

WIENER SPAZIERGÄNGE MIT WAGNER

Daniel Spitzers satirischer Blick auf Richard Wagner

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (CH)

*Genehmigt von der Philosophischen Fakultät
auf Antrag der Professoren H. Fricke und St. B. Würffel.*

Freiburg, 25. Mai 2007.

Prof. J.-M. Spieser, Dekan.

Nadja-Irena Orfei
Starrkirch-Wil (SO)
2007

*Meiner Familie und dem,
der sich nicht ganz so kühn um den Posten eines Nachtwächters bewerben kann.*



Abb. 1. Frou-Frou-Wagner. Der Floh, 24. Juni 1877.

Vorwort

Das Lesen dieser leicht verdaulichen Wochenplaudereien ist nämlich eine der gesündesten weiblichen Beschäftigungen und hat sich bisher als das einzige wirksame Verjüngungs- und Verschönerungsmittel bewährt.

Daniel Spitzer: *Wiener Spaziergänge*

Pfui, Richi, pfui, pfui!

Rudolf Johannes Merkle

All jenen, welche die vorliegenden Anmerkungen zu Daniel Spitzers "Wochenplaudereien" wissenschaftlich, satirisch oder sozial unterstützt haben, sei herzlichst gedankt.

Besonderer Dank gebührt:

Professor Harald Fricke, der mir die Lektüre dieses Wiener Denkers erst nahegebracht hat, für seine umsichtige Betreuung,

Rudolf Johannes Merkle für kreative Denkanstösse und das sorgfältige Lektorat der Arbeit,

Dr. Urs Faes und Dr. Maria-Christina Boerner für literarische, humoristische und kritische Gespräche und Kommentare,

dem Forschungskolloquium der Universität Fribourg für anregende Diskussionen und konstruktive Vorschläge,

dem Personal der Bibliothèque Cantonale et Universitaire Fribourg und der Wiener Stadt- und Landesbibliothek sowie Dr. Matthias Nöllke und Dr. Walter Obermaier für die stets zuvorkommende Behandlung und Unterstützung meiner Forschungsinteressen,

meiner Familie für ihr Dasein und besonders meiner Schwester für die zahlreichen Gänge an die Universitätsbibliothek Basel,

Manfred Peier für zahlreiche Hilfeleistungen im EDV-Bereich sowie der Schulleitung der Kantonsschule Olten für die umfassende Unterstützung meiner Arbeit und

all meinen Freundinnen und Freunden für ihr Interesse, ihre Geduld und – für ihren Humor.

Übrigens sind nicht alle Menschen der humoristischen Einstellung fähig, es ist eine köstliche und seltene Begabung, und vielen fehlt selbst die Fähigkeit, die ihnen vermittelte humoristische Lust zu genießen.

Sigmund Freud: *Der Humor*

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	2
1. Einleitung.....	5
1. 1 Daniel Spitzer.....	5
1. 2 Wiener, Feuilletonist, Satiriker und Jude. Spitzer im Kontext	6
1. 2. 1 Spitzer – ein Wiener (jüdischer) Feuilletonist.....	7
1. 2. 2 Spitzer – ein Satiriker?.....	10
1. 2. 3 Woher kommt Spitzers "Bosheit"? Der Satiriker und seine Motivation.....	14
1. 3 "knarren, dröhnen, pfeifen und kreischen" – Spitzers Textkorpus zu Richard Wagner.....	17
1. 4 Forschungslage und Methodisches.....	20
2. Das Satirische Prinzip in Spitzers Wiener Spaziergängen.....	23
2. 1 Die Debatte um eine Definition der Satire.....	23
2. 2 "... in einem großen principiellen Irrthume befangen ..." – zu Anlass und Absicht der Spitzer-Satire	26
2. 2. 1 indignatio.....	26
2. 2. 2 Blossstellen. Entlarven. Enthüllen. Und deuten.	29
2. 3 Satirische Tendenzen und verschwiegene Normen während der „Bayreuther Schreckenszeit“	34
2. 3. 1 Satirische Tendenz	34
2. 3. 2 Tendenzgefälle durch doppelte Normvorstellungen: Wagner contra Strauss, Mozart, Beethoven, Goethe und Schiller	45
2. 4 "... eine wirkliche Reform der Wagner'schen Opern ..." – ästhetische Sozialisierung durch literarische Verhüllung.....	48
2. 4. 1 Empirische und satirische Wirklichkeit als Elemente satirischer Verformung	51
2. 4. 2 Zum Wirklichkeitsbezug satirischer Texte.....	57
2. 4. 3 Spitzers Vermengung von Fiktion und Realität.....	60
2. 4. 3. 1 Anmerkungen zu den Rezeptionsvoraussetzungen.....	66
2. 4. 3. 2 "Musikalische Gewerbefreiheit". Über das Wissen des Satirikers Spitzer	69
2. 4. 4 Textstrategien zwischen Fiktion und Realität	75
2. 4. 4. 1 Der Feuilletonist als Satiriker, Plauderer und Chronist	75
2. 4. 4. 2 Zwischen Person und Figur: Spitzer und sein Wiener Spaziergänger	80
2. 4. 4. 3 Zum literarischen Motiv des Spaziergangs bei Daniel Spitzer	83
3. "Weh, wie wenig Wonne..." – zur Ästhetik der Satire	90
3. 1 Zur Poetischen Funktion der Satire.....	93
3. 2 "... nicht gar zu deutlich ..." – Bemerkungen zu Spitzers Sprache und Stil.....	96
3. 2. 1 Script-Oppositionen, bildhafte Vergleiche und 'scandalöse Stabreime'.....	96
3. 2. 2 "Vegetarianer" und anderes "Gezücht". Wagner-Worte in der Spitzer-Satire.....	103
3. 2. 3 "...der Wahn ist immer derselbe..." – über Antisemitismus und Judentum in der Satire.....	109
3. 2. 4 "Wagnernicker". Die Wagnerianer und Bayreuth	115
3. 2. 5 Über die wahnsinnige "Langeweile".....	118
3. 2. 6 "Todernst". Was passiert, wenn das satirische Objekt tot ist.....	120
3. 3 delectare et prodesse. Zur Wirkungsdisposition der Satire	127
3. 4 Zur Harmlosigkeit der Satire	129

4. "... aber sie wurde ihm Trost." – Was kann Satire?	131
4. 1 Wahl der literarischen Form des Satirischen (satirisches Feuilleton)	136
4. 1. 1 Die Presse Wiens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	136
4. 1. 2 Die "geistige Prostitution" des Wiener Feuilletons	140
4. 1. 2. 1 Ludwig Speidel	144
4. 1. 2. 2 Ferdinand Kürnberger	150
4. 1. 3 Satirisches Feuilleton und Spitzers feuilletonistische Vorgänger	152
4. 2 Ein satirischer Briefwechsel jenseits satirischer Grenzen? –	
Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin	158
5. Verliebte Wagnerianer. Eine Novelle	176
5. 1 Verliebte Wagnerianer – eine "Wagner-Novelle"	177
5. 2 Vergleichende Bemerkungen zu Thomas Manns <i>Tristan</i>	196
5. 3 <i>Tristan</i> und andere Verliebte Wagnerianer	199
5. 3. 1 Künstlertum und weitere 'Beschönigungen'	201
5. 3. 2 Erzähltechnik und Wirkung der Wagner-Novellen	214
5. 3. 3 Ironisches und Satirisches	222
5. 4 Spitzers <i>Tristan</i> -Feuilleton	227
6. Begegnungen zwischen Daniel Spitzer und Richard Wagner	230
6. 1. Ein Satiriker auf der "Bank der Spötter": Daniel Spitzer	231
6. 1. 1 Biographisches	231
6. 1. 2 Ein "frivoler Aehrenleser" und seine "Abschreckungs-Theorie" –	
Spitzers Arbeitsweise	240
6. 2 Richard Wagner – überspitztes Genie?	244
6. 3 Wo sich Spitzer und Wagner in Leben und Werk treffen	249
6. 3. 1 Judentum und Antisemitismus als Themen bei Spitzer und Wagner	250
6. 3. 2 Spitzers (Nicht-)Wirkung auf Wagner	260
7. Integration und Rezeption – zu Spitzers Gesamtwerk, satirischen Zeitgenossen und Nachfahren	263
7. 1 Die heutige Publikationssituation von Spitzers Gesamtwerk und seinem Nachlass	263
7. 2 Versuch einer Einordnung der Wiener Spaziergänge in die Tradition	
des satirischen Wiener Feuilletons	264
7. 2. 1 Heinrich Heine und andere satirische Vorfahren	265
7. 2. 2 Künstler-Satiren und -Parodien im 19. Jahrhundert	270
7. 2. 3 "Johann Nestroy – Daniel Spitzer – Karl Kraus"	275
8. Zusammenfassung	287
9. Siglen	296
10. Abbildungsverzeichnis	296
11. Literaturverzeichnis	297
11. 1 Primärliteratur	297
11. 2 Sekundärliteratur	302
11. 3 Internet-Quellen	318

1. Einleitung

Also ist es schon so weit gekommen, daß man nur ein boshafte Feuilleton zu schreiben braucht, um eine allgemein geachtete Persönlichkeit zu sein?

Daniel Spitzer: *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers*

1. 1 Daniel Spitzer

"[...] Wenn Sie wollen, mache ich aus Ihren 'Spaziergängen' sofort ein Buch. Sie brauchen sich selbst gar nicht zu bemühen, denn ich habe sie fast alle gesammelt."

"Solch ein Narr sind Sie, daß sie das sammeln? [...]"¹

Daniel Spitzer (1835-1893), gebürtiger Wiener jüdischer Herkunft, seines Zeichens Satiriker, Feuilletonist und Beinahe-Vergessener, wehrte sich zunächst scheinbar vehement gegen die Publikation seiner *Wiener Spaziergänge* in Buchform. Über hundert Jahre nach seinem Wirken finden sich einige gesammelte Feuilletons – unvollständig zwar, doch erfreulich vielfältig – in mehreren (vorzeitig eingestellten) Ausgaben, die freilich nur noch antiquarisch zu beschaffen sind.

Karl Kraus (1874-1936) sagte über ihn, man wisse Spitzer "nach Nestroy, im Gebiete der Sprachsatire und lyrischen Prosa keinen Größeren und Stärkeren anzureihen"². Im Vergleich Dritter wird das Verhältnis Spitzer – Kraus gerne umgekehrt und Spitzer wird allenfalls betrachtet als Kraus' "Vorgänger und Wegbereiter"³, denn es stehe schon "ein Größerer und Stärkerer bereit, an seine Stelle zu treten"⁴, und eigentlich habe Spitzer ja "Talent genug besessen, das Genie [sc. Kraus] zu erkennen"⁵.

Daniel Spitzer lässt in einem *Wiener Spaziergang* die Figur des 'Wiener Spaziergängers' bezüglich seiner Tätigkeit zu Wort kommen⁶:

Obwohl mich mein Beruf zwingt, vor die Öffentlichkeit zu treten, so bin ich doch einer von den Wenigen, welche die Journalistik nicht fürchten, denn wenn es finster wird, schreibe ich selbst in die Zeitung. Da es, wie man behauptet, mehr Talent erfordert, das

¹ Leopold Rosner spricht mit Daniel Spitzer, in: Rosner 1910, S. 176.

² F 37, 912-915, S. 6 (cf. Siglen Kap. 9).

³ Armin Friedmann in der 'Würdigung' Spitzers, erschienen in der *Wiener Zeitung*, 6. Juli 1935 (zit. nach F 37, 912-915, S. 6).

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ cf. Anm. 481 und Kap. 2. 4. 4. 2 (zum Vergleich des Autors Spitzer mit seinem Ich-Erzähler).

Gute anzuerkennen, als das Mittelmäßige zu tadeln, so begnüge ich mich mit der bescheidenen Aufgabe des schwächeren Talentes. Ich ahme jedoch nicht jene ernstesten Leute nach, welche fortwährend in Angst sind, man könnte glauben, sie unterhielten sich, und halte es nicht mit jenen Grobianen, von welchen man, wenn man sie einmal nicht sieht, zu vermuthen pflegt, daß sie wegen einer Ehrenbeleidigung eingesperrt seien.⁷

Diese spitzeste Feder Wiens bohrte sich nicht nur (wie *Abbildung 1* zeigt) Richard Wagner, sondern auch anderen namhaften Persönlichkeiten, Politikern und Künstlern ins Fleisch.⁸ Spitzer hinterliess mit satirischer Tinte Spuren, die zwar am Ende des 19. Jahrhunderts noch gut leserlich waren, heute aber weitgehend verblasst sind. Um Spitzers charakteristische satirische Verfahrensweisen sichtbar zu machen, ist ein erster Blick auf sein feuilletonistisches Umfeld und die Stadt Wien im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zu werfen.⁹

1. 2 Wiener, Feuilletonist, Satiriker und Jude. Spitzer im Kontext

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, Daniel Spitzers Texte versuchsweise einzuordnen. Man mag ihn u. a. mit Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858), Johann Nestroy (1801-1862) und Karl Kraus zu den herausragenden Wiener Satirikern des 19./20. Jahrhunderts zählen; themenzentrierter könnten vergleichsweise die zahlreichen Wagner-Satiren, -Parodien und -Karikaturen herangezogen werden (wie dies etwa in Ausgaben mit den Titeln *Richard der Einzige*¹⁰ oder *Wagner Parodien*¹¹ geschieht). Diese Situierungen sollen allerdings erst in Kapitel 7. 2. 2 annäherungsweise vorgenommen werden, nach der Untersuchung der Wagner-Satire Spitzers, die wesentlich an die Form des Feuilletons gebunden zu sein scheint.

Entsprechend kann versucht werden, Spitzer als Feuilletonisten zu fassen, was u. a. dadurch motiviert sein mag, dass sein Name in zahlreichen Feuilleton-Sammlungen auftaucht.¹² Kapitel 4. 1 wird einen öffnenden Überblick und die Verbindung mit Wiener Feuilletonisten wie Ferdinand Kürnberger (1821-1879), Ludwig Speidel (1830-1906) u. a. anstreben, unter exkursartiger Berücksichtigung einer möglichen Komponente des Wiener *jüdischen* Feuilletons (sofern man denn überhaupt von einer "jüdischen" Komponente des Feuilletons sprechen

⁷ WS 7. März 1871: *Eine Selbstschau*. In: WS II, S. 201f. – cf. Grobianismus-Tradition der Satire des 16. Jahrhunderts (Bachorski 1997, S. 743-745).

⁸ cf. Kap. 7.

⁹ Ausführlicher zum Feuilleton cf. Kap. 4. 1.

¹⁰ Hier aufgeführt als: Hakel 1963.

¹¹ Hier aufgeführt als: Borchmeyer/Kohler 1983.

¹² z. B. Langenbucher 1992, Mauthe 1946, Zohner 1946 etc.

will).¹³ Das Feuilleton ist nicht notwendigerweise satirisch, und an besagter Stelle wird daher besonderes Gewicht auf Spitzers eigentümliche Komposition des *satirischen* Feuilletons zu legen sein, an der sowohl satirische als auch feuilletonistische Einflüsse von Zeitgenossen und Vorgängern konstatiert werden können.

1. 2. 1 Spitzer – ein Wiener (jüdischer) Feuilletonist

Das Feuilleton ist laut Drews ein "Teil einer Zeitung, in dem kulturelle Themen der verschiedensten Art abgehandelt werden."¹⁴ Das Feuilleton, im 19. Jahrhundert durch einen waagrechten Strich sichtbar abgetrennt vom journalistisch-informativen Nachrichtenteil (daher die Bezeichnung 'unter dem Strich'), drückt die subjektive Sichtweise des zeichnenden Autors aus¹⁵ (was zu Spitzers Zeiten "Feuilleton" genannt wurde, ist heute etwa als "Kolumne"¹⁶ oder "Glosse"¹⁷ zu titulieren). Die im Feuilleton publizierten Texte reichen von kulturellen Kommentaren bis hin zu essayistischen oder satirischen Äußerungen, und in Wien prägten neben Daniel Spitzer u. a. Ferdinand Kürnberger, Ludwig Speidel und Eduard Hanslick das Feuilleton, in deren Nachfolge z. B. Alfred Polgar (1873-1955) oder Egon Friedell (1878-1938) wirkten.¹⁸

Spitzer äusserte sich zu seinen Texten als Feuilletonist: "[E]in Gutes möchte ich jenen Feuilletons selbst nachrühmen, daß sie immer – kurz waren ... und gerade diese Kürze hat man oft gerügt, als wenn ein Docht so groß sein könnte wie ein Regenschirm."¹⁹ Im Feuilleton, auch als "Kunst des Tages"²⁰ bezeichnet, nutzte Daniel Spitzer das dominierende, sich sukzessive

¹³ Im 20. Jh. kann die Liste prominenter Namen, die für den Feuilletonenteil der *Neuen Freien Presse* (NFP) schrieben, etwa so aussehen: Stefan Zweig, Theodor Heuss, Theodor Däubler, Felix Braun, Felix Salten, Hermann Bahr, Robert Neumann, Hermann Hesse etc. (cf. Lengauer 1977f., S. 62). – cf. Anm. 1010.

¹⁴ Drews 1997, S. 582. – Einerseits kann "Feuilleton" den "Kulturteil" einer Zeitung meinen (cf. Drews 1997, S. 582), andererseits bezeichnet der Terminus auch eine journalistisch-literarische Textsorte (cf. Püschel 1997).

¹⁵ Drews 1997, S. 582.

¹⁶ cf. *Nachwort* von Reinhard Tramontana (*Daniel Spitzer, ein Kolumnist*), in: Spitzer; Obermaier 1988, Bd. 1. S. 227-236.

¹⁷ "Die Glosse setzt bei ihren Lesern die Kenntnis des glossierten Gegenstands schon voraus und bezieht sich deshalb grundsätzlich auf andere Texte (zum Beispiel 'Meldungen' oder 'Berichte'), die sie ausdeutet oder erklärt. [...] Generell findet sich in Glossen die Tendenz, im scheinbar Nebensächlichen das eigentlich Zentrale darzustellen [...]." (Püschel 1997a, S. 731f.)

¹⁸ Die Rubrizierung *Wiener Feuilleton* bezeichne unscharf Feuilletons, die in Wien publiziert wurden und wesentlich Wiener Tagesaktualitäten thematisieren.

¹⁹ *Ein Wort an den Leser*, Verf. unbekannt (ev. Hg. Dr. Gustav Brenner). In: WS I, o. P.

²⁰ So der Titel von Alfred Zohners Sammelband von Meisterfeuilletons (cf. Zohner 1946). Walter Obermaier betreute ab 1986 eine Neuedition der *Wiener Spaziergänge*, die sämtliche *Spaziergänge* in ihrer 'originalen Form' (i. e. wie sie in den Zeitungen erschienen waren) enthalten sollte (Spitzer; Obermaier 1988). In den ersten drei Bänden wurde sowohl auf einen Kommentar als auch überhaupt auf einen wissenschaftlichen Apparat verzichtet; der vierte Band (*Meisterfeuilletons*) erhielt eine Einführung von Obermaier und einige Anmerkungen zum Text (cf. Nöllke 1994, S. 19).

liberalisierende Klima, um einen Dialog über das Stadtleben und die Politik im Wien seiner Zeit in Gang zu setzen. Seine satirische Feder war fast 30 Jahre lang tätig, und seine Texte erschienen mehr oder weniger regelmässig in Wochenblättern unter dem Titel *Wiener Spaziergänge*²¹, deren Nachdrucke sich "in allen Blättern d. Welt, sogar in türkischen" finden.²² Spitzer kommentiert darin eine Vielzahl von Aspekten des politischen und kulturellen Lebens, die realiter durchaus heterogener Natur waren, im Feuilleton aber charakteristischerweise ohne Not miteinander verknüpft werden.²³ Probleme des Klerus und Fragen des Militärs finden sich neben der Besprechung sozialer Fragen wie z. B. Armut oder Antisemitismus; Judenbilder und Nationalitätenkonflikte werden ebenso abgehandelt wie ökonomische Sujets (z. B. die Börse) oder kulturelle Ereignisse. Individuelles, aber typisches Fehlverhalten, Schwächen, Torheiten, Laster und unethisches Gebaren werden manchmal einzelnen Persönlichkeiten, manchmal ganzen Berufsgruppen oder Gesellschaftsständen vorgehalten. In diesem (inhaltlichen) Sinne ist Spitzer ganz Satiriker; Themata oder Gegenstände, die er aufgreift, erfreuen sich in der Tradition der Satire grosser Beliebtheit.²⁴

Seinen ersten Text mit der Ich-Erzählerfigur des Wiener Spaziergängers publizierte Spitzer am 25. Juni 1865 auf der Titelseite des *Localanzeigers der Presse*,²⁵ ihm eignet bereits eine bunte Mischung von Gedanken und Schilderungen von Tagesaktualitäten, und nicht selten gesellen sich politische Figuren zu aktuellen Theateraufführungen. Bis zum 3. April 1892, als seine letzte Satire erscheint, nimmt Spitzer den Leser fast jeden Sonntag mit auf einen literarischen Spaziergang von nur scheinbarer Zufälligkeit.²⁶ Diese *Wiener Spaziergänge* sind jene Texte, für die Spitzer heute noch (zumindest im gebildeten Wien) bekannt ist.

Die Originalpublikationen von Spitzers *Wiener Spaziergängen* finden sich allesamt in liberalen Wiener Zeitungen. Vom Juni 1865 bis zum November 1871 schrieb Spitzer rund 275 Feuilletons für die *Presse*, die seine Texte prominent im Feuilletonenteil auf der Titelseite veröffentlichte.²⁷ Im Dezember 1871 wechselte er zur neugegründeten *Deutschen Zeitung*²⁸, und im November 1873 wurde Spitzer schliesslich von der *Neuen Freien Presse (NFP)* engagiert, der

²¹ Erst in den Buchausgaben wurde jeder Text mit einem individuellen Titel versehen.

²² Gemäss Dokument im HAWSL, I. N. 219.784. – cf. Hartl 1987, S. VII: "[...] Spitzer [...] produzierte [...] viel gelesene und in etliche Sprachen übersetzte *Vorabdrucke* seiner nachher in hohen Auflagen herausgekommenen '*Wiener Spaziergänge*' [...], sogar Übersetzungen ins Türkische gab es".

²³ cf. zu den Themen von Spitzers Satiren z. B. WS Sept. 1867: *Die Karrikatur in der Karrikatur*. In: WS I, S. 61-65.

²⁴ Senn 1998, S. 21f. (verweist u. a. auf Brummack 1977, S. 603; Feinäugle 1995, S. 132). – cf. Schönert 1969, S. 64.

²⁵ Dieser Text findet sich nicht in den Buchausgaben der WS, ist aber einsehbar im HAWSL.

²⁶ Zu Spitzers Textstrategie cf. Kap. 2. 4. 4.

²⁷ cf. Nöllke 1994, S. 325.

er bis zu seinem Lebensende die Treue hielt (rund 282 Feuilletons Spitzers publizierte allein die *NFP*), obschon seine *Spaziergänge* seit 1874 ihren markanten Platz auf der Titelseite verloren hatten und nunmehr als Teil der Lokalnachrichten veröffentlicht wurden.²⁹ Noch zu Lebzeiten präsentierte Spitzer viele *Wiener Spaziergänge* in Buchform. Als er 1893 starb, waren bereits sechs Bände erschienen; ein weiterer wurde postum veröffentlicht. Leopold Rosner³⁰ berichtet 1910:

Im Jahr 1869 erschienen im Verlage von Waldheim die 'Wiener Spaziergänge'. Die Kritik behandelte das Büchlein sehr wohlwollend, ich habe mich in meinem Wirkungskreise tätig und nicht ohne Erfolg dafür verwendet und war sehr erstaunt, später zu erfahren, daß es sehr wenige Käufer gefunden hat und der größte Teil der Auflage liegen geblieben ist. [...] Bücher haben eben ihre Schicksale.³¹

Des ungeachtet liess sich der Verleger Rosner anfangs der 1870er Jahre nicht davon abhalten, in seiner eigenen Buchhandlung eine weitere Ausgabe der *Wiener Spaziergänge* herauszubringen. Spitzer war zunächst von diesem Unterfangen wenig begeistert. Rosner kolportiert die Reaktion des Autors:

Sehen Sie [sc. Rosner] zu, wie Sie herauskommen, ich [sc. Spitzer] lehne jede Verantwortung ab, und das sage ich Ihnen gleich, mir dürfen Sie nichts vorraunzen, wenn Sie nicht auf die Kosten kommen, denn ich habe Sie genug gewarnt. Ich möchte aber kein Büchel, sondern ein – Buch.³²

Die "Neue Sammlung" der *Wiener Spaziergänge* lag 1873 vor, und tatsächlich war laut Rosner der "literarische Erfolg [...] ganz außerordentlich groß", selbst die ausserösterreichische Presse schien dem Werk durchaus zugetan.³³

Neben diesen feuilletonistischen Schriften publizierte und kommentierte Spitzer die umstrittenen *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin*, ein Projekt, das in mehreren Folgen ebenfalls in der Zeitung erschien, bevor es in Buchform publiziert wurde. Die satirischen No-

²⁸ Die *Deutsche Zeitung* wurde gegründet, als sich die Verfassungspartei in eine "alt-" und eine "jungliberale" Fraktion teilte. Das Blatt sollte der *Neuen Freien Presse* Konkurrenz machen (cf. Nöllke 1994, S. 58f.).

²⁹ Nöllke 1994, S. 325-328. Nöllke bietet eine Auflistung der 642 *Wiener Spaziergänge*, die allerdings nicht ganz vollständig ist (cf. Anm. 89). – Zum Platzwechsel der *Wiener Spaziergänge* in der *NFP* cf. Kap. 6. 1.

³⁰ Leopold Rosner (1838-1903) war Freund und Verleger von Spitzer, ausserdem Schauspieler und (literarisch und journalistisch tätiger) Autor. Er war u. a. gut bekannt mit Karl von Holtei und Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber und Ferdinand Kürnberger, über die er in *Schatten aus dem alten Wien* berichtet (cf. Rosner 1910; der Text über Spitzer findet sich auch mit leichten Änderungen im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 5. April 1899: *Der Wiener Spaziergänger. Erinnerungen an Daniel Spitzer*. Ts.-S.3 uS.).

³¹ Rosner 1910, S. 177.

³² Ebd., S. 179.

³³ Ebd., S. 179f.

vellen *Der Selbstmord eines Lebemanns* (1876)³⁴, *Das Herrenrecht* (1877)³⁵, *Verliebte Wagnerianer* (1880)³⁶ und *Der Verkannte* (1883)³⁷ sind in gewisser Hinsicht den *Wiener Spaziergängen* ähnlich gestaltet³⁸, doch zeigt sich, dass Spitzer der kürzeren Literaturform eher zugetan war.³⁹ Sein Freund Ludwig Speidel schreibt über diese Arbeiten:

Die Freude an seinen Feuilletons begann schon in der Setzerei, wenn er spät abends mit seinem nicht gerade bequemen Manuskript hereintrat: auf einem Blättchen, kaum größer als die flache Hand, standen ganze Druckspalten, die Buchstaben dünn und scharf wie Nadeln aneinander; aber alles war erfreut, und während gesetzt wurde, flog manchmal hinter dem Setzkasten ein Gelächter auf. Das Gelächter flog den anderen Tag durch die ganze Stadt.⁴⁰

1. 2. 2 Spitzer – ein Satiriker?

Spitzers Texte finden sich heute (wie erwähnt) hauptsächlich in Feuilleton-Sammlungen, was den Eindruck erwecken könnte, dass er vorwiegend als *Feuilletonist* verstanden wird; dies schließt natürlich einen *Satiriker* Spitzer nicht aus,⁴¹ vielmehr ist zu beachten, dass Spitzer selbst mehrmals die Ausdrücke *Satire* und *Feuilleton* synonym verwendet.⁴² Allerdings weist sich Spitzer selbst die Rolle des Satirikers am deutlichsten zu⁴³ und konstatiert entsprechend, immer erst die "nothwendige Bosheit" zu brauchen, um ein Feuilleton schreiben zu können.⁴⁴

Auch andernorts wird Spitzer als Wiener "Satiriker" qualifiziert; das *Wort an den Leser* beispielsweise (im ersten Band der Klinkhardt-Ausgabe der *Wiener Spaziergänge*) erinnert daran, dass diese Texte

³⁴ *Der Selbstmord eines Lebemanns*. Eine Novelle erschien als WS in der *NFP* am 12. Feb. 1876 (cf. WS III, S. 281-293).

³⁵ Die Novelle wurde sogar ins Französische übersetzt: "Le droit du seigneur" erschien zuerst in Gambettas *République française* und dann in Buchform (cf. HAWSL, I. N. 219.784; Nöllke 1994, S. 77).

³⁶ cf. Kap. 5.

³⁷ *Der Verkannte* erschien im Feuilleton der *NFP* vom 11.-17. und 19. Juli 1883 (bei Nöllke 1994, S. 328 nicht verzeichnet); eine von M. Schönherr kopierte Zusammenstellung des Textes findet sich im HAWSL unter der Signatur 178782A.

³⁸ cf. z. B. Kap. 5. 1.

³⁹ cf. Kap. 4. 1.

⁴⁰ Speidel, Ludwig: *Daniel Spitzer*. In: Speidel 1910/11, Bd. I, S. 336 (abgedruckt in der *NFP*, 15. 1. 1893).

⁴¹ cf. Kap. 2. 4. 4.

⁴² z. B. WS 1. Jan. 1881: *Der glückliche Dichter Eduard Mautner und der unglückliche Dichter Cajetan Cerri*. *Das Nachtleben in Wien*. In: WS V, S. 229; WS 1. Jan. 1882: *Das Märchen*. In: WS V, S. 329.

⁴³ cf. z. B. WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 256 (zit. in dieser Arbeit z. B. in Kap. 2. 4. 3 und 6. 3. 2); WS 30. März 1879: *Gedichte von Wilhelm Tappert*. *Ein Beitrag zur Geschichte des lyrischen Elends der Gegenwart*. In: WS V, S. 21-30; WS 11. Feb. 1883: *Aschermittwoch*. *Das neueste Bestechungs-drama und die berühmte große Glocke*. *Schlechte Presse und noch schlechtere Zigarren*. *Das Trauerspiel des Rauchers*. In: WS VI, S. 72-77. – Spitzer begibt sich gerne auch in die Rolle des Chronisten oder Plauderers, doch die Funktion der Rollenwahl ist als Maskierung für die Satire zu bedenken (cf. Kap. 2. 4. 4. 1).

den Verfasser [...] zur gefürchtetsten Persönlichkeit Wiens und seine Artikel zur begehrtesten und gefährlichsten Zierde der Wiener Blätter [gemacht haben]. Spitzer ist Satiriker, Humorist, Kritiker, Poet, Moralist und Sittenschilderer zugleich. Er schreibt gegen alles, was öffentliches Ärgernis gab oder doch hätte geben sollen.⁴⁵

Überdies nennt das *Biographische Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* (1877) Spitzer einen "Satiriker", zudem einen, "der sich den besten der Gegenwart und wohl auch der Vergangenheit, einem Lichtenberg und Rabener, Falk und Kästner, Heine und Kossak, ebenbürtig anreihet".⁴⁶ Später schliesst Leon Botstein:

Man kann das Werk Daniel Spitzers, des größten Wiener Satirikers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als ein Beispiel der spezifisch assimiliert-jüdischen Mischung von Humor und Sprach- und Kulturkritik betrachten, die dann im Werk von Karl Kraus ihre Vollendung findet.⁴⁷

Was bedeutet in diesem Kontext der Terminus "Satiriker"? *Satire* kann laut Brummack heute eine Gattungstradition, ein gattungsübergreifendes Verfahren⁴⁸ (in der Literatur also eine *Schreibweise*⁴⁹) und ein einzelnes Werk bezeichnen.⁵⁰ Der Begriff *Satire* ist folglich irritierend vieldeutig zu verstehen; zentral für diese Arbeit ist die Verwendung des Terminus zur Benennung eines genreübergreifenden Verfahrens, das (vorerst vereinfacht formuliert) eine bestimmte Haltung und ihre Äusserungen charakterisiert. Nach Brummack meint die allgemeinste Fassung von *Satire* etwa "Angriffsliteratur mit einem Spektrum vom scherzhaften Spott bis zur pathetischen Schärfe".⁵¹ Der Begriff sollte allerdings nicht allein auf Kunst oder Literatur beschränkt werden, auch nicht ausschliesslich auf die Sprache. Karikatur oder Kabarett⁵² können ebenso satirische Züge tragen, zumal die *Satire* gleichsam als "Proteus"⁵³ er-

⁴⁴ WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 91. – Zur Bedeutung der Aggression für die *Satire* cf. Kap. 2. 2.

⁴⁵ *Ein Wort an den Leser*, Verf. unbekannt (ev. Hg. Dr. Gustav Brenner). In: WS I, o. P.

⁴⁶ *Biographisches Lexikon* 1877, S. 181. – cf. Kap. 7. 2.

⁴⁷ Botstein 1991, S. 75.

⁴⁸ cf. Wöll 2003.

⁴⁹ *Schreibweise* verstanden als eine "– historische Textgruppen [...] (wie Genres) übergreifende – gruppenbildende Struktur, die das Gemeinsame an sonst unterschiedlichen historischen Gattungen meint" (Hempfer 2003, S. 391).

⁵⁰ Brummack 2003, S. 355.

⁵¹ Ebd., S. 355.

⁵² Budzinski bezeichnet die *Satire* (im Sinne einer *lanx satura*) als "die Grundvoraussetzung des zeitkritischen Kabarett" und betont die etymologische Ähnlichkeit der Bezeichnungen (frz. *cabaret* meint ursprünglich "eine bunte Platte mit vielerlei Leckerbissen darauf", Budzinski 1996, S. 344).

⁵³ Brummack 2003, S. 357 (verweist auf Flögel, Carl Friedrich: *Geschichte der komischen Litteratur*. 4 Bde. (1784-87). Repr. Hildesheim, New York 1976. Bd. I., S. 294).

scheint und sich mithin in vielfältige Formen transformieren kann.⁵⁴ In der Literatur bezeichnet *Satire* u. a. Straf- und Spottgedichte⁵⁵, beispielsweise die Verse von Franz Grillparzer:

RICHARD WAGNER und Friedrich Hebbel
Tappen beide in ästhetischen Nebbel.
Behagen die beiden b dir nicht,
So denke, daß der Nebel sehr dicht.⁵⁶

Satire muss keinen Gesamttext meinen, sondern kann auch bloss die Elemente des Spotts, der Kritik oder irgendwelcher Aggression in gesamthaft nicht rein satirischen Werken bezeichnen. In der Literaturwissenschaft wird versucht, *Satire* zu bestimmen als "ästhetische Darstellung und Kritik des Falschen (Normwidrigen), mit der Implikation: zu sozialem Zweck."⁵⁷ Eben selbiger "soziale Zweck" wird indes von Spitzer akzentuiert, wenn er in der *Satire* gar eine "Nothwendigkeit" sieht, denn

Opposition ist nicht nur in der Politik eine Nothwendigkeit, sondern auch in Literatur und Kunst, und sie wird es sich immer und überall und auf allen Gebieten gefallen lassen müssen, von der herrschenden Parte [sic] als bloß negierend und factiös hingestellt zu werden.⁵⁸

Bedeutsam ist die Unterscheidung zwischen der *Satire* als Genre und dem *Satirischen* als Schreibweise in jedem möglichen Genre. Das Satirische eines Werkes mag in einem Werk eine Dimension unter anderen sein, ein möglicherweise nebensächlicher Aspekt, der dem Leser einen speziellen Zugang zum Textverständnis gestattet.⁵⁹ Wird nicht die *Satire* als Genre oder Formtradition, sondern vielmehr als Intention, Formprinzip und Schreibweise gemeint, dann ist hier vom *Satirischen Prinzip* oder vom *Satirischen Verfahren* zu sprechen.⁶⁰

Da sich die literarische *Satire* vorgegebener Muster und Stile bedient, setzt sie ein gewisses Niveau der Schriftkultur voraus. Im deutschsprachigen Raum taucht sie im 12. Jahrhundert auf, beispielsweise mit den *Erinnerung an den Tod* (vom sog. Heinrich von Melk) oder mit dem *Reinhart Fuchs* (von Heinrich dem Gleißner). Grossformen enzyklopädischen Formats

⁵⁴ cf. Brummack 2003, S. 355, 357; Fleischer 2000, S. 209-212; Rösch 2000, S. 233-237.

⁵⁵ cf. Brummack 2003, S. 356.

⁵⁶ Grillparzer 1960, S. 570. Andernorts ersetzt Grillparzer (nebst kleineren syntaktischen Änderungen) Wagner durch Alfred Becher (ebd., S. 494).

⁵⁷ Brummack 1971, S. 276. – cf. Kap. 2. 4.

⁵⁸ WS 18. Feb. 1883: *Der Tod Richard Wagners*. In: WS VI, S. 80.

⁵⁹ Weber 1981, S. 322. – In dieser Arbeit meint der Begriff "Leser" einen "Modell-Leser"; dabei wird ein *idealer*, nicht unbedingt *real existierender* Leser postuliert, der vom Autor beim Textentwurf als Ideal-Rezipient mitgedacht wird (cf. Eco 1998, Kap. 3).

(*Buch der Rügen*, 1270; *Des Teufels Netz*, Anfang 15. Jahrhundert) entwickeln sich im späten Mittelalter, im 16. Jahrhundert wird die Narrensatire beliebt, und in der Folge des Humanismus entwickelt sich überdies im Zuge der volkssprachlichen Satire ein Genrebewusstsein.⁶¹

Im allgemeinen Sprachgebrauch werden heute die Begriffe *Satire* und *satirisch* auf Texte aller Art, auf Filme, Handlungen und bildliche Darstellungen angewendet, sofern ihnen ein fundamentales Merkmal eignet: ein kritisch intendierter, aber indirekter Hinweis auf Personen, (politische bzw. ideologische) Anschauungen, Institutionen, gesellschaftliche Normen oder Verhaltensweisen. Wolfgang Weiss fasst zusammen (allerdings ohne adäquate Würdigung der Uneigentlichkeit der Satire): "Ausschlaggebend für die Verwendung des Begriffs ist also die aggressive Qualität eines Werkes, die sich als ironische Kommentierung, Beschimpfung oder Verlachung kundgeben kann, weniger die ästhetische Gestaltung."⁶²

Die Frage, ob die Satire überhaupt ein Genre der Literatur sei, ist in der Literaturtheorie mit der Anerkennung der Satire als Schreibweise *und* als Genre weitgehend beantwortet.⁶³ Satire kann ein (Gesamt-)Werk sein und teils eigens diese Bezeichnung tragen; wohl häufiger besitzen allerdings Texte, die anderen Genres zugeordnet werden, satirische Elemente. Senn betont, dass Art und Funktion eines satirischen Gesamtwerkes und eines satirischen Textes dieselben bleiben.⁶⁴ Es ist ihm darin zuzustimmen, dass sich das Satirische Prinzip innerhalb aller Genres der Literatur (und wohl in den meisten Kunstformen) finden lässt.⁶⁵ Satirische Verfahren sind – wie groteske oder komische – nicht an ein Genre gebunden, sondern geknüpft an sinnliche Wahrnehmung ("Perzeption"⁶⁶), eine "Kategorie der Welterfassung und Weltgestaltung"⁶⁷ (bzw. "Welterfassung und Weltbeurteilung"⁶⁸).

In diesem Sinne ist in vorliegender Arbeit *Satire* als genreübergreifendes Formprinzip definiert; das Satirische kann damit Schreibweise oder Kunstverfahren sein, eine stets mögliche Form von Literatur.

⁶⁰ Senn 1998, S. 28; Brummack 1971, S. 337; Schönert 1969, S. 171. – Ausführlich zum Satirischen Prinzip cf. Kap. 2.

⁶¹ Brummack 2003, S. 357-359; cf. Weber 1981, S. 323.

⁶² Weiss 1992, S. 17. Weiss meint, dass sich an den Begriffen *Realsatire* und *Dokumentarsatire* besonders deutlich die "Entliterarisierung des Begriffs in der Alltagssprache" zeige (ebd.). – Zur Aggression cf. Kap. 2. 2. 1, zur Ästhetik Kap. 3.

⁶³ cf. z. B. Weiss 1992, S. 29; Brummack 2003.

⁶⁴ Senn 1998, S. 17f. (verweist auf Brummack 1977, S. 603).

⁶⁵ Ebd., S. 18 (verweist u. a. auf Arntzen 1989, S. 13: "Erst recht [...] gibt es nicht *die* Satire. Wir sprechen, von der Satire sprechend, immer vom Satirischen.")).

⁶⁶ Lazarowicz 1963, S. 310 (unter Verweis auf W. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern ⁴1956. S. 384).

⁶⁷ Kayser 1967, S. 384.

1. 2. 3 Woher kommt Spitzers "Bosheit"? Der Satiriker und seine Motivation

Die Tätigkeit des Satirikers wird gerne in Metaphern wie "Anprangern, Bloßstellen, Geißeln"⁶⁹ konzentriert. Je nach Temperament des Verfassers steht damit eine ganze Skala von Motiven zur Erklärung bereit – Aggressivität, Zorn, Streitlust etc. –, die m. E. jedoch kaum wissenschaftlich überprüfbar sind.⁷⁰ Dietrich Weber versteht Satire als Ausdruck von Anstoßnahme,

Anstoß des Satirikers an etwas in der akut ihn umgebenden Welt, das er als Mißstand ansieht. Anstoßnahme, versteht sich, im Prinzip. Praktisch mag es mehr sein, nicht bloß Reaktivität einer empfindlichen Seele, sondern moralische Besserungsabsicht, moralisches oder politisches Engagement. Andererseits aber auch weniger: Besserwisserei, Selbstgerechtigkeit, Rachedurst.⁷¹

Spitzer sieht seine Wagner-Satiren u. a. darin motiviert, dass der Satiriker die Realität als entfremdet bzw. normwidrig⁷² wahrnimmt (bzw. wahrzunehmen vorgibt), allerdings ohne die *Verformung*⁷³, die er selbst (z. B. durch ästhetische Gestaltungsmittel, Fiktionalisierung etc.) vornimmt, zu entlarven. Vielmehr, er verharmlost sie:

Daß aber Herr Wagner, weil man hin und wieder seine Uebertreibungen in einer Zeitung lächerlich macht, auch von dem Aufstande in der Herzegowina oder vom Proceß Sonzogno oder von den Reden Bismarcks, kurz von den anderen interessanten Dingen, welche die Zeitungen berichten, nichts wissen will, scheint uns in hohem Grade komisch zu sein.⁷⁴

⁶⁸ Lazarowicz 1963, S. 310.

⁶⁹ Weber 1981, S. 319. – cf. Paulson 1967, S. 11.

⁷⁰ Brummack verweist in seiner frühen Satire-Theorie bezüglich der Motivation des Satirikers auf einen empirisch nicht erhebbaren, quasi naturgegebenen Umstand (unter Hinweis auf Lucilius, Horaz, Persius, Juvenal): "Im ganzen ist es für die römische Satire charakteristisch, daß ihre Autoren sich zu ihr bekennen als zu *etwas, das ihrer Natur gemäß* ist." (Brummack 1971, S. 324 [Kursivierung N.-I. O.]) – Nach Lazarowicz ist die "Art der Welterfassung und Weltbeurteilung" des Satirikers gleichfalls dem "satirischen Naturell" eigen (Lazarowicz 1963, S. 310). Bislang konnte keine genetische Bedingtheit zur Satire festgestellt werden, und solche Beurteilungen fassen wohl wesentlich auf Jacourts (sehr alten) Ausführung zum "satirischen Naturell" in der *Encyclopédie*: "Es scheint, daß im Herzen des Satirikers ein verborgener Keim von Grausamkeit sitzt, der das Interesse der Tugend zum Vorwand nimmt, um das Vergnügen zu haben, wenigstens das Laster zu zerreißen. In dieses Gefühl mischen sich Tugend und Bosheit, Abscheu vor dem Laster und nicht zuletzt Menschenverachtung, das Verlangen sich zu rächen, und eine Art Ärger, das nur mit Worten tun zu können; und wenn die Menschen je durch die Satiren gebessert werden sollten, so scheint alles, was der Satiriker dann tun könnte, zu sein: sich darüber nicht zu ärgern." (*Encyclopédie* [Diderot/d'Alembert], Art. *Satyre*, Bd. 14, 1765. S. 697-702; dt. zit. nach Brummack 1971, S. 324.)

⁷¹ Weber 1981, S. 319.

⁷² cf. Kap. 2. 3.

⁷³ cf. Kap. 2. 4.

⁷⁴ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 255.

Die Missstände, die Satiriker aufgreifen, sind kaum katalogisierbar. Im 18. Jahrhundert sprach man von Lastern, Torheiten, Ungereimtheiten, aber dies greift nicht weit genug.⁷⁵ Der Satiriker nimmt sich auch der Unregelmässigkeiten in Charakteren, Gepflogenheiten, Institutionen an, er entdeckt Diskrepanzen in Ansichten, Meinungen, Lehren und Verhalten. Äusserst dankbar sind diesbezüglich real vorhandene Mängel, die dergestalt noch nicht von der Allgemeinheit erkannt worden sind, mit Webers Worten: "geheime scandala – hier kann er entlarven."⁷⁶ Spitzer gibt zwar bisweilen vor, "Scandale" zu beschreiben,⁷⁷ doch zugleich deklariert er die Anlässe seines (feuilletonistischen) Schreibens weniger gewichtig: "Mir, von meinem feuilletonistischen Standpunkte aus, ist allerdings jeder Unsinn willkommen, ohne Unterschied des Anlasses, dem ich ihn verdanke".⁷⁸

Satire ist mithin die Repräsentation eines Gegenstandes, der in den Augen des Satirikers einen Missstand markiert. Allerdings sind die angegriffenen Missstände nicht zwangsläufig verifizierbar, sondern hängen primär von der Wahrnehmung des Satirikers ab. Spitzer versucht in seinen Texten, den Lesern seine Motivation, geradezu seinen 'Zwang' zur Satire klarzumachen, wenn er zunächst, hierin Juvenal folgend, feststellt, es sei "heutzutage schwer, keine Satire zu schreiben und keine Karrikatur [sic] zu zeichnen."⁷⁹ Darauf fragt er den Leser:

Von der Krinoline angefangen bis zu der Katholiken-Versammlung in Innsbruck, vom Schmerzensschrei der unterdrückten Nationalitäten bis herunter zum Cancan, vom Ausgleichsverfahren bis zu den unerwischbaren Dieben, von der bureaukratischen Langsamkeit bis zu der Heilung geheimer Krankheiten in vierundzwanzig Stunden, von den Heiraten im Luftballon, die jetzt in Mode kommen, bis zu den unterseeischen Entbindungen, von denen wir vielleicht nächstens hören werden, fordert das nicht Alles zur Satire heraus, muß es Einem nicht in den Fingern prickeln, wenn man die Feder oder den Pinsel ergreift?⁸⁰

Spitzer trachtet hier danach, die Motivation zur Satire auf gewissermassen objektiv nachvollziehbare, da auf evidente Ursachen zurückzuführen. Dahingegen betont der Spaziergänger andernorts geradezu offenherzig, dass seine Arbeit nicht etwa Objektivität anstrebe:

⁷⁵ Beispielsweise bei Gottsched (cf. Gottsched, Johann Christoph: *Von Satiren oder Strafgedichten. Abschnitt I, Hauptstück VII.* In: Ders.: *Versuch einer Critischen Dichtkunst.* Nachdruck von 1751. Leipzig ⁵1962. S. 548-565). – Gaier weist darauf hin, dass *Satire* bei Gottsched nur die formale römische Verssatire meine (Gaier 1967, S. 329).

⁷⁶ Weber 1981, S. 320.

⁷⁷ cf. z. B. WS 28. März 1875: *Die Scandalsucht der Presse.* In: WS III, S. 159-163; WS 19. März 1876: *Literarischer Scandal.* In: WS III, S. 300-305.

⁷⁸ WS 17. Dez. 1976: *Budgetgeschwätz.* In: WS IV, S. 41.

⁷⁹ WS Sept. 1867: *Die Karrikatur in der Karrikatur.* In: WS I, S. 61 (cf. Anm. 336).

⁸⁰ Ebd.

Ich bin keine kriegerische Natur. Meine Handschuhnummer übersteigt kaum $6\frac{3}{4}$, und ich liebe daher nicht das Faustrecht. Ich bin einer von den Sonderlingen, die ihren Fuß lieber in der Hand eines unbekannten Schusters, als in der des berühmtesten Chirurgen sehen. Doch gehöre ich, ungeachtet meiner Friedensliebe, nicht zu jenen steuerzahlenden Brahmanen, welche die heilige Dreiheit: Ruhe, Ordnung und Sicherheit, anbeten, zu jenen Fanatikern der Objectivität, welche sich die Weltgeschichte immer auf fünf Schritte vom Leibe zu halten suchen, und die dann Geschmack an den großen Ereignissen finden, wenn zwischen diesen und ihrem Nabel sich ein Telegraphendraht von einigen hundert Meilen befindet.⁸¹

Wie Satire motiviert ist, hängt eng zusammen mit der Absicht des Satire-Schreibers.⁸² Weber warnt vor einer gemeinhin idealisierenden Auffassung der satirischen Intention:

Satire ist entsprechend keineswegs, wie landläufig gern angenommen, allemal progressiv, fortschrittlich, auf der sogenannten richtigen Seite. Wie überall gibt es unter den Satirikern solche und solche, die jeweils zu ihrer eigenen Meinung überreden wollen.⁸³

Folglich bleibt es Sache des Satire-Lesers, Legitimität und Gültigkeit der satirischen Attacke scharf zu prüfen, nicht zu vergessen also, dass es von der Entscheidung des Satirikers abhängt, was er anprangert und der Lächerlichkeit preisgibt; er entscheidet darüber, was lächerlich oder falsch ist, und sein Ziel mag sein, den Leser von seiner Meinung zu überzeugen.⁸⁴

Motiviert der Wille zur Eliminierung eines bemängelten Zustandes tatsächlich den Satiriker, so muss er in den Augen seiner Rezipienten glaubhaft sein, um zu überzeugen. Dies versucht er kaum (wie z. B. in Sachtexten) mit logisch nachvollziehbarer Argumentation, sondern mittels diverser anderer Strategien: Der Satiriker (bzw. eine Figur in seinem Text) kann einerseits seine moralische und intellektuelle Autorität betonen oder Wahrheitsbeteuerungen (die nicht selten in Widerspruch zu den satirischen Verfahrensweisen stehen⁸⁵) formulieren, was ihn als ernstzunehmenden Kritiker der Zeit auszuweisen scheint. Dazu erklärt sich der Spaziergänger etwa offen zu einem Sollen, von dem er glaubt, sein Publikum akzeptiere es,⁸⁶ oder er respektiert die Vorbehalte gegen die komische Literatur während 'ernster' Zeiten:

⁸¹ WS 7. März 1871: *Eine Selbstschau*. In: WS II, S. 200.

⁸² cf. Kap. 2. 2.

⁸³ Weber 1981, S. 319f.

⁸⁴ Tucholsky meint etwa: "Die Satire muß übertreiben und ist ihrem tiefsten Wesen nach ungerecht. Sie bläst die Wahrheit auf, damit sie deutlicher wird" (Tucholsky 1919a, S. 31). – cf. Kap. 4 zur Kommunikationssituation des Satirischen.

⁸⁵ cf. Kap. 2. 4.

⁸⁶ cf. z. B. WS Mai 1867: *Die Zeitungsnotiz*. In: WS I, S. 86 (zit. in Kap. 4. 1. 1).

Die Zeiten erscheinen vielleicht Manchem zu ernst, als daß man vom Mittagsmahlen reden dürfte; und doch will ich darüber sprechen, nicht etwa, daß ich die Zeiten weniger ernsthaft nehme als Andere, sondern weil ich der Ansicht bin, daß das Mittagsmahlen in unserer Zeit ein sehr ernsthafter Gegenstand geworden ist.⁸⁷

Andererseits kann sich Spitzers Ich-Erzähler als Anti-Autorität, als 'Mann aus dem Volk' präsentieren, wenn er in vertraulicher "wir"-Form plaudert oder Wagners Orchester-Vorspiele naiv-komödiantisch missdeutet: "Die Instrumente im überwölbten Orchester wurden gestimmt – nein, es war die Ouvertüre, die eben begonnen hatte."⁸⁸

1. 3 "knarren, dröhnen, pfeifen und kreischen" – Spitzers Textkorpus zu Richard Wagner

Seit dem Erscheinen der ersten *Wiener Spaziergänge* 1865 wird Richard Wagner in rund 25 von annähernd 642⁸⁹ Spitzer-Feuilletons zumindest als *tertium comparationis*⁹⁰ eingebracht oder ausführlich thematisiert. Diese relativ kleine Zahl von Texten (ungefähr 4% des Textkorpus) deutet scheinbar darauf hin, dass Richard Wagner für den Satiriker nur ein weiteres – gar nebensächliches – Thema war.

In der *Prater-Ausstellung*⁹¹ beispielsweise beschreibt der Spaziergänger, wie er an einem Pfingstsonntag über die politische Situation in Deutschland nachdenkt. Endlich beschliesst er, zur Prater-Ausstellung zu gehen; ebenda angekommen, sammelt er flanierend zahlreiche Eindrücke und entdeckt Merkwürdiges. Ganz beiläufig erwähnt er die ausgestellten "Dampfmaschinen [...], die knarren, dröhnen, pfeifen und kreischen, als wenn sie eine Ouvertüre von Richard Wagner aufführten"⁹² – um gleich von dannen zu ziehen, ohne diesen Vergleich mit einem zusätzlichen Wort weiter auszuführen. Die *Prater-Ausstellung* ist ein Beispiel für Spitzers Verwendung von Wagner in sekundärer Position: Die Figur Wagner fungiert

⁸⁷ WS Sept. 1868: *Ein Künstlerbanket*. In: WS I, S. 258.

⁸⁸ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 352. – cf. Kap. 2. 4. 4. 2.

⁸⁹ Angabe nach Nöllke 1994, S. 325. Nöllkes Auflistung (ebd., S. 325-328) bietet einen Überblick über Publikationsdatum und -ort der *Spaziergänge*, ist allerdings nicht ganz zuverlässig. Es wäre z. B. einschränkend anzufügen, dass die WS im *Localanzeiger der Presse* bloss 'meistens' (und nicht immer) auf der Titelseite erschienen; ausserdem gibt Nöllke Daten an, an denen sich keine WS finden lassen, z. B. *Die Presse*, 12. März 1867, Ts. Auch Ausgelassenes bzw. Fehldatierungen kommen vor, z. B. fehlt ein Feuilleton der *Presse* vom 8. Jan. 1871, in der *Neuen Freien Presse* findet sich Spitzers Feuilleton vom 3. Mai 1874 nicht auf S. 5f., sondern auf S. 6f., ebenfalls in der *NFP* sind ausserhalb von Nöllkes Liste Texte vom 6. Feb. 1876 (S. 6f.), 29. März 1878 (Ts. u. S. 2) und 28. April 1889 (S. 5) vorhanden.

⁹⁰ "Durch ein (verschwiegenes) tertium comparationis findet er [sc. Spitzer] eine bisher nicht bemerkte Verwandtschaft zwischen heterogenen Dingen auf und zwingt sie, sich miteinander zu verbinden." (Kalbeck 1894, S. XVIII. – Die Verwendung sämtlicher literaturwissenschaftlicher Termini in der vorliegenden Arbeit basiert – wenn nicht anders vermerkt – auf Fricke/Zymner 2000. – cf. Kap. 2. 3 und 3. 2.

⁹¹ WS 27. Mai 1866: *Die Prater-Ausstellung*. In: WS I, S. 31-36.

⁹² WS 27. Mai 1866: *Die Prater-Ausstellung*. In: WS I, S. 34.

lediglich als bildhafter bzw. akustischer (und dem Publikum wohlbekannter) Vergleichspunkt, mithilfe dessen Spitzer über die Funktionen der Maschine zu ihren Geräuschen und von dort aus zur Musik Wagners gelangt.⁹³ Die relativ knapp gehaltenen 'Abschweifungen' oder Umwege des Spaziergängers in musikalische Landschaften tauchen mancherorts in seinen Feuilletons auf; ihrer Kürze und oftmals Beliebigkeit wegen sagen sie allerdings vergleichsweise wenig über Spitzers satirischen Blick auf Richard Wagner aus. In vorliegender Arbeit stehen daher wesentlich jene Texte im Zentrum, die Wagner prominent abhandeln; hierbei gilt es anzumerken, dass die Auswahl exemplarisch für den jeweiligen Darstellungspunkt erfolgt.

Nicht zu vernachlässigen ob dieser sekundären Verwendungen Wagners ist, dass Spitzer – und dies ist in seinem Korpus tendenziell selten der Fall – dem Musiker immer wieder ganze Satiren widmet, die 'Besprechung' seiner Stücke ergo nicht simpel mit anderen Themen vermischt oder in eine Kette mannigfaltiger Gedanken einreiht. Als Spitzers Feuilletons in den Lokalteil der *NFP* übersiedeln mussten, kam es ab und zu vor, dass gewisse Texte auf der Titelseite Platz fanden – und das waren hauptsächlich seine Wagner-Feuilletons, was darauf hindeuten dürfte, dass diesen Satiren eine bedeutende Sonderstellung zukam, gewiss nicht zuletzt aufgrund der Prominenz Wagners.⁹⁴ Hinzu kommt, dass der Satiriker immerhin bemüht war, Wagners *Briefe an eine Putzmacherin* (auf spektakuläre Art und Weise⁹⁵) zu erwerben und in einer Edition zu kommentieren. Darüber hinaus verfasste Spitzer eigens eine Novelle über (*Verliebte*) *Wagnerianer*.⁹⁶ Aufgrund dieser Feststellungen darf Richard Wagner für Daniel Spitzer als zentrales Thema, als tiefsitzender Stachel gelten.

Spitzers Wagner-Satiren zeigen vielfältig und exemplarisch die Besonderheiten des Spitzerschen Schreibens; zudem liefern sie einen facettenreichen Beitrag zur Wiener Kultur- und Mentalitätsgeschichte des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts. Spitzers Texte greifen Themen auf, die offenbar 'in der Luft lagen'. Der Kraus-Forscher Scheichl betont diese Relevanz in seinem Artikel zum hundertsten Todestag des Satirikers: "Spitzer sollte man freilich nicht nur wegen seiner politischen Position, sondern auch wegen des kulturgeschichtlichen wie literarischen Wertes seiner Prosa und nicht zuletzt wegen seiner Bedeutung in der literarischen Tradition kennen."⁹⁷ Pointiert formuliert Hartl Spitzers Wirken: "Ein geselliger Einzelgänger, der in Histörchenform Kulturgeschichte schrieb."⁹⁸ Spitzers Feuilletons lesen sich als eine Art Chronik des Zeitgeschehens, gerade weil seine Texte die Aktualitäten des Tages sati-

⁹³ Das Besondere an Spitzers satirischem Vergleich ist oftmals nicht allein der Vergleich an sich, sondern die Art und Weise seiner ästhetischen Gestaltung (cf. Kap. 3).

⁹⁴ cf. Nöllke 1994, S. 75.

⁹⁵ cf. Kap. 4. 2.

⁹⁶ cf. Kap. 5.

⁹⁷ Scheichl 1993, S. V. – cf. Hartl 1987, S. VII.

⁹⁸ Hartl 1987, S. VII.

risch aufzugreifen pflegten. Etwa für Thomas Manns *Tristan* dürfte dies von Bedeutung gewesen sein; Spitzers Wagner-Novelle *Verliebte Wagnerianer* kann interessante Aspekte in die Thomas-Mann-Forschung einbringen.⁹⁹ Dass es sich bei Spitzers Wagner-Satiren bezüglich der Themenwahl nicht um Ausnahme-Erscheinungen handelt, sondern dass der Autor mitunter ausnehmend feinfühlig Tendenzen seiner Zeit registrierte, zeigt etwa folgende Karikatur, die an oben erwähnten Vergleich der Musik Wagners mit industriellen Gerätschaften anknüpft:

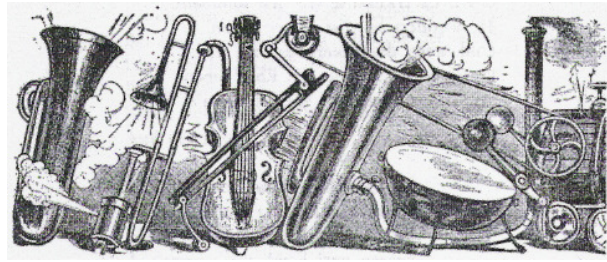


Abb. 2. *Da Menschenkräfte den Anforderungen Wagnerscher Partituren nicht gewachsen sind, beabsichtigt man in München, ein mit Dampf betriebenes Orchester zu gründen. Kikeriki, Wien 1869.*

Spitzers Texte mögen zwar als "Kunst des Tages"¹⁰⁰ bezeichnet werden, doch wird sich zeigen, dass sie weit mehr als eine bloss ästhetische, 'künstlerische' oder 'künstliche' Komponente besitzen. Viele der satirisch arrangierten Unzulänglichkeiten sind heute genauso aktuell wie zu Spitzers Zeiten, besonders was den immer noch hochverehrten Richard Wagner anbelangt. Nun liesse sich womöglich etwas naiv danach fragen, ob denn Spitzers Satire 'nutzlos' gewesen sei, zumal sie die kritisierten Umstände nicht wirklich aufzuheben vermochte (folglich der satirischen Intention augenscheinlich nicht nachkommen konnte).¹⁰¹ Unter anderer Perspektive ist hingegen festzuhalten, dass das Geschriebene selbst heute noch amüsiert, was wohl nicht zuletzt der bemerkenswerten Sprachkritik Spitzers zu verdanken ist, die bereits von Karl Kraus gelobt wurde¹⁰². In diesem Sinne erscheinen beispielsweise Spitzers Klagen "Arme deutsche Sprach! überall bist du geächtet. Deine Feinde werden immer übermüthiger"¹⁰³ oder "Nix Deutsch!"¹⁰⁴ vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Sprachreformen und dem Einfluss

⁹⁹ cf. Kap. 5.

¹⁰⁰ cf. Zohner 1946.

¹⁰¹ cf. Kap. 2. 2 und 6. 3. 2.

¹⁰² cf. Kap. 7. 2. 3.

¹⁰³ WS 26. Sept. 1880: *Beginn der Ballsaison auf den Kriegsschiffen. Gefährliche Speisekarten. Der offizielle 'Wiener Abendstellwagen'*. In: WS V, S. 183. – In WS 5. Sept. 1869 zitiert Spitzer hierfür Schiller: "Die 'arme deutsche Sprach', wie der Lump in 'Minna von Barnhelm' sagt, ist nicht im Stande, die poetischen Intentionen des Herrn Wagner wiederzugeben" (*Die Presse*, Ts. Einschar im HAWSL).

