Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakelgesellschaft in Paris, Berlin, London und Wien*, Berlin 2012 (zuerst frz. 2008).
- Cohen, Richard I., *The »Wandering Jew« from Medieval Legend to Modern Metaphor*, in: Barbara Kirshenblatt-Gimblett/Jonathan Karp (Hgg.), *The Art of Being Jewish in Modern Times*, Philadelphia, Pa., 2008, 147–175.
- Colomina, Beatriz, *Sex, Lügen und Dekoration. Adolf Loos und Gustav Klimt*, in: Yehuda E. Safran (Hg.), *Adolf Loos: Our Contemporary. Unser Zeitgenosse. Nosse Contemporâneo*, New York, N.Y., 2012, 79–90.
- Conquergood, Dwight, *Rethinking Ethnography. Towards a Critical Cultural Politics*, in: *Communication Monographs* 58 (1991), 179–194.
- (Hg.), *Cultural Struggles. Performance, Ethnography, Praxis*, Ann Arbor, Mich., 2013.
- Conrad, Bettina, *Gelehrtentheater. Bühnenmetaphern in der Wissenschaftsgeschichte zwischen 1870 und 1914*, Oldenburg 2012.
- Conze, Eckart, u.a. (Hgg.), *Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept, 1890–1945*, Köln 2013.

- , u.a. (Hgg.), *Aristokratismus. Historische und literarische Semantik von »Adel« zwischen Kulturkritik der Jahrhundertwende und Nationalsozialismus (1890–1945)*, Münster/New York, N. Y., 2020.
- Conze, Werner, Art. »Stand, Klasse«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 6, hg. von Reinhart Koselleck u.a., Stuttgart 1984, 155–284.
- Crary, Jonathan, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a.M. 2002 (zuerst engl. 2001).
- , *Die Modernisierung des Sehens (1988)*, in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 206–224.
- Crößmann, Helga, *Zum sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 71 (1975), 48–63.
- Csáky, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, Wien 1998.
- Curtis, Michael, *The Hilsner Case and Ritual Murder*, in: *Human Rights Review* 5 (2004), 50–61.
- Czaja, Johannes, *Psychophysische Grundperspektive und Essayismus. Untersuchungen zu Robert Musils Werk mit besonderem Blick auf Gustav Theodor Fechner und Ernst Mach*, Stuttgart 1993.
- Dalinger, Brigitte, *»Verloschene Sterne«. Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Wien 1998.
- /Silvia Stastny, „... und 68 weitere Darsteller«. *Verbindungen zwischen jüdischen Filmen und jüdischem Theater im Wien der 20er Jahre*, in: Guntram Geser/Armin Loacker (Hgg.), *Die Stadt ohne Juden*, Wien 2000, 213–239.
- , *Galizianer in Wien. Zur Darstellung »östlicher Juden« im jiddischen Theater*, in: Armin A. Wallas (Hg.), *Jüdische Identitäten in Mitteleuropa. Literarische Modelle der Identitätskonstruktion*, Tübingen 2002, 35–46.
- (Hg.), *Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Berlin 2003.
- , *»Trauerspiele mit Gesang und Tanz«. Zur Ästhetik und Dramaturgie jüdischer Theatertexte*, Wien/Köln/Weimar 2010.
- , *Das Judentum. Wie jüdisch war der Wiener Tanz? Erscheinungsbilder auf der Bühne*, in: Andrea Amort (Hg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin 2019, 123–133.
- /Werner Hanak-Lettner/Lisa Noggler (Hgg.), *Wege ins Vergnügen. Unterhaltung zwischen Prater und Stadt*, Wien 2016.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth, *»Furcht« (1907)*, in: Mathias Mayer/Julian Werlitz/Hugo von Hofmannsthal (Hgg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, 327–329.
- Das ästhetische Programm. Eine Schrift der Wiener Werkstätte zur Eröffnung der »Fledermaus«*, in: Michael Buhrs/Andrea Amort (Hgg.), *Kabarett Fledermaus. 1907–1910. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz*, Wien 2007, 154–172.
- Daston, Lorraine/Peter Galison, *Objectivity*, New York, N. Y., 42009.
- Davis, Jim, *Looking and Being Looked At: Visualizing the Nineteenth-Century Spectator*, *Theatre Journal* 69 (2017), 515–534.
- Davis, Tracy C./Thomas Postlewait, *Theatricality. An Introduction*, in: dies. (Hgg.), *Theatricality*, Cambridge 2003, 1–40.

- Denscher, Barbara, *Der Operettenlibrettist Victor Léon. Eine Werkbiografie*, Bielefeld 2017.
- Deutsch-German, Alfred, *Wiener Mädel*, Berlin 41906.
- Dickel, Manfred, *Zionismus und Jungwiener Moderne. Felix Salten – Leben und Wirken*, Dissertationsschrift, Universität Jena 2003 (publiziert als: »Ein Dilettant des Lebens will ich nicht sein«. Felix Salten zwischen Zionismus und Jungwiener Moderne, Heidelberg 2007).
- Didi-Huberman, Georges, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997 (zuerst frz. 1982).
- Diner, Dan, *Geschichte der Juden. Paradigma einer europäischen Historie*, in: Gerald Stourzh (Hg.), *Annäherungen an eine europäische Geschichtsschreibung*, Wien 2002, 85–104.
- , *Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten*, München 2003.
- , *Vorwort*, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 1, Stuttgart 2011, VII–XVIII.
- , *Art. »Verschwörung«*, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 6, Stuttgart 2015, 272–277.
- Dipper, Christof, *Moderne*, Version 2, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 17.1.2018, http://docupedia.de/zg/Dipper_moderne_v2_de_2018 [11.12.2023].
- Döcker, Ulrike, »Jeder Mensch gilt in dieser Welt nur so viel, als wozu er sich selbst macht« – Adolph Freiherr von Knigge und die bürgerliche Höflichkeit im 19. Jahrhundert, in: Ernst Bruckmüller (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Wien 1990, 115–126.
- , *Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1994.
- Dohm, Christian Conrad Wilhelm von, *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden. Kritische und kommentierte Studienausgabe*, hg. von Wolf Christoph Seifert, Göttingen 2015.
- Durkheim, Émile, *Einführung in die Moral*, in: Hans Bertram (Hg.), *Gesellschaftlicher Zwang und moralische Autonomie*, Frankfurt a.M. 1986, 33–53.
- Dynner, Glenn, *Art. »Chassidismus«*, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 1, Stuttgart 2011, 489–498.
- Eichinger, Barbara/Frank Stern (Hgg.), *Wien und die jüdische Erfahrung. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus 1900–1938*, Wien/Köln 2009.
- Eilberg-Schwartz, Howard (Hg.), *People of the Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*, Albany, N. Y., 1992.
- Eisele, Theresa, *Art. »Rhapsody in Blue«*, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 5, Stuttgart 2014, 209–215.
- , *Wider das »bürgerliche Schlafmittel«. Jacinto Graus Erkundungen frühneuezeitlicher Figuren für die Theateravantgarde*, in: Ronja Flick/Maria Koch/Ingo Rekatzy (Hgg.), *Erinnern – Erzählen – Erkennen. Vom Wissen kultureller Praktiken*, Leipzig 2017, 238–250.
- , *Szenen der Wiener Moderne. Drei Artefakte und ihre Vorstellungswelten des Jüdischen*, Göttingen 2021.
- , »Ein trübseliges Pläsier«. Mit Felix Salten im Ständetheater um 1900, in: Stefan Hulfeld (Hg.), *Unerhörte Theatergeschichten*, Wien 2022, 113–129.
- , *Josephine Baker, Vienna, and the Jews. The Entangled Theater History of*

- African American and Jewish Relations, *Journal of Austrian Studies*, Bd. 55, Nr. 4, Winter 2022, 25–47.
- , Judith I fotografieren. Elsie Altmann im Atelier von Madame d’Ora, 1922, in: Friederike Oberkrome/Lotte Schüssler (Hgg.), *Arbeiten zwischen Medien und Künsten. Feministische Perspektiven auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2023, 127–150.
- Eisenbach, Heinrich, Heinrich Eisenbach’s Anekdoten. Gesammelt und vorgetragen in Eisenbach’s Budapester Varieté in Wien, 21 Bde., hier Bd. 11 und Bd. 12, Wien o.J.
- Eisenstadt, Shmuel N., *Die Vielfalt der Moderne*, Weilerswist 2000 (zuerst engl. 2000).
- Ekström, Anders, *Seeing from Above. A Particular History of the General Observer, Nineteenth-Century Contexts* 31 (2009), 185–207.
- Elm, Ralf, Art. »Leib/Leiblichkeit«, in: Eike Bohlken/Christian Thies (Hgg.), *Handbuch Anthropologie. Der Mensch zwischen Natur, Kultur und Technik*, Stuttgart/Weimar 2009, 367–371.
- Erasmus von Rotterdam, *De civilitate morum. Das ist züchtig und höflich Sitten* (etc.), Rorsach am Bodensee 1588 (zuerst lat. 1530).
- Escher, Karl, *Die Wiesenthal*, in: *Blatt der Hausfrau*, 1911, H. 4, 5f.
- Faber, Monika/Magdalena Vuković, *Skrupellose Karrieristin mit wienerischem Charme? Die beruflichen Anfänge von Dora Kallmus*, in: Monika Faber/Esther Ruelfs/Magdalena Vuković (Hgg.), *Machen Sie mich schön, Madame d’Ora. Dora Kallmus. Fotografin in Wien und Paris 1907–1957*, Wien 2017, 25–58.
- , *Der Spiegel, der verschönert. D’Oras Ausstellungen 1909–1958*, in: Monika Faber/Esther Ruelfs/Magdalena Vuković (Hgg.), *Machen Sie mich schön, Madame d’Ora. Dora Kallmus. Fotografin in Wien und Paris 1907–1957*, Wien 2017, 68–96.
- Fiebach, Joachim, *Inszenierte Wirklichkeit. Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen*, Berlin 2007.
- Fiedl, Konstanze, *Dichter Raum. Zu Felix Saltens früher Novellistik*, in: Marcel Atze/Tanja Gausterer (Hgg.), *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk*, Salzburg/Wien 2020, 290–299.
- Fink, Iris, *Der größte Durchfall seines Lebens. Felix Salten und das »Jung Wiener Theater Zum lieben Augustin«*, in: Marcel Atze/Tanja Gausterer (Hgg.), *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk*, Salzburg/Wien 2020, 398–408.
- Fischer, Jens Malte, *Karl Kraus. Der Widersprecher. Biografie*, Wien 2020.
- Fischer, Martin/Uwe Hoßfeld/Johannes Krause/Stefan Richter, *Jenaer Erklärung. Das Konzept von Rasse ist das Ergebnis von Rassismus und nicht dessen Voraussetzung*, Jena 2019, <https://www.uni-jena.de/190910-jenaererklaerung> [11.12.2023].
- Fischer-Lichte, Erika, *Einleitung. Theatralität als kulturelles Modell*, in: dies. u.a. (Hgg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen 2004, 7–26.
- , *Retheatralisierung des Theaters der Emanzipation. Das »Staatliche Jüdische Theater« in Moskau 1920–1928*, in: Bayerdörfer u.a. (Hgg.), *Theatralia Judaica*, Bd. 1, 244–263.
- Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, London 2010.

- Fleck, Robert, Die Wiener als letzte Moderne. Gespräch mit Jacques Le Rider, in: *museum in progress*, 15.11.1996, <https://www.mip.at/attachments/383> [11.12.2023].
- Fleischle-Braun, Claudia, Die Schule Hellerau-Laxenburg. Refugium, Künstlerresidenz und kosmopolitischer Treffpunkt im Schatten der Wiener Tanzmoderne, in: Sandra Günter (Hgg.), *Everybody tells a story. Zur Geschichte von Sport-, Körper- und Bewegungskulturen*, Wiesbaden 2020, 95–119.
- Franzos, Karl Emil, Ein Vorwort, in: *Allgemeine Zeitung des Judentums*, H. 23, 8.6.1894, 271–274.
- , *Der Pojaz. Eine Geschichte aus dem Osten*, München 2000 (Erstausg. 1905).
- Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig/Wien 1905.
- , *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M. ⁶1989 (Erstausg. 1899).
- Frevert, Ute, Scham und Beschämung, *Geschichte der Gefühle – Einblicke in die Forschung*, Oktober 2015, <https://hdl.handle.net/11858/00-001M-0000-0028-F757-9> [11.12.2023].
- , Gefühle definieren: Begriffe und Debatten aus drei Jahrhunderten, in: dies. u.a. (Hgg.), *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*, Frankfurt/New York, N.Y., 2011, 9–40.
- Friedell, Egon/Alfred Polgar, Goethe, in: dies., *Goethe und die Journalisten. Satiren im Duett*, hg. und mit einem Nachwort von Heribert Illig, Wien 1986, 9–20.
- , *Die zehn Gerechten*, in: dies., *Goethe und die Journalisten. Satiren im Duett*, hg. und mit einem Nachwort von Heribert Illig, Wien 1986, 67–72.
- Friedmann, Armin, *Bildende Kunst. Salon Mielhke: Beardsley*, in: *Wiener Abendpost*, 2.1.1905, 1f.
- Frisby, David, *Georg Simmel in Wien. Texte und Kontexte aus dem Wien der Jahrhundertwende*, Wien 2000.
- Garber, Marjorie, *Category Crises. The Way of the Cross and the Jewish Star*, in: Daniel Boyarin/Daniel Itzkovitz/Ann Pellegrini (Hgg.), *Queer Theory and the Jewish Question*, New York, N.Y., 2012, 19–40.
- Gay, Peter, *Die Macht des Herzens. Das 19. Jahrhundert und die Erforschung des Ich*, München 1997 (zuerst engl. 1995).
- Geehr, Richard S., *Adam Müller-Guttenbrunn and the Aryan Theater of Vienna (1898–1903). The Approach of Cultural Fascism*, Göppingen 1973.
- Gellert, Christian Fürchtegott, *Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel*, in: Jürg Mathes (Hgg.), *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert. Ausgewählte Texte*, Tübingen 1974, 13–25.
- George, Alys X., *The Naked Truth. Viennese Modernism and the Body*, Chicago, Ill., 2020.
- Gerhardt, Volker, *Die Perspektive des Menschen. Zur Einleitung*, in: ders. (Hgg.), *Perspektiven des Perspektivismus. Gedenkschrift zum Tode Friedrich Kaulbachs*, Würzburg 1992, V–XV.
- Gillman, Abigail, *Viennese Jewish Modernism. Freud, Hofmannsthal, Beer-Hofmann, and Schnitzler*, University Park, Pa., 2009.
- Gilman, Sander L., *Sexuality. An Illustrated History. Representing the Sexual in Medicine and Culture from the Middle Ages to the Age of AIDS*, New York, N.Y., 1989.