¹⁰⁴ WS 28. Aug. 1870: *Nix Deutsch!* In: WS II, S. 134; cf. WS 9. Mai 1880: *Nix Daitsch!* In: WS V, S. 132-136.

v. a. von Anglizismen, ebenso der "Kanak-Sprak"¹⁰⁵ durchaus aktuell. Spitzers *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* wiederum lassen sich zur stets aktuellen Diskussion um die Grenzen der Satire, die beispielsweise 2005/06 um die WM-Satire des TITANIC-Redaktors Martin Sonneborn entbrannte, erhellend beiziehen.¹⁰⁶

Spitzers politische Feuilletons lesen sich demgegenüber (in Ermangelung eines direkten Aktualitätsbezuges) über hundert Jahre später merklich weniger fesselnd bzw. weniger zeitgemäß, wenn sie ausschliesslich als Anspielungen auf damalige Regierungspersönlichkeiten verstanden werden. Im Besonderen in der Satire wird jedoch zumeist das Allgemeine dargestellt, sodass sich die gegeisselten Faiblessen mühelos zeitgenössischen Persönlichkeiten attribuieren lassen.¹⁰⁷ Die Satire ist aber nicht nur ein Text, der einen Nutzen z. B. im Sinne der Besserung gewisser Zustände herbeiführen soll (*prodesse*), sondern sie ist gleichermassen Literatur, Kunst – und mithin ästhetisch (*delectare*).¹⁰⁸ Mit Karl Kraus lässt sich alsdann vorerst für die Satire schliessen:

Denn sie ist die Kunst, die vor allen andern Künsten sich überlebt, aber auch die tote Zeit. Je härter der Stoff, desto größer der Angriff. Je verzweifelter der Kampf, desto stärker die Kunst. Der satirische Künstler steht am Ende einer Entwicklung, die sich der Kunst versagt. Er ist ihr Produkt und ihr hoffnungsloses Gegenteil. Er organisiert die Flucht des Geistes vor der Menschheit, er ist die Rückwärtskonzentrierung. Nach ihm die Sintflut.¹⁰⁹

1. 4 Forschungslage und Methodisches

Die bereits vor über einem Jahrzehnt von Matthias Nöllke kritisierte Sachlage bezüglich einer Würdigung Daniel Spitzers hat sich bis heute unwesentlich verändert: "Die Neuedition der *Wiener Spaziergänge* ist [...] mit einiger Sicherheit zum Erliegen gekommen; soweit mir bekannt, haben es die zuständigen Kulturjournalisten auch diesmal nicht versäumt, nicht an Daniel Spitzer zu erinnern."¹¹⁰ Immerhin fand von Oktober 1993 bis Januar 1994 im Wiener

¹⁰⁵ cf. Zaimoglu, Feridun: *Kanak Sprak*. Hamburg 2004.

¹⁰⁶ cf. Kap. 4. 2.

¹⁰⁷ cf. zu Stereotypen z. B. WS Juli 1865: *Der Maulaufreißer von Wien*. In: WS I, S. 1-4. – Oder erweiterte Kritik an der Wiener Oper als Massenunterhaltung in WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 190.

¹⁰⁸ cf. Kap. 3.

¹⁰⁹ Kraus *Schriften 4a*, S. 240.

¹¹⁰ Nöllke 1994, S. 17. Zur Editions-geschichte der *Wiener Spaziergänge* cf. ebd., S. 19-20.

Rathaus eine Ausstellung zu Ehren des Satirikers statt¹¹¹, und in den meisten Feuilleton-Anthologien ist zumindest ein Spitzer-Text vertreten.¹¹²

Heute sind Spitzers Texte ausserhalb Wiens rar einzusehen, nur wenige Bibliotheken führen die sog. 'Gesamtausgaben', die Buchausgaben der *Wiener Spaziergänge* "können als Raritäten gelten und sind antiquarisch kaum zu beschaffen."¹¹³ Die meist auf mehrbändige Ausgaben projizierten *Gesammelten Schriften*, z. B. jene von Kalbeck/Deutsch (1912-14) oder Obermaier (1988/1991) wurden nach drei bzw. vier Bänden abgebrochen. Dazu kommt, dass einige Feuilletons gar nie in den Sammlungen erschienen sind, da sie entweder Spitzer oder sein jeweiliger Verleger eliminiert hatten. Das der Klinkhardt-Ausgabe vorangestellte *Wort an den Leser* sucht diesen Umstand zu erklären:

Die vorliegende Gesamtausgabe in sieben Bänden bringt eine Auswahl jener Feuilletons, die einst – und sie tun das auch heute noch – die Wiener ärgerten und entzückten. Ausgeschieden wurden die Aufsätze, deren Wirkung sich mit dem Tage erschöpfte, für den sie geschrieben worden waren – dem vollkommenen Schriftsteller gebührt der Vorzug vor dem vollständigen.¹¹⁴

Aufgrund dieser Forschungslage wird in der vorliegenden Arbeit oft ausführlich zitiert; dieses Vorgehen soll dem Verständnis und dem Lesefluss förderlich sein und ist berechtigt, weil die Spitzer-Texte wenig bekannt sind und bis dato von der Öffentlichkeit kaum gewürdigt wurden.¹¹⁵

Zu Daniel Spitzer existieren bis anhin nur wenige wissenschaftliche Publikationen; jene von Matthias Nöllke¹¹⁶ legt den Schwerpunkt auf den liberalen Zeitungskontext des Feuilletons. Der Autor behandelt daher nicht ein spezifisches Thema der *Wiener Spaziergänge*, sondern erfasst die Texte vor allem hinsichtlich ihres Zusammenspiels mit den aktuellen Zeitungsnachrichten und den gegebenen politischen Implikationen. Nöllke bearbeitet an der Oberfläche Spitzers Schreibstil (z. B. in Aussagen zur Themenverknüpfung und zum Textaufbau der *Wiener Spaziergänge*, kaum aber zur Wirkung des Satirischen Verfahrens), stellt dagegen die Presselandschaft, den Kontext der *Wiener Spaziergänge*, gründlich dar. Die Disser-

¹¹¹ cf. Katalog 1993.

¹¹² cf. Kap. 1. 2. 1.

¹¹³ Nöllke 1994, S. 19. – Ausführlich zur Zugänglichkeit der Spitzer-Texte cf. Nöllke 1994, S. 17-20. – Erfreulicherweise können heute über das "Zentrale Verzeichnis Antiquarischer Bücher" (www.zvab.com oder <http://used.addall.com>) immer wieder Spitzer-Ausgaben gefunden werden.

¹¹⁴ *Wort an den Leser*, Verf. unbekannt (ev. Hg. Dr. Gustav Brenner). In: WS I, o. P.

¹¹⁵ Eine kommentierte Übersicht der Editionen der *Wiener Spaziergänge* findet sich bei Nöllke 1994, S. 19f. – In der vorliegenden Arbeit wird vorwiegend aus der siebenbändigen Klinkhardt-Ausgabe der *Wiener Spaziergänge* zitiert (WS I-VII), da sie das umfangreichste Korpus bietet. Einige Feuilletons finden sich allerdings in keiner Buchausgabe der *Wiener Spaziergänge*, sodass auf das HAWSL zurückgegriffen werden musste (in den betreffenden Anmerkungen angegeben).

tation von Christa Gaug (USA)¹¹⁷ arbeitet mit dem Bild der Stadt Wien, wie es von Spitzer entworfen wird, und vergleicht es mit Theodor Fontanes Berlin, ohne dass sich in diesem Vergleich Erstaunliches manifestieren würde.

Wissenschaftlich gesehen scheint sich der Wiener Spaziergänger von früherer, zumeist negativ konnotierter Kritik lösen zu können: Wilmont Haacke, Walther Heide und Emil Dovifat prägten eine antisemitische (und wenig wissenschaftliche) Charakterisierung von Spitzers feuilletonistischem Stil¹¹⁸, die von Wiktora und Chamrath – im Vergleich etwa zum "gemütvollen" Ludwig Speidel¹¹⁹ – übernommen wurde. Entsprechend sieht Robert Karl in Friedrich Uhls Texten ein "niveau"-volleres Gegenstück zu Spitzers *Spaziergängen*, um alsdann Spitzers Bedeutsamkeit zu verwerfen, zumal die "nicht-jüdischen" Feuilletonisten wegweisend gewesen seien.¹²⁰ Neuere Arbeiten, wie z. B. Lengauers Text zum *Wiener Feuilleton*, Botsteins *Judentum und Modernität* oder Rossbachers *Literatur und Liberalismus* erfassen Spitzers Bedeutung u. a. in seiner Wirkung auf Nachfolger wie Karl Kraus oder hinsichtlich seiner Relevanz für das Feuilleton der liberalen Ära.¹²¹

Vorliegende Dissertation analysiert exemplarisch Daniel Spitzers satirischen Umgang mit Richard Wagner. Untersucht werden hauptsächlich die *Wiener Spaziergänge*, um zu klären, welche Funktion Wagner für Spitzer besass, ob ihm "knarren, dröhnen, pfeifen und kreischen"¹²² der Musik Wagners mehr als nur Reibungsfläche für seine Satire war. Es wird aufgewiesen, was Spitzers Feuilletons zu *satirischen* Texten macht, und hinsichtlich einer umfassenden Diskussion der Wagner-Satiren wird zudem besprochen, inwiefern Spitzers satirischer Blick auf Wagner ein Gesamtbild in Bezug auf die Person Wagner, sein Leben und Werk (und seine Wirkung) erfasst, und in welchem Zeit- und Zeitungs-Kontext die Spitzer-Satiren zu sehen sind.

Diese Untersuchung will keine umfassende Satire-Theorie entwerfen, und auch die historische Entwicklung des Begriffs bzw. dessen, was man als "Satire" zu bezeichnen pflegt(e), wird nur soweit mit einbezogen, als daraus belangvolle Erkenntnisse für die Spitzer-Texte resultieren. Spitzers Satiren werden demnach induktiv auf satirische Elemente hin untersucht

¹¹⁶ Nölke 1994.

¹¹⁷ Gaug 2000.

¹¹⁸ Spitzers Feuilletons seien "gekünstelt", "seelisch arm" und "konstruiert" (Dovifat 1941, Sp. 994).

¹¹⁹ Die *Wiener Spaziergänge* haben – laut Dovifat – "keine symbolische Bedeutung oder Tiefe, wie sie in nahezu jedem Feuilleton von Speidel fühlbar" sei (Dovifat 1941, Sp. 997); dieser Behauptung stimmt Oskar Wiktora zu (er schreibt sie allerdings Walther Heide zu, cf. Wiktora 1948, S. 29.). Doris Chamrath versäumt es, eine Referenz anzugeben (Chamrath 1959, S. 143).

¹²⁰ cf. Karl 1948, S. 120.

¹²¹ cf. Lengauer 1977f., S. 70; Botstein 1991, S. 75; Rossbacher 1992, S. 84.

¹²² WS 27. Mai 1866: *Die Prater-Ausstellung*. In: WS I, S. 34 (cf. Kap. 1. 3).

und nicht *einer* speziellen Satiretheorie unterworfen,¹²³ sodass anhand von Spitzers Textkorpus zu Wagner das Funktionieren eines Satirischen Prinzips dargestellt werden kann.¹²⁴

2. Das Satirische Prinzip in Spitzers Wiener Spaziergängen

*Ich habe die Schlechten schlecht gemacht,
Drum hab' ich es Wenigen recht gemacht,
Nur Einige haben mir Dank gebracht,
Doch Alle, sie haben sich krank gelacht!*

Daniel Spitzer: *Grabschrift eines Satirikers*

2. 1 Die Debatte um eine Definition der Satire

Sucht man nach einer Definition für den Begriff *Satire*, nach einer möglichst präzisen Beschreibung dieses literarischen Phänomens, ist es sinnvoll, die Frage zu erläutern, was als Bedingung der Erscheinung vorangeht, warum und wie sie aufzutauchen pflegt bzw. wann und mit welchen Bedeutungsnuancen der zu definierende Terminus verwendet wird. Der Philosoph und Romancier Peter Bieri fasst für die Verwendung eines Begriffs zusammen:

Wenn wir die Bedingungen kennen, die das Phänomen möglich machten, und die Bedingungen, die zusammen sein Eintreten festlegen, haben wir den Eindruck zu verstehen, warum es vorliegt. Wenn uns das Phänomen, umgekehrt, rätselhaft erscheint, dann deshalb, weil wir nicht wissen, welche Bedingungen es waren, die es ermöglichten und die zusammen dafür sorgten, daß es auch wirklich eintrat.¹²⁵

Das Wort *Satire* geht auf lat. *satura* (abgeleitet von *satur* (lat.) 'satt', 'voll') zurück und bezeichnete ursprünglich ein Mischgericht oder eine Füllung. Bei Ennius (um 200 v. Chr.) findet der Begriff als Titel für eine Sammlung verschiedenartiger Gedichte erstmals bezeugt literarische Verwendung;¹²⁶ in diesem Sinne versteht Brummack darunter 'Vermischtes' oder 'Alleslei'.¹²⁷ Zur Bezeichnung eines Genres wurde *Satura* erst nach Lucilius (2. Jh. v. Chr.) und

¹²³ cf. Eco 1998, S. 72-74.

¹²⁴ Zum Textkorpus cf. Kap. 1. 3.

¹²⁵ Bieri 2003, S. 15.

¹²⁶ cf. Weinreich 1970, S. 3-10.

¹²⁷ Brummack 2003, S. 356.

Varro (1. Jh. v. Chr.), zumal deren *saturae* genannten Gedichtsammlungen die charakteristischen Merkmale des Satirischen noch weitgehend fehlen.¹²⁸

Obschon heute die Ableitung des Wortes *Satire* von *Satyr* und *Satyrspiel* als falsch gilt, hat sie jahrhundertlang die Auffassung der Sache beeinflusst. In der Orthographie kann man diesbezügliche Spuren noch erkennen: Die Dichter der Spätantike sowie die lateinischen Schreiber des Mittelalters und der frühen Neuzeit notieren neben *satura* sowohl *satyra* als auch *satira*.¹²⁹ Die Adaptation im deutschen Sprachraum beginnt im 16. Jahrhundert, als man statt *Schimpf*-, *Stachel*-, *Scherz*-, *Strafgedicht* und dergleichen nun zusätzlich *Satyra* verwendet. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts setzt sich unter Einfluss des Französischen endlich *Satyre* durch, und im folgenden Jahrhundert gilt die Eindeutschung als abgeschlossen. Seit dem 19. Jahrhundert ist die heutige Schreibweise gebräuchlich.¹³⁰

Die spätantiken Grammatiker und Kompilatoren, die das Genre der Satire mit dem altgriechischen Satyrspiel und den Formen der Komödie in historischen Zusammenhang zu bringen suchen, erweitern den Genrebegriff *Satura* bedeutend. Das Adjektiv *satyricus* kann bei ihnen bereits *satirisch* bedeuten. Im 18. Jahrhundert schliesslich erfasst man mit "Satire" nicht mehr primär ein Genre, sondern vielmehr ein *genus scribendi*; erst im 20. Jahrhundert ist eine "eigentliche Theorie der Satire als Schreibart [sic] und Grundform" ausgearbeitet worden.¹³¹

Bereits in Kapitel 1. 2. 2 wurde darauf hingewiesen, dass in der vorliegenden Arbeit *Satire* als genreübergreifendes Formprinzip gefasst wird, i. e. als eine mögliche Form von Literatur, eine Schreibweise oder ein Kunstprinzip. In den folgenden Kapiteln soll demnach versucht werden, das Charakteristische der Satire, ihre notwendigen und hinreichenden Bedingungen auszumachen.¹³²

¹²⁸ Brummack 2003, S. 356. – cf. Fricke 1981, S. 137: Fricke weist darauf hin, dass die Texte der satirischen "Stammväter" Ennius und Lucilius vielmehr Texte unterschiedlicher Textsorten enthalten, "von denen dann jedoch nur die im engeren Sinne satirischen Formen durch ihre Aufnahme bei Horaz, Persius und Juvenal *musterbildend* wirkten." – cf. zu Lucilius auch Weinreich 1970, S. XXX-XXXVI; zu Varro Ders., S. IX und XXXVII-XLVI (Einleitung).

¹²⁹ cf. Weinreich 1970, S. VII (Einleitung).

¹³⁰ Brummack 2003, S. 356. Frühester Belege hierfür ist: Hieronymus Emser: *Eyn deutsche Satyra vnd straffe des Eebruchs* (1505). Auch Opitz (1624), Harsdörffer (1653) u. a. verwenden diese Form (Brummack 2003, S. 356). – Spitzer benutzt sowohl die Schreibweise "Satyre" als auch "Satire" (cf. z. B. WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 92; WS 1. Jan. 1881: *Der glückliche Dichter Eduard Mautner und der unglückliche Dichter Cajetan Cerri. Das Nachtleben in Wien*. In: WS V, S. 229.)

¹³¹ Brummack 2003, S. 357. – In der vorliegenden Arbeit wird nicht umfassend auf die Probleme der Satireforschung eingegangen, weil dies den Rahmen und die Thematik dieser Untersuchung sprengen würde. Brummack stellt die Problematik ausführlich dar (Brummack 1971, S. 328-377; Brummack 2003, S. 356-359).

¹³² cf. Bieris Diktum: "Phänomene zu erklären und dadurch verständlich zu machen, heißt, die *Bedingungen* zu entdecken, von denen sie abhängen. Wenn sie erfüllt sind, und nur wenn sie erfüllt sind, tritt das Phänomen auf. Für jede einzelne Bedingung gilt, daß sie notwendig ist: Wäre sie nicht erfüllt, würde das betreffende Phänomen nicht auftreten. Zusammengenommen sind die Bedingungen jeweils hinreichend: Wenn sie alle erfüllt sind, kann es nicht ausbleiben, daß sich das Phänomen einstellt." (Bieri 2003, S. 15.)

Versteht man unter *Satire* nicht nur ein Genre, sondern eher eine Intention, eine Schreibweise oder ein Formprinzip, ist es sinnvoll, vom *Prinzip des Satirischen* oder von einem *satirischen Verfahren* zu sprechen, um die Interaktion der die Satire konstituierenden Elemente zu eruieren. Die vier zentralen Fragenkomplexe, die Klaus Hempfer im Zusammenhang mit der Satireforschung als Grundlagen eines Satire-Prinzips vorstellt,¹³³ sollen in den folgenden Kapiteln anhand der Spitzer-Satiren überprüft, ausgeführt und ggf. präzisiert werden. Es geht dabei um den *intentionalen Charakter* der Satire, i. e. um die 'Absicht' eines Satirikers, der einen Anlass braucht, um überhaupt zum Mittel der Satire zu greifen. Die Intention ist – das wird im folgenden Kapitel auszuführen sein – oft nicht explizit in der Satire formuliert und lässt sich daher meist nur implizit erschliessen. Weiter wird der Begriff der *satirischen Norm* (bzw. *Tendenz*) zu besprechen sein,¹³⁴ um drittens z. B. das *Wirklichkeitsverhältnis des Satirischen* klären zu können.¹³⁵ Die ästhetische Formierung dieser Komponenten (i. e. die *sprachlich-stilistische Ausdrucksform* des Satirischen) ist für die Legitimation der Satire als Kunstform unabdingbar, sodass zu klären sein wird, inwieweit die Satire eine poetische Funktion erfüllt, die sich wesentlich in Norm-Abweichung manifestiert.¹³⁶

Bereits Lazarowicz bemerkte, "daß eine Satire nicht auf Grund von äußeren Merkmalen zu identifizieren" sei, da der Satiriker jede Form zum Medium seiner satirischen Intention machen kann.¹³⁷ Bei Spitzer prägt sich das Satirische Prinzip in Feuilletons (den sog. *Wiener Spaziergängen*), in kommentierten Briefen (*Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin*¹³⁸), in Novellen¹³⁹ und, bisher unveröffentlicht, in einem Drama (*Leonidas. Ein Trauerspiel*¹⁴⁰) aus.¹⁴¹ Eine bloße Auflistung von der Satire zugrunde liegenden Elementen reicht nicht aus, um diese Schreibweise in ihrem Wesen zu fassen und von benachbarten Schreibweisen abzugrenzen, zumal sich sämtliche Elemente jeweils auch in anderen Schreibweisen finden lassen.¹⁴² Das Satirische Prinzip soll als holistisches System gefasst werden, dessen Funktionieren nicht aus der Summierung der Eigenschaften der einzelnen

¹³³ Hempfer 1972, S. 30.

¹³⁴ cf. Kap. 2. 3.

¹³⁵ cf. Kap. 2. 4.

¹³⁶ cf. Kap. 3.

¹³⁷ Lazarowicz 1963, S. XI.

¹³⁸ cf. Kap. 4. 2.

¹³⁹ cf. Kap. 1. 2. 1.

¹⁴⁰ *Leonidas* liegt als Manuskript im HAWSL vor (I. N. 95592). Eine erste Sichtung ergab, dass es sich nicht um einen Wagner-relevanten Text handelt.

¹⁴¹ Die Auswahl der in dieser Arbeit besprochenen Spitzer-Texte beschränkt sich also wesentlich auf solche, die Wagner als zentrales Thema aufführen. Diese Reduktion schliesst zwar gewisse Feuilletons aus (z. B. Spitzers frühere *Kneipeles-Briefe* oder die Novelle *Das Herrenrecht*), es finden sich aber trotzdem Verweise auf *Wiener Spaziergänge*, die nichts mit Wagner zu tun haben, v. a. um themenübergreifende Elemente der Satire auszuweisen. Über eine Darstellung des *Satirischen Prinzips* der Spitzer-Satire hinaus gewährleistet diese Reduktion eine fundiertere Besprechung der Wagner-Thematik, die eigentliches Thema der Arbeit ist.

¹⁴² cf. Kap. 3. 4.

Funktionieren nicht aus der Summierung der Eigenschaften der einzelnen Teilstrukturen verstehbar ist. Vielmehr wird eine satiretypische Relation zwischen den fundamentalen Elementen zu dokumentieren sein, da erst die "spezifische Interaktion"¹⁴³, das Zusammenwirken dieser Elemente, strukturbildend für die Satire ist.¹⁴⁴

Es versteht sich, dass es wegen der interaktiven Beschaffenheit des Satirischen Prinzips nicht möglich ist, die elementaren Komponenten isoliert zu betrachten; bisweilen treten Überschneidungen auf und Vor- und Rückgriffe müssen vorgenommen werden.

2. 2 "... in einem großen principiellen Irrthume befangen ..." – zu Anlass und Absicht der Spitzer-Satire

2. 2. 1 indignatio

Brummack formuliert vorsichtig, dass das herausragende Merkmal der Satire "die Negativität [sei], mit der sie eine Wirklichkeit als Mangel, als Mißstand und Lüge, kenntlich macht."¹⁴⁵ Andere Forschende begründen Satire nicht nur in der Empörung und Sorge des Autors angesichts des Verhaltens Einzelner oder des Gesellschaftszustandes, sondern sehen sie u. a. vor dem Hintergrund ihrer vorliterarischen Urformen (Schmäherei, Saturnalien, Karnevalsbräuche, feindselige Beschwörungen etc.) beispielsweise im menschlichen Aggressionstrieb begründet.¹⁴⁶ Kurt Tucholsky attestiert dem Satiriker gar "Hass": "Und wenn Einer mit Engelszungen predigte und hätte des Hasses nicht –: er wäre kein Satiriker."¹⁴⁷ Die Rolle, welche die Aggression für die Satire spielt, ist zwiespältig und wissenschaftlich kaum belegbar.¹⁴⁸ Der 'natürliche Aggressionstrieb'¹⁴⁹ jedes Menschen mag mit ein Grund sein, Satiren zu schreiben; andererseits kann pure Aggression gegen ein Opfer keine hinreichende Basis für eine Satire sein (höchstens für Polemik¹⁵⁰), ist die satirische Intention doch einer gewissen Objektivität

¹⁴³ Hempfer 1972, S. 35.

¹⁴⁴ cf. Schönert 1969, S. 33f.

¹⁴⁵ Brummack 2003, S. 355.

¹⁴⁶ cf. z. B. Lazarowicz 1963; Lukács 1971; Arntzen 1989; Senn 1998 etc. – Spitzer selbst spricht die "nothwendige Bosheit" an (cf. Kap. 1. 2. 3).

¹⁴⁷ Tucholsky 1919b, S. 327. – cf. Lukács, der von einem "heiligen Haß" spricht (Lukács 1971, S. 100).

¹⁴⁸ cf. Nöllke 1994, S. 96 (verweist auf Feinberg, Leonard: *The Satirist. His Temperament, Motivation, and Influence*. Ames 1963, S. 42ff.). – cf. Nöllke 1994, S. 96, Anm. 166.

¹⁴⁹ Dem eher negativ konnotierten deutschen Begriff *Aggression* liegt das lateinische Verb *aggredi* zugrunde, das (wertneutraler) an oder zu jemandem (oder etwas) "heranschreiten", auf jemanden oder etwas "zugehen", "sich ihm nähern" bedeutet (Georges 1962, 1, Sp. 247). In einem erweiterten Sinne kann so der 'Aggressionstrieb' des Menschen schlicht als eine Art 'Tatkraft' verstanden werden.

¹⁵⁰ cf. Kap. 3. 4.

(z. B. als allgemeines Ärgernis, Lasterhaftigkeit etc.) und der Ästhetik der Gestaltung verpflichtet.¹⁵¹

Versteht man unter *Aggression* jedoch keinen sublimierten aggressiven Trieb, sondern am Text ablesbare Aggression, die durch Zeichen¹⁵² zum Vorschein kommt, gewinnt Brummack (frühe) Feststellung an Plausibilität: "Sprachliche Aggression tendiert immer zu Störungen und Überlagerungen des Systems (z. B. Inversion, Metaphorik, Wiederholungen)".¹⁵³ Die Aggression, ursprünglich auf Tötung oder Vernichtung ihres Objektes ausgerichtet, wird literarisch nicht real vollzogen, sondern verbal oder mit ästhetischen Mitteln symbolisch ausgeführt, mit dem Ziel, das Ansehen einer Person oder Institution zunichte zu machen. So betrachtet kann Satire als sozialisierter Tötungstrieb betrachtet werden¹⁵⁴ oder als "ästhetisch sozialisierte Aggression (eine Satire ein Werk, das ganz davon [sc. von dieser Schreibweise] geprägt ist)."¹⁵⁵

Aggression kann auch im Verlachen oder Lächerlichmachen eines Objektes erkennbar sein,¹⁵⁶ doch das Auslachen ist weder (konstitutives) Merkmal der Satire noch Selbstzweck, sondern fungiert (zumindest bei der strafenden Satire) höchstens als Sanktion.¹⁵⁷ Spitzer thematisiert das Auslachen selbst in seinem letzten Feuilleton, wenn er betont, man müsse sich "in unserer Zeit beeilen, einen Dummkopf auszulachen, denn morgen ist er vielleicht schon ein sehr einflußreicher Mann."¹⁵⁸ Und andernorts schliesst er:

¹⁵¹ cf. Kap. 3.

¹⁵² Brummack 1971, S. 282; Arntzen nennt die Aggression "verbale Attacke" (Arntzen 1989, S. 7).

¹⁵³ Brummack 1971, S. 282, ausgeführt bei Senn 1998, S. 27 (Angreifer [Satiriker] – Angriffsgegenstand/Angriffsobjekt – Opfer).

¹⁵⁴ Weiss 1992, S. 19f. Aggression kann z. B. kämpferisch (Lukács 1971, S. 87) oder engagiert (Lazarowicz 1963, S. 67; cf. Schwind 1988, S. 63) artikuliert sein und in literarischer resp. allgemein ästhetischer Form auftreten.

¹⁵⁵ Brummack 1971, S. 282.

¹⁵⁶ Arntzen 1989, S. 7; Brummack 1977, S. 602.

¹⁵⁷ Senn 1998, S. 25. Senn unterscheidet zwischen Verlachen und (dem affektiven Phänomen) Lachen. Er hält fest, dass Lachen und Lächerlichmachen – entgegen verbreiteter Ansicht – nicht notwendige Merkmale der Satire sind. Dem Witz nicht unähnlich, bietet die Satire ein normatives Rahmenprogramm, in dem eine Menge Gleichgesinnter durch gemeinsames Lachen Bestätigung für ihre Ansicht erhalten. Zum Verständnis der satirischen Intention/Aussage ist demnach stets die Referenz auf Normen und Wertvorstellungen zu bedenken. Wer mit diesem Normsystem nicht vertraut ist oder es nicht akzeptiert, kann den beabsichtigten satirischen Gehalt als verletzend empfinden oder ihn gar nicht erst als solchen wahrnehmen (ebd. S. 26). – Kablitz bezeichnet das Lachen als Zielreaktion des Komischen (Kablitz 2000, S. 288).

¹⁵⁸ WS 3. April 1892: *Aus Meran II*. In: WS VII, S. 299. – cf. Wilhelm Alt in der *Wiener Zeitung*, 3. Juli 1955, S. IV: "Nicht der Satiriker macht die Dinge lächerlich, denn sie sind es von Haus aus. Aber er macht sie durch seinen lähmenden Blick erstarren in einer Pose, die nicht auf Dauer berechnet war. Ein Film, der plötzlich angehalten wird, gibt immer ein lächerliches Bild."

Es ist auch in der That ein tiefgefühltes Bedürfnis geworden, einander auszulachen, und in den Witzblättern, wie auf der Bühne herrscht eine unermüdliche Thätigkeit, um den gerechten Anforderungen der Zeit in dieser Beziehung zu entsprechen. Ja, auch diese Hast der Satire, diese wilde Uebertreibjagd der Karrikatur wird witzige Köpfe bald anregen, und zur Satire der Satiriker, zur Karrikatur der Karrikatoren führen.¹⁵⁹

Arntzen wies darauf hin, dass nicht die eigene Aggression am Anfang der Satire stehe, sondern die Entrüstung (*indignatio*): "'Indignatio' ist die Schöpferkraft, die Kreativität für die Satire."¹⁶⁰ Die Entrüstung muss aber literarisch bzw. 'ästhetisch' geäußert werden, um Satire hervorzubringen, denn Satire "ist nicht in Vers gehüllte Entrüstung, sondern sie ist Vers *aus* Entrüstung."¹⁶¹

Im lateinischen Verb *indignari* ('sich entrüsten'¹⁶²) findet sich die Komponente *dignus* ('würdig'¹⁶³) negiert, was darauf hinweist, dass die Entrüstung dadurch entsteht, dass etwas als 'unwürdig' befunden wird. Im Gegensatz zur Aggression, die unmotiviert und kaum objektiv nachvollziehbar auftreten kann, spricht man von *indignatio* erst dann, wenn davon ausgegangen wird, dass der Grund zur Entrüstung ein weithin anerkannter ist, i. e., wenn sich die Mehrheit informierter Menschen innerhalb eines Kulturkreises über eine Sache empört, weil diese anscheinend gegen geläufige, anerkannte Normen verstösst – und dieser gewissermaßen objektiv nachvollziehbare Norm-Verstoss legitimiert erst die Satire.¹⁶⁴ Für die Entrüstung muss bei adäquater Darstellung denn auch kein eigentlicher Grund angegeben werden, weil der Satiriker davon ausgehen kann, dass seine Aufzeichnungen Sukkurs finden werden. Diese bereits in der *indignatio* enthaltenen Norm-Vorstellungen manifestieren sich gleichsam in der satirischen Tendenz. Bezeichnet sich Spitzers Ich-Erzähler etwa als "Wächter der öffentlichen Ordnung"¹⁶⁵, so verlässt sich der Satiriker allerdings nicht allein darauf, dass seine *indignatio* nachvollziehbar sei, sondern darüber hinaus besteht offenbar Bedarf zur Rechtfertigung oder mindestens Deklaration der satirischen Tätigkeit.

Zu bedenken gilt, dass sich Spitzers Satire nicht nur auf sozio-kulturelle Normen beruft, sondern überdies ästhetische Codes verwendet, die gemäss satirischer Intention bewusst ge-

¹⁵⁹ WS Sept. 1867: *Die Karrikatur in der Karrikatur*. In: WS I, S. 61f.

¹⁶⁰ Arntzen 1989, Bd. I, S. 11f.

¹⁶¹ Arntzen 1989, Bd. I, S. 11f.

¹⁶² Georges führt für *indignari* weitere Übersetzungsmöglichkeiten an: "etwas für unwürdig-, für unanständig-, für empörend halten, über etwas unwillig-, unmutig-, entrüstet sein oder werden" (Georges 1962, 2, Sp. 198). – Interessant ist, dass später *indignari* auch medizinisch verwendet wird ("krankhaft erregt-, gereizt werden, sich entzünden [!]" ebd.). – cf. Anm. 70.

¹⁶³ cf. Georges 1962, 2, Sp. 198f.

¹⁶⁴ cf. Kap. 2. 3.

¹⁶⁵ *Die Presse*. 4. Juni 1871. Ts. (Einsehbar im HAWSL). Es wird später diskutiert, inwiefern der Autor Spitzer mit seiner Erzähler-Figur gleichgesetzt wurde (cf. Kap. 2. 4. 4. 2).

macht werden sollen.¹⁶⁶ Weist der satirische Text auf einen realen Sachverhalt hin, entwirft die ästhetische Gestaltung des satirischen Inhalts zugleich eine fiktive Welt¹⁶⁷ und gestaltet die Realität derart um, "dass sie als Sinngefüge nur aus der Kenntnis der jeweiligen Tendenz, also von der satirischen Funktion her zu verstehen ist."¹⁶⁸ Im folgenden Kapitel wird gezeigt, welche Intentionen bei Spitzer zu erkennen sind und welche Leistungen ein Modell-Leser erbringen muss, um die Satire umfassend zu rezipieren.

2. 2. 2 Blossstellen. Entlarven. Enthüllen. Und deuten.

Die Kommentatoren der römischen Dichter sprachen der Satire eine sittenrichterliche Funktion zu und erkannten im Satiriker oft einen Tugendlehrer – eine Auffassung, die noch im 18. Jahrhundert dominierte.¹⁶⁹ Gewiss kann (auch heute noch) ein Zweck der Satire sein, die Widersprüchlichkeit eines Sachverhaltes aufzudecken, seine Ursachen darzulegen oder festgefahrene gesellschaftliche Missstände zu hinterfragen: "Die Aufdeckung – zuweilen auch als Blossstellung, Entlarvung oder Enthüllung bezeichnet – ist eine der Hauptfunktionen [der Satire]."¹⁷⁰ In diesem Sinne ist der Satire eine gewisse *soziale Akzeptanz*¹⁷¹ zuzusprechen, weist sie doch auf Negatives hin oder auf einen Zustand, der nicht sein sollte,¹⁷² in der Hoffnung, diese Normwidrigkeit durch (wertende) Äusserungen offensichtlich zu machen und bestenfalls zu ihrer Aufhebung beizutragen.¹⁷³

Bei Spitzer findet sich ein Hinweis auf einen solchen 'normwidrigen'¹⁷⁴ Umstand bzw. widersprüchlichen Sachverhalt beispielsweise in der Blutschande in Wagners *Walküre*. Im

¹⁶⁶ cf. Senn 1998, S. 55; Schwind 1988, S. 95 (ebd., S. 60: "die Kultur stellt ein Paradigma von Anwendungssco- des als ein Interpretationsraster bereit.").

¹⁶⁷ cf. Kap. 2. 4.

¹⁶⁸ Weiss 1982, S. 7. – Ähnlich verhält es sich mit der Ironie. Das Ironiesignal trifft chiffriert auf den Rezipien- ten, der es entschlüsseln muss, um den eigentlichen Inhalt der Botschaft zu erkennen. Die Ironie verlangt vom Publikum ein gewisses Mass an Wissen über den betreffenden Inhalt der Konversation – ist dies nicht vorhan- den, erkennt der Rezipient die Ironie. – cf. Kap. 3. 4.

¹⁶⁹ Senn 1998, S. 22; Brummack 1971, S. 294.

¹⁷⁰ Senn 1998, S. 22. "Blossstellung" bei Feinäugle 1995, S. 139; "entlarven" bei Lukács 1971, S. 93; "Enthül- len" bei Schönert 1969, S. 10. – cf. Paulson 1967, S. 4.

¹⁷¹ Brummack spricht in einem früheren Text von einem "sozialen Element", denn "der Angriff dient einem gu- ten Zweck, soll abschrecken oder bessern und ist an irgendwelche Normen gebunden" (Brummack 1971, S. 282). Es ist sinnvoll, hier von *sozialer Akzeptanz* statt von einem "sozialen Element" zu sprechen, um hervorzu- heben, dass der soziale Aspekt nicht für sich allein funktioniert, sondern im Zusammenhang mit den poetischen Funktionen der Satire zu sehen ist (cf. Kap. 3. 1). In diesem Zusammenhang ist auch der Titel 2. 4 *Ästhetische Sozialisierung durch literarische Verhüllung* zu verstehen. – cf. Schönert 1969, S. 29; Weiss 1992, S. 24.

¹⁷² Senn 1998, S. 27: "Die *satirische Hypothese* stellt die Wirklichkeit als eine *reale Möglichkeit* dar – ein fikti- ves Ereignis, das einmal so wie dargestellt eintreffen könnte oder hätte eintreffen können, wäre es nicht anders, nämlich wie tatsächlich, gelaufen."

¹⁷³ Ebd. – cf. Arntzen 1989, S. 7 u. S. 16 (hier spricht Arntzen von "Abschaffung"); Gaier 1967, S. 396.

¹⁷⁴ Es scheint allerdings eine Textstrategie Spitzers zu sein, bewusst Fiktion und Realität sich überlagern zu las- sen, z. B. indem er real gültige 'Regeln' sich in der Fiktion nicht aufheben lässt (bzw. Wagner keine 'literarische

letzten Abschnitt seines Feuilletons zur *Walküre*¹⁷⁵ versucht der Erzähler – vorgeblich – das Stück zu verstehen:

Soll dieses unverständliche Drama allegorisch zu deuten sein? Wir finden keine andere Deutung, als daß die Geschwister Musik und Drama hier eine blutschänderische Ehe geschlossen haben und der arme Hunding Verstand auf den verächtlichen Handwink Wotan-Wagner's hin für immer zu schweigen hat. Die Wagnerianer waren ganz weg vor Entzücken, und ich war auch ganz entzückt, als ich weg war.¹⁷⁶

Hier spielt Spitzer einerseits auf Wagners Forderung nach einem *Gesamtkunstwerk* an, das in der Verbindung vom Musik, Dichtung und Raum zu schaffen sei¹⁷⁷ – eine Idee, die Spitzer despektierlich als "blutschänderische Ehe" bezeichnet. Ebendiese "blutschänderische Ehe" kann aber auch den Inhalt der *Walküre* meinen, und damit konfrontiert Spitzer nicht nur die Wirklichkeit (Wagners Idee des Gesamtkunstwerks) mit einer Norm (Standpunkt des Erzählers: lieber kein Gesamtkunstwerk), sondern zugleich die Fiktion (Geschwisterliebe in der *Walküre*) mit Normbegriffen der Wirklichkeit (Inzest als Sünde¹⁷⁸). Scheichl akzentuiert: "Abneigung gegen Wagners musikalische Neuerungen mag mit im Spiel sein, doch noch unmißverständlicher wendet sich Spitzer gegen die Ideologie dieser germanisierenden Opernwelt".¹⁷⁹ Die Konfrontation oder Überlagerung von Fiktion und Realität wird stark gewichtet, denn sie spiegelt sich in der Identifikation Wagners mit dem höchsten Gott Wotan (eine desgleichen in der Karikatur zu Zeiten Spitzers beliebte Maskierung¹⁸⁰). Spitzer erfasst in dieser Doppelkonstruktion sämtliche Grundzüge der Musikkonzeption Wagners, die Bermbach heute aus dem Verhältnis dreier Aspekte liest: "zunächst dem von Sprache und Musik, anschließend dem von musikalischem Werk und szenischer Darstellung in einem entsprechend vorbereiteten Bühnenraum; sodann dem der Rolle des Mythos [...]" und schliesslich in der "Verbindung von Musikdrama und Theater, von Kunst und Öffentlichkeit im Medium von eigens da-

oder künstlerische Freiheiten' zugesteht), sondern geradezu penetrant realistisch die Fiktion unter die Lupe nimmt (also quasi die Fiktion mit Massstäben der Realität betrachtet) (cf. Kap. 2. 4).

¹⁷⁵ WS 18. März 1877: 'Die Walküre' von Richard Wagner. In: WS IV, S. 88f.

¹⁷⁶ ebd.

¹⁷⁷ cf. z. B. Wagner, Richard: *Oper und Drama* (1850-51). In: Wagner *Dichtungen und Schriften* 7. – Erläuternd zum "Gesamtkunstwerk" auch Bermbach 2004, S. 172-175 et passim.

¹⁷⁸ Spitzer greift mit dem Thema *Inzest* ein damals die Wagnerianer interessierendes Thema auf (cf. Romane wie *Le crépuscule des dieux* (1884) von Élémer Bourges oder *Zo'har* (1886) von Catulle Mendès, die aus Wagners Musikdramen bekannte Motive wie Inzest neben Ehebruch, Weltflucht etc. umsetzen).

¹⁷⁹ Scheichl 1993, S. V.

¹⁸⁰ cf. z. B. *Leipziger Flugblatt* um 1869 (in: Fischer 2000, S. 82 Abb. 6; cf. ebd. S. 115, Abb. 9); Köhler 2001, Abb. *Der Herr der Raben: Auf dem Wahnfried-Sgraffito steht Wotan zwischen der Schröder-Devrient und Cosima mit Siegfried*, 1874 (Abb. ohne Nr., zw. S. 288 u. 289).

für organisierten Festspielen" (die das Musikdrama erst zum Gesamtkunstwerk werden lassen).¹⁸¹

Die bei Spitzer zu beobachtende Überlagerung und Spiegelung von Fiktion und Realität, das Eindringen fiktionaler Begebenheiten in den realen Alltag und das Motiv der Blutschande, gekoppelt mit der *Walküren*-Aufführung findet sich Jahre später u. a. in Thomas Manns Erzählung *Wälsungenblut* (1905¹⁸²) wieder.¹⁸³ Manns Erzählung ist freilich angereichert um die zentrale Komponente des Jüdischen,¹⁸⁴ und in der Textsorte der Novelle manifestiert sich der bei Spitzer beobachtete Bezug zwischen Realität und Fiktion anders, quasi als Verhältnis zwischen zwei Fiktionsebenen innerhalb der (fiktionalen) Erzählung:

Innerhalb des übergeordneten Travestie-Rahmens und als Angelpunkt seiner Auslegung wird die Schilderung einer *Walküre*-Vorstellung gegeben: in humoristisch-aufführungskritischer Darstellung durch den Erzähler [...], zugleich aus der Sicht der spätlingsthaften Zwillinge Aarenhold und unter Einbeziehung ihres Rezeptionsverhaltens.¹⁸⁵

Die Novelle von der inzestuösen Beziehung des jüdischen Zwillingspaars mit den (erstaunlicherweise¹⁸⁶) Wagnerschen Namen Siegmund und Sieglinde formuliert an zentraler Stelle den Besuch von Wagners *Walküre*, und der Inzest im Musikdrama ist quasi Hintergrund der gelebten Beziehung zwischen Siegmund und Sieglinde auf diversen Ebenen.¹⁸⁷ Aarenholds Kommentar zum gewünschten *Walküre*-Besuch der Zwillinge ("Wie sinnig!"¹⁸⁸) unterstützt

¹⁸¹ Bermbach 2004, S. 175.

¹⁸² Mann 2004, S. 322: "Gedruckt im engen Sinn wurde die Erzählung erstmals 1905, um [...] in letzter Minute zurückgezogen zu werden."

¹⁸³ Vaget bemerkt in Élémer Bourges' *Le Crépuscule des Dieux* (1884) – nicht aber in Spitzers oben zitiertem *Feuilleton* – eine "bemerkenswerte Parallele" zu Thomas Mann (Vaget 1984, S. 161).

¹⁸⁴ cf Detering 2004; Vaget 2004; Elsäghé 2004.

¹⁸⁵ Windisch-Laube 2001, S. 330f. – Zur *Wälsungenblut*-Travestie cf. Northcote-Bade 1975, S. 53-67.

¹⁸⁶ Zur Frage der Assimilation cf. z. B. Detering 2004, S. 21-27; Vaget 2004, S. 42-46. – Die deutschen bzw. 'wagnerianischen' Vornamen werden v. a. von Vaget als Assimilationsversuch gedeutet (Vaget 2004, S. 43f.); Reed versteht die "Verwandlung in Juden [...]" als eine Ironie auf Kosten des Antisemiten Wagner" (Mann 2004, S. 314; cf. ebd. S. 340f.). – Scheichl schreibt in seinem Artikel zum hundertsten Todestag Spitzers: "Zu einem Zeitpunkt, als die Wiener Juden ihre Söhne noch gerne Siegfried und Siegmund nannten, erkannte Spitzer bereits, daß nicht nur von reaktionären Abgeordneten Gefahr für eine fortschrittlichere Welt drohte, sondern in besonderem Maße auch von der Gedankenwelt Richard Wagners" (Scheichl 1993, S. VI f.).

¹⁸⁷ Erotisch z. B. angedeutet durch die Liebkosungen der Zwillinge: "Da ihre [sc. Sieglinds] Lippen so weich aufeinander ruhten, küßte er [sc. Siegmund] sie darauf. Sie setzten sich auf die Chaiselongue, um noch einen Augenblick zu kosen, wie sie es liebten" (Mann *Wälsungenblut*, S. 447); sprachlich erinnert die hyperbolische Ausdrucksweise (auch hier treffen – ähnlich wie in der Spitzer-Satire, cf. Kap. 3. 2. 2 – *genus humile* und *genus sublime* aufeinander) an Wagner, z. B. "Ich [sc. Sieglind] verhehle dir nicht", sagte sie, 'daß der Wagen wartet'" (Mann *Wälsungenblut*, S. 446); bezüglich des Verhaltens der Zwillinge (während des *Walküren*-Besuchs) wird dies erzähltechnisch unterstützt durch den plötzlichen Wechsel des Schauplatzes Bühne/Loge, cf. Mann *Wälsungenblut*, S. 449-457) etc. – Zur Bedeutung der Sprache in Wagners Musikdramen cf. Bermbach 2004, S. 176ff.

¹⁸⁸ Mann *Wälsungenblut*, S. 439. – cf. "Aarenholds beugten sich lachend über ihre Teller. Von Beckerath, ausgeschlossen und blinzelnd nach Orientierung ringend, versuchte, so gut es ging, sich an ihrer Heiterkeit zu beteiligen." (ebd.); cf. auch die folgende Anm.

diese Lesart und dem Rezipienten wird ein Vergleich bzw. eine Gleichsetzung der Figur Hunding mit dem Bräutigam in spe, Beckerath, nahegelegt.¹⁸⁹

Während sich bei Thomas Mann jedoch keine direkt wertende Erzählerstimme erkennen lässt,¹⁹⁰ zeigt sich in Spitzers Feuilleton die Haltung des Erzählers gegenüber dem Musikdrama und den Wagnerianern¹⁹¹ im chiasmisch pointierten Schlussteil seines Feuilletons deutlich: "Die Wagnerianer waren ganz weg vor Entzücken, und ich war auch ganz entzückt, als ich weg war". Zwar liest und vergisst sich das Feuilleton leicht; doch das treffende Wortspiel als Abschluss des Textes ist prägnant und kann zur Meinungsbildung – im Sinne einer sozialen Zweckausrichtung der Satire – beitragen.¹⁹²

Das Einverständnis des Rezipienten mit Aussagen des Satirikers ist zwar keine notwendige Bedingung für die Satire,¹⁹³ doch der Erzähler in Spitzers Satiren sucht oft die Kommunikation mit dem Leser: Im Feuilleton zu Wagners *Rheingold*¹⁹⁴ beispielsweise spricht er einnehmend in der ersten Person Plural ("Wir denken aber"¹⁹⁵), was den Eindruck erweckt, der Rezipient müsse die Meinung des Erzählers teilen. Ebenfalls auf die Vereinnahmung des Rezipienten dürften zudem Fragen im Text und das Aufdecken von vermeintlichen Widersprüchlichkeiten in der Wagnerschen Opernhandlung abzielen: Wotan beispielsweise rufe "in vollständiger Geistesabwesenheit: 'Verträge schützt meines Speeres Schaft' – und hat also ganz vergessen, daß er noch vor einer Viertelstunde behauptet hat, der Vertrag sei nur zum Scherz beschlossen."¹⁹⁶ Und andernorts äussert sich der erstaunte Erzähler: "Überraschend ist

¹⁸⁹ "Kunz trommelte auf dem Tischtuch den Rhythmus des Hunding-Motivs." – cf. Northcote-Bade 1975, S. 53-67; Emig 1998, S. 123-152; Vaget 2004, S. 39; Mann 2004, S. 314f.

¹⁹⁰ Es liessen sich zahlreiche weitere Unterschiede zwischen den Texten Manns und Spitzers ausmachen, z. B. hat bei Mann der Inzest einen anderen Stellenwert als bei Spitzer, er ist hier "zu einem Akt der Rache an der Trivialität schlechthin und zu einem dekadenten Experiment umfunktioniert" (Vaget 1984, S. 161). An dieser Stelle wird aber eine Einschränkung auf jene Aspekte vorgenommen, die für die Satire Spitzers bedeutsam sind.

¹⁹¹ "Die Mitglieder der Nibelungen-Kanzlei wurden 'Wagnerianer' genannt. Später wird dieser Ausdruck für Wagner-Bewunderer generell gelten" (zu den Nibelungen-Kanzlisten gehörten z. B. Josef Rubinstein, Heinrich Porges, Anton Seidl u. a.) (Hansen 2006, S. 293).

¹⁹² Michail Bachtin z. B. sieht die Gesellschaft stets von der Gefahr bedroht, durch einen monologischen Diskurs Weltvorstellung, Gesellschaftsform und Menschenbild autoritär und einheitlich festzusetzen und alle anderen möglichen Sinnentwürfe abzuwehren und zu verwerfen. Die karnevalesken Zeremonien und Rituale sind für Bachtin Ausdruck eines karnevalesken Weltempfindens, das diese monologische Erstarrung in Frage stellt, indem es in der Welt den ewigen Wandel, den Wechsel von Erneuerung und Tod sieht und den Menschen (vom Körper her) als treibgesteuert, von Krankheit bedroht und todesverfallen wahrnimmt. Diesem Mensch- und Weltverständnis liegt die karnevalistische Zeremonie der Krönung und Erniedrigung des Karnevalskönigs zugrunde. Der Beginn der Neuzeit hat nach Bachtin diese Rituale zerstört und den Trieb des Menschen unterdrückt, sodass die Literatur nun der Bereich ist, in dem das Karnevaleske bewahrt wurde. Die Satire ist folglich für Bachtin die wichtigste Form, die autoritäre Erstarrung der Gesellschaft zu hinterfragen. So sind ihre Merkmale das Lachen über Autorität und die Überprüfung ideologischer Systeme unter Berücksichtigung der Hinfälligkeit und Todesverfallenheit des Menschen (cf. Bachtin 1969).

¹⁹³ Senn 1998, S. 44f., Arntzen 1989, S. 8. – cf. Schwind 1988, S. 133.

¹⁹⁴ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 171-191.

¹⁹⁵ Ebd., S. 183.

¹⁹⁶ Ebd.

es, daß nicht einmal alle Götter einander vorgestellt sind, denn Wotan fragt Erda: 'Wer bist [sic], mahnendes Weib?'"¹⁹⁷

Nebst dem Enthüllen von Widersinn in Wagners Musikdramen finden sich bei Spitzer vorgebliche Deutungen der Stücke, die nicht allein entlarvend wirken, sondern weitere Techniken des Satirikers exemplifizieren. Fragt Spitzer im Beispiel oben, ob "dieses unverständliche Drama [sc. Wagners *Walküre*] allegorisch zu deuten"¹⁹⁸ sei, lässt sich behaupten, dass eine (ggf. vermeintliche) Intention des Schreibers die Ausdeutung der Wagner-Werke sei. Darüber hinaus fällt allerdings auf, dass Spitzer in kommentierend auslegender Weise vielmehr *umdeutet* und damit seinem Text einen dem originalen Inhalt des Musikdramas geradezu entgegenlaufenden Sinn gibt, z. B. wenn er zusammenfasst: "Das Vorspiel, in dem der Zuschauer das Ganzfabricat, 'Den Ring des Nibelungen', als Rohstoff, als 'Rheingold', kennen lernt, zerfällt in drei Raubattentate."¹⁹⁹ Der Feuilletonist fokussiert jeweils einen Aspekt der Wagner-schen Vorlage, er konzentriert seine Schilderung beispielsweise auf die moralischen Inkorrektheit (z. B. oben erwähnte Inzest-Thematik in der *Walküre*) oder schafft eine wahrlich "verkehrte Welt"²⁰⁰ durch seine Sprachverwendung: So ist etwa der Gott Wotan, der Allmächtige in Wagners Oper, im genus humile der "gemeinste Spitzbube", der Zwerg Alberich hingegen der "nobelste"²⁰¹. Diese Klassifikationen sind mitnichten willkürlich. Anhand der Motivation für ihr Tun erklärt Spitzer hernach seine Zuschreibungen, die in der pauschalisierenden Formulierung kulminieren: "Wir sehen also, daß in diesem Stücke nur Lug und Betrug herrscht und daß selbst das Rheingold lügt, denn die es besitzen, gewinnen nicht die Welt, sondern werden ausgelacht, geprügelt oder gar todtgeschlagen."²⁰²

Den Kontrast, den Spitzer im Umgang der Götter inhaltlich feststellt, unterstützt das jeweilige *genus dicendi* auf sprachlicher Ebene.²⁰³ Spitzer kommentiert das 'erhabene' Geschehen in der realitätsenthobenen, wirklichkeitsfernen Götterwelt und zieht es gleichsam hinab in die Niederungen des Alltags, 'profanisiert' es.²⁰⁴

Ein ähnlicher Stil-Bruch findet sich viel später etwa bei Lorient, in dessen humoristischen Zusammenfassungen von Wagners Musikdramen die Komik wesentlich aus der Präsentation des mythologisch-schwergewichtigen Stoffes in nahezu informeller, locker-lässiger Sprache (allerdings unter erotischen Aspekten) entsteht:

¹⁹⁷ Ebd., S. 190.

¹⁹⁸ WS 18. März 1877: 'Die Walküre' von Richard Wagner. In: WS IV, S. 88f.

¹⁹⁹ WS 17. Feb. 1878: Die erste Aufführung von 'Rheingold'. In: WS IV, S. 173.

²⁰⁰ cf. Kap. 2. 4.

²⁰¹ WS 17. Feb. 1878: Die erste Aufführung von 'Rheingold'. In: WS IV, S. 173.

²⁰² Ebd., S. 190.

²⁰³ Ähnliches ist oben bei Thomas Mann beobachtet worden (cf. Anm. 187).

²⁰⁴ cf. Kap. 7. 2 (z. B. Nestroy).

In den Jahren zwischen *Rheingold* und *Walküre* muß Wotan in Hochform gewesen sein. Damen aus den besten Kreisen schenkten ihm acht gesunde Töchter. Vor allem blieb der weitere Gedankenaustausch mit Erda nicht ohne Folgen. Das gemeinsame kräftige Kind heißt Brünnhilde und ist seine Lieblingstochter.

Wotan bildete sie mit ihren acht Halbschwestern zu Walküren aus, einer berittenen weiblichen Eliteeinheit zur Verteidigung Walhalls. Auch fand der erstaunlich potente Gott unter dem Decknamen 'Wälse' Zeit für eine leidenschaftliche Affäre mit einer Menschenfrau. Sie gebär ihm die Wälungen Siegmund und Sieglinde, ein Zwillingspaar, das sich allerdings bald aus den Augen verlor.²⁰⁵

Selbst wenn der Satiriker heute kaum mehr als reiner "Tugendlehrer" angesehen werden kann, so lässt es sich Spitzer doch nicht nehmen, belehrend aufzutreten: Die Unterhaltung zwischen Wotan und seiner Gattin Fricka, in der die Göttin verlauten lässt, sie habe geglaubt, Wotan mithilfe einer gemeinsamen Wohnstatt an sich binden und seine Untreue verhindern zu können, lässt Spitzer Folgendes schliessen:

Fricka ist da in einem großen principiellen Irrthume befangen, denn die Ehemänner lassen sich an die Gattin ihrer Wahl weit eher durch schmackhafte Kost, als durch eine hübsch möblierte Wohnung fesseln, und wir haben an dem Mangel auch des frugalsten Frühstücks gesehen, wie schlecht es mit der Küche Fricka's bestellt ist.²⁰⁶

2. 3 Satirische Tendenzen und verschwiegene Normen während der "Bayreuther Schreckenszeit"

2. 3. 1 Satirische Tendenz

Ronald Paulson postuliert als grundlegende Komponenten der Satire: "'wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd' for one, and 'an object of attack' for the other; or fantasy and a moral standard; or indirection and judgement."²⁰⁷ Spitzers Enthüllungen des 'Widersinnigen', die im vorangehenden Kapitel besprochen wurden, sollen nicht allein z. B. humorvoll, sondern für den Leser auch nachvollziehbar sein. Dies ist nur möglich, wenn es dem Satiriker gelingt, sein Publikum davon zu überzeugen, er prangere das Dargestellte nicht willkürlich und nicht aus persönlich motivierter Feindschaft an. Paulsons Ansatz ist folgerich-

²⁰⁵ Lorient 2003, S. 70. Lorient folgt hier allerdings nicht Spitzers satirisch-bissigem Ton.

²⁰⁶ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 181. Spitzer nimmt hier Bezug auf seine Äußerung: "Statt jeder anderen Erfrischung muß Wotan auf nüchternem [sic] Magen einige Grobheiten verschlucken, die ihm seine schönere Hälfte aufischt" (ebd., S. 180).

²⁰⁷ Paulson 1967, S. 3.

tig mindestens um die Komponente der *Normbindung* zu erweitern, wenn der satirische Angriff einer Werthaltung mit gewisser Objektivität verpflichtet ist.²⁰⁸

Der Ausdruck *Norm* hat sich in der Satiretheorie eingebürgert,²⁰⁹ ist jedoch unglücklich gewählt, wenn man damit einen eindeutig definierten, allgemeingültigen und festgesetzten Massstab verbindet. Was die Satire anbelangt, so ist eine solch objektive Normierung nicht zwingend, "sie kann gerade in der Relativierung geltender oder prinzipiellen Ablehnung aller Normen im üblichen Verstande bestehen."²¹⁰ Hinzu kommt, dass Satire moralisierend sein kann, es aber nicht sein muss;²¹¹ die Norm ist in der Satire kein explizit artikulierter Bestandteil, sondern wird vom Autor meist ironisch verschwiegen. Dietrich Weber betont:

Überhaupt schwelgt sie [sc. die Satire] in Verschweigung, Verstellung, Verkehrung, Verkleidung, Verdrehung, Verschiebung, Verschlüsselung des eigentlich Gemeinten, ohne doch jemals das Vertrauen darauf zu verlieren, daß ihr Leser die Ironiesignale zu deuten versteht.²¹²

Auf den Begriff *Norm* wird indessen später zurückzukommen sein, da er für die Erfassung der Spitzer-Satiren nicht ausreicht und vertieft resp. ersetzt werden muss. Vorerst geht es allerdings darum, einen Überblick über Spitzers satirische 'Massstäbe' und Darstellungsweisen zu gewinnen.

Spitzers Feuilleton *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*²¹³ handelt vom Besuch des Wiener Spaziergängers in Bayreuth, und es lässt sich daran gut zeigen, wie Spitzer mit Normvorstellungen umzugehen pflegt. In langen Sätzen meist hypotaktischen Stils schildert der Spaziergänger die Mühsal der Reise unter ständiger Bezugnahme auf die den Wagnermythos umgebenden Besonderheiten: Er erinnert den Leser über eine Redewendung daran, es sei nicht "die Bestimmung des Menschen auf Erden [...], zu genießen, sondern sich immer mehr

²⁰⁸ cf. z. B. Brummack 1971, S. 333: "Satire muß nicht gerecht sein, aber gerechtfertigt; es gehört zu ihr ein Gegensatz von Sein und Sollen (Negativem und Positivem; Wirklichkeit und Ideal), der irgendwie ausgedrückt sein muß." – cf. Lazarowicz: "Es gibt keine Satire ohne eine wenigstens dem Scheine nach verfolgten Tendenz und jeder Satiriker hat zumindest die Fiktion einer Bindung an religiöse, moralische, politische oder ideologische Werte, Normen, Ideen, Interessen aufrechtzuerhalten." (Lazarowicz 1963, S. 67. – Meines Wissens verwendet Lazarowicz den Begriff "Tendenz" nicht im von Hempfer vorgeschlagenen und hier fortan verwendeten Sinne.)

²⁰⁹ Brummack verweist auf: *Symposium on Norms in Satire*. In: *Satire Newsletter* 2. Nr. 1 (Herbst 1964). S. 2-25 (Brummack 1971, S. 333, Anm. 143). – Zum weitreichenden Begriff der "Norm" cf. z. B. Fricke 1981; Anz 2000.

²¹⁰ Brummack 1971, S. 333.

²¹¹ Feinberg 1967, S. 13: "Satire may be moral, as in Samuel Johnson, amoral as in Mencken, or immoral as in Machiavelli's *Mandragola*." – cf. z. B. Saphirs *Humoristisch-satirischer Bilderkasten*. 1. *Der Allerweltsmann*. In: Saphir o. J., S. 139f.

²¹² Weber 1981, S. 322.

²¹³ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 347-353.

zu vervollkommen und gottähnlicher zu werden, was man, Dank den bestehenden Eisenbahnanschlüssen, am schnellsten durch eine Bildungsreise nach Wagnerisch-Bayreuth erreicht."²¹⁴ "Gottähnlicher zu werden" löst Spitzer aus dem traditionell religiös-mystischen Kontext und bezieht es auf den 'Wagnerianer-Gott' Richard Wagner, was die Verwendung von Bezeichnungen für Bayreuth als "das gelobte Land", wo "Richard Wagners 'Wähnen Frieden fand'",²¹⁵ akzentuiert. Dem von Weber oben angesprochenen "eigentlich Gemeinten" entspricht Spitzers Kritik, vielleicht eher Belächelung der Wagner-Verehrung, die er dahingehend verkehrt, verkleidet bzw. verschweigt, als er z. B. den Komponisten mit spezifischem Vokabular als gottähnlich auszuzeichnen scheint, mit der unmittelbarer folgenden Bezeichnung Bayreuths ("vom Erhabenen nach Bayreuth ist nur ein Katzensprung") hingegen durch eine kleine Modifikation auf Napoleons Diktum "Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt"²¹⁶ anspielt und so Bayreuth mit dem Lächerlichen vergleichbar macht. Eine Karikatur aus dem Berliner *Ulk* des selben Jahres erfasst diesen Aspekt von Spitzers Satire in einem einzigen Bild:

²¹⁴ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 347.

²¹⁵ Als Anspielung auf die Inschrift auf Wagners Villa Wahnfried: "Hier wo mein Wähnen Frieden fand – Wahnfried sei dieses Haus von mir benannt" (WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 347. Zitat: Hansen 2006, S. 291). – cf. Wagner-Lexicon 1877, S. 42, Art. "Wahnfritze, Wahnfriederich".

²¹⁶ *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*, meinte Napoleon bei seiner Flucht aus Russland 1812 (Duden *Zitate und Aussprüche* 2002, S. 557, Art. "Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt".)



Abb. 3. Wagner's Gottwerdung in Bayreuth. Ulk, Berlin, 1876.

Anders als die Karikatur kann sich Spitzer auch auf sprach-theoretischer Ebene satirisch bewegen. Sein hypotaktischer Stil etwa weist voraus auf eine langatmige Episode im Theater, von der er, einmal in Bayreuth angekommen, berichten wird. Über die Lektüre einiger Artikel im "Bayreuther 'Tagblatt'" lanciert Spitzer zwei verschiedenartige Scripts bzw. Frames²¹⁷ (*Nahrungsaufnahme/Nibelungen-Saga*), die er in der Folge immer wieder über neu gefundene Vergleiche oder Gegenüberstellungen zu verbinden weiss: In den Inseratenspalten fand der Spaziergänger beispielsweise "frische Leberwürste, Siedwürstchen und Billette zum 'Ring des Nibelungen'".²¹⁸ Mit der Exclamatio "Ach du mein Gott" wird erneut pathetisch auf die eingangs erwähnte 'göttliche Umgebung' angespielt, um gleich (steil zum quasi ordinären Kontra-Script *Nahrungsaufnahme* abfallend) zu erklären, "Billette zum 'Ring des Nibelungen' waren allerdings in Fülle zu haben, als ich [...] in Bayreuth ankam, aber die Leberwürste und Siedwürstchen waren leider alle vergriffen."²¹⁹ Deutlich wird hier ausserdem, dass sich Spitzer nicht nur über Wagner und sein Werk, sondern genauso über Wagners Anhänger und letztlich über die Einwohner von Bayreuth mokiert. Die Wagnerianer finden sich wieder als fanatische Imitatoren, die sich mit den Figuren des Meisters dergestalt identifizieren, dass sie sogar deren Essverhalten kopieren – ein Gebaren, das sich später wiederum in Thomas Manns *Wälsungenblut* findet.²²⁰

Spitzer geht in seiner Kritik an den Wagnerianern aber noch weiter, entlarvt ihr 'unwürdiges' Verhalten als lächerlich, indem er ihnen quasi einen Spiegel vorhält: Sein Spaziergänger verhält sich nun wagnerianisch und wird im Gasthof erst bedient, als er "zu einem kleinen Leitmotiv aus 'Rheingold'" greift und dem Kellner zuruft: "'Ich bin allein, kämst du zu mir, so wären wir zu Zweien!'"²²¹ Allein, die Aufmerksamkeit des Kellners hat er zwar erwirkt, doch Speis und Trank bleiben ihm versagt. Interessant an dieser inhaltlich sicherlich belustigenden Schilderung ist ihre Komposition, da indirekt Strukturen der Spitzer-Satire offengelegt wer-

²¹⁷ Der kognitivistische Terminus *Script* meint hier Wissensbestände, die eher prozessual angelegt sind, z. B. das Wissen darüber, wie ein Restaurantbesuch abläuft; dazu gehört z. B. auch das Wissen über sprachliche und nicht-sprachliche Handlungen während eines Restaurantbesuchs. Der Begriff "Script" ist nicht immer eindeutig unterscheidbar von "Frame" (Linke/Nussbaumer/Portmann 2004, S. 265-267). Ein Frame bezeichne Wissensbestände, die eher statisch organisiert sind (z. B. das Wissen darüber, welche Personen, Gegenstände etc. in einem Restaurant anzutreffen sind, also ein "mehrere Scripts versammelnd[er] Rahmen", der bei Eco "Szenographie" genannt wird [cf. Müller 2003, S. 415; Eco 1998]). Müller weist darauf hin, dass die Script-Informationen wesentlich als individuell erworben gelten und demnach variabel sind, auch wenn man ihren Inhalt "oft als allgemein bekanntes 'gegenseitig unterstelltes Wissen'" voraussetzt (Müller 2003, S. 414-416).

²¹⁸ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 348.

²¹⁹ Ebd. – Dass Spitzer hier nicht reine Fiktion kolportiert, lässt sich etwa bei Hansen nachlesen (cf. Hansen 2006, S. 305).

²²⁰ cf. Kap. 2. 2. 2.

²²¹ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 348f. Dasselbe Opernzitat verwendet Spitzer in seinem Feuilleton zu *Rheingold*, dort aber, um sich über die Rechenkünste der Wasserwesen lustig zu machen (cf. Kap. 3. 2. 2).

den: Spitzer verwendet für seine Wagner-Satiren oftmals typische Elemente aus Wagners Werken (z. B. Alliterationen²²²), um darüber zu spotten, und hier wird diese Strategie quasi im Verhalten des Spaziergängers reflektiert. Ganz in diesem Sinne ist das weitere Betragen des Spaziergängers zu verstehen, der nun gar in Wagnerscher Manier fleht: "'O Wuotan, [...] ich war, weiß Gott, immer ein guter Heide, errette mich vor dem Hungertode, und ich gelobe dir, vor der 'Götterdämmerung' wieder abzureisen.'" ²²³ Die satiretypische Doppelung ist jetzt nur zu verstehen, wenn der Leser weiss, dass die Spaziergänger-Figur und ihr Autor jüdischen Glaubens waren – "Heide[n]" demnach nicht nur in den Augen der germanischen Göttergestalt Wotan, sondern ebenso nach Wagners Ansicht. ²²⁴

Spitzers *Script-Opposition*²²⁵, i. e. die Einbettung von Wagners Musikvorstellungen in den gewöhnlichen Kontext des Restaurantbesuches, führt der Satiriker in einem späteren Feuilleton (*Eine Neue Religion Richard Wagner's*²²⁶) auf Wagners eigenes Werk zurück, indem er aus der "neuest[en] Abhandlung Richard Wagner's", *Religion und Kunst*²²⁷, zitiert. ²²⁸ Inhaltlich ist Spitzers roter Faden die von Wagner behandelte "Ernährungsfrage", um die der Satiriker seine Besprechung anordnet. ²²⁹ Hier agiert der Satiriker vorgeblich belehrend. Er empfiehlt dem Volk, entsprechend "in Zukunft nur mehr höheren Genüssen – nein Gemüsen nachzustreben". ²³⁰ Die Paronomasie ("Genüssen"/"Gemüsen") zeigt, wie Spitzer Sprache im Sinne der satirischen Tendenz funktionalisiert²³¹ und leitet über zur Kommentierung der Sprache des Wagner'schen Aufsatzes, der eine "äußerst unklare Art der Darstellung und einen sehr

²²² cf. Kap. 3. 2. 1.

²²³ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 349.

²²⁴ cf. Kap. 3. 2. 3. – Wagner wurde in der zeitgenössischen Karikatur gerne als Gott dargestellt, cf. Hakel 1963, S. 305, 173 et passim.

²²⁵ cf. Müller 2003a, S. 98f. (bespricht Raskin, Victor: *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht 1985). Raskins script-semantische Humor-Theorie beschreibt zwar die Anforderungen an die Kompetenz des Modell-Lesers, einen Text als lustig bzw. komisch einzustufen, doch "kann auf dem gegenwärtigen Stand der Theorie noch kein Anspruch bestehen, tatsächlich wirksame geistige Vorgänge zu modellieren. Ziel ist vielmehr ein Modell, das Vorhersagen darüber erlaubt, welche Texte von empirischen Leserinnen und Lesern als humorvoll beurteilt werden. Dabei ist das *script* eine Hypothese über den möglichen semantischen Gehalt eines Lexems, das widerlegt ist, sobald Informationen auftauchen, die nicht im *script* enthalten sind." (Müller 2003a, S. 115. Müller verweist weiter auf Attardo, Salvatore: *Humorous Texts. A Semantic and pragmatic Analysis*. Berlin, New York 2001, S. 6.)

²²⁶ WS 24. Okt. 1880: *Eine neue Religion Richard Wagner's*. In: WS V, S. 200-206.

²²⁷ cf. Wagner, Richard: *Religion und Kunst* (1880). In: *Wagner Dichtungen und Schriften* 10, S. 117-163.

²²⁸ cf. Kap. 3. 2. 2.

²²⁹ WS 24. Okt. 1880: *Eine neue Religion Richard Wagner's*. In: WS V, S. 200.

²³⁰ Ebd., S. 200f.

²³¹ "Jedes Wort, auch das 'unästhetischste', kann zu literarischen Zwecken dienen; und kein Wort, auch kein von einem Dichter neu erfundenes, ist schon für sich genommen poetisch." "Poetisch sein kann [...] die Verwendung neuer Lexeme oder Lexemkombinationen, wenn sie sich im individuell gegebenen Kontext durch einen sprachlichen Gewinn gegenüber dem Gebrauch eines zum festen Wörterbuch der Sprache gehörenden Ausdrucks rechtfertigt." (Fricke 1981, S. 29 u. 31f.)

verzwickten Styl" aufweise.²³² Für seine Kritik an Wagners Schreibstil verwendet Spitzer eine quasi ihn selbst entlarvende Wendung, indem er ihn nun, "uns die Bezeichnung Hamans [sic] für seine eigene Schreibweise aneignend, einen 'verfluchten Wurst-Styl'" nennen möchte, "wenn wir nicht den für jedes Vegetarianer-Ohr so peinlichen Vergleich mit Würsten scheuten."²³³ In der neologistischen Kontamination "Vegetarianer" finden Spitzers Ausführungen ihr Finale.

Der Kontrast von Kultur und Nahrungsaufnahme scheint u. a. in der Literatur beliebt zu sein, findet er sich doch z. B. in der zeitgenössischen Karikatur²³⁴ gleichermassen wie in Ludwig Börnes *Briefen aus Paris*²³⁵ oder in den (von Spitzer verehrten) *Reisebildern* (1824-1831) Heinrich Heines²³⁶: "Während ich gut aß und trank, demonstrierte er [sc. Doctor Saul Ascher] mir fortwährend die Vorzüge der Vernunft."²³⁷ Und später: "Während solcherley Gespräche hin und her flogen, verlor man doch das Nützliche nicht aus den Augen, und den großen Schüsseln, die mit Fleisch, Kartoffeln u. s. w. ehrlich angefüllt waren, wurde fleißig zugesprochen."²³⁸ Musikalisch klingt die Kontrastierung noch im heutigen 'Ohrenschmaus'²³⁹ an.²⁴⁰ Später wird in diesem Kontext die Bedeutung des Gefühls für die Musikrezeption auszuführen sein,²⁴¹ zunächst sei an dieser Stelle auf das Verhalten des Publikums verwiesen, über das sich bereits Walt in Jean Pauls *Flegeljahren* (1804/05) enerviert:

Ihn ärgerte, daß man Pst rief, wenn jemand kam, und daß viele Musiker, gleich ihrem Notenpapier, dick waren, und daß sie in Pausen Schnupftücher vorholten, und daß Paßvogel den Takt mit den Zähnen schlug, und daß dieser zu ihm sagte: 'Ein wahrer ganzer Ohrenschmaus'; für ihn ein so widriges Bild wie im Fürstentum Krain der Name der Nachtigall: Schlauz.²⁴²

²³² WS 24. Okt. 1880: *Eine neue Religion Richard Wagner's*. In: WS V, S. 201.

²³³ Ebd., S. 200f. – Die exakte bibliographische Angabe bei J. G. Haman(n) konnte bislang nicht ausfindig gemacht werden, vermutlich handelt es sich um eine Briefäusserung. Dr. Andre Rudolph von der Martin-Luther-Universität Halle sei für seine Bemühungen gedankt. – cf. Börne in *Hamann* (1834). In: Börne 1964, Bd. II, S. 1012-1017.

²³⁴ Abb. *Der eingefleischte [!] Nibelungerer* (Ausschnitt). Ulk, Berlin, o. J. (in: Borchmeyer/Kohler 1983, S. 204.)

²³⁵ cf. z. B. Zitat aus Börne *Briefen aus Paris* in Kap. 2. 4. 4. 3.

²³⁶ cf. Kap. 2. 4. 4. 3 und 7. 2. 1.

²³⁷ Heine *Werke* 6, S. 103.

²³⁸ Heine *Werke* 6, S. 122.

²³⁹ Eine negative Konnotation ergibt sich aus der Herleitung von "Schmaus" im *Etymologischen Wörterbuch*: "Ursprünglich [...] eine Bezeichnung des unsauberen Essens (vermutlich zunächst von Schweinen gesagt), dann im Gebrauchswert gestiegen." (Kluge 2002, Art. "Schmaus", S. 813.)

²⁴⁰ Zu den Metapher des kulinarischen Musikgenusses cf. Fuhrmann 2005, S. 96-111.

²⁴¹ cf. Kap. 2. 4. 4. 1.

²⁴² Jean Paul 1971, S. 758.

Neben dem von Spitzer äusserst geschätzten Jean Paul²⁴³ assoziiert etwa Spitzers Zeitgenosse Hanslick spöttisch Musikgenuss und Esskultur:

Schon das Verrauschen derselben [sc. der Musik], während die Werke der übrigen Künste bleiben, gleicht in bedenklicher Weise dem Act des Verzehens. Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl. Darum gibt auch der Genuß keiner andern Kunst sich zu solch accessorischem Dienst her. Die besten Compositionen können als Tafelmusik gespielt werden und die Verdauung der Fasane erleichtern.²⁴⁴

Ein dritter, von Spitzer wertgeschätzter Autor und Komponist, E. T. A. Hoffmann, koppelt die kulinarische Metapher an eine (desgleichen bei Spitzer häufig anzutreffende²⁴⁵) qualitative Musikauffassung:

Seitdem es Mode geworden ist, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langeweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll alles leicht, gefällig, angenehm – das heißt, ohne alle Bedeutung und Tiefe sein, und da leider Komponisten genug auf der Erde wandeln, die dem Zeitgeist frönen, so gibt es der losen Speise gar viel.²⁴⁶

Die Gegenüberstellung der beiden Scripts *Nahrungsaufnahme/Kunstgenuss* markiert ein Gefälle, das in der *Maslow-Pyramide*²⁴⁷ insofern deutlich wird, als es sich um Spitze und Basis des Schemas handelt. Die Komik in einer solchen Kontrastierung stellte bereits Freud fest:

Unzweifelhaft komisch wird die Vergleichung, wenn der Niveauunterschied des Abstraktionsaufwandes zwischen beiden Verglichenen sich steigert, wenn etwas Ernstes und Fremdes, insbesondere intellektueller und moralischer Natur, in den Vergleich mit etwas Banalem und Niedrigem gezogen wird.²⁴⁸

Was für ausgesprochene (primäre²⁴⁹) Komponenten der Satire gilt, lässt sich ähnlich feststellen für das (hintergründige, sekundäre) Tendenzgefälle in der Satire, das sich in der Abweichung von Ist- und Soll-Zustand manifestiert: Besonders augenfällig und beklagenswert ist ein Missstand, der stark und deutlich von einer Normvorstellung abweicht. Anders als beim Aufeinanderprallen verschiedenartiger Scripts oder Frames werden jedoch bei der satirischen

²⁴³ cf. Kalbeck 1894, S. XLII.

²⁴⁴ Hanslick 1990, S. 130f.

²⁴⁵ cf. Kap. 3. 2. 5.

²⁴⁶ Hoffmann 2003, S. 693. – cf. Hoffmann, E. T. A.: *An den Herrn Konzertmeister Möser*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. v. Hartmut Steinecke u. a. Bd. 3 (*Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*). Frankfurt/M 1985. S. 681f.

²⁴⁷ cf. Maslow, Abraham H.: *Motivation and Personality*. New York 1954. S. 80-106.

²⁴⁸ Freud 2004, S. 223. Freud betont in seiner Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) weiter, dass die "komische Lust" beim Vergleich wesentlich durch die "Differenz der beiden Abstraktionsaufwände" herrühre (ebd.; cf. ebd. S. 238f.).

²⁴⁹ cf. Kap. 4.

Tendenz die beiden Kontrapunkte nicht immer explizit benannt, i. e., vor allem die Normvorstellungen eines Satirikers bleiben oft verschwiegen (s. unten).

Der Begriff *Norm* und die damit einhergehenden Norm-Vorstellungen, über die in der Satire-Theorie nur mehr oder weniger plausibel spekuliert werden kann,²⁵⁰ werden nun ersetzt durch die Bezeichnung *satirische Tendenz*,²⁵¹ die am Text ablesbar ist und das Verhältnis bzw. Gefälle zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen Ist- und Soll-Zustand erfasst.²⁵² Dieser Begriffstausch ist sinnvoll, da *Norm* oftmals nicht mehr als den (subjektiven) Standpunkt eines Autors meint; nichtsdestotrotz wird immer die Idee einer als richtig empfundenen (objektiven) Ansicht impliziert sein. Orientiert sich eine Satire-Theorie explizit am Norm-Begriff, werden die in satirischer Modalität kommunikativ vermittelten Aussagen auf nicht-fiktionale Informationen reduziert, als würden mittels Satiren bloss Inhalte mit Wahrheitsanspruch ausgetauscht, und die Indirektheit, die doch massgeblich für das ästhetische Moment der Satire ist, verschwindet.²⁵³ Die Satire aber, die sich der Doppelung bedient, i. e., in der bestehende Normen kollidieren, ohne eine neue Norm festzusetzen, konzentriert sich nicht wesentlich auf diesen *einen* Norm-Begriff. Vielmehr kann eben eine *satirische Tendenz* (zur Norm-Vermittlung) als Element der satirischen Struktur ausgemacht werden.

Spitzers Satiren sind keinesfalls auf ein blosses Plädoyer für bestimmte Normen zu reduzieren, insbesondere weil die angeprangerten Zustände nicht direkt kritisiert und dem Leser auch nicht didaktisierend 'bessere' Verhältnisse vorgeführt werden. Mit Mahler ist zu schließen:

Damit wird [...] deutlich, daß jeder satirischen Äußerung zwar immer notwendig ein bestimmter Standpunkt eignet, von dem aus das Sprechen stattfindet und aus dessen Verhältnis zum Dargestellten sich die das Satirische bestimmende Tendenz ergibt, daß zugleich aber weder dieser Standpunkt unbedingt exakt lokalisierbar sein muß, noch daß ihm im Sinne einer Norm eigenständige, semantisch zu explizierende Werte zugewiesen werden; was die Satire bestimmt, ist nicht der genaue Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit, sondern es ist das Gefälle selbst, das zwischen ihnen liegt. Nicht die Norm prägt die Satire, sondern die Tendenz.²⁵⁴

In Spitzers Texten lassen sich sowohl implizite als auch explizite Normvorstellungen indentifizieren. In *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit* zieht er beispielsweise – vorbe-

²⁵⁰ Da sich Spitzer nirgends sachlich-nüchtern zu Wagner und dem Wagnerkult äussert, kann höchstens von *möglichen* Normvorstellungen gesprochen werden.

²⁵¹ Hempfer 1972, S. 32 (ebd.: "Tendenz als Vehikel der in ihr implizierten Norm").

²⁵² Ebd., S. 32-34. – Spitzer selbst spricht "tendenziös gefärbte Schilderungen" an (WS 29. Feb. 1876: *Die Errichtung einer Polizei-Direction in Graz; das Verbot der Gartenlaube*. In: WS III, S. 299).

²⁵³ cf. z. B. bei Schönert 1969.

reitend auf einen weiter reichenden Vergleich – Parallelen zwischen den Wagnerianern und dem katholischen Kirchenstaat: Im Zuhörerraum des Bayreuther Festspielhauses, der wie ein "Concilssaal" anmutet, sitzen nämlich die "Vertreter der verschiedenen Wagner-Diöcesen [...], um die Unfehlbarkeit des Meisters zu beschließen."²⁵⁵ Im Publikum befindet sich auch

der namentlich in Berlin gedeihende Wagner-Semite²⁵⁶ [...], der trotz der Angriffe des großen Musik-Monopolisten gegen die jüdische Concurrenz sowohl in dem munter vor-dringlichen Wesen des Meisters, wie in der langen Talmud-Schnüfflernase desselben deutliche Spuren einer früheren Stammesverwandtschaft errathen hat.²⁵⁷

Die Allusion, Wagner hätte selbst jüdische Züge, teilte Spitzer mit diversen Zeitgenossen. So wird beispielsweise in einer Karikatur der satirischen Zeitschrift *Der Floh* auf das sich hartnäckig haltende Gerücht angespielt, dass Wagners Stiefvater Ludwig Geyer sein leiblicher Vater – und Jude! – gewesen sei²⁵⁸:

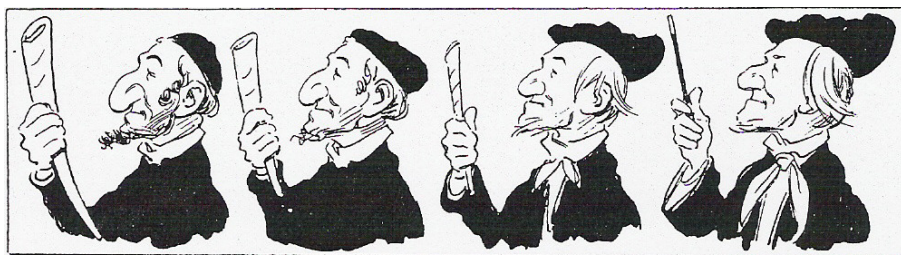


Abb. 4. Darwinistische Entwicklungslehre. Wie aus Roof Wägeles, *Schofarbläser in Leipzig*, allmählich Richard Wagner wurde. *Der Floh*, Wien o. J.

²⁵⁴ Mahler 1992, S. 68.

²⁵⁵ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 351.

²⁵⁶ Wer diesem Typus des semitischen Wagnerianers in concreto entspricht, ist schwierig zu sagen; das Wagner-Lexicon von 1877 verzeichnet zwar auf S. 37 diesen Spitzerschen Ausdruck, gibt aber kein Referenzobjekt für den Nasenträger an. Denkbar sind z. B. Gustav Engel von der *Vossischen Zeitung* in Berlin, der mit Spitzer 1876 in Bayreuth war (cf. Gregor-Dellin 1980, S. 717) oder der gebürtige Wiener Heinrich Ehrlich, der 1869 in der *Neuen Berliner Musikzeitung* Wagners *Judentum in der Musik* rezensierte (cf. Fischer 2000, S. 248-251). – Dass im 19. Jahrhundert Juden zum begeisterten Publikum Wagners gehörten, war gemeinhin bekannt und wurde immer wieder thematisiert; in der Zeitschrift *Kikeriki* (1872) beispielsweise findet sich eine treffliche Karikatur (in: Fischer 2004, S. 53, Abb. 3).

²⁵⁷ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 351. – Zu "Feuilleton und Talmud" cf. Kernmayer 1998, S. 54-56. – Zur "Nase" cf. Kap. 3. 2. 3.

²⁵⁸ Fischer meint, "beides ist bis heute nicht nachgewiesen und entbehrt jeglicher Wahrscheinlichkeit" (Fischer 2000, S. 31). Geck konstatiert: "Richard Wagner hat die Frage, ob Geyer als sein leiblicher Vater in Frage komme, nicht eindeutig verneint: Augenscheinlich wäre ihm dieser Gedanke nicht unsympathisch gewesen. Interessanterweise übernimmt er vom Stiefvater das Barrett und – für den Privatdruck von *Mein Leben* – den Geier als Wappentier." (Geck 2004, S. 9.) – Wichtiger als diese Diskussion dürfte der Niederschlag der Namens-Problematik in Wagners Werk sein, z. B. im *Parsifal*, *Lohengrin*, *Siegfried* u. a. (cf. Fricke 1981a und Hansen 2006, S. 15-17).

Die Reminiszenz an gewisse Wagnerkritiker, die behaupteten, Wagner sei jüdischer Abstammung,²⁵⁹ spinnt Spitzer weiter, und so kolportiert er, Wagner schreibe seinen Namen nie gekürzt als "R. Wagner", aus Sorge, "derselbe könnte Rabbi Wagner gelesen werden."²⁶⁰

Die satirische Tendenz manifestiert sich in Spitzers Beispiel im spezifischen Kontext der Oper. Der Standpunkt des Spaziergängers lässt sich im Verhältnis zur dargestellten Situation (auf dem Hintergrund von Kontext-Wissen) erahnen, zugrunde liegende Normen sind jedoch nicht explizit formuliert, ein idealer Zustand wird nicht beschrieben. Der Spaziergänger scheint sich schlicht über die Begeisterung des jüdischen Publikums für den judenfeindlichen Wagner zu wundern. Über diese augenscheinliche Lesart hinaus lässt sich eine Art von Selbstironie ausmachen, wenn man bedenkt, dass Spitzer selbst jüdischen Glaubens war und gleichermassen – wenn auch betont 'beruflich'²⁶¹ – Wagners Opern besuchte.²⁶²

Dem begeisterten Publikum wird eine zweite Norm-Vorstellung entgegen gehalten, wenn der Erzähler vorgibt, von der Sprache der Aufführung zwar "keine Silbe" zu verstehen, dafür die Darstellungstechnik entlarven zu können: "Es theilte sich der Vorhang, man sah eine Höhle mit einem Schmiede-Ofen, und ein struppiger Mann trat auf mit seltsam eingebogenen Knien, eine Gangart, die andeuten sollte, daß er ein Zwerg sei."²⁶³ Hier funktioniert die Figur des Ich-Erzählers – in sämtlichen *Wiener Spaziergängen* den Leser (beg)leitend – als Träger der Norm. Ohne die Wertvorstellungen benennen zu müssen, entwirft der Spaziergänger infolge der satirischen Kommentierungen und der Aktivierung des Hintergrundwissens des Rezipienten²⁶⁴ einen Soll-Zustand. Soll-Zustand und Ist-Zustand liegen in satirischer Tendenz offenbar derart weit auseinander, dass sie nunmehr unvereinbar sind, und als Fazit resultiert ein paradoxer Parallelismus: "Es war die Musik der Zukunft, erläutert durch die Sprache der Vergangenheit!"²⁶⁵

²⁵⁹ cf. z. B. H. Ehrlich: *Rezension von R. W., Das Judentum in der Musik*. In: *Neue Berliner Musikzeitung*, 23. Jg. Nr. 11, 17. 3. 1869, S. 85-87. Abgedruckt in und hier zit. nach Fischer 2000, S. 248-251. Ehrlich schreibt u. a., "daß Wagner ein Muster des Juden ist, den er so wütend bekämpft" (S. 249 u. 250).

²⁶⁰ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 351.

²⁶¹ cf. Zitat zu Anm. 434.

²⁶² Zu bedenken ist, dass das Publikum der *Wiener Spaziergänge* einem Ich-Erzähler begegnet, in dem ein Grossteil der Leserschaft den Autor Spitzer selbst zu erkennen glaubt (cf. Kap. 2. 4. 4. 2).

²⁶³ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 352.

²⁶⁴ Zum Hintergrundwissen des Lesers cf. Kap. 2. 4. 3.

²⁶⁵ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 352. – Diese Einsicht proklamiert Spitzer später erneut (cf. WS 18. März 1877: *'Die Walküre' von Richard Wagner*. In: WS IV, S. 80-89).

2. 3. 2 Tendenzgefälle durch doppelte Normvorstellungen: Wagner contra Strauss, Mozart, Beethoven, Goethe und Schiller

Deutlicher zum Ausdruck kommt das Tendenzgefälle, wenn Normen nachdrücklich benannt bzw. be-namt (doch weder charakterisiert noch näher beschrieben) werden. Im Feuilleton *Johann Strauß und Richard Wagner*²⁶⁶ vergleicht der Wiener Spaziergänger uneigentlich Strauss und Wagner.²⁶⁷ Dank einer "neuen Operette von Johann Strauß" habe die Woche "sehr melodisch" angefangen.²⁶⁸ Es fällt auf, dass Spitzer besonders die "schöne Melodie"²⁶⁹ und die "hüpfenden Melodien unseres Strauß"²⁷⁰ in Permutationen hervorhebt und sie indirekt mit Wagners *unendlicher Melodie* (die für Spitzer paradoxerweise "melodielos"²⁷¹ ist) konfrontiert. Der Satiriker spricht diesen Gegensatz nicht explizit aus, doch dem Feuilleton-Leser müsste Spitzers diesbezügliche Ansicht dank früherer Texte oder (in der Buchausgabe) anhand des Titels einsichtig sein. Den Übergang zu Wagner formuliert Spitzer mit dem Wunsch, er möchte

uns Wienern zu der neuen Operette von Strauß Glück wünschen, und es ist durchaus nicht meine Absicht, meinen weit musikkundigeren Kollegen in die Kritik zu pfuschen, obwohl in dem 'Wagner-Lexikon', das in dieser Woche erschienen ist, neben den besten musikalischen Namen auch der meine genannt ist.²⁷²

Der Ton des Satirikers in diesem Feuilleton ist scharf, kritisch und strafend: Spitzer stellt der organisierten Wagner-Gesellschaft in einem realistischen, themenverwandten Vergleich anerkannte Größen der Musik und Dichtkunst (Mozart, Beethoven, Goethe und Schiller) gegenüber, die niemals "die Bildung von Vereinen angeregt und unterstützt" hätten, "um sich den Beifall der Mitwelt zu sichern".²⁷³ Zwar gebe es Schiller-Vereine, sie habe aber nicht etwa der Dichter selbst ins Leben gerufen ("um sich eine Partei zu sichern und durchzusetzen, daß nur seine Dramen zur Aufführung gebracht würden"), sondern sie seien dem Andenken des grossen Poeten und der Unterstützung und Förderung von jungen Talenten gewidmet.²⁷⁴ Hier wird

²⁶⁶ WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 49-54.

²⁶⁷ Zu "Uneigentlichkeit" und "Vergleich" cf. Kap. 3. 2. 1.

²⁶⁸ WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 49.

²⁶⁹ Ebd., S. 50.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ cf. Texte zu den *Meistersingern* und *Einige Randbemerkungen zum Jahre 1876* (Kap. 3. 2. 3 et al.).

²⁷² WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 51.

²⁷³ Ebd., S. 54. – Auch mit dieser Kritik steht der Satiriker nicht alleine da, Ähnliches findet sich z. B. in einer Karikatur mit folgender Unterschrift: "Mozart spielte allein, ohne Honorar anzunehmen, und wurde von Hunderten applaudiert – Wagner braucht Hunderte von Musikern und Tausende, die Sitze kaufen, und applaudiert allein" (Hakel 1963, S. 136).

²⁷⁴ WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 54.

der missliche Ist-Zustand durch die vorangegangene Schilderung Wagners und seiner Anhängerschaft mitzudenken sein, denn Spitzer erwähnt Wagner zwar in diesem Feuilleton, zitiert ihn jedoch – ganz im Sinne der Indirektheit der Satire – nicht ausdrücklich als Gegenbeispiel.²⁷⁵

Der Zwiespalt von Realität und Idealität, in dem Spitzers Texte wurzeln, beschreibt Spitzers Freund Kalbeck als "Gegensatz seiner [sc. Spitzers] Empfindung und Umgebung"²⁷⁶, und er verweist damit auf eine möglicherweise *persönliche* Motivation zur Satire. Wenn Spitzer nun der Realität (und seiner Umgebung) entsprechend Wagner einsetzt, als Ideal u. a. aber Schiller und Goethe benennt, so darf die Haltung der anerkanntermassen grossen Dichter als satirische Norm angenommen werden. Der Standpunkt des Autors mag sich zwar hinter diesen Namen verborgen halten, verdeutlicht sich aber spätestens, wenn der Erzähler von Goethe und Schiller annimmt, sie hätten Wagner "gewiß in ihren Xenien nicht verschont und würden dafür wahrscheinlich in dem Wagner-Lexikon unter den Grobianen angeführt werden"²⁷⁷ – wie dies eben Spitzer geschah.²⁷⁸ Die Berufung des Satiriker auf prominente Grössen und damit verbundene Norm-Bindungen scheinen seine Satire zu legitimieren und können ein Stück weit dem Vorwurf, persönlich motivierte Satiren zu schreiben, entgegenwirken.

Innerhalb der satirischen Fiktion verweist Spitzer neben seiner Bezugnahme auf Goethe und Schiller quasi selbstreferentiell auf das *Wagner-Lexikon* (im Untertitel bezeichnet als *Wörterbuch der Unhöflichkeit enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verläumderische Ausdrücke welche gegen den Meister Richard Wagner seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind. Zur Gemüths-Ergötzung in müssigen Stunden gesammelt von Wilhelm Tappert*),²⁷⁹ das ("trotz der langjährigen Wirksamkeit des Meisters"²⁸⁰, wie der Spaziergänger bemerkt) nur 48 Seiten umfasst. Der Ich-Erzähler gibt sich überrascht, dass darin Ausdrücke vorkommen, "die bisher als vollständig harmlos galten"²⁸¹, und erst "auf die Zukunftsmusik angewendet, sofort zu gemeinen Schmähungen herabsinken."²⁸² Exemplarisch zitiert er: "'kalt', [...] 'decorativ', [...] 'Curiosum', [...]"

²⁷⁵ Zum vorausgesetzten Wissen des Publikums cf. Kap. 2. 4. 3. 1.

²⁷⁶ Kalbeck 1894, S. XI.

²⁷⁷ WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 54.

²⁷⁸ Diese Lesart bahnt Spitzer bereits mit der Erwähnung des Wagner-Lexikons an (cf. Zitat zu Anm. 272).

²⁷⁹ cf. Wagner-Lexikon 1877. – Im Wagner-Lexikon (Ausgabe von 1877) ist Spitzer mit einem Zitat zur "Talmud-Schnüfflernase" (S. 37) vertreten. Die zweite, bedeutend vermehrte und überarbeitete Auflage von 1903 zitiert Spitzer auf den Seiten 24f., 69 und 82 (zit. nach Spitzer; Kalbeck/Deutsch Bd. III, S. 349).

²⁸⁰ WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 52.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd.

'algebraisch', 'formlos' [und] 'schwerfällig'."²⁸³ Der Satiriker kommentiert diese 'beleidigenden Ausdrücke' und stellt Betrachtungen über die Sprache an, die zeigen, dass sich der Feuilletonist selbstredend dessen bewusst war, dass einzelne Wörter erst durch ihre Verwendung in einem bestimmten Kontext oder durch ihre Verbindung mit einem spezifischen Gegenstand eine feste Bedeutung annehmen können. Er will nicht bestreiten, dass das Wörterbuch "wirkliche Grobheiten enthält, und darunter einige, die kein Gebildeter in unserem höflichen Zeitalter zu entschuldigen versuchen wird."²⁸⁴ Spitzer vertritt hier dezidiert die Ansicht, dass Satire nicht alles dürfe, dass ihr Grenzen gesetzt seien (die er notabene selbst einzuhalten pflegte²⁸⁵). Neben dieser Konzession dokumentiert er ausserdem, wie die Grobheiten gegen Wagner entstanden sein könnten – sie seien oftmals "durch die Schmähungen des Meisters hervorgerufen" worden.²⁸⁶ Die Öffentlichkeit allerdings nahm sie mutmasslich nicht als beleidigend zur Kenntnis, denn "freilich werden diese in dem Munde Wagner's zur göttlichen Grobheit."²⁸⁷ Damit übt Spitzer nicht nur Kritik am Komponisten, sondern attackiert wiederum die Wagnerianer, die jedes Wort Wagners eben bar jedweder Kritik als "göttlich" hinnehmen. Dem Genie wird bei einem derartigen Publikum eine unantastbare Stellung zugedacht, es darf sich alles erlauben und wird trotz Fauxpas naiv verehrt. Der bereits in *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit* wahrnehmbare Angriff auf die Wagnerianer durch Vergleiche, die nicht willkürlich gewählt sind, sondern selbst zur Charakterisierung der Wagnerianer beitragen, führt Spitzer auch hier ins Feld, wenn er konstatiert, die Wagnerianer seien "musikalische Freimaurer, die schon in jeder Stadt ihre Loge errichtet haben, die Wagner-Vereine, die wieder unter der Mutterloge von Bayreuth stehen".²⁸⁸

Besagter *Lexicon*-Herausgeber Wilhelm Tappert verfasste überdies Gedichte, denen Spitzer rund zwei Jahre nach obigem Text ein eigenes Feuilleton widmete: *Gedichte von Wilhelm Tappert. Ein Beitrag zur Geschichte des lyrischen Elends der Gegenwart*.²⁸⁹ Hier nimmt der Wiener Spaziergänger nebst Versatzstücken²⁹⁰ des vorangegangenen Feuilletons von 1877 Wagners Vergöttlichung wieder auf:

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd., S. 53.

²⁸⁵ cf. Kap. 3. 2. 6 und 3. 4.

²⁸⁶ WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 53.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd., S. 54.

²⁸⁹ WS 30. März 1879: *Gedichte von Wilhelm Tappert. Ein Beitrag zur Geschichte des lyrischen Elends der Gegenwart*. In: WS VI, S. 21-30.

²⁹⁰ Das hier festgestellte Verfahren Spitzers, frühere Texte bzw. Ausschnitte wieder aufzunehmen, ist auch andernorts zu beobachten (cf. Kap. 6. 1. 2).

Ich wollte damals, angeregt hiedurch [sc. Tapperts *Lexicon*], ebenfalls ein Wagner-Lexikon veröffentlichen, das alle Vergötterungen Richard Wagner's von Seite seiner Anbeter in alphabetischer Reihenfolge enthalten sollte. [...] Nachdem ich aber angefangen hatte, die Werke der Herren Nohl, Porges, Wolzogen und anderer Wagner-Gelehrter zu lesen, sah ich bald, daß meine bescheidenen Kräfte einer so riesigen Langeweile nicht gewachsen waren, denn um drei bis vier lumpige Vergötterungen zu finden, mußte ich oft eine ganze Seite lesen.²⁹¹

2. 4 "... eine wirkliche Reform der Wagner'schen Opern ..." – ästhetische Sozialisierung durch literarische Verhüllung

Im Unterschied zu den Artikeln über dem Strich darf und soll das (satirische) Feuilleton fiktionalisieren und stilisieren, denn die Satire als Kunstgebilde unterscheidet sich wesentlich durch ihren fiktionalen Überbau, durch ihre Ästhetik, etwa von sachlicher Kritik, Dokumentation oder auch von der Polemik.²⁹² Der Satiriker verwendet diverse rhetorische Mittel, um Widersprüchlichkeit(en) sprachlich sichtbar zu machen,²⁹³ denn allein die Präsentation des Mangelhaften bedeutet noch keine Satire. Hinzu tritt notwendigerweise ein appellierendes Moment: Der gegenwärtige Missstand soll eliminiert werden. Satire ist ergo eine persuasive Textsorte²⁹⁴, ein tendenziell überreden-wollender Beitrag, der gegebenenfalls sogar zum Handeln auffordern will.²⁹⁵

Um dieses Ziel zu erreichen, sucht der Satiriker,

eine in sich stimmige Welt aufzubauen, deren Gesetz die Perversion der wahren Ordnung ist; und zwar so, daß die Satire die wirkliche Welt abbildet oder meint, zugleich aber einen Schattenriß der wahren Ordnung, des Ideals darstellt, an dem der Satiriker die Wirklichkeit mißt.²⁹⁶

Dieser "Schattenriß" konstituiert sich als sog. *satirische Fiktion*.²⁹⁷ Die ästhetische Gestaltung des satirischen Angriffs braucht dieses fiktionale Moment notwendigerweise,²⁹⁸ um einerseits

²⁹¹ WS 30. März 1879: *Gedichte von Wilhelm Tappert. Ein Beitrag zur Geschichte des lyrischen Elends der Gegenwart*. In: WS V, S. 22f.

²⁹² cf. Kap. 3. 4.

²⁹³ cf. Kap. 3.

²⁹⁴ Der Begriff *Textsorte* wird als transhistorischer Ordnungsbegriff verwendet, wobei über die Zugehörigkeit eines Textes zu einer bestimmten Textsorte "allein anhand von Merkmalen dieses Textes in bezug auf die (implizit geltenden) sprachlichen Normen seiner Entstehungszeit" entschieden wird. "Zu solchen definierenden Textmerkmalen gehören dabei neben grammatischen Phänomenen auch semantische und pragmatische wie Motivik, Handlungsstruktur und fiktive Sprechsituation". (Fricke/Stuck 2003, S. 612, Art. "Textsorte"; cf. Fricke 1981, S. 132-155.)

²⁹⁵ Weber 1981, S. 320.

²⁹⁶ Brummack 1971, S. 339.

²⁹⁷ Lazarowicz nennt sie *Verkehrte Welt* (cf. Lazarowicz 1963). – Bisweilen tritt auch der Terminus "satirische Wirklichkeit" auf. Meines Erachtens ergibt sich bei der Verwendung der Begriffe *satirische Fiktion* und *satiri-*

die Kohärenz innerhalb der 'satirischen Welt' zu gewährleisten und andererseits, um die Glaubwürdigkeit des Satirikers intakt zu halten. Das Satirische entfaltet sich zwischen Fiktion und Realität; der Fiktion kommt dabei die Rolle der Ästhetisierung und Sozialisierung der Inhalte zu, sie erhebt die Kritik an den vorgefundenen Missständen in den Rang der Literatur.²⁹⁹

Gemeinhin verweisen Lexikonbestimmungen darauf, dass "Fiktion" und damit fiktionalen Texte mit Erfundenem, Erdachtem, Nicht-Wirklichem zu tun haben.³⁰⁰ In literaturtheoretischen Untersuchungen zur Fiktion wird hingegen meist versucht, die Komponente des Nicht-Wirklichen der Dargestellung zu vermeiden: Literarische (also sprachlich-ästhetische) Fiktion wird von wissenschaftlicher Fiktion getrennt, und Fiktion im Zusammenhang einer Geschichte meint insbesondere, dass "in der Erzählung dargestellte Sachverhalte keine Entsprechung in der Wirklichkeit haben."³⁰¹ Die ästhetischen Gestaltungsmittel werden in der Satire nicht beliebig eingesetzt, sondern der Satiriker bleibt innerhalb der Grenzen des fiktional Möglichen (das in der Satire besonders an das empirisch Reale gebunden ist³⁰²), er *verformt*³⁰³ also die realen Zustände, verzerrt, verfremdet sie,³⁰⁴ doch nur so stark, dass der Leser die Signale entschlüsseln kann, die empirische Realität dahinter zu entdecken vermag und idealiter auf die Satire reagiert (durch Aktion, Lachen³⁰⁵ o. ä.).³⁰⁶ Vereinfacht lässt sich sagen, dass erst die äs-

sche Wirklichkeit dann eine Bedeutungsnuance, wenn *satirische Wirklichkeit* die 'innere Wahrheit' eines satirischen Textes (cf. Kap. 2. 4. 1), die Stimmigkeit und Kongruenz der Fiktion in sich und die Erkennung des Tendenzgefälles mitberücksichtigt. *Satirische Fiktion* verweist darüber hinaus auf die Gestaltungsweise der Satire, i. e. die Verformung von Realität gemäss der satirischen Intention (im Sinne der Fiktionalisierung).

²⁹⁸ Bereits Gaier betonte, Grundcharakteristikum der Satire sei "ihre Auseinandersetzung mit einem unmittelbar gegebenen Wirklichen" (Gaier 1967, S. 423). Gaier ist allerdings nicht in all seinen Ableitungen zu folgen, da er nicht zwischen empirischer und fiktionaler Wirklichkeit unterscheidet (fiktionale Wirklichkeit zu verstehen als Wirklichkeits-Auslegung im Rahmen der Satire als ästhetisches Konstrukt, s. weiter unten in dieser Arbeit). Gaier schliesst zirkulär: "Das Objekt der Satire fordert zur Rückübersetzung in die gemeinte Wirklichkeit auf." (Gaier 1967, S. 346, cf. ebd. S. 336ff. zur Gliederung der Wirklichkeit in vier "Bedeutungsbereiche".) Aus dem auf S. 347 angeführten Neidhart-Beispiel erweist sich, dass Gaier mit "Rückübersetzung" in die "gemeinte Wirklichkeit" die 'Wirklichkeit' der Satire (also eigentlich die in ihr vermittelte Tendenz), ergo eine Rückübersetzung in die fiktionale 'Wirklichkeit' des Kunstwerks annimmt. Zuvor definierte Gaier allerdings "Wirklichkeit" als "Gesamtgefüge dessen, was im jeweiligen Augenblick wirklich ist." (Gaier 1967, S. 331.)

²⁹⁹ cf. Kap. 2. 4. 3.

³⁰⁰ z. B. Duden *Fremdwörter* 2001, S. 312, Art. "Fiktion"; cf. Gabriel 1997, S. 594; Zipfel 2001.

³⁰¹ Zipfel 2001, S. 113; cf. Gabriel 1997.

³⁰² Zur Unterscheidung der Realitäten cf. Kap. 2. 4. 1.

³⁰³ *Verformung* (als Oberbegriff für Verzerrung und Verfremdung) bedeutet v. a. eine "Überzeichnung des Typischen" (Senn 1998, S. 19). – cf. Kap. 2. 4. 1.

³⁰⁴ Zur Unterscheidung von "Verzerrung" und "Verfremdung": *Verzerrung* wird nach Schwind wertend verwendet als "eine Überbetonung von subjektiv als relevant erachteten Bedeutungsanteilen kultureller Einheiten bzw. Strukturen, um durch die ungewohnte Verschiebung von (Proportions-)Verhältnissen bisher unbeachtete Anteile und Zusammenhänge herauszustellen." (Schwind 1988, S. 91) *Verfremdung* hat sowohl einen bewusstseinstheoretischen als auch einen technisch-poetischen Aspekt, zumal sie nicht nur auf Erkenntnis der Dinge gerichtet ist, sondern sich auch vielerlei künstlerischer Verfahren bedient. "Verfremdung funktioniert in der Regel kritisch, da sie gewohnte Sehweisen in Frage stellt." (Günther 2003, S. 753.)

³⁰⁵ cf. Kap. 4. 2: Spitzer gibt für die Publikation der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* zwar als Absicht explizit "Erheiterung" an (Spitzer *Briefe* 1906, S. 10), was aber nicht heissen muss, dass dies die einzige Intention seiner Satire sein darf.

³⁰⁶ cf. zur Reaktion des Publikums Henningsen 1976, S. 9 sowie das nächste Kapitel in dieser Arbeit.

thetische Gestaltung des satirischen Angriffs die Satire als Kunstform legitimiert und zugleich die 'Aggression' bzw. die *indignatio* sozialisiert³⁰⁷.

Es wurde bereits festgestellt, dass Spitzer als Ausgangspunkte für seine Satiren zumeist real vorgefundene Begebenheiten benutzt, die er verformt. Fragt man sich, was nun an Spitzers Satiren *wahr* sei, lässt sich nur sagen, dass die 'Wahrheit' der Satire höchstens im Aufzeigen der Relation zwischen Norm und Normwidrigkeit, im Sinne einer *inneren Wahrheit*, liegen kann und folglich nicht in der getreuen Imitation der nicht-fiktionalen Wirklichkeit zu suchen ist.³⁰⁸ Es gilt zu bedenken, dass satirische Texte keine Tatsachen- oder Dokumentardarstellungen³⁰⁹ sind und die Satire keinen Anspruch auf (nicht-fiktionale) wirklichkeits- oder wahrheitsstreue Darstellung erhebt.³¹⁰ "Die fiktional erzählenden Sätze in epischen Werken haben also grundsätzlich keinen der beiden Wahrheitswerte 'wahr' oder 'falsch'."³¹¹ Ein Schriftsteller behauptet in seinen Werken nicht unbedingt, dass eine Aussage "p" wahr sei, sondern macht die indirekte Bemerkung, "daß es wahr ist, daß p *möglich* ist in der wirklichen Welt – bzw. in demjenigen zeitlichen und räumlichen Ausschnitt der Welt, um dessen literarische Erfassung es jeweils geht."³¹² Und dieses 'Möglichsein' vermag bereits einiges über eine Welt auszusagen.³¹³

Eine Annäherung an das Verhältnis von *empirischer* und *satirischer Wirklichkeit* in Spitzers Wagner-Satiren sucht das folgende Kapitel; in diesem Zusammenhang kommt dem Prozess der Verformung eine zentrale Bedeutung zu. Für eine möglichst umfassende Rezeption der Spitzer-Satire ist es relevant, die Wirklichkeitssignale in der Satire zu erkennen und die Be-

³⁰⁷ cf. Kap. 2. 2.

³⁰⁸ "Als *äussere Wahrheit* wird die Übereinstimmung zwischen Darstellung und Realität bezeichnet. Die *innere Wahrheit* bezieht sich demgegenüber auf die Plausibilität der Ereignisse und Abläufe innerhalb des Werkes." (Senn 1998, S. 47.)

³⁰⁹ Senn 1998, S. 48; Schwind 1988, S. 45. – cf. Kap. 3. 4 in dieser Arbeit.

³¹⁰ Das heisst auch, dass die Satire nicht der Wahrheitspflicht unterliegt und damit rechtlich nicht wie polemische Formen verfolgt werden kann (dieser Gedanke ist für die Überlegungen zur Grenzen der Satire in Kap. 4. 2 bedeutsam). Trotzdem darf sich die Satire nicht bedingungslos auf das Argument der Sozialisation oder auf die künstlerische Freiheit berufen, da der Angriff auf schützenswertes Gut (persönliche Ehre, gesellschaftliche Werte) den Rechtsschutz beanspruchen kann. (cf. Senn 1998, S. 46.)

³¹¹ Fricke 1981, S. 48. Fricke's Ausführungen dürften auch für die erzählende Satire gelten. Individuelle Aussagen (im Kontext der satirischen Erzählung) müssen nicht empirisch wahr und schon gar nicht notwendig wahr sein. "Wahr (oder unter Umständen auch falsch) können in der Epik überhaupt nur die nicht individuell *erzählenden*, sondern generell *kommentierenden* Aussagen eines auktorialen Erzählers sein" (Fricke 1981, S. 49).

³¹² Fricke 1981, S. 50.

³¹³ Ebd.

dingungen ihres Auftretens festzumachen,³¹⁴ um schliesslich erörtern zu können, welche Rolle die Fiktion in der Satire grundsätzlich spielt.³¹⁵

2. 4. 1 Empirische und satirische Wirklichkeit als Elemente satirischer Verformung

Empirische Wirklichkeit oder *Realität*³¹⁶ meint eine Welt-Version, ein Wissen über die Welt, wie es sich in weitgehender Übereinstimmung aus der Wahrnehmung der Mehrheit der Menschen zusammensetzt. Natürlich lässt sich darüber streiten, inwiefern und wodurch sich unsere individuellen Wahrnehmungen unterscheiden, vielleicht gar darüber, ob es so etwas wie eine 'allgemeine Wahrnehmung' überhaupt gibt, und sicherlich bildet sich jedes Individuum bis zu einem gewissen Grad 'seine eigene Realität'. Dies ist hier nicht zu diskutieren, es gilt schlicht festzuhalten, dass gewisse alltägliche Erscheinungen von einer breiten Masse als 'real' (bzw. bestimmtes Wissen als 'wahr') angenommen werden.³¹⁷ Dabei handelt es sich um eine bestimmte Konzeption von Alltagswirklichkeit, wenn wir z. B. behaupten, dass Romanfiguren 'nicht wirklich' existieren oder literarische Geschehnisse sich 'nicht wirklich' ereignet haben. Eco spricht in diesem Zusammenhang von der "Enzyklopädie":

Mit 'Enzyklopädie' meine ich die Gesamtheit des Wissens, von der ich nur einen Teil besitze, aber zu der ich, wenn nötig, Zugang habe, da sie so etwas wie eine riesige Bibliothek darstellt, mit allen Büchern der Welt und allen gesammelten Zeitungen und handgeschriebenen Dokumenten aller Zeiten bis hin zu den altägyptischen Hieroglyphen und den sumerischen Keilschrifttexten.³¹⁸

Das enzyklopädische Wissen, das historisch und sozio-kulturell variabel auftritt, ist relevant als Bezugsgrösse für die Beschreibung der Fiktion in literarischen Texten.³¹⁹

Der Satiriker empört sich (ggf. auch nur vorgegeben) über ein Element der Welt, das sich in Abweichung von einem Soll-Zustand präsentiert.³²⁰ Meist geht er von einer (obwohl subjektiv beurteilten) nur vorab 'unumstrittenen' Erfahrung aus, die zeigen soll, dass sich die empirische Wirklichkeit von gemeinhin anerkannten Idealen und Normen entfernt habe. Das

³¹⁴ cf. Kap. 2. 4. 2.

³¹⁵ cf. Kap. 2. 4. 3.

³¹⁶ Ich orientiere mich bei der Verwendung der Begriffe *Wirklichkeit* und *Realität* an Schischkoff, i. e., die Realität unterscheidet sich im Deutschen von der Wirklichkeit dadurch, dass sie auch das Mögliche enthält: "W[irklichkeit] steht im philos[ophischen] Sprachgebrauch sowohl im Gegensatz zum bloß Scheinbaren als auch zum bloß Möglichen. Denkt man dabei mehr an den Gegensatz zum Scheinbaren, so benutzt man für W[irklichkeit] auch den Ausdruck Realität, denkt man mehr an den Gegensatz zum Möglichen, so redet man anstelle von W[irklichkeit] auch von Dasein." (Philosophisches Wörterbuch 1991, Art. *Wirklichkeit*, S. 783f.)

³¹⁷ z. B., dass in der Stadt Fribourg die Universität Miséricorde existiert und auf einer Anhöhe liegt.

³¹⁸ Eco 2004, S. 120.

³¹⁹ cf. Zipfel 2001, S. 74f.

Normwidrige wird aber nicht bloss dargestellt, sondern der Satiriker verformt das Vorgefundene, erschafft daraus satirische Fiktion. Wenn Spitzers *Wiener Spaziergänge* inmitten diverser Nachrichten, in späteren Jahren z. B. auf Seite 5 der *Neuen Freien Presse*, platziert sind, manifestiert sich dieserart die im Feuilleton angestrebte Verbindung realer und fiktiver Sachverhalte auch im Erscheinungsort des Textes, ein Faktum, auf das Spitzer selbst hinweist:

Die locale Chronik³²¹ berichtet [...] fortwährend über Unglücksfälle durch Pferde auf den Straßen, und unsere Nerven könnten es nicht mehr vertragen, wenn wir auch noch durch fortlaufende Mittheilungen über das Scheuwerden von Pferden im Theater erschreckt würden.³²²

Die scheuenden Pferde im Theater bzw. den Schrecken, der dem Publikum mittels der Tiere eingejagt wird, moniert Spitzer hier als Norm-Widrigkeit, die gerade durch die Mehrheit einbeziehende Formulierung in der ersten Person Plural nach breiter Anerkennung heischt, zumal vorgeblich von einem öffentlichen Übel gesprochen wird.

Das eigentlich künstlerische Moment der Satire, ihre Indirektheit (i. e. Ästhetik durch poetische Sprachverwendung), kommt zur Hauptsache durch die Verformung (als Abweichung) zustande.³²³ *Verformung* bedeutet "zunächst ganz allgemein und formal eine Abweichung von normalen Sprachverwendungen und Wahrnehmungsweisen".³²⁴ Spitzer verformt bei Wagner vorgefundene Sachverhalte beispielsweise, indem er einmal zu massloser Übertreibung neigt,³²⁵ ein andermal (v. a. bei politischen Themen) greift er zur Untertreibung oder vermeintlichen Verharmlosung eines (bereits deutlichen) Zusammenhanges.³²⁶ Die Verformung ist folglich eine signifikante Technik des Satirikers, um eine Eigenschaft des behandelten Objektes zu akzentuieren,³²⁷ entweder – wie gesehen – durch "Disproportionalität"³²⁸ oder

³²⁰ cf. Kap. 2. 3.

³²¹ In der NPF erschienen Spitzers *Spaziergänge* bisweilen direkt in der Spalte neben der *Kleinen Chronik* (cf. z. B. NFP vom 29. Jan. 1888, S. 5. Einsehbar im HAWSL.)

³²² WS 4. Dez. 1888: *Italienischer November. – Circus- und Opernpferde. – Renz und Rienzi. – Lustspieldialog im Abgeordnetenhaus. – Die Monarchie als Pyramidenturm*. In: WS VII, S. 222. – Spitzers Thematisierung der "Nerven"-Problematik in diesem Text lässt etwa an die spätere Darstellung von Paul Bourget in Bahrs *Überwindung des Naturalismus* denken (cf. Bahr 1891, S. 152-158).

³²³ cf. Anz 1997, S. 7.

³²⁴ Schwind 1988, S. 12.

³²⁵ cf. Kap. 3. 2.

³²⁶ z. B. WS 11. Mai 1873: *Krach!* In: WS III, S. 1-4: "Die Seifenblase: volkswirtschaftlicher Aufschwung ist endlich geplatzt. Staunend und kopfschüttelnd sahen wir sie immer höher steigen, die Menge aber bewunderte das bunte Farbenspiel, sie gab dem schaumgeborenen Luftschiffe Vermögen, Lebensglück und Ehre als Ladung mit für seine Luftfahrt in das Land der Märchen, und nun ist diese Armada, die aus einem Strohhalme ausgelaufen, an einem Sonnenstäubchen gescheitert." (ebd., S. 1.); cf. WS Juli 1867: *Der Ausgleich mit Ungarn*. In: WS I, S. 58-60 (z. B. "rührender Verbrüderungs-Enthusiasmus", "Adam [...] ließ [...] das Paradies den Engeln, und behielt nichts für sich als den Schweiß seines Angesichts"). – cf. Senn 1998, S. 19.

³²⁷ Schwind 1988, S. 12, 94f.; Senn 1998, S. 19.

³²⁸ Schönert 1969, S. 14.

durch Auslassung. In jedem Fall werden gewohnte Schweisen in Frage gestellt,³²⁹ Bekanntes oder Vertrautes wird durch die Abweichung von üblichen Darstellungs- und Auffassungsweisen ver-fremdet (und idealiter erklärungsbedürftig).³³⁰ Die Komik hinter den Verformungen kann dabei nur einen Überraschungseffekt evozieren, wenn der Leser die empirische Wirklichkeit als Hintergrundwissen mitzudenken vermag.³³¹ Da Perzeption und Intention des Satirikers bei der Gestaltung von satirischer Fiktion eine bedeutende Rolle spielen,³³² kann ihm eine "eigentümliche Art der Welterfassung und Weltbeurteilung",³³³ einer Wirklichkeitsauslegung zugesprochen werden, die mit der Absicht, eine satirische Tendenz sichtbar zu machen, formuliert wird.

Mitunter bietet die Wirklichkeit selbst manch groteske "Ver-Formungen"³³⁴, die gar keiner Entlarvung des Widersinnigen bedürfen³³⁵. Der römische Dichter Juvenal hat wohl zu Recht gesagt, dass es zuweilen schwierig sei, keine Satire zu schreiben (*difficile est satiram non scribere*³³⁶). Spitzer ergänzt Juvenals Diktum: "Es ist heutzutage schwer, keine Satire zu schreiben und keine Karrikatur zu zeichnen."³³⁷ Dass diese so genannte "Realsatire"³³⁸ als reale Situation humoristische, komische oder groteske Aspekte besitzt, ist kein hinreichender Grund, sie (als Kunstform) *Satire* zu nennen. Wird unterschieden zwischen dem, was vom Satiriker aktiv als Satire konzipiert ist, und dem, was vom Leser passiv als satirisch empfunden wird, verwandelt sich Realsatire de facto meist in reine Komik (oder Tragik), weil ihr (im Gegensatz zur Kunstform Satire) der fiktionale, dramatische Überbau, mithin das Ästhetische, fehlt und sie quasi *sui generis* entsteht.³³⁹ So mochte beispielsweise ein Auftritt Wagners zwar komisch anmuten, doch zur Satire transformiert ihn erst Spitzers Formulierung:

Da [...] die Natur den Maestro äußerst niedlich geformt hat, so daß man fast glauben könnte, sie habe bei seiner Schöpfung mehr die Raumverhältnisse des Theaters von Bayreuth, als die weltstädtischer Theater im Auge gehabt, und hienach dessen Erschei-

³²⁹ cf. Günther 2003, S. 753.

³³⁰ Schwind 1988, S. 94.

³³¹ Ebd., S. 96; Senn 1998, S. 19.

³³² cf. Kap. 2. 2.

³³³ Lazarowicz 1963, S. 310.

³³⁴ Senn 1998, S. 22.

³³⁵ Lukács 1971, S. 91f.

³³⁶ Juvenal 1993, S. 10 (Erstes Buch, SATURA I, Zeile 30). – Karl Kraus wird 1929 zu Juvenal schreiben: "Da war noch Spielraum zwischen Stoff und Gestalt. Er konnte eine Satire schreiben, ja es wurde ihm schwer, keine zu schreiben. Ich war strafweise in eine Zeit versetzt, die es in sich hatte, so lächerlich zu sein, daß sie keine Ahnung mehr hatte von ihrer Lächerlichkeit und das Lachen nicht mehr hörte" (cf. Wörterbuch *Fackel*, S. 712 sowie S. 178, 183).

³³⁷ WS Sept. 1867: *Die Karrikatur der Karrikatur*. In: WS I, S. 61.

³³⁸ Senn 1998, S. 23.

³³⁹ cf. Kap. 3. 1 und 3. 4.

nen auf der Bühne nicht bemerkt worden wäre; da es ferner mit dem Bühnenherkommen in Widerspruch gerathen wäre, wenn ihn seine Frau Gemahlin auf den Arm genommen hätte, um ihn der versammelten Menge zu zeigen, so war er gezwungen, eine kleine Ansprache zu halten, um, wenn auch nicht gesehen, doch wenigstens gehört zu werden.³⁴⁰

Spitzers satirische Verformung ist folgendermassen nachzuzeichnen: Er thematisiert neben Wagners Erscheinungsbild den 'Wagnerhort' Bayreuth, dem er das Attribut "weltstädtisch" abspricht und antithetisch indirekt Wien zuweist; damit schafft seine Satire für die Wagnerianer eine sog. "verkehrte Welt"³⁴¹. Die satirische Fiktion als "Verkehrung"³⁴² der bestehenden Welt erlaubt, ja erfordert, die empirische Wirklichkeit zu verfremden, sie quasi ästhetisch und formal überarbeitet zu präsentieren. *Verkehrt* muss jedoch keine komplett real-konträre Gegenwelt, eine Umkehrung der vorgefundenen Tatsachen in ihr Gegenteil meinen, zumal ja im Sinne der satirischen Intention die realen Hintergründe bzw. die Missstände erkannt werden sollen und fernerhin bereits der Vorwurf der Verleumdung geltend gemacht werden könnte.³⁴³ Vielmehr handelt es sich um eine anders akzentuierte oder (um)gedeutete Welt, und diese Art der Verkehrung kann z. B. bereits mit der Auswahl der dargestellten Inhalte bzw. der Weglassungen, ihrer sprachlichen Gestaltung oder durch den Kontext der Äusserung erreicht werden, sodass vorteilhafter von einer *verformten* oder *verzerrten* Welt gesprochen wird. Diese Verformung lässt in der von Spitzer geschilderten Szene – ausgehend von der Thematisierung der Körpergrösse Wagners im Verhältnis zum Theaterraum – einen unausgesprochenen Vergleich anklingen, dessen Bewertung und Gewichtung der Satiriker dem Leser überlässt: Wagners Körpergrösse vs. Wagners künstlerische Grösse.

In Spitzers Satiren steht bisweilen Verformtes neben Unverformtem, gehäuft finden sich reale, 'wahre' Elemente in politischen Feuilletons, z. B. in *Die Anti-Semiten*.³⁴⁴ "Ein englischer Kulturhistoriker behauptet, die Erfahrung habe gezeigt, daß diejenigen Gesetze die besten seien, durch welche andere Gesetze aufgehoben würden. Etwas Wahres scheint an der Sache zu sein".³⁴⁵ Das von Spitzer betont "Wahre" dient hier nebst dem durchaus glaubwürdigen Realitätsbezug zur Steigerung des Tendenzgefälles, das in nachfolgendem Teilsatz durch eine Verformung erkennbar wird, denn "so wird man kaum in Abrede stellen können, daß ein

³⁴⁰ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 253.