- , *The Jew's Body*, New York, N.Y., 1991.
- , *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*, Frankfurt a.M. 1993.
- , *Freud, Race, and Gender*, Princeton, N.J., 1993.
- , *Aliens vs. Predators: Cosmopolitan Jews vs. Jewish Nomads*, in: Steven E. Aschheim/Vivian Liska (Hgg.), *The German-Jewish Experience Revisited*, Berlin/Boston, Mass., 2015, 59–74.
- , »Jüdischer Humor« und die Bedingungen, durch welche Juden Eintritt in die westliche Zivilisation fanden, in: Gunnar Och/Burkhard Meyer-Sickendiek (Hgg.), *Der jüdische Witz. Zur unabgeholtenen Problematik einer alten Kategorie*, Paderborn 2015, 155–169.
- Glenn, Susan Anita, »Funny, You Don't Look Jewish«. *Visual Stereotypes and the Making of Modern Jewish Identity*, in: Naomi B. Sokoloff/Susan Anita Glenn (Hgg.), *Boundaries of Jewish Identity*, Seattle, Wash., 2010, 64–90.
- Gluck, Mary, *The Budapest Coffee House and the Making of »Jewish Modernity« at the Fin de Siècle*, in: *Journal of the History of Ideas* 74 (2013), H. 2, 289–306.
- , *The Invisible Jewish Budapest. Metropolitan Culture at the Fin de Siècle*, Madison, Wis., 2016.
- Göttche, Astrid, *Unterwegs mit den bösesten Zungen der Stadt*, in: *Wien Museum Magazin*, 23.6.2023, <https://magazin.wienmuseum.at/laesteralleen-im-wien-des-fin-de-siecle> [11.12.2023].
- Goldberg, Sol, *Jewish Self-Hatred*, in: ders./Scott Ury/Kalman Weiser (Hgg.), *Key Concepts in the Study of Antisemitism*, Cham 2020, 147–160.
- Goldscheider, Adalbert [Balduin Groller], *Die körperliche Minderwertigkeit der Juden*, in: *Die Welt*, 19.4.1901, H. 16, 3–5.
- Goldstein, Jan, *The Wandering Jew and the Problem of Psychiatric Anti-Semitism in Fin-de-Siecle France*, in: *Journal of Contemporary History* 20 (1985), 521–552.
- Granach, Alexander, *Da geht ein Mensch. Autobiographischer Roman*, Augsburg 2003 (Erstausg. 1945).
- Greiner, Bernhard, *Beschneidung des Herzens. Konstellationen deutsch-jüdischer Literatur*, München 2004.
- Großmann, Stefan, *Die Schwestern Wiesenthal*, in: *Arbeiter-Zeitung*, 5.3.1909, 1f.
- Guttmann, Richard, *Variété. Beiträge zur Psychologie des Pöbels*, Wien/Leipzig 1919.
- Ha'am, Achad, *Nachahmung und Assimilation*, in: *Die Welt*, 20.9.1901, 9f.
- , *Nachahmung und Assimilation (Schluss)*, in: *Die Welt*, 27.9.1901, 4–6.
- Hacohen, Malachi Haim, *Karl Popper. The Formative Years, 1902–1945. Politics and Philosophy in Interwar Vienna*, Cambridge 2002.
- Haider-Pregler, Hilde, *Die Schaubühne als »Sittenschule« der Nation. Joseph von Sonnenfels und das Theater*, Wien 1988.
- , *Ausgrenzungen. Auswirkungen antisemitischer Tendenzen in der Kulturpolitik auf das österreichische Theater von der Jahrhundertwende bis 1938*, in: Bayerdörfer u.a. (Hgg.), *Theatralia Judaica*, Bd. 1, 184–204.
- Hanak, Werner, *Leopoldstädter Ortmetamorphosen. Eine theateranalytische Reise zu den Schauplätzen der Dramen der Rolandbühne in den Jahren 1919 bis 1926 sowie zu den »gesprochenen Orten« der »Leopoldstädter Jüdischen Lokalposen«*, Diplomarbeit, Universität Wien 1994.
- Hannak, Jacques, *Fünzig Jahre Klabriaspattie*, in: *Arbeiter-Zeitung*, 1.1.1913, 13.

- Harders, Levke, Zugehörigkeit als Kategorie historischer Analyse, in: *Hypothesen/Geschichtstheorie am Werk*, 25.1.2022, <https://gtw.hypothesen.org/1942> [11.12.2023].
- Hasan-Rokem, Galit, Art. »Ahashver«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 1, Stuttgart 2011, 9–13.
- Haumann, Heiko (Hg.), *Luftmenschen und rebellische Töchter. Zum Wandel ostjüdischer Lebenswelten im 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2003.
- Hawlik, Johannes, *Der Bürgerkaiser. Karl Lueger und seine Zeit*, Wien 1985.
- Haywood, Anthony/Marc Di Duca/Kerry Christiani, *Lonely Planet. Reiseführer Wien, Ostfildern* 2020.
- Hecht, Louise, Art. »Toleranzpatente«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 6, Stuttgart 2015, 137–141.
- Hecht, Dieter, Ein alter Mensch auf neuer Erde? Felix Salten in Palästina, in: Marcel Atze/Tanja Gausterer (Hgg.), *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk*, Salzburg/Wien 2020, 62–75.
- Heil, Johannes, Art. »Aschkenas«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 1, Stuttgart 2011, 159–168.
- Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy*, Darmstadt 1991.
- Held, Ludwig, Eine geniale Schauspielerin, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 23.2.1892, 1f.
- , Briefe an eine Theaterfreundin, in: *Wiener Salonblatt*, 12.10.1888, 12f.
- Herrmann, Manja, *Zionismus und Authentizität. Gegennarrative des Authentischen im frühen deutschen zionistischen Diskurs*, Berlin/Boston, Mass., 2018.
- Heschel, Susannah, Sind Juden Männer? Können Frauen jüdisch sein? Die gesellschaftliche Definition des männlichen/weiblichen Körpers, in: Sander L. Gilman/Robert Jütte/Gabriele Kohlbauer-Fritz (Hgg.), *Der »schejne Jid«. Das Bild des »jüdischen Körpers« in Mythos und Ritual*, Wien 1998, 86–96.
- , The Impact of Feminist Theory on Jewish Studies, in: Andreas Gotzmann/Christian Wiese (Hgg.), *Modern Judaism and Historical Consciousness. Identities, Encounters, Perspectives*, Leiden/Boston, Mass., 2007, 529–549.
- Hess, Jonathan, *Germans, Jews and the Claims of Modernity*, Yale, Conn., 2002.
- Hettling, Manfred, Bürgerliche Kultur. Bürgerlichkeit als kulturelles System, in: Peter Lundgreen (Hg.), *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs, 1986–1997*, »Sozialgeschichte des Neuzeitlichen Bürgertums«, Göttingen 2000, 319–340.
- /Stefan-Ludwig Hoffmann, Einleitung. Zur Historisierung bürgerlicher Werte, in: dies. (Hgg.), *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2000, 7–22.
- Heumann, Konrad, »Der Schüler« (1901), in: Mathias Mayer/Julian Werlitz (Hgg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, 265f.
- Hillebrandt, Frank, Kultursoziologie des Populären, in: ders. u.a. (Hgg.), *Kultur – Interdisziplinäre Zugänge*, Wiesbaden 2018, 63–80.
- Hirschfeld, Magnus, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, Tübingen 2013 (Erstausg. 1914).
- Hödl, Klaus, *Zwischen Wienerlied und Der Kleine Kohn. Juden in der Wiener populären Kultur um 1900*, Göttingen 2017.
- , »Jüdische Differenz« in der Wiener Populärkultur, *Medaon. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung* 11 (2012), 1–11.

- Hoffmann, Theodor, Der Nordbahnhof in Wien, in: Allgemeine Bauzeitung 35 (1870), 20–28.
- Hofmann, Stefan, Bürgerlicher Habitus und jüdische Zugehörigkeit. Das Herrnfeld-Theater um 1900, in: Dan Diner (Hg.), Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts/Simon Dubnow Institute Yearbook 12 (2013), 445–480.
- /Theresa Eisele, »Natural Born Actors« on the Screen. Das alte Gesetz (1923) and the Theatricality of the Modern Jewish Experience, in: Sarah Roos/Regina Randhofer (Hgg.), Armenian and Jewish Experience between Expulsion and Destruction, Oldenbourg 2021, 131–153.
- Hofmannsthal, Hugo von, Die unvergleichliche Tänzerin, in: Die Zeit, 25. 11. 1906, 1f.
- , Furcht. Ein Dialog, in: Neue Rundschau. XVIIIter Jahrgang der freien Bühne (Oktober 1907), Bd. 2, H. 10, 1223–1230.
- , Der Schatten der Lebenden, in: Neue Freie Presse, 25. 1. 1925, 1–3.
- , Gabriele d'Annunzio, in: ders., Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. von Bernd Schoeller, Bd. 8: Reden und Aufsätze 1, 1891–1913, Frankfurt a.M. 1979, 174–184.
- , Über die Pantomime, in: ders., Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. von Bernd Schoeller, Bd. 8: Reden und Aufsätze 1, 1891–1913, Frankfurt a.M. 1979, 502–505.
- , Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche, in: ders., Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. von Bernd Schoeller, Bd. 8: Reden und Aufsätze 1, 1819–1913, Frankfurt a.M. 1979, 469–478.
- Holmes, Deborah, Die neue Frau. Der Moderne Tanz in der Publizistik der Wiener Frauenbewegung um 1900, in: Andrea Amort (Hg.), Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne, Berlin 2019, 40–46.
- /Lisa Silverman (Hg.), Interwar Vienna. Culture Between Tradition and Modernity, Rochester, N.Y., 2009.
- Horak, Roman/Wolfgang Maderthaner, Einleitung, in: dies. (Hgg.), Metropole Wien. Texturen der Moderne, Bd. 1, Wien 2000, 9–21.
- , »We Have Become N***!«. Josephine Baker as a Threat to Viennese Culture, in: Culture Unbound 5 (2013), 516–530. [Das Originalzitat im Titel wird hier nicht vollständig gezeigt, um die besonders diskriminierende Sprache möglichst nicht zu reproduzieren]
- Hörning, Karl H., Kultur als Praxis, in: Friedrich Jaeger u.a. (Hgg.), Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart 2004, 139–151.
- Huber, Andreas/Klaus Taschwer/Linda Erker, Deutscher Klub. Austro-Nazis in der Hofburg, Wien 2020.
- Hulfeld, Stefan, Historiographie zwischen »Theater« und Theater. Das Leipziger Theatralitätskonzept als Leitfaden durch die Geschichte, in: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theatertheorie 54 (2002), H. 1, 13–21.
- , Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht, Zürich 2007.
- /Theresa Eisele, Theatralität als historiografische Methode, in: Journal for Theater, Film, and Media Studies (TFMJ) 67 (2023), H. 3–4, 37–63.
- Innerhofer, Roland, Kabarett als kondensierte Kritik. Alfred Polgars und Egon

- Friedells Unterhaltungskunst »besten Calibers«, in: Evelyne Polt-Heinzl/Sigurd Paul Scheichl (Hgg.), *Der Untertreiber schlechthin. Studien zu Alfred Polgar; mit unbekanntenen Briefen Polgars*, Wien 2007, 61–76.
- Janik, Allan/Stephan Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York, N. Y., 1973 (dt. Wittgensteins Wien, München/Wien 1984).
- Jelavich, Peter, *Popular Entertainment and Mass Media. The Central Arenas of German-Jewish Cultural Engagement*, in: Steven E. Aschheim/Vivian Liska (Hgg.), *The German-Jewish Experience Revisited*, Berlin/Boston, Mass., 2015, 103–116.
- Jensen, Uffa/Daniel Morat, *Die Verwissenschaftlichung des Emotionalen in der langen Jahrhundertwende (1880–1930)*, in: dies. (Hgg.), *Rationalisierungen des Gefühls. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880–1930*, Paderborn/München 2008, 11–34.
- Jodl, Friedrich, *Lehrbuch der Psychologie*, 2. Bd., Stuttgart/Berlin 41916 (Erstausg. 1908).
- Johnston, William M., *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History, 1848–1938*, Berkeley, Calif., 1983.
- Judson, Pieter, *Habsburg. Geschichte eines Imperiums: 1740–1918*, München 2017.
- Jütte, Robert, *Leib und Leben im Judentum*, Berlin 2016.
- Jung, Theo, *Adel und Epoche. Kulturkritik und Aristokratismus im deutschen Raum um 1800 und um 1900 im Vergleich*, in: Eckhart Conze u. a. (Hgg.), *Aristokratismus. Historische und literarische Semantik von »Adel« zwischen Kulturkritik der Jahrhundertwende und Nationalsozialismus (1890–1945)*, Münster/New York, N. Y., 2020, 19–34.
- Kafka, Franz, *Zwei Tiergeschichten. 2. Ein Bericht für eine Akademie*, in: *Der Jude. Eine Monatsschrift*, Jg. 2 (1917/18), H. 8, 559f.
- Kahmann, Bodo, *Feindbild Jude, Feindbild Großstadt. Antisemitismus und Großstadtfeindschaft im völkischen Denken*, Dissertationsschrift, Sozialwissenschaftliche Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen 2016.
- Kaluga, Katja, »Schreiben Sie, Augenscharf!«. Felix Salten und Hugo von Hofmannsthal, in: Marcel Atze/Tanja Gausterer (Hgg.), *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk*, Salzburg/Wien 2020, 144–161.
- Kamper, Dietmar, Art. »Körper«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2010, 426–450.
- Kandl, Eric R./Martina Wiese, *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*, München 2012.
- Kaps, Klemens, *Räumliche Konkurrenz und Ethnisierung der Ökonomie. Der Hausierhandel in Galizien im Zeitalter der Ersten Globalisierung (1873–1914)*, in: Jacques Le Rider/Heinz Raschel (Hgg.), *La Galicie au temps des Habsbourg (1772–1918). Histoire, société, cultures en contact*, Tours 2013, 263–279.
- Karafyllis, Nicole C., Art. »Homo Faber/Technik«, in: Eike Bohlken/Christian Thies (Hgg.), *Handbuch Anthropologie. Der Mensch zwischen Natur, Kultur und Technik*, Stuttgart/Weimar 2009, 340–344.
- Karstens, Simon, *Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer. Die Karriere des Joseph von Sonnenfels (1733–1817)*, Wien 2011.

- Kassal-Mikula, Renata/Peter Haiko, Vom »Arsenalstil« zur »Wiener Renaissance«. Wiens Gründerzeitliche Bahnhöfe in baukünstlerischer Sicht, in: Wolfgang Kos/Günter Dinshöbl (Hgg.), Grosser Bahnhof. Wien und die weite Welt, Wien 2006, 86–101.
- Katz, Jakob, Out of the Ghetto. The Social Background of Jewish Emancipation, 1770–1870, Cambridge, Mass., 1973.
- , Vom Vorurteil bis zur Vernichtung. Der Antisemitismus 1700–1933, München 1989.
- Keller, Reiner, Diskursforschung in der Kultursoziologie, in: Stephan Moebius/Frithjof Nungesser/Katharina Scherke (Hgg.), Theorien – Methoden – Felder, Wiesbaden 2019, 205–221.
- Kieval, Hillel J., Representation and Knowledge in Medieval and Modern Accounts of Jewish Ritual Murder, in: Jewish Social Studies (1994), H. 1, 52–72.
- , The Rules of the Game. Forensic Medicine and the Language of Science in the Structuring of Modern Ritual Murder Trials, in: Jewish History 26 (2012), H. 3–4, 287–307.
- Kilcher, Andreas B., Das Theater der Assimilation. Kafka und der jüdische Nietzscheanismus, in: Friedrich Balke/Joseph Vogl/Benno Wagner (Hgg.), Für alle und keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka, Zürich 2008, 201–230.
- , Anti-Ödipus im Land der Ur-Väter: Frank Kafka und Anton Kuh, in: Mark H. Gelber (Hg.), Kafka, Zionism and Beyond, Tübingen 2004, 69–88.
- , Jüdische Renaissance und Kulturzionismus, in: Hans Otto Horch (Hg.), Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur, Berlin/Boston, Mass., 2016, 99–121.
- , Rückkehr der Assimilation. Zur Geschichte gegenwärtiger Anpassungsforderungen, in: Geschichte der Gegenwart, 5.6.2016, <https://geschichtedergegenwart.ch/rueckkehr-der-assimilation-zur-geschichte-gegenwaertiger-anpassungsforderungen/> [11.12.2023].
- Kimmel, Elke, Art. »Lueger, Karl«, in: Wolfgang Benz (Hg.), Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2, Berlin/Boston, Mass., 2010, 498.
- King, Charles, Schule der Rebellen. Wie ein Kreis verwegener Anthropologen Race, Sex und Gender erfand, München 2020.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, The Corporeal Turn, in: The Jewish Quarterly Review 95 (2005), H. 3, 447–461.
- /Jonathan Karp, Introduction, in: dies. (Hgg.), The Art of Being Jewish in Modern Times, 1–19.
- /Jonathan Karp (Hgg.), The Art of Being Jewish in Modern Times, Philadelphia, Pa., 2008.
- Klein, Gabriele, Inventur der Tanzmoderne. Geschichtstheoretische Überlegungen zur tanzwissenschaftlichen Forschung, in: Forum Modernes Theater 23 (2008), H. 1, 5–12.
- , Zeitgenössische Choreografie, in: dies. (Hg.), Choreografischer Baukasten. Das Buch, Bielefeld 2015, 17–50.
- Klibansky, Ben-Tsion, Art. »Wilna«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 6, Stuttgart 2015, 408–414.
- Klinger, Cornelia, Wann war Moderne – wo war Moderne? Überlegungen zur