³⁴¹ cf. Lazarowicz 1963, z. B. S. 319.

³⁴² Lazarowicz 1963, S. 312.

³⁴³ "Verkehrt" kann auch in einem weiteren (norm-bezogenen) Sinn verstanden werden als etwas Anormales, Normwidriges, etwas, das so nicht sein sollte. Der Begriff passt in diesem norm-bezogenen Sinne sicherlich zur Satire, erfasst aber – form-beschreibend – zu wenig präzise die Struktur der Satire bezüglich ihrer fiktionalen Gestaltung.

³⁴⁴ WS 28. Jan. 1881: *Die Anti-Semiten*. In: WS V, S. 241 (Spitzer verwendet Wagner im Gesamttext nur als *tertium comparationis*).

³⁴⁵ Ebd., S. 235.

ganz kleines Gesetz, durch welches das Gesetz über den Sprachenzwang aufgehoben würde, ein höchst wohlthätiges wäre."³⁴⁶ Nebst satirisch-lächerlichen Äusserungen finden sich kontrastierend auch strafend-bissige Passagen. Spitzer meint z. B. klarsichtig zur Judenfeindlichkeit:

Man kann an jeder Nation, selbst an den Tirolern, wenn man auch nur eine Viertelstunde über sie in böswilliger Absicht nachdenken will, die unangenehmsten Eigenschaften ausfindig machen, um wie viel mehr also an den Juden, über die zu diesem Zwecke die findigsten Köpfe bereits länger als ein Jahrtausend nachgrübeln. Die naive Menge glaubt Alles, wenn man ihr nur gehörig zuredet, der Wahn ist immer derselbe, ob es nun heißt, die Juden hätten die Brunnen vergiftet oder Christenkinder geschlachtet, oder wie jetzt in Deutschland verbreitet wird, sie hätten die nationale Idee verhext, so daß diese nicht erstarken könne.³⁴⁷

Bisweilen ist hingegen in Spitzers Texten die empirische Wirklichkeit überhaupt nicht explizit beschrieben, sondern wird quasi als Schatten des satirisch Geschilderten mitzudenken sein.³⁴⁸ Auch in diesem Fall gilt für die Satire, was Henningsen als zentral fürs Kabarett formuliert: "Kabarett ist das Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums",³⁴⁹ unter der Voraussetzung, dass die Einwilligung zum Spiel beiderseits gegeben sein muss, damit ein Text überhaupt verstanden bzw. angemessen rezipiert werden kann.³⁵⁰

Wird in dieser Arbeit nun vom *Wirklichkeitsbezug* eines Textes gesprochen, geht es um die Art und Funktion jener Satire-Elemente, die ausdrücklich auf die empirische Wirklichkeit, die Realität, verweisen, i. e. primär um die schreibweisenspezifische Verflechtung von historischer Faktizität und satirischer Tendenz. Spitzer geht z. B. gerne von einem (ggf. vorgegeben realen) Wagnerzitat aus ("Ich hasse die Zeitungen, da sie meine Bestrebungen lächerlich zu machen suchten, und lese niemals eine Zeitung!"³⁵¹), das er – u. a. durch die Vernachlässigung der Affekte und des Kontextes der Äusserung³⁵² – verformt. Daraus resultiert endlich, dass Wagner nach eigenem Bekunden *überhaupt nichts* in der Zeitung zu lesen pflegt, was absurd bzw. "komisch"³⁵³ erscheint in Anbetracht des gravierenden Weltgeschehens wie z. B.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd., S. 240. – Zum Antisemitismus cf. Kap. 3. 2. 3.

³⁴⁸ Bei Spitzer gelten v. a. die Meldungen der Zeitung, die Tagesaktualität, als Grundlagen für das Verständnis seiner Texte (cf. Kap. 2. 4. 3 und 6. 1. 2).

³⁴⁹ Henningsen 1976, S. 9 sowie in dieser Arbeit Kap. 2. 4. 3. 1. – Weiter Ähnlichkeiten der Satire mit dem Kabarett können z. B. die Aktualität, Methoden (Verzerrung etc.), Mittel (Sprachspiele etc.) u. a. sein (cf. Henningsen 1967; Fleischer 1989; Budzinski 1996).

³⁵⁰ cf. Anm. 414 und Kap. 2. 4. 3.

³⁵¹ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 255.

³⁵² Im folgenden Kapitel wird auf den Kontext satirischer Äusserungen näher eingegangen.

³⁵³ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 255.

"dem Aufstande in der Herzegowina oder [...] den Reden Bismarcks".³⁵⁴ Das Resultat dieser verformenden Reduktion, namentlich die (unfreiwillige) Komik des Komponisten, verwendet Spitzer dazu, um darauf hinzuweisen, Wagner werde

selbst bei ruhiger Ueberlegung zugeben müssen, daß er den Humor zu wiederholten malen herausgefordert hat, und wenn er deshalb, weil man manchmal seine komischen Seiten komisch findet, keine Zeitung mehr liest, so ist das gerade so, als wenn Jemand, weil einmal ein Nachbar im Eisenbahnwagen über seine lange Nase einen Witz machte, nie mehr mit der Eisenbahn fahren wollte. Und doch kann man sich eine lange Nase nicht so leicht abgewöhnen, wie andere Unarten.³⁵⁵

Spitzer fügt der oben bereits erwähnten, ersten Pointe einen – fiktiven – Vergleich an (die lange Nase), der wiederum die Absurdität und Komik des Ausgangspunktes (des Zitates) und letztlich die Lächerlichkeit Wagners belegen mag. Der fiktive Vergleichspunkt ist notabene kaum zufällig gewählt, sondern enthält vor dem Hintergrundwissen um Wagners Abneigung gegen das Judentum als Ideologie³⁵⁶ einen zusätzlichen satirischen Stachel. Der Wirklichkeitsbezug der Satire, i. e. die Aufbereitung empirischer Inhalte mit bestimmten fiktionalen Ergänzungen und Akzentuierungen schafft die für Spitzer typische satirische Fiktion.

Der bezüglich Textstrategie so im Detail registrierbare Wirklichkeitsbezug von Spitzers Satiren zeigt sich auf einer weiteren Ebene, wenn Spitzers Satiren in der literarischen Form des Feuilletons erscheinen.³⁵⁷ Das Feuilleton, so Wirtz, referiert "in einem dialektischen Verhältnis als Reflex auf die aktuelle politische Situation [...] die außersprachliche Wirklichkeit" und ist zugleich "als ästhetischer Text rein selbstreferentiell und polyvalent zu verstehen".³⁵⁸ Diese "Doppelnatur"³⁵⁹ des Textes ist hinsichtlich des Verhältnisses von empirischer und satirischer Wirklichkeit bei Spitzer besonders interessant und anhand einer weiteren Textstelle zu analysieren:

Die Empfindlichkeit des Maestro [sc. Wagner] ist aber um so auffallender, als er ja selbst seiner guten Laune gerne die Zügel schießen läßt und wiederholt den Versuch gemacht hat, die Bestrebungen Anderer lächerlich zu machen. Man lese nur seine Witze über den Componisten der 'Hugenotten' und andere bedeutende Menschen. Allerdings kann sich Meyerbeer nicht rächen und in einer öffentlichen Ansprache erklären: 'Ich hasse Richard Wagner, der meine Bestrebungen lächerlich zu machen suchte, und lese

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd., S. 255f.

³⁵⁶ cf. Kap. 6. 3. 1. Bei Bedarf machte Wagner breitwillig Ausnahmen, z. B. für Rubinstein oder Levi (cf. Hansen 2006, S. 280; Fischer 2000, S. 118f. Fischer weist insbesondere auf Wagners Verhältnis zum jüdischen Dirigenten Hermann Levi hin, der die Uraufführung des *Parsifal* leitete.)

³⁵⁷ cf. Kap. 4. 1

³⁵⁸ Wirtz 1997, S. 21.

³⁵⁹ Ebd.

ebensowenig seine Schriften, wie ich mir seine Opern anhöre', denn Meyerbeer ist todt.³⁶⁰

Hier deutet das Feuilleton zeitgleich konkret auf eine historische Situation (aus der es entstand³⁶¹) und präsentiert als Gegenentwurf eine fiktionale Wirklichkeit (Meyerbeers *nicht-wirkliche*, doch durchaus *nachvollziehbare* Reaktion). Thematik und Haltung zufolge kippt Spitzers Text hier von der scherzhaften (lachenden) zur ernsten (strafenden) Satire,³⁶² sodass die satirische Intention kaum mehr in Unterhaltung und Lächerlich-Machen zu vermuten ist, sondern vielmehr einer ernsthaften Geisselung des unmöglichen Verhaltens gleichkommt. An dieser Stelle lässt sich eine weniger harmlose, eher zynische³⁶³ Tendenz ausmachen, und typisch satirisch-amüsierende Stilfiguren bleiben weitgehend aus,³⁶⁴ allein mit dem vermeintlichen Meyerbeer-Zitat gelangt Spitzer in den Bereich der Fiktion. Umso deutlicher wird vor diesem Hintergrund die strafende Ironie des adaptierten Wagner-Zitates der Anfangssequenz, das der Satiriker Meyerbeer in den Mund legt, um den Kreis der Kritik mittels Rückführung auf Wagner zu schliessen.³⁶⁵

2. 4. 2 Zum Wirklichkeitsbezug satirischer Texte

Der Wirklichkeitsbezug der Satire lässt sich pragmatisch in einer satiretypischen Sprechsituation verankern.³⁶⁶ Die Berücksichtigung eines dergestalt erweiterten Kontextes einer satirischen Äusserung erlaubt es, Aussagen über die Kommunikation zwischen Leser und Autor zu machen und das Textverständnis, das aussertextliche Faktoren (z. B. Lesegewohnheiten und Leistungen des Modell-Lesers sowie kulturelle Traditionen) beeinflussen, genauer zu prüfen,³⁶⁷ denn: "Der Erfolg von Kommunikationshandlungen ist das entscheidende Kriterium für die Zuschreibung von Verstehen".³⁶⁸ Bevor die Kommunikationssituation des Satirischen eingehender betrachtet werden kann, sollen Art und Funktion der Wirklichkeitsbezüge der Satire dargelegt werden.

³⁶⁰ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 256.

³⁶¹ Wirtz 1997, S. 21f. – Damit wird dem heutigen Leser nebst dem ästhetischen Genuss der Satire und über ihre Tagesaktualität hinaus ein Einblick in die real-historischen Gegebenheiten ermöglicht.

³⁶² cf. Weber 1981, S. 322.

³⁶³ cf. Kap. 3. 4.

³⁶⁴ Abgesehen von einer umgangssprachlichen Wendung ("die Zügel schiessen lassen") verzichtet Spitzer auf seinen gewohnten Stilmittel-Fundus (Vergleich, Wiederholung etc.), im Gegensatz etwa zum oberen Abschnitt (cf. auch Kap. 3).

³⁶⁵ Zu Meyerbeer et al. cf. Kap. 3. 2. 3.

³⁶⁶ cf. Weiss 1992.

³⁶⁷ Weiss 1992, S. 22f.

³⁶⁸ Rusch 2000, S. 303.

Im vorangehenden Kapitel wurde festgehalten, dass die in der Satire vermittelte Tendenz in einem engen Bezug zur empirischen Wirklichkeit steht; die Realität liefert der Satire wohl Stoff oder zumindest Inputs, Ideen, Anregungen, sie darf jedoch keinesfalls identisch sein mit der satirischen Wirklichkeit. Vielmehr ist diese satirische oder fiktionale Wirklichkeit bzw. Wirklichkeitsaussage in aller Regel durch Verformung der empirischen Realität signalisiert, mit der Absicht, gegen sie vorzugehen.³⁶⁹

Spitzer setzt sich mit der unmittelbar gegebenen Realität beispielsweise in Bezug auf Wagners *Tannhäuser* auseinander. Pointiert stellt er hier die Mitwirkung eines Schwans, mehrerer Pferde, einer Meute Jagdhunde und – "sämtlicher in Wien weilender Wagnerianer"³⁷⁰ fest. Komisch wirkt Spitzers sprachliche Verfremdung des tatsächlichen Personals des *Tannhäusers*, in der satirischen Wirklichkeit stehen die Wagnerianer und die Tiere in einer Reihe. Die Wagnerianer werden (als real Seiende) fiktionalisiert und Teil des Spiels des Meisters; dies legt nahe, dass er auch sie in dieser Fiktion erschuf und beherrscht. Das Spiel bzw. die Fiktion des Musikdramas dehnt sich so in Spitzers Schilderung auf die Realität aus, was u. a. dazu führt, dass die Realität (die Wagnerianer) nicht mehr ganz ernst genommen werden kann. In der Folge lässt Spitzer gerade die Wagnerianer in seiner Besprechung aus und konzentriert sich auf das tierische Personal der Vorstellung. Er ereifert sich besonders über den unanständigen Schwan, der "eine Leda unter seine Fittiche nahm und sie [...] mit Zudringlichkeiten belästigte".³⁷¹ Spitzer verwendet das mehrdeutige Bild allerdings gerade nicht in seiner metaphorischen Auslegung, sondern spielt an auf Wagners Regieanweisung für das Bacchanal.³⁷²

Nebst dem zeitgebundenen, aktualitätsbezogenen Wirklichkeitsbezug³⁷³ von Spitzers Satire wird überdies deutlich, dass Thema und Gegenstand der Satire auch allgemeine, zeitlose Eigenschaften (z. B. Unsitten, Laster) oder Tatsachen (z. B. Bühnen-Skandale) sein dürfen, die der Satire (und in diesem Sinne auch dem Feuilleton als "Kunst des Tages"³⁷⁴) eine längere Lebensdauer einräumen. Der Spaziergänger empört sich nämlich über den "mythologischen Anschauungs-Unterrichte"³⁷⁵ auf der Hofbühne und karikiert seinen Gedanken von der Auswirkung der theatral präsentierten Lasterhaftigkeit auf die Wirklichkeit:

³⁶⁹ cf. Hempfer 1972, S. 85.

³⁷⁰ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 251. – Dieses Feuilleton wird u. a. auch in Kap. 6. 3. 2 besprochen.

³⁷¹ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 251.

³⁷² cf. Wagner, Richard: *Entwürfe zur (Pariser) Venusberg-Szene im 'Tannhäuser' (Pantomime)* (1860). In: Wagner *Dichtungen und Schriften* 2, S. 99-105. – cf. Baudelaire 1994, S. 24f., 32.

³⁷³ cf. Senn 1998, S. 18; Weiss 1992, S. 23.

³⁷⁴ cf. Zohner 1946.

Da sich aber ein k. k. Hofopernschwan so unziemlich benimmt, werden künftighin Familienväter, die ihre Töchter in eine neue oder neu in Scene gesetzte Oper führen wollen, zuerst fragen müssen: 'Ich bitte, kommt in der neuen Oper ein Schwan vor?' Junge Mädchen, die der letzten Vorstellung des 'Tannhäuser' beigewohnt, werden vielleicht, wenn sie nächstens den Stadtpark besuchen und an dem Teiche vorüberwandeln, ihr Angesicht an dem sogenannten Busen der Gouvernante verbergen und ängstlich rufen: 'Ach, Mademoiselle, ein Schwan, ein Schwan!' und die Verwaltung des Stadtparkes wird endlich, um die berechnete Empfindlichkeit der Besucherinnen zu schonen, gezwungen sein, sämtliche Schwäne mit Beinkleidern zu versehen – eine Mehrausgabe, durch die das ohnehin so schwer belastete städtische Budget in Besorgniß erregender Weise in Anspruch genommen würde.³⁷⁶

Der Schwan im *Tannhäuser* bietet dem Satiriker darüber hinaus Gelegenheit, ein weiteres Werk Wagners aufs Korn zu nehmen, wenn er feststellt, es handle sich um das nämliche Tier wie im *Lohengrin*.³⁷⁷ Diese Information habe er dank seiner "intimen Beziehungen zur Hofoperndirection, die dadurch, daß ich fast nie in die Oper gehe und nie darüber schreibe, auf gegenseitige Achtung gegründet sind", erlangt.³⁷⁸ Die auf einer vorgeblich wahren Tatsachen beruhende Information funktioniert als ironisches, durchschaubares Signal für die Uneigentlichkeit der weiteren Aussage,³⁷⁹ schützt den Satiriker aber zugleich vor dem Vorwurf der Lüge (Wahrheitsbeteuerung in primärer Sprachverwendung³⁸⁰).³⁸¹ Spitzers Selbstironie wird hier vom Leser mit grosser Wahrscheinlichkeit einfach decodiert, war der Satiriker doch regelmässiger Opernbesucher und schrieb Feuilletons über diverse Aufführungen.³⁸²

Indem Spitzer den Leser immer wieder direkt anspricht, bildet sich auf sprachlicher Ebene ein weiterer Bezug aus dem satirischen Text heraus zum Rezipienten. In den meisten Texten verwendet Spitzer streckenweise eine sehr sachliche Erzählweise, z. B. wenn er (wie im Beispiel oben) "man"-Konstruktionen benutzt oder in weitgehend entpersonalisierten Passivkonstruktionen berichtet. Damit gibt er vor, objektiv zu beobachten. Andernorts spricht der

³⁷⁵ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 251.

³⁷⁶ Ebd., S. 252.

³⁷⁷ cf. WS 29. Juni 1873: *Briefe aus Baden bei Wien. I.* In: WS II, S. 321-326. – Überhaupt scheint Spitzer eine Affinität zu Lohengrins Schwan zu haben, er bemüht ihn nämlich erneut im *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers. I. Marienbad*. In: WS III, S. 331. – Hanslick verglich Wagners *Tannhäuser* und *Lohengrin* hinsichtlich etwas tiefgründigerer Kriterien (cf. Hanslick, Eduard: *Die Oper 'Lohengrin'*. (Schluß.) [1858]. In: Hanslick 2004, S. 347f.); ebenso Baudelaire (cf. Baudelaire 1994).

³⁷⁸ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 252.

³⁷⁹ Zum Begriff der "Uneigentlichkeit" cf. Zymner 2003, S. 726-728.

³⁸⁰ cf. Kap. 4.

³⁸¹ Ähnlich funktioniert eine andere ironische Aussage Spitzers, in der er bemerkt, dass ihn "dringende Geschäfte schon neunmal zwangen, 'Lohengrin' von Richard Wagner anzuhören" (WS 29. Juni 1873: *Briefe aus Baden bei Wien. I.* In: WS II, S. 321). – Zur Wahrheitsbeteuerung cf. Weiss 1992, S. 20f.

³⁸² Dieses Erkennen wird durch den bei Spitzer oft bloss *nennenden* Wirklichkeitsbezug erschwert (cf. Hempfer 1972, S. 86-88: Von einem rein *nennenden* Bezug wird gesprochen, wenn die Tendenz zu ihrer Realisation die empirische Wirklichkeit ständig als vorhanden und bekannt voraussetzt [auch wenn sie davon eine eigene Deutung vorlegt]. *Darstellend* ist der Wirklichkeitsbezug, wenn Zusatzinformationen vom Autor/Erzähler gegeben werden, z. B. zur Erläuterung der verwendeten Namen).

Spaziergänger hingegen in der ersten Person, und dieser Wechsel auf der Ebene der Grammatik, der sich mitten im Text ergeben kann, markiert einerseits die Subjektivität der Aussagen, andererseits kann der Leser den Eindruck gewinnen, nicht eine fiktive Erzählerfigur spreche, sondern der Autor Spitzer (als ernst zu nehmender Kritiker) selbst.³⁸³ Im Idealfall überzeugt der Satiriker mit der vertraulicher wirkenden Ich-Erzählsituation gar glaubwürdiger vom Übel des Dargestellten als durch distanziertes Schildern.³⁸⁴

Spitzers Erzähler analysiert mit geradezu penetrant realistischem Blick die Fiktion. Er bewertet sie mit Massstäben der Realität und gesteht Wagner keine literarische oder künstlerische Freiheit zu. Welche Freiheiten hingegen der Satiriker selbst in Anspruch nimmt, um seine satirische Fiktion zu entwerfen, ist Thema des nächsten Kapitels.

2. 4. 3 Spitzers Vermengung von Fiktion und Realität

Das Fingieren bezieht sich in Spitzers Satire wesentlich auf das "Dasein" und "Sosein"³⁸⁵ des satirischen Gegenstandes, allerdings nur dahingehend, als über eine Person oder eine Sache geredet wird, die zwar in dieser satirischen Form nicht wirklich existiert, für die ein Referenzobjekt jedoch durchaus zu verorten ist.³⁸⁶ Neben tendenziell realitätsnahen Komponenten finden sich in Spitzers Texten ebenso deutlich fiktive Elemente.³⁸⁷ Um die Fiktivität von Ereignissen festzustellen, müssen deren Faktoren (Ereignisträger, Ort oder Zeit des Erzählten) bezüglich ihrer Abweichung von der Wirklichkeit untersucht werden, i. e., ob sie nach präsupponierter Wirklichkeitskonzeption *möglich* oder *nicht-möglich*³⁸⁸ sind.

Spitzer spielt mit einer Vermengung von fiktiven und realistischen Elementen, wenn etwa die auftretenden Figuren Personen des realen Diskurses sind (z. B. weltweiter Bekannt-

³⁸³ cf. Kap. 2. 4. 4. 2.

³⁸⁴ cf. Eco 2004, S. 37.

³⁸⁵ Dasein: "Jemand kann so sprechen, als ob er über bestimmte Personen und Objekte redet, obwohl diese gar nicht existieren." Sosein: "Jemand kann so sprechen, als ob ein bestimmter Sachverhalt (zwischen als existierend anerkannten Objekten) besteht, obwohl dieses gar nicht der Fall ist." (Gabriel 1997, S. 595.)

³⁸⁶ In den Satiren über Wagner wird mit der Nennung des Namens "Wagner" eine deutliche Referenz geschaffen, jedoch handelt es sich bei der Figur Wagner in Spitzers Satire um eine fiktionalisierte (da verformte) Repräsentation.

³⁸⁷ "Spricht man von Fiktion in bezug auf die Geschichte eines Erzähl-Textes, meint man damit in der Regel, daß die dargestellte Geschichte nicht auf tatsächlichen Ereignissen beruht, daß ihr kein Geschehen in der Realität entspricht, daß sie nicht wirklich stattgefunden hat." (Zipfel 2001, S. 68.) Es gibt zwei Grundformen fiktiver Geschichten: realistische und phantastische (eigentlich mögliche und nicht-mögliche). Zur "Realistik" gehören Geschichten, "wenn alle drei Faktoren, also Ereignisträger, Ort und Zeit, im Bereich des in bezug auf die Wirklichkeitskonzeption Möglichen liegen." Andernfalls muss von einer "phantastischen" Geschichte gesprochen werden. (Zipfel 2001, S. 106-108.)

³⁸⁸ Die "Möglichkeits-Kategorie" schliesst zwar prinzipiell das Wirkliche ein, denn alles, was wirklich ist, ist auch möglich. Bezüglich Fiktivität soll damit aber das "Nur-Mögliche" angesprochen sein, d. h. das, was bloss möglich, nicht aber wirklich sei (Zipfel 2001, S. 80, Anm. 54.). "Mögliche Welt" ist hier ergo nicht im philoso-

heit wie der Papst) oder wenn ein Zitat einer Person (z. B. Wagner) eingebaut wird. Anhand solcher Kunstgriffe suggeriert Spitzer seinen Lesern einerseits grundsätzlich die Möglichkeit einer realistischen oder realitätsnahen Rezeption, andererseits deutet der auktoriale Erzähler z. B. mittels Innensicht in die Musiker eine fiktionale Lektüre an:

Nun hat aber Herr Wagner so viel Unglück mit seinen Ansprachen, wie der Papst mit seinem telegraphischen Segen [...]. Wenn der Papst einen Kranken durch den Telegraphen segnet, hat er seit jeher das Unglück, daß der Adressat sofort stirbt; [...] und wenn Richard Wagner eine öffentliche Ansprache hält, hat er das Unglück, daß er immer Jemanden schwer beleidigt. So beleidigte er diesmal die Sänger und Sängerinnen, die in seiner Oper mitwirkten, indem er dem Publicum seine Bereitwilligkeit erklärte, es auch mit seinen anderen Opern zu entzücken, 'soweit es die vorhandenen Kräfte gestatten'.³⁸⁹

Spitzer bewegt sich hier im Bereich des Möglichen, seine satirische Überzeichnung reiht sich geradezu nahtlos an die Schilderung realer Personen oder auch an tatsächliche Vorgänge im Theater an. Die gewählte Lokalität, beispielsweise das Theater, ist in seiner Schilderung real, und Gleiches lässt sich von der Zeitgestaltung sagen. Noch deutet nichts auf Fiktivität hin, wenn Spitzer sein Feuilleton zu Wagners *Tannhäuser* einleitet mit den Worten: "Das Hauptereigniß der Woche war die verlängerte 'Tannhäuser'-Vorstellung".³⁹⁰ Damit wird der Satire-Leser an eine im Ressort der Musikkritik oder unter "Theater- und Kunstinrichten"³⁹¹ der Presse kürzlich erschienene Meldung betreffs *Tannhäuser*-Verlängerung erinnert, die Spitzers Feuilleton eine plausible Basis verleiht. Dieser Unterbau besteht bei Spitzer zumeist aus Ereignisträgern (die Figuren – z. B. Wagner – sind meist in ihrer Grundkonzeption ebenfalls der empirischen Realität entlehnt, also bloss halbaktiv³⁹²), Orten des Geschehens, Zeitpunkten und Zeiträumen, die durchaus real sein können und die fiktive Welt im Verhältnis zu realer Welt situieren. Diese Elemente sind allerdings bereits komisiert durch metonymische (abweichende) Distribution, da die primäre Lesart von der "verlängerten 'Tannhäuser'-Vorstellung" realiter die Verlängerung der saisonalen Spieldauer meint, die sekundäre (satirische) jedoch auf eine lange Abendvorstellung anspielt (letzte Lesart erschliesst sich aus der Lektüre des Gesamttextes).

Ausgehend von der satirischen Intention erfüllt das Satirische die Aufgabe, Wirklichkeit darzustellen "als reale *Möglichkeit* (und nicht als Tatsache)", etwas aufzuzeigen, "wie es sein

phischen, modallogischen Kontext zu verstehen (also nicht als kontrafaktische Alternativwelten; weiterführend cf. Zipfel 83f.).

³⁸⁹ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 253f.

³⁹⁰ Ebd., S. 251.

³⁹¹ So die Überschrift in der *NFP*.

³⁹² bzw. als *immigrant object*, cf. weiter unten.

oder sich ereignen könnte".³⁹³ Die Stilmittel³⁹⁴ der Verformung werden vom Autor wertend eingesetzt, und diese Wertung muss nicht objektiv nachvollziehbar sein, denn Satire eröffnet unter Einbezug von derivierten Texten eine subjektive Perspektive auf die textexterne Realität.³⁹⁵ Es lässt sich summarisch für die Satire Spitzers konstatieren, dass für den Einsatz fiktionalisierender Elemente das "Prinzip der allgemeinen Überzeugung" (*mutual belief principle*) gilt:³⁹⁶ Spitzer konstruiert die satirische Welt so nah als möglich an der empirischen Wirklichkeit.³⁹⁷ Alles, was in dieser realen Welt gilt, darf für die fiktionale angenommen werden, sofern es nicht ausdrücklich negiert wird. Zu reflektieren ist allerdings zusätzlich die historische und kulturelle Bedingtheit und Variabilität dessen, was zu Spitzers Zeiten als Realität aufgefasst wurde.³⁹⁸

Aufschlussreich für die satirische Fiktion ist zudem, wie Spitzer die Wirklichkeitswerte, i. e. Elemente der empirischen Realität, in seiner Satire integriert. Spitzer führt bei der Wahl des Personals *immigrant objects* (reale Orte und Personen in fiktionaler Erzählung, mit Einschränkungen z. B. Richard Wagner³⁹⁹) und *native objects* (nicht-realen Objekten in fiktionaler Erzählung, z. B. Wiener Spaziergänger⁴⁰⁰) zusammen,⁴⁰¹ sodass nicht nur auf der narrativen Ebene, sondern gleichermassen in der Figurengestaltung von einer eigentümlichen Vermischung von Fiktion und Wahrheit gesprochen werden darf, die sich gar auf das Verhältnis zwischen Spitzer und seinem Spaziergänger ausdehnen liesse.⁴⁰²

Über die Eigenschaften des Wiener Spaziergängers kann man als Rezipient nur dahingehend informiert sein, als sie implizit oder explizit in einer Text-Folge (z. B. in einer regelmässigen Glosse) erwähnt werden. Bisweilen betont der Spaziergänger geradezu die Subjektivität seiner Sichtweise, ein andermal mimt er den objektiv Urteilenden oder widerspricht sich sogar.⁴⁰³ Subjektiv⁴⁰⁴ motiviert scheint die Themen-Auswahl bzw. die Verknüpfung der

³⁹³ Senn 1998, S. 49.

³⁹⁴ *Stilmittel* umfasse "alle sprachl. Ausdrucksmittel, die der Schaffung e. bestimmten [...] Stils dienen, z. B. Satzbau, Wortwahl, Dialektformen, Bilder, rhetor. Figuren, rhythm. und klang. Formen usw." (von Wilpert 2001. Art. "Stilmittel", S. 787).

³⁹⁵ Die Subjektivität der Sichtweise gilt anerkanntermassen für ästhetische Texte (cf. Schwind 1988, S. 46-49).

³⁹⁶ Zipfel 2001, S. 85-87.

³⁹⁷ Daher gilt auch die Verformung als Mittel zur satirischen Fiktion: Gegebenes wird verformt – nicht rein Neues geschaffen.

³⁹⁸ cf. Zipfel 2001, S. 87. – cf. z. B. Kap. 4. 1.

³⁹⁹ Die Figur Wagner ist notabene satirisch verformt, doch mit deutlichen Entsprechungen in der Realität (u. a. durch Namengebung hervorgehoben). Die Bezeichnung *halbfiktive* Figur trägt diesem Umstand Rechnung.

⁴⁰⁰ Inwiefern es sich bei der Figur des Spaziergängers tatsächlich um ein fiktives Objekt handelt, wird in Kap. 2. 4. 4. 2 diskutiert.

⁴⁰¹ cf. Parsons 1980, S. 51.

⁴⁰² cf. Kap. 2. 4. 4. 2.

⁴⁰³ z. B. die Verwendung der 1. P. Pl. oder Fragen, die an den Leser gerichtet sind, können die Objektivität der Aussage suggerieren. Ausdrücklich als subjektiv markierte Feststellungen (z. B. die Betonung blosser "Vermuthungen" oder zugegebener Ratlosigkeit ["Ich weiß nicht"]), ebenso die Emphase der "Einseitigkeit" seiner Darstellung) funktionieren möglicherweise paradox: Gerade weil sich der Erzähler nicht als allwissend ausgibt,

Sujets innerhalb eines Feuilletons, z. B. in der *Rückschau auf das Jahr 1875*⁴⁰⁵. Der Satiriker greift u. a. Richard Wagners Besuch in Wien auf, indem er nach einer ausführlichen Leser-Anrede⁴⁰⁶ sowie Gedanken zur Politik anhebt, über den Komponisten zu sinnieren:

Die Anwesenheit Richard Wagners in Wien wurde von den langarmigen und starkbehaarten Zukunftsmusikern diesmal zu keinen lärmenden Demonstrationen benützt. Der Meister traf hier mit seiner Gattin Cosima und drei Kindern ein, denen er die Namen seiner Werke gegeben hat. Die unschuldigen Kleinen heißen nämlich Elsa, Eva und Siegfried. Die berechtigten Erwartungen der Musikkenner, welche eine wirkliche Reform der Wagner'schen Opern nur in einer Amputation derselben an Haupt und Gliedern sehen konnten, gingen, wie man weiß, leider nicht in Erfüllung. Aber auch die Hoffnungen, die der Meister an seinen Aufenthalt in Wien geknüpft hatte, wurden getäuscht, indem selbst sein Versuch, die Mehlspeisköchin im 'Hotel Impérial', in dem er abgestiegen war, zu bewegen, den Namen Isolde anzunehmen, an dem entschiedenen Widerspruche der böhmischen Staatsbürgerin scheiterte.⁴⁰⁷

Das additive Erzählverfahren, das Spitzer oft für die Darstellung der Jahresrückblicke verwendet, lässt ihn durch die Aneinanderreihung von Ereignissen in chronologischer Folge Wagners Auftritt in Wien Revue passieren. Spitzer verbindet hier Künstlertum und Banalität; er zeigt, wie Wagner offensichtlich seine Idee der *Zukunftsmusik* (als Ziel des künstlerischen Schaffens das Gesamtkunstwerk) auf seinen gesamten Lebensraum ausdehnen will – nicht nur sein Werk, auch die eigene Familie ist dadurch gekennzeichnet. Spitzer nimmt dieses Ineinander-Greifen von Fiktion und Realität auf, indem er Wagners Vision ad absurdum führt. Er lässt eine Köchin sich der Vision Wagners widersetzen, und ihre Weigerung bildet die eigentlich satirische Spitze der Textstelle (wiederum in der bereits bekannten Script-Opposition agierend⁴⁰⁸). Dieses Feuilleton ist eines der wenigen, in denen Spitzer seinen satirischen Pfeil ganz unmittelbar gegen die Person Richard Wagner abschießt; meist greift er nicht direkt den

kann das seine Glaubwürdigkeit beim Leser verstärken (cf. WS 4. Dez. 1888: *Italienischer November*. – *Circus- und Opernpferde*. – *Renz und Rienzi*. – *Lustspieldialog im Abgeordnetenhaus*. – *Die Monarchie als Pyramidenturm*. In: WS VII, S. 221; WS 1. Nov. 1885: *Zum letzten Male: Baron Hofmann!* In: WS VI, S. 329.)

⁴⁰⁴ Zipfel weist darauf hin, dass die für die narrative Darstellung notwendige Auswahl der Ereignisse nicht immer Entstellung und Fiktionalisierung bedeuten muss: "Die Auswahl der Ereignisse geschieht immer im Hinblick auf das Ziel der Darstellung und die Bewertung der Auswahl wird im Hinblick auf das vorgegebene Ziel nach den allgemeinen Rationalitätskriterien objektiver Darstellung vorgenommen, wie Relevanz, Aussagefähigkeit usw." (Zipfel 2001, S. 175.) – Eine Gleichstellung von Narration mit Fiktionalisierung und Entstellung geht von der falschen Prämisse aus, "daß sich aus der Gefahr einer entstellenden Auswahl von Ereignissen die prinzipielle Unmöglichkeit wahrheitsgetreuer Darstellung ableiten lasse." (Zipfel 2001, S. 175. Zipfel verweist auf Carroll, Noël: *Interpretation, History and Narrative*. In: *The Monist* 73 (1990), Gesamttext S. 134-166, hier bes. S. 150f.)

⁴⁰⁵ WS 6. Jan. 1876: *Eine Rückschau auf das Jahr 1875*. In: WS III, S. 257-262.

⁴⁰⁶ "Ich bitte meine schönen Leserinnen, in dem letzten Viertel des Jahrhunderts ebenso fleißig Feuilletons zu lesen wie bisher, und dies nicht so sehr im Interesse der Verfasser derselben, als in ihrem eigenen" (ebd., S. 257).

⁴⁰⁷ Ebd., S. 261f.

⁴⁰⁸ cf. Kap. 2. 3. 1.

Menschen Wagner an, sondern sein künstlerisches Schaffen (Opernfiguren, Musik), die fanatische Anhängerschaft oder das Wagner-Publikum.

Die Figur Wagner, wie sie in der Spitzer-Satire auftritt, entspricht in der Grundkonzeption dem realen Richard Wagner;⁴⁰⁹ die satirische Fiktion verformt die Realität gerade so weit, dass in der Figur durchaus die Person erkennbar ist. Dass ausgerechnet Richard Wagner ein dankbares Opfer für Spitzers Satire gibt, hängt nicht zuletzt mit der Fiktionalisierbarkeit gewisser Grundvoraussetzungen zusammen: Dieser Komponist bietet einen ausnehmend breiten Fundus an ridikulisierbaren Eigenschaften, u. a. seine 'Lasterhaftigkeit', namentlich seine öffentlich bekannten Geldsorgen, seine 'Verschwendungssucht', seine Exzentriz generell. In der Fokussierung von solchen potentiellen 'Keimen' zur satirischen Behandlung, i. e. durch die Auswahl und die stilisierte Illustration des Vorgefundenen, präsentiert sich Spitzers Wagner-Satire aber wie gesehen nicht als reine Fiktion. Jene fiktiven Elemente, die Spitzer um die halbfiktive Figur anordnet, fungieren als Rahmen oder halten – z. B. in der Figur des Spaziergängers – als immer wiederkehrender roter Faden die oft assoziativ aufgereihten Themen zusammen⁴¹⁰. Kommen in Spitzers *Spaziergängen* pseudo-reale Objekte vor, die zwar der Wirklichkeit entlehnt sind, aber keine eindeutige bzw. individualisierende Zuordnung zur Realität zulassen, repräsentieren sie als überzeichnete Typen eine Gesinnung und können die Positionen innerhalb der Satire pointieren (z. B. "eine Majorswitze"⁴¹¹, der "ehrbare Kapuziner" oder die "schwerhörige Jungfrau"⁴¹²).

Nebst diesen textinternen Faktoren der Fiktionalität finden sich Zeichen der Fiktionalisierung am Rande des Textes, die Aufschluss über die Satire-spezifische Kommunikationssituation geben können. Paratextuelle Angaben weisen den Leser auf die Rezeptionsmöglichkeit des Textes hin;⁴¹³ bei Spitzer geschieht dies z. B. durch das Erscheinen seiner *Wiener Spaziergänge* unter dem Titel "Feuilleton" oder durch den Untertitel "Novelle" der *Verliebten Wagnerianer*. Ausserdem zeigen Spitzers *Wiener Spaziergänge* die Merkmale von Erzähltexten: die Situationsabgelöstheit des Textes (Erzähltes muss vor Erzählen geschehen sein), die Einleitung des Erzählens und die Behauptungshandlungen.⁴¹⁴ Zipfel⁴¹⁵ stellt die Sprachhand-

⁴⁰⁹ Welche Eigenschaften des realen Wagners Spitzer satirisch verformt, wird sich deutlicher in Kap. 6. 2 und 6. 3 zeigen.

⁴¹⁰ cf. Nöllke 1994, S. 93. – Zu Spitzers Textstrategien cf. Kap. 2. 4. 4.

⁴¹¹ In den *Wiener Spaziergängen* vom 13. Juli 1873, Ts. u. S. 2 in der *Deutschen Zeitung* (einsehbar im HAWSL). – Eine Figur mit derselben Bezeichnung kommt auch in den *Verliebten Wagnerianern* vor (cf. Kap. 5).

⁴¹² *Wiener Spaziergänge* in der *Deutschen Zeitung* vom 4. Aug. 1872, Ts. (einsehbar im HAWSL).

⁴¹³ cf. Zipfel 2001, S. 37f.

⁴¹⁴ cf. ebd., S. 122-133. – Dass es sich bei den illokutionären Akten, die der Autor in einem fiktionalen Text ausführt, um Behauptungen handelt, kann u. a. mit Searle angezweifelt werden (cf. Searle *The Logical Status of Fic-*

lungssituation fiktiver Erzähl-Texte anhand eines Modells⁴¹⁶ dar, dessen Grundfunktion er folgendermassen erklärt:

Texte sind [...] von einem Autor mit einer gewissen *Illokutionsabsicht* produzierte Sprachhandlungen komplexer Struktur, die vom Rezipienten gemäß der im oder am Text angezeigten Illokutionsabsicht rezipiert werden (sollen). Die den Sprachhandlungsprozeß umfassende Sprachhandlungssituation ist als zerdehnt zu beschreiben: die Produktionssituation unterscheidet sich von der Rezeptionssituation, da die Ko-Präsenz der Kommunikationspartner in einem Wahrnehmungsraum nicht gegeben ist. Autor und Leser werden durch den Text in einer zerdehnten Sprachhandlungssituation miteinander verbunden. Literarische Schrifttexte stellen zudem als medial verbreitete Druckerzeugnisse eine Form der einseitigen Kommunikation dar. Sie sind als *Sprachhandlungsangebote* eines Produzenten an eine zumeist nicht genau definierbare Menge von Rezipienten zu verstehen. Der Ausfall der Rückfragemöglichkeit durch Zerdehnung und Einseitigkeit der Sprachhandlung führt dazu, daß in der Regel die intendierte Art der Textillokution am oder im Text deutlich gemacht wird. Damit wird angezeigt, in welchem Sprachhandlungszusammenhang, in welchem Interaktionskontext der Text rezipiert werden soll.⁴¹⁷

Der Autor intendiert also eine bestimmte Haltung des Modell-Lesers gegenüber den im Text geäußerten Propositionen, und zwar die des sog. "make-belief". *Make-belief* meint die Haltung des Lesers, sich selbst bzw. der Gruppe, mit der man zusammenspielt, etwas glauben zu machen, ergo soviel wie das spielerische Sich-Einlassen des Lesers auf die fiktionale Erzählung, das darin besteht, die Erzählung für die Zeit der Lektüre in einer gewissen Hinsicht (bzw. in einem gewissen, fiktionalen Kontext) für wahr zu halten.⁴¹⁸ Für den Satire-Leser ist es bedeutsam, zwischen fiktionalen und realen Elementen unterscheiden zu können. Im nächsten Kapitel soll es um die Voraussetzungen des Rezipienten gehen und um die Frage, wie die Spitzer-Satire angemessen zu rezipieren ist.

tional Discourse; zur Diskussion Searles Zipfel 2001, S. 185-195). Sinnig erscheint Zipfels Feststellung, dass Sprachhandlungen in fiktionalen Texten nicht nur als Fingieren von Behauptungen (Searle: *pretend*) beschrieben werden können, sondern dass der Fiktionsakt des Autors z. B. (direktiv) als Einladung an den Leser gelten darf, in ein fiktionales Universum einzutreten, oder aber der Autor setzt die Kooperation des Lesers (deklarativ) schlicht voraus. (Zipfel 2001, S. 204f.; Genette 1992, S. 49f.)

⁴¹⁵ Zipfels Darstellung löst durch die Duplizierung des Erzähltextes (Erzähltext₁ und Erzähltext₂) bzw. der Sprachhandlungssituation das "Problem der Behauptungssätze", das simplifiziert darin besteht, dass Erzählen allgemein definiert wird als eine aus Behauptungshandlungen zusammengesetzte, komplexe Sprachhandlung, die im Modell dem Erzähler der internen Sprachhandlungssituation zugeschrieben wird. Die Aussagen des Erzählers (als Teil der fiktiven Welt der Erzählung) beziehen sich also auf die textinterne Wirklichkeit und seine Sätze sind Äusserungen bzw. Behauptungen, die in Bezug auf diese fiktive Welt wahr sind bzw. wahr sein sollen (cf. Zipfel 2001, S. 121-123).

⁴¹⁶ Zipfel 2001, S. 119, Schaubild 2. – Hier wird Zipfels "Leser" ersetzt durch *Modell-Leser*. Damit soll die Komponente eines *idealen*, nicht unbedingt *real existierenden* Lesers, der vom Autor beim Textentwurf als Ideal-Rezipient mitgedacht wird, betont werden (cf. Eco 1998, Kap. 3 et passim).

⁴¹⁷ Zipfel 2001, S. 38f. [Kursivierung N.-I. O.].

⁴¹⁸ cf. Zipfel 2001, S. 217. – cf. auch Henningsen 1976 und Kap. 2. 4. 1 dieser Arbeit.

2. 4. 3. 1 Anmerkungen zu den Rezeptionsvoraussetzungen

Es wurde bereits gezeigt, dass der Rezipient der Spitzer-Texte durch den Zeitungs- und Zeitkontext geschult sein muss(te), um die Satire angemessen verstehen zu können. Ausgewählte "Fiktionssignale" indizieren dem Modell-Leser, wie er einen Text lesen soll, i. e., das allgemeine und sprachliche Wissen des Rezipienten für den Hintergrund des Interaktionsprozesses und als Grundlage des Textverständnisses muss aktualisiert werden.⁴¹⁹

Versucht man die Fiktionssignale in den *Wiener Spaziergängen* zu katalogisieren, so finden sich v. a. auf der Erzählebene zahlreiche textuelle Fiktionssignale: Direkte Fiktionalitätssignale, beispielsweise Verben zur Beschreibung der Innensicht bei Dritten, zeigen sich in der meist verwendeten auktorialen Erzählsituation und im homodiegetischen Wiener Spaziergänger als Erzählerfigur immer wieder. Ausserdem kommentiert der Erzähler mit Vorliebe und findet auch Zugang zur Psyche anderer Figuren.⁴²⁰ Besonders in den Buchausgaben der *Wiener Spaziergänge*, in denen dem Paratext eine prominente Funktion bezüglich Fiktionalisierung eingeräumt wird, sind zudem indirekte Fiktionalitätssignale offenkundig, z. B. indem in der Einleitung zur Ausgabe die nachfolgenden Texte als "Satiren" (und damit per definitionem als Texte mit fiktionalem Gehalt) gekennzeichnet werden.⁴²¹ Spitzers *Reisebriefe* wiederum enthalten zwar Passagen annähernd neutraler Erzählsituation⁴²² (und dazu verweisen die Texte entsprechend ihrer Bezeichnung *Reisebriefe* auf das Genre der Reiseliteratur⁴²³), erkennbar ist die Fiktionalität dennoch, denn der Paratext (z. B. erinnert der Titel *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers*⁴²⁴ an die *Wiener Spaziergänge*) oder der bekannte Erzähler reißen die *Reisebriefe* gleichsam in die Tradition der *Spaziergänge* ein; zudem unterstützen gar kleinste satirische Hinweise die satirische Rezeption.⁴²⁵ In der *Deutschen Zeitung* erschien

⁴¹⁹ Zipfel 2001, S. 230. – cf. in dieser Arbeit Kap. 4. 1.

⁴²⁰ z. B.: "Unter dem Vorwande, daß die Zeiten viel zu ernst seien, um zu tanzen, geht die Intelligenz zeitlich zu Bette, um mit Rücksicht auf die bedenkliche europäische Lage so spät als möglich aufzustehen; während die andere von Intelligenz Bedenken freie Jugend nur die Bälle besucht, um nicht zu tanzen, und dort ihre Lebemannlichkeit zur Schau zu tragen." (WS 12. Jan. 1868: *Fasching. Oesterreich ein grammatischer Fehler*. In: WS I, Zitat S. 180, ganzer Text S. 179-183.)

⁴²¹ Spitzer; Kalbeck/Deutsch I, u. a. S. 9.

⁴²² z. B.: "Das prachtvolle alte Venedig, das an den Ufern des Kanal [sic] grande liegt, ist zu Grunde gegangen, die Paläste sind verfallen" etc. (WS 15. Okt. 1868: *Reisebriefe aus Italien. I. Venedig*. In: WS I, S. 275.)

⁴²³ cf. Jäger 2003. Jäger weist darauf hin, dass das Genre keine formalen Verbindlichkeiten kenne; wesentlich sei, dass "'von unterwegs' berichtet (oder analog dazu fingiert) wird" (ebd., S. 258). – Für Spitzer sicherlich relevant waren Goethes *Italienische Reise* und Heines *Reisebilder* (cf. in dieser Arbeit Kap. 2. 4. 4. 3 und 7. 2. 1 sowie Anm. 975 zur Legitimierung des Reiseberichts im Feuilletonenteil.)

⁴²⁴ cf. z. B. WS 22. April 1875: *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers. I*. In: WS III, S. 171.

⁴²⁵ In den *Reisebriefen* lassen sich Tendenzen, Stilmittel und Fiktionalisierungen ausmachen, die jenen in den *Wiener Spaziergängen* ähnlich sind, die hier jedoch subtiler und weniger gehäuft eingesetzt werden, z. B.: "Wie scheinheilig er in die Sonne schaute, der Vesuv, fast wie ein Familienvater im blauen Schlafrock und mit einem weißen Hauskappchen. Aber man kennt, Du Gleißner, Dein schwarzes Lava Herz und Deinen giftigen Odem,

denn auch ein Spitzer-Brief aus Baden (12. Juli 1873) nicht (wie z. B. in der *Presse* als *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers*) gesondert überschrieben, sondern wie üblich mit "Feuilleton. Wiener Spaziergänge"⁴²⁶ betitelt.⁴²⁷

Der Bekanntheitsgrad und Erscheinungskontext der Spitzer-Texte sowie die Präsenz des Zeitgenossen Wagner in den Medien waren dem Verständnis der Satire zu Zeiten Spitzers dienlich. Wie in der Einleitung vermerkt, erfreuten sich Spitzers Texte grosser Beliebtheit; davon zeugt u. a. ihr Erscheinungsort (lange Zeit prominent auf der Titelseite der Zeitung). Spitzers Zeitgenossen berichten, dass der Satiriker – auch ausserhalb Wiens – renommiert war.⁴²⁸ Im Frühjahr 1875 publiziert in Berlin die *Gegenwart* unter der Redaktion von Paul Lindau ein Feuilleton von Spitzer,⁴²⁹ dennoch meint der Spaziergänger bescheiden:

Ich bin zwar nicht so allgemein bekannt, wie der geheime Plan eines Generals, zähle jedoch unter den Wenigen, die mich kennen, sehr viele Feinde. Namentlich haben meine häufigen Kämpfe mit den gefeierten Schöngeistern der Residenz öfter den Unwillen zarter Leserinnen erregt. Sowie man jedoch das schöne Geschlecht auch das schwache nennt, sollte man diese Schöngeister lieber Schwachgeister nennen, und man würde dann mein Vorgehen weniger verdammenswerth finden.⁴³⁰

Spitzers Satiren zeichneten sich wegen ihres regelmässigen Erscheinens durch eine gewisse Kontinuität aus, auch bezüglich des Inhaltes. Oft knüpft er selbst an bereits Geschriebenes an.⁴³¹ Den *Reisebrief aus München*⁴³² leitet er beispielsweise mit einer Analepse ein, die Wagner betrifft, und damit verweist er den Leser thematisch auf ein vorangegangenes Feuille-

lächle unschuldig wie ein Berglein für Sonntagsreiter, zu Deinen Füßen liegt das todte Pompeji und zeugt gegen Dich" (WS 10. Nov. o. J. [1868]: *Reisebriefe aus Italien. V. Neapel*. In: WS I, S. 297).

⁴²⁶ *Deutsche Zeitung. Morgenblatt*. 13. Juli 1873. Ts. (einsehbar im HAWSL).

⁴²⁷ cf. Zipfel 2001, S. 133-143.

⁴²⁸ cf. Don Spavento 1874, S. 16f.

⁴²⁹ cf. WS 2. März 1875: *Ein Brief an den Herausgeber der 'Gegenwart', Paul Lindau. abgedruckt aus der 'Gegenwart' vom 2. März 1875*. In: WS III, S. 164-170 (Nöllke 1994, S. 75, datiert dieses Feuilleton irrtümlicherweise auf den 3. April 1875). Die Zusammenarbeit wurde trotz des enthusiastischen Briefes Lindaus nach diesem einen Feuilleton eingestellt (cf. Redaktionsbrief von Paul Lindau vom 5. April 1875, einsehbar im HAWSL, I.N.). Wenn Kalbeck allerdings behauptet, "daß Spitzer in Deutschland bald ein größeres und verständnißvolles Publicum gefunden hatte als in Oesterreich" (Kalbeck 1894, S. XLIV), so ist sicherlich mit Nöllke zu konstatieren: "Die Maßlosigkeit dieser Übertreibung scheint mir bereits in die Fehlinformation überzugehen." (Nöllke 1994, S. 76, Anm. 52.)

⁴³⁰ WS 7. März 1871: *Eine Selbstschau*. In: WS II, S. 202. – Hartl meint, Spitzer publizierte in der *Gegenwart*, wenn sein Feuilleton nicht Wien-tauglich war: "Fallweise, wenn sein Elan allzu deutlich von der gesellschaftspolitischen Blattlinie abwich, wich er zur Berliner 'Gegenwart' aus." (Hartl 1987, S. VII.)

⁴³¹ z. B. im Umgang mit dem Personal der *Götterdämmerung* ("Von alten Bekannten begegnen wir [...]"; "finden wir [...] wieder" [WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 62f.]); oder durch wiederholte Erwähnung der Besonderheiten von Wagners Musik ("Leitmotive" [WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 71 et al.]).

⁴³² WS 12. Sept. 1869: *Die internationale Kunstausstellung in München*. In: WS II, S. 54-59.

ton: "Ich habe in meinem vorigen Reisebriefe von dem Fiasko Richard Wagner's in München erzählt."⁴³³

Die folgende Passage zeigt, inwiefern die Leserhaltung des *make-belief* für einen adäquaten Rezeptionsvorgang notwendig ist:

Ein unglückliches Verhängniß hat es gewollt, daß mich bis jetzt dringende Geschäfte schon neunmal zwangen, 'Lohengrin' von Richard Wagner anzuhören. Jedesmal aber hat, sobald der Tenor per Einschwäner anlangt und dem Letztern für die billige Fahrgelegenheit dankt, irgend Einer in meiner nächsten Nähe geräuspert und mir sofort die Schwan-Arie anticipando vorgeträllert. Und wenn man in einer schönen Gegend allein ist, dann stören Einen auch die Natur-Enthusiasten nicht mit ihren unarticulirten Gefühlsausbrüchen.⁴³⁴

Singulär rezipiert und auf primäre Sprachverwendung hin untersucht, sind die Einzelaussagen nicht komisch: Sich bei jemandem für eine (billige) Fahrgelegenheit zu bedanken, ist eine alltägliche Situation. Gelöst aus der gewohnten (alltäglichen) Sprechsituation und versetzt in die Schilderung einer mythologischen Handlung, wird die Darstellung jedoch amüsant, insofern die Szenerie eine Brechung zwischen zwei Welten schildert. Satirisches Potential hat Spitzers Text deswegen, weil er die Gegenüberstellung von Oper und Realität nicht nur inhaltlich, sondern gleicherweise sprachlich beibehält: Mit Worten des Alltags wird eine Szenerie der alltagsfernen und -fremden Mythologie beschrieben, von der wir üblicherweise nebst unrealistischen, magischen u. ä. Vorgängen eine (auch der Oper eigene) poetische Sprache erwarten. Darüber hinaus zeigt Spitzer weitere Eigenschaften der 'Welt im Theater' (das Räuspern und Trällern des Nachbarn). Der Theaterraum selbst wird zur Bühne für den Antipodenstreit zwischen Realität und Fiktion, auf der einen Seite steht die Bühne (bzw. die Oper), auf der anderen der Zuschauerraum. Spitzer geht noch weiter: Er schildert das Bühnengeschehen mit satirischen, der Alltagssprache und -vorstellung entnommenen Eindrücken und spiegelt damit zusätzlich diesen Kontrast *auf* der Bühne.

Für den Leser weisen die *Wiener Spaziergänge* meist mehr als nur ein Fiktionalitätssignal auf, und es ist durchaus möglich, sich ohne Dechiffrierung sämtlicher Signale auf eine

⁴³³ Ebd., S. 54. – Der angesprochene, vorangehende Reisebrief (5. Sept. 1876) findet sich nicht in den Buchausgaben der WS. In Bauers *Wiener Abstechern* wird aus betreffendem Reisebrief zitiert, allerdings gibt Bauer an, Spitzer sei an der "Wagner-Premiere" gewesen (laut Spitzers Angaben handelte es sich allerdings um die "Generalprobe"): "Der schlechtgenährte, schlottrige und langhaarige Wagner-Enthusiast ist in zahlreichen Exemplaren vertreten und klappert zum Entsetzen der dicken bajuvarischen Jungfrauen, die den Menschen nach seinen Waden beurteilen, durch die Straßen." (Spitzer *Abstecher* 1923, S. 75f.; cf. *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers (Aus München)*. In: *Die Presse*, 5. Sept. 1869, Ts. Einsehbar im HAWSL.) – Die Uraufführung von *Rheingold* in München (gegen Wagners Willen) fand 1869 statt (cf. Borchmeyer 2002, S. 620).

⁴³⁴ WS 29. Juni 1873: *Briefe aus Baden bei Wien. I.* In: WS II, S. 321.

fiktionale Lesart einzustellen.⁴³⁵ Mit Zipfel ist zu betonen, dass "der eigentliche Inhalt des *make-believe* nicht so sehr darin besteht, daß der empirische Leser eine fiktive Geschichte als wahr rezipiert, sondern vielmehr darin, daß der empirische Leser die Position des fiktiven Adressaten einnimmt",⁴³⁶ sich also auf die Fiktion einlässt. In diesem Zusammenhang sind die seitens des Modell-Lesers involvierten Emotionen, Sympathien und möglicherweise eine Identifikation mit bestimmten Figuren zu sehen.⁴³⁷ *Make-believe* erzeugt im Spiel von Partizipation und Distanz eine Spannung, die Zipfel wie folgt fasst:

Das fiktionsspezifische Rezeptions-Vergnügen bestünde also aus der Spannung zwischen dem 'Gefangen-Sein' in der Fiktion und dem gleichzeitigen Fiktions-Bewußtsein oder allgemeiner aus dem Zusammen von Sich-Einlassen-auf-das-Spiel und Bewußtsein, daß gespielt wird.⁴³⁸

Um überhaupt die empirische Realität dergestalt verformen zu können, dass sich das Satirische darin zu zeigen vermag bzw. daran zeigen lässt, muss der Autor Kenntnis von der Beschaffenheit, den Eigentümlichkeiten und Charakteristika seines Gegenstandes haben. Spitzers Kenntnis des Wagner'schen Schaffens manifestiert sich alsdann im Hintergrund (oder als Basis) seiner Satiren.

2. 4. 3. 2 "Musikalische Gewerbefreiheit". Über das Wissen des Satirikers Spitzer

Soll Satire wirklich überzeugen, muss eine nachvollziehbare Konfrontation, ein Tendenzgefälle zwischen Idealität und Realität aufgezeigt werden. Im Dienste der Glaubwürdigkeit der Satire braucht der Autor nebst bereits erwähnten sprachlich-stilistischen Mitteln (Leseranrede, Ich-Erzählsituation etc.⁴³⁹) profunde Kenntnis der realen Situation, wenn der Leser nicht an der Kompetenz des Autors und infolgedessen an seiner 'Kritik' zweifeln soll.

In der Retrospektive auf das Jahr 1876⁴⁴⁰ wird deutlich, was Spitzer bereits alles über Wagner wusste:

Am lebhaftesten wurde die Neugierde der Theaterfreunde durch die Aufführung des 'Ring des Nibelungen' in Bayreuth erregt. Es war viel Lärm um nichts, oder richtiger, da ein Sitz dreihundert Mark kostete, viel Lärm um viel Geld. Die Officiösen der Zu-

⁴³⁵ cf. Zipfel 2001, S. 246. – Zipfel weist darauf hin, dass diese Signale allerdings auch zur Täuschung eingesetzt werden können.

⁴³⁶ Ebd., S. 251. – cf. Henningsen 1976, S. 9.

⁴³⁷ cf. Zipfel 2001, S. 252-256.

⁴³⁸ Zipfel 2001, S. 261.

⁴³⁹ cf. Anm. 403.

⁴⁴⁰ WS 31. Dez. 1876: *Einige Randbemerkungen zum Jahre 1876*. In: WS IV, S. 43-48.

kunftsmusik hatten versucht, die Aufführung dieses Musikdramas als ein deutsches Nationalfest ausposaunen [...].⁴⁴¹

Für die Verbindung von Bereichen, die faktisch nichts miteinander zu schaffen haben, sucht Spitzer nach einem 'missing link'. Diese Zweigestalt schlägt sich in seiner Wortwahl nieder: Den Titel von Shakespeares Theaterstück *Viel Lärm um nichts*⁴⁴² verwendet er als geflügeltes Wort, um auszudrücken, dass viel Aufhebens um eine Nichtigkeit gemacht werde, und darüber hinaus dürfte "Lärm" hier wörtlich gelesen werden, zumal Spitzer Wagners Musik oft als "Lärm" bezeichnet.⁴⁴³ Ähnlich funktioniert das Verb "ausposaunen" (im Text sinngemäss wie "verkünden" verwendet), das an die häufig erwähnten Posaunen, die einem Klischee zufolge wesentliches Merkmal Wagner'scher Musik sind, erinnern.⁴⁴⁴

Wenn Spitzer von "viel Geld" spricht, spielt er einerseits darauf an, dass im 19. Jahrhundert die Oper vermehrt auch dem Bürgertum zugänglich war, nicht zuletzt aus monetären Gründen;⁴⁴⁵ der Pariser *Tannhäuser*-Skandal von 1861 ist wohl berühmtestes Exempel für die Macht des Geldes in Theater-Kreisen.⁴⁴⁶ Prospektiv – und für den heutigen Satire-Leser interessant – ist zu erinnern, dass das Thema Finanzierung – nicht nur für Richard Wagner – eine symbiotische Beziehung mit Wagner-Vorstellungen einzugehen pflegt.⁴⁴⁷

Nicht aus Kostengründen indes wähnt Spitzer im Feuilleton zum letzten Teil des *Rings* die Götter "aus der Götterdämmerung ganz verschwunden", genauso wie die "singenden Würmer und didaktischen Waldvögel und sonstige fabelhafte Thiere [...], mit Ausnahme des

⁴⁴¹ Ebd., S. 44.

⁴⁴² Wagner schätzte Shakespeare sehr, gewisse Motive in Wagners Schaffen weisen zurück auf den englischen Dichter (z. B. erinnert die Belegung einer Statue durch Musik in Wagners *Feen* an den Schluss von Shakespeares *Wintermärchen* [cf. Borchmeyer 2002, S. 32 u. a.]) – In den Tagebüchern von Cosima Wagner findet sich zudem Wagners Bemerkung "Sh[akespeare] ist ein Naturgenie" (Wagner 1982, Bd. I, S. 236). – Nietzsche bezeichnet später im 7. Abschnitt von *Der Fall Wagner* "die Ouvertüre zum fliegenden Holländer" als "Lärm um Nichts" (Nietzsche 1969, S. 23).

⁴⁴³ cf. z. B. "lärmende Demonstration" (WS 6. Jan. 1876: *Eine Rückschau auf das Jahr 1875*. In: WS III, S. 261); "Das Orchester war viel tiefer gelegt worden, und es machte den Eindruck, als wenn man es mit einer Falschmünzerbande zu thun hätte, die des Nachts in unterirdischen Gewölben ihr unheimliches Gewerbe treiben. Ein düsteres Hämmern drang aus der Tiefe herauf, dazwischen hörte man den Blechlärm der falschen Münzen, und nur selten klang es wie heller Silberton, als wenn einem der Gesellen bei seinem lichtscheuen Hantieren ein echtes Silberstück aus der Tasche gefallen wäre und tönend niederkollerte." (WS 5. Sept. 1869: *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers (Aus München)*. In: *Die Presse*, Ts. Einsehbar im HAWSL.) – Hanslick bezeichnete bereits 1862 das Vorspiel der *Meistersinger* als "Instrumentallärm" (cf. Hansen 2006, S. 218).

⁴⁴⁴ Die Original-Orchesterbesetzung für eine Aufführung, z. B. *Tristan und Isolde*, umfasst bei den Blechinstrumenten 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Basstuba und auf der Bühne zusätzlich 3 Trompeten, 3 Posaunen, 6 Hörner, 1 Englischhorn. Den kräftigen Ton unterstützen weiter: 1 Paar Pauken, 1 Triangel, 1 Paar Becken (Angabe nach dem vollständigen Textbuch von Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Stuttgart 1984 [RUB.5638]).

⁴⁴⁵ cf. Bie 1988, S. 62f.; Walter 1997, S. 320.

⁴⁴⁶ Zum *Tannhäuser*-Skandal cf. z. B. Hansen 2006, S. 106-130, 203-205.

⁴⁴⁷ So liessen sich Wagners Erben etwa 1893 schriftlich garantieren, dass Plätze für *Tannhäuser* und *Tristan und Isolde* nicht zu ermässigten Preisen abgegeben werden durften (cf. Walter 1997, S. 325).

Königs Gunther, der ein fabelhafter Schafskopf ist."⁴⁴⁸ Wie in Spitzers Beitrag zur *Walküre* dient die Bezugnahme auf das tierische Personal des Musikdramas zum Vergleich des Protagonisten mit einem Tier im Sinne eines Minimalpaars.⁴⁴⁹ Symbole können Figuren bzw. Personen und Objekte auf der sprachlich-stilistischen Ebene 'maskieren' und zugleich 'demaskieren'.⁴⁵⁰ Diese "satirische Gleichsetzung menschlicher mit tierischen Verhaltensweisen" gehört in den Bereich der "Normabweichung"⁴⁵¹, die gewisse "Verweisungsbeziehungen zwischen dem literarischen Text und einem Sachverhalt *außerhalb* des Textes" realisiert.⁴⁵² Spitzer schafft dieserart eine Degradierung der Gunther-Figur und verbindet Opernwelt und satirische Welt.

Dass der Satiriker nicht aus der Luft gegriffene Beobachtungen schildert, zeigt der bereits mehrfach gesehene Einbau von markierten Zitaten.⁴⁵³ Der Glaubwürdigkeit des Autors kommt ähnlich zugute, wenn der Erzähler (und hier darf man mit Fug und Recht den Autor Spitzer hinter seiner Erzählerfigur sprechen hören) den Leser glauben machen kann, er habe das Musikdrama nicht nur gesehen, sondern zudem gelesen:

Den wahren Genuß an diesem Musikdrama kann Einem nicht die Lectüre, sondern nur die Aufführung gewähren. So haben mir, um nur ein Beispiel anzuführen, die drei Nornen zu Anfang des Stückes während des Lesens durchaus nicht gefallen, und wie entzückten sie mich bei der Aufführung dadurch, daß sie vollständig gestrichen waren!⁴⁵⁴

Voraussetzung für die sprachlich subtilen Bemerkungen, die oftmals auf feinen Verfremdungen der Wagner'schen Komposition beruhen, ist Spitzers Kenntnis eines umfassenden 'Wagner'schen Kontextes': In seinem Text zur *Götterdämmerung* geht Spitzer beispielsweise auf den "Forsteleven"⁴⁵⁵ Siegfried ausführlich ein. Er konstatiert, dass jener von den Wagneria-

⁴⁴⁸ WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen* von Richard Wagner. In: WS V, S. 61f.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 63. – Fricke betont, dass "bei der Metapher [...] sprachliche Regelverletzung und Erhellung von Analogien" zusammenfallen (Fricke 1981, S. 41). – cf. Titzmann 1997.

⁴⁵⁰ Senn 1998, S. 20.

⁴⁵¹ "Unser Sprechen ist, damit die Verständigung mit anderen gelingt, vielfältigen und oft stillschweigend geltenden Normierungen unterworfen." (cf. Fricke 2000, S. 14f., Zitat S. 14.) Ausführlich zu Norm und Normabweichung cf. Fricke 1981.

⁴⁵² Fricke 2000, S. 14f. "Interne Funktionen" der Normabweichung sind bestimmte Relationen "innerhalb eines literarischen Textes", z. B. Analogien, Kontraste etc. (edb.)

⁴⁵³ Zu diesem Verfahren cf. Kap. 3. 2. 2.

⁴⁵⁴ WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen* von Richard Wagner. In: WS V, S. 63f.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 62.

nern als "Typus des reinen Menschenwesens"⁴⁵⁶ qualifiziert werde und bemerkt die von Wagner am Nibelungen-Stoff vorgenommenen Veränderungen⁴⁵⁷:

Der Wagner'sche Siegfried aber hat nicht wie jener des Nibelungenliedes seine hörnerne Haut dem Bade zu verdanken, das er in Drachenblut genommen, [...] sondern Brünhilde behauptet, 'ihr Zauberspiel habe ihn vor Wunden gewahrt', nur habe es ihr, da er zu tapfer sei, um dem Feinde den Rücken zu drehen, eine Verschwendung geschienen, auch auf den letzteren das Zauberspiel auszudehnen, 'an ihm d'rum spart' ich den Segen'. Das ist aber eine sehr praktische Aenderung, weil dadurch die Ermordung von hinten wesentlich erleichtert wird.⁴⁵⁸

Den Schlussteil von Wagners *Ring*, die *Götterdämmerung*, bezeichnet Spitzer im selben Feuilleton als "langwierige Edda-Travestie",⁴⁵⁹ was in der Folge anhand von Parallelismen erläutert wird. Im Musikdrama werden nämlich "statt der bedeutungsvollen Sage ausgeklügelte Alfanzerien, statt des Wunderbaren das Widersprechende, statt der Kraft die Rohheit, statt des geheimnißvollen Tones unverständliches Kauderwälsch und statt der Naivetät Schopenhauer'sche Philosophie" geboten.⁴⁶⁰ Spitzer bemerkt, dass Brünhilde wohl noch nicht so recht mit dem "System" des Philosophen vertraut sei, denn sie begehe – entgegen dem logischen System Schopenhauers – Selbstmord.⁴⁶¹

Bereits bekannt sind Spitzers Textstrategien, mittels derer er eine komische Distanz zum Geschehen kreiert und sich durch Verformungen wie Namengebung und Bezeichnungen der Figuren, vermeintliche Widersprüchlichkeiten u. ä. von einer eigentlichen Nacherzählung

⁴⁵⁶ Ebd., S. 67. – Der Wiener Architekt Camillo Sitte (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889) beispielsweise betonte, "daß Siegfried zu machen, die Zukunft zu machen bedeute, den neuen deutschen Menschen" (Schorske 1982, S. 67).

⁴⁵⁷ Was Spitzer gerade bei Wagner entlarvt, gesteht er sich hier wiederum selbst zu, wenn er, anders als Wagners Lohengrin, nicht einem Schwan, sondern – ähnlich absurd – der Eisenbahn für die Fahrgelegenheit dankt, indem er "dankbar und gerührt die Arie des Graaltenors [...] mit der durch die Verschiedenheit der Fahrgelegenheit bedingten Textänderung [anstimmt]: 'Nun sei bedankt, meine liebe Franz-Josephbahn, mich bekommst du so bald nicht wieder d'ran.'" (WS, 20. Juli 1876: *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers.I. Marienbad*. In: WS III, S. 331.)

⁴⁵⁸ WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 72f.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 60. – Thomas Mann erwähnt Jahre später neben dem Kontra-Es als "Urzelle" auch, dass Wagner das bereits höfisch gekleidete Nibelungenlied zum "Edda-Grund des Mythos" zurückführen wollte (Mann 1963, S. 136f.). Die tonale Besonderheit fiel bereits Spitzer auf, der bemerkte, dass die Musik des *Rings* – gemeint ist meint wohl das Orchestervorspiel des *Rheingolds* – vom Ton Es dominiert sei, der "den Urzustand ausdrücken soll, da sich die Welt noch im tiefsten Es befand." (WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 175.)

⁴⁶⁰ WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 60f.

⁴⁶¹ In den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin* zitiert Spitzer Wagner bezüglich des Stils seiner theoretischen Schriften; nach dem Satiriker mache Wagner darauf aufmerksam, "daß er für ganz klare Bezeichnungen Schopenhauers aus unbegreiflichen Gründen gänzlich unklare gewählt habe" (Spitzer *Briefe* 1906, S. 15). Zum "System" Schopenhauers cf. Arthur Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/44). Unter Berücksichtigung der Thematik und des Rahmens dieser Arbeit sei dieser umfangreiche Primärtext hier nicht herangezogen.

der Handlung entfernt. Unstimmigkeiten (in der Überprüfung der inneren Wahrheit) konstatiert er beispielsweise im Zusammenhang mit den Funktionen des Tarnhelms in der *Götterdämmerung*: "Das ist aber glücklicherweise nur einer jener kleinen Widersprüche, an denen die Trilogie so überaus fruchtbar ist."⁴⁶² Oder er wundert sich darüber, wie man "noch einmal, dann aber zum letztenmale, ewig lächeln kann [...]."⁴⁶³

Bemerkenswert ist, dass Spitzer den *Ring* nicht als abgeschlossene Handlung sieht, wenn er nach Schluss der Vorstellung meint: "So ausgemacht ist aber die Sache keineswegs."⁴⁶⁴ Er spekuliert nach dem Ende der *Götterdämmerung* über die Zukunft Brünhildes, Alberichs und der Götter.⁴⁶⁵ Die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das Fortdauern und Wiederkehren der Geschichte, das Spitzer im Schlussabschnitt seiner Arbeit über die *Götterdämmerung* andeutet, ist auch mit dem Bild des Rings in Verbindung zu bringen – ein Kreis, ohne Anfang und Ende. Borchmeyer liest sich hier ebenfalls in Übereinstimmung, zugleich aber Weiterdeutung von Spitzer, wenn er betont, dass sich "die lineare Temporalität der Geschichte in die zirkuläre Temporalität des Mythos" verwandelt und "sich die gerade Linie der fortschreitenden zum Kreis der wiederkehrenden Zeit" biege.⁴⁶⁶

Es steht zu vermuten, dass sich Spitzer nicht nur mit den Besonderheiten der Erscheinung Wagners und in dessen Musikdramen auskannte, sondern dass er auch mit der Musiktheorie Wagners vertraut war, beispielsweise seine Vorstellungen von der *Zukunftsmusik* kannte.⁴⁶⁷ Gemeinhin ist allerdings schwierig festzulegen, welche theoretischen Schriften Spitzer wirklich gelesen hat, denn diesbezügliche Zeugnisse sind kaum überliefert. Einige kannte er vielleicht nur oberflächlich (aus Kritiken, Gesprächen mit Wagner-Kennern wie etwa Hanslick oder Brahms) oder vom Hörensagen, manche Hauptwerke dürfte er selbst studiert haben

⁴⁶² WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen* von Richard Wagner. In: WS V. Zitat S. 69 (cf. zum Tarnhelm auch S. 64).

⁴⁶³ Ebd., S. 68 (bezieht sich auf Waltrautes ähnlich lautende Worte in Wagners *Götterdämmerung*, 1. Akt, 3. Szene).

⁴⁶⁴ Ebd., S. 75f.

⁴⁶⁵ Ähnlich mutmasst Jahre später auch Borchmeyer über den Fortgang der *Götterdämmerung*: "Und geht die Welt nicht am Ende, nach der Götterdämmerung weiter? Und zwar genauso wie bisher, denn Alberich scheint ja die Weltkatastrophe überlebt zu haben und dürfte seinen Kampf um den Ring bald wieder aufnehmen." (Borchmeyer 2002, S. 278.)

⁴⁶⁶ Borchmeyer 2002, S. 289 (verweist auf: Hartwich, Wolf-Daniel: *"Deutsche Mythologie". Die Erfindung einer nationalen Kunstreligion*. Berlin/Wien 2000. S. 65-76).

⁴⁶⁷ Wagners Aufsatz *"Zukunftsmusik"* erschien 1860. Den darin vorkommenden Begriff der *unendlichen Melodie* verwendet Spitzer ebenfalls mehrmalig. Ungeklärt bleibt dennoch die Frage, ob Spitzer die Schrift selbst gelesen hat oder – da sie ihrer Popularität wegen in vieler Munde waren – einiges daraus durch Zeitung oder Bekannte erfahren und weiterverwendet hat.

(z. B. *Oper und Drama, Das Judentum in der Musik*⁴⁶⁸), wie aus seinen Feuilletons zu schließen ist.⁴⁶⁹ Einziger erhaltener Beweis für Spitzers Lektüre des Primärtextes ist das von ihm bearbeitete Textbuch zu Wagners *Feen*, das sich heute im HAWSL befindet⁴⁷⁰. Spitzers Kollege und Freund Eduard Hanslick pflegte ebenso mit Partitur und Textbuch zu arbeiten, wenn er seine "Beurtheilungen" von Wagners Aufführungen schrieb.⁴⁷¹

Wie seine Freunde und Bekannten Spitzer charakterisierten, spricht allemal dafür, dass sich der Satiriker mit den Themen, die er in seinen Feuilletons behandelt, fundiert befasst hat. Kalbeck beispielsweise hebt hervor, dass Spitzer "einer der fleißigsten Schriftsteller"⁴⁷² war und dass er "immer genau das sagt, was er sagen will, und daß die Art, wie er es sagt, nichts Zufälliges hat."⁴⁷³ Zudem nahm er "seinen Beruf ernst und füllte ihn mit peinlicher Gewissenhaftigkeit aus."⁴⁷⁴

Spitzer kaschiert ab und an im Dienste der Satire sein profundes Wissen. Es gehört zur satirischen Fiktion, Gegebenes zu verformen, und so beliebt es dem Spaziergänger, manchmal weder präzise Inhaltsangaben seiner Opernbesuche noch eine Interpretation der Handlung anzubieten, sondern seinen Besuch (z. B. in Bayreuth) als grosses, unverstandenes Schauspiel zu inszenieren. Sätze wie "Es war die Musik der Zukunft, erläutert durch die Sprache der Vergangenheit!" entlarven allerdings Spitzers Sachkenntnis, die um der Satire Willen in Indirektheit und schlagenden Witz verkleidet wird.⁴⁷⁵ Noch markanter wirkt die Kaschierung, wenn der Feuilletonist im Dienste der Komik seinen Spaziergänger als Banausen zeichnet, der die Vorgänge auf der Bühne mit der Realität in Beziehung setzt. Dann sucht er beispielsweise – in bereits besprochener Manier – Erklärungen fürs Theatralische in der Wirklichkeit, doch

⁴⁶⁸ Seit 1871 erschienen Wagners *Gesammelte Schriften und Dichtungen*; bis zu seinem Tod 1883 waren neun Bände publiziert, der zehnte folgte postum 1883 (cf. Borchmeyer, Dieter: *Nachwort zu dieser Ausgabe*. In: Wagner *Dichtungen und Schriften* 10, S. 182). – cf. Döge 2006.

⁴⁶⁹ cf. z. B. WS 6. März 1870: *Die erste Aufführung der Meistersinger*. In: WS I. S. 326f.

⁴⁷⁰ cf. Anm. 1876 und z. B. Kap. 3. 2. 4 zur Zitation aus den Textbüchern.

⁴⁷¹ z. B. spricht Hanslick von seiner "Durchsicht der Partitur [sc. des *Tannhäuser*]" (Hanslick, Eduard: *Richard Wagner, und seine neueste Oper 'Tannhäuser'. Eine Beurtheilung von Eduard Hanslick. (Fortsetzung)* [1846]. In: Hanslick 1993, S. 60; cf. ebd., S. 62ff.).

⁴⁷² Kalbeck 1894, S. XLI.

⁴⁷³ Ebd., S. XXXII.

⁴⁷⁴ Ebd., S. XLI.

⁴⁷⁵ WS ohne genaues Datum, ca. Mitte August 1876: *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: WS III, S. 352. – Anders als Spitzers satirischer Umgang mit Wagners 'Paradoxien' deutet Thomas Mann in *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) Wagners Umgang mit Mythos und Sprache (zit. nach Vaget 2005, S. 142): "Ein letztes Wort über Wagner als Geist, über sein Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft. [...] Es sind reaktiönäre Züge in Wagners Erscheinung, Züge von Rückwärtsgewandtheit und dunklem Vergangenheitskult [...]. Und doch verbietet jedes Gefühl für die eigentliche und wahre Natur dieses durch und durch auf Neuerung, Änderung, Befreiung bestellten Künstlertums es aufs strikteste, seine Sprache und Ausdrucksweise wörtlich zu nehmen und nicht als das, was sie ist: ein Künstleridiom eben sehr uneigentlicher Art, mit dem auf Schritt und Tritt ganz anderes, vollkommen Revolutionäres gemeint ist."

hinter seinem naiven Gebaren muss Spitzer die offensichtlich verlachte Leitmotivik als "tönendes Symbol"⁴⁷⁶ erkannt haben.⁴⁷⁷

Es ist Abend geworden, die Lohe beginnt stärker aufzuflackern, da ertönt ein Hornsignal, welches jedoch nicht etwa das Erscheinen eines Rauchfangkehrers auf der Brandstätte bedeutet, sondern, wie bereits bekannt, die Nähe Siegfried's ankündigt, der leider so unvorsichtig mit seinem Leitmotiv umgeht, daß er es auch dann nicht zu blasen unterläßt, wenn er incognito [...] reist.⁴⁷⁸

2. 4. 4 Textstrategien zwischen Fiktion und Realität

2. 4. 4. 1 Der Feuilletonist als Satiriker, Plauderer und Chronist

In Spitzers Feuilletons lassen sich nach Nöllke drei "hierarchisch aufeinander bezogene Rollen – oder Textstrategien –"⁴⁷⁹ erkennen: Satiriker, Plauderer und Chronist. Die allgemeine Textstrategie, die diese drei überwölbt, bezeichnet Nöllke als die "feuilletonistische" (spezifisch auf die Spitzerschen Feuilletons bezogen).⁴⁸⁰ Eine solche Rollenzuschreibung ist nicht unproblematisch, zumal von einer *Figur*, dem Ich-Erzähler, ausgegangen wird, deren Äußerungen in der Folge auf den Autor Spitzer übertragen werden.⁴⁸¹ Vielleicht liesse sich der Autor Spitzer als *Feuilletonist* bezeichnen, der seinem Ich-Erzähler die Rollen des Satirikers, Plauderers oder Chronisten zuweist.⁴⁸²

Am deutlichsten kommt bei Spitzer die Rolle des Satirikers⁴⁸³ zur Sprache; auffälligerweise verwendet er die Ausdrücke *Satire* und *Feuilleton* mehrmals synonym.⁴⁸⁴ Eine 'aggres-

⁴⁷⁶ Borchmeyer 2002, S. 286.

⁴⁷⁷ Ähnlich verhält es sich mit der Figur und den Handlungen Wotans. Ausführlich zu "Wotans Naturfrevell und Contrat social" cf. Borchmeyer 2002, S. 295-299.

⁴⁷⁸ WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 69.

⁴⁷⁹ Nöllke 1994, S. 95. Nöllke verwendet den Begriff "Textstrategie" im Sinne Umberto Ecos, der einen manifesten Stil, eine reine Aktantenrolle und die faktische Person des Autors voneinander trennt (Eco 1998, S. 74-76).

⁴⁸⁰ Nöllke 1994, S. 95f. Nöllke weist darauf hin, dass diese "Rollen" als Konstrukte zu verstehen sind, die aus "selbstreferentiellen Äußerungen Spitzers" ermittelt wurden. – Zum Feuilleton cf. in dieser Arbeit Kap. 4. 1.

⁴⁸¹ Der Begriff "Figur" bezeichnet eine fiktive Gestalt "in einem dramatischen, narrativen oder auch lyrischen Text", verweist also auf den fiktiven, hier literarischen Kontext der Erscheinung (z. B. der *Erzähler*) und ist abzuheben vom Begriff "Person" (im Sinne von natürlichen Personen), i. e. vom 'wirklichen Menschen', etwa vom *Autor* (cf. Platz-Waury 1997, S. 587-589).

⁴⁸² Im nächsten Kapitel wird diskutiert, inwieweit es erlaubt sein darf, die Aussagen des Ich-Erzählers auf den Autor Spitzer zu übertragen bzw. wie dies geschehen kann. – cf. Anm. 481.

⁴⁸³ cf. Kap. 1. 2.

⁴⁸⁴ z. B. WS 1. Jan. 1881: *Der glückliche Dichter Eduard Mautner und der unglückliche Dichter Cajetan Cerri. Das Nachtleben in Wien*. In: WS V, S. 229; WS 1. Jan. 1882: *Das Märchen*. In: WS V, S. 329.

sive Haltung',⁴⁸⁵ die gewissermassen zur satirischen Schreibweise gehört,⁴⁸⁶ kann das bisweilen ausgeprägte Bedürfnis des Satirikers erklären, sich zu rechtfertigen, denn der "satirische Angriff darf nicht privat motiviert wirken – in diesem Fall wäre er als 'Invektive' abqualifiziert – er soll letztlich an einen 'sozialen Zweck' gebunden erscheinen."⁴⁸⁷ Aus diesem Grund betonen die Apologien der Satiriker etwa die "Rechtmäßigkeit des Kampfes", die "Angemessenheit der verwendeten Mittel" und die "persönliche Integrität" des Schreibers.⁴⁸⁸ Entsprechend meint Spitzer, seine Satire nehme diejenigen zum Opfer, die sich "öffentlich [...] blamieren", und er bezeichnet seine Tätigkeit als "Dummheits-Raccolta",⁴⁸⁹ ergo als blosses 'Ernten' der Fehltritte anderer.

Im Feuilleton zum Tode Richard Wagners geht Spitzer in seiner Apologie einen Schritt weiter, wenn er die Satire das "furchtbarste Gift der literarischen Apotheke", das "nur den Hervorragenden und Starken [...] credentz wird", nennt.⁴⁹⁰ Die Gift-Metapher eröffnet dabei den Doppelcharakter der Satire: "Die Substanz ist Gift, die Wirkung(sabsicht) Heilung"⁴⁹¹, und mit Tucholsky liesse sich folgern: "Die echte Satire ist blutreinigend, und wer gesundes Blut hat, der hat auch einen reinen Teint."⁴⁹² Spitzers Ich-Erzähler betont, dass seine "Darstellung [...] überhaupt immer höchst einseitig und mit Vorsicht aufzunehmen" sei; er trachte, "soweit ich kann und darf, die Wahrheit zu schreiben."⁴⁹³ Darüber hinaus gebe sich seine Satire "nicht mit Kleinigkeiten ab"⁴⁹⁴, und er mache sich "über Jeden lustig, der es verdient".⁴⁹⁵

⁴⁸⁵ cf. WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 91: "Und hat man einige Zeit kein Feuilleton geschrieben, dann verliert man auch die dazu nothwendige Bosheit und möchte die ganze Welt anpumpen, wollt' ich sagen umarmen."

⁴⁸⁶ cf. Kap. 2. 2.

⁴⁸⁷ Nöllke 1994, S. 97 (verweist auf: Test, Georg A.: *Satire. Spirit and Art*. Tampa 1991. S. 13; Brummack 1971, S. 276).

⁴⁸⁸ Schwind 1988, S. 72.

⁴⁸⁹ WS 12. Mai 1889: *Die Dummheit strikt. – Der Zeitungsstempel als Titelvignette. – Die subjective Objectivität des Confiscationsverfahrens*. In: WS VII, S. 251f. – Auch andernorts bezeichnet Spitzer die "Dummheit" als Antriebsfeder für seine Texte: "Wenn die Wiesen zu grünen und die Wälder sich zu belauben beginnen, [...] lasse [ich] mich auch durch die größte Dummheit nicht bestechen, ein Feuilleton zu schreiben." (cf. WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 91.)

⁴⁹⁰ WS 18. Feb. 1883: *Der Tod Richard Wagners*. In: WS VI, S. 80.

⁴⁹¹ Nöllke 1994, S. 97. – Die Gift-Metapher verwendet Spitzer auch in seiner Auseinandersetzung mit Robert Hamerling, dessen Satire immer "hübsch allgemein" bleibe. Spitzer fordert: "In der Satire gilt die Abschreckungs-Theorie, ihr Gift muß ein schnell wirkendes sein, um zu heilen." (WS 1. Jan. 1888: *Ein neues Jahr. – Hamerling als Satiriker*. In: WS VII, S. 148.) – cf. zur Rolle der Fiktion die von Gabriel erwähnte Katharsis-Funktion (Gabriel 1997, S. 598).

⁴⁹² Tucholsky 1919a, S. 32.

⁴⁹³ WS 1. Nov. 1885: *Zum letzten Male: Baron Hofmann!* In: WS VI, S. 329. – Interessant in diesem Kontext ist die Äusserung eines 'Gegenspielers' Spitzers, des jüdischen Publizisten Georg Davidsohn, der für seine *Bayreuther Briefe* "das Verdienst der Wahrheit, die freilich, wie jede Wahrheit in künstlerischen Dingen, nur subjectiv sein kann", in Anspruch nimmt (Davidsohn 1882, S. III).

⁴⁹⁴ WS 1. Jan. 1881: *Der glückliche Dichter Eduard Mautner und der unglückliche Dichter Cajetan Cerri. Das Nachtleben in Wien*. In: WS V, S. 230.

⁴⁹⁵ WS 4. Dez. 1881 (in den Buchausgaben der *Wiener Spaziergänge* nicht enthalten, zit. nach Obermaier 1991, S. 5.)

Dahingegen ist die Haltung des Plauderers (in der Selbstbezeichnung der *Spaziergänge* als "leicht verdaulich[e] Wochenplaudereien"⁴⁹⁶) bar jeder Gereiztheit, und die zu erwartende Wirkung dürfte weniger Normvermittlung denn Unterhaltung⁴⁹⁷ sein. Die Stoffe des Plauderers sind heterogen und meist lose zusammenhängend im Text. Er fügt heitere Episoden ein,⁴⁹⁸ welche die satirische Tendenz abschwächen; diese "Abwechslung" bezeichnet der Wiener Spaziergänger selbst als eine "feuilletonistische Pflicht".⁴⁹⁹ Der Plauderer lässt sich beim Verfassen eines Textes primär vom Vorsatz leiten, Langeweile zu vermeiden. Bedeutsamkeit als Kriterium tritt zurück, wie auch Ernst und Gründlichkeit zu Langeweile führen könnten⁵⁰⁰ – gemeinhin dominiert beim Plaudern das unterhaltende Element das didaktische.

Es darf als kalkulierte Textstrategie angesehen werden, wenn Spitzer seit den 1880er Jahren als Plauderer die unerfreulich ernstesten Ereignisse (z. B. der Politik) gegen die unbedeutenderen Dinge ausspielt; mitunter schweigt er sich gar über jedwede (politischen) Fragen aus, flicht aber eine aggressive satirische Tendenz ein, die in der Kombination mit der bewussten Auslassung nicht selten zu grotesken Effekten führt.⁵⁰¹ Der Plauderer verbirgt oftmals den Satiriker, wenn ein plaudernder Ton markiert wird, um damit einen satirischen Angriff zu tarnen, signalisiert doch Plaudern Harmlosigkeit. Ausserdem besitzt der Plauderer die grosse Freiheit, unterschiedlichste Themen aufnehmen und dadurch (nach eigener Aussage) ein grösseres Publikum ansprechen zu können als der Satiriker.⁵⁰²

⁴⁹⁶ WS 6. Jan. 1876: *Eine Rückschau auf das Jahr 1875*. In: WS III, S. 257.

⁴⁹⁷ Nöllke 1994, S. 100 (verweist auf von Franken, Constanze [d. i. Helene Stökl]: *Wovon soll ich reden? Die Kunst der Unterhaltung*. Stuttgart o. J. [ca. 1890], Nachdruck München 1978, 10. Kap. "Vom Plaudern", o. P.: "Die Plauderei duldet keinen gereizten Ton"). Weitere Merkmale der Plauderei, die sich praktisch durchgängig bei Spitzer finden: "Je verschiedenartiger die Stoffe sind, die du zu deiner Plauderei benütze, desto frischer und amüsanter wird diese sich gestalten. Tagesneuigkeiten, allerlei Vorfälle in deinem Bekanntenkreise, Theater- und Konzertaufführungen, Reiseerlebnisse, eigene oder fremde, öffentliche Fragen von allgemeinem Interesse, heiter Episoden, erlebte oder gehörte, Festlichkeiten, die stattfanden oder bevorstehen, Beobachtungen über deine Umgebung, das alles liefert die Mosaiksteinchen zu dem bunten Gewand der Plauderei, es kommt nur darauf an, sie recht abwechslungsreich und gefällig, scheinbar ungeordnet und doch im Zusammenhang untereinander zu mengen, nichts zu ernst, nichts zu gründlich, nichts zu lehrhaft behandelnd, sondern immer des Wortes eingedenk bleibend: Tout genre est permis, hors le genre ennuyeux." (ebd. Kap. 10, o. P.)

⁴⁹⁸ z. B. in WS 11. März 1883: *Ein Wagner-Commerz. Meine Wenigkeit als Elephant. Ein farbloser Roman Weilen's und der blasse Tod*. In: WS VI, S. 92-97.

⁴⁹⁹ WS 25. Jan. 1874, S. 6 (in den Buchausgaben der *Wiener Spaziergänge* nicht enthalten, zit. nach Nöllke 1994, S. 100, Anm. 193).

⁵⁰⁰ cf. WS 19. Juni 1887: *Zwei jugendliche Naive im Burgtheater auf einmal. – Todte und lebende Taschenspieler. – Ein altrömischer 'Spaziergang'*. In: WS VII, S. 123-129.

⁵⁰¹ z. B.: "Aber ich [sc. Wiener Spaziergänger] wollte nur dartun, daß oft gerade die wichtigsten Ereignisse zu uninteressant sind, um über sie zu schreiben, und daß, wenn es an Kleinigkeiten, Dummheiten, Nichtigkeiten und Albernheiten, kurz an allen den unbedeutenden Dingen fehlt, über die man so gern die Achseln zuckt und die man mit solcher Vorliebe liest, die Zeitgeschichte sehr langweilig zu werden droht." (WS 19. Juni 1887: *Zwei jugendliche Naive im Burgtheater auf einmal. – Todte und lebende Taschenspieler. – Ein altrömischer 'Spaziergang'*. In: WS VII, S. 124.) – cf. Nöllke 1994, S. 101.

⁵⁰² z. B. WS 4. März 1883: *Was macht der Herr Finanzminister? Er liest den Kikero, er liest den ledernen Kikero. Mit welchen Gesprächsstoffen der Abgeordnete Hausner die Wiener Damen zu unterhalten sucht*. In: WS VI, S. 82f. – cf. Nöllke 1994, S. 102.

Die dritte feststellbare Rolle ist die des Chronisten, der die Vorkommnisse der Geschichte in zeitlicher Abfolge erzählt.⁵⁰³ Als Chronist tritt Spitzers Erzähler nur selten auf, und auch dann vor allem unter satirischer Textstrategie, die mit der traditionellen, eher sachlichen Chronistenrolle kaum vereinbar ist. Der Ich-Erzähler bezeichnet sich sodann als "der so vielfach verkannte satirische Chronist",⁵⁰⁴ "Chronist der Woche" oder "Chronist großstädtischer Lächerlichkeiten"⁵⁰⁵. Damit wird der Eindruck vermittelt, das von ihm Dargestellte sei objektiv lächerlich vorhanden und nicht erst wegen seiner Darstellungen lächerlich geworden (eine Strategie, wie sie bereits im Umgang mit Wagner zu beobachten war⁵⁰⁶). Denkbar ist überdies, dass Spitzer den Chronisten auftreten lässt, um die additive Struktur seiner Feuilletons zu rechtfertigen, wenn er für seine Assoziationen keinen roten Faden finden will.

Der Chronist soll die wesentlichen Vorkommnisse eines Zeitraumes erfassen – ein Anspruch, der von Spitzer teils ironisch, teils polemisch erhoben wird.⁵⁰⁷ Seit den achtziger Jahren bewertet Spitzer die politischen Entwicklungen mehr und mehr negativ; er verwendet eine chronistische Textstrategie, um die politischen Geschehnisse abzuwerten.⁵⁰⁸ Regelmässig zum Jahreswechsel beruft sich Spitzer auf seine Chronisten-Pflicht. Diese Texte erinnern formal an Spitzers *Reisebriefe*,⁵⁰⁹ in denen spöttisch-bissige Bemerkungen seltener als in anderen *Spaziergängen* vorkommen.⁵¹⁰ Der Journalist Dolf Lindner würdigt in seinem Artikel aus den 1950er Jahren besonders die Chronisten-Rolle Spitzers: "Zum Glück aber beschert das Schicksal den Wienern immer einen 'Chronikeur', der die Wahrheiten seiner Zeit getreulich vermerkt und sie mit feinem oder satirischem Humor anprangert."⁵¹¹

Die Subjektivität der Sichtweise, die obgenannte Textstrategien zulassen, ja fordern, schliesst explizit die sachliche Kritik aus – zum Glück für den Wiener Spaziergänger, wie er 1866 anmerkt: "Glücklicherweise bin ich kein Kritiker, sondern auch im Theater nur objectiver Genußmensch; ich kann mich noch ganz anständig amüsiren, wo jener sich bereits an-

⁵⁰³ Zu Zeiten Spitzers werden die Begriffe "Chronik" und "Annalen" noch synonym verwendet (Nöllke 1994, S. 103).

⁵⁰⁴ WS 1. Jan. 1887: *Im neuen Jahre die alten Minister. – Neue Freuden, neue Schmerzen. – Heiratsfähige junge Damen*. In: WS VII, S. 69.

⁵⁰⁵ WS 14. Dez. 1879 (in den Buchausgaben der *Wiener Spaziergänge* nicht enthalten, zit. nach Nöllke 1994, S. 103, Anm. 105 u. 206).

⁵⁰⁶ cf. Kap. 2. 4. 1.

⁵⁰⁷ cf. WS 22. Juni 1884: *Schlechtes Wetter. Anschwellung der Bäche, der Drüsen, der Curse u. s. w.* In: WS VI, S. 193: "Wenn wir endlich noch den Verlust von zehn Gulden erwähnen, den der bekannte Bankier Baron Erlanger in Folge einer beklagenswerthen Uebereilung erlitt, haben wir die wichtigsten Ereignisse der Woche wol erschöpft."

⁵⁰⁸ WS 11. Nov. 1883: *Der Schlaf wird in Serbien als Hochverrath bestraft. Der Einfluß der Elektrizität auf das Ballet*. In: WS VI, S. 146.

⁵⁰⁹ cf. Kap. 2. 4. 3 und Kap. 7. 2.

⁵¹⁰ Spöttisch-bissig hingegen klingt z. B.: *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers*. In: *der Presse*, 1. Sept. 1867, Ts. u. S. 1 (einschbar im HAWSL).

⁵¹¹ Dolf Lindner in der *Wiener Zeitung*, 11. Juli 1953, S. 3.

standshalber ärgern muß.⁵¹² Spitzers Selbstbezeichnung als "Genußmensch" erinnert an Jean Pauls "Erniedrigung des Gelehrten" und die "überragende Stellung des Gefühlsmäßigen" in seiner Spaziergänger-Typisierung in der *Unsichtbaren Loge*.⁵¹³ Spitzers Hörer-Diktum lässt sich einordnen in Rochlitz' höchste Klasse der Hörer, zumal der Komponist beabsichtige, "Empfindungen zu erregen" bei entsprechend "empfindungsfähig[em]" Publikum.⁵¹⁴ Ist Musik für Rochlitz Gefühlskunst, kann ohne Gefühl kein adäquater Musikgenuss erfolgen, und Fuhrmann schliesst: "Je dürftiger die Fähigkeit zu emotionaler Hingabe ausgeprägt ist, desto tiefer stuft Rochlitz die Qualität des Hörens ein."⁵¹⁵

Interessant hierbei ist, dass Wagner selbst die Rezeption seiner Werke in Richtung Gefühlsästhetik beeinflusst zu haben scheint;⁵¹⁶ in seinem Musikdrama ist das Gefühl "zentrales Bindeglied zwischen Wort und Ton, zwischen Drama und Musik – zwischen Versmelodie und Orchestermelodie [...]. Das Gefühl ist Ursache und Wirkung zugleich."⁵¹⁷ Dies mag mit ein Grund für Wagners Ablehnung der formal-analytischen Musikkritik Hanslicks sein,⁵¹⁸ der in seiner Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* der Musikrezeption gewiss emotionale Komponenten zuspricht, vor "geistlose[m] Genuß" aber warnt.⁵¹⁹ Lässt sich etwa der Musikkritiker und Kollege Hanslick als Kontrast zu der von Spitzer formulierten Musikrezeption anführen, so findet sich die Diskreditierung von Spitzers Standpunkt gleichsam bei Hanslick, der in diesem Kontext die bereits bei Spitzer beobachtete Zusammenführung von Esskultur und Kunst schafft.⁵²⁰ "Das ästhetische Merkmal des geistigen Genußes geht ihrem [sc. der Enthusiasten] Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie."⁵²¹ Spitzer selbst verurteilt das Auftreten enthusiastischer Anhänger Wagners in einem Feuilleton von 1869, geschrieben nach dem Besuch der Generalprobe für *Rheingold*: "Der schlechtgenährte, schlottrige und langhaarige Wagner-Enthusiast ist in zahlreichen Exemplaren vertreten" und macht sich besonders bemerkbar "durch einen unheimlichen Glanz des Riechorgans".⁵²²

⁵¹² WS 28. Okt. 1866 (einsehbar im HAWSL bzw. Auszug bei Nöllke 1994, S. 111, Anm 258).

⁵¹³ cf. Proß 1983, S. 363f.⁵¹⁴ Rochlitz 1799, Sp. 499 (zit. nach Fuhrmann 2005, S. 51).

⁵¹⁵ Fuhrmann 2005, S. 51. – Es ist darauf hinzuweisen, dass es auch "die reine Gefühlsrezeption [...] auf unterster Stufe: als billigen Ohrenschaus" gibt (Fuhrmann 2005, S. 107). – cf. Kap. 2. 3. 1 dieser Arbeit.

⁵¹⁶ Fuhrmann 2005, S. 98f. (ohne weitere Angaben). – cf. z. B. Wagner, Richard: *Oper und Drama* (1850/51). In: Wagner *Dichtungen und Schriften* 7, S. 308f., 321f., 339-357. Auf S. 339 (ebd.) spricht Wagner von den "Grundmotiven" der Musik als "Gefühlsmomente".

⁵¹⁷ Fuhrmann 2005, S. 102.

⁵¹⁸ cf. etwa Wagners Brief an Hanslick vom 1. Jan. 1847 (Wagner *Briefe*, Bd. II, S. 535-539). – cf. Fuhrmann 2005, S. 96-111.

⁵¹⁹ Hanslick 1990, S. 130.

⁵²⁰ cf. Kap. 2. 3. 1.

⁵²¹ Hanslick 1990, S. 129. – cf. Fuhrmann 2005, S. 83-96.

⁵²² *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers (Aus München)*. In: *Die Presse*, 5. Sept. 1869, Ts. (einsehbar im HAWSL). – Zur Thematisierung der Nase in diesem Feuilleton cf. Kap. 3. 2. 3.

Mit der Betonung einer emotionalen Betrachtungsweise lassen sich in Spitzers Aussage ferner Vermutungen über die Bedeutung des Schreibens satirischer Texte für den Autor anstellen: Die ästhetische Gestaltung eines Sachverhaltes, seine satirische Verformung, genügt eben keinem rein aufklärerischen Anspruch, sondern seine Texte sollen auch – sowohl Verfasser als auch Rezipienten – "amüsieren".⁵²³ Der "Genuß" darf nicht zu kurz kommen, wenn auch in der Formulierung "objectiver Genußmensch" eine satirische Doppelung erkennbar ist.⁵²⁴ Es lässt sich nämlich fragen, wie man überhaupt *objektiv* genießen könne, und dies wiederum verleitet zur Annahme, dass sich Spitzer zwar der Satire verpflichteten Normvorstellungen bewusst war, zugleich aber die Unmöglichkeit einer rein objektiven Darstellung erkannte. Diese Doppelstruktur, die hier mit einer sprachlichen Formulierung angezeigt wird, zu enthüllen, bietet er dem Publikum geradezu entwaffnend offenherzig an.⁵²⁵

2. 4. 4. 2 Zwischen Person und Figur: Spitzer und sein *Wiener Spaziergänger*

Das Image des Wiener Spaziergängers zeichnet ein bescheidenes, nicht gemütvolltes Wesen,⁵²⁶ er verfügt souverän über das klassische Bildungsgut und zitiert Klassiker (allerdings vornehmlich ironisch und sinnentstellend).⁵²⁷ Einerseits schafft er damit eine Rezeptionshürde für die Komik seiner Texte, andererseits zeigt dieses Verfahren eine gewisse Distanz gegenüber Kultur- und Bildungswerten, weil die Klassikerzitate keine treffenden Formulierungen bieten, sondern als "Spielmaterial" verwendet werden.⁵²⁸

Spitzers Spaziergänger-Figur bedarf einer sorgsamen "Imagepflege";⁵²⁹ dem Aussage-subjekt, in diesem Falle einem permanenten Ich-Erzähler, eignen bestimmte Eigenschaften, welche die Tendenz des Textes positiv unterstützen. Dieses Subjekt ist Normträger und (als

⁵²³ WS 28. Okt. 1866 (einsehbar im HAWSL bzw. Auszug bei Nöllke 1994, S. 111, Anm 258).

⁵²⁴ Ebd. – cf. Kap. 3. 3.

⁵²⁵ cf. Hanslicks Urteil über das Verhältnis von Emotion und Ratio bezüglich des Rezeptionsverhaltens, zusammengefasst bei Fuhrmann 2005, S. 91: "Aus subjektiven Gefühlsreaktionen läßt sich kein objektives Kunsturteil ableiten. Um zu Objektivität zu gelangen – Hanslick geht es häufig auch um Wissenschaftlichkeit – soll man sich in das Objekt, hier das musikalische Werk, versenken". (cf. Hanslick 1990, S. 138.)

⁵²⁶ "Die Versöhnlichkeit, die mit dem Begriff 'Gemüt' verbunden ist, läßt sich kaum mit der aggressiven Haltung des Satirikers vereinbaren. Für Spitzer wird 'Gemüt' geradezu zum Gegenbegriff der 'nothwendigen Bosheit' des Satirikers. Was der Satiriker bloßlegen möchte, zum Beispiel Unfähigkeit, das wird mit dem Argument des 'Gemüts' verhüllt." (Nöllke 1994, S. 107.) – cf. WS 12. Aug. 1877: *Aus Reichenhall*. In: WS IV, S. 113.

⁵²⁷ Dieses Verfahren setzt Spitzer beispielsweise auch in den *Verliebten Wagnerianern* ein. Die weibliche Hauptfigur zitiert gern aus Wagners musikalischem Werk, während die Majorswitze ständig in Schillerzitaten plaudert, die u. a. wegen des Militärjargons der Dame bizarr erscheinen (cf. Kap. 5).

⁵²⁸ Nöllke 1994, S. 108; Lengauer 1977f., S. 70ff.

⁵²⁹ Nöllke 1994, S. 104 u. Anm. 121. Nöllke verwendet den Begriff "Imagepflege" im Sinne von Michael Werners Aufsatz über Heines Selbstdarstellung "Rollenspiel oder Ichbezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung in Heines Werk". In: *Heine-Jahrbuch 1979*. Düsseldorf 1979. S. 99-117: "Bei Heines Selbstdarstellung ging es nicht um bestimmte Züge eines historischen Autors, sondern weit eher um eine Funktion, die bestimmte Inhalte sagbar und verstehbar zu machen hatte, um ein Kunstmittel" (S. 104).

einzigste Instanz) praktisch im ganzen Textkorpus anwesend, und dadurch ist in den thematisch auch noch so heterogenen Texten eine gewisse Kohärenz manifestierbar. Der Erzähler referiert selbst auf seine Funktion im Text:

Der freundliche Leser, der meinen Spaziergängen so lange theilnehmend gefolgt ist, weiß jedoch längst, daß er in diesen der Störung der Sonntagsruhe gewidmeten Spalten, ungeachtet der schönen Frühlingstage, die uns erquicken, keine schmeichelhaften Bemerkungen über unsere Zustände zu erwarten hat. Nur legt mir glücklicherweise mein Pessimismus nicht die kleinste Verpflichtung auf, schlechter Laune zu sein, zu der ich allerdings hinreichenden Grund hätte, wenn ich erwäge, daß die Dummheits-Raccolta lange nicht so ergiebig zu werden verspricht, wie ich gehofft hatte.⁵³⁰

Das Bild des Satirikers besteht nicht nur aus positiven Zügen. An Stellen der *Wiener Spaziergängen*, wo sich die Person Spitzer und seine Spaziergänger-Figur kaum mehr unterscheiden und angenommen werden möchte, der Autor Spitzer äussere sich, wird neben des Satirikers Unabhängigkeit, Unparteilichkeit und Unbestechlichkeit die bereits erwähnte "nothwendige Bosheit"⁵³¹ hervorgehoben, die zur gelungenen Satire gehöre. Die veröffentlichten Wagner-Briefe mögen das Ihrige dazu beigetragen haben, dass – trotz des Erscheinens der *Briefe* in der *NFP* unter der Rubrik *Wiener Spaziergänge* – der Autor Spitzer mit seiner Ich-Figur gleichgesetzt wurde.⁵³² Geradezu zynisch berichtet ein Feuilleton beispielsweise von der Lektüre der Schmähungen, die nach der Veröffentlichung der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* an den Satiriker gelangten:

Wenn ich so morgens den goldgelben Tee schlürfe und eine ausgezeichnete Zigarre rauche und die Wutausbrüche meiner Gegner mit der eigenen Zufriedenheit vergleiche, dann ruft dieser Gegensatz eine wohlthuende, behagliche Stimmung in mir hervor.⁵³³

Die Konturen zwischen Figur und Person vermischen sich nicht nur durch die humane Zeichnung des Erzählers, sondern auch infolge der gewählten Erzählsituation. Man könnte meinen, Spitzer spreche in der ersten Person geradezu von sich selbst, z. B. wenn er erwähnt, dass "in dem 'Wagner-Lexikon' [...] neben den besten musikalischen Namen auch der meine ge-

⁵³⁰ WS 12. Mai 1889: *Die Dummheit strikt. – Der Zeitungsstempel als Titelvignette. – Die subjective Objectivität des Confiscationsverfahrens*. In: WS VII, S. 251.

⁵³¹ WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 91.

⁵³² cf. Kap. 4. 2.

⁵³³ *Nachwort zu den Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin*. Erschienen als WS 1. Juli 1877 in der *NFP* (Ts.-S. 3 [!]). Ausgabe Spitzer; Kalbeck/Deutsch Bd. III, S. 197f. – cf. ähnliche Reaktionen auf Spitzers Feuilletons nach dem Tode Wagners (cf. Kap. 3. 2. 6 dieser Arbeit); WS 11. März 1883: *Ein Wagner-Commerz. Meine Wenigkeit als Elephant. Ein farbloser Roman Weilen's und der Blasse Tod*. In: WS VI, S. 93; WS 12. April 1883: *Die Kunst zu schweigen. Der schlaue Orpheus. Die Dichter von Weilen und von Gottschall*. In: WS VI, S. 276.

nannt ist.⁵³⁴ Hingegen ist die Diskrepanz zwischen der Figur des Wiener Spaziergängers und der Privatperson Spitzer auffällig, wie sie von Freunden und Bekannten geschildert wird:

Spitzer war nämlich keineswegs, wie es für oberflächlich Prüfende den Anschein gewann, hart, grausam, boshaft und scheelsüchtig, sondern im Gegenteil weich, liebevoll, mitleidig und gutmüthig. Kein bloßer Verstandes-, vielmehr vorwiegend Gemüthsmensch, bewahrte er sich sein ganzes Leben hindurch eine kindliche Naivetät, die durch einen Abgrund von der Schonungs- und Rücksichtslosigkeit, ätzenden Schärfe und tödtlichen Treffsicherheit seiner Satire getrennt schien. Der Lyriker⁵³⁵ und Humorist in ihm hielt dem Satiriker und Kritiker die Wage [sic]. Aber, scheinen beide einander schroff gegenüber zu stehen, so bilden sie doch nur die Höhepunkte eines und desselben Wesens, das in ihnen gipfelt, und sind durch die natürliche Basis des moralischen Gerechtigkeitssinnes, der unbestechlichen Liebe zur Wahrheit miteinander verwachsen.⁵³⁶

In der satirischen Verformung sind bisweilen Fiktion und Realität nur mit Mühe voneinander zu trennen, und so verhält es sich mitunter auch für Figur und Autor – etwa dann, wenn gerade zitierter Kalbeck den Ich-Erzähler der *Wiener Spaziergänge* mit Spitzer identifiziert: "Es war ein Abschied für ewig; der Wiener Spaziergänger sollte seine geliebte Vaterstadt nicht wiedersehen. Am 11. Januar 1892 [sic] starb er in Meran."⁵³⁷ Es ist durchaus plausibel, dass

⁵³⁴ WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 51. – Ähnlich in WS [ohne genaues Datum] 1867: *Spaziergänge. Pfui! Die neue Ära der Intelligenz*. In: WS I, S. 159: "Als ich vorgestern Nachmittags auf dem Graben wie gewöhnlich spazieren ging, wohnte ich einer Szene bei, die auf jedes Feuilletonistenherz, das bekanntlich in der Saison morte keine Blüten treibt, erhebend wirken mußte." – cf. die Deutung seiner Handschrift in WS 1. Jan. 1882: *Das Märchen*. In: WS V, S. 329 (zit. in Kap. 6. 1. 2).

⁵³⁵ Rosner berichtet: "Begonnen hat er [sc. Spitzer] seine schriftstellerische Laufbahn als Lyriker. Seine Gedichte erschienen in dem vortrefflich redigierten 'Familienbuche des österreichischen Lloyd' in Triest, dessen Redakteure Friedrich Bodenstedt und Levin Schücking waren." (Rosner 1910, S. 176.) – Insgesamt finden sich acht Gedichte im *Familienbuche des österreichischen Lloyd. Illustriertes Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung häuslicher Kreise*, Jg. 1858 (Bd. VIII, 8. Jg., S. 67f.) und Jg. 1859 (Bd. IX, 9. Jg., S. 58*, 176), in Spitzers Nachlass finden sich noch 23 weitere Gedichte, die meist eine verlorene, glücklichere Vergangenheit thematisieren, z. B. "Scheiden!" (bibl. Angabe s. *): *Welches Herz kann denn vergessen / All die Träume, die es sann; / Welcher Mensch will das erlauben, / Was er will und was er kann! // Ach, es zieht die Zeit vorüber / In des Lebens kleinem Raum, / Was da ist, wird älter drüber, / Und auch du! – du merkst es kaum. // Deine Sterne gehen unter, / Denn dein Streben will zu viel; / Jede Stunde macht es bunter, / Und nach Jahren wird's ein Spiel. // Wenn der letzte Schein entschwunden, / Siehst du an dein graues Haar, / "Viel gesucht und nichts gefunden" / Sag', was dann das Leben war? // Glückliche, wer dem letzten Wahn / Zeitlich sagt den Scheidegruß, / Daß er nicht mit tausend Thränen / Diese Wahrheit kaufen muß.* (cf. Nachlass, Anm. 1876 und Kap. 6).

⁵³⁶ Kalbeck 1894, S. XIV. – cf. Rosner 1910, S. 175-187; Ludwig Speidel schreibt über Spitzer (NFP vom 15. 1. 1893): "er war ursprünglich gutmütig und mußte sich zusammennehmen, um boshaft zu sein. [...] die Grundbedingung aller Lyrik, der gesteigerte Sinn für weibliches Wesen, ist unserem Freunde bis zuletzt treu geblieben. Er war eine innerlich schüchterne, scheue, schamhafte Natur. Die Fähigkeit zu erröten, hat er bis ins Alter bewahrt. Er errötete und machte erröten, wenn er einer Frau begegnete, und zwar aus keinem anderen als dem naiven Grunde, weil er ein Mann und sie ein Weib war. Er war der kleinsten Überraschung gegenüber hilflos, und alles persönlich Nahe versetzte ihn in eine ängstliche Stimmung. Spitzer war im Grunde ein Träumer, wenn er auch nicht selten die grausamen Träume eines großen Stoßvogels gehabt hat. [...] Spitzer steht durchaus auf dem Standpunkt des Liberalismus, des Fortschrittes, der geistigen Freiheit, und von diesem Standpunkt aus bekämpft er mit den schärfsten Waffen der Ironie, des Witzes, des Sarkasmus die entgegenstehenden Ansichten, Meinungen und Bestrebungen." (Speidel, Ludwig: *Daniel Spitzer*. In: Speidel 1910/11, Bd. I. S. 331f.)

⁵³⁷ cf. Kalbeck 1894, S. XLV.

der Satiriker den Spaziergänger als Sprachrohr⁵³⁸ seiner eigenen Meinung einsetzte – auch wenn beide unterschiedliche Charakterzüge tragen –, denn die Vermittlung der Intention des Satirikers geschieht in den *Wiener Spaziergängen* hauptsächlich mittels der literarischen Erzähler-Figur. Der Gedanke einer Satire-typischen Verformung liesse sich überdies transformieren auf die Repräsentation des Autors in seinem Ich-Erzähler – der Wiener Spaziergänger als (teils satirisch) 'verformter'⁵³⁹ Autor Spitzer.⁵⁴⁰

Für die Wirkung der Satire relevanter und ergiebiger als die Spekulationen über die Identitäten von Spitzer und seinem Spaziergänger bzw. hinsichtlich der 'tatsächlichen' Autoren-Meinung, ist zweifelsfrei das Rezeptionsverhalten des Publikums, i. e. die Frage danach, ob Spitzer und sein Spaziergänger als Einheit wahrgenommen wurden. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Spaziergänger mitsamt seinen Anschauungen tatsächlich weitgehend mit Spitzer identifiziert wurde, was beispielsweise in obgenannten Briefen, die Spitzer von Leser(inne)n erhalten hat, oder im literarischen Schlagabtausch zwischen Spitzer und Robert Hamerling nachzulesen ist.⁵⁴¹ Wenn man voraussetzt, dass Spitzer als langjähriger Mitarbeiter der *NFP* im kulturellen Code des Liberalismus kommuniziert,⁵⁴² liegt die Annahme nahe, dass sein Spaziergänger ähnliche Normbindungen vertreten könnte. Die Spaziergänger-Figur ist assimilierter Jude, der gerade durch seine Sprachbeherrschung seine Partizipation am deutschnationalen Diskurs hervorhebt, und als moralische Instanz nimmt er sich das Recht, unter den erwähnten Voraussetzungen das gegenwärtige System zu kritisieren.⁵⁴³ Inwiefern der Autor Daniel Spitzer hinter diesem Erzähler zu erkennen ist, wird in Kapitel 6. 1 aufgrund der Biographie Spitzers weiter auszuformulieren sein.

2. 4. 4. 3 Zum literarischen Motiv des *Spaziergangs* bei Daniel Spitzer

⁵³⁸ i. e. der Satiriker kann z. B. a) eine Rolle als Sprachrohr seiner eigenen Ansicht verwenden oder b) seine Meinung durch eine Figur im Text vertreten lassen, die fragwürdig scheint (damit der Leser nicht ohne weiteres die Autorenmeinung erkennen kann), oder c) die Angriffsobjekte werden direkt in Szene gesetzt ("ironischer Rollengebrauch"), sodass sie sich durch ihr Reden oder Tun selbst entlarven (cf. Feinäugle 1995, S. 145f.).

⁵³⁹ cf. z. B. selbstironische Äusserungen (z. B. WS Jan. 1969: *Mein Monument*. In: WS I, S. 314-317) oder Sich-lächerlich-Machen (z. B. WS 21. Aug. 1867: *Reisebriefe aus Slowenien. III. Bad Veldes*. In: WS I, S. 123-129).

⁵⁴⁰ In diesem Sinne könnte auch *Mein Freund!* gelesen werden: "Der Freund des Feuilletonisten denkt und fühlt für diesen, er unterhält sich statt seiner und erlebt Abenteuer, die dieser von rechts wegen hätte erleben sollen. Wenn mein Freund im Spiegel seine rothen Wangen bemerkt, wünscht er mir zu meinem Wohlbefinden Glück, und wenn ich über Kopfschmerzen klage, läßt er sich eine Limonade geben. Wenn mir etwas für mein Feuilleton einfallen soll, denkt er nach, und wenn er heiter gestimmt ist, so ist er über den glücklichen Erfolg desselben unbesorgt. [...] Der Freund ist unermüdlich thätig." (WS Okt. 1866 [ohne genaues Datum]: *Mein Freund!* In: WS I, S. 47-49.)

⁵⁴¹ cf. z. B. Kap. 3. 2. 5.

⁵⁴² cf. dazu ausführlich Nöllke 1994.

⁵⁴³ cf. Kernmayer 1998, S. 184.

Spitzer bezeichnete seine Feuilletons als *Wiener Spaziergänge* – ohne sich allerdings expressis verbis an die lyrischen *Spaziergänge eines Wiener Poeten* des Anastasius Grün (1808-1876) anzulehnen: "Ich weiß nicht, ob ich an die 'Spaziergänge eines Wiener Poeten' von Anastasius Grün dachte, als ich im Jahre 1865 den Titel 'Wiener Spaziergänge' für meine Sonntags-Plaudereien wählte."⁵⁴⁴ So wie Spitzer eine Beeinflussung seitens Grüns oder anderer prominenter 'Spaziergänger' nicht auszuführen gedenkt,⁵⁴⁵ geht es in der vorliegenden Untersuchung nicht darum, eine Motiv-Geschichte des Spaziergangs zu entwerfen,⁵⁴⁶ vielmehr soll die Bedeutung des Spaziergangs für Spitzers Text-Strategien dargelegt werden. In einem frühen Feuilleton schreibt der Ich-Erzähler über die inneren Vorgänge während des Spazierens:

Wenn ich in der inneren Stadt lustwandle, dann fliegen mir alte, liebe Erinnerungen zu, die Häuser winken mir mit vertraulicher Baufälligkeit, die Menschen, mit denen ich doch nie ein Wort gesprochen habe, sehen mich wie alte Bekannte an, es heimelt mich an, wenn ich in die Verkaufsläden eintrete, und diejenigen als backenbärtige Kommis wiederfinde, die ich schon in der Sturm- und Drangperiode ihrer Lehrjungenjahre dort gesehen habe, und manchmal, wenn ich zu einem Fenster hinaufschau und an gewisse blonde Locken denke, die mich so angenehm unglücklich gemacht haben, werde ich aus meinen süßen Träumen erst durch die verschämte Frage eines Neugierigen geweckt: 'Ich bitte, brennt es vielleicht dort oben?'⁵⁴⁷

Nach der Definition eines "Spaziergangs" von Claudia Albes⁵⁴⁸ handelt es sich bei Spitzers *Wiener Spaziergängen* (ausser ggf. bei einigen *Reisebriefen eines Wiener Spaziergängers*) nicht um "Spaziergänge" im eigentlichen Sinne (die finden draussen in der Natur statt), sondern eher um städtische "Flanerien".⁵⁴⁹ Spitzer selbst bezeichnete seinen Ich-Erzähler sowohl als *Spaziergänger* als auch als *Flaneur*.⁵⁵⁰ Walter Benjamin bestimmte später:

⁵⁴⁴ WS 16. April 1876: *Anastasius Grün; "Die Heimat"*. In: WS III, S. 315. – cf. Kalbeck, der Spitzers Prosa eigentümlich gefärbt sieht von "Heine und Börne, beziehungsweise von Jean Paul und Sterne [...]. Börne's 'Briefe aus Paris' und Humoresken, Heine's 'Reisebilder' und 'Salon' waren und sind noch heute geistige Mächte, denen kein beginnender Feuilletonist so leicht sich entzieht." (Kalbeck 1894, S. XVIII.) – cf. Hartl 1987, S. VII.

⁵⁴⁵ In der Tat sind in Spitzers *Spaziergängen* (abgesehen von der Betitelung) keine evidenten Bezüge zu Anastasius Grüns (i. e. Anton Alexander Graf von Auersperg) *Spaziergängen eines Wiener Poeten* (1831) auszumachen. Zur Bedeutung Grüns, Heines und Börnes um 1840 cf. Herwegh, Georg: *Die Literatur im Jahre 1840*. In: Herwegh 1909, Bd. II, S. 135-138. – cf. Ludwig Börne über Grün in *Spaziergänge eines Wiener Poeten* (1832). In: Börne 1964, Bd. II, S. 987-989.

⁵⁴⁶ Dies tun z. B. Wellmann 1991; Albes 1999; Neumeyer 1999.

⁵⁴⁷ WS ohne genaues Datum [Oktober?] 1867: *Spaziergänge. Pfui! Die neue Aera der Intelligenz*. In: WS I, S. 158-162.

⁵⁴⁸ cf. Albes 1999 (Albes bespricht "lediglich Texte, die inhaltlich vom Spazierengehen handeln und die zugleich spaziergängerisch erzählt sind" [ebd. S. 12]).

⁵⁴⁹ "Ein Spaziergang ist keine Reise, Wanderung, Flanerie oder Exkursion. [...] Flanerie findet nicht in der freien Natur, sondern ausschließlich auf menschenreichen Schauplätzen, vor allem in Großstädten, statt" (Albes 1999, S. 13). Neumeyer hält fest, dass sich beim Flanieren die "Wahrnehmungssituation" verändere: "Das Gegenüber des Spaziergängers ist die Natur als Landschaft, die sich als ruhig überschaubare Fläche vor dem Betrachter ausbreitet, das des Flaneurs die Menge, die unaufhörlich in Bewegung ist und stets wechselnde Konfigurationen bietet; an die Stelle des Sonnenscheines wird das künstliche Licht der Passagen, an die des Vogelsangs das Gedröhne der Autos treten." (Neumeyer 1999, S. 13.) Der Typus des Flaneurs findet sich prominent etwa bei Walter

Den Typus des Flaneurs schuf Paris. [...] Landschaft – das wird sie [sc. die Stadt Paris] in der Tat dem Flanierenden. Oder genauer: ihm tritt die Stadt in ihre dialektischen Pole auseinander. Sie eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube.⁵⁵¹

Später sieht Neumeyer Flanieren als

ein vom Zufall bestimmtes Gehen, ein Gehen, das, was das Erreichen eines bestimmten Ortes oder das Durchschreiten eines festgelegten Raumes angeht, als richtungs- und ziellos zu verstehen ist, ein Gehen, das dabei zugleich frei über die Zeit verfügt, Zeit mithin keiner Zweckrationalität unterwirft. [...] Die Differenz zwischen Spazieren und Flanieren besteht im Raum, der begangen wird, und da das Flanieren an eine bestimmte Infrastruktur der Großstädte gebunden ist, datiert sein Entstehen auf das Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁵⁵²

Trotz der grossstädtischen Umgebung weisen viele von Spitzers Texten nicht nur in ihrem Titel Ähnlichkeiten mit Spaziergang-Texten auf, etwa die "zufälligen Betrachtungen rechts und links des Weges" und einen damit einhergehenden diskontinuierlichen Erzählverlauf.⁵⁵³ Darüber hinaus kann die Rückkehr nach Hause bzw. zum "thematischen Ausgangspunkt" des Textes bei Spitzer beobachtet werden, seine Texte lesen sich – einem Spaziergang gleich – 'geschlossen', mit der Schlusspointe endet auch der Spaziergang. Der Erzähler bewegt sich zudem innerhalb einer vertrauten Umgebung, Spitzer bevorzugt v. a. die innere Stadt, und sein Spazieren kann als Ritual bezeichnet werden, begünstigt u. a. durch die Periodizität des Erscheinens der *Wiener Spaziergänge*. Auch die Gewichtung nicht nur des Erzählten, sondern bisweilen des Erzählens selbst wurde bereits oben beobachtet.⁵⁵⁴

Spitzers Tätigkeit lässt sich doch insofern vom Spazieren-Gehen abgrenzen, als die Eindrücke der Stadt deutlich zur Textstrukturierung beitragen.⁵⁵⁵ Wilmont Haacke bezeichnet in bereits festgestellter, antisemitisch motivierter Manier das Flanieren als typisch jüdische Tätigkeit, die sich im "Asphalt-Feuilleton" niederschlägt und auf einen Mangel an heimatlicher Verbundenheit, auf eine generelle Ruhelosigkeit verweise.⁵⁵⁶ Von wissenschaftlichem Interesse an Haackes Verurteilung ist einzig der Hinweis auf den Einfluss der Grossstadt auf

Benjamin mit Bezugnahme auf E. A. Poe und Ch. Baudelaire (z. B. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1937/38), *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939); cf. Neumeyer 1999, S. 14-25).