- Datierungsproblematik von Moderne im Lichte ihres möglichen Endes, in: Antje Senarclens de Grancy/Heidemarie Uhl (Hgg.), *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, Bd. 1, Wien 2001, 19–44.
- , *Modern/Moderne/Modernismus*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, Stuttgart 2010, 121–167.
- Knigge, Adolf Freiherr von, *Über den Umgang mit Menschen, Aufs Neue herausgegeben und mit einer Charakteristik Knigges vers. von Hans Feigl*, München/Leipzig 1911.
- Knoch, Habbo/Benjamin Möckel, *Moral History. Überlegungen zu einer Geschichte des Moralischen im »langen« 20. Jahrhundert*, in: *Zeithistorische Forschungen* 14 (2017), H. 1, 92–111.
- Kohn, Pinchas Jacob, *Rabbinischer Humor aus alter und neuer Zeit. Eine Sammlung von Anekdoten und »Guten Wörtchen«*, Berlin 1915.
- Koller, Josef, *Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit. Nacherzähltes und Selbsterlebtes*, Wien 1931.
- König, Christoph, *Judentum*, in: Mathias Mayer/Julian Werlitz (Hgg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, 9–11.
- König, Mareike/Oliver Schulz (Hgg.), *Antisemitismus im 19. Jahrhundert aus internationaler Perspektive. Nineteenth Century Anti-Semitism in International Perspective*, Göttingen 2019.
- Korbel, Susanne, *Auf die Tour! Jüdinnen und Juden in Singspielhalle, Kabarett und Variété. Zwischen Habsburgermonarchie und Amerika*, Wien 2021.
- Koselleck, Reinhart, *Vorwort*, in: Johann Martin Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, Wien 1985, VII–X.
- Košenina, Alexander, *Gläserne Brust, lesbares Herz. Ein psychopathographischer Topos im Zeichen physiognomischer Tyrannei bei C. H. Spieß und anderen*, in: *German Life and Letters* 52 (1999), 151–165.
- , »... was wir Juden tun, vollzieht sich auf einer Bühne – unser Los hat sie gezimmert.« Richard Beer-Hofmanns Briefwechsel mit Martin Buber (1910–1936), in: *Modern Austrian Literature* 29 (1996), Brief Nr. 8.
- , *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin/Boston, Mass., 2016.
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln 2005.
- Kratzer, Franz, *Briefe über den itzigen Zustand von Galizien. Ein Beitrag zur Statistik und Menschenkenntnis*, Leipzig 1786.
- Kraus, Karl, *Taschaperl*, in: *Wiener Rundschau*, 15. 3. 1897, 354–357.
- , *Von der »Mutter« zum Muederl*, in: *Die Fackel* 2, Februar 1901, Nr. 68, 8–11.
- , *Habitué*, in: *Die Fackel* 5, April 1903, Nr. 136, 20f.
- , *Die Humoristen*, in: *ders., Sittlichkeit und Kriminalität. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, Wien/Leipzig 1908, 25–28.
- , *Distanzen*, in: *Die Fackel* 13, 2. 6. 1911, Nr. 324/325, 23f.
- , *Ein Vorschlag*, in: *Die Fackel* 13, 27. 1. 1912, Nr. 341/342, 6–8.
- , *Mein Vorschlag*, in: *Die Fackel* 13, 29. 2. 1912, Nr. 343/344, 17–21.
- Kravagna, Christian, *The Implementation of Western Culture in Austria. Colonial Concepts in Adolf Loos's Fashion Theory*, in: Elke Gaugele/Monica Titton (Hgg.), *Fashion and Postcolonial Critique*, Berlin 2019, 40–50.

- Kreibig, Josef Clemens, Die Aufmerksamkeit als Willenserscheinung (1897), in: Bernhard Kleeberg (Hg.), Schlechte Angewohnheiten. Eine Anthologie 1750–1900, Berlin 2012, 320–325.
- Krivanec, Eva, »krank und wieder gesund gelacht ...«. Jüdisches Unterhaltungstheater in Wien und Berlin zwischen 1910 und 1918, in: Christine Haug/Franziska Mayer/Madleen Podewski (Hgg.), Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lesestoffe, Tübingen 2009.
- Kron, Thomas/Melanie Reddig, Der Zwang zur Moral und die Dimensionen moralischer Autonomie bei Durkheim, in: Matthias Junge (Hg.), Macht und Moral. Beiträge zur Dekonstruktion von Moral, Wiesbaden 2003, 165–192.
- Krüger, Gesine, Alles Kultur?, in: Geschichte der Gegenwart, 29.4.2018, <https://geschichtedergewegent.ch/alles-kultur/> [11.12.2023].
- Krych, David, »Du halb entmenschetes Thier! du halbverthierter Mensch«. Überlegungen zum Verhältnis von Tier und Mensch in »Der Affe und der Bräutigam«, in: Nestroyana. Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft 35 (2015), H. 1–2, 49–58.
- Kurt, Ronald, Hans-Georg Soeffner. Kultur als Halt und Haltung, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hgg.), Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden 2011, 227–240.
- Lafite, Elli, Tanzabend Gertrud Bodenwieser, in: Die Frau, 21.5.1919, 5.
- Lampert, Friederike, Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung, Bielefeld 2015.
- Lamprecht, Gerald, »Allein der Antisemitismus ist heute nicht mehr eine bloße Idee ...«. Strategien gegen den Antisemitismus in Österreich, in: Ulrich Wyrwa (Hg.), Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879–1914), Frankfurt a.M. 2010, 153–179.
- Landmann, Salcia, Der jüdische Witz, Olten/Freiburg i. Breisgau 131988 (Erstausg. 1960).
- Landwehr, Achim, Historische Diskursanalyse, Frankfurt a.M. 2018.
- Lässig, Simone, Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert, Göttingen 2004.
- Latour, Bruno, Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a.M. 2015.
- Lautzky, M.B., Spaziergänge durchs lustige Wien. Unsere Volkssänger und Artisten, in: Neues Wiener Journal, 7.3.1897, 12.
- Lavater, Johann Caspar, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, Leipzig 1775/1778.
- Lederhendler, Eli, Jewish Responses to Modernity. New Voices in America and Eastern Europe. New York, N.Y./London 1994.
- Lenhard, Philipp, Art. »Jüdische Studien«, in: Friedrich Jaeger/Wolfgang Knöbl/Ute Schneider (Hgg.), Handbuch Modernforschung, Stuttgart 2015, 118–131.
- Le Rider, Jacques, Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus, Wien 1985.
- , Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität, Wien 1990.
- , Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffes. Essay, Wien 1994.
- , Kein Tag ohne Schreiben. Tagebuchliteratur der Wiener Moderne, Wien 2002.

- Lehmann, Johannes, *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i. Breisgau 2000.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Monadologie*, in: ders., *Monadologie und andere metaphysische Schriften. Discours de métaphysique; Monadologie; Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, hg. und übersetzt von Ulrich J. Schneider, Hamburg 2002, 108–151.
- Leo, Per, *Der Wille zum Wesen. Weltanschauungskultur, charakterologisches Denken und Judenfeindschaft in Deutschland 1890–1940*, Berlin 2013.
- Lerner, Gerda, *Why History Matters. Life and Thought*, New York, N.Y., 1998.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 1, Hamburg 1769.
- Lessing, Theodor, *Der jüdische Selbsthaß*, Berlin 1930.
- Lethen, Helmut, *Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze*, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hgg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg 1996, 205–231.
- , *Masken der Authentizität. Der Diskurs des »Primitivismus« in Manifesten der Avantgarde*, in: Hubert van den Berg/Ralf Grüttemeier (Hgg.), *Manifeste. Intentionalität*, Amsterdam/Atlanta, Ga., 1998, 227–258.
- Lima, Luiz Costa, *Social Representation and Mimesis*, in: *New Literary History* 16 (Frühjahr 1984/85), H. 3, 447–466.
- Lindinger, Michaela, *Außenseiter, Sonderlinge, femmes fatales. Das »andere« Wien um 1900*, Wien 2015.
- Linhardt, Marion, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*, Berlin 2006.
- , *Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre. The Theater in der Josefstadt from »Gründerzeit« to »Jahrhundertwende«*, in: *Austrian Studies* 16 (2008), 69–86.
- , *Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010*, in: *Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* (Juli 2010), H. 3, 5–81.
- , *Unterhaltung in Mitteleuropa. Das Fachsystem als Praxis der Standardisierung im populären musikalischen Theater*, in: Vladimír Zvara (Hg.), *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa im 19. und 20. Jahrhundert*, Bratislava 2015, 145–161.
- Lipphardt, Veronika, *Biologie der Juden. Jüdische Wissenschaftler über »Rasse« und Vererbung 1900–1935*, Göttingen 2010.
- , *Das »schwarze Schaf« der Biowissenschaften. Marginalisierungen und Rehabilitierungen der Rassenbiologie im 20. Jahrhundert*, in: dies. u.a. (Hgg.), *Pseudowissenschaft. Konzeptionen von Nichtwissenschaftlichkeit in der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a.M. 2008, 223–250.
- Loder, Rebecca Cäcilia, *Die ersten jüdischen Studentinnen an Österreichs Universitäten (bis 1939). Eine Darstellung anhand autobiografischer Texte, Diplomarbeit, Universität Graz 2011*.
- Loos, Adolf, *Die Kleidung*, in: *Das Andere* 1 (1903), Nr. 2, 236f.
- , *Briefkasten. Allgemeines*, in: *Das Andere* 1 (1903), Nr. 2, 244.
- (Hg.), *Das Andere. Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich*, geschrieben von Adolf Loos 1, 15. 10. 1903, Nr. 2.
- , *Vom armen reichen Mann*, in: *Der Sturm* (1910), H. 1, 4.

- , mein erstes haus!, in: Der Morgen. Wiener Montagsblatt, 3. 10. 1910, 1.
- , Architektur (1910), in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hg. von Franz Glück, Bd. 1, Wien/München 1962, 302–318.
- , Die herrenmode (1898), in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hg. von Franz Glück, Bd. 1, Wien/München 1962, 19–25.
- , Die interieurs der rotunde, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hg. von Franz Glück, Bd. 1, Wien/München 1962, 40–47.
- , Die potemkinsche stadt (Juli 1898), in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hg. von Franz Glück, Bd. 1, Wien/München 1962, 153–156.
- , Heimatkunst, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hg. von Franz Glück, Bd. 1, Wien/München 1962, 331–341.
- Lorenz, Dagmar, Wiener Moderne, Stuttgart/Weimar 1998.
- Lorenz, Einhart, Der Antisemitismus im habsburgischen Österreich Ende des 19. Jahrhunderts, in: Trond Berg Eriksen/Håkon Harket/Einhart Lorenz (Hgg.), Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart, Göttingen 2019, 325–344.
- Maag, Georg, Art. »Erfahrung«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hgg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2010, 260–275.
- Maderthaner, Wolfgang/Lutz Musner, Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900, Frankfurt a.M./New York, N.Y., 1999.
- Malkin, Jeanette R./Freddie Rokem (Hgg.), Jews and the Making of Modern German Theatre, Iowa City, Ia., 2010.
- Malleier, Elisabeth, »Jeder Sieg der Frauen muss ein Sieg der Freiheit sein, oder er ist keiner«. Jüdische Feministinnen in der Wiener bürgerlichen Frauenbewegung und in internationalen Frauenbewegungsorganisationen, in: Frank Stern/Barbara Eichinger (Hgg.), Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938, Wien 2009, 277–295.
- Manor, Giora/Malka Yellin Liora, Art. »Gertrud Kraus«, in: Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia, 23.6.2021, <https://jwa.org/encyclopedia/article/kraus-gertrud> [12.12.2023].
- Marshall, Jonathan W., Performing Neurology. The Dramaturgy of Dr Jean-Martin Charcot, New York, N.Y., 2016.
- Marx, Peter W., Im Schatten der Theatergeschichte? Ein Überblick zur Forschung zum jüdischen Theater im deutschsprachigen Raum, in: IASL online, 27.3.2001, https://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2264 [12.12.2023].
- , Die Bretter, die eine fremde Welt bedeuten ... Theater als Ort kultureller Selbstreflexion im jüdischen Diskurs zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Ralf Röttig (Hgg.), Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter, Tübingen/Basel 2003, 277–288.
- , Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900, Tübingen 2008.
- Mattl, Siegfried/Werner Michael Schwarz, Felix Salten. Annäherung an eine Biografie, in: dies. (Hgg.), Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant, Wien 2006, 17–72.
- , Felix Salten. Zionismus als literarisches Projekt, in: Frank Stern/Barbara Eichinger (Hgg.), Wien und die jüdische Erfahrung, Wien 2009, 419–426.

- , In-Between. Zeit und Erinnerung in Felix Saltens Novellensammlung *Die Wege des Herrn*, in: Wilhelm Hemecker/Cornelius Mitterer/David Österle (Hgg.), *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne*, Berlin 2017, 105–112.
- McCormick, Rick, Art. »Screwball«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 5, Stuttgart 2014, 402–406.
- Meige, Henry, *Le juif errant à la Salpêtrière. Étude sur certains névropathes voyageurs*, Paris 1893.
- Mendes-Flohr, Paul, Art. »Kulturzionismus«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 3, Stuttgart 2012, 454–458.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard, *Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne*, in: Hans Otto Horch (Hg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin/Boston, Mass., 2016, 448–462.
- Mitterer, Cornelius, *Das Junge Wien und der Theaterverein »Freie Bühne«*, in: ders./Wilhelm Hemecker/David Österle (Hgg.), *Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne*, Berlin/Boston, Mass., 2020, 85–102.
- Morris-Reich, Amos, Art. »Assimilation«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 1, Stuttgart 2011, 171–176.
- Mosse, George L., *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, München 1985 (zuerst engl. 1985).
- Most, Andrea, »Big Chief Izzy Horowitz«. *Theatricality and Jewish Identity in the Wild West*, in: *American Jewish History* 87 (1999), H. 4, 313–341.
- Moll, Albert, *Der Einfluss des großstädtischen Lebens und des Verkehrs auf das Nervensystem* (Teil 1), in: *Zeitschrift für Pädagogische Psychologie, Pathologie und Hygiene* 4, Berlin 1902, H. 2, 121–134; (Teil 2), in: ebd., H. 3, 229–247.
- Müller, Heinrich, *Variété- und Kabarett-Revue II*, *Wiener Montagsblatt*, 18. 11. 1912, 2.
- Müller, Lothar, *Peripatetische Stadtlektüre. Franz Hessels Spazieren in Berlin*, in: Michael Opitz/Jörg Plath (Hgg.), *Geniesse froh, was du nicht hast. Der Flaneur Franz Hessel*, Würzburg 1997, 75–104.
- , *Die Unruhe eines Westjuden. Franz Kafka, das jiddische Theater und die Unübersetzbarkeit des Jargon*, in: *Brücken – Germanistisches Jahrbuch Tschechien Slowakei* (2007), H. 15, 149–180.
- Müller-Guttenbrunn, Adam, *Das Wiener Theaterleben*, Wien 1890.
- , *Ein Wiener Theaterjahr*, in: *Wiener Literatur-Zeitung* 2, 15.7.1891, Nr. 9, 1–3.
- Müller-Mall, Sabine, *Performative Rechtserzeugung. Eine theoretische Annäherung*, Weilerswist 2012.
- Müller-Richter, Klaus, »Voll Aufmerksamkeit für ihren Gang ...« *Felix Saltens Graphologie urbaner Bewegungen in den frühen Novellen (1893–1911)*, in: Siegfried Mattl/Werner Michael Schwarz (Hgg.), *Felix Saltens. Schriftsteller – Journalist – Exilant*, Wien 2006, 74–79.
- Münz, Rudolf, *Aldilà Teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen*, in: ders./Gisbert Amm (Hgg.), *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998, 273–288.
- Nasché, Ed[uard], *Das Buch des jüdischen Jargons*, Wien/Leipzig 1910.
- Nautz, Jürgen/Richard Vahrenkamp (Hgg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien ²1996.
- /Richard Vahrenkamp, *Einleitung*, in: dies. (Hgg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien ²1996, 21–48.

- Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1890, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1890.
- Neumann, Gerhard, Der Affe als Ethnologe. Kafkas Bericht über den Ursprung der Kultur und dessen kulturhistorischer Hintergrund, in: Friedrich Balke/Joseph Vogl/Benno Wagner (Hgg.), Für alle und keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka, Zürich 2008, 77–97.
- Nickel, Gunther, Alfred Polgar und die Weltbühne, in: Evelyne Polt-Heinzl/Sigurd Paul Scheichl (Hgg.), Der Untertreiber schlechthin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekanntenen Briefen, Wien 2007, 77–104.
- Nolte, Paul, Vom Fortschreiben und Umschreiben der Begriffe. Kommentar zu Christian Geulen, in: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 7 (2010), H. 1, 98–103.
- (Hg.), Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880–1930), Köln/Weimar/Wien 2016.
- Nordau, Max, Entartung, hg. von Karin Tebben, Tübingen 2013 (Erstausg. 1892/93).
- , Muskeljudenthum, in: Die Welt, 15.6.1900, H. 24, 2 f.
- Nuél, M., Das Buch der jüdischen Witze, Berlin 1907.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild, Der Delsartismus als Zeitzeichen. Rezeption in Zentraleuropa und Russland, in: Kodikas/Code. Ars semeiotica 35 (2012), H. 3–4, 319–334.
- , Auftauchen lassen. Über das körperliche Fundament des Modernen Tanzes in Mitteleuropa, in: Claudia Fleischle-Braun/Denise Temme/Krystyna Obermaier (Hgg.), Zum immateriellen Kulturerbe des Modernen Tanzes. Konzepte – Konkretisierungen – Perspektiven, Bielefeld 2017, 61–94.
- , Art. »Kraus, Gertrud«, in: Österreichisches Musiklexikon online, 4.4.2023, <https://dx.doi.org/10.1553/oxo001d5e0> [12.12.2023].
- Och, Gunnar, Die Erfindung des jüdischen Witzes. Diskursanalytische Überlegungen zu Texten des frühen 19. Jahrhunderts, in: ders./Burkhard Meyer-Sickendiek (Hgg.), Der jüdische Witz. Zur unabgeholten Problematik einer alten Kategorie, Paderborn 2015, 29–48.
- Oring, Elliott, The Jokes of Sigmund Freud. A Study in Humor and Jewish Identity, Lanham³ 2007.
- Oroszy, Anton [Caprice], Eine Klabiasparthie. Originalposse von Caprice, in: Caprice. Humoristisch-satyrisches Wochenblatt 1 (1902), H. 19, 15–20; H. 20, 15–20; H. 21, 15–21.
- Osterhammel, Jürgen, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2010.
- Ostwald, Hans, Frisch, gesund und meschugge. Schnurren und Anekdoten, Berlin 1928.
- Otte, Marline, Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933, Cambridge 2006.
- Patel, Kiran, Auf der Suche nach dem Europäer. Wissenschaftliche Konstruktionen des Homo Europaeus, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2007, www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1403 [12.12.2023].
- Patka, Marcus G., Die Budapester Orpheumgesellschaft. Eine Bühne für den Jargon, in: ders./Alfred Stalzer (Hgg.), Alle Meschugge? Jüdischer Witz und Humor, Wien 2013, 84–89.

- /Alfred Stalzer, Lachen in der Krise. Kabarett im Wien der Zwischenkriegszeit, in: dies. (Hgg.), *Alle Meschugge? Jüdischer Witz und Humor*, Wien 2013, 67–72.
- Paul, Gerhard, Von Feuerbach bis Bredekamp. Zur Geschichte zeitgenössischer Bilddiskurse. Teil 1: Das 19. und beginnende 20. Jahrhundert, in: *Visual History*, 28.9.2015, <https://www.visual-history.de/2015/09/28/von-feuerbach-bis-bredekamp-zur-geschichte-zeitgenoesischer-bilddiskurse> [12.12.2023].
- Paupié, Kurt (Hg.), *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848–1959*, Bd. 1: Wien, Wien 1960.
- Payer, Peter, Niglerl und Gigerl. Zur Geschichte zweier Feuilleton-Stars von Eduard Pötzl, in: Wolfgang Kos (Hg.), *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*, Wien 2013, 216–221.
- Pellegrini, Ann, *Whiteface Performances. »Race,« Gender, and Jewish Bodies*, in: Jonathan Boyarin/Daniel Boyarin (Hgg.), *Jews and Other Differences. The New Jewish Cultural Studies*, Minneapolis, Minn., 1997, 108–149.
- , *Between Tradition and a Longing for the Modern: Theater in Interwar Vienna*, in: Deborah Holmes/Lisa Silverman (Hgg.), *Interwar Vienna. Culture Between Tradition and Modernity*, Rochester, N. Y., 2009, 161–174.
- Peter, Birgit/Robert Kaldy-Karo (Hgg.), *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*, Wien 2013.
- , *Elitär Populär. Diversität von Theaterformen in Wien um 1900*, in: Elisabeth Röhrlich (Hg.), *Migration und Innovation um 1900. Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*, Wien/Köln/Weimar 2016, 277–300.
- Philippoff, Eva, *Die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn. Ein politisches Lesebuch (1867–1918)*, Villeneuve-d'Ascq 2011.
- Plessner, Helmuth, *Zur Anthropologie der Nachahmung (1948)*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a. M. 1982, 389–398.
- Polgar, Alfred, *Das Gehirn des Dichters. Mimodram oder Allegorisches Ballett oder Text-Unterlage zu einer sinfonischen Dichtung*, in: *Die Muskete. Humoristische Wochenschrift*, 20.10.1910, 19.
- , Max Rott, in: *Ja und Nein. Schriften des Kritikers*, Bd. 3: *Noch allerlei Theater*, Berlin 1926, 217–219.
- , *Theorie des Café Central*, in: ders. (Hg.), *An den Rand geschrieben*, Berlin 1930, 83–93 (Erstausg. 1926).
- , *Handbuch des Kritikers*, Wien/Hamburg 1980.
- , Heinrich Eisenbach, in: ders., *Kleine Schriften*, Bd. 6: *Theater II*, hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, Reinbek bei Hamburg 1986, 347–349.
- Ponstingl, Michael, *Die Photographische Gesellschaft in Wien – ein bürgerliches Netzwerk im Zeitenwandel*, in: ders. (Hg.), *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945*, Wien 2011, 32–49.
- Pöppelmann, Christa, *Architektur. 111 Mal Wissen*, München 2010.
- Presner, Todd Samuel, *»Clear Heads, Solid Stomachs, and Hard Muscles«*. Max Nordau and the Aesthetics of Jewish Regeneration, in: *Modernism/Modernity* 10 (2003), H. 2, 269–296.
- Pressler, Gertraud, *Art. »Budapester Orpheum Gesellschaft«*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Budapester_Orpheum_Gesellschaft.xml [12.12.2023].

- Prinzipienerklärung der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs, <https://rotbewegt.at/lexikon/das-programm-von-hainfeld-1888-1889/> [12. 12. 2023].
- Pulzer, Peter, *Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und Österreich 1867–1914*, Göttingen 2004.
- , Art. »Österreich«, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1: Länder und Regionen, Berlin/Boston, Mass., 2012, 247–252.
- Raggam-Blesch, Michaela, *Zwischen den Fronten. Jüdische Frauen in feministischen, politischen und philanthropischen Bewegungen im Wien der Jahrhundertwende*, in: Margarete Grandner/Edith Saurer (Hgg.), *Geschlecht, Religion und Engagement. Die jüdischen Frauenbewegungen im deutschsprachigen Raum. 19. und frühes 20. Jahrhundert*, Wien 2005, 25–55.
- , »Being different where being different was definitely not good«. Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien, in: Barbara Eichinger/Frank Stern (Hgg.), *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien 2009, 257–275.
- , »If a wife should be true to her natural destiny she ought not to compete with men.« Jewish Intellectual Women between Anti-Semitism and Misogyny in Fin-de-Siècle Vienna, in: Agatha Schwartz (Hg.), *Gender and Modernity in Central Europe. The Austro-Hungarian Monarchy and Its Legacy*, Ottawa 2010, 133–150.
- Rahden, Till van, *Juden und andere Breslauer. Die Beziehungen zwischen Juden, Protestanten und Katholiken in einer deutschen Großstadt von 1860 bis 1925*, Göttingen 2000.
- Ramberg, G., *Vom alten zum neuen Burgtheater*, in: *Österreichische Kunst-Chronik*, 13. 10. 1888, 20.
- Rathenau, Walter, *Höre, Israel!*, in: Jürgen Schütte/Peter Sprengel (Hgg.), *Die Berliner Moderne. 1885–1914*, Stuttgart 2002, 172–177.
- Ray, Jonathan, Art. »Sepharad«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 5, Stuttgart 2014, 439–445.
- Reckwitz, Andreas, *Subjekt*, Bielefeld 3 2012.
- , *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin 2020.
- Reichensperger, Richard, *Moderne als urbane Erfahrung. Charles Baudelaires und Walter Benjamins Modernebegriff*, in: Antje Senarclens de Grancy/Heidemarie Uhl (Hgg.), *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, Bd. 1, Wien 2001, 45–70.
- Reiser, Anton, *Theatromania, Oder die Wercke der Finsterniß. In denen öffentlichen Schau-Spielen von den alten Kirchen-Vätern verdammet*, Ratzeburg 1681.
- Reitter, Paul, *Bambi's Jewish Roots and Other Essays on German-Jewish Culture*, New York, N.Y., 2015.
- Reitzer, Avrom, *Rebbach. Rituelle Scherze, Lozelech, Maisses und koschere Schmonzes für unsere Leut*, Preßburg o.J.
- , *Gut Schnabbes. Eine Sammlung von Lozelech, Schmonzes und Meisses für unnser Leit*, Wien/Leipzig o.J.
- Renn, Jürgen/Bernd Scherer, *Einführung*, in: dies. (Hgg.), *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*, Berlin 2017, 7–24.

- Riedmann, Bettina, »Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher«. Judentum in Arthur Schnitzlers Tagebüchern und Briefen, Berlin 2002.
- Ries, Rotraud, Art. »Hoffaktoren«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 3, Stuttgart 2012, 84–89.
- Riss, Heidelore, Ansätze zu einer Geschichte des jüdischen Theaters in Berlin 1889–1936, Frankfurt a.M. 2000.
- Robertson, Ritchie, »Das ist nun einmahl slawische Sitte!« Die Bewohner Galiziens in Reiseberichten des späten 18. Jahrhunderts, in: Paula Giersch/Florian Krobb/Franziska Schößler (Hgg.), Galizien im Diskurs. Inklusion, Exklusion, Repräsentation, Frankfurt a.M. 2012, 41–56.
- Roelcke, Volker, Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790–1914), Frankfurt a.M. 1999.
- Roessler, Peter, Alfred Polgar – Schreiben über Theater, in: Evelyne Polt-Heinzl/Sigurd Paul Scheichl (Hgg.), Der Untertreiber schlechthin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekanntenen Briefen, Wien 2007, 105–130.
- Rogin, Michael, Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot, Berkeley, Calif., 1996.
- Röhrlich, Elisabeth, Migration als Motor für Innovation in Wissenschaft und Kultur? Forschungsperspektiven auf die Wiener Jahrhundertwende, in: dies. (Hg.), Migration und Innovation um 1900. Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende, Wien/Köln/Weimar 2016, 9–22.
- Rose, Alison, Jewish Women in Fin de Siècle Vienna, Austin, Tex., 2009.
- Rosenzweig, Alfred, Grete Wiesenthal im heutigen Wien, in: Der Tag, 24.7.1927, 14.
- Rosten, Leo, Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie, München 2013.
- Röttger, Kati, Historiografie des Spektakels, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hgg.), Neue Methoden der Theaterwissenschaft, Bielefeld 2020, 133–156.
- Rozenblit, Marsha L., Die Juden Wiens, 1867–1914. Assimilation und Identität, Wien 1989 (zuerst engl. 1983).
- , Reconstructing a National Identity. The Jews of Habsburg Austria during World War I, Oxford 2001.
- Rubinstein, William C., Franz Kafka's »A Report to an Academy«, in: Modern Language Quarterly 13 (Dezember 1952), H. 4, 372–376.
- Rukschcio, Burkhardt/Roland Schachel, Adolf Loos. Leben und Werk, Wien 1982.
- Rürup, Miriam, Art. »Verbindungen«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 6, Stuttgart 2015, 251–256.
- Rürup, Reinhard, Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft, Göttingen 2011 (Erstausg. 1987).
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa, The Delsarte Heritage, in: Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research 14 (1996), H. 1, 62–74.
- Salten, Felix, Das Schisma im Raimund-Theater, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 23.11.1895, 1.
- , Leopoldstädter Komiker, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 7.10.1896, 1.
- [F.S.], Das Theater und die Juden, in: Die Welt, 17.2.1899, H. 7, 14f.
- [F.S.], Das Theater und die Juden (Schauspielerei), in: Die Welt, 3.3.1899, H. 9, 14f.
- [F. S.–n.], »Echt jüdisch«. Bekenntnisse, in: Die Welt, 10.11.1899, H. 45, 13f.
- [Sascha], Der deutsche Kaiser, in: Die Zeit, 20.9.1903, 1f.
- [Sascha], Lueger, in: Die Zeit, 23.10.1904, 1–3.