⁵⁵⁰ z. B. *Lieder eines Wiener Flaneurs* (cf. Kap. 6. 1. 1).

⁵⁵¹ Benjamin 1991, S. 525. – Zu Benjamin und Baudelaire cf. Wellmann 1991, S. 152-168.

⁵⁵² Neumeyer 1999, S. 11.

⁵⁵³ cf. Albes 1999, S. 14.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 14f. – cf. Zitat zu Anm. 547.

⁵⁵⁵ In diesem Sinne unterscheiden sich die *Wiener Spaziergänge* auch von den bei Albes besprochenen Texten, z. B. von Jean-Jacques Rousseaus *Rêveries du Promeneur Solitaire* (1776-78), Adalbert Stifters *Granit* (1852) und *Nachsommer* (1858), Robert Walsers *Der Spaziergang* (1917) sowie Thomas Bernhards *Gehen* (1971).

⁵⁵⁶ Haacke 1942, Sp. 2069. – cf. Kernmayer 1998, S. 57-62.

die Themen-Wahl und die formal-ästhetische Umsetzung der Erlebnisse im Feuilleton.⁵⁵⁷ Diesen Aspekt untersucht auch Kernmayer:

Mit ihrer Ausbildung spezifischer Wahrnehmungsweisen, bedingt und strukturiert durch Rhythmus und Tempo der Bewegung des Flaneurs sowie der des akzelerierten Zeit-Raum-Gefüges, wird die Flanerie zu einer wesentlichen Möglichkeit der Auseinandersetzung mit den veränderten und sich ständig verändernden Gegebenheiten moderner Wirklichkeit und darüber hinaus zur paradigmatischen Existenzform innerhalb des Komplexes 'Großstadt', der sie gleichzeitig hervorbringt.⁵⁵⁸

Spitzers *Spaziergänge* können nicht nur als inhaltliches Textphänomen betrachtet werden.⁵⁵⁹ Einige bereits besprochene Erzähltechniken Spitzers⁵⁶⁰ weisen Verbindungen zu den Eindrücken während des Spazierens auf, erkennbar beispielsweise am hohen Tempo der wechselnden Momentaufnahmen oder an der Simultaneität der erzählten Ereignisse, die ein chronologisches Erzählen verhindert: "Die Großstadt als immenser ergehbare Raum erscheint dem Flaneur zum einen als Panorama, vor dem der Blick, der längst nicht mehr das Ganze wahrnehmen kann, lediglich noch Details, Ausschnitte, Zufälliges erkennt".⁵⁶¹ Ferdinand Kürnberger findet in seiner Darstellung einiger der "bekanntesten Arten aus der Gattung des Feuilletonisten" eine Verbindung zwischen Feuilleton und Spazieren, wenn er etwa den 'Arbeitsplatz' des "Straßen-Feuilletonist[en], F[euilletonistus] forensis" ("im hochdeutschen, Flaneur, im niederdeutschen etwas unzarter auch Bummler genannt") erklärt.⁵⁶²

Im Vergleich mit anderen Spaziergänger-Texten dürfen Spitzers *Wiener Spaziergänge* gleichsam eine poetologische Funktion reklamieren, wenn der Weg des Erzählers als eine Art Gedächtnisstütze dient.⁵⁶³ Zugleich legitimiert die 'Freiheit der Gedanken' beim Spazieren die Assoziation und Zusammenführung heterogener Bereiche, und "Realität und Fiktion, Erlebtes und Rhetorik"⁵⁶⁴ gehen ineinander über. Davon zeugt exemplarisch der Name "Spazierwalt", den sich der Ich-Erzähler zur Besprechung von Wagners *Walküre* gibt.⁵⁶⁵ "Spazierwalt" vereint die Tätigkeit des Spazierens und einen thematischen Schwerpunkt seines Feuilletons, die Kritik an der Archaik des Wagner'schen Bühnenfestspiels: Das Suffix *-walt* findet sich in Wagners *Walküre* etwa in der Eigenbezeichnung Siegmunds als "Wehwalt" oder "Froh-

⁵⁵⁷ Ebd.

⁵⁵⁸ Kernmayer 1998, S. 59. Kernmayer verweist auf Walter Benjamins *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*. In: Benjamin 1991, S. 54.

⁵⁵⁹ Spazieren-Gehen wird etwa thematisiert in: WS ohne genaues Datum [Oktober?] 1867: *Spaziergänge. Pfui! Die neue Aera der Intelligenz*. In: WS I, S. 158-162.

⁵⁶⁰ cf. z. B. Kap. 2. 4. 4. 1.

⁵⁶¹ Kernmayer 1998, S. 60.

⁵⁶² Kürnberger 1911, S. 433.

⁵⁶³ cf. Adalbert Stifters Erzählung *Granit* (cf. Albes 1999, S. 160 et al.).

⁵⁶⁴ Wellmann 1991, S. 21.

walt"⁵⁶⁶ und lässt sich ableiten vom Verb *walten* (ahd. *waltan*, also "stark sein, beherrschen"⁵⁶⁷). Die Ableitung des deutschen Verbums vom lateinischen *valere* ist insofern aufschlussreich, als der ursprüngliche Begriff übersetzt wird mit "bei Kräften sein, wert sein, gelten"; wer also "waltet", ist kräftig und stark, hat Macht (cf. als Ableitung davon auch "Gewalt").⁵⁶⁸

Spitzers Freund und Kollege, Ludwig Speidel, verwendet das Spazieren-Gehen bisweilen gleichermassen als Strukturierungsmittel seiner Feuilletons, vermittelt dabei aber grösstenteils ein kontemplatives, nahezu lyrisches Bild der Stadt und Umgebung Wiens.⁵⁶⁹ Folglich ist neben Speidel nicht zuletzt Spitzer zu erwähnen, um die pauschal formulierte, unhaltbare Aussage Wellmanns mit einem Gegenbeispiel zu entkräften:

Spazierengehen, das ist in der deutschen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts eher ein Zeitvertreib für kränkelnde Kurgäste, wie in Fontanes Roman *Cecile* oder wie noch in Thomas Manns *Zauberberg*, eine Beschäftigung für totkranke [sic] Sanatoriumsbewohner. Die müßige Flanerie durch das turbulent bewegte Leben der modernen Großstadt hingegen ist der deutschen Literatur fremd geblieben.⁵⁷⁰

Gelegentlich weitet Spitzer seine *Spaziergänge* aus zu Reisen, von denen er – unverändert durch den *Wiener Spaziergänger* – zu berichten pflegt. Mit diesen *Reisebriefen* reiht er sich ein in eine weitere literarische Tradition: in die Reiseliteratur.⁵⁷¹ Wülfing sieht als Grund für die Beliebtheit der Reiseliteratur im Vormärz neben politischen Hintergründen auch ihre Eignung, "das neue – vor allem die Industrialisierung betreffende – Wissen des 19. Jahrhunderts zu vermitteln."⁵⁷² Zudem ist die Rolle der Zensur – auch noch zu Spitzers Zeiten – zu bedenken: "In einer Zeit, in der alles 'öffentliche' Sprechen die Zensur auf den Plan ruft, macht die Gattung [sc. Reiseliteratur] aus der aufgezwungenen 'Privatheit' eine Tugend, die gefällt."⁵⁷³ Reiseliteratur wird schliesslich "zu einer 'fortschrittlichen' [...] Literaturform", die mit der "Suggestion von Authentizität" einen "'intimen' Charakter" aufweist; Heinrich Heine trug massgeblich zu ihrer Entwicklung bei.⁵⁷⁴ Hermand charakterisiert Heines *Reisebilder* wie folgt:

⁵⁶⁵ WS 18. März 1877: 'Die Walküre' von Richard Wagner. In: WS IV, S. 80.

⁵⁶⁶ Wagner *Walküre*, 1. Aufz., 1. u. 2. Szene.

⁵⁶⁷ Kluge 2002, Art. "walten", S. 971.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ cf. z. B. Speidel, Ludwig: *Wiener Landschaften*. In: Speidel 1910/11, Bd. II, S. 227-232. – cf. Kap. 4. 1. 2. 1.

⁵⁷⁰ Wellmann 1991, S. 151.

⁵⁷¹ cf. Kap. 2. 4. 3.

⁵⁷² Wülfing 1983, S. 371.

⁵⁷³ Ebd., S. 383.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 384. – cf. Hermand 1973, S. 522: Hermand zitiert Friedrich Bouterwek (*Geschichte der poetischen Nationalliteratur*, Berlin 1819, Bd. II, 519): "Selbst der recht konservative Friedrich Bouterwek, den Heine in

Und zwar legte sich Heine dabei weder auf die pittoreske oder empfindsame noch auf die enzyklopädische Reisebeschreibung fest [...], sondern wählt eine Mischform aus Empirie und Fiktion, in der er auf allen Registern der Reisebeschreibungs-Technik spielen kann. So bringt er zwar auch die üblichen Veduten, topographischen Details, sagenkundlichen Erläuterungen, historischen Rückblicke, pittoresken Szenerien, aber doch mit einer Frische und punktuellen Intensität, durch die das Ganze nie in den trocken-gelehrsamem Stil der üblichen Hand- und Taschenbücher zurückfällt. Seine Vorbilder sind überhaupt stärker im Belletristischen als im engeren Bereich der Reisebilder zu suchen.⁵⁷⁵

Heines *Reisebilder* haben den Begriff dieses Genres geprägt.⁵⁷⁶ In Spitzers Ausprägung – sei es als *Reisebrief* oder als *Spaziergang* – werden in die Landschaftsbeschreibungen persönliche Ansichten zum Tagesgeschehen in satirischer Manier eingewoben, die den *Wiener Spaziergängen* ihren eigentümlichen Charakter geben. Heines *Reisebilder* hatten eine "Breitenwirkung [...], deren Ausstrahlung zumindest für die beiden folgenden Jahrzehnte kaum zu überblicken ist"⁵⁷⁷, und so erinnern Spitzers *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers* schlicht auch daran, dass im 19. Jahrhundert im Zuge der Beliebtheit der Reiseliteratur unzählige *Reisebriefe* geschrieben wurden. Spitzer selbst kannte möglicherweise neben dem 'Klassiker' Heine jene der Autoren, die sich in seinem Umfeld bewegten, etwa die *Reisebriefe* von Felix Mendelssohn Bartholdy (1830-32)⁵⁷⁸ oder jene Speidels, der beispielsweise 1876 und 1880 aus Italien berichtete.⁵⁷⁹

Spitzers Texte rücken besonders in Heines Nähe, wenn man mit Würffel Heines *Reisebilder* und z. B. Goethes *Italienische Reise* vergleicht:

Es ist ein höchst subjektiver Stil, den Heine da [sc. in den *Reisebildern*] entwickelt, – in dieser Hinsicht das genaue Gegenteil der großen, wie man damals gesagt hätte: olympischen Ruhe des Goetheschen Blicks, der bemüht ist, alles Persönliche weitgehend auszuschalten und allein von der Sache her zu sehen. Heine dagegen betont gerade die persönliche Seite auch in der Art, wie er einem einheitlichen Stil ausweicht, die Formen vermischt, bis schließlich ein brilliant-funkelndes, zuweilen auch scharf-blitzendes Kaleidoskop entsteht [...].⁵⁸⁰

dieser Zeit durchaus schätzte [...], hatte in seiner 'Geschichte der poetischen Nationalliteratur' geschrieben, daß die Reisewerke allmählich eine 'ästhetische Cultur erhalten' hätten, 'von der sie vorher weit entfernt waren'."

⁵⁷⁵ Hermand 1973, S. 522. – Hermand erwähnt als Heines Vorbilder aus der deutschen Literatur etwa Goethe, Jean Paul, Arnim, Brentano u. a.; auch auf Cervantes *Don Quixote* (als einer von Heines Lieblingsromanen) wird hingewiesen (ebd., S. 522f.; cf. Kap. 7. 2. 1 dieser Arbeit).

⁵⁷⁶ Würffel 1989, S. 51.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ cf. Kap. 3. 2. 3 und 6.

⁵⁷⁹ cf. Speidel, Ludwig: *Aus Italien. Ein Reisebrief*. In: Speidel 1910/11, Bd. II, S. 234-248; Ders.: *Venezianische Frühlingstage. Ein Reisebrief*. In: Speidel 1910/11, Bd. II, S. 249-261.

⁵⁸⁰ Würffel 1989, S. 55. – Zur Subjektivität der Betrachtungsweise und in diesem Zusammenhang zu Baudelaire: cf. Lorenz 1995, S. 29.

Spitzer schaut dazu kaum kontemplativ zurück auf vergangene Zeiten,⁵⁸¹ sondern kürt als Flaneur der Grossstadt die Gegenwart zum Sujet seiner Texte und thematisiert das alltägliche Leben in der modernen Stadt.⁵⁸² In diesem Zusammenhang kann gleichfalls auf Ludwig Börnes *Briefen aus Paris* (1832-1834) verwiesen werden, denen eine gewisse Bedeutsamkeit für Daniel Spitzers *Reisebriefe* zukommen mag. Börne schildert pointiert einen Theaterbesuch und agiert ebenfalls mit bereits bei Spitzer festgestellten ungewöhnlichen Vergleichen und Script-Oppositionen⁵⁸³:

Neulich war ich im Theater *de la Gaïeté*, welches ich früher noch nie besucht. Seitdem haben Wind und Frost meine Augen wieder getrocknet; denn wahrhaftig, gleich darauf hätte ich Ihnen gar nicht davon schreiben können. [...] Die Zuschauer gehörten alle zu den niedern Bürgerklassen, die den Mittelstand von dem Pöbel trennen. Meistens Weiber und Mädchen, sehr wenige Männer. Sie trugen alle weiße Häubchen. [...] Bald erschien es mir wie ein beschneiter Wald; bald wie ein Bleichgarten, wo die Wäsche zum Trocknen aufgehängt ist; bald wie eine Herde (aber gutmeinender) Gänse [...]. Diese guten Mütter und Töchter sind nicht abgestumpft, sie gehen selten in das Theater und sehen wohl nur einmal das nämliche Stück. Sie kommen mit einem tüchtigen Hunger und wollen sich satt hören und sehen. In der Mitte der ersten Galerie, ganz genau in der Mitte, wo bei uns die Prinzessinen [sic] sitzen, saß, wie ein Solitär in einem Ringe, ein Marktweib, fleischig, rotwangig, mit Armen wie junge Tannen. Ich konnte kein Auge von ihr abwenden.⁵⁸⁴

Nicht zu vergessen ob des Titels *Wiener Spaziergänge* ist gleichsam das Faktum, dass die Bewegung der Ich-Figur zwar als Gestaltungsprinzip des Textes wirken kann, Spitzer aber desgleichen Feuilletons verfasste, in denen sich der Ich-Erzähler physisch *nicht* bewegt, sondern nicht weiter lokalisierbar von Varia erzählt – im Sinne von imaginären Spaziergängen.⁵⁸⁵ Der Zusammenhang zwischen Spitzers Feuilleton-Technik und dem Motiv bzw. Gestaltungsmittel des Spaziergangs darf als Ausgangspunkt und als prägenden Moment für das Wiener Feuilleton gesehen werden:

Der Feuilletonist nahm in der Nachfolge Daniel Spitzers die Haltung des Spaziergängers an, der, wie es bereits der Großstadt-Flaneur Baudelaire vorexerziert hatte, seine subjektiven Wahrnehmungsperspektiven zu Kunst-Gebilden verschmolz. Nicht der Gegenstand als Sache, sondern die spielerische, improvisierende Beherrschung der Spra-

⁵⁸¹ Spitzer wirft – infolge eines Mangels an aktuellem Stoff – einen satirischen Blick zurück in die altrömische Vergangenheit, und zwar in Form eines Spaziergangs (cf. WS 19. Juni 1887: *Zwei jugendliche Naive im Burgtheater auf einmal. – Tode und lebende Taschenspieler. – Ein altrömischer 'Spaziergang'*. In: WS VII, S. 126-129).

⁵⁸² cf. Wellmann 1991, S. 105-128.

⁵⁸³ cf. Kap. 2. 3 und 3. 2. 1.

⁵⁸⁴ Börne, Ludwig: *Dreißundsechzigster Brief* (19. Dez. 1831). In: Börne 1964, Bd. III, S. 402f.

⁵⁸⁵ So etwa in WS 14. Okt. 1883: *Tristan und Isolde von Richard Wagner*. In: WS VI, S. 140-145 (cf. Kap. 5. 4).

che im brillanten Stil interessierte. [...] Dem Feuilletonisten erscheint die Welt nicht mehr als Schauplatz von Handlungen, sondern als zufällige Folge von Sinnesreizen.⁵⁸⁶

Zwar ist anzuzweifeln, ob derart generalisierend von "Dem Feuilletonisten" gesprochen werden soll, doch Lorenz betont einen bedeutsamen Aspekt des Spitzer-Feuilletons, der einer eingehenderen Untersuchung bedürfte: "Die feuilletonistische Schreib- und Wahrnehmungsweise weist enge Parallelen auf zu den Macharten und Wahrnehmungsperspektiven, die in der Wiener Moderne zwischen 1890 und 1910 vorherrschten"⁵⁸⁷ – die inneren Monologe in Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* etwa könnten als "gesprochene Feuilletons" gelesen werden.⁵⁸⁸

3. "Weh, wie wenig Wonne..." – zur Ästhetik der Satire

Der Feuilletonist kann nie die Rolle des Mannes des Leitartikels, des kleinen Kapitalisten, des Recensenten spielen, aber er kann alle Rollen zugleich spielen; sobald sich über eine Sache nichts sagen läßt, fängt seine Wirksamkeit an [...].

Daniel Spitzer: *Wiener Spaziergänge*

Die Bewertung der Satire hat sich seit längerer Zeit mit zwei weitgreifenden, bedeutsamen Fragen befasst: "1. Darf die Satire das?"⁵⁸⁹ "2. Ist das noch Kunst?"⁵⁹⁰ Die erste Frage bezieht sich auf Moral und Sitte und wurde von jeher unterschiedlich beantwortet. Der Satiriker muss (das liegt in der Definition seiner Tätigkeit⁵⁹¹) gewisse Grenzen oder Konventionen überschreiten. Die Satire wird jedoch weitreichend ihrer Wirkung beraubt, wenn sich herausstellt, dass eine bedeutungslose Schwäche des Gegners oder persönliche Feindschaft Anlass zur Satire waren – da der Satiriker ja im Dienst der Öffentlichkeit, der Vernunft und Moral agieren will (oder zumindest vorgibt, dies zu tun).⁵⁹² Die zweite Frage bezieht sich auf die künstlerische Qualität des Textes, auf die Ästhetik der Satire. Satiriker behaupten oft, eigentlich einen

⁵⁸⁶ Lorenz 1995, S. 29.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 29f.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 30 (verweist auf Johnston 1972 [Neuauf. 1974], S. 133). – Hierzu wären die Beziehungen zwischen Spitzer, Herzl und Schnitzler vermutlich interessant zu verfolgen (cf. Kap. 4. 1. 1).

⁵⁸⁹ cf. Tucholsky 1919-29, S. 44.

⁵⁹⁰ Feinäugle 1995, S. 151.

⁵⁹¹ cf. Kap. 2. 4.

⁵⁹² cf. zu den Grenzen der Satire die Darstellung von Sonneborn 2005. – In dieser Arbeit wird auf die Grenzen der Satire in Kap. 4. 2 zurückzukommen sein.

eher prosaischen, wenig künstlerischen Zweck zu verfolgen, nämlich den Angriff auf verifizierbare Missstände⁵⁹³ (und damit beschäftigen sie sich mit ausserliterarisch-empirischer Wirklichkeit⁵⁹⁴). Zwar betont Weiss, dass nicht die Ästhetik, sondern die Aggressivität der Satire diese Kunstform ausmache: "Ausschlaggebend für die Verwendung des Begriffs [sc. *Satire*] ist also die aggressive Qualität eines Werkes, die sich als ironische Kommentierung, Beschimpfung oder Verlachung kundgeben kann, weniger die ästhetische Gestaltung."⁵⁹⁵ Dem kann hier jedoch nur bedingt zugestimmt werden, nämlich wenn Weiss' Aussage wie folgt gelesen wird: Worin bzw. wodurch sich die "ästhetische Gestaltung" der Satire äussert, mag vielfältig zu beantworten sein, i. e. diverse ästhetische Mittel stehen dem Satiriker zur Verfügung. Dies widerspricht aber nicht der Forderung, dass im Sinne der Indirektheit dieser Kunstform zwingend ästhetisch gestaltet wird. Feinäugle sieht die ästhetische Qualität der Satire hauptsächlich in ihrer Indirektheit begründet:

Sehr vereinfacht kann gesagt werden, daß satirische Texte in dem Maße den Rang eines Kunstwerkes im traditionellen Sinn erreichen können, in dem die Indirektheit der Aussage als Darstellungsprinzip den Text so umfassend organisiert, daß er auch ohne die Herstellung des satirischen Bezugs zur außerkünstlerischen Wirklichkeit in sich schlüssig erscheint.⁵⁹⁶

Der Autor ist demnach, sofern seine Satire als ästhetisch gelten soll, darauf angewiesen, dass der Rezipient die Indirektheit des Textes durchschaut, indem er ihn 'decodiert'. Für ein adäquates Textverständnis darf dabei nicht einzig der Rezipient verantwortlich gemacht werden, denn der Autor trägt einen massgeblichen Teil zum Verstehen satirischer Texte bei.⁵⁹⁷

Eine Quelle für Missverständnisse oder für das Unverständnis der Satire stellt etwa der Codierungsprozess (z. B. bei Ironie) dar. Der Autor kann mit "Rückübersetzungssignalen"⁵⁹⁸ den Decodierungsprozess erleichtern, indem er die fiktionalen Elemente seines Textes gewissermassen 'markiert', beispielsweise mittels sprachlicher Auffälligkeiten. Solche Rückübersetzungssignale der Indirektheit sind die formalen Verfahren⁵⁹⁹ und ästhetischen Mittel der Sati-

⁵⁹³ cf. z. B. Spitzer *Briefe* 1906, S. 97f.; Feinäugle 1995, S. 133.

⁵⁹⁴ cf. Kap. 2. 4.

⁵⁹⁵ Weiss 1992, S. 17. Weiss meint, dass sich an den Begriffen *Realsatire* und *Dokumentarsatire* besonders deutlich die "Entliterarisierung des Begriffs in der Alltagssprache" zeige (ebd.), hierzu cf. Kap. 2. 4. 1.

⁵⁹⁶ Feinäugle 1995, S. 151f. – Schwind hingegen sieht die Indirektheit nicht als konstitutives Merkmal der Satire (Schwind 1988, S. 91). – cf. Ottawa 1952, S. 6: "Für ihn [sc. Spitzer] war Satire nicht Strafgedicht – als die man sie irrtümlich oder fälschlich oft betrachtet –, sondern Kunstwerk. Der Eiferer und scharfe Spötter um des Spottes willen, belastet die Seele des Lesers, die dichterische Satire hingegen befreit und erleichtert."

⁵⁹⁷ cf. bes. Kap. 2. 4. 3.

⁵⁹⁸ Gaier 1967, S. 387; Brummack 1971, S. 355.

⁵⁹⁹ cf. Kap. 2. 4.

re;⁶⁰⁰ die satirische Verformung vollzieht sich im "Prinzip der transparenten Entstellung",⁶⁰¹ was bedingt, dass stets die Möglichkeit besteht, mit mehr oder minder spezifischem Hintergrundwissen das Verzerrete, Codierte überhaupt entschlüsseln und die satirische Fiktion erkennen zu können.

Damit die satirische Intention folglich eine Wirkung erzielt, ist Erkennbarkeit notwendig: "Satire will als solche erkannt werden und muss es, wenn sie verstanden werden will."⁶⁰² Das Satirische kann allerdings nicht bloss aufgrund äusserer Merkmale, z. B. gewisser Stilmittel, erfasst werden, weil es sich – wie bereits gezeigt – im Normalfall nicht auf eine Form oder auf ein Genre festlegen lässt, sondern es stellt eine genreübergreifende Verfahrensweise dar. Äussere Zeichen der Identifizierbarkeit in hinreichendem Sinne können die Stilmittel erst dann sein, wenn sie im Zusammenhang mit den übrigen Komponenten des Satirischen Prinzips integrativ gesehen und verstanden werden.⁶⁰³

Nun könnte man vom Satiriker fordern, seinen Text äusserlich als Satire zu kennzeichnen. So kann eine Satire (wie andere fiktionale Werke) zwar durch äussere Bezeichnungen kenntlich gemacht werden, doch damit liefe man Gefahr, die satirischen Verfahrensweisen und Stilmittel eines grossen Teils ihres Reizes und ihrer Wirkung zu berauben, die für den Leser gerade im Prozess des Enthüllens liegen. Darüber hinaus bleibt es fraglich, ob damit eine fiktionale Aussage definitiv nicht mehr mit einer nicht-fiktionalen Gegebenheit verwechselt würde.⁶⁰⁴

Ob der Leser also die Satire in ihrem Wesen *erkennt*, hängt bedeutend vom Geschick des Autors im Einsatz der ästhetischen Mittel ab. Der Satiriker produziert eine persuasive Textsorte⁶⁰⁵ und setzt der Kunst der Überzeugung, die Rhetorik ein.⁶⁰⁶ Es lässt sich also sagen:

'Satire' ist immer dann gegeben, wenn 'ästhetische Information' zum Ausdruck einer Tendenz funktionalisiert bzw. mediatisiert ist, die in negativ abwertender Weise auf ein Wirkliches der historisch-empirischen Faktizität zielt, wobei dieses Wirkliche nicht dargestellt, sondern nur in der Vermittlung der Tendenz impliziert ist.⁶⁰⁷

⁶⁰⁰ cf. Kap. 3. 2 – cf. Schwind 1988, S. 87f. (ausführliche Darstellung dieser Prozesse: ebd., S. 87-113); Gaier 1967, S. 396.

⁶⁰¹ Senn 1998, S. 60 (verweist u. a. auf Schwind 1988, S. 127).

⁶⁰² Brummack 1971, S. 342.

⁶⁰³ cf. Kap. 3. 2.

⁶⁰⁴ cf. z. B. Jean Paul: *Flegeljahre. Eine Biographie*. (Die Anführung gerade dieses Werkes ist nicht willkürlich, cf. Kap. 2. 3. 1 dieser Arbeit.)

⁶⁰⁵ cf. Kap. 2. 4.

⁶⁰⁶ Hempfer 1972, S. 33f. *Rhetorik* ist hier zu verstehen als "Sprechen mit einer bestimmten Absicht" (ebd. S. 34).

⁶⁰⁷ Ebd., S. 34.

Die Rolle der Sprache ist hierbei eben nicht schlicht auf den ästhetischen Ausdruck zu reduzieren, sondern die Intentionalität potenziert sich: Das Ästhetische ist nicht Zielpunkt bzw. Selbstzweck der Satire, sondern weist als Funktion über sich selbst hinaus – idealiter auf einen 'wunden Punkt', eine Normwidrigkeit, und dies mit einer Wirkungsabsicht in Richtung Publikum (das Objekt der Satire eingeschlossen).

Weber sieht in der besonderen Ästhetik der Satire gar das zentrale Moment, das die Satire hinreichend konstituieren soll und endlich eine sichtbare Wirkung hervorbringt: "Ästhetisch ist die Satire dadurch spezifiziert, daß sie ihren Gegenstand übertreibend verzerrt, als lächerlich hinstellt und dem Spottgelächter preisgibt."⁶⁰⁸ Das ästhetische Moment zeigt sich wesentlich in der Sprache, im Stil der Satire, der u. a. Lachen provozieren kann. Das Lachen des Lesers über die Satire ist ein besonderes Lachen, das mithin bestes Überredungsmittel des Autors sein kann.⁶⁰⁹ Es handelt sich nicht um ein herzhaftes Lachen, das rein vom unbändig Komischen hervorgerufen wird, oder um das verständnisvolle Lachen, das der Humorist mit seiner Darstellung der Fragilität bzw. Absurdität der Welt bewirkt. Die Satire erzeugt eher ein "trockenes, kaltes Lachen, kaum auch befreiend – es sei denn augenblicksweise im Auskosten des Überlegenheitsgefühls über das kritisch Ausgestellte, womit sich allerdings nicht selten das wieder herabziehende Kichern der Schadenfreude kompromittierend vermischt."⁶¹⁰

Die in den Unterkapiteln folgenden Bemerkungen verstehen sich als punktuelle Beiträge zur Ästhetik von Spitzers Wagner-Satiren. Geklärt werden soll, wie sich die *Poetische Funktion* der Spitzer-Satire manifestiert und inwiefern Satire ästhetischen Ansprüchen zu genügen hat.⁶¹¹ Die markantesten ästhetische Verformungs-Techniken Spitzers können auf dieser Grundlage untersucht werden,⁶¹² was wiederum die Frage klären wird, wie belehrende und belustigende Aspekte der Satire ihre Ästhetik beeinflussen⁶¹³. Endlich wird das Satirische Prinzip in seiner ästhetischen Gestaltung noch präziser von benachbarten Schreibweisen und Textsorten abgegrenzt.⁶¹⁴

3. 1 Zur Poetischen Funktion der Satire

Für die ästhetische Gestaltung der Satire postuliert Schwind:

⁶⁰⁸ Weber 1981, S. 321.

⁶⁰⁹ Gemäss der "Grabschrift" scheint das Lachen für Spitzer eine bedeutsame Reaktion auf seine Satiren gewesen zu sein (*Miniaturen*, ohne genaues Datum, ca. März 1883. In: WS VI, S. 91. In dieser Arbeit zit. in Kap. 3. 4).

⁶¹⁰ Weber 1981, S. 321. – cf. Freud 2004, S. 48f., 55f.

⁶¹¹ cf. Kap. 3. 1.

⁶¹² cf. Kap. 3. 2.

⁶¹³ cf. Kap. 3. 3.

Die Verfremdung soll in satirischen Texten zweckbestimmt und zielgerichtet im Dienste der satirischen Tendenz wirken, indem sie durch verformende sprachliche Operationen für einen Rezipienten Beziehungen zur 'Wirklichkeit' vor dem Hintergrund der Relation Normwidriges vs. Norm herstellbar macht.⁶¹⁵

Schwind funktionalisiert hier den Umgang mit Sprache, i. e., die Sprache wird von der satirischen Intention in Anspruch genommen, ihr untergeordnet. Im Gegensatz dazu war besonders die angelsächsischen Satireforschung eher der Ansicht, dass Satire einen ästhetischen Eigenwert bzw. Selbstzweck besitze, wie beispielsweise Feinberg formulierte: "Satires are read because they are aesthetically satisfying as works of art, not because they are (as they may be) morally wholesome or ethically instructive."⁶¹⁶ Es ist durchaus plausibel, dass Satiren aus ästhetischen Gründen gelesen werden, vor allem zu Zeiten, in denen der satirische Anlass nunmehr kein aktueller, sondern ein historischer ist. Darin erschöpft sich aber nicht die Frage nach dem Ästhetischen, das sich z. B. in formalen Gestaltungsmitteln der Satire (in Sprache und Stil) manifestieren soll.

Die Satireforschung der letzten rund 20 Jahre ging wesentlich von einem ästhetischen Element aus, das als drittes (neben dem individuell-aggressiven und dem sozialen) die Satire konstituiert.⁶¹⁷ In dieser Arbeit soll statt von einem ästhetischen Element von einer *Poetischen Funktion*⁶¹⁸ der Satire (z. B. im Hinblick auf soziale Akzeptanz) gesprochen werden, um über eine rein ästhetisch ausgerichtete Rolle der Sprache auf die zugrunde liegende satirische Intention bzw. Tendenz hinzuweisen. Entsprechend der Poetischen Funktion konstituiert sich die Satire aufgrund von Äusserungen, die "auf der Inhalts- oder Ausdrucksebene auf das Zeichengebilde selbst, seine interne Konstruktion und Organisation, seinen systemischen Zustand" deuten und es "so 'in den Vordergrund rücken' ([...] *foregrounding*)".⁶¹⁹ Die Äusserungen können semantischer, phonetischer, morphologischer, syntaktischer und pragmatischer Natur sein, sodass Fleischer folgert: "Sie [i. e. die Poetische Funktion] kann das Zeichen-

⁶¹⁴ cf. Kap. 3. 4.

⁶¹⁵ Schwind 1988, S. 96.

⁶¹⁶ Feinberg 1967, S. 16.

⁶¹⁷ cf. z. B. Senn 1998, S. 23; Arntzen 1989, S. 296 Anm. 25 (Für Arntzen stellt das soziale Element einen Aspekt der Moralistik dar; die Moralistik selbst sei eigentlicher Teil der Satire); Schwind 1988, S. 23 (cf. Gegenbeispiele in Anm. 211).

⁶¹⁸ Unter "Funktion" ist die "Potentielle Wirkung eines Textes oder Textelements" zu verstehen (es handelt sich also um einen "Dispositionsbegriff" im Sinne von Ryle, Gilbert: *The concept of mind* [1949]) (Fricke 1997, S. 643). Zentral ist hier Fricke's Feststellung, dass es unerheblich sei, ob die Disposition "auf einer unterstellten 'Wirkungsabsicht' des Autors beruht und ob in jedem Einzelfall die entsprechende Wirkung auch tatsächlich eintritt". Die Satire erfüllt eine "Externe Funktion", denn durch die sie konstituierenden Elemente wird eine "signifikante Beziehung zu einem außerhalb dieses Textes liegenden Sachverhalt hergestellt" (dieser "Sachverhalt" kann auch ein anderer Text sein kann). (Fricke 1997, S. 643.)

⁶¹⁹ Fleischer 2003, S. 105.

Mittel, das Zeichen-Objekt und den Interpretanten betreffen".⁶²⁰ Anhand satirischer Verfahren (Verformung) ordnet Spitzer ausserästhetisches, alltägliches Sprachmaterial so an bzw. um, dass sich durch "Abweichung"⁶²¹ Fakten poetisch darstellen lassen, was zu einer "antimimetischen 'Deformation' der Wahrnehmung, die automatisierte Wahrnehmung bewußt macht und so zu einem 'neuen Sehen'" beim Rezipienten führen kann.⁶²²

Lazarowicz spricht dem Satireforscher die Aufgabe zu, aufzuzeigen, "ob die Frage nach dem Satirisch-Schönen den Vorrang vor dem Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit beanspruchen darf."⁶²³ Bisweilen entsteht tatsächlich der Eindruck, Spitzers Wagner-Satire habe sich verselbständigt, suche nachgerade 'vergiftet'⁶²⁴ nach einer noch so kleinen Eigentümlichkeit, an der sie sich entzünden könnte. Auffällig ist, dass Spitzer im Grunde immer wieder Ähnliches aus der Wagner-Umgebung aufgreift (z. B. Geldsorgen, Langeweile, Musiktypisches wie die unendliche Melodie oder die dominante Bläserfront etc.), so, als fände sich nicht genügend neuer Zündstoff.⁶²⁵ In diesem Zusammenhang ist Spitzers Feuilleton zu Wagners Frühwerk *Die Feen*⁶²⁶ anzuführen: Der Wiener Spaziergänger kritisiert nicht den Inhalt der Oper, sondern allein das Ausbleiben einer ungewöhnlichen Erscheinung auf der Bühne. Obschon er den Unterschied der *Feen* zu späteren Wagner-Werken notiert, gründet er sein Missfallen des Frühwerks zur Hauptsache auf dem fehlenden spektakulären Personal. Man kann zwar annehmen, dass Spitzer ironisch spricht, doch lässt sich hier kaum eine satirische Intention (die eine Änderung des normwidrigen Zustandes anstreben würde) ausmachen, zumal Spitzer in früheren Texten gerade die Auftritte genannter Wesen der Lächerlichkeit preisgibt.⁶²⁷ Bei demselben Text erstaunt darüber hinaus, dass Spitzer nicht wie üblich die Verwandtschaft der Wagner-Motivik in den *Feen* mit andern Werken thematisiert; ein Wesen aus der Geisterwelt, das Mensch werden will, fände sich etwa bei E. T. A. Hoffmann in der *Undine* (1813/14), später wiederum in Wagners *Lohengrin*. Spitzers Satire bleibt vergleichsweise

⁶²⁰ Ebd.

⁶²¹ cf. Fricke 1981; Anz 1997. – "Sprachliche Abweichungen gelten genau dann als poetisch, wenn sie in Texten durch eine erkennbare [...] Funktion legitimiert sind" (Anz 1997, S. 8; cf. Fricke 1981, S. 87).

⁶²² Wöll 2003, S. 749. – cf. Kap. 2. 4 dieser Arbeit.

⁶²³ Lazarowicz 1963, S. 26f. Lazarowicz allerdings bespricht auch die "autonome, zwecklose Satire", was einer Aberkennung des Satirischen entspräche, zumal ja Satire stets Angriff auf etwas ist (cf. Gaier 1967, S. 338f.; Brummack 2003, S. 355f.) – und damit ist doch der intentionale Charakter der Satire bereits gesetzt (cf. dazu Hempfer 1972, S. 31.).

⁶²⁴ Zur Gift-Metapher cf. Kap. 2. 4. 4. 1.

⁶²⁵ Andererseits kann dies auch als Textstrategie im Sinne einer Parodie von Wagners Leitmotivik sein (cf. Kap. 3. 2. 1).

⁶²⁶ WS 7. Okt. 1888: *Verschiedene Formen der Langeweile. – R. Wagner's 'Feen'*. In: WS VII, S. 196f.

⁶²⁷ z. B. der Schwan in *Tannhäuser*, cf. Kap. 2. 4. 2.

banal, dem Offensichtlichen verhaftet, weil hier kaum entlarvt, sondern wenig fundiert bereits Dagewesenes verlacht wird. Der Leser 'sieht' Wagners *Feen* kaum 'neu'⁶²⁸.

Festhalten lässt sich, dass Spitzers Feuilletons manchmal 'nur ästhetisch' sein *können*, dies aber nicht sein *sollten*, wenn die satirische Intention mehr als nur Vergnügen und Kunstgenuss (*delectare*) gewährleisten möchte bzw. der Autor eine Besserung der Zustände (*prodesse*) herbeiführen will.⁶²⁹

3. 2 "... nicht gar zu deutlich ..." – Bemerkungen zu Spitzers Sprache und Stil

Die ästhetischen Mittel der Textgestaltung, jene Stilmittel und Verfahrensweisen, die wesentlich dem Gebiet des Komischen entlehnt sind, werden von Spitzer dazu verwendet, Kritik ästhetisch darzustellen.⁶³⁰ Über eine Darstellung einzelner Stilmittel hinaus kann in den folgenden Unterkapiteln die Satire-spezifische Interaktion von sprachlich-stilistischen Mitteln, satirischer Intention und Tendenz festgestellt werden, und zwar auf der Ebene einzelner sprachlicher Ausdrücke⁶³¹, hinsichtlich ausgewählter satirischer Verfahrensweisen⁶³² sowie im ästhetisch gestalteten Umgang mit dominanten Themen der Spitzer-Satire⁶³³.

3. 2. 1 Script-Oppositionen, bildhafte Vergleiche und 'scandalöse Stabreime'

"Ah, ah! Ah, ah! O Götter! Ah, ah! Ah, ah! O Jammer! O ich armer Mann! Ich bin des Todes! O weh! O wehe! Weh' mir! Wehe, weh', o wehe mir!"⁶³⁴ So lamentiert Spitzer im Feuilleton zu Wagners *Götterdämmerung*⁶³⁵. Mit dem (von Spitzer indizierten) Zitat aus Sophokles' *Philoktet* beginnt das Feuilleton, doch die mit dem Zitat geschaffene Lesererwartung wird enttäuscht. Würde das Diktum beispielsweise auf einen Vergleich der Künste Wagners und Sophokles' hoffen lassen, führt Spitzer den Rezipienten in die Irre und vergleicht den Schmerz des Philoktet mit seinem eigenen. An den Fuss-Schmerzen des Philoktet leidet der Satiriker

⁶²⁸ cf. Zitat oben (Wöll 2003, S. 749).

⁶²⁹ cf. Kap. 3. 3.

⁶³⁰ cf. Fricke 1997, S. 643; Fricke 1981, S. 94-96.

⁶³¹ cf. Kap. 3. 2. 1.

⁶³² cf. Kap. 3. 2. 2.

⁶³³ cf. Kap. 3. 2. 3 – 3. 2. 6. – Es versteht sich, dass diese Anordnung keinen rigiden Grenzen verpflichtet ist, sondern gerade in freier Kombination Spitzers Satire erst konstituiert. Allein der Übersicht und detaillierten Untersuchung halber wird hier der Versuch unternommen, Einzelaspekte zu fokussieren; Vor- und Rückgriffe sowie Wiederholungen treten dabei auf.

⁶³⁴ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 59.

⁶³⁵ WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 59-76.

zwar nicht – er hat dafür Wagners fünfstündige *Götterdämmerung* gesehen.⁶³⁶ Vor dem Hintergrund des Scripts *Schmerz-Empfindung*, das durch eine lautsprachliche Äusserung evoziert wird, entwickelt Spitzer eine Opposition zwischen der Wagner-Vorstellung und dem Hunger-Gefühl, denn aufgrund der Länge der Vorstellung erwähnt er löblich die "längere Erholungspause", weil "ein bischen [sic] kalter Aufschnitt [...] nur selten seinen wohlthätigen Einfluß auf den Zuhörer" verfehlt habe.⁶³⁷ Das Buffet veranlasst Spitzer alsdann dazu, die zwei Themenbereiche über ein bizarres *tertium comparationis* satirisch wiederum zusammenzuführen, sodass sie erneut innerhalb *eines* Gebietes (*Wagner-Theorie*) wahrgenommen werden:

Wir wissen es durch Wagner selbst, daß seine Kunst mit den anderen Künsten in innigster Verbindung steht; sie wirkt auf alle diese wohlthätig ein, [...] und so übt sie auch Einfluß auf eine Kunst, die mit der letzterwähnten die rasche Vergänglichkeit gemein hat, auf die Kochkunst. Nicht nur dem Mimen, auch dem Koch flicht die Nachwelt keine Kränze.⁶³⁸

Spitzer gibt hier gleichsam vor, den Input für seinen assoziierten Gedankengang von Wagner erhalten zu haben, und rechtfertigt damit seine Folgerungen und Verbindungen der Bereiche Kunst und Nahrung, die mittels der ihr eigenen "Vergänglichkeit" verglichen werden.⁶³⁹

Andernorts wird das *tertium comparationis* verschwiegen:⁶⁴⁰ 1888 beispielsweise erscheint Spitzers Besprechung von Wagners *Rienzi* als ein Thema auf einem feuilletonistischen Spaziergang durch Jahreszeit, Zirkus und Politik.⁶⁴¹ Spitzer widmet *Rienzi* (seinem letzten Feuilleton zu einer Wagneroper⁶⁴²) nicht eigens einen Text. Zur Besprechung der Oper gelangt er zum einen über die Sprache, i. e. via Namensähnlichkeit mit dem "Circus Renz",⁶⁴³ zum anderen über die thematische Nähe der "Opernpferde"⁶⁴⁴ zu Wagners bereits festgestell-

⁶³⁶ Kurz zuvor, in den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin*, vergleicht Spitzer Wagner satirisch mit Sophokles: "Wenn die Wagnerianer den Meister als Musiker über alle Musiker vor ihm und nach ihm und als Dichter neben Sophokles gestellt haben, so werden sie, nachdem er dieses Bild [sc. Federzeichnung eines Schlafrocks von Wagner] geschaffen, ihn als Schlafrock-Rafael in die Reihe der größten Maler stellen." (Spitzer *Briefe* 1906, S. 49.) Dass Spitzer Wagner mit dem berühmten Tragödiendichter vergleicht, dürfte auch durch Wagners zeitweilige "Rückkehr zur antiken Tragödie, zu Sophokles vor allem" (Mayer 1998, S. 128), motiviert sein.

⁶³⁷ WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 73.

⁶³⁸ Ebd.

⁶³⁹ cf. zu den Scripts *Nahrungsaufnahme/Kunstgenuss* Kap. 2. 3. 1.

⁶⁴⁰ cf. Anm. 653.

⁶⁴¹ WS 4. Dez. 1888: *Italienischer November. – Circus- und Opernpferde. – Renz und Rienzi. – Lustspieldialog im Abgeordnetenhouse. – Die Monarchie als Pyramidenthurm*. In: WS VII, S. 219-224.

⁶⁴² Die "dramaturgische Kardinalidee" von *Rienzi* sei "die Kontrastierung des großen Einzelnen und der ihm nicht gewachsenen Masse" (Borchmeyer 2002, S. 99). Spitzer hat diese Komposition wohl weniger gekannt, fehlen doch Angaben zu Inhalt und Auffälligkeiten, Zitate und Bemerkungen zu seinem Opernbesuch, wie sie in seinen früheren Satiren über Wagnerwerke vorzufinden sind.

⁶⁴³ WS 4. Dez. 1888: *Italienischer November. – Circus- und Opernpferde. – Renz und Rienzi. – Lustspieldialog im Abgeordnetenhouse. – Die Monarchie als Pyramidenthurm*. In: WS VII, S. 220.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 219.

ter Vorliebe für tierisches Personal: die "Theater-Directoren verlangten das Verbot scenischer Darstellung im Circus".⁶⁴⁵ Diesem in der Zeitung publizierten Begehren konnte jedoch nicht Folge geleistet werden, da ja sonst "mit noch größerem Rechte gegen die Verwendung von Pferden auf der Bühne Einsprache" erhoben werden könnte.⁶⁴⁶ Verbunden werden hier erneut zwei Scripts, zusammengeführt durch die scheinbare 'Absurdität' oder Unmöglichkeit einer Forderung. Zugleich öffnet sich in Assoziation zur Gewichtigkeit der Pferde ein Übergang zu einem weiteren Vergleich, der die zwei Pole (*Sänger-Schulung* und *Pferde-Dressur*) exemplifiziert: Gleichermassen unangebracht wie im Zirkus Renz verhielten sich nämlich die Pferde in Wagners *Rienzi*, habe das Tier eines Sängers denselben doch fast abgeworfen.⁶⁴⁷

Ich weiß nicht, ob an diesem peinlichen Vorfalle der Sänger Schuld trug, oder das Pferd. Unsere Musik-Berichterstatter sind ja leider zu wenig cavalleristisch gebildet, um über den Sitz, die Zügelführung oder den Schluß eines Tenor-Riders ein fachmännisches Urtheil abgeben zu können, so daß wir nur auf Vermuthungen angewiesen sind.⁶⁴⁸

Der Vergleich erhält hier eine weitere Dimension, denn genau so, wie man in *Rienzi* nicht weiss, wie mit dem wilden Pferd umzugehen ist, wissen die Musik-Kritiker nicht, wie der Vorfall in der Oper zu bewerten ist. Prophylaktisch schlüpft der Spaziergänger in die Rolle des "Tugendlehrers"⁶⁴⁹ und rät, wie künftig solche Unzulänglichkeiten zu vermeiden seien: Man werde gut daran tun, die Tenoristen zu wägen und – parallel dazu – für Wagners Aufführungen "nur Wagnerfromme Pferde, die in der Zukunftsmusik schon geritten worden sind," zu beschäftigen.⁶⁵⁰

In der Buchausgabe der *Wiener Spaziergänge* trägt der merklich lange Titel des Feuilletons (*Italienischer November.- Circus- und Opernpferde.- Renz und Rienzi.- Lustspieldialog im Abgeordnetenhause.- Die Monarchie als Pyramidenthurm.*) zur Strukturierung des Textes bei, weil er dem Leser die assoziative Struktur des Textes eröffnet, indem er ihm den roten Faden bereits mit der Titelzeile in die Hand legt.⁶⁵¹ Weiss der Rezipient, wo dieser rote Faden zu suchen ist, findet er ihn schneller, und die Gefahr, Spitzers Text als inkohärent zu werten, sinkt.⁶⁵² Ohne orientierenden Titel, nur auf den Textinhalt angewiesen, muss Spitzer weitgehend heterogene Bereiche sinnig miteinander verbinden, damit der Leser seinen Assoziatio-

⁶⁴⁵ Ebd., S. 220.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 221.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 221.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 221.

⁶⁴⁹ cf. Kap. 2. 2. 2.

⁶⁵⁰ WS 4. Dez. 1888: *Italienischer November. – Circus- und Opernpferde. – Renz und Rienzi. – Lustspieldialog im Abgeordnetenhause. – Die Monarchie als Pyramidenthurm.* In: WS VII, S. 222.

⁶⁵¹ Ebd., S. 219.

⁶⁵² cf. Linke/Nussbaumer/Portmann 2004, S. 267-269.

nen zu folgen vermag. Steigernd verwebt Spitzer die Themen dergestalt, dass ihre Verknüpfung in der Pointe – oft als bildhafter (bisweilen uneigentlicher⁶⁵³) Vergleich⁶⁵⁴ formuliert – vom Leser polyvalent verstanden werden kann. Erfasst der Leser eine Pointe, geschieht eine "Uminterpretation des Vorangegangenen"⁶⁵⁵, weil plötzlich ein Zusammenhang zwischen weitgehend heterogenen Bereichen bzw. "inkongruenten Konzepten"⁶⁵⁶ erkannt wird.⁶⁵⁷ Am Rienzi-Feuilleton ist die Bemühung erkennbar, die Zusammenführung der unterschiedlichen Themengebiete keineswegs willkürlich zu gestalten. Vielmehr wird im ersten Vergleich vorbereitend auf Wagner hingewiesen, der wiederum quasi leitmotivisch⁶⁵⁸ erneut auftaucht, um letztlich den Vergleich der Gebiete ihm zuschreiben zu können.

Nebst der Bezugnahme auf Wagner fällt in letzterwähntem Spitzer-Zitat die ironische Kritik an Spitzers Kollegen, den Musik-Kritikern, auf, die einerseits zeigt, dass selbst sie nicht vor Spitzers Attacken geschützt waren.⁶⁵⁹ Abgesehen vom satirischen Angriff rechtfertigt aber Spitzer andererseits gerade damit seine Befürchtungen, die er nachfolgend ausspricht. Er bleibt im selben Script, wenn er Bezug auf die Presse 'über dem Strich' nimmt, namentlich auf die "locale Chronik", die stets von "Unglücksfällen durch Pferde auf den Straßen" berichte. Spitzer schliesst fast apologetisch, dass es "unsere Nerven [...] nicht mehr vertragen, wenn wir auch noch durch fortlaufende Mittheilungen über das Scheuwerden von Pferden im Theater erschreckt würden."⁶⁶⁰

Durch die Ausdrucksformen der Indirektheit erfahren satirische Inhalte eine Spiegelung in der verwendeten Sprache. Für Sprache und Stil der Satire ist die Indirektheit zwar notwendig, sie muss sich aber durchaus nicht auf den gesamten Text erstrecken, sondern kann auch nur einzelne Elemente betreffen.⁶⁶¹ Die rhetorischen Mittel ermöglichen dem Satiriker einer-

⁶⁵³ *Uneigentlich* wird ein Vergleich u. a. dann, "wenn [...] die Basisformel ohne explizites 'tertium comparationis' vorliegt." (Fricke/Zymner 2000, S. 52.)

⁶⁵⁴ cf. Knapp 2003. – Bereits Kalbeck stellte dieses Verfahren bei Spitzer fest (cf. Kalbeck 1894, S. XVIII.)

⁶⁵⁵ Köhler/Müller 2003, S. 116. – cf. Müller 2003a.

⁶⁵⁶ Köhler/Müller 2003, S. 115f.

⁶⁵⁷ Bei oben zitiertem Beispiel könnte es z. B. die Unwissenheit oder Hilflosigkeit sein, die den Sänger nicht mit dem Pferd und die Musikkritiker nicht mit der Darbietung umgehen lässt. Andernorts bilden gerade die zwei verglichenen Bereiche den Rahmen des Feuilletons, in dem das verschwiegene *tertium comparationis* eigentliches Thema ist (cf. WS 4. März 1883: *Was macht der Herr Finanzminister? Er liest den Kikero, er liest den ledernen Kikero. Mit welchen Gesprächsstoffen der Abgeordnete Hausner die Wiener Damen zu unterhalten sucht.* In: WS VI, S. 82-86.). – cf. Anm. 1080.

⁶⁵⁸ cf. Lorenz 2000.

⁶⁵⁹ cf. aber auch: "es ist durchaus nicht meine Absicht, meinen weit musikkundigeren Kollegen in die Kritik zu pfuschen" (WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner.* WS 4. Dez. 1888: *Italienischer November. – Circus- und Opernpferde. – Renz und Rienzi. – Lustspieldialog im Abgeordneten Hause. – Die Monarchie als Pyramidenthurm.* In: WS IV, S. 51.)

⁶⁶⁰ WS 4. Dez. 1888: *Italienischer November. – Circus- und Opernpferde. – Renz und Rienzi. – Lustspieldialog im Abgeordneten Hause. – Die Monarchie als Pyramidenthurm.* In: WS VII, S. 222.

⁶⁶¹ cf. Schwind 1988, S. 90f. – Das heisst, es kann durchaus auch Reales (unverformt) Eingang finden, z. B. zur Dauer der *Götterdämmerung*: "Die Vorstellung hat von halb sieben bis halb zwölf Uhr gedauert, fünf volle Stunden, also gerade so lange, als man zu einer Reise nach Graz braucht" (WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdäm-*

seits die ästhetische Behandlung der gegebenen Wirklichkeit, andererseits das Aufzeigen einer Tendenz (satirischer Intention gemäss); durch die Stilmittel kann die satirische Aussage mangels Direktheit zugleich unverfänglich wirken (Schutzfunktion für den Autor⁶⁶²) und dem Leser intellektuelles Vergnügen bereiten, das 'Rätsel' der Satire aufzulösen. Wie gesehen, arbeitet Spitzer gerne mit Metaphern, speziell für tierische Bilder hat er ein Faible.⁶⁶³ Der Metapher kommt in der Satire eine besondere Bedeutung zu, denn sie "leistet im kleinen, was der satirische Text im ganzen bezweckt: durch Überbetonung einen negativen Zug im angegriffenen Gegenstand hervorzuheben und als negativ zu kennzeichnen."⁶⁶⁴

Spitzer sind nebst Stilmitteln der Indirektheit bzw. Uneigentlichkeit gesamttextliche rhetorische Techniken wie Parodieren⁶⁶⁵ oder Ironisieren⁶⁶⁶ für die Verformung eines Sachverhaltes dienlich.⁶⁶⁷ Diese Verfahren (sowie der bereits oben besprochenen Vergleich und die Anspielung⁶⁶⁸) sind sog. *Ersetzungen*, und wiederum ist der Rezipienten aufgefordert, die 'Botschaft' des Autors (anhand von Rückübersetzungssignalen⁶⁶⁹ und mithilfe Text-externer Information) aufzuschlüsseln.⁶⁷⁰ Spitzer selbst insistiert: "Anspielungen dürfen doch nicht gar zu deutlich werden."⁶⁷¹

Betrachtet man Wagner-Parodien, beispielsweise Paul Gisberts *Der Ring, der nie gelungen* (1877?),⁶⁷² kann gezeigt werden, wie das Verfahren der Ersetzung auch in diesem Genre eingesetzt wird. Gisbert informiert den Leser a priori über den richtigen Gebrauch sei-

merung. *Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 59). – cf. Kap. 2. 4.

⁶⁶² Brummack 1977, S. 602; Brummack 1971, S. 334; Feinäugle 1995, S. 141.

⁶⁶³ cf. z. B. WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 59-76. – cf. Kap. 2. 4. 3. 2.

⁶⁶⁴ Feinäugle 1995, S. 141f.

⁶⁶⁵ Zum Begriff der "Parodie" cf. Verweyen/Witting 2003. Verweyen/Witting weisen darauf hin, dass "Parodie" ein "in unterschiedlichen Medien vorkommendes Verfahren distanzierender Imitation von Merkmalen eines Einzelwerkes, einer Werkgruppe oder ihres Stils" sei, im literarischen Kontext ist damit eine Schreibweise gemeint (Verweyen/Witting 2003, S. 23).

⁶⁶⁶ Grundsätzlich wird hier *Ironie* verwendet im Sinne von einem "Wort oder Ausdruck, dessen Kontextsignale seine Semantik auf eines seiner polaren Gegenteile [...] ausrichten: die Äußerungsbedeutung ist hier ein polares Gegenteil der oberflächlichen Ausdrucksbedeutung. Je stärker die Ironiesignale, desto stärker die Form der Ironie (bis hin zum Sarkasmus)." (Fricke/Zymner 2000, S. 56). – cf. Kap. 3. 4.

⁶⁶⁷ cf. Weber 1981, S. 322.

⁶⁶⁸ cf. Fricke/Zymner 2000, S. 43.

⁶⁶⁹ Mahler erwähnt "illokutive Indikatoren", die dem Rezipienten einen gewissen Sinn der Aussage nahelegen (z. B. Tonfall), die jedoch das beabsichtigte Verständnis nicht garantieren können. Die illokutiven Indikatoren signalisieren generell den satirischen Gehalt einer Äusserung und fallen daher nicht mit den (z. B. von Gaier thematisierten) Rückübersetzungssignalen zusammen, die bloss auf die angepeilten Referenzen hindeuten und einen expliziten Weg zur Lösung der satirischen Codierung zeigen. (Mahler 1992, S. 42f. Anm. 12-15, verweist auf Stempel, W.-D.: *Ironie als Sprechhandlung*. In: Preisendanz, W. u. R. Warning: *Das Komische*. München 1976 [Poetik und Hermeneutik VII], S. 205-235; cf. Hempfer 1972, S. 84ff.).

⁶⁷⁰ Senn 1998, S. 19f.

⁶⁷¹ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 252.

⁶⁷² Gisbert, Paul (d.i. Paul Pniower): *Der Ring, der nie gelungen*. *Cricrilogie äußerst frei nach R. Wagner's Der Ring des Nibelungen*. In: Borchmeyer/Kohler 1983, S. 87-139 (Datierung fehlt, ca. 1877 nach *Richard Wagner: Secondary Literature of the Nineteenth Century* auf http://idc.nl/pdf/331_titlelist.pdf [Stand 3. 10. 2006]).

nes Textes: "Um die richtige Wirkung des scenischen Bildes zu gewinnen, ist jeder anständige Mensch verpflichtet, seine Phantasie anzustrengen und, wenn er keine hat, sich um jeden Preis welche – anzuschaffen."⁶⁷³ Phantasie, aber überdies Wagner-Wissen braucht der Leser, wenn er hinter den Namen des Personals Wagners *Ring*-Vorlage erkennen will: *Wodann* (Wotan) tummelt sich neben *Donnerwetter* (Donner), *Floh* (Froh) neben *Lüge* (Loge) sowie den *Rheinwächtern Oochgeline, Willhunde* und *Flußwilde* (ergo die Rheintöchter Woglinde, Wellgunde und Flosshilde).⁶⁷⁴ Die Rückübersetzungssignale finden sich beispielsweise im Gesang der drei Letztgenannten, "Eia, eiweia, *Wagnereweia!*"⁶⁷⁵, wenn in wagnertypischer Formulierung die Vorlage der Parodie wörtlich genannt wird. Aus Gisberts Beispiel soll nicht allein das Funktionieren der Indirektheit und der Rückübersetzungssignale ersichtlich sein. Vielmehr weist sich, dass die Stilmittel der Indirektheit bzw. der Ersetzung nicht per se (i. e. hinreichend) satirisch sind, sondern erst, wenn sie innerhalb des Satirischen Prinzips im Zusammenspiel mit den übrigen Komponenten funktionieren.⁶⁷⁶

Eröffnete in oben erwähntem Spitzer-Feuilleton die Sprache inhaltlich einen Assoziationskontext z. B. durch die Überleitung zum Script *Schmerz-Empfindung*, referiert andernorts die Sprache bei Spitzer gerade auf sich selbst, indem sie Ausgangspunkt für Sprachbetrachtung und endlich Sprachsatire ist. Spitzer stellt beispielsweise fest, dass in Wagners *Rheingold* "Weia! Waga! Wagalaweia! Wallala weiala weia!"⁶⁷⁷ gesungen werde – und die "Erwartung vor noch scandalöseren Stabreimen"⁶⁷⁸ lässt ihn gerade diese poetische Figur vierfach verformt in seine Satire aufnehmen: Erstens verfremdet er den Stabreim (als typisches Merkmal von Wagners Opernsprache) mit seiner ironischen Kommentierung,⁶⁷⁹ zweitens kontrastiert er ihn mit unpoetischer Alltagssprache,⁶⁸⁰ und drittens verformt er das Stilmittel, indem er es aus seinem ursprünglichen, musikalischen Zusammenhang löst.⁶⁸¹ Darüber hinaus bringt Spitzer

⁶⁷³ Gisbert zit. nach: Borchmeyer/Kohler 1983, S. 88.

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 89 [Kursivierung N.-I. O.].

⁶⁷⁶ cf. auch Kap. 7. 2. 2.

⁶⁷⁷ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 175.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 178.

⁶⁷⁹ cf. "die vom Meister ersonnenen Naturlaute [...], von denen uns allerdings, da sie bisher noch nicht in Verwendung standen, unbekannt ist, welcher Gemüthsstimmung sie eigentlich Ausdruck geben sollen" (ebd., S. 175).

⁶⁸⁰ cf. "Wellgunde meint, sie müsse [...] ihn [sc. Alberich] selbst erst näher betrachten, aber schon nach einer flüchtigen Beschau erklärt ihm die kleine Kokette, daß sie sein Aeusseres nicht befriedige: 'Pfui, du haariger, höckriger Geck! Scharzes, schwieliges Schwefelgezwerg!' – eine Schilderung, die an Anschaulichkeit gewiß nichts zu wünschen übrig läßt." (ebd., S. 177.) – cf. auch: "Fricka erwacht zuerst und 'rüttelt' ihren Mann, der in seinem fieberhaften Schläfe ein bischen Unsinn alliteriert, sonst aber ganz wohl ist." (ebd., S. 180.)

⁶⁸¹ cf. "Dieser [sc. Alberich] stößt aber, da er auf dem garstig glatten, glitschrigen Glimmer ausgleitet und das schlechte Geschlüpf nicht fassen kann, die jämmerlichsten Aliterationen [sic] aus." (ebd., S. 176f.)

die "zwingenden und zwackenden Stabreime"⁶⁸² seiner Prosa angepasst als Alliterationen selbst zur Verwendung,⁶⁸³ imitiert also gleichfalls den Ton der Wagner-Dichtung.

Eine derartige Alliterations-Verulung fällt analog in Spitzers Satire zu Wagners *Walküre* auf, bewegt sich dort aber schliesslich weg von reiner Sprachsatire in Richtung Sprachkritik, die jenseits Wagnerscher Sprachverwendung öfter in Spitzers Texten zu entdecken ist.⁶⁸⁴ Die wagnertypische Alliteration mit dem Buchstaben *w*, wie sie etwa in Wagners *Walküre* vorkommt, wird vorerst für einen Kalauer verwendet: "Weh, wie wenig Wonne ward mir wanderndem Wiener Spazierwalt durch Wagner's 'Walküre'!"⁶⁸⁵ Die "unglückliche neuhochdeutsche Leserin" wird sogleich aufgeklärt, Wagners Götter und Helden verwenden jene "berühmte verstorbene Alliteration" (die Wagner aus dem Grabe geholt habe) und diese "vermoderten Stabreime" für ihre "endlosen Zwiegespräche".⁶⁸⁶ Zwar verwendet Spitzer selbst die Wagner-typische Alliteration, doch nicht ungebrochen: Das auffällige Aussetzen der Alliterationskette mit der Selbstbezeichnung als "Spazierwalt" betont die Präsenz des Spaziergängers als eben nicht Wagners Welt zugehörig.

Die Kritik an der Sprache Wagners und an seinen "poetischen Intentionen" ist bereits in Spitzers erster Wagner-Satire nachzulesen. In seinem Münchener *Reisebrief* konstatierte er: "Neue Wörter, neue Constructionen, eine neue Grammatik, man versteht seine eigene Sprache nicht mehr!"⁶⁸⁷ Wie bereits oben bei Gisbert gesehen, war Spitzer bei weitem nicht der Einzige, der die stabreimreiche Sprache Wagners verspottete.⁶⁸⁸ Borchmeyer stellt fest: "Die Kühnheit Wagners, für den *Ring* eine Art Ursprache zu wählen, die der archaisch-archetypalen Struktur des Mythos entspricht, ist seit der Publikation des Textes [...] mit Spott und Hohn bedacht worden."⁶⁸⁹ Über rein satirisch wirkende Darstellungen von Wagners Sprachduktus betreibt Spitzer generell Sprachkritik oftmals in Verbindung mit einem anderen Themenbereich (z. B. Zeitungswesen, Politik); er zeigt entlarvenden Sprachgebrauch auf und kommentiert ihn. Besonders die Zeitungssprache und ihre Neigung zum Klischee werden

⁶⁸² Ebd., S. 176, 178 et al.

⁶⁸³ cf. Anm. 681.

⁶⁸⁴ cf. z. B. "Capital-Esel" und "Zinsen-Esel" in WS 28. Jan. 1881: *Die Anti-Semiten*. In: WS V, S. 237.

⁶⁸⁵ WS 18. März 1877: *'Die Walküre' von Richard Wagner*. In: WS IV, S. 80.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers (Aus München)*. In: *Die Presse*, 5. Sept. 1869, Ts. (einsehbar im HAWSL).

⁶⁸⁸ cf. Karikatur in Fischer 2000, S. 82, Abb. 6: *Don Richard Juan Lohentrist*. Leipziger Flugblatt, um 1869. Unterschrift: "Walle, Wagner, Du Weiser, Deine Wege so fein. / Wage, Wagner, Waghals'ger, das Wagniss allein. / Woher und Wohin wirst wohl wonnig Du sehn, / Im Wogen der Wellen, im Wagen so schön. / Wagala weia walaatrallala etc. etc. / Wo Wesendoncks Schatten und Wülow's Dir wehn, / wirst winkender Weber wohl wankend vergehn! (Nach Rheingold-Melodie zu singen)." Die Karikatur vermischt Motive aus Wagners Opernwelt mit Mozarts "Don Giovanni".

⁶⁸⁹ Borchmeyer 2002, S. 284. – cf. Schneider 1996, S. 269. – In beiden Publikationen findet Daniel Spitzer keine Erwähnung.

mehrfach kritisch betrachtet.⁶⁹⁰ Die "Zeitungsnotiz" als Beitrag 'über dem Strich', die Spitzer bedeutende Anregungen für seine Feuilletons liefert, analysiert er scharfsinnig als

das Brouillon, welches Klio entwirft, bevor sie zu einer größeren 'Konzeptsarbeit' schreitet; die Zeitungsnotiz klagt an und verteidigt [...]. Wie die Tragödie erregt die Zeitungsnotiz Furcht und Mitleid. Sie erregt Furcht, indem sie von einer neuen dramatischen Schrecklichkeit erzählt, welche einer unserer gefeierten Dichter unter der Feder hat, und sie reinigt die Leidenschaften, da sie erzählt, daß die Kontrakte mit unseren greisen Ballerinen wieder verlängert worden sind.⁶⁹¹

Auf Spitzers Sprachkritik, die über das Wagner-Thema hinausreicht, wird im Zusammenhang mit Karl Kraus zurückzukommen sein.⁶⁹² Für die bisherigen Ergebnisse lässt sich mit Scheichl zusammenfassen: "Der Abneigung gegen Wagners Nebelhaftigkeit entsprechen Spitzers Ablehnung aller Phrasen und seine Pathosfeindlichkeit, die zu einer Karl Kraus vorwegnehmenden satirischen Technik der Entlarvung unsauberen Sprachgebrauchs führen."⁶⁹³ Spitzer entlarvt Wagners Sprachverwendung nicht nur auf der Ebene des einzelnen Wortes, sondern er belegt z. B. ganze Dialogsequenzen mit Spott und Hohn, wie das nächste Beispiel zeigt.

3. 2. 2 "Vegetarianer" und anderes "Gezücht". Wagner-Worte in der Spitzer-Satire

Nachdem Woglinde ihren unbekannten Gefühlen Luft gemacht, ertönt die Stimme ihrer Schwester Wellgunde von oben: 'Woglinde, wachst du allein?' eine Frage, auf welche die Angerufene, frei nach Adam Riese, die Antwort gibt: 'Mit Wellgunde wär' ich zu Zwei.'⁶⁹⁴

Spitzer verwendet nicht nur Wagners eigene Worte für seine satirische Fiktion, sondern er ergänzt bisweilen Wagners Sprachgebrauch mit ironischen Kommentierungen, die sich manchmal als einzelnes Wort, manchmal als ganze Erklärungsschleife präsentieren. Die Namen der Götter etwa reizten nicht nur oben erwähnten Gisbert, sondern gleicherart Spitzer zur Verulung; so beschreibt Spitzer beispielsweise "Donner, der wahrscheinlich zur Stärkung seines Biceps immer einen großen Hammer in der Rechten hält, mit diesem einige leichtere Uebun-

⁶⁹⁰ z. B. WS 7. März 1880: *Ein schlauer Armenier und ein clericaler Fuchs*. In: WS V, S. 117-120; WS 16. Dez. 1888: *Geburtstagsfeier des Baron Vogelsang*. – *Ein Haifisch im Musikverein*. – *Das Armen-Budget und andere Unglücksfälle*. In: WS VII, S. 225-229 (insbes. S. 229). – Sprachkritik in Verbindung mit Politik findet sich etwa in WS 12. Jan. 1868: *Fasching. Oesterreich ein grammatischer Fehler*. In: WS I, S. 179-183.

⁶⁹¹ WS Mai 1867 [ohne genaues Datum]: *Die Zeitungsnotiz*. In: WS I, S. 90f.

⁶⁹² cf. Kap. 7. 2. 3.

⁶⁹³ Scheichl 1993, S. V.

⁶⁹⁴ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 176. – Beklagt sich der Spaziergänger andernorts über die Inkongruenz der Handlung, moniert er hier gerade die allzu offensichtliche, nachgerade banale Konversation (cf. folgendes Kap.).

gen zum Besten gibt".⁶⁹⁵ Spitzers satirische Kommentierung der Figurennamen aus Wagners Werk verweist über ihre humoristische Komponente hinaus auf eine grundlegende Funktion der Namen bei Wagner, die Spitzer selbstredend in ernsthafter Weise mitnichten zu kommentieren gedenkt, die aber gleichsam als 'Schatten' mitzudenken ist.⁶⁹⁶

Das Wortspiel mit den sinn-vollen Götternamen verleitet den Spaziergänger zur humoristisch kommentierten Darstellung in Form einer Montage, die auf einem Dialog aus dem Textbuch von *Rheingold* beruht: "Froh bemerkt witzig: 'Loge heißt du, doch nenn' ich dich Lüge!' und Donner, eifersüchtig auf diesen Kalauer seines Bruders, sucht diesen noch zu überbieten: 'Verfluchte Lohe, dich lösche' ich aus!'"⁶⁹⁷ Zur Belustigung trägt nicht zuletzt die Entourage bei, wenn Spitzer den von dichtem Rauch begleiteten Aufbruch Loges und Wotans (auf der Suche nach Freia und dem Rheingold) als Reise "per Extradampf nach Nibelheim" beschreibt;⁶⁹⁸ zurück bleibt Donner, der sich "in den Hintergrund zurück[zieht], um dort ungestört ein kleines Donnerwetter zu componiren, das er auch sofort zur Aufführung bringt und persönlich dirigirt."⁶⁹⁹ Wenn Spitzer Donner komponieren macht, setzt er ihn mit einem (oder dem) Komponisten gleich – und vergleicht unausgesprochen Wagners Musik mit einem Gewitter, das vom Orchester umgesetzt wird (Trommeln, Posaunen, Trompeten etc.).

Die bilderreiche Sprache (gekoppelt mit witzigen Erklärungen) persifliert in ihrer 'falschen Schlüssigkeit'⁷⁰⁰ die Szene, das ernste Theater wird in Spitzers parodistischer Nacherzählung zur Satire. Die Charakterisierungen und Bezeichnungen der Protagonisten (z. B. "Loge ist ein Spaßvogel"⁷⁰¹) und ihrer Ausdrucksweise in den Kommentaren Spitzers zeigen die Sprache des *genus humile*, der Bereich der Mythologie wird konfrontiert mit Bemerkungen in Alltagsdiktio. Die Figuren, die eigentlich eben diesem mythologischen Bereich zugehören und entsprechend ihrer Tätigkeiten zu beschreiben wären, schildert Spitzer in satirischer Brechung mit der Konvention (und den Anforderungen) ihres Kontextes. Die Tätigkeiten der Rheintöchter kommentiert er ausführlich:

Das sollen die Nixen sein, bei deren Singen dem Knaben 'so sehnsuchtsvoll das Herz wuchs, wie bei der Liebsten Gruß'? [...] O pfui, das sind ja Fischweiber der ordinärsten Sorte! [...] Als Badbuhlerinnen und wahre Wasserstraßendirnen lernen wir sie auch

⁶⁹⁵ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 183.

⁶⁹⁶ cf. Fricke 1981a, S. 15: "Wie einer heißt, darin ist für den Dichter Wagner das Wesen eines Menschen magisch kondensiert. Und so ist sein gesamtes Werk durchzogen von dem wiederkehrenden Strukturprinzip der allmählichen Namensaufdeckung als Identitätsenthüllung." (cf. Fricke 2000.)

⁶⁹⁷ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 184.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 186.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 190f.

⁷⁰⁰ 'Falsch', weil Spitzer absichtlich Tatsachen verformt, 'schlüssig', weil seine Argumentation trotz Basierung auf verfremdeten Prämissen überzeugend scheint (sie erreicht ihr Ziel: die Belustigung).

⁷⁰¹ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 185.

kennen und bedauern nur den alten Vater Rhein, der solche Schande mit seinen Töchtern aufhebt.⁷⁰²

Spitzer unterstellt Wagners Musikdrama Humor und Komik, die er in Wahrheit selbst erzeugt, indem er als Kontrast verfremdende, sinnentstellende Kommentare oder Alltagssprachliche Wendungen einfügt und seinen satirischen Scheinwerfer auf die gesamte Handlung, die Protagonisten, die Musik und die Sprache richtet, sie damit überhaupt erst in ein komisches Licht rückt.

Ein ähnlich komischer Antagonismus ergibt sich aus der Verwendung von zahlreichen wörtlichen (und als solche markierten) Zitaten aus Wagners Originaltext, mit denen Spitzer seine Wagner-Feuilletons versetzt. Sie scheinen zwar primär der satirischen Fiktion einen glaubwürdigen und nachvollziehbaren Wirklichkeitsbezug zu verleihen,⁷⁰³ aber in Verbindung mit Spitzers Kommentaren und dem Vokabular wird die Handlung persifliert und der Gesamttext wirkt satirisch: In Spitzers *Walküren*-Text z. B. erschrickt Sieglinde, als sich während der Liebesnacht mit Siegmund plötzlich die Zimmertür öffnet. "Siegmund beruhigt sie, es sei nichts als ein bisschen [sic] Lenz, eine Jahreszeit, in der, wie es scheint, nicht nur die Knospen, sondern auch die Türen aufspringen."⁷⁰⁴

Anhand von Details und kleinen Auffälligkeiten lenkt Spitzer die Aufmerksamkeit seiner Leser auf 'merkwürdige' Dinge und zeichnet sich so als genauer und gewissermassen ernst zu nehmender Beobachter aus. Dafür spricht ferner, dass er das Bühnenbild von Wagners *Walküre* unter erklärter Bezugnahme auf das Textbuch beschreibt.⁷⁰⁵ Beim Auftritt Wotans bemerkt Spitzer etwa, dass dieser einen Harnisch trage, der nur die Beine nackt lasse. Der Satiriker mutmasst, dass dies eine "allegorische Andeutung" darauf sein könnte, "daß seine Frau die Hosen trägt"⁷⁰⁶; zugleich entlarvt er aber damit seine eigene Technik, operiert er doch selbst mit etlichen Andeutungen. Später bezeichnet er Brünhilde als "Looskieserin", die Siegmund "den Sieg kiesen" soll (bei Spitzer wörtlich zitiert aus dem Textbuch der *Walküre*); diese Passage verwendet Spitzer kurz darauf erneut, allerdings in den Text eingeflochten, ohne sie fürderhin als Zitat zu kennzeichnen⁷⁰⁷ – darin spiegelt sich im Kleinen Spitzers Technik der "Strukturellen Komik" des Gesamttextes.⁷⁰⁸

Will Spitzers Satire die gewohnte Sichtweise des Lesers in Frage stellen, gelingt ihm dies nicht nur in der Entlarvung des inhaltlichen Widersinns, sondern andernorts auch im

⁷⁰² cf. ebd., S. 175.

⁷⁰³ Diese Technik verwendet z. B. Karl Kraus ebenfalls beliebt, cf. Kap. 7. 2. 3.

⁷⁰⁴ WS 18. März 1877: 'Die Walküre' von Richard Wagner. In: WS IV, S. 85.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 83.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 86.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 87.

Vergleich einer Wagnerschen Idee mit der dramatischen Sprachverwendung. In Wagners Musikschaffen findet sich der Archaismus "kiesen" auffällig oft;⁷⁰⁹ diese poetische Figur betont für Spitzer wie die (ursprünglich altgermanischen) Stabreime geradezu das Überkommene, Alte, Tote. Als Gegensatz hierzu (den Wagner notabene selbst liefert) steht die von Wagner angestrebte Reform, die Erneuerung der Musik.⁷¹⁰ Das Vergangene tritt in Spitzers Darstellung an gegen die Zukunft(smusik), indem er die Sprache, inklusive der Stilmittel, die ihm sein satirisches Opfer teils selbst in die Hände spielt, in den Dienst seiner satirischen Intention stellt.⁷¹¹

Der Satiriker gibt nicht nur vor, seine Anregungen zur Satire, die Verschmelzung diverser Themengebiete und die Sprachverwendung von Wagner erhalten zu haben, sondern er desavouiert den Gegner überdies mit seinen eigenen Worten. Diese satirische Strategie verwendet Spitzer nicht nur bei den Wagner-Feuilletons; sie entspricht der bereits im vorangehenden Kapitel besprochenen Benutzen von Versatzstücken aus der Presse 'über dem Strich'⁷¹² und wird z. B. auch eingesetzt, wenn der Wiener Spaziergänger an den "Herrn Redacteur des 'Local-Anzeiger' der 'Presse'" schreibt.⁷¹³

Dieses Verfahren lässt einmal mehr Karl Kraus antizipieren⁷¹⁴, der Fundsachen aus der Presse bisweilen unverändert abdruckt, seine Kommentierung auf eine beigelegte Überschrift beschränkt, auf ein Ausrufezeichen oder auf eine Gegenüberstellung mit einer weiteren Meldung.⁷¹⁵ In *Nestroy und die Nachwelt* beispielsweise verwendet Kraus folgenden Zeitungsausschnitt:

Die gestrige Preiskonkurrenz beim 'Dummen Kerl' brachte Fräulein Luise Kemtner, der Schwester der bekannten Hernalser Gastwirtin Koncel, mit dem kleinsten Fuß (19½) und Herrn Moritz Mayer mit der größten Glatze den ersten Preis. Heute werden die engste Damentaille und die größte Nase prämiert.⁷¹⁶

⁷⁰⁸ Fricke/Salvisberg 1997, S. 279-282.

⁷⁰⁹ z. B. in der *Walküre*, 2. Aufzug.

⁷¹⁰ cf. Hansen 2006, z. B. S. 112-115.

⁷¹¹ cf. WS 18. März 1877: *'Die Walküre' von Richard Wagner*. In: WS IV, S. 80-89.

⁷¹² cf. diverse Erwähnungen der "lokalen Chronik"; z. B. WS 16. Dez. 1888: *Geburtstagsfeier des Baron Vogel-sang. – Ein Haifisch im Musikverein. – Das Armen-Budget und andere Unglücksfälle*. In: WS VII, S. 225-229; WS 14. Sept. o. J. [1878]: *Unser Einmarsch in Bosnien. Die Söhne eines Achtundvierzigers*. In: WS IV, S. 241f.; WS 15. Okt. 1877: *Fürst Auersperg interviewt* [sic]. In: WS IV, S. 250-255.

⁷¹³ WS 3. Juni 1866: *An den Herrn Redacteur des 'Local-Anzeiger' der 'Presse'*. In: *Local-Anzeiger der 'Presse'*, 3. Juni 1866, Ts. (einsehbar im HAWSL.) – "Spitzers Gegenprogramm, insbesondere gegen Wagner, ist gedankliche Klarheit." (Scheichl 1993, S. V.)

⁷¹⁴ "Einzelne Wortspiele bei Karl Kraus gehen direkt auf ihn [sc. Spitzer] zurück." (Scheichl 1993, S. V.)

⁷¹⁵ Fischer 1974, S. 28.

⁷¹⁶ Kraus *Schriften 4a*, S. 237.

Im Anschluss daran konstatiert Kraus: "So sieht Wien im Jahre 1912 aus. Die Realität ist eine sinnlose Übertreibung aller Details, welche die Satire vor fünfzig Jahren hinterlassen hat."⁷¹⁷ Seine Kritik an den Realzuständen lässt Kraus in seinem Aufsatz *Hinaus aus Wien mit dem Schuft!*⁷¹⁸ kulturelle, journalistische und politische Aspekte verbinden. Sein Text richtet sich gegen den "Spitzbuben der Weltliteratur"⁷¹⁹, Imre Bekessy, einen 1920 aus Ungarn nach Wien gekommenen Journalisten, der sich auf unlautere Art und Weise die Geschehnisse der Nachkriegszeit zunutze machte, um durch Erpressung zu Geltung zu gelangen – Kraus' Aufsatz ist ein Beispiel für die tatsächlich erreichte *Wirkung* von Satire und Polemik.⁷²⁰

Das Feuilleton schafft Spitzers Satire den Raum, unterschiedliche Bereiche zu verbinden, beispielsweise (Wagners) Kunst und die Politik. Ein Zeitgenosse Spitzers, Georg Herwegh⁷²¹, bemerkte 1840, dass Literatur und Politik mitunter eine eigentümliche Verbindung einzugehen pflegen: "Ich wollte über Literatur schreiben und habe mit der Politik angefangen. Natürlich. Das Abzeichen der modernen Literatur ist eben, daß sie ein Kind der Politik, deutlicher gesprochen, ein Kind der Julirevolution ist."⁷²² Entsprechend verweist Herwegh auf die Bedeutsamkeit Heines und Börnes für die zeitgenössische Literatur: "Die Muse der *Geschichte* hat die ersten Blätter der neuen Literatur geschrieben. Ich erinnere an *Börne's 'Briefe aus Paris'*, an *Heine's 'Französische Zustände'*."⁷²³ Bei Spitzer fällt auf, dass Wagner-Typisches gerne in politischen Formulierungen verglichen wird, z. B. im Feuilleton zu *Rheingold*⁷²⁴:

Ich weiß nicht, haben die traurigen politischen Zustände unser Publicum zu ernst gestimmt für die frivolen Vergnügungen der Oper, oder ist die Neugierde, die neue Kunstgattung des 'Musikdramas' kennen zu lernen, durch die bisherigen Aufführungen der 'Walküre' schon vollauf befriedigt, aber das Vorspiel zur Nibelungen-Trilogie Richard Wagner's, 'Das Rheingold', begegnete einer allgemeinen Theilnahmslosigkeit.⁷²⁵

Die bereits mehrfach ausgedrückte Kritik Wagner und seinem Werk gegenüber dehnt sich nun auf das Publikum aus,⁷²⁶ indem die Wirkung von Wagners Musik dadurch gezeichnet wird, dass Spitzer die Wagnerianer quasi im dramatischen Kontext agieren sieht: Das Publikum "verhielt sich ganz gleichgiltig und hatte eine große Aehnlichkeit mit dem Rheingold, 'das

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Kraus *Schriften* 17, S. 65-93.

⁷¹⁹ Ebd., S. 65.

⁷²⁰ cf. Fischer 1974, S. 36f. – cf. Kap. 3. 3 dieser Arbeit.

⁷²¹ Zur Beziehung zwischen Herwegh und Wagner cf. Bermbach 2004, S. 39f.

⁷²² Herwegh, Georg: *Die Literatur im Jahre 1840*. In: Herwegh 1909, Bd. II, S. 135.

⁷²³ Ebd., S. 136. – cf. Kap. 7. 2. 1 dieser Arbeit.

⁷²⁴ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 171-191. – cf. Kap. 2. 4. 3.

⁷²⁵ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 171.

⁷²⁶ Ausführlicher zu den Wagnerianern in Spitzers Satire cf. Kap. 3. 2. 4 und 5.

abwechselnd wacht und schläft", und selbst das "Wagnergezücht" ("um im Tone der Trilogie zu sprechen"⁷²⁷) war "auffallend ruhig".⁷²⁸

Der Vergleich der Zuhörerschaft mit dem *Rheingold* und die Bezeichnung der Wagnerianer als "Gezücht"⁷²⁹ lässt kritisch anklingen, dass Wagners Anhängerschaft alles begeistert aufzunehmen pflegt, was vom "Meister" herrührt. Spitzer sucht hier erneut das satirische Objekt mit seinen eigenen bzw. Wagners Worten zu schlagen. Als ob er glaubt, dieses Verfahren noch verdeutlichen zu müssen, bedient er sich in der Folge erneut der Alliteration.⁷³⁰ Um sich nicht dem Vorwurf auszusetzen, er verwende selbst die rhetorischen Mittel, die er seinem Opfer ankreide, bittet der Feuilletonist im nächsten Satz, "diesen poetischen Schwung" seiner Ausdrucksweise zu entschuldigen, er sei nicht auf seinem "Mist" gewachsen, "sondern auf dem des Meisters"⁷³¹ – und damit entlarvt bzw. ironisiert er sich selbst.⁷³²

Im bereits auszugsweise besprochenen Text *Eine neue Religion Richard Wagners*⁷³³ zieht Spitzer eine theoretische Schrift Wagners bei, um dessen Wirkungsabsicht auf die Wagnerianer darzustellen.⁷³⁴ Ausgehend von der eigentümlichen Verknüpfung der Frames *Kunst* bzw. *Kultur* und *Ernährung*, entwickelt Wagner seine Untersuchung der Religionen "vom kulinarischen Gesichtspunkte", um sich vor allem über die jüdische Tradition "sehr ungehalten" zu äussern,

da diese den Sündenfall 'höchst merkwürdiger Weise nicht von einem verbotenen Genuße von Thierfleisch, sondern dem einer Baumfrucht herleitet'. Hiermit aber, daß den ersten Menschen nur der Baum der Erkenntniß verboten wird und nicht etwa das Schaf der Erkenntniß, 'steht in einer nicht minder auffälligen Verbindung, daß der Judengott das fette Lammopfer Abel's schmackhafter fand, als das Feldfruchtopfer Kain's'. Nach solchen 'bedenklichen Aeüßerungen des Charakters des jüdischen Stammgottes', aus denen hervorgeht, daß derselbe kein Vegetarianer war, bricht Herr Wagner auch den Stab über die ganze Religion, für die sich doch der Milderungsgrund geltend machen ließe, daß sie wenigstens theilweise ihr Unrecht gutzumachen gesucht und den Schweinebraten verboten hat.⁷³⁵

⁷²⁷ Alberich beispielsweise nennt in der ersten Szene von Wagners *Rheingold* die drei Rheintöchter "treuloses Nickergezücht".

⁷²⁸ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 171f. – Dass sich das Publikum während einer Aufführung ruhig verhält, war keineswegs eine Selbstverständlichkeit, zumal das Gebot "absolute Ruhe" erst im 19. Jh. Einzug hielt (Ebhardt 1880, S. 577f. [Erstausgabe 1877]).

⁷²⁹ Von "Gezücht" spricht neben Alberich auch Wotan im *Rheingold* (2. Szene).

⁷³⁰ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 172.

⁷³¹ Ebd. – Versteht man den "Mist" hier wiederum wörtlich, dürfte er ziemlich genau das benennen, was der Spaziergänger am Urgrund seiner Satire tatsächlich von Wagners Kompositionen hielt.

⁷³² cf. WS 6. Jan. 1877 *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 49-54.

⁷³³ WS 24. Okt. 1880: *Eine neue Religion Richard Wagner's*. In: WS V, S. 200-206. – cf. Kap. 2. 3. 1 dieser Arbeit.

⁷³⁴ cf. Wagner, Richard: *Religion und Kunst* (1880). In: *Wagner Dichtungen und Schriften* 10, S. 117-163.

⁷³⁵ WS 24. Okt. 1880: *Eine neue Religion Richard Wagner's*. In: WS V, S. 200 und 202f.

Dass Spitzer in erster Linie Satire und nicht Kritik produziert, zeigt sich hier deutlich. Er kommentiert Wagners Äusserungen nicht direkt, sondern flicht ironische Auslegungen zwischen den Zitaten ein. Die Satire ist wenig sachlich, obwohl sich Spitzer auf Wagner-Zitate stützt – doch sie kommen, da aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und dadurch verfremdet, eher Scheinrechtfertigungen gleich. Auch die Anführung von Gegenpositionen gehört zur Strategie der Kontrastierung; im Anschluss an die Besprechung der jüdischen Religion folgt etwa als Konträr-Beispiel das Christentum. Dabei versucht Spitzer Wagner bzw. das von Wagner offenkundig repräsentierte Christentum insofern zu attackieren, als er (natürlich satirisch bleibend) einen Widerspruch aufdeckt: "Das Wunder, daß der Erlöser die Fünftausend nicht nur mit fünf Broten, sondern auch mit zwei Fischen speiste", stehe "in auffallendem Widerspruche" mit den "Gesetzen des Vegetarianismus".⁷³⁶ Die Berufung auf anerkannte Künstler wie Lessing und Beethoven unterstützt – wie bereits ähnlich beobachtet⁷³⁷ – endlich Spitzers Argumentation und führt Wagners Entwürfe ad absurdum:

In der Geschichte von den drei Ringen [...] hätte der Richter, um entscheiden zu können, welcher von den drei Söhnen den echten Ring besitze, einfach einen jeden derselben fragen sollen, welche seine Leibspeise sei? Derjenige, welcher geantwortet hätte: Gelbe Rüben! wäre der Besitzer des echten Ringes gewesen.⁷³⁸
[...]

Da aber Beethoven, obwol [sic] er kein Vegetarianer war, sondern ebenfalls die Leichen gemordeter Thiere zu verspeisen liebte,⁷³⁹ seine herrlichen Symphonien zu componiren vermochte, so begreift man nicht, warum der Zuhörer, um jene genießen zu können, der Fleischkost für immer entsagen soll.⁷⁴⁰

3. 2. 3 "...der Wahn ist immer derselbe..." – über Antisemitismus und Judentum in der Satire

In den beiden vorangehenden Kapiteln wurden Verfahrensweisen satirischer Verformung dargestellt, die mannigfaltig in Spitzers Wagner-Satiren auftreten. Wie sich diese Prozesse wesentlich wiederholen, so lassen sich auch bei Spitzers Themenwahl für seine Wagner-Feuilletons drei grob umrissene Bereiche determinieren, die immer wieder Eingang finden in

⁷³⁶ Ebd., S. 203. – Der Kontrast zwischen Rabbi (Judentum) und Luther ("Uebersetzung" des Christentums) wird im nächsten Kapitel erneut zur Sprache kommen.

⁷³⁷ cf. Kap. 2. 3. 2.

⁷³⁸ WS 24. Okt. 1880: *Eine neue Religion Richard Wagner's*. In: WS V, S. 204f.

⁷³⁹ Unmarkiertes Wagner-Zitat: "Leichen gemordeter Tiere" (cf. Wagner, Richard: *Religion und Kunst* (1880). In: Wagner *Dichtungen und Schriften* 10, S. 131).

⁷⁴⁰ WS 24. Okt. 1880: *Eine neue Religion Richard Wagner's*. In: WS V, S. 205.

seine *Wiener Spaziergänge: Antisemitismus und Judentum*,⁷⁴¹ die Wagnerianer und Bayreuth sowie die Langeweile. Diese thematischen Schwerpunkte fungieren zwar nicht als ästhetische Mittel im bis anhin dargestellten Sinne, doch aufgrund ihrer speziellen Verweisbeziehung leisten sie gleichsam einen wichtigen Beitrag zur Gestaltung von Spitzers Wirklichkeitsbezug und für die Indirektheit seiner Satire.

In seiner Satire über Wagners *Götterdämmerung* moniert Spitzer vorerst auf sprachlicher Ebene, das Frage- und Antwortspiel zwischen den Figuren sei "höchst abgeschmackt und überflüssig"⁷⁴²:

Es wimmelt in dem Drama von Fragezeichen, und dieses fortwährende Fragen und Beantworten einer Frage mit einer neuen Frage ist auch einer der kleinen jüdischen Züge des Rabbi von Bayreuth oder, wie man in der deutschen Uebersetzung sagt, des Meisters.⁷⁴³

Die sprachliche Eigenheit des Bühnenfestspiels wird hier nicht allein zum Mittel der Sprachsatire, sondern erhält eine verweisende Funktion auf Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik*, in welcher der jüdischen (und damit auch Spitzers) Sprechweise der Charakter eines "unerträglich verwirrten Geplappers"⁷⁴⁴ attribuiert wird. Dass Spitzer sich erdreistet, Wagner als "Rabbi von Bayreuth" zu titulieren und ihm jüdische Züge verleiht, ist im bereits besprochenen Kontext damaliger Kritiken zu verstehen, die zu erkennen glaubten, dass Wagner jüdische Züge trage, womöglich selbst gar jüdischer Herkunft sei (was etwa seine 'jüdischen' Eigenschaften erkläre).⁷⁴⁵

Im nächsten Abschnitt desselben Feuilletons kommt Spitzer explizit auf Wagners Broschüre *Das Judentum in der Musik* zu sprechen, die erwarten liess, dass "die Aufführung der *Meistersinger* erwünschte Gelegenheit zu einem kleinen Religionskriege bieten würde".⁷⁴⁶ Doch kam man während der Vorstellung "über die Verbal-Injurien nicht hinaus, wobei freilich die Wagnerianer oft jedes Maß vergaßen, und so einem sehr anständigen Zischer das Schmähwort: Mendelssohn-Bartholdy! einem anderen den noch gröberen Schimpfnamen: Meyerbeer! ins Gesicht schleuderten."⁷⁴⁷

⁷⁴¹ cf. Kap. 6. 3. 1.

⁷⁴² WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 59.

⁷⁴³ Ebd., S. 59f.

⁷⁴⁴ Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*. In: Fischer 2000, S. 151.

⁷⁴⁵ cf. u. a. *Wagner-Lexicon: "Judenbengel"* (Wagner-Lexicon 1877, S. 19). – cf. Hansen 2006, S. 15-17 sowie Kap. 2. 3. 1 und 6. 2 dieser Arbeit.

⁷⁴⁶ WS 6. März 1870: *Die erste Aufführung der Meistersinger*. In: WS II, S. 106.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 107.

Der polemische Ansatz Wagners im *Judentum in der Musik* richtet sich vor allem gegen Meyerbeer und Mendelssohn;⁷⁴⁸ dies nimmt Spitzer auf und legt die beiden Komponisten-Namen den Wagnerianern als "Schimpfworte" in den Mund. Schliesslich aber trat der "konfessionelle Charakter des musikalischen Krieges [...] zurück, und so konnte man christlich-musikalische Germanen zischen hören, während man andererseits die Besitzer von Nasen, welche die Wucht des Semitentums schwer gebeugt hatte, applaudieren sah."⁷⁴⁹ Spitzer dehnt hier seine Kritik an Wagners proklamierten Ansichten auf eine Gegenüberstellung von jüdischem und christlichem Publikum aus. Dabei fällt auf, dass er keineswegs einfach die Juden in Schutz nimmt, sondern auch sie mit witzigen Worten und anhand eines stereotypen Merkmals (der langen Nase⁷⁵⁰) charakterisiert. Die "Nase" taucht einem (jüdischen) Leitmotiv ähnlich in etlichen anderen Texten Spitzers auf, in seinem Feuilleton zu Wagners *Rheingold* bildet sie den Ausgangspunkt für die satirischen Bemerkungen Spitzers (und bezieht sich hier nicht allein auf das jüdische Publikum, das bei einer satirisch-mehrdeutigen Lesart aber durchaus mitzudenken ist⁷⁵¹):

Eine ganz merkwürdige Seite von Wagnerianern ist erst in neuester Zeit entstanden, die Secte der Fettnasen nämlich, deren Anhänger sich von den anderen Jüngern Wagner's durch einen unheimlichen Glanz des Riechorgans auszeichnen. Seine Entstehung verdankt der neue Bund einer begeisterten Anhängerin Wagner's, der Gesangslehrerin R., welche zur Herausbildung jener großartigen Stimmittel, deren die Opern des besessenen Maestro bedürfen, eine eigenthümliche Zukunftsmusiks-Stimmbildungs-Methode erfunden hat.⁷⁵²

Das entworfene Ideal der "Zukunftsmusiks-Nase" unter den Wagnerianern verbindet Spitzer mit der – satirisch längst vorbereitend mitzulesenden⁷⁵³ – Beziehung Wagners zum Judentum.⁷⁵⁴ Obwohl Wagner sich anschickte, die Zweitrangigkeit "jüdischer" Musik und ihre Unverträglichkeit mit dem deutschen Kulturbewusstsein zu beweisen, fanden sich unter den be-

⁷⁴⁸ cf. Kap. 6. 3. 1.

⁷⁴⁹ WS 6. März 1870: *Die erste Aufführung der Meistersinger*. In: WS II, S. 107.

⁷⁵⁰ Über seine eigene (jüdische) Nase äussert sich der Spaziergänger: "Meine Nase ist nicht klein, sie gehört aber auch nicht zu jenen Großnasen, bei welchen man, wenn die Sonne sie bescheint, niemals die Besorgniß unterdrücken kann, diese würde auf ihr, wie in dem Reiche Karl des Fünften, niemals untergehen." (WS 7. März 1871, "Eine Selbstschau." In: WS II, S. 201.)

⁷⁵¹ Die zweifache Lesart von "fett" (*glänzend*, aber auch im Gegensatz zum Klischee der schmalen 'jüdischen Nase', *dick*) weist voraus auf das "Fett" der "Gänse", die tierische Bezeichnung wiederum liest sich auf die Gesangslehrerin übertragen wertend (s. Zitat-Folge weiter unten).

⁷⁵² *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers (Aus München)*. In: *Die Presse*, 5. Sept. 1869, Ts. (einsehbar im HAWSL).

⁷⁵³ Die Nase als 'jüdisches Erkennungszeichen' dürfte den Lesern z. B. durch Spitzers Satiren (s. weiter oben in diesem Kap.) und durch die zeitgenössische Karikatur präsent gewesen sein (cf. Anm. 755).

⁷⁵⁴ *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers (Aus München)*. In: *Die Presse*, 5. Sept. 1869, Ts. (einsehbar im HAWSL).

geisterten Wagnerianer Juden; zahlreiche Karikaturen bestätigen dies.⁷⁵⁵ In oben zitiertem Feuilleton von 1869 kommt Spitzer denn auch über die prominenten Nasen in concreto auf das "Judenthum" zu sprechen:

Seit Wagner neuestens gegen die Juden und das Judenthum in der Musik so entschieden Front gemacht, droht der neuen Methode der Frau R. große Gefahr, und wie man hört, ist dieselbe gegenwärtig mit einer Analyse des Schweinfettes beschäftigt, um die Einwirkung desselben auf die musikalische Erziehung der Nase zu untersuchen, da es unstatthaft wäre, dem Judenthume in der Musik irgend etwas, und wenn es auch nur das Fett koscherer Gänse wäre, zu verdanken.⁷⁵⁶

Was Spitzer hier direkterweise und in bitterem Tone anmerkt – nämlich dass Wagner paradoxerweise den Juden nichts "verdanken" möchte – verkleidet er in seinem Feuilleton zu den *Meistersingern* einmal mehr in Wagners eigene Worte und erweitert den Ansatz zu einer amüsanten Sprachsatire. In den *Meistersingern* ist neben dem Nachtwächter nur eine einzige Amtsperson "nicht nur komisch, sondern satirisch-farcenhaft"⁷⁵⁷ gezeichnet: Sixtus Beckmesser, der Stadtschreiber. In Wagners Entwurf der *Meistersinger* (von 1861) sollte Beckmesser "Veit Hanslich" heißen – in Anlehnung wohl an Eduard Hanslick, den Musikwissenschaftler und Kritiker.⁷⁵⁸ In seiner Satire erwähnt Spitzer die Figur des Merkers nicht, obwohl er mit Hanslick befreundet war und beide eine Zeit lang gemeinsam als Feuilletonisten bei der *Neuen Freien Presse* arbeiteten.⁷⁵⁹ Hingegen thematisiert der Satiriker nach der Bezeichnung der Wagner'schen Musik als "widerliche Bell- und Miau-Musik" die Sprache dieses "Opernlustspiels". Hierfür spricht er explizit in Wagners eigenen Worten: "ein wahres Geschlamb und Geschlumbfer".⁷⁶⁰ Die Akteure "schwätzen reinen Unsinn", und manchmal habe man geglaubt, "Berauschte lallen zu hören", was sich auch damit nicht entschuldigen lasse, dass sie sich selbst wiederholt "der 'Dummheit' zeihen".⁷⁶¹ Spitzer scheint Wagners *Meistersinger* gut studiert zu haben, denn in der Folge werden in zahlreichen Beispielen wörtliche Zitate für diese "Dummheit" angefügt, die im "Schwanengesang des gesunden Menschenverstandes" gip-

⁷⁵⁵ cf. z. B. Fischer 2000, Abb. 3, S. 53 (Karikatur in der Zeitschrift *Kikeriki*, 1872); Abb. 4, S. 63 (aus Bd. III des *Yellow Book*, 1894); Abb. 8, S. 103 (Karikatur in der Zeitschrift *Kikeriki*, Wien 1882). – cf. Hakel 1963.

⁷⁵⁶ *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers (Aus München)*. In: *Die Presse*, 5. Sept. 1869, Ts. (einsehbar im HAWSL).

⁷⁵⁷ Borchmeyer 2002, S. 237.

⁷⁵⁸ Wagner nennt Hanslick in *Mein Leben* seinen "bissigsten Gegner" (Wagner 1976, S. 658). – cf. Hansen 2006, S. 216-218.

⁷⁵⁹ cf. Kernmayer 1998, S. 281.

⁷⁶⁰ Spitzer übernimmt hier wörtlich die Rede der Lehrbuben in den *Meistersingern*, 2. Aufzug, 1. Szene (WS 6. März 1870: *Die erste Aufführung der Meistersinger*. In: WS II, S. 107f.). Der Ausdruck erinnert an Wagners Charakterisierung des Synagogengesangs im *Judenthum in der Musik*: "Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung [...] ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers"? (zit. nach Fischer 2000, S. 159.)

⁷⁶¹ WS 6. März 1870: *Die erste Aufführung der Meistersinger*. In: WS II, S. 108.

felt, im Duett Evas mit Walter von Stolzing nachgerade ihren Höhepunkt finden: "'Ja ihr seid es, nein du bist es, alles sag' ich, denn ihr wißt es, alles klag' ich, denn ich weiß es', usf. usf.'" ⁷⁶² Wie die Fabel oft mit einer Moral schliesst, endet Spitzers Satire mit einer aphoristischen 'Weisheit' oder einer Sentenz: ⁷⁶³ "Es ist weise eingerichtet von der Natur, daß die menschliche Stimme der Wagner'schen Musik nicht gewachsen ist, und daß sie so die Heiserkeit vor die Taubheit gesetzt hat!" ⁷⁶⁴ Er entwertet dabei allerdings nicht die Musik an sich, sondern behauptet ironischerweise, dass eben die menschliche Stimme diesen Ansprüchen nicht gewachsen sei – damit distanziert er sich von einem rein kritischen Werturteil über die Musik Wagners und knüpft gleichzeitig an seine vorher erwähnten Aspekte über die (Aus)sprache, das zischende Publikum und die Inhalte der Oper an. Das Zischen des Publikums entspricht einerseits dem heutigen Buhen, andererseits fällt eine in den evozierten Kontext passende Parallele zu Wagner auf, der die Aussprache der Juden folgendermassen beschreibt: "Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unserem Ohre zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf". ⁷⁶⁵ Auch das unzufriedene Publikum zu Zeiten Spitzers pflegte zu zischen, was Spitzer in einem späteren Text thematisieren wird. ⁷⁶⁶

Wagners Argumentation zur Verbindung von Ästhetik und Antisemitismus in *Das Judentum in der Musik* versucht später u. a. Bermbach aufklärend zusammenzufassen:

Die Kunst der Gegenwart, die Wagner radikal ablehnt, ist verbunden mit einer Sprache, die rein funktional eingesetzt wird. Die Kunst der Zukunft, die des Musikdramas und des Gesamtkunstwerks, muß sich auf eine Sprache gründen, die erst noch wiederzubeleben, modern gesprochen: zu rekonstruieren ist. Diese Sprache, die dann die Sprache der neuen Dichtung sein wird, findet sich in ihren Urelementen noch beim Volk aufbewahrt, und hier muß die Rekonstruktion ansetzen. Volk wird in diesem Kontext durchaus mit sozialen und politischen Konnotationen versehen, was das Volk heißt, resultiert auch aus dem radikal-demokratischen Verständnis des deutschen Vormärz. Indem das Volk sich erneuert, sich auf seine kulturellen Traditionen besinnt, aktiviert es die verschütteten Sprachtraditionen und schafft damit die Voraussetzung für eine erneuerte Kunst. An diesem Prozeß können Juden deshalb nicht teilhaben, weil sie nicht zum Volk gehören, damit von der sprachlichen Erneuerung ausgeschlossen sind und folglich auch für die Kunst der Zukunft als Produzenten ausfallen. ⁷⁶⁷

⁷⁶² Ebd.

⁷⁶³ Zu Sentenz und Aphorismus cf. Fricke, Harald: *Aphorismus*. Stuttgart 1984. Sowie: Ders.: *Aphorismus*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. 1. Berlin, New York etc. 1997. S. 104 – 106.

⁷⁶⁴ WS 6. März 1870: *Die erste Aufführung der Meistersinger*. In: WS II, S. 108.

⁷⁶⁵ Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik* (zit. nach Fischer 2000, S. 151).

⁷⁶⁶ "Das Publikum war in sehr animierter Stimmung und gab derselben Ausdruck durch Zischen und Scharren mit den Füßen." (WS 1. Okt. 1876: *Swift auf der Bühne*. In: WS IV, S. 6f.) – cf. Hansen 2006, S. 203 und 335; Basil 2001, S. 123.

⁷⁶⁷ Bermbach 2004, S. 270f.

Letztlich ist es für Spitzers Satire nicht weiter relevant, was Wagner sagen wollte oder tatsächlich meinte – sondern vielmehr, was Spitzer zu lesen *glaubte*. Nach Borchmeyer scheinen neben Spitzer weitere Zeitgenossen judenfeindliche Anspielungen Wagners in den *Meistersingern* vermutet zu haben.⁷⁶⁸ Wie andere von Spitzer kritisierte und satirisch behandelte Wagner-Eigenheiten war etwa Hans Sachsens Schlussansprache immer wieder ein Stein des Anstosses für Wagner-Kritiker; in Verbindung mit dem ausgestossenen Beckmesser sei sie der wichtigste musikalische Beleg für Wagners Judenfeindlichkeit.⁷⁶⁹ Cosima gibt diese Behauptungen als eine intrigante Erfindung der Wagner-Gegner aus, wenn sie am 16. März 1870 an Friedrich Nietzsche schreibt:

Haben Sie davon gehört dass man in Wien verbreitet hatte das Beckmessersche Ständchen sei ein altes Jüdisches Lied in welchem W[agner] die kirchliche j[üdische] Musik habe persifliren wollen; daher sei es gekommen dass das Ständchen das Signal des Zischens wurde!⁷⁷⁰

Neben der Diskussion um mögliche antisemitische Anspielungen sollten die musikkritischen Hinweise nicht übersehen werden. Entsprechend betont Fuhrmann:

Daß Wagner seinem sprichwörtlich gewordenen Beckmesser ursprünglich den Namen Veit Hanslich geben wollte, ist nicht nur als Retourkutsche gegen Hanslicks Wagner-Kritik gedacht, die Karikatur des normbesessenen und empfindungsstumpfen Pedanten läßt sich ganz allgemein auch als Kritik an einer Überbetonung der Formalästhetik interpretieren. Denkt man diese Lesart zu Ende, erscheinen die *Meistersinger* insgesamt als dezidiertes Plädoyer für eine Ästhetik des unmittelbaren, aber gleichwohl nicht ungezügelten Gefühlsausdrucks.⁷⁷¹

⁷⁶⁸ Ausführliche Diskussion zu "Beckmesser – der Jude im Dorn? Exkurs über Judentum und Musik in den *Meistersingern*." In: Borchmeyer 2002, S. 255-275.

⁷⁶⁹ Borchmeyer 2002, S. 255. Eduard Hanslick hat in seiner Autobiographie *Aus meinem Leben* den Nürnberger Stadtschreiber Beckmesser Wagners "verständlichste Figur" genannt und erklärt, dass die Wagnerianer eben diese Figur völlig missverstanden hätten, wenn sie ihm, Hanslick, wegen seiner Wagner-Kritik den Beinamen Beckmesser gäben (Hanslick, Eduard: *Aus meinem Leben*. Mit einem Nachwort hg. v. Peter Wapnewski. Kassel u. Basel 1987. S. 357f.). Es scheint Hanslick allerdings nicht bekannt gewesen zu sein, dass Wagner in seinen Prosaentwürfen zu den *Meistersingern* (1861) dem Merker den Namen Veit Hanslich gab – und damit doch auf seinen kritischen Erzfeind abzielte (Borchmeyer 2002, S. 256 u. 270f.). Borchmeyer weist auch darauf hin, dass die Figur des "gelehrten Pedanten" (hier: Beckmesser) seit der Renaissance ein beliebtes Objekt der Satire und Moralistik darstelle und ausserdem zum Typenkanon der europäischen Komödie gehöre (und an deren Figuren- und Motivrepertoire Wagner gerne anknüpft) (Borchmeyer 2002, S. 257f.). – Zu dieser Diskussion wären entsprechend die Typen der *Commedia dell'arte* vergleichsweise hinzuzuziehen (cf. Eilert, Heide: *Commedia dell'arte*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin u. a. 1997. S. 315-317).

⁷⁷⁰ Zit. nach Borchmeyer 2002, S. 263 u. 565 Anm. 48 (verweist auf: *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Hg. v. Dieter Borchmeyer u. Jörg Salaquarda. Frankfurt/M 1994. Bd. I. S. 67f.). – Ähnlich äussert sich Cosima im Tagebuch zwei Tage zuvor (Wagner 1982, Bd. I, S. 208). – Seit Adornos *Versuch über Wagner* (1952) wird die Figur Beckmesser auch mit der Judenfigur in Grimms Märchen *Der Jude im Dorn* in Verbindung gebracht (cf. Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. XI-II. S. 7-148; "All die Zurückgewiesenen in Wagners Werk sind Judenkarikaturen", ebd. S. 19ff.). – Diskussion dazu in: Borchmeyer 2002, S. 264ff.

⁷⁷¹ Fuhrmann 2005, S. 104. – cf. in dieser Arbeit zum Gefühl auch Kap. 2. 4. 4. 1.

Es ist hier nicht vonnöten, sich in die Debatte einzumischen, interessant im Kontext der vorliegenden Untersuchung ist vielmehr die von Spitzer aufgenommene Tatsache, dass Beckmesser trotz seiner hohen sozialen Stellung vom Volk als "dumm" verspottet wird, weil er sich auf der Sängerbühne körperlich ungeschickt verhält.⁷⁷² Darüber hinaus personifiziert Beckmesser eine andere musikalische Welt, nämlich jene der traditionellen Oper und überhaupt der Musik, die sich der Sprache gegenüber weitgehend gleichgültig verhält; eingedenk dessen wird der Merker zum Zerrbild des "absoluten Musikers",⁷⁷³ in ihm spiegelt sich chiffriert der konventionelle Opernkomponist, der den musikalischen Gesetzen zuliebe die Sprache manipuliert und malträtirt.⁷⁷⁴ Borchmeyer und Kohler schlagen in diesem Sinne einen Bogen von Wagners "Selbstparodie und Selbsttravestie" in den *Meistersingern* zu einem literarischen Werk, das u. a. in Relation mit Spitzers *Verliebten Wagnerianern*⁷⁷⁵ zu diskutieren sein wird:

Ein solcher parodistischer Moment ist z. B. die von Cervantes' *Don Quijote* inspirierte Stelle im zweiten Aufzug, als Stolzinger sich wie in einem Ritterroman von den 'Meistern' als von 'bösen Geistern' umringt sieht und den Hornruf des Nachtwächters für ein Kampfsignal hält [...].⁷⁷⁶

3. 2. 4 "Wagnernicker". Die Wagnerianer und Bayreuth

Satire meint mehr, als sie sagt. Sophron, der nüchterne Verstand, lehrt die Satire bei Herder: "bemerke stets im Besondern das Allgemeine; das Allgemeine führe stets auf das Besondere zurück."⁷⁷⁷ Es zeichnet den Satiriker als Dichter aus, wenn in der Personalsatire nicht nur die karikierte Person, sondern die Zeit insgesamt thematisiert wird, und in der Zeitsatire nicht nur die Zeit, sondern die Menschen, die dazumal leben und die sie repräsentieren. Ein Mangel an Direktheit der Satire ist oft nicht bloss Mittel zum hämischen Vergnügen, sondern nötige Massnahme zum Selbstschutz des Satirikers (vor allem zu Zeiten der Zensur).⁷⁷⁸

⁷⁷² Borchmeyer 2002, S. 259. Borchmeyer weist darauf hin, dass das Fallen eines Gelehrten (der sich in 'höheren Sphären' aufhält), des intellektuellen Hans-guck-in-die-Luft eine Urszene des Komischen überhaupt darstelle (cf. Thales in Platon: *Theaitetos*).

⁷⁷³ Borchmeyer 2002, S. 260f.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ cf. Kap. 5.

⁷⁷⁶ Borchmeyer/Kohler 1983, S. 189f.

⁷⁷⁷ Herder 1886. S. 197.

⁷⁷⁸ cf. Weber 1981, S. 322f.

Die Anhängerschaft Wagners, die bereits erwähnt wurde⁷⁷⁹, wird bei Spitzer explizit thematisch in die Satire eingebunden, wenn Spitzer unter Berücksichtigung des Textbuches zur *Götterdämmerung* von einer "Controverse unter den Wagnerianern" spricht:

In dem Textbuche (Mainz, Schott's Söhne, 1876, Seite 16) heißt es nämlich:

Gutrune.

Welche That schuf er so tapfen,
daß als herrlichster Held er ergannt?

Die Fortschrittspartei ist der Ansicht, hier müßten zwei Druckfehler sich eingeschlichen haben, und zwar 'tapfen' und 'ergannt', da die beiden Ausdrücke ganz sinnlos seien, und es sei anzunehmen, die beiden Wörter lauteten, zwar alltäglich, aber verständlich, 'tapfer' und 'erkannt'.⁷⁸⁰

Die konkurrierende Partei, die "Orthodoxen", behauptet hingegen,

durch solche Tüfteleien würde ein schlechtes Beispiel gegeben werden, denn wenn man einmal die Möglichkeit von Druckfehlern in dem Musikdrama zugebe, würden die Laien bald alles Unverständliche, das in der Trilogie vorkomme, als einen Druckfehler ansehen, und schließlich würde die Hälfte des Dramas anstatt für ein Werk Wagner's für ein Versehen der Druckerei gehalten werden.⁷⁸¹

Spitzers eigene, genaue Beobachtungsgabe – "in einem im 19. Jahrhundert meist noch hell beleuchteten Zuschauerraum"⁷⁸² – und seine messerscharfe Analyse-Fähigkeiten heben den Satiriker selbst ab von der unkritischen, blinden Verehrung des "Meisters", deren die Wagnerianer desgleichen in der Karikatur bezichtigt werden.⁷⁸³

Die Verehrung Wagners kommt in der Bezeichnung seiner Zuhörerschaft als "orthodoxe Bayreuth-Pilger, die hier nur mit nach 'Wahnfried' gerichtetem Antlitz ihre Andacht verrichten,"⁷⁸⁴ erneut zum Ausdruck, indem Spitzer sie im Wortfeld *Heiligtum* agieren lässt. Die Wagnerianer werden zum eigentlichen Thema des Feuilletons, weil Spitzer damit spielt, ihnen diverse semantische Felder – ihrer Attitüde entsprechend – zuzuweisen. Nennt er sie bei-

⁷⁷⁹ cf. Kap. 3. 2. 2.

⁷⁸⁰ WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 65f.

⁷⁸¹ Ebd., S. 66.

⁷⁸² Fuhrmann 2005, S. 40. – cf. Hansen 2006, S. 82.

⁷⁸³ Karikatur in Hakel 1963, S. 145: Abb. "Aufführung einer Oper in Gegenwart des Meisters". Karikatur von A. Oberländer, *Fliegende Blätter*, 1880.

⁷⁸⁴ WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 173.

spielsweise "Wagnernicker"⁷⁸⁵, verwendet Spitzer *Ring*-Vokabular⁷⁸⁶, hebt jedoch seine Meinung, die Wagnerianer nickten blind und unbedacht zu allem, was wiederum von Wagner stammt, sprachlich hervor. Eine weitere Dimension erhält die religiöse Zuschreibung, wenn Spitzer Wagner direkt als "landbairischen Messias" titulierte; diese Funktion nimmt der Komponist nicht nur in den Augen der von Spitzer geschilderten "Jünger" ein, sondern er gedachte sich selbst die Rolle eines "Erlösers" zu.⁷⁸⁷

Spitzers Darstellung der Wagner-Hörer ist in einer Tradition von Hörertypologien zu sehen, die Aufschluss über die Verwendung religiöser Metaphorik gibt und zudem die karnierten Eigenschaften erhellt.⁷⁸⁸ "Adäquate Musikrezeption ist in erster Linie Gefühlsrezeption", stellt Fuhrmann besonders für das 19. Jahrhundert fest.⁷⁸⁹ Dies geht etwa aus einer Darstellung von *Concerttypen* bei Friedrich Rochlitz hervor, der das Ziel der Kunst darin sieht, vorzudringen "bis in das Reich der Vernunft und in das Heiligthum der Religion."⁷⁹⁰ Gesamthaft ist in Rochlitz' Text ein Metaphernkomplex zu eruieren, der auf eine Sakralisierung des gefühlsbetonten Musikgenusses verweist,⁷⁹¹ und die *Concerttypen* zeigen, "wie die kunstreligiöse Verbrämung der Musik unmittelbar an die Gefühlsästhetik gekoppelt ist. Was für die Zeit der (Früh-)Romantik noch wenig verwundert, erreicht im 19. Jahrhundert eine erstaunliche historische Persistenz und Popularität."⁷⁹² Wagner selbst betont, das "Organ des Herzens aber ist der *Ton*, seine künstlerisch bewußte Sprache, die *Tonkunst*."⁷⁹³

Die bereits zitierten Satiren Spitzers vermögen allerdings zu widerlegen, was Fuhrmann generalisierend formuliert: "Bezeichnenderweise scheint der kunstreligiöse Musikgenuß gerade nicht Zielscheibe der Satire, sondern vielmehr selbstverständliche Gegebenheit zu

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ Aberich z. B. nennt in *Rheingold* (1. Szene) die drei Rheintöchter "Nicker! Wie seid ihr niedlich, neidliches Volk!" (*Nicker* meint hier i.S. von *Nöck* ein Wesen aus der Gruppe der Wald- und Wassergeister.)

⁷⁸⁷ *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers (Aus München)*. In: *Die Presse*, 5. Sept. 1869, Ts. (einsehbar im HAWSL). – Nietzsche kolportiert in der *Nachschrift* zum *Fall Wagner*, dass der "erste deutsche Wagner-Verein, der Münchener," an Wagners Grab einen Kranz mit der Inschrift "Erlösung dem Erlöser!" niederlegte, und erweitert: "Viele aber auch (es war seltsam genug!) machten an ihr dieselbe kleine Correctur: 'Erlösung vom Erlöser!'" (Nietzsche 1969, S. 34f.).

⁷⁸⁸ cf. Rochlitz 1799 (in: Fuhrmann 2005, S. 47-55); ebenso Rochlitz' *Concerttypen* aus der *Illustrierten Zeitung* (Leipzig) Nr. 1614 vom 6. Juni 1874, S. 433-434 (nahezu vollständig abgedruckt in Fuhrmann 2005, S. 56f.).

⁷⁸⁹ Fuhrmann 2005, S. 59.

⁷⁹⁰ Rochlitz: *Für Freunde der Tonkunst*. Leipzig³ 1868. Bd. 4, S. 8 (zit. nach Fuhrmann 2005, S. 28). – Rochlitz' Darstellung geschieht in ziemlich freier Anlehnung an Jean Pauls Klassifikation von Spaziergängern in *Die unsichtbare Loge* (1793). Angesichts der Tatsache, dass Jean Paul laut Kalbeck zu Spitzers Lieblingsautoren zählte (cf. Kap. 2. 3. 1), ist es durchaus wahrscheinlich, dass er zumindest *Die unsichtbare Loge* kannte (cf. Kap. 2. 4. 1). – cf. Franz Liszts Klavierkompositionen *Années de pèlerinage* (1848-1853).

⁷⁹¹ z. B. Findet sich im "Kunsttempel" die oberste Klasse der "Kunstjünger", die "in Seligkeiten und Wonne" vergehen; zuunterst sind hingegen die "Pietätslosen", die nur ins Konzert gehen, "weil sie auch mit dabei sein wollen, weil sie eben nichts Besseres zu thun haben." (cf. Fuhrmann 2005, S. 56f.)

⁷⁹² Fuhrmann 2005, S. 55.

⁷⁹³ Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849). In: *Wagner Dichtungen und Schriften* 6, S. 52.

sein.⁷⁹⁴ Im Hinblick auf das folgende Kapitel⁷⁹⁵ und die *Verliebten Wagnerianer*⁷⁹⁶ dürften die Wagnerianer, wie sie in Spitzers Satire Eingang finden, nach Rochlitz' Terminologie Leute sein, "welche blos mit dem Ohre hören":

Sie achten die Produkte der Tonkunst werth, weil sie ein fast überall anwendbares Hilfsmittelchen gegen die *Langeweile*, in der Gesellschaft und Einsamkeit abgeben können; sie achten die Produkte der Tonkunst, welche dies gewähren.⁷⁹⁷

3. 2. 5 Über die wahnsinnige "Langeweile"

Aber seine [sc. Wagners] Helden sind trotz ihrer verschrumpften Sprache nicht die alten deutschen Helden, die gemeinschaftlich sangen und dazu mit den Schwertern die Schilder schlugen. Der Chor, ja der mehrstimmige Gesang überhaupt, sind aus diesem sonderbaren deutschen Musikdrama verschwunden, und es herrscht in ihm die langweilige parlamentarische Uebung, derzufolge immer nur Einer das Wort ergreifen darf und die Anderen Maulaffen feil halten, so langer der geehrte Herr Vorsänger das Recitativ hat.⁷⁹⁸

"Langweilig" scheint für den Feuilletonisten das zentrale Merkmal von Wagners *Walküre* zu sein, er wiederholt dieses Attribut mehrmals.⁷⁹⁹ Die Langeweile ist der Satire generell ein ergiebiger Angriffspunkt;⁸⁰⁰ Hamerling z. B. wird gleicherart bedacht: "Ob es sich lohnt, den 'Homunculus' zu lesen! Ich möchte sagen: Ja! aber mein Urtheil ist befangen, – man langweilt sich so angenehm bei dem mißlungenen Buche eines Gegners."⁸⁰¹

Wagners *Feen* erhalten von Spitzer gemeinhin das Attribut *langweilig*: Auf seinen "Sommerfahrten" habe der Erzähler in der Tat "nicht viel Interessantes erlebt", und so beschliesst er nach einem Aufenthalt in Ischl, sich "eine kleine Abwechslung in der Langeweile

⁷⁹⁴ Fuhrmann 2005, S. 57, Anm. 32.

⁷⁹⁵ cf. auch Kap. 4. 2: In den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin* bezeichnet Spitzer die Wagnerianer als *indolent*, also auch "keine Gemütsbewegung erkennen lassend" (DUDEN *Fremdwörter* 2001, Art. "indolent", S. 433).

⁷⁹⁶ Insbesondere die Figur der Leonie, cf. Kap. 5. 1.

⁷⁹⁷ Rochlitz 1799, Sp. 504 (zit. nach Fuhrmann 2005, S. 49f.) [Kursivierung N.-I. O.].

⁷⁹⁸ WS 18. März 1877: 'Die Walküre' von Richard Wagner. In: WS IV, S. 80f.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 82, 86 et al. – Von der "Gabe, zu langweilen" spricht Spitzer auch andernorts, z. B. in WS 1. Okt. 1876: *Swift auf der Bühne*. In: WS IV, S. 1 (-7); WS 5. Dez. 1876: *Der Vesuv, Mosenthal, Weilen und sonstige Ursachen der Langeweile*. In: WS IV, S. 28-33. – cf. frz. *se tannhauser* im Wagner-Lexicon 1877, S. 37 (zit. in Kap. 6. 2).