- [Sascha], Der König von Spanien, in: Die Zeit, 14. 11. 1905, 1f.
- , Das Buch der Könige, Leipzig/München 1905.
- , Wiener Adel, Berlin/Leipzig 1905.
- , Parlaments-Bädeker, in: Die Zeit, 21. 7. 1907, 1f.
- , Amateurphotographie. Ausstellung in der Galerie Miethke, in: Die Zeit, 8. 5. 1907, 3f.
- , Graf Festenberg, in: ders., Vom andern Ufer. Drei Einakter, Berlin 1908.
- , Beim Fünfkreuzertanz, in: ders., Das österreichische Antlitz, Berlin 1910, 49–58.
- , Das österreichische Antlitz, in: ders., Das österreichische Antlitz, Berlin 1910, 267–276.
- , Girardi-Kainz, in: ders., Das österreichische Antlitz, Berlin 1910, 143–157.
- , Lueger. Der Monarch von Wien, in: ders., Das österreichische Antlitz, Berlin 1910, 129–142.
- , Nachtvergnügen, in: ders., Das österreichische Antlitz, Berlin 1910, 83–96.
- , Die Wiener Straße, in: ders., Das österreichische Antlitz, Berlin 1910, 11–22.
- , ... aber als Mensch, in: Berliner Tageblatt, 19. 6. 1911, 1f.
- , Wurstelprater, Wien/Leipzig 1911.
- , Die Odilon, in: ders. (Hg.), Schauen und Spielen. Studien zur Kritik des modernen Theaters, Wien/Leipzig 1921, 289–296.
- , Bösendorfer, in: ders., Geister der Zeit. Erlebnisse, Berlin/Wien/Leipzig 1924, 222–229.
- , Ein Abend. Statt eines Vorworts, in: ders., Geister der Zeit. Erlebnisse, Berlin/Wien/Leipzig 1924, 7–13.
- , Eisenbach, in: ders., Geister der Zeit. Erlebnisse, Berlin/Wien/Leipzig 1924, 171–174.
- , Girardi, in: ders., Geister der Zeit. Erlebnisse, Berlin/Wien/Leipzig 1924, 91–101.
- , Martin Overbeck. Der Roman eines reichen jungen Mannes, Berlin/Wien/Leipzig 1927.
- , Gedenkrede für Theodor Herzl. Zum fünfundzwanzigsten Jahrestag seines Todes, in: Neue Freie Presse, 23. 6. 1929, 3f.
- , Ferdinand Schmutzer und sein Werk, in: Neue Freie Presse, 20. 10. 1929, 1–4.
- , Meine Mutter. Aus dem Manuskript »Die Währinger Erinnerungen«, in: Neue Freie Presse, 24. 5. 1931, 1–3.
- , Florian. Das Pferd des Kaisers, Berlin/Wien/Leipzig 1933.
- Sarasin, Philipp, Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse, in: ders., Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse, Frankfurt a. M. 2018, 10–60.
- , Die Kinder der Moderne, in: Geschichte der Gegenwart, 16. 1. 2019, <https://geschichtedergegenwart.ch/die-kinder-der-moderne/> [12. 12. 2023].
- Saß, Anne-Christin, Art. »Ostjuden«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 4, Stuttgart 2013, 459–464.
- Sauter, Inka, Sinn ohne Wort. Vom »Volksthum« und anderen »Thumheiten«, in: Geschichte der Gegenwart, 29. 3. 2020, <https://geschichtedergegenwart.ch/sinn-ohne-wort-vom-volksthum-und-anderen-thumheiten/> [12. 12. 2023].
- Schach, Fabius, Das juedische Theater, sein Wesen und seine Geschichte, in: Ost und West (1901), 347–358.
- Schäfer, Lea, Between Fiction and Reality. The Vienna Jewish Cabaret as a Mirror of Vienna Jewish Speech, Journal of Jewish Languages 7 (2019), H. 2, 261–278.

- Schaukal, Richard, Geistige Landschaft mit vereinzelter Figur im Vordergrund, in: Der Sturm, H. 13, 1910, 101f.
- Schechter, Ronald, Art. »Verbesserung«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 6, Stuttgart 2015, 246–251.
- Scheer, Monique, Topografien des Gefühls, in: Ute Frevert u.a. (Hgg.), Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne, Frankfurt/New York, N.Y., 2011, 41–64.
- Schildt, Axel, Modernisierung, Version 1, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 11.2.2010, http://docupedia.de/zg/schildt_modernisierung_v1_de_2010 [12.12.2023].
- Schima, Stefan, Der Antisemitismus vor dem Hintergrund der österreichischen Rechtsentwicklung bis 1918, in: Gertrude Enderle-Burcel/Ilse Reiter-Zatloukal (Hgg.), Antisemitismus in Österreich 1933–1938, Wien/Köln/Weimar 2018, 61–96.
- Schlechter, Paul, Adolf von Sonnenthal. Fünfzig Jahre im Wiener Burgtheater, 1856–1906, Wien 1906.
- Schlör, Joachim, Das Ich der Stadt. Debatten über Judentum und Urbanität 1822–1938, Göttingen 2005.
- Schnitzler, Arthur, Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren, 1889–1931. Digitale Edition, hg. von Martin Anton Müller und Gerd Hermann Susen, <https://schnitzler-briefe.acdh.oeaw.ac.at> [12.12.2023].
- , Tagebuch. Digitale Edition, <https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at> [12.12.2023].
- , Briefe 1875–1912, hg. von Theresa Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt a.M. 1981.
- , Spaziergang, in: ders., Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß hg. von Reinhard Urbach, Frankfurt a.M. 1977, 152–156.
- , Jugend in Wien. Eine Autobiographie, Wien/München/Zürich 1968.
- Schoeps, Julius H., Der »jüdische« Dandy. Die Selbstinszenierung des Theodor Herzl, in: Anna-Dorothea Ludwig/Joachim H. Knoll/Julius H. Schoeps (Hgg.), Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin/Boston, Mass., 2013, 175–193.
- Schorske, Carl E., Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle, Frankfurt a.M. 21982.
- , Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne, Wien 2004 (Erstausg. 1998).
- , Der Autor. Begegnungen mit der Geschichte, in: ders., Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne, Wien 2004, 31–50.
- Schramm, Helmar, Spalierstehen. Zur Dynamik der kulturgeschichtlichen Relation von zeremoniellem Schein und Theater (1995), in: ders., Das verschüttete Schweigen. Texte für und wider das Theater, die Kunst und die Gesellschaft, hg. von Michael Lorber u.a., Berlin 2017, 184–193.
- , Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von »Theater« (1990), in: ders., Das verschüttete Schweigen. Texte für und wider das Theater, die Kunst und die Gesellschaft, hg. von Michael Lorber u.a., Berlin 2017, 91–127.
- Schreder, Carl, Kunstausstellung der Secession, in: Deutsches Volkblatt, 17.3.1900, 1f.
- Schreiber, Emanuel, Die Selbstkritik der Juden, Berlin 1880.
- Schübler, Walter, »Komteß Mizzi«. Eine Chronik aus dem Wien um 1900, Göttingen 2020.

- Schuhen, Gregor, Untergeordnet? Sublim? Entartet? Der Dandy aus Sicht der Men's Studies, in: Anna-Dorothea Ludewig/Joachim H. Knoll/Julius H. Schoeps (Hgg.), *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin/Boston, Mass., 2013, 29–42.
- Schüller, Alexander, Die deutsch-jüdische Literatur der Wiener Moderne, in: Hans Otto Horch (Hg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin/Boston, Mass., 2016, 296–324.
- Schulte, Christoph, Psychopathologie des Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau, Frankfurt a.M. 1997.
- Schürmann, Eva, Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht, Frankfurt a.M. 2008.
- , Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes, Paderborn 2019.
- Schwadron, Abraham, Von der Kultur der »Budapester«, *Der Jude* 2 (1917/18), 575f.
- Sedlaczek, Robert, Sprachwitze. Die Formen. Die Techniken. Die jüdischen Wurzeln. Mit mehr als 500 Beispielen, Innsbruck 2020.
- Senarclens de Grancy, Antje/Heidemarie Uhl (Hgg.), *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, Bd. 1, Wien 2001.
- Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Berlin 2013.
- Shahar, Galili, The Jewish Actor and the Theatre of Modernism in Germany, in: *Theatre Research International* 29 (2004), H. 3, 216–231.
- , *Theatrum judaicum. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne*, Bielefeld 2007.
- Shapira, Elana, *Assimilating with Style. Jewish Assimilation and Modern Architecture and Design: The Case of the »Outfitters« Adolf Loos and Leopold Goldman and the Making of the Goldman & Salatsch Building*, Dissertationsschrift, Wien 2004.
- , Gaze and Spectacle in the Calibration of Class and Gender. Visual Culture in Vienna, in: Jane E. Kromm (Hg.), *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford 2010, 157–168.
- , Adolf Loos and the Fashioning of »the Other«. Memory, Fashion, and Interiors, in: *Interiors* 2 (2011), H. 2, 213–237.
- , Style and Seduction. Jewish Patrons, Architecture, and Design in Fin de Siècle Vienna, Waltham, Mass., 2016.
- , A Poor Man's Gaze. Who is Looking at Whom in Fin-de-Siècle Vienna, in: Bernadette Reinhold/Eva Kernbauer (Hgg.), *Zwischenräume, Zwischentöne. Wiener Moderne, Gegenwartskunst, Sammlungspraxis*. Festschrift für Patrick Werkner, Berlin/Boston, Mass., 2018, 121–126.
- Sheehan, James J., Wie bürgerlich war der deutsche Liberalismus?, in: Dieter Langewiesche (Hg.), *Liberalismus im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1988, 28–44.
- Silber, Marcos, Art. »Aschkenasim«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 1, Stuttgart 2011, 168–171.
- Silverman, Lisa, Reconsidering the Margins. Jewishness as an Analytical Framework, in: *Journal of Modern Jewish Studies* 8 (2009), H. 1, 103–120.
- , Ella Zirner-Zwieback, Madame d'Ora, and Vienna's New Woman, in: Leonard

- Jay Greenspoon (Hg.), *Fashioning Jews. Clothing, Culture, and Commerce*, West Lafayette, Ind., 2013, 77–98.
- , *Becoming Austrians. Jews and Culture between the World Wars*, New York, N. Y., 2015.
- Simmel, Georg, *Kant und Goethe*, Berlin 1906.
- , *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908.
- Singer, Samuel, Zu Olšvanger »Rosinkess und Mandlen« I., in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, hg. von Fritz Boehm, Berlin 1922, 30.–32. Jg., 138, 147.
- Sokolow, Nahum, Herzl, in: *Die Welt*, 9.7.1909, H. 28, 601 f.
- Sonnenfels, Joseph von, *Briefe über die wienerische Schaubühne*. Aus dem Französischen übersetzt, Wien 1768.
- Sontag, Susan, *On Photography*, New York, N. Y., 2005.
- Sorkin, David, *The Genesis of the Ideology of Emancipation, 1806–1840*, *The Leo Baeck Institute Yearbook* 32 (1987), 11–39.
- Spieß, Christian Heinrich, *Biographien der Wahnsinnigen*, Bd. 1, Leipzig 1796.
- Sprengel, Peter, *Scheunenvierteltheater. Jüdische Schauspieltruppen und jiddische Dramatik in Berlin (1900–1918)*, Berlin 1995.
- , *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*, Berlin 1997.
- /Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien/Köln/Weimar 1998.
- , »Herrnfeld-Humor« im Visier (anti)jüdischer Diskurse, in: Burkhard Meyer-Sickendiek/Gunnar Och (Hgg.), *Der jüdische Witz. Zur unabgegoltenen Problematik einer alten Kategorie*, Paderborn 2015, 173–186.
- Staudinger, Barbara, »Juden auf Wanderschaft«. Galizische Kriegsflüchtlinge in Wien, in: *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands* (Hg.), *Forschungen zu Vertreibung und Holocaust*, Wien 2018, 197–209.
- Stephan, F., *Die mißratene Ausstellung der Wiener Künstler in der Weltausstellung*, in: *Deutsches Volksblatt*, 19. 5. 1900, 1 f.
- Stern, Selma, *Der Hofjude im Zeitalter des Absolutismus. Ein Beitrag zur europäischen Geschichte im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2001.
- Stöckmann, Ingo, *Willensschwäche oder von der Selbstbemeisterung durch Gewohnheit*, Kommentar zu Josef Clemens Kreibitz und Reinhold Gerling, in: Bernhard Kleeberg (Hg.), *Schlechte Angewohnheiten. Eine Anthologie 1750–1900*, Berlin 2012, 336–345.
- Stögner, Karin, *Antisemitismus und Sexismus. Historisch-gesellschaftliche Konstellationen*, Baden-Baden 2014.
- Stourzh, Gerald, *Die Idee der nationalen Gleichberechtigung im alten Österreich*, in: ders./Erhard Busek (Hgg.), *Nationale Vielfalt und gemeinsames Erbe in Mitteleuropa*, Wien/München 1990, 39–48.
- Strobel, Jochen, *Abschaffung des Adels, Wiederkehr der Adelskultur. Österreich vor und nach 1918*, in: Barbara Beßlich/Cristina Fossaluzza/Tillmann Heise (Hgg.), *Kulturkritik der Wiener Moderne (1890–1938)*, Heidelberg 2019, 67–85.
- Suppanz, Werner/Heidemarie Uhl (Hgg.), *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, Bd. 2, Wien 2006.
- Tarde, Gabriel, *Die sozialen Gesetze. Skizze zu einer Soziologie*, Leipzig 1908.
- Taussig, Otto, Von »Klabriasparchie« zu »Klabriasparchie«, in: *Die Bühne*, 26. 2. 1925, H. 16, 13.

- Tebben, Karin, Nachwort, in: Max Nordau, Entartung, hg. von ders., Tübingen 2013, 773–822.
- Theilhaber, Felix A., Der Untergang der Deutschen Juden. Eine volkswirtschaftliche Studie, Berlin ²1921 (Erstausg. 1911).
- Ther, Philipp, Milan Kundera und die Renaissance Zentraleuropas, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2007, www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1362 [12.12.2023].
- Thies, Ralf, Wiener Großstadt-Dokumente. Erkundungen in der Metropole der k.u.k. Monarchie. Schriftenreihe der Forschungsgruppe »Metropolenforschung« am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, Berlin 2001, <https://bibliothek.wzb.eu/pdf/2001/ii01-503.pdf> [12.12.2023].
- , »Ein Wegweiser durch dies Labyrinth der Großstadt«. Die Berliner »Großstadt-Dokumente«, in: Werner Michael Schwarz/Magarethe Szeles/Lisa Wögenstein (Hgg.), Ganz unten. Die Entdeckung des Elends, Wien, Berlin, London, Paris, New York, Wien 2007, 119–121.
- Thomas, Lil Helle, Stimmung in der Architektur der Wiener Moderne. Josef Hoffmann und Adolf Loos, Göttingen 2017.
- Timms, Edward, Dynamik der Kreise, Resonanz der Räume. Die schöpferischen Impulse der Wiener Moderne, Weitra 2013.
- /Ritchie Robertson (Hgg.), Vienna 1900. From Altenberg to Wittgenstein, Edinburgh 1990.
- Timpano, Nathan J., »His Wretched Hand«. Aubrey Beardsley, the Grotesque Body, and Viennese Modern Art, in: Art History 40 (2017), H. 3, 554–581.
- Török, Alfons, Tanzabende. Gertrud Bodenwieser, in: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater 10, 1919, H. 2, 421.
- Torberg, Friedrich, »Wai geschrien!« oder Salcia Landmann ermordet den jüdischen Witz. Anmerkungen zu einem beunruhigenden Bestseller, in: Der Monat 14 (1961), H. 157, 48–65.
- Uhl, Heidemarie, Zwischen »Habsburgischem Mythos« und (Post-)Kolonialismus. Zentraleuropa als Paradigma für Identitätskonstruktionen in der (Post-)Moderne, in: Johannes Feichtinger/Ursula Prutsch/Moritz Csáky (Hgg.), Habsburg post-colonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis, Innsbruck 2003, 45–54.
- , Carl E. Schorske und die Erfindung von »Wien um 1900«, in: Hubert Christian Ehalt u. a. (Hgg.), Schorskes Wien: eine Neuerfindung, Wien 2012, 37–42.
- Ulrich, Käthe, Harmonische Gymnastik, in: Die Frau und Mutter, 1913, H. 4, 12–14.
- , Delsartismus. In Osterreich 1911 eingeführt und ausgestaltet durch Käthe Ulrich, Wien 1917.
- Unger, Franz, Kurzgefaßte Anleitungen, Regeln und Gesetze für die Kartenspiele Alfös oder Hannak, Tartl und Klabrias. Mit Tarot- und Kiebitzregeln, Wien 1830.
- Ury, Scott, Art. »Autoemancipation«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 1, Stuttgart 2011, 209–213.
- Vasold, Georg, »Das Erlebnis des Sehens«. Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle, in: Maske und Kothurn 62 (2016), 46–70.
- Veigl, Hans (Hg.), Luftmenschen spielen Theater. Jüdisches Kabarett in Wien 1890–1938, Wien 1992.
- Vernon, Bettina, Bodenwieser's Lasting Influence from 1926 to 1995, in: Bettina

- Vernon-Warren/Charles Warren (Hgg.), Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz, Amsterdam 1999, 112–152.
- Vivanco, Pablo, Das »Jüdische Wien« des Fin de siècle – Trends und Grenzen der Historiographie der 1980er und 1990er Jahre, in: Aschkenas 14 (2005), H. 2, 511–536.
- Volkov, Shulamit, The Dynamics of Dissimilation. Ostjuden and German Jews, in: Jehuda Reinharz/Walter Schatzberg (Hgg.), The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War, Hanover, N.H./London 1985, 195–211.
- , Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays, München 2000.
- , Das jüdische Projekt der Moderne. Zehn Essays, München 2001.
- Vyleta, Daniel M., Crime, Jews and News. Vienna, 1895–1914, New York, N. Y., 2007.
- Wachstein, Bernhard, Die Abstammung von Karl Marx, in: Menorah. Illustrierte Monatsschrift für die jüdische Familie 1 (1923), H. 2–3, 5–8.
- Wachstein, Sonia, Hagenberggasse 49. Erinnerungen an eine Wiener jüdische Kindheit und Jugend, Wien 1996.
- Wacks, Georg, Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Variété in Wien 1889–1919, Wien 2002.
- , Ein Abend bei den Budapestern, in: Brigitte Dalinger/Werner Hanak-Lettner/Lisa Noggler (Hgg.), Wege ins Vergnügen. Unterhaltung zwischen Prater und Stadt, Wien 2016, 35–39.
- Wagner, Benno, »Ende oder Anfang«? Kafka und der Judenstaat, in: Mark H. Gelber (Hg.), Kafka, Zionism and Beyond, Tübingen 2004, 218–238.
- Wagner, Richard, Das Judentum in der Musik, Leipzig 1869.
- Waldner, Kyra, »Das Liebhaben ist doch das Schwerste und Schönste im Leben«. Felix Salten privat, in: Marcel Atze/Tanja Gausterer (Hgg.), Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk, Salzburg/Wien 2020, 34–61.
- Walkowitz, Judith, Urban Spectatorship, in: Vanessa R. Schwartz/Jeanne M. Przyblyski (Hgg.), The Nineteenth Century Visual Culture Reader, New York, N. Y., 2004, 205–211.
- Wallach, Kerry, Passing Illusions. Jewish Visibility in Weimar Germany, Ann Arbor, Mich., 2017.
- Warren, Charles, The Bodenwieser Style. Edited by Charles Warren, in: Bettina Vernon-Warren/Charles Warren (Hgg.), Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz, Amsterdam 1999, 51–55.
- Warstat, Matthias, Theatralität, in: ders./Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hgg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 382–388.
- , Milieu und Metropole, in: Paul Nolte (Hg.), Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880–1930), Köln/Weimar/Wien 2016, 161–174.
- , Soziale Theatralität. Die Inszenierung der Gesellschaft, Paderborn 2018.
- Weber, Klaus, Art. »Rothschilds«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 5, Stuttgart 2014, 267–275.
- Weber, Ernst, Schene Liada – Harbe Tanz. Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied, in: Elisabeth Theresa Fritz/Helmut Kretschmer (Hgg.), Wien. Musikgeschichte. Volksmusik und Wienerlied, 146–149.

- Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien/Leipzig ¹⁰1908 (Erstausg. 1903).
- Weiss-Schletterer, Daniela, *Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts*, Wien 2005.
- Weissenböck, Jarmila, *Choreochronicle*, in: Bettina Vernon-Warren/Charles Warren (Hgg.), *Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz*, Amsterdam 1999, 177–185.
- , *Gertrud Bodenwieser. Dance for the Theater*, in: Bettina Vernon-Warren/Charles Warren (Hgg.), *Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz*, Amsterdam 1999, 39–49.
- Wengraf, Edmund, *Kaffeehaus und Literatur*, in: *Wiener Literatur-Zeitung* 2, 15.5.1891, Nr. 7, 1f.
- Wenzel, Gottfried Immanuel, *Unterhaltungen über die auffallendsten neuern Geistererscheinungen, Träume und Ahnungen*, Graz/Kienreich 1800.
- , *Der Mann von Welt. Grundsätze und Regeln des Anstandes, der feinen Lebensart und der wahren Höflichkeit für die verschiedenen Verhältnisse der Gesellschaft*, Wien/Pest/Leipzig ¹⁴1892.
- Wenzel, Mirjam, Eichmann, Arendt und das Theater in Jerusalem. Zur Semantik des Theaters in der Rezeption des Eichmann-Prozesses, in: Hannah Arendt. net. Zeitschrift für politisches Denken/Journal for Political Thinking, Bd. 6 (2011), H. 1–2, <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/61/78> [12.12.2023].
- Werner, Micha H., *Moral*, in: ders./Jean-Pierre Wils/Christoph Hübenthal (Hgg.), *Lexikon der Ethik*, Paderborn 2006, 240–248.
- Westerwinter, Margret, *Erläuterungen zu Franz Kafka, Ein Bericht für eine Akademie*, Hollfeld 2007.
- Wiese, Stefan, *Pogrome im Zarenreich. Dynamiken kollektiver Gewalt*, Hamburg 2016.
- Wiesenthal, Grete, *Unsere Tänze*, in: *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater* 1, Oktober–Dezember 1909, H. 2, 65–68.
- Wietschorke, Jens, *Urbane Volkstypen. Zur Folklorisierung der Stadt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 110 (2014), H. 2, 215–242.
- Wildmann, Daniel, *Körpergeschichte und deutsch-jüdische Geschichte*, in: Peter Haber/Erik Petry/Daniel Wildmann (Hgg.), *Jüdische Identität und Nation. Fallbeispiele aus Mitteleuropa*, Köln 2006, 130–139.
- Wilke, Carsten L., Art. »Emanzipation«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hg. von Dan Diner, Bd. 2, Stuttgart 2012, 219–231.
- Wistrich, Robert S., *Die Juden Wiens im Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, Wien 1999 (zuerst engl. 1989).
- Wittmann, Hugo, *Das Haus gegenüber der Burg*, in: *Neue Freie Presse*, 4.12.1910, 1–3.
- Wulf, Christoph, *Mimesis*, in: ders. (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, Weinheim/Basel 1997, 1015–1029.
- Wunberg, Gotthart (Hg.), *Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981.
- Wundt, Wilhelm, *Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung*, Leipzig/Heidelberg 1862.

- , Grundzüge der physiologischen Psychologie, Leipzig 1874.
- , Ueber den Ausdruck der Gemüthsbewegungen, in: Julius Rodenberg (Hg.), Deutsche Rundschau, Berlin 1877, 120–133.
- Wyrwa, Ulrich, Zur Entstehung des Antisemitismus im Europa des 19. Jahrhunderts. Ursachen und Erscheinungsformen einer wahnhaften Weltanschauung, in: König/Schulz (Hgg.), Antisemitismus im 19. Jahrhundert aus internationaler Perspektive. Nineteenth Century Anti-Semitism in International Perspective, 13–38.
- , Abwehr des Antisemitismus, in: Wolfgang Benz (Hg.), Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Bd. 3: Begriffe, Theorien, Ideologien, Berlin/Boston, Mass., 2010, 1–3.
- Yates, W. E., Continuity and Discontinuity in Viennese Theatrical Life from the 1860s to the Turn of the Century, in: Austrian Studies 16 (2008), 51–68.
- Zalkin, Mordechai, Art. »Maskilim«, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hg. von Dan Diner, Bd. 4, Stuttgart 2013, 73–77.
- Zimmermann, Moshe, Muskeljuden versus Nervenjuden, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hgg.), Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa, Göttingen 2002, 15–28.
- Zollschan, Ignaz, Revisionen des jüdischen Nationalismus, Wien 1919.
- Zweig, Arnold, Juden auf der deutschen Bühne, Wien/Berlin 1928.
- Zweig, Stefan, Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2005.

Wörterbücher, Lexika, Kompendien

- Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger [...] für d. k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung, Wien 1859–1922.
- Amtsblatt der Stadt Wien, Wien 1909 und 1914.
- Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 60 Bände, Wien 1856–1891.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961.
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), <https://www.dwds.de/wb/>.
- Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur. Im Auftrag der sächsischen Akademie der Wissenschaften hg. von Dan Diner, 6 Bde. und Register, Stuttgart 2011–2017 (EJGK).
- Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft. 18. bis 20. Jahrhundert, hg. von der österreichischen Nationalbibliothek, Berlin 2002.
- Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia, hg. von Paula E. Hyman, Jerusalem 2006.
- Neuer Theater-Almanach, Berlin, u. a. 1890.
- Österreichisches Biographisches Lexikon, 1815–1950 (ÖBL), <https://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes> [12.12.2023].
- Österreichisches Musiklexikon online, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml> [2.1.2024].
- Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien, u. a. für das Jahr 1890, <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/titleinfo/2156196> [2.1.2024].

Filme

- Charly, der Wunderaffe*, Österreich-Ungarn 1916, R/D: Joe May [verschollen].
Das alte Gesetz, Deutschland 1923, R: Ewald André Dupont, D: Paul Reno.
Die Klabriaspattie, Deutschland 1915, R: Danny Kaden, D: Erich Schönfelder [verschollen].
Dr. Luegers Geburtstag in Lovrano, Österreich-Ungarn, heute Kroatien 1908, WStLA, Filmarchiv der media wien, 026B, <http://mediawien-film.at/film/94/> [12.12.2023].
Indisches Grabmal, 2 Teile, Deutschland 1921, R: Joe May, D: Thea von Harbou, Fritz Lang.
Wiener Moderne 1918 · 2018. Pausenfilm des Neujahrskonzerts der Wiener Philharmoniker 2018, Österreich 2018, R: Georg Riha.

Archive

- CAHJP – Central Archive of the History of the Jewish People, Jerusalem
LBI – Leo Baeck Institute, New York
NÖLA – Niederösterreichisches Landesarchiv, St. Pölten
ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek, Wien
ÖTM – Österreichisches Theatermuseum, Wien
TSWU – Theaterhistorische Sammlung Walter Unruh, Berlin
WBR – Wienbibliothek im Rathaus, Wien¹
WM – Wien Museum, Wien
WStLA – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Wien

Bildnachweise

- Umschlag-Abb.: Ringstrassen-Corso (1871). Druckgrafik von unbekannt aus *Die Bombe*, 5. 3. 1871, © Wien Museum Inv.-Nr. W 7726, CCo (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/576958/> [2.1.2024]).
Abb. 01: Adolf von Sonnenthal als Nathan der Weise (1895). Rollenporträt von Josef Székely, 1895, Theatermuseum Wien, © KHM-Museumsverband Theatermuseum.
Abb. 02: Dr. Luegers Geburtstag in Lovrano (1908). Screenshot aus dem Stummfilm, 1908, Quelle/© WStLA, Filmarchiv media wien 026B.
Abb. 03: Die Klabriaspattie der Budapester Orpheumgesellschaft (um 1890).

1 Da sich die Archivalien aus dem Nachlass Felix Saltens zum Zeitpunkt der Manuskripterstellung in der Ausstellung *Im Schatten von Bambi* befanden, sind sie meist zitiert nach dem zugehörigen Ausstellungskatalog von Marcel Atze/Tanja Gausterer (Hgg.), *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk*, Salzburg/Wien 2020.

- Szenenfoto von Kálmár & Székely, um 1890, Theatermuseum Wien, © KHM-Museumsverband Theatermuseum.
- Abb. 04: Alois Greil, Wirtshausszene, inspiriert von der Volkssängergesellschaft Kampf (1888/1935). Negativ von Martin Gerlach jun., © Wien Museum Inv.-Nr. 210157, CCo (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/30897/> [12.12.2023]).
- Abb. 05: Moriz Jung, Wiener Café: Die Schachspieler (1911). Postkarte der Wiener Werkstätte Nr. 531, © Wien Museum Inv.-Nr. 165064, CCo (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/330221/> [12.12.2023]).
- Abb. 06: Die Klabriaspottie der Budapester Orpheumgesellschaft (1890). Fotografie von Kálmár & Székely, 1890, © Wien Museum, Inventarnr. 108049/24.
- Abb. 07: Gottlieb M. (1893). Fotografie aus der Sammlung von Henry Meige, *Le juif errant à la Salpêtrière. Étude sur certains névropathes voyageurs*, Paris 1893, 29.
- Abb. 08: Josef Glanz/Julius Berndl, Gigerl-Tarock. XVI – Theater-Gigerl (um 1890). Spielkarte um 1890, © Wien Museum Inv.-Nr. 111372/16, CCo (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/186615/> [12.12.2023]).
- Abb. 09: Karl Wiener, Das altbekannte originelle Abendlokal (um 1921). Zeichnung, um 1921, © Wien Museum Inv.-Nr. 250533/238, CCo (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/39671/> [12.12.2023]).
- Abb. 10: Wilhelm Gause, Die Lästerallee im Wiener Prater (um 1895). Gemälde, um 1895, © Wien Museum Inv.-Nr. 117379, CC BY 4.0, Foto: Birgit und Peter Kainz, Wien Museum (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/200684/> [12.12.2023]).
- Abb. 11: Herrengasse 2–4, Blick vom Michaelerplatz (1911). Beilage zum Bau-techniker 31 (1911), Nr. 33, © Wien Museum Inv.-Nr. 54584/19, CCo (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/127812/> [12.12.2023]).
- Abb. 12: Madame d’Ora, Die Tänzerin Elsie Altmann-Loos (1922), Fotografie, © Archiv Setzer-Tschiedel/brandstaetter images/picturedesk.com.
- Abb. 13: Gustav Klimt, Judith I (1901). Ölgemälde und Blattgold auf Leinwand © Belvedere, Wien, Foto: Johannes Stoll (<https://sammlung.belvedere.at/objects/3492/judith> [12.12.2023]).
- Abb. 14: Koloman Moser, Zwei tanzende Frauen (1902). Holzschnitt, 1902, © Wien Museum Inv.-Nr. 116300, CCo (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/387927/> [12.12.2023]).

Personenregister

- Abeles, Otto 154
Acher, Matthias → Birnbaum, Nathan
Adler, Alfred 100
Adler, Victor 65
Altenberg, Peter 224, 270, 277
Altmann, Elsie 15, 252, 263–268
Ammon, Otto 145
Auernheimer, Raoul 269
- Bahr, Hermann 19f., 49, 118, 120, 138f., 270f.
Balázs, Béla 259f.
Baum, Vicki 284
Baumeister, Bernhard 19f.
Beardsley, Aubrey 99
Becker, Rafael 100
Beer-Hofmann, Richard 11, 117–119, 165, 190, 192, 270
Benjamin, Walter 50, 185
Berger, Alfred von 14, 19, 41, 120, 191
Bergmann, Adolf 74, 76f., 85, 87, 106, 134
Bernhardt, Sarah 20
Bie, Oscar 204, 227, 269
Bieberbach, Grete 248
Birnbaum, Nathan 34, 36f., 153f., 156f., 160f., 175
Bloch, Joseph Samuel 35, 114, 139, 149
Bodenwieser, Gertrud 252, 255–260, 274, 281, 287
Bösendorfer, Ludwig 228f.
Brod, Elsa 124
Buber, Martin 11, 25, 123, 155, 158f., 162, 200, 259f.
Bukovic, Emmerich von 135, 139
Burckhard, Max 138
- Canetti, Elias 51, 180f.
Charcot, Jean-Martin 101–103, 107
Chotek von Chotkowa, Sophie 191
Clum, Marie 32f.
Croner, Else 141
- Delsarte, François 248
Deutsch-German, Alfred 91, 112, 140f., 219
Dörmann, Felix 119, 123, 137, 146
D’Ora, Madame (Dora Philippine Kallmus) 263–268
Dreyfus, Alfred 36, 194, 286
Dubnow, Simon 49
Duncan, Isadora 247, 250, 256
Durkheim, Émile 131
Duse, Eleonora 138, 241f., 247
- Ebermann, Leo 118f.
Ebner-Eschenbach, Marie von 36
Eckstein, Friedrich 118
Ehrmann, Salomon 152
Eisenbach, Heinrich 67f., 70f., 77, 82, 86, 88–92, 96, 119, 121–125, 137, 151, 154, 157f., 162, 166, 170, 290
Elisabeth von Österreich-Ungarn 19, 30, 35
- Feitel, Isidor 290
Franz Ferdinand von Österreich-Este 191
Franz Joseph I. 9, 15, 17, 19, 29–31, 35, 59, 177–181, 214–217, 219f., 236, 247, 288, 292
Franzetti, Arthur 70
Franzos, Karl Emil 67, 196f.
Freud, Sigmund 30, 36, 42f., 89f., 102f., 108, 181, 189
Friedell, Egon 256, 268, 276f.
Friedmann, Armin 99
Fuller, Loie 247
- Gerasch, Alfred 191
Girardi, Alexander 68, 214f., 218
Glinger, Adolf 70f.
Glotz, Fanny 142
Godlewski, Carl 256
Goethe, Johann Wolfgang von 140, 204, 259, 276

Goldfaden, Abraham 159
Goldman, Leopold 236, 239
Goldscheider, Adalbert (Balduin
Groller) 103
Groller, Balduin → Goldscheider,
Adalbert
Grünecker, Ferdinand 67f., 75, 92
Guttman, Richard 145

Ha'am, Achad (Ascher Hirsch
Ginsberg) 234, 244
Hanako, Madame (Ōta Hisa) 247
Hannak, Jacques 61f., 64, 77, 87f.
Heine, Heinrich 140
Held, Ludwig 17, 241f.
Herzl, Theodor 36f., 129, 151, 155,
165, 194f., 198, 200, 203, 244, 266,
288–290, 292
Hilsner, Leopold 32, 35
Hirsch, Adolf 64, 80, 149
Hirsch, Ludwig 71
Hirschfeld, Magnus 108, 218
Hitler, Adolf 30
Hoffmann, Josef 250, 266, 270f.
Hofmannsthal, Hugo von 51f., 112,
118, 194, 196, 205, 224, 235, 242,
269–276, 287
Hornau, Karl 91f.
Hornau, Kathi 91f.
Hrůzová, Anežka 32

Jahoda, Marie 14
Jodl, Friedrich 135, 201–203
Jolly, Marietta 68, 75
Jung, Moriz 82f.