⁸⁰⁰ Dies gilt nicht nur für Spitzer. Eine ähnliche Beurteilung von Wagners Opus findet sich z. B. in der Karikatur zu Zeiten Spitzers: "Immer in Furcht wegen seiner Rheinprovinzen, schickt Deutschland den Tannhäuser, um Frankreich einzuschläfern". Karikatur von Cham, Charivari, Paris 1861 (in: Hakel 1963, S. 101).

⁸⁰¹ WS 1. Jan. 1888: *Ein neues Jahr – Hamerling als Satiriker*. In: WS VII, S. 151. – cf. dazu WS 5. Dez. 1876: *Der Vesuv, Mosenthal, Weilen und sonstige Ursachen der Langeweile*. In: WS IV, S. 28.

[...] zu vergönnen"⁸⁰² – wohlverstanden: nicht einer im Gegensatz zur Langeweile stehenden Aktion, sondern bloss einer *anderen Form* von Langeweile will er sich widmen, wie bereits der Titel des Feuilletons annonciert.⁸⁰³ In der Folge reist er nach München, um Wagners *Feen* zu sehen.⁸⁰⁴ Ausdrücke wie "nicht viel Interessantes", "machen [...] blau" oder "Einschlafen"⁸⁰⁵ ordnet Spitzer mit dem bereits im Titel angesprochenen Merkmal "Langeweile" einer gemeinsamen Isotopie-Ebene zu; das semantische Merkmal *langweilig* wirkt so im gesamten Feuilleton als Textverknüpfungsmittel.⁸⁰⁶

Es wurde bereits mehrmalig festgestellt, dass Spitzer gerne auf Wagners Werke zurückgreift, um seine Satiren anzureichern. So erstaunt es kaum, dass Wagner selbst im *Judentum in der Musik* die Langeweile thematisiert,⁸⁰⁷ indem er dem Publikum Meyerbeers⁸⁰⁸ unterstellt, nur aus Langeweile dem Musikgenuss nachzugehen: Die "Krankheit der Langeweile* ist aber nicht durch Kunstgenüsse zu heilen*, denn sie kann absichtlich gar nicht zerstreut*, sondern nur durch eine andere Form der Langeweile über sich selbst getäuscht werden.*"⁸⁰⁹

In der Beschreibung des Gesamteindrucks des Musikdramas fährt Spitzer im semantischen Feld *Langeweile* ähnlich kritisch fort: "Auch stört keine Melodie die erhabene Monotonie dieses Musikwerkes, und statt ihrer hat uns der Schöpfer desselben großherzig mit der unendlichen Melodie beschenkt."⁸¹⁰ Die (auch in anderen Feuilletons vorkommende) Erwähnung der *unendlichen Melodie* in diesem demonstrativen Paradoxon ("keine Melodie" – "unendliche Melodie") ist der Ausgangspunkt für weitere Charakterisierungen: Die "Jünger des Meisters" eifern erneut beschränkt, gar blind Wagner und seiner Ästhetik (der "Wissenschaft vom Titanenhaften") nach, indem sie "titanenhaft klatschen" (während sie "in Ermangelung jeder anderen Leistungsfähigkeit" sind).⁸¹¹ Wie Wagner wollen die Wagnerianer "neue Bah-

⁸⁰² WS 7. Okt. 1888: *Verschiedene Formen der Langeweile. – R. Wagner's 'Feen'*. In: WS VII, S. 196.

⁸⁰³ Ebd., S. 196-206.

⁸⁰⁴ *Die Feen* kamen zu Lebzeiten Wagners nicht zur Aufführung, und sie sind darin die einzige der dreizehn Opern des Komponisten; nur einzelne Teile daraus brachte Wagner konzertant an die Öffentlichkeit (Borchmeyer 2002, S. 40-44).

⁸⁰⁵ WS 7. Okt. 1888: *Verschiedene Formen der Langeweile. – R. Wagner's 'Feen'*. In: WS VII, S. 196f.

⁸⁰⁶ cf. Linke/Nussbaumer/Portmann 2004, S. 260f.

⁸⁰⁷ Spitzer lehnt womöglich mit seiner Titel-Formulierung *Verschiedene Formen der Langeweile* an Wagners Formulierung "andere Form der Langeweile" an (cf. Zitat zu Anm. 809).

⁸⁰⁸ Meyerbeer wird namentlich vorerst nicht erwähnt, sondern bezeichnet als ein "weit und breit berühmter jüdischer Tonsetzer unserer Tage" (Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*. In: Fischer 2000, S. 167).

⁸⁰⁹ Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*. In: Fischer 2000, S. 167. (In Wagners Aufsatz von 1850 statt (*) "Langeweile" "nur Langeweile", statt "heilen" "kurieren", statt "zerstreut" "absichtlich gar nicht geheilt" und Anstelle des letzten Teilsatzes "sondern nur durch eine andere Form der Langeweile nur über sich getäuscht werden.") – Wagner bezeichnete sein Publikum der ersten Bayreuther Festsiele als "badereisende Faulenzer" – und meinte damit "Angeber und Parvenüs, die aus lauter Langeweile in Kurbädern mit Geld um sich warfen und zum Amüsement oder zur Selbstdarstellung mal eben auf einen Sprung nach Bayreuth reisten" (cf. Hansen 2006, S. 339.)

⁸¹⁰ WS 18. März 1877: *'Die Walküre' von Richard Wagner*. In: WS IV, S. 81.

⁸¹¹ Ebd., S. 83.

nen" vorzeichnen und mit Überliefertem brechen, deshalb haben sie "nach dem Muster der unendlichen Melodie den unendlichen Applaus geschaffen."⁸¹²

Nebst der ausgeführten Langeweile während der Darbietung bemerkt Spitzer, dass Wagners Texte, die Musik, die Wagnerianer und die Eintrittspreise schlicht "wahnsinnig" seien.⁸¹³ Das freie lexikalische Morphem "wahn" ist in Wagners Werk gehäuft anzutreffen;⁸¹⁴ in Bezug z. B. auf die Namengebung seiner Villa, *Wahnfried*, dachte Wagner wohl eher an den archaischen Wortsinn, der das *Grimm'sche Wörterbuch* aufführt ("erwartung, hoffnung" etc.⁸¹⁵). Spitzer hingegen verwendet "wahn" polyvalent, um Wagners Arbeiten zu charakterisieren: "wahnsinnig" etikettiert einerseits z. B. die überhöhten Preise der Vorstellung, andererseits bezeichnet wiederum Wagners eigener Wortegebrauch das Werk des Komponisten – allerdings mit einem ironischen Eigen-Sinn. Die satirische Tendenz, die sich rund um das *Wahnsinnige* zeigt, beschreibt das Gefälle zwischen Normalität und Irrsinn. Das Irrsinnige ist es, was Spitzer darstellt, und gerade in der Auslassung eines 'normalen' Gegenpols und in der Häufung der "wahn"-haften Ausdrücke wird die Absurdität bzw. der Irrsinn von Wagners Unternehmungen intelligibel.

3. 2. 6 "Todernt". Was passiert, wenn das satirische Objekt tot ist

Es stände zu vermuten, dass Spitzers Wagner-Satiren nach dem Ableben Wagners 1883 ebenfalls verschwinden würden, behandeln sie doch thematisch an zentraler Stelle Richard Wagner, und Spitzer bemerkte rund zehn Jahre vor Wagners Tod aphoristisch: "Bekanntlich ist es ein Gebot der Pietät, den Toten nur Gutes und den Lebenden nur Schlechtes nachzusagen."⁸¹⁶ Diese Befürchtung schlug sich gleichsam in der zeitgenössischen Karikatur nieder:

⁸¹² Ebd.

⁸¹³ Ebd., S. 81.

⁸¹⁴ cf. z. B. den "Wahn"-Monolog von Sachs im 3. Aufzug der *Meistersinger*.

⁸¹⁵ *Deutsches Wörterbuch* 1922, Sp. 602.

⁸¹⁶ WS 5. Jan. 1873: *Glückseliges neues Jahr!* In: Spitzer; Kalbeck/Deutsch Bd.II, S. 115.

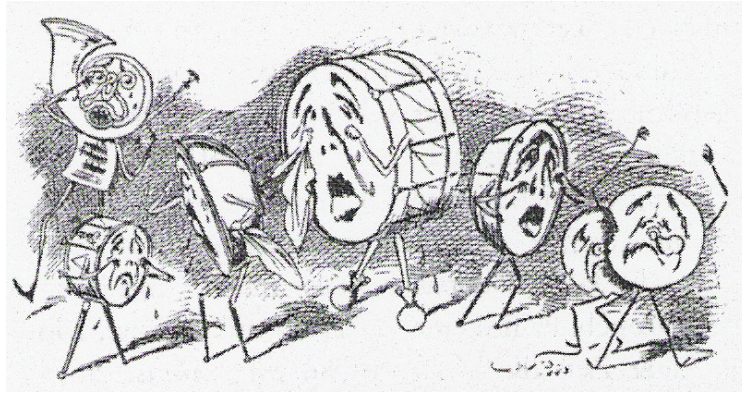


Abb. 5. Auch diese trauern bei dem Tode Richard Wagners, denn sie hören jetzt auf, eine ergiebige Witzquelle für Couplettdichter zu sein. Der Floh, Wien 1883.

Zwar zeigen die bis anhin aufgeführten Text-Auszüge, dass Wagner durchaus ein beliebtes Spitzer-Opfer war, allerdings soll darob nicht vergessen werden, dass Spitzer Wagners Grösse durchaus (an)erkannte und würdigte,⁸¹⁷ selbst wenn die Produkte dieses Geistes nachweislich seinen Geschmack nicht zu treffen wussten. Nach Wagners Tod bemerkt Spitzer, dass wir es erst heute vermögen, "uns diesem ganz wonnigen Sprachdusel innig und voll hinzugeben und die verlangten Opfer des Intellechts freudig darzubringen."⁸¹⁸ Die Beobachtungen, die nach Wagners Tod an Spitzers Satire gemacht werden können, sind für die Bedeutsamkeit des Satire-Objektes sehr aufschlussreich.

*Der Tod Richard Wagners*⁸¹⁹ ist der erste Text, den Spitzer nach Wagners Ableben zur Wagner-Thematik verfasste.

Die Nachricht von dem plötzlichen Tode Richard Wagner's hat eine allgemeine Trauer hervorgerufen, nicht nur bei seinen Anhängern, sondern auch bei seinen Gegnern, denn selbst diejenigen, welche ihn am erbittertsten bekämpft haben, fühlen, welchen Verlust sein Hinscheiden für die Tonkunst bedeutet.⁸²⁰

In einer Gesamtschau fasst Spitzer die Besonderheiten Wagners, die seinen Satiren Stoff waren, sachlich zusammen. Man sucht (vorerst) vergeblich nach satirischen Spitzen, sodass der Eindruck entstehen könnte, Spitzer habe sich satirisch gemässigt. Der Text entwickelt sich aber mehr und mehr zu einem sanft-satirischen Nachruf, wenn Spitzer etwa hervorhebt, dass Wagner nicht den "Eigensinn" (der normalerweise "dem hohen Alter anzuhaften pflegt") an

⁸¹⁷ cf. z. B. WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 255 (Spitzer nennt Wagner einen "große[n] Mann"). – WS 18. Feb. 1883: *Der Tod Richard Wagners*. In: WS VI, S. 78-81.

⁸¹⁸ WS 13. Juni 1886: *Die Königstragödie im Hause Wittelsbach und das Kunstwerk der Zukunft*. In: WS VII, S.33f.

⁸¹⁹ WS 18. Feb. 1883: *Der Tod Richard Wagner's*. In: WS VI, S. 78-81.

den Tag legte, denn er sei "in seinem letzten Werke, dem 'Parsifal', zu seinen früheren 'Verirungen', wie Thörichte sie nannten, zu den Kunstformen der alten Meister und seiner älteren Meisterwerke wieder zurückgekehrt."⁸²¹ Zu den "Thörichten" zählt Spitzer selbstironisch gleichfalls, er drückt aber den Umstand, dass Wagner Reminiszenzen an frühere Werke machte, sehr vorsichtig aus. Spitzer spielt nicht nur auf die musikalischen Werke Wagners an, sondern auch auf seine hinterlassenen Schriften (z. B. auf *Das Judentum in der Musik, Kunst und Religion*), wenn er erwähnt, dass der Komponist bis zum Ende stets "schaffens- und kampfesfreudig" gewesen sei, "denn mit derselben Feder, mit der er componirte, kämpfte er auch, aber er wischte diese immer sorgfältig ab, so daß in seinen Schriften keine Spur von den Harmonien seiner Musik zu finden war".⁸²²

Neben diesen bereits früher kritisierten Punkten spricht Spitzer dem Musiker erstmals eine gewisse Grösse zu, denn dass Wagner der Satire schlechterdings nicht entrinnen konnte, sieht Spitzer als Indiz hierfür, dass "nicht den Kleinen und Schwachen, sondern nur den Hervorragenden und Starken dieses furchtbarste Gift der literarischen Apotheke credenzt wird."⁸²³ Spitzer rekurriert hier auf seine eigenen Feuilletons und referiert nachfolgend die Rolle des Satirikers nahezu apologetisch, wenn er seine Opposition zu Wagner als (bereits erwähnte) "Nothwendigkeit" sieht.⁸²⁴ Er thematisiert seinen Konflikt mit Wagner – der Satiriker selbst wurde von Wagner mutmasslich wenig beachtet⁸²⁵ – in globo, er zeigt im Grossen Allgemeingültigkeiten auf, die sich im Kleinen (in seiner Satire über Wagner) wiederfinden. In der Universalität seiner Aussage tritt Spitzer als Satiriker in den Hintergrund, er platziert Klischees und Weltweisheiten, ohne zu persönlich zu werden. Unter Berücksichtigung des Todes Wagners und des früher bestimmten Topos, den Toten soll nur Gutes nachgesagt werden,⁸²⁶ verliert Spitzers Beitrag an satirischer Schärfe. Eine gewisse Aufrichtigkeit, nachgerade Konsequenz, ist Spitzer zuzugestehen, weil er nicht gänzlich auf die "Nothwendigkeit" der Satire verzichtet, sondern sie respektvoll den Umständen anpasst. So fügt er an: "Die Opposi-

⁸²⁰ Ebd., S. 78.

⁸²¹ Ebd.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Ebd., S. 80.

⁸²⁴ Ebd. – cf. Kap. 1. 2. 2. – cf. Tucholsky 1919b, S. 327: "Politische Satire steht immer in der Opposition. Es ist das der Grund, weshalb es bis auf den heutigen Tag kein konservatives Witzblatt von Rang gibt und kein regierungstreues. Nicht etwa, weil die Herren keinen Humor hätten oder keinen Witz. Den hat keine Klasse gepachtet. Aber die kann ihn am wenigsten haben, die auf die Erhaltung des Bestehenden aus ist, die die Autorität und den Respekt mit hehrem Räuspern und hochgezogenen Augenbrauen zu schützen bestrebt ist. Der politische Witz ist ein respektloser Lausejunge."

⁸²⁵ cf. Kap. 6. 3. 2.

⁸²⁶ cf. WS 5. Jan 1873: *Glückseliges neues Jahr!* In: Spitzer; Kalbeck/Deutsch Bd. II, S. 115. – *de mortuis nil nisi bene* ist freie klassisch-lateinische Übersetzung eines Wortes des Griechen Chilon (einer der 7 Weisen, um 550 v.Chr.) und heisst etwa: Über Tote (soll) nur in guter Weise (gesprochen werden) (*Reclams lateinisches Zitat-Lexikon*. Von Muriel Kasper. Stuttgart³2000. S. 72).

tion kann sich ergeben, aber sie stirbt nicht, und das ist gut so."⁸²⁷ Nur auf den ersten Blick 'ergibt' sich der Satiriker Richard Wagner – nicht aber seinen Anhängern, die lebendig sind und folglich der Satire als Zielscheibe dienen dürfen.⁸²⁸

So sehr man den Schmerz um den erlittenen Verlust auch ehren mag, so wird man doch gewiß Einsprache dagegen erheben müssen, daß auf dem Grabhügel des großen Todten die ganze herrliche deutsche Kunst bis zu Richard Wagner geopfert werden soll. Auch geht man schon, wie wir lesen, damit um, dem Gefeierten ein öffentliches Denkmal in unserer Stadt zu errichten. Die Pietät kann manchmal wahrhaft grausam sein. Armer Mozart! Er ist länger als neunzig Jahre todt, und man hat noch immer nicht daran gedacht, ihm ein Denkmal zu setzen; fünfzig Jahre währte es, ehe Beethoven ein Monument erhielt, und schon vierundzwanzig Stunden nach dem Tode des Meisters sammelt ein Comité Beiträge für ein Standbild desselben. Freilich weiß man nicht, ob diese besorgte Eile ehrender für Richard Wagner ist, oder für Mozart und Beethoven?⁸²⁹

Knapp einen Monat nach dem Feuilleton zu Wagners Tod erscheint *Ein Wagner-Commers. Meine Wenigkeit als Elephant. Ein farbloser Roman Weilen's und der blasse Tod*.⁸³⁰ Der 'Trauer-Commers', den die deutsche Studentenschaft Wiens tatsächlich am 6. März 1883 (also kurz nach Wagners Tod) für den Musiker veranstaltet hatte, erregte grosses Aufsehen, wie auch Fischer feststellt: "Die ganze Veranstaltung trug deutschnationalen und antisemitischen Charakter."⁸³¹ Spitzer gesteht dem "Trauer-Commerse [...] zum Gedächtnisse Wagners" vor allem eines zu⁸³²: "Er war sehr traurig!"⁸³³ Der "Abgeordnete von Zwettel" hielt eine Rede, weil "nun einmal Richard Wagner nicht nur der Schöpfer der deutschen Kunst, sondern auch des deutschen Reiches ist".⁸³⁴ Der Bezug Wagners zur Politik und insbesondere zum Deutschen Reich könnte eine Anspielung auf das enge Verhältnis Wagners zu König Ludwig II. von Bayern (1845-1886) sein,⁸³⁵ von dem in einem rund drei Jahre später verfassten Text ausführlich die Rede ist: Wagners Bedeutsamkeit für seine Anhänger sank nach seinem Tod mitnichten, und so sieht sich der Satiriker veranlasst, über die "entsetzliche, wenn auch längst

⁸²⁷ WS 18. Feb. 1883: *Der Tod Richard Wagner's*. In: WS VI, S. 80.

⁸²⁸ cf. letzter Abschnitt dieses Textes (ebd., S. 81) und nächstes besprochenes Feuilleton.

⁸²⁹ WS 18. Feb. 1883: *Der Tod Richard Wagner's*. In: WS VI, S. 80f.

⁸³⁰ WS 11. März 1883: *Ein Wagner-Commers. Meine Wenigkeit als Elephant. Ein farbloser Roman Weilen's und der Blasse Tod*. In: WS VI, S. 92-97.

⁸³¹ Fischer 2000, S. 124.

⁸³² Es ist denkbar, dass Spitzer diese Veranstaltung wirklich besuchte, erwähnt er doch (allerdings ohne weitere Präzisierung) dass ihm sogar "Grobheiten [...] von Seite [sic] jenes Vereinsredners zu Theil wurden" (WS 11. März 1883: *Ein Wagner-Commers. Meine Wenigkeit als Elephant. Ein farbloser Roman Weilen's und der Blasse Tod*. In: WS VI, S. 93). – Der betreffende Rhetoriker könnte Hermann Bahr gewesen sein: "Als Richard Wagner 1883 starb, veranstalteten die Burschenschaftler eine Trauerfeier; Redner war Bahr" (Soergel/Hohoff 1964, S. 427).

⁸³³ WS 11. März 1883: *Ein Wagner-Commers. Meine Wenigkeit als Elephant. Ein farbloser Roman Weilen's und der Blasse Tod*. In: WS VI, S. 92.

⁸³⁴ Ebd.

⁸³⁵ cf. Reiser 2006.

vorhergesehene Katastrophe, die über den unglücklichen König von Bayern hereingebrochen ist", zu schreiben.⁸³⁶ Die Bemerkungen des Feuilletonisten kreisen um das belangvolle Thema "Wahnsinn", das zugehörige semantische Feld ist facettenreiches Kohäsionsmittel der Satire.⁸³⁷

Primär wird die Figur des Königs diskutiert, Spitzer nennt ihn einen "Romantiker", der "dem simplen gesunden Menschenverstande" hat weichen müssen, und "der schwärmerischste aller Anhänger Richard Wagner's, dessen Wännen niemals Frieden fand, muß sein Wahnfried in dem traurigen Irrenhause suchen."⁸³⁸ Ein "Romantiker" war König Ludwig II. von Bayern, insofern seine grenzenlose Verehrung für Wagners Opern – besonders für die frühen, romantischen Werke wie *Lohengrin*, *Tannhäuser* etc. – weithin bekannt war. Übergeleitet zu Wagner selbst wird mittels einer Allusion im letzten Satz. Der Spruch an Wagners Villa Wahnfried⁸³⁹ passt zum Klang des Wortes "Wahn" und zur Bedeutung von "Irrenhaus", Spitzer schlägt einen Bogen vom Wagnerfanatiker und Mäzen zur Krankheit des Königs. Die Figur des Spaziergängers bringt der Feuilletonist durch die Behauptung ein, er habe den König zwei Mal gesehen; im Sommer 1869 in München und zwölf Jahre später auf dem Vierwaldstättersee in der Schweiz.⁸⁴⁰

Am Vierwaldstättersee lag früher Wagners Domizil (Tribtschen), wohin der Komponist dislozierte (nachdem das "bayerische Volk [...] damals, im Jahre 1865, den unheilvollen Einfluß Wagner's auf den König ahnend, die Entfernung des excentrischen Mannes aus der Umgebung des Monarchen gefordert" hatte, denn die "Furcht vor der Verschwendungssucht des genialen Musikers gebar die merkwürdigsten Uebertreibungen").⁸⁴¹ De facto musste Wagner München und seinen Mäzen fluchtartig verlassen; über die stetigen Geldsorgen des Musikers wusste (nicht nur) Spitzer Bescheid. Er referiert auf die von ihm veröffentlichten *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin*, wenn er verrät, "man munkelte, daß die Staatseinnahmen des letzten Jahres auf Atlashöschen und Schlafröcke verbraucht worden seien".⁸⁴²

⁸³⁶ WS 13. Juni 1886: *Die Königstragödie im Hause Wittelsbach und das Kunstwerk der Zukunft*. In: WS VII, S. 30.

⁸³⁷ cf. Kap. 3. 2. 5.

⁸³⁸ WS 13. Juni 1886: *Die Königstragödie im Hause Wittelsbach und das Kunstwerk der Zukunft*. In: WS VII, S. 30.

⁸³⁹ "Hier, wo mein Wännen Frieden fand/Wahnfried sei dieses Haus von mir benannt" (cf. Gregor-Dellin 1980, S. 676).

⁸⁴⁰ WS 13. Juni 1886: *Die Königstragödie im Hause Wittelsbach und das Kunstwerk der Zukunft*. In: WS VII, S. 30f. – Die Präzision des Details, mit welcher der Spaziergänger Ort und Zeit der Begegnung schildert, und dass der Spaziergänger zudem aus der Sicht eines Augenzeugen von des Königs Schifffahrt erzählt, müssen nicht zwingend von einer exakten Betrachtung zeugen, sondern können auch "Lügensignale" sein (Weinrich 1974, S. 70).

⁸⁴¹ WS 13. Juni 1886: *Die Königstragödie im Hause Wittelsbach und das Kunstwerk der Zukunft*. In: WS VII, S. 31f.

⁸⁴² Ebd., S. 32. – cf. Kap. 4. 2.

Spitzer amüsiert sich und seine Leser jedoch nicht auf Kosten des verstorbenen Komponisten; vielmehr sind der König und sein Wagnerfanatismus Zielscheibe dieser Satire. Selbst wenn er wagnertypische Elemente wie etwa seine "Sprachschnitzer-Ornamentik"⁸⁴³ vorbringt, ist dies weniger als Kritik an Wagners Werk denn als Hinweis auf die Beschränktheit des Königs zu verstehen. Die königliche Leidenschaft für den Komponisten zeigt sich laut Spitzer insbesondere in zwei Verhaltensmustern – in der Finanzierung Wagners und in der Umsetzung dessen musikalischen Werks in die Realität:

Man verlangte, daß der jugendlich so hochbegabte Monarch alle Kräfte zusammenraffe, das Staatsschiff zu steuern, und nicht, wie er es zu thun liebte, als Lohengrin in silberner Rüstung einen Nachen mit einem vorgespannten Schwane durch die künstlich aufgeregten und mit Kupfervitriol blau gefärbten Wogen eines Wassertümpels lenke, den er sich unter dem Dache des königlichen Schlosses in München zur eifrigeren Pflege dieses romantischen Rudersports hatte anlegen lassen.⁸⁴⁴

Die verblasste Metapher vom "Staatsschiff" verweist auf die politische Realität, während in einer zweiten Lesart das Lenken des Schwans auf die fiktive Opernwelt deutet. Eine Diskrepanz von Realität und Fiktion, bzw. die fehlende Fähigkeit, zwischen diesen Welten zu unterscheiden, oder das Bedürfnis, die Fiktion zur Realität zu machen, dürfte dem Wahnsinn eignen. Ludwig II. flüchtete bisweilen in seine Kindheitsphantasien zurück, etwa in Schloss Hohenschwangau, das in vielen Gemälden die Lohengrin-Sage zeigt.⁸⁴⁵ 1868 initiiert er den Bau von Schloss Neuschwanstein, das "ein würdiger Tempel für den göttlichen Freund" werden sollte.⁸⁴⁶ Die Realitätsflucht des Königs begründete schliesslich dessen Verbannung – vom Thron ins Irrenhaus –, weil das Volk (in der Realität verhaftet) seine Leidenschaften nicht wirklich teilen konnte.⁸⁴⁷

Spitzer erklärt ironisch, man dürfe nicht vergessen,

⁸⁴³ WS 13. Juni 1886: *Die Königstragödie im Hause Wittelsbach und das Kunstwerk der Zukunft*. In: WS VII, S. 33.

⁸⁴⁴ Ebd., S. 32.

⁸⁴⁵ Hansen 2006, S. 248f.

⁸⁴⁶ Ebd., S. 263 (verweist auf den Königsbrief vom 13. Mai 1868). – "Schloss Neuschwanstein [...] ist eine architektonisch unerhört geschickte Kombination von Bühnenbildern der Wagner-Inszenierungen in München und Bayreuth." (ebd.) – "Wie er [sc. Ludwig II. von Bayern] Versailles für sich nachzubauen suchte, so verwandelte er die fiktiven Schauplätze der Wagnerschen Musikdramen in Räume seiner eigenen Lebenswelt: die wichtigsten Zeugnisse dafür sind die Venusgrotte, die Hundinghütte und die Einsiedelei des Gurnemanz in und bei Linderhof – und vor allem das ganze Schloß Neuschwanstein, das ein 'Tempel' Wagners werden sollte, eine Summe seiner Opern, zumal des *Tannhäuser* und *Lohengrin*, die der König stets als Einheit sah" (Borchmeyer 2002, S. 422; cf. ebd. S. 416).

⁸⁴⁷ Ludwig 2006: "Anzeichen von Geisteskrankheit führten nach einem ärztlichen Gutachten zur Entmündigung [Königs Ludwig II. von Bayern] am 9. 6. 1886." – cf. Reiser 2006, S. 108.

daß zu jener Zeit nur die bevorzugteren Naturen den hohen, dauernden Werth der Zukunftsmusik und unendlichen Melodie zu würdigen vermochten, und daß kein Einziger in dem größten Componisten auch den größten Dichter aller Zeiten erkannte, wie dies jetzt selbst den Beschränktesten klar ist.⁸⁴⁸

Unverhohlen ist man geneigt, den König als jenen "Beschränktesten" zu wähen, der im Irrenhause einsitzt, weil er in seinem Wahn etwas vermeintlich Realistisches erkannt zu haben glaubte. Der Irrsinn des Königs wird weiter ausgeführt, wenn seine Baupläne ein Schloss im Chiemsee projektieren,⁸⁴⁹

eine steinerne Sphinx, die jedem Vorüberfahrenden das Räthsel aufzulösen gibt, wozu sie eigentlich da sei, obwohl sie Millionen verschlungen habe, – ein Räthsel, das der Passagier-Oedipus schon lange vor dem Eintritte der gegenwärtigen Katastrophe auflöste, indem er mit der Hand auf die Stirne deutet.⁸⁵⁰

Die letzte Aussage ist ambig: Einerseits ist von einer wahrhaft verrückten Idee des Königs zu sprechen, der solche Bauten errichten lässt – man greift sich an den Kopf und 'zeigt den Vogel'. Andererseits trifft dies exakt den Kern der Sache, weil der König tatsächlich irrgeworden und dem Wahnsinn anheim gefallen ist.⁸⁵¹

Wie gesehen referiert Spitzer im Text über die *Königstragödie* auf seine *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin*. Diese Selbstreferentialität kann bereits im oben thematisierten Feuilleton zum *Wagner-Commers* registriert werden, in dem Spitzer die Reaktionen auf das vorangehende Feuilleton (*Der Tod Richard Wagners*) festhält:

Es sind mir aus Anlaß meines letzten, gewiß nicht verletzenden Artikels über den Meister wieder jene erfrischenden Grobheiten in reichstem Ausmaße zu Theil geworden, denen ich die ungetrübte Heiterkeit meiner Weltanschauung verdanke. Wenn mich so manche traurige Erscheinung dieses Lebens zu verstimmen droht und ich dann plötzlich ein frankirtes Schreiben erhalte, in dem mir mitgetheilt wird, daß ich 'ein Staubkorn' sei, so erscheint mir doch gleich Alles wieder in einem rosigeren Lichte. O sieh', sage ich dann zu mir selbst, diese geistvollen Menschen nehmen ein so warmes Interesse an einem so winzigen Staubkorne, wie du bist, daß sie selbst das Opfer für eine Dreikreuzer-Marke nicht scheuen [...].⁸⁵²

⁸⁴⁸ WS 13. Juni 1886: *Die Königstragödie im Hause Wittelsbach und das Kunstwerk der Zukunft*. In: WS VII, S. 33.

⁸⁴⁹ Herrenchiemsee, Versailles nachgebildet, ist ein Ausdruck des Desinteresses Ludwigs II. an der Realpolitik; der König zieht sich in seine romantische Fanatsie-Opern-Welt zurück (cf. Borchmeyer 2002, S. 421).

⁸⁵⁰ WS 13. Juni 1886: *Die Königstragödie im Hause Wittelsbach und das Kunstwerk der Zukunft*. In: WS VII, S. 34.

⁸⁵¹ Für eine ausführlichere Darstellung des Verhältnisses zwischen König Ludwig II. und Richard Wagner, cf. Borchmeyer 2002, S. 408-431.

⁸⁵² WS 11. März 1883: *Ein Wagner-Commers. Meine Wenigkeit als Elephant. Ein farbloser Roman Weilen's und der Blasse Tod*. In: WS VI, S. 93.

Spitzer spricht hier – das ist nicht allzu häufig der Fall – von konkreten Reaktionen auf seine Feuilletons, sofern zugestanden wird, dass es sich dabei nicht um ein fiktionales Element seiner Satire handelt.⁸⁵³ Die Reaktionen der Rezipienten belegen, dass seine Satire zumindest jemanden erreichte, der sich zu reagieren genötigt sah.

3. 3 *delectare et prodesse*. Zur Wirkungsdisposition der Satire

Der Satire eignet laut Theorie seit je (nicht erst im Humanismus) die künstlerische Verbindung von *prodesse et delectare*,⁸⁵⁴ und die Satiriker wurden wohl u. a. deshalb als Tugendlehrer oder Ordnungshüter angesehen.⁸⁵⁵ Aber wem *nützen* eigentlich satirische Texte?

Satiriker beanspruchen gerne, der Gesellschaft, dem Staat, der Menschheit überhaupt oder dem Fortschritt dienen zu wollen.⁸⁵⁶ Dementsprechend schliessen Spitzers Texte bisweilen mit einer Beurteilung des Verhaltens eines Protagonisten, um daraus (ähnlich wie in Fabeln) eine allgemeingültige Moral abzuleiten. Beispielsweise meint der Spaziergänger zur Figur des Königs Arindal (aus Wagners *Feen*):

Allein ungeachtet seiner Verliebtheit hat Arindal keine 'hohe Kraft' an den Tag gelegt, sondern die niedrigste Schwäche und Furcht, er hat sich nie der Unsterblichkeit würdig gezeigt, sondern stets unsterblich blamirt, und ohne den Zauberer Groma wäre Ada noch heute nichts, als ein interessantes Petrefact.⁸⁵⁷

Die Moral wird in einen allegorischen Deutungsvorschlag verpackt: "Wir wollen daher darin, daß der Einfaltspinsel Arindal unsterblich wird, lieber eine tiefsinnige Allegorie sehen, – daß die Dummheit nie ausstirbt!"⁸⁵⁸

Diese vordergründig auf Nützlichkeit zielenden Weisheiten können genauso als finale, amüsierende Pointe oder als ungestützter Übertragungsversuch des Besonderen auf das Allgemeine gelesen werden. Darüber hinaus ist es schwierig, die Wirkungsdisposition⁸⁵⁹ der Spitzer-Texte zu konkretisieren, denn über die von Spitzer *angelegte* Wirkung seiner Satiren

⁸⁵³ Hier kann davon ausgegangen werden, zumal etwa die "Staubkorn"-Passage ohne Wirklichkeitsbezug im Text-Zusammenhang sinnlos erscheint.

⁸⁵⁴ Brummack 1971, S. 294.

⁸⁵⁵ cf. Kap. 2. 2.

⁸⁵⁶ cf. Anm. 165 "Hüter der öffentlichen Ordnung"; cf. Feinäugle 1995, S. 133.

⁸⁵⁷ WS 7. Okt. 1888: *Verschiedene Formen der Langeweile*. – R. Wagner's 'Feen'. In: WS VII, S. 206.

⁸⁵⁸ Ebd.

⁸⁵⁹ Die *Wirkungsdisposition* sei die Spanne zwischen angelegter (bzw. erklärter) und erreichter Wirkung der Satire.

kann ohne erklärende Äusserungen des Autors⁸⁶⁰ nur mehr oder weniger plausibel spekuliert werden; ähnlich gilt dies für die *erreichte* Wirkung seiner Satiren.⁸⁶¹ In einem Feuilleton thematisiert Spitzer selbstironisch seine vermeintliche Wirkung auf Wagner:

Wenn man [...] selbst durch die Satire Erfolge erzielt, so erfährt man wol [sic] nur selten von diesen. Ich war auch weit entfernt davon, zu glauben, daß bei der Aufführung von Wagner's 'Rienzi' am Schlusse der vorigen Woche dieser etwa deßhalb zu Fuße auftrat und nicht, wie bisher, zu Pferde vor die Rampe galoppierte, weil ich bei der früheren Aufführung dieser Oper die 'Berittenmachung' des 'Letzten der Tribunen' lächerlich gefunden hatte. Ich suchte vielmehr die Ursache dieser Aenderung in unserer heurigen Mißernte, die eine Steigerung der Haferpreise zur Folge gehabt hat, und war der Ansicht, daß die Intendanz aus Ersparungsrücksichten die Fourage-Portionen aus der Rolle des Rienzi gestrichen habe.⁸⁶²

In der Wagner-Forschung finden sich kaum Spuren, die darauf hindeuten, dass Wagner Spitzer überhaupt wahrgenommen hat.⁸⁶³ Dies mag erstaunen ob der Bedeutsamkeit Wagners für Spitzer, nicht aber in Anbetracht der Fülle von Karikaturen, Satiren und Parodien diverser Autoren, mit denen der 'Meister' zeitlebens nolens volens konfrontiert war.⁸⁶⁴

Zu bedenken gilt, dass es durchaus hehr ist, dem Satiriker eine edukative Absicht unterstellen zu wollen, dahingegen darf, wie bereits erläutert,⁸⁶⁵ nebst dem vielzitierten *prodesse*-Aspekt der Satire die *delectare*-Komponente nicht vergessen werden:

Zweifellos empfängt die Satire entscheidende Impulse von der Wirklichkeit; und es ist andererseits wahrscheinlich, daß sie auch auf die Realität einzuwirken sucht. Ob es allerdings die Absicht des Satirikers ist, die Welt zu 'bessern' – wie Gottsched und seine Vorgänger meinten –, mag einstweilen dahingestellt bleiben.⁸⁶⁶

Dass Spitzer trotz der im Feuilleton formulierten Abneigung⁸⁶⁷ immer wieder in Wagner-Aufführungen ging,⁸⁶⁸ kann andeuten, dass sicherlich nicht allein die Aussicht auf eine Ver-

⁸⁶⁰ Zudem können die Äusserungen des Autors auch unwahr sein.

⁸⁶¹ cf. Kap. 6. 3. 2 und Anm. 863.

⁸⁶² *Wiener Spaziergänge* 27. Okt. 1889, *NFP*, S. 5 (einsehbar im HAWSL).

⁸⁶³ Einziger Beleg für die Wirkung Spitzers auf Wagner ist die Äusserung Kalbecks: "Es ist bekannt, daß Richard Wagner sich köstlich über Spitzer's Invektiven amusirt hat, und doch besaß er keinen ärgeren Feind als ihn. Allerdings war er auch groß genug ihn zu ertragen." (Kalbeck 1894, S. XXIII.) Kalbeck darf jedoch hinsichtlich seiner Glaubwürdigkeit angezweifelt werden, da er einige Beschönigungen vornahm bzw. ihm Fehler unterliefen (z. B. das Sterbedatum seines Freundes (!) auf 1892 statt 1893 festlegte; cf. Anm. 537).

⁸⁶⁴ cf. Kap. 7. 2.

⁸⁶⁵ cf. Kap. 3. 1.

⁸⁶⁶ Lazarowicz 1963, S. 26.

⁸⁶⁷ Auch hier liesse sich wieder die Diskussion um die Trennungslinie zwischen dem Autor Spitzer und seiner Spaziergänger-Figur anreissen (cf. Kap. 2. 4. 4. 2).

⁸⁶⁸ cf. z. B. WS 29. Juni 1873: *Briefe aus Baden bei Wien. I.* In: WS II, S. 321.

besserung der Zustände Grund für seine Satiren war, sondern dass Wagners Werk und Erscheinung geradezu ideale Voraussetzungen zu satirischen Verformungen bieten.⁸⁶⁹

3. 4 Zur Harmlosigkeit der Satire

Die Harmlosigkeit scheint (seit Aristoteles' *Poetik*) eine Bedingung des Komischen geworden zu sein; worüber wir lachen, soll schmerzlos und unschädlich sein (*turpitude sine dolore*),⁸⁷⁰ denn die Komik verschwindet, wenn Laster und Schlechtigkeit zu bedrohlich erscheinen.⁸⁷¹ Lamping hat zu Recht darauf hingewiesen, dass sich die unterstellte Harmlosigkeit des Lächerlichen sowohl auf den komischen Gegenstand (und seine Darstellung) als auch auf die Wirkung des Lachens beziehen kann.⁸⁷² Allein, die Harmlosigkeit kann Komik nicht gänzlich ausmachen, denn offensichtlich lacht man "nicht nur über harmlos-komische Gegenstände oder eine harmlos-komische Art der Darstellung".⁸⁷³ Gerade die Satire macht bisweilen lachen, selbst wenn weder Anlass (eine Norm-Abweichung) noch Inhalt per se komisch sind. Das eigentlich Komische an der Satire findet sich in ihrer (die Realität verformenden) Darstellung, die wiederum situations- und auffassungsabhängig, aber nicht zwingend *harmlos* komisch ist.⁸⁷⁴

Die Komik bei Spitzer wirkt oft aufgrund des Tendenzgefälles der Satire. Dieser Effekt intensiviert sich, je besser der Satiriker zeigen kann, wie gross die Diskrepanz zwischen Sein und Schein ist; die Opposition bzw. der Kontrast⁸⁷⁵ manifestiert sich gleichermassen im Sprachmaterial.⁸⁷⁶ Zwar gibt Spitzer vor, harmlos schreiben zu wollen, aber

die harmlose Heiterkeit ist nicht immer möglich in unserer Zeit, in der die Dummheit die Offensive ergriffen hat, so daß man jeden Schrittbreit gegen sie vertheidigen muß. Man greift zum Spott als Waffe, und wer die Ereignisse des Tages humoristisch besprechen will, muß ein Kämpfer sein.⁸⁷⁷

⁸⁶⁹ Der ästhetische Gesichtspunkt wird allerdings bisweilen auch als *Verkleidung* bezeichnet, Lazarowicz beispielsweise misst Rang und Qualität der Satire allein am (m. E. wissenschaftlich unpräzise beurteilbaren) "Grad der künstlerischen Perfektion" (Lazarowicz 1963, S. 314). Die ästhetische Komponente mag der Satire als Rechtfertigung dienen, kann aber für sich alleine – genauso wenig wie die übrigen Satire-relevanten Elemente – keine hinreichende Bestimmung oder Erklärung der Satire sein.

⁸⁷⁰ Aristoteles 1982, 1449b.

⁸⁷¹ Vancea 2000, S. 143f. Vancea führt aus, dass v. a. im 20. Jh. eine Akzentverschiebung des Komischen bemerkbar sei: Komik schlage vermehrt um in Zynismus, Sarkasmus, Groteske, Tragik etc. Das Dargestellte selbst ist dann weniger komisch, eher die Darstellungsart (bzw. das Gestaltungsprinzip), z. B. die verwendete Erzähl- und Sprachtechnik (ebd.).

⁸⁷² Lamping 1996, S. 86.

⁸⁷³ Ebd., S. 91.

⁸⁷⁴ cf. ebd., S. 93. – cf. das folgende Kap. dieser Arbeit.

⁸⁷⁵ Senn 1998, S. 19, Feinäugle 1995, S. 138.

⁸⁷⁶ cf. Kap. 3. 2.

⁸⁷⁷ WS 1. Jan. 1888: *Ein neues Jahr. – Hamerling als Satiriker*. In: WS VII, S. 145. – cf. Tucholsky 1919b, S. 327 (zit. in Anm. 824).

An anderer Stelle behauptet der Spaziergänger gar, im Frühling "harmlos" zu werden und "die Ironie, die Satyre, den Witz und, was weiß ich, wie alle die Dinge noch heißen, mit denen der Feuilletonist seinen Mitmenschen zur Last fällt, anderen Quälgeistern" zu überlassen.⁸⁷⁸

Die Harmlosigkeit ist für Spitzers Satire insofern relevant, als das Lächerliche nach seiner Schärfe (allerdings mit unscharfen Grenzen) nuanciert werden kann und in mancherlei Schattierungen zu beobachten ist. Einmal ist das Lächerliche eher ungefährlich und harmlos, seine (literarischen) Darstellung also humoristisch oder humorvoll. Spitzers verlachende Satire kann aber auch plötzlich in eine strafende Satire umschlagen, beispielsweise wenn das Thema *Antisemitismus* zur Sprache kommt.⁸⁷⁹ Der Sinn für Humor ist eine Lebenshaltung oder ein menschliches Verhaltensmuster im Umgang mit den Unzulänglichkeiten des Lebens, und dem Humor eignet zweifelsohne ein merklich subjektives Moment:⁸⁸⁰ "Der Humor vollzieht eine (meist positive) Wertung der Diskrepanz zwischen einem Eigentlichen (Norm) und dem Uneigentlichen (Realität)."⁸⁸¹ Satire setzt Humor bisweilen als Strategie ein, um den satirischen Angriff zu kaschieren.⁸⁸²

Es wurde festgestellt, dass Spitzer etwa Ironie als rhetorische Figur verwendet⁸⁸³ (Ironie als uneigentlicher Sprachgebrauch, "bei dem das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird").⁸⁸⁴ Eine ironische Verfahrensweise unterscheidet sich kommunikationstheoretisch insofern vom Satirischen Prinzip, als die Ironie bloss drei bzw. zwei Beteiligte im Kommunikationsmodell verlangt,⁸⁸⁵ während die Satire einen zusätzlichen Bezugspunkt fixiert: neben Autor, Rezipient und Gegenstand kann als vierter Punkt eine Tendenz ausgemacht werden, worauf sie rekurriert.⁸⁸⁶ Ironie als bewusste Verkehrung kann über- oder untertreibend wirken; dass Ironie erkannt und verstanden wird, setzt allerdings stets voraus, dass ihr Adressat die 'Wahrheit' kennt (anders als bei der Lüge).⁸⁸⁷ Die hierzu von Spitzer eingesetzten Ironiesigna-

⁸⁷⁸ WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS WS IV, S. 92.

⁸⁷⁹ cf. z. B. Kap. 2. 3. 2 und 2. 4. 1.

⁸⁸⁰ cf. Schönert 1969, S. 25. Achtung: Schönert hat hier einen Humor-Begriff, der auf das 18. Jh. (insbesondere auf Jean Paul) zugeschnitten ist und nicht in jeder Hinsicht auf alle humoristische Literatur bezogen werden kann.

⁸⁸¹ Senn 1998, S. 32.

⁸⁸² cf. ebd. (verweist auf Lazarowicz 1963, S. 315). – cf. auch Kabarettisten (z. B. Willy Astor, Alf Poier), die sich 'als Komiker tarnen'. – cf. Kap. 2. 4. 4.

⁸⁸³ cf. z. B. Kap. 2. 3. 1.

⁸⁸⁴ Müller 2000, S. 185.

⁸⁸⁵ cf. ebd., S. 189. Ein triadisches Ironie-Modell (Sprecher, Hörer, Objekt/Opfer) entwerfen u. a. Weinrich 1966, S. 63-65; Clyne 1974, S. 345; Stempel 1976, S. 227. Ein dyadisches Modell (Sprecher, Interpret der ironischen Äußerung) vertreten z. B. Groeben 1986, S. 174; Lapp 1992, S. 31f.

⁸⁸⁶ Senn 1998, S. 32f. (verweist auf Brummack 1971, S. 334).

⁸⁸⁷ "Ein Lügner will seine Verstellung nicht durchschaut sehen und seine wahre Meinung nicht erkannt wissen. Im Falle der Ironie ist die Substitution des für richtig gehaltenen Sachverhalts durch sein Gegenteil durchsichtig und die eigentliche Bedeutung rekonstruierbar" (Müller 2000, S. 186).

le sind verschiedener Art⁸⁸⁸: eine Häufung übertriebener Ausdrücke, kühne Metaphern, extrem lange Sätze, Wortwiederholungen, auf graphischer Ebene auch Sperrschrift oder Anführungszeichen.⁸⁸⁹ Bereits ein kleiner Ausschnitt aus Spitzers Feuilleton über die *Gedichte von Wilhelm Tappert*⁸⁹⁰ zeigt, wie konzentriert diese Ironiesignale auftreten können:

Herr Tappert leitet seine Gedichte mit einem kleinen poetischen Vorworte ein, in dem er uns glauben machen will, daß der gräuliche Unsinn, die Trivialitäten und die unglaublichen Abgeschmacktheiten, die er uns aufzutischen vorhat, nicht von ihm herrühren, da er angeblich nur 'nachgesungen' habe

Was einst von tausend Zungen
– im stillen Wald –
Mir lieblich war erklingen.

Ich begreife es, daß man als so leidenschaftlicher Wagnerianer einen Wald, in dem tausend Zungen singen, noch immer 'stille' nennt. Ich, der ich mit dem Blech noch nicht so vertraut bin, würde einen solchen Wald äußerst geräuschvoll finden.⁸⁹¹

4. "... aber sie wurde ihm Trost." – Was kann Satire?

*Das gehört doch wahrhaftig nicht in ein ernstes Blatt,
und deßhalb lesen es Alle und die ernstesten Leute am
liebsten.*⁸⁹²

Daniel Spitzer: *Wiener Spaziergänge*

Bis anhin konnte anhand von Textmerkmalen der Spitzer-Satiren weitgehend verdeutlicht werden, wie das Satirische Prinzip funktioniert. Über dieses 'innere System' der Satire hinaus lässt sich der satirische Text in einer erweiterten Kommunikationssituation sehen, was Aufschluss über die Funktion bzw. das Funktionieren der Satire geben soll.

Die Funktion eines Textes, ob er z. B. als fiktionaler oder als Gebrauchstext gelesen wird, ist in pragmatischer Sicht ein Ergebnis von dessen Kommunikation, die letztlich von den Merkmalen des Textes,⁸⁹³ von der kulturellen Situation,⁸⁹⁴ in der sie stattfindet,

⁸⁸⁸ cf. Kap. 3. 2.

⁸⁸⁹ cf. Weinrich 1974, S. 60f.

⁸⁹⁰ cf. Kap. 2. 3. 2.

⁸⁹¹ WS 30. März 1879: *Gedichte von Wilhelm Tappert. Ein Beitrag zur Geschichte des lyrischen Elends der Gegenwart*. In: WS VI, S. 23. – Weiter zur Ironie cf. Kap. 5. 3. 3.

⁸⁹² "Das" meint hier das Feuilleton.

⁸⁹³ cf. Kap. 2 u. 3.

und von der Einstellung und Leistung des Lesers⁸⁹⁵ bestimmt wird. Die Funktion ist damit dem Bereich der textexternen Pragmatik zugeordnet.⁸⁹⁶

Mit der Satire beabsichtigt der Satiriker, eine bestimmte Wirkung beim Angriffsobjekt, bei Rezipienten und endlich bei der Gesellschaft zu erzielen. Es wurde bereits dargelegt, dass das "Lächeln" des Lesers *eine* mögliche Reaktion auf das Feuilleton Spitzers sein kann, die Spitzer bisweilen eigens anspricht (und andere damit verschweigt)⁸⁹⁷:

Es gibt doch keinen undankbareren Beruf als den des Wochenchronisten, der die Aufgabe hat, den geneigten Leser zu erheitern, ohne jemals den Anspruch erheben zu dürfen, daß der Leser den geneigten Wochenchronisten erheitere. Ich wäre doch neugierig, zu erfahren, wie der Leser es anfangen würde, mir mit der Erzählung der uninteressanten Ereignisse der letzten Woche ein Lächeln abzulocken.⁸⁹⁸

Über die Belustigung des Lesers hinaus sucht der rhetorische Ansatz der Satire das Publikum in Meinung und Haltung zu beeinflussen und/oder einen Erkenntnisprozess zu initiieren. Dies determiniert Satire folglich als eine publikumsorientierte Kunstform, die eine kommunikative, i. e. eine bewusstseins- und meinungsbildende Funktion innehat.⁸⁹⁹

Basierend auf Hempfers Unterscheidung von sprechsituationsabhängigen und sprechsituationsunabhängigen Schreibweisen lässt sich die Satire als pragmatisch bestimmte Kommunikationsform beschreiben; daraus resultiert die Notwendigkeit, terminologisch ebenso zu differenzieren zwischen primären (i. e. selbständigen) und sekundären (i. e. abhängigen) Schreibweisen.⁹⁰⁰ Das Satirische Prinzip ist nach dieser Differenzierung eine sekundäre Schreibweise, "die ohne die Verankerung in einer Sprechsituation textuell nicht artikulierbar wäre."⁹⁰¹ Die primären (durch Sprechsituationen bestimmten) Schreibweisen entsprechen den Modi Genettes (Narratives und Dramatisches); hier stellt sich nun die Frage, wie sekundäre Schreibweisen davon unterschieden werden können, ohne zum "fourre-tout-négatif" für alles, was man an anderer Stelle nicht unterbringen kann, degradiert zu werden.⁹⁰² (Genettes Ausdruck bezieht sich auf eine nicht-narrative und nicht-dramatische, eben eine dritte Sprechsi-

⁸⁹⁴ cf. Kap. 4. 1.

⁸⁹⁵ cf. Kap. 2. 4. 3. 1.

⁸⁹⁶ Weiss 1992, S. 25. – cf. Fricke: "All unser Sprechen wird nicht allein durch den Kontext anderer Wörter, sondern immer auch durch den Kontext der jeweiligen *Situation* bestimmt – und das bedeutet: in seinen Möglichkeiten durch 'pragmatische' Regeln eingeschränkt. Sprechen ist stets zugleich ein Handeln." (Fricke 1981, S. 43.)

⁸⁹⁷ cf. Kap. 2. 2. 1. und 3. 3. – cf. zum Schweigen: WS 12. April 1883: *Die Kunst zu schweigen. Der schlaue Orpheus. Die Dichter von Weilen und von Gottschall*. In: WS VI, S. 276-280.

⁸⁹⁸ WS 1. Juni 1884: *Lederne Hosen, Odaliskinnen und vollständig verjudete Antisemiten*. In: WS VI, S. 185. – Zur Chronisten-Rolle Spitzers cf. Kap. 2. 4. 4. 1 dieser Arbeit.

⁸⁹⁹ Brummack 1971, S. 360; Weiss 1985, S. 247f. "Überredung" bei Schwind 1988, S. 96.

⁹⁰⁰ Mahler 1992, S. 23 (cf. auch S. 33); Hempfer 1973, S. 162f.

⁹⁰¹ cf. Mahler 1992, S. 33.

⁹⁰² Genette 1986, S. 117.

tuation.) Das Satirische kann nicht thematisch bestimmt werden, da es keine thematischen Abhängigkeiten aufweist, sondern satirisch erst in Interaktion etwa mit der sprachlichen Repräsentation wird.

Kann ein satirischer Text durch die extratextuelle Pragmatik (und damit durch die lebensweltliche Situation, die den Text einfasst) mitbegründet werden,⁹⁰³ ist es nicht mehr oder zumindest nicht direkt möglich, die Satire allein anhand von Textmerkmalen zu erfassen; Satire ist folglich erst das "Resultat eines kommunikativen Umgangs mit dem Text, d. h. [...] eine Funktion seines Gebrauchs."⁹⁰⁴ Der für einen Handlungszusammenhang relevante Sinn ergibt sich erst aus der resultierenden Interpretation, die sich nun ihrer Art nach in zwei weitere Typen einteilen lässt: Der *gerade* Formtyp wird dem jeweiligen Satzmodus und der lexikalischen Füllung entsprechend interpretiert, während beim *ungeraden* Formtyp Satzmodus und Lexik nicht zur Verwendungssituation passen.⁹⁰⁵

Satirische Texte sind ungerade kommunikative Handlungstypen, die sich zwar konventioneller Sprachmuster bedienen, doch beabsichtigen, sie für die satirische Tendenz nutzbar zu machen. In der satirischen Rede ist demnach der Satiriker absichtlich unaufrichtig und verletzt die Kommunikationsregeln, nichtsdestotrotz erwartet er, dass seine Aussage vom Rezipienten durchschaut wird.⁹⁰⁶

Dieser kommunikationstheoretische Ansatz kann den poetischen Charakter der Satire, die Vielfalt satirischer Erscheinungsformen sowie das zeitweilige Verfehlen der satirischen Intention, i. e. ihre potentielle Wirkungslosigkeit, erklären.⁹⁰⁷ Im Rahmen der textexternen Pragmatik ist überdies z. B. die Existenz einer Art von "Kontrakt" zwischen Leser und Autor zu thematisieren,⁹⁰⁸ und die Einstellung des Lesers einem Text gegenüber erhält Gewicht.⁹⁰⁹ Besagter Kontrakt kann u. a. gestört werden, indem das Satirische Prinzip als ungerade Kommunikationsmodalität auftritt.⁹¹⁰ Satirische Texte verwenden möglicherweise das im

⁹⁰³ Dies muss deswegen geschehen, weil das Satirische als modal bestimmte Schreibweise nicht gleichberechtigt neben dem Narrativen und Dramatischen stehen kann (cf. Mahler 1992, S. 33).

⁹⁰⁴ Mahler 1992, S. 35. Damit ist aber noch nichts über die gesellschaftliche Gebrauchsfunktion oder die lebensweltliche Verankerung einer Satire gesagt. Es wird bloss erläutert, wie ein Text benutzt wird, und die Frage, wozu er verwendet wird, bleibt noch offen.

⁹⁰⁵ Ebd., S. 41.

⁹⁰⁶ Der Autor fördert dieses Verständnis durch Signale, cf. z. B. Kap. 3.

⁹⁰⁷ Weiss 1992, S. 26; Mahler 1992, S. 43.

⁹⁰⁸ Mahler 1992, S. 44. – cf. Kap. 2. 4. 3 zur *make-believe-Haltung* des Lesers.

⁹⁰⁹ cf. auch Eco 1998, S. 61-82. Normalerweise wartet der Romanleser mit seiner Entscheidung für eine fiktionale Lektüre nicht darauf, dass textinterne Fiktionssignale ihm diese Entscheidung erlauben; der Leser ist sich meist seit Beginn der Lektüre dessen bewusst, dass er einen Roman (und damit einen fiktionalen Text) liest. Die textinternen Hinweise erfüllen dort also eher die Funktion von Verstärkern, "die den Leser in der Richtigkeit des von ihm bereits abgeschlossenen Kontrakts bestätigen." (Mahler 1992, S. 47 u. Anm. 25f. Mahler verweist auf Anderegg, J.: *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Göttingen ²1977. S. 95, 101. Eine Sammlung von "Fiktionssignalen" findet sich ebd., S. 106f.)

⁹¹⁰ Mahler 1992, S. 47 (verweist auf: Anderegg: op. cit. S. 107, 117).

Text Dargestellte bloss zur Aktivierung eines bereits vorausgesetzten (anderweitig vermittelten) Wissens⁹¹¹ und setzen dergestalt beim Leser Kenntnis der aussertextlichen Realumstände voraus. Satirische Kommunikation ist mit Mahler also immer dann gegeben,

wenn 'gerade' Verwendungsweisen von Sprache zum Ausdruck einer Tendenz sekundär in Dienst genommen werden, d. h. wenn sie ihrerseits funktionalisiert sind als Träger einer auf bereits Mitgeteiltes negativ und implizierend zielenden Tendenz.⁹¹² Damit erscheint das Satirische neben (bzw. hinter) der Sach- und der Fiktivkommunikation insofern als jeweils deren Kehrseite, als es sich ihrer Signale zur Schließung eines kommunikativen Kontraktes bedient, den es im Verlauf der Lektüre zunehmend dementiert zugunsten eines neuen Kontrakts: Der satirische Text tut zunächst so, als ob er wie ein Sachtext bzw. Fiktivtext wahrgenommen werden könnte, bis er diese Rezeptionsmöglichkeiten aufgrund übermächtig werdender textinterner oder textexterner Evidenzen zum Kippen bringt.⁹¹³

Es ist nicht möglich, einen präzisen Zeitpunkt dieses "Kippens" bei der Rezeption von Spitzers Satiren zu indizieren, denn die Satire-Rezeption ist insofern stark leserabhängig, als die Enzyklopädie jedes Rezipienten anders konstituiert ist und der Zeitpunkt des Erkennens einer satirischen Aussage von dem vorhandenen Hintergrundwissen abhängt.⁹¹⁴ Vom Standpunkt des Autors lassen sich des Weiteren Textstrategien, die zur Verhüllung der satirischen Absicht eingesetzt werden, feststellen. So ist die Satire in Texten des Plauderers oder Chronisten sicherlich besser getarnt als z. B. in Feuilletons, in denen er sich demonstrativ als Satiriker gibt.⁹¹⁵ Eine ähnliche Tarnung erhalten Texte, die mit Versatzstücken der empirischen Realität arbeiten, indem sie z. B. Zitate von Wagner (oder aus der Zeitung 'über dem Strich') aufnehmen.⁹¹⁶

Das "Satirische" als Kommunikationsmodalität⁹¹⁷ eines Textes bietet grundsätzlich die Möglichkeit, Spitzers Satiren auf verschiedene Weisen kommunikativ nutzbar zu machen.⁹¹⁸ Ob die gewählte Rezeptionsform angebracht ist, entscheidet praktisch ausschliesslich der so-

⁹¹¹ Mahler 1992, S. 47f. – cf. Eco 1998, S. 94-106 (zur "Enzyklopädie"); Henningsen 1976, S. 9.

⁹¹² Mahler 1992, S. 48 Anm. 33. Mahler schlägt also v. a. folgende Modifikationen vor: Er spricht statt von funktionalisierter Ästhetik von einem sekundären Gebrauch von 'geraden' Kommunikationstypen und ersetzt den problematischen Wirklichkeitsbegriff durch das bereits sprachliche Konzept der mitgeteilten Information.

⁹¹³ Ebd., S. 48. Die explizite Bezeichnung eines Textes als *Satire* kann beispielsweise die Einstellung des Lesers bereits vorab steuern. Dies ist aber keine notwendige Bedingung für satirische Texte.

⁹¹⁴ cf. Kap. 2. 4. 3. 1.

⁹¹⁵ Als Beispiel hierfür sind etwa Spitzers *Reisebriefe* hinzuzuziehen, cf. z. B. Kap. 2. 4. 3. 1 und 2. 4. 4. 3.

⁹¹⁶ Beispiele etwa in Kap. 3. 2. 2.

⁹¹⁷ Nach Mahler ist das "Satirische" eine dritte Kommunikationsmodalität neben dem Fiktionalen und Nicht-Fiktionalen (Mahler 1992, S. 49).

⁹¹⁸ Es ist z. B. möglich, wissenschaftliche Reiseberichte als Erzählungen zu lesen (fiktionale Lektüre eines Sachtextes), nach Laura Esquivels *Bittersüßer Schokolade* zu kochen, Karl-Heinz Luderhäubches *Hinterm Berg* als Reiseführer zu verstehen (nicht-fiktionale Lektüre eines Fiktivtextes) oder Walter Moers *Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien* nur als Märchen zu rezipieren, dabei aber die satirischen Komponenten zu ignorieren.

zio-historische bzw. -kulturelle Rahmen, in dem die Kommunikation abläuft.⁹¹⁹ Kommunikations-Modalitäten sind nicht notwendig an bestimmte Textsorten gebunden, jedoch nicht generell unabhängig von Textsorten, sondern können sich vielmehr in ihnen artikulieren.⁹²⁰

Satirische Kommunikation lässt sich also verstehen als die jeweilige Kehrseite kontraktmässig dargebotener und dank einer quasi generischen Struktur möglichen Sach- bzw. Fiktivkommunikation. Dabei sind die Kommunikationsmodalitäten konvertierbar, da es prinzipiell denkbar ist, jeden Text in jeder Modalität zu lesen. Die ungeraden Modalitäten bedienen sich parasitär (und in diesem Sinne unaufrichtig, da kaschiert) der geraden Modalitäten; Satire ist folglich eine ungerade Modalität der textexternen Pragmatik mit sekundärem Verwendungscharakter des satirischen Sprechens, die auf fiktionaler oder nicht-fiktionaler Lektüre (primäre Verwendung) aufbaut.⁹²¹

Damit liegt zugleich auch eine Verdoppelung des eine Äußerung jeweilig situierenden Bezugsfeldes vor; hinter dem durch den Text inszenierten und damit aktualisierten Bezugsfeld steht ein lediglich impliziertes und im Rezeptionsvorgang zu aktualisierendes zweites Bezugsfeld, auf das die satirische Äußerung eigentlich erst abzielt.⁹²²

Für das Satirische Prinzip bedeutet dies, dass es prinzipiell im Rezeptionsvorgang immer umgangen werden kann, i. e., es kann aufgrund einer einsinnigen Lektüre reduziert werden auf die (von ihm selbst beanspruchten) geraden Kommunikationsmodalitäten und damit auf nur eines der zwei notwendig vorhandenen Bezugsfelder