Kafka, Franz 119, 123–126, 189,
199f., 233, 287
Kainz, Josef 20, 138
Kallmus, Dora Philippine → d'Ora,
Madame
Kautsky, Karl 146
Klimt, Gustav 99f., 206, 265, 267f.,
270f.
Kokoschka, Oskar 262, 270f.
Koller, Josef 61, 66–69, 84, 124f.
Koplenig, Hilde 261f.

Krämer, Clementine Sophie 261
Kratter, Franz 25
Kraus, Gertrud 252, 254, 292
Kraus, Karl 108, 117, 119–121, 126,
138, 156, 165f., 222, 241, 264, 266
Kreibitz, Josef Clemens 201–203
Krug, Wilhelm Traugott 27
Kuh, Anton 100, 117, 166

Lafite, Elli 257f.
Landmann, Salcia 88–90
Lang, Marie 250
Lautzky, Matthias Bernhard 65f., 69,
74f., 149, 167
Lavater, Johann Caspar 207, 231f.
Lechner, Karl 61, 72, 74, 168f., 290f.
Leibniz, Gottfried Wilhelm 116f.
Leo XIII. 31, 59
Leopold Ferdinand von Österreich-
Toskana 195, 219
Lerner, Gerda 253f., 285f.
Lessing, Gotthold Ephraim 20, 136,
208, 232
Lessing, Theodor 156, 280
Lewinsky, Josef 119, 136
Löhner, Fritz (Beda) 162
Loos, Adolf 15, 112, 236–240, 246,
252, 262–268, 271
Lueger, Karl 20, 30f., 36, 58–61, 64,
74, 80, 114, 151, 163, 197, 210–212,
233f., 288f.

Mann, Stella 252
Markart, Hans 264
Marx, Karl 10, 42
Mata Hari (Margaretha Geertruida
Zelle) 247
Mayreder, Rosa 250
Meige, Henry 101f., 104
Mensendieck, Bess M. 249
Metzel, Ottilie 293
Modl, Josef 65f., 68f., 71
Moser, Koloman 250, 269–271, 273f.
Müller-Guttenbrunn, Adam 20, 40f.

- Nietzsche, Friedrich 222, 232, 280
 Nordau, Max 37, 103, 109, 129, 155,
 200–202
 Nothnagel, Hermann 18
- Odilon, Helene 242
 Oesterreicher, Ignaz 72
 Oroszy, Anton (auch Antal Oroszi,
 Caprice) 73f., 76f., 84f., 87, 105f.
 Ostwald, Hans 218
 Ōta Hisa → Hanako, Madame
- Pinsker, Leon 34
 Polgar, Alfred 67, 77, 81f., 92, 96,
 117, 121–124, 126, 165f., 203f., 276f.
- Rank, Otto 108
 Raimund, Ferdinand 71, 258
 Rathenau, Walter 102f.
 Reinhard, Marie 118f.
 Reinhardt, Max 120, 195, 270
 Riehl, Willhelm Heinrich 145
 Röhling, August 35
 Rosen, Lia 194f.
 Rosenbaum, Elisabeth 41
 Rosenbaum, Richard 14, 40f., 191
 Rott, Max 66–69, 75, 91f., 96,
 121–125, 156–158, 167
 Rudolf von Österreich-Ungarn 19,
 65, 110, 178
- Salten, Felix 11, 15, 40, 60, 67,
 117–119, 123, 156, 166, 181–183,
 186, 192–201, 203–235, 240–243,
 245f., 252, 269–271, 274, 279, 281,
 284–288, 290, 292f.
- Sandrock, Adele 138, 143
 Schach, Fabius 159
 Schaukal, Richard 238
 Schiele, Egon 99
 Schiller, Friedrich 132, 140
 Schlenther, Paul 40f.
 Schmutzer, Ferdinand 206
 Schnitzler, Arthur 11, 14, 32f., 40, 62,
 112, 114, 118f., 123, 126, 131, 147,
 156, 165f., 190–192, 195f., 210, 224,
 247, 262, 269, 281, 283
- Schönerer, Georg von 30f., 288
 Schorske, Carl E. 30, 42–46
 Schwarzwald, Eugenie 252, 262f., 268
 Setzer, Franz Xaver 265
 Simmel, Georg 132, 181, 185, 204f.,
 215
 Sonnenfels, Joseph von 23, 136
 Sonnenthal, Adolf von 17–22, 112,
 119, 137, 281, 284, 286, 291
 Speidel, Ludwig 18
 St. Denis, Ruth 247, 256, 270,
 273–275
 Steinhardt, Geza 71, 167
 Stern, Selma 23
 Strauß, Johann 271
 Suttner, Bertha von 36
 Szep, Moritz 264
- Tanner, Franz von 135
 Tarde, Gabriel 215f., 226, 232f.
 Taufstein, Louis 70, 119f.
 Taussig, Otto 61, 70
 Theilhaber, Felix A. 144f.
 Török, Alfons 248, 257
 Torberg, Friedrich 88
 Treumann, Louis 121, 241
- Ulrich, Käthe 248
- Veith, Marcell 142, 144
 Veith, Marie (»Komtesse Mizzi«) 142f.
 Vogelsang, Karl von 31
- Wachstein, Bernhard 10
 Wachstein, Sonia 9–11, 35, 261, 281,
 291f.
 Waerndorfer, Fritz 266, 270–272, 277
 Wagner, Richard 197, 206, 224, 230
 Walden, Paula 68
 Waldheim, Emma 68, 75
 Wang, Cilli 252
 Weininger, Otto 100, 107–109, 135,
 146, 253
 Wengraf, Edmund 134, 201
 Wenzel, Gottfried Immanuel 96–98,
 228f.
 Wiener, Karl 133, 143

Wiesenthal, Berta 247f., 251f., 263,
270–272
Wiesenthal, Elsa 247f., 251f., 263,
270–272
Wiesenthal, Grete 247f., 250–252,
255f., 262, 263, 269–273
Wilbrandt, Adolf von 22
Wilhelm II. 177–180, 208f.

Winter, Max 218f.
Wolter, Charlotte 19, 119
Wundt, Wilhelm 207f., 232
Zweig, Arnold 187, 203, 279f., 285
Zweig, Stefan 8, 12, 43, 285
Zuckerkindl, Berta 247, 264, 270

Sachregister

- Ahasverus 102, 194
Akkulturation 14f., 17–19, 22, 24f.,
27, 34, 37, 54f., 50, 69–73, 85, 91,
94, 103, 109f., 117, 119, 121–126,
129, 138, 141, 148, 154, 164, 166,
187, 189, 192, 195, 197, 200, 224,
230, 232–235, 244f., 252, 257, 261,
267, 271, 276f., 279, 281–286, 288
Alsergrund 29, 171, 193
Alt-Wien 19, 41, 71, 126, 241, 256
Anstandsliteratur 96–98, 125, 228f.
Antike/antikisierend 49, 246–248
Antisemitismus/antisemitisch 11, 16,
20, 26, 30–36, 40f., 48, 52, 59–61,
65, 74, 87f., 90f., 100, 102, 104, 107,
109f., 114, 117, 140f., 144–153, 156,
162–164, 166, 169f., 173f., 178, 187,
189, 191f., 194f., 197, 210, 223f.,
230f., 244f., 253–255, 260–262, 268,
271, 279, 281–283, 288–290, 292
Antifeminismus/antifeministisch 107,
141, 253f., 260, 262, 283
Apollotheater 154, 247
Arbeiter*in 20, 29–31, 47, 60, 128,
130, 145, 177, 210, 231
Arbeiter-Zeitung 65, 76f., 141f., 173,
175, 219, 251, 271
Aristokratie/aristokratisch 19f., 36,
59, 131, 139, 144, 178, 194f., 213f.,
218–223, 225f., 229–231, 233, 235,
237f., 247, 256, 267, 271, 288
Aristokratismus 221f., 235
Aschkenasim 14, 24f.
Assimilation 17, 22, 27, 34–37,
44, 53f., 72, 105, 113, 124, 147,
155–157, 162–166, 193, 230–234,
239, 259, 262, 282, 287
Aufklärung/aufklärerisch 23–28, 98,
109, 136, 147, 203, 208, 274
Aufmerksamkeit/aufmerksam 42, 66,
82, 91, 112, 134, 142, 174, 182, 186,
193, 196, 199–204, 220, 227, 235,
247, 267
Ausdruckstanz 246
Außenseiter(tum) 92f., 165, 195f.,
199, 219, 224, 229, 239
Authentizität 37, 240–246, 248, 255,
260, 263, 266, 274, 276–280
Ausdruck 26, 77, 95f., 102, 122, 126,
131, 155, 178, 180f., 207f., 217, 232,
241–243, 246–254, 256–259, 263,
274f., 278f.
Austriazismus 71, 244, 271
Avantgarden 95, 246, 252, 266,
268–271, 292
Ballett 122, 204, 246, 250–254, 256
Bambi 192
Bedrängnis 35, 182, 187–189, 191,
281, 292f.
belonging → Zugehörigkeit
Beobachtung 9–11, 15, 51, 81, 90,
125, 171, 177, 181–192, 196–200,
205, 208–210, 213f., 219f., 223–227,
229, 274, 281, 285, 289
Berliner Moderne 43, 56, 59, 65, 108,
141, 155, 159, 166, 218, 284
Beschleunigung 33, 50, 59, 182, 201,
280
Bildung/Erziehung 10, 22, 26–28,
33f., 38, 44, 52, 67, 129, 131f.,
134–136, 147f., 160, 186, 193, 196,
200, 232, 235, 246, 253, 275f., 284
Biologismus 14, 27, 30f., 52f., 103,
107, 109, 125, 140f., 145, 188, 190,
230, 233, 253, 280, 286
Bisexualität (konstitutionell; »Drittes
Geschlecht«) 107f., 218
Bürgerlichkeit 9f., 18–20, 26–29,
39f., 96, 98f., 121, 128f., 130–143,
147, 163–166, 193, 222f., 227–229,
243, 279, 282, 284, 286
Burgplatz 219f., 226
Burgtheater 10, 14, 17–22, 28, 40–41,
46, 65, 73, 119–120, 136–141, 143,
191, 193, 256, 286

- Budapest 28, 56, 66–68, 73f., 76, 138, 141, 147, 149, 152, 163
- Budapester Orpheumgesellschaft 15, 61–98, 104, 108, 110, 113, 115–134, 137–141, 144, 147–170, 174, 176, 192, 270, 277–279, 282f., 286, 290f.
- Carltheater 39, 146, 247
- Chassidismus/chassidisch 24f., 34
- Christentum 14, 32, 98, 151f., 187, 190, 195, 225, 244, 260, 289
- Christlichsoziale Partei/christlichsozial 31, 40, 58, 60, 146, 163, 190, 210
- Comödie/comödiantisch 64, 76, 78, 84, 86f., 91, 93, 107, 110, 112, 123, 131, 136, 278
- Dandy → Gigerl
- Delsartismus/Delsarte 248
- Demografie 29, 37, 198
- Demonstration 32, 147, 210, 291
- Deutsches Theater (Berlin) 221
- Deutsches Volksblatt* 65, 100, 150, 170, 173f., 261
- Deutschnationale/deutschnational 31, 33, 40, 144, 163, 190, 292
- Differenz 10f., 13, 15, 22, 48, 54, 64, 72, 96, 103–105, 108f., 113–115, 128, 165, 225, 271, 277f., 281f.
»Doppelte Differenz« 252–254, 260
- Dissimilation 22, 163, 165f., 283
- Dreyfus-Affäre 36, 194
- Echtheit → Authentizität
- Effeminierung 108–110
- Emanzipation
der Frauen 20, 27, 109, 187, 246, 249, 254, 261, 278
der Juden*Jüdinnen 20, 26f., 34, 156, 163, 187, 254, 261, 266, 278, 284
der Sklav*innen 20, 27
- Selbst-Emanzipation* 34
- Empfinden/empfindsam 132, 137, 160, 184, 208, 227, 250–252, 255–257, 259, 268, 274, 278, 287
»Entdeckung« der Wiener Moderne 42–48
- Entfremdung 43, 145, 196, 225, 243, 273, 278
- Erste Natur 98
- Erster Weltkrieg 9f., 26, 44, 58, 61, 80, 162, 174–176, 248, 250, 256, 290f.
- Ethnizität 13, 52, 114, 131, 143, 231, 258, 276
- Europa/europäisch 10, 14, 24–26, 29f., 36f., 41, 43, 46–48, 53f., 56, 65, 73, 76f., 87, 90, 93f., 96, 102–104, 108, 110, 113, 117, 125f., 153–162, 164, 166, 179, 187, 192, 194, 200, 202, 205, 230f., 244, 246f., 259, 274f., 279, 284, 286
- Exil 195, 204, 219, 257, 260, 293
- Expression/Expressionismus 246, 256, 258f.
- femme fatale* 267
- Flucht 10, 52, 81, 113, 174f., 195, 204, 256, 293
- Frauenbewegung 15, 249f., 253f., 260f.
- Freie Bühne 159
»Fremde«/Fremdheit 9f., 32, 80, 93, 113, 124–126, 146, 154, 189, 192, 196, 225, 239, 271–278, 283, 286f.
Folies Caprices (Budapest) 73f., 76, 84
- Fortschritt (Idee) 49, 109, 153, 156, 160
- Fotoatelier d’Ora 264–267
- Fotoatelier Setzer 265–267
- Fotoatelier Székely & Kalmár 92f.
- Fotografie 63, 92–95, 101f., 104, 184, 186, 206, 264, 268
- Galizien 10, 24f., 33–35, 66, 80, 155, 175
- gaze/male gaze* 143, 186, 249
- Gefühl 18, 51, 81, 100, 131, 150, 161, 178, 221, 225, 246, 248f., 255–259
- Gender/Geschlecht 16, 52, 65, 107–110, 117, 140–143, 146, 187, 246, 248f., 253, 282–284
- Generationenkonflikt, 43, 117, 129f., 163f.

- »Ödipusrevolte« 43
 Gerichtsprozess 32, 36, 119, 134,
 142–144, 147, 168–176
 Geschichte der Juden*Jüdinnen Wiens
 23–37
 Gestik/Gestikulation 22, 64, 72,
 96–102, 105, 110, 122, 155, 163, 165,
 178, 180, 207, 210, 248, 279
 Gigerl 92, 106f., 109–113, 271
 Gleichberechtigung 187
 Gleichstellung, rechtliche 23f., 26f.,
 32–34, 44, 49f.
 Gottesebenbildlichkeit (des Men-
 schen) 97f.
 »Gout juif« (»jüdischer Geschmack«)
 266, 268
Großstadt-Dokumente 218f., 223
 Großstadtfeindschaft/-kritik 144
 Groteske 22, 69, 95f., 99f., 111f., 117,
 121–124, 126, 131, 165, 256, 263,
 276, 283, 286, 291
 Gründerkrach 31, 163, 189
 Gymnastik 246, 248f.
- Habsburgermonarchie 9, 24, 26,
 30, 47, 66, 195, 217, 233, 256, 288,
 291f., 295
 Haltung (Körper) 18, 37, 49–52, 55,
 85, 96–98, 148, 180, 188, 190f., 208,
 216f., 224, 227–229, 257, 274, 287
 Hasardspiel (Glücksspiel) 171f., 174f.
 Haskala 25
 Haus am Michaelerplatz (Looshaus)
 236–238, 263
 Hernals 69, 75, 195, 231
 Herrnfeld-Theater (Berlin) 55, 119,
 153, 155, 163–165
 Heuriger 72, 78, 81, 115
 Hilsner-Affäre 32, 35
 Historismus/historistisch 17, 28f.,
 65, 236, 247, 268
 Hoffaktor 23
 Hofoper → Oper
 Hofopernballett → Ballett
homme fatale 266, 272
 Hotel Central 69f., 162
 Hotel Stefanie 69, 150, 161
- Hygiene 144, 248, 270
 »Hysterie« 101f., 108, 113, 201
- Illustrierte Kronen-Zeitung* 73, 173f.
 Individuum 18, 46, 96, 131f., 136,
 145, 184, 234, 238, 249, 255, 259f.
 Industrialisierung 50
 Inszenierung 12, 15, 47, 58, 61, 63f.,
 70, 92, 94–96, 104, 106, 125, 157,
 164f., 179, 181, 211f., 218, 220–225,
 231, 252, 272, 276f., 283, 289f.
 Internationalismus/internationalis-
 tisch 244, 259, 268, 274f.
 Israelitische Kultusgemeinde 10, 35,
 72, 144, 150–155, 167
- Jargon 71f., 105, 129, 152, 155
 Jargontheater 55, 70, 73, 86, 129,
 165f., 188
 Jiddisch 10, 14, 25, 37, 39, 63, 71, 126,
 129, 154–156, 158f., 162
 Journalismus 15, 26, 33, 38, 60, 103,
 111, 117, 121, 129, 140, 145, 151,
 154, 162, 166, 181f., 192f., 195, 201,
 218f., 224f., 261
 Judenfeindschaft 25, 38, 55, 109, 148,
 194
Judith I (Gustav Klimt) 265–268
 Jüdische Bühne (Verein) 159–163
 Jüdische Erfahrung 11f., 14–16,
 26, 28, 37f., 50f., 54, 57, 86, 123,
 125, 130, 146, 163, 181, 186, 190,
 194–197, 223–226, 245f., 253f.,
 259f., 279, 281, 285f.
 »Jüdischer Körper« 37, 53, 98–105,
 106, 282, 286
 Jüdische Renaissance 36f., 155, 158,
 200, 240, 243, 259, 286
 Jüdische Studien (*Jewish Studies*) 45,
 53f.
 »Jüdischer Witz« 81, 85, 87–91, 94,
 113, 152, 166f.
 Jugendstil 247, 266, 269
 Jung-Wien 159, 165, 193, 195
- Kabarett 71f., 193f., 242, 247, 251,
 261, 263, 268, 270, 272, 277, 291

- Kabarett Fledermaus 242, 247, 250, 269f., 276–278
Kabarett Zum lieben Augustin 194, 269, 271
Kaiser/Kaiserhaus 9, 15, 17–19, 23f., 26, 29, 31, 35, 59, 177–181, 193, 206, 209, 212–220, 230, 236, 247, 264, 287f., 292
Kaiserjubiläums-Stadttheater (Volksoper) 40, 197
Kaffeehaus 39, 60, 62f., 73, 78–82, 85, 94, 113f., 118, 134f., 138, 147, 150, 168, 170–176, 201, 225, 263, 284
Kapitalismus 31, 60
Kartenspiel 59, 61f., 64, 81, 84f., 88, 94, 110, 112, 114, 134, 169–174
Katholizismus/katholisch 23f., 30–33, 36, 59, 114, 178, 271
Klabriaspattie 15, 61–115, 118f., 121f., 134, 137–139, 148, 151, 154f., 160, 163–165, 167–177, 198, 279, 282–284, 290f.
Klasse 38, 60, 115, 140, 143, 177, 179, 187, 232
Körper-Seele-Dualismus 204, 206, 243, 251
Konversion 23, 36, 260, 271
Kosmopolitismus/kosmopolitisch 230f.
Kultur als Haltung → Praxeologie
Kulturzionismus 36f., 153, 155, 158, 162, 165, 200, 234f., 245, 280
Künstlerhaus (Wien) 129, 247

La Salpêtrière 99, 101f.
Lästerallee 182f.
Lebensreform/-bewegung 15, 240, 243, 282
Leopoldstadt 9, 23, 28f., 38f., 55, 61, 64, 69, 75, 79f., 89, 130, 140f., 149, 168, 171, 174, 210, 231, 261
Liberalismus 28f., 31f., 34f., 43–45, 60, 128f., 131, 137, 156, 163, 173, 282, 286, 288f.
Leib 53, 98f., 104, 122, 243, 250, 259, 273, 283
Lemberg 25, 28, 67, 90

Männlichkeit/männlich (als Konzeption) 15, 80, 105, 107–110, 141, 143, 186, 219, 227, 238, 249, 251, 268f., 274, 284
Marginalisierung 12, 171, 55, 64, 72, 77, 101, 114, 117, 123, 198f., 223, 225, 234, 243, 268, 278, 284
Martin Overbeck 182, 186, 225, 229f.
Maske/Maskierung 211, 213–215, 217f., 241
Medizin 18, 32, 100, 103, 106f., 144, 201, 234, 283
Migration 10, 26, 28, 43f., 54, 66f., 113, 121, 130, 153, 196, 284, 292
Milieu 11, 22, 39, 47, 63, 70f., 80, 115, 127, 131, 144, 164, 182, 192, 194, 213, 243f., 253f., 262, 264, 266, 273, 278, 283f.
Mimesis → Nachahmung
Mimik 96f., 110, 163, 178, 180, 279
Mobilität (geografisch, sozial) 28, 145, 223, 280
Modernefeindlichkeit 246
Moderner Tanz 246, 248–250, 255, 262f., 268f., 272, 276, 286, 292
Modernisierung 26, 28–30, 33, 38, 50f., 59, 184, 258
Modernität 51, 141
Moral, bürgerliche 20, 37f., 96–98, 107, 116, 126, 130–143, 147f., 154, 164–166, 169, 172, 238, 283, 286
»Muskeljudentum« 37, 103

Nachahmung 10, 125, 214–218, 223, 226f., 229, 232–235, 240, 249, 284f., 287
Nathan der Weise 20f.
Nationalismus/Nationalitätenkonflikt 26, 29–32, 38, 50, 73, 144, 147, 160, 228, 230, 258, 261
Nationaljüdisch 34–36, 150–154, 156, 158–160, 162, 167, 188, 200, 244, 282, 291
Nationalsozialismus/nationalsozialistisch 13, 46, 48, 80, 195, 292f.
Nationaltheater 17, 159f., 162, 198, 286

- Naturzustand 145, 240
Neue Freie Presse 36, 103, 128f., 135,
 154, 173, 177, 179, 193, 223, 236
 Neue Sachlichkeit 261
 Neurasthenie 102f., 110, 201
 Nordbahn/Nordbahnhof 26, 79f.,
 177–179
- Österreichisches Antlitz* 181,
 215–219, 241
 »Österreichisches Wesen« 215–218,
 234f.
- Oper 86, 190, 193, 198, 226, 251f.,
 256, 284
 Operette 41, 68–70, 92f., 113, 122,
 193, 241, 263
 Orientalismus/orientalisierend 22,
 108, 110, 152, 279
 Ornament 236–238, 268
 Orpheum(szene) 66, 68, 72f., 76, 131,
 138, 141, 147, 156f., 160, 289
 Orthodoxie/orthodox 9, 25, 34, 66,
 94, 197, 244, 279
 »Ostjuden«/»ostjüdisch« 26, 37, 91,
 153, 156–158, 166, 244f., 279, 289
 Ottakring 29, 231
- Palästina 194, 292
 Paris 36, 38, 56, 76, 85, 100–103, 107,
 186, 194, 263, 266
 Pathologisierung 77, 99–104, 109
 Patriarchat/patriarchal 140, 249f.,
 252, 284
 Performativ/Performativität 11, 13,
 50, 52–54, 131
 Physiognomie 92, 102, 189, 205–209,
 212, 219f., 223, 228, 231f.
- Pogrom 26, 32
 Populärkultur 13, 15, 22, 45, 53, 55f.,
 65, 73, 95, 99, 113, 119, 121, 129,
 131, 247, 269, 281, 283
 Posse 15, 22, 38f., 41, 61–65, 70–73,
 78, 84f., 88–92, 94–97, 104, 110,
 113–117, 123, 129f., 133, 136, 139,
 147–151, 154, 158, 162, 164, 169,
 173, 175f., 188, 278f., 282, 286,
 291
- Prater 11, 39, 69, 72, 150, 179, 182f.,
 210, 219, 225
 Praxeologie 12, 48, 49–53, 55, 130,
 134, 204, 281
 Preußen/preußisch 26, 38, 213, 217
 Primitivismus/primitivistisch 125f.,
 211, 240, 244, 275, 280, 286
 Privattheater 41, 65, 132, 164, 247,
 269f.
- Prostitution 141–143, 146
 Provinzen (des Habsburgerreiches)
 24–26, 28–32, 37, 64, 80, 128, 138,
 155
 Prozess → Gerichtsprozess
 Psychoanalyse 42f., 89f., 108, 189
 Psychologisierung 43, 84, 88, 91, 99f.,
 145, 202, 209f.
- Psychophysik 207f., 248
 Publikum 10f., 19f., 38f., 46, 62f.,
 65, 68, 70, 73, 78f., 84, 88f., 93, 110,
 112, 115, 117, 122, 127–130, 134,
 137–141, 149–156, 160–165, 179,
 186, 190, 211, 247, 251, 269f., 27
 –278, 283, 289
- Rabbiner/rabbinisch 10, 35, 88f., 114,
 149, 187f., 193, 284
 »Rassen«(lehre) 13, 30f., 53, 65, 107,
 141, 145, 230f., 259, 289
 Reformpädagogik 252f., 262f.
 Repräsentation 15, 58, 64, 117, 130,
 177–181, 214, 219
 Ringstraße (Wien) 11, 17, 28, 38, 112,
 119, 139, 177, 179f., 182, 237
 Ritualmordlegende 32, 35
 Rollenfach 93, 113, 211
 Ronacher (Theater) 142, 168, 247,
 263
 Rothschild (Familie) 26, 79f., 114
- Salon 26, 81, 139
 Säkularisierung 34, 50, 52
 Scham/Beschämung 33, 88, 131, 137,
 138–141, 149, 189
 Schwarzwald-Schule 262f.
 Secession/secessionistisch 100, 129,
 236, 247, 266–269, 271

- Selbsthass, jüdischer 104, 156
 Sephardim 24, 284
 Sexualität 85, 87, 122, 134, 140–146, 168, 255, 272
 Singspielhalle 22, 39, 63–66, 70f., 74f., 113, 131, 137, 143f., 147, 151, 160, 283, 289
 Sitlichkeit 27, 38, 98, 131–153, 159, 166, 168f., 244, 283
 Skandal/Skandalisierung 46, 141–144, 150, 152, 236–240, 261
 Soziale Schau 13, 15, 112, 181f., 187–192, 223–232
 Sozialrolle 15, 107, 112, 164f., 189f., 204, 208f., 213–218, 232, 234, 239f., 267, 276, 279, 281, 285
 Spektakelszene 22, 39, 68f., 77, 95, 117, 123, 144, 147f., 166, 219, 247, 283, 290
 Stereotyp/Stereotypisierung 25, 37, 92–95, 106, 109, 164, 271
 Studentenverbindung 36, 162, 194
 Synagoge 79, 253
 Täuschung/Täuschungsvorwurf 189, 208, 212, 215, 232, 240, 243, 287
 Theaterfeindlichkeit 12, 24, 240
 Theatergeschichtsschreibung 24, 41f., 48, 55–57, 159, 196–200, 211
 Theaterkritik/Theaterkritiker*in 15, 38, 192f., 211, 218, 276
 Theaterrolle 209, 211, 213, 215f., 234, 276, 279, 284f.
 Theatertopografie 38f., 55, 115, 139, 168, 183, 277
 Theaterwissenschaft 51, 54–56
 Theatralität 50, 54–57, 285, 288f.
 Theatromanie 12
theatrum mundi 11, 190
 Toleranzpatente 24
 Typen(fach) 41, 71f., 92–94, 96, 113, 165, 233, 279, 284, 286
 Umgebungsgesellschaft 17, 34, 52, 72, 87, 145, 156, 196, 282
 Universität 10, 18, 28, 36, 100, 135, 253, 262
 Unmittelbarkeit 15, 121, 235, 240f., 243, 247, 249, 251f., 257, 273–275, 278, 286
 Urbanität 50, 146, 165
 Ursprünglichkeit 126, 240f., 243, 245, 247, 255, 275
 Varieté 73, 76, 119, 121, 123–125, 127, 130–133, 140, 143, 145–147, 153f., 158, 167, 201, 247, 284, 290
 »Verbesserung« der Juden 27, 154, 160, 188, 279
 Veristisches Schauspiel 18, 78, 98, 131, 207, 209f., 234, 284, 291
 Volksänger*in 39, 64–74, 77–80, 119, 149, 158, 160, 162, 234, 289f.
 Volkstheater 40f., 65, 71f., 92f., 126, 135, 139f., 166, 197, 258
 Vorstadt 22, 33, 38, 39, 47, 193, 219, 229
 Waidhoferer Prinzip 108, 288
 Walzer 69, 140, 255f., 258, 263, 271
 Weiblichkeit/weiblich (als Konzeption) 92, 102, 107–109, 131, 139–142, 249–255, 259, 266–268, 272, 274, 284
 Weltausstellung 28, 100, 266
 »Westjuden«/»westjüdisch« 154
Wiener Adel 218–225, 230–232
 Wiener Moderne 11f., 14f., 17, 22, 26, 29, 31, 42–52, 55, 113, 192, 219, 255, 268, 281
 Wiener Werkstätte 269–271, 277, 83
 Willen/Willensstärke 182, 186, 202f.
 Wissenschaft vom Menschen 98, 100
 Witz → Jüdischer Witz
 Wohltätigkeitsvorstellung 168, 220, 256, 269, 291
 Wurstelprater → Prater
 Zensur 37f., 62, 120, 130, 133, 172, 181
 Zeremonie/Zeremoniell 179–181, 219f., 222f., 287f.
 Zerstreung 134, 182, 201f.
 Zionismus/zionistisch 34, 36f., 100, 103, 144, 150–158, 162, 165–168,

188, 194f., 200f., 233f., 243f., 254,
280, 283, 288, 290
Zionistischer Kongress 155, 200
Zugehörigkeit (*belonging*) 11–16, 22,
29, 36, 39, 41f., 45, 48, 51f., 64f., 72,

76, 82, 86, 91, 93, 113–117, 143, 147,
154, 174, 191, 194, 214, 216, 226, 239,
243, 246, 253, 262, 268, 277f., 281,
283f., 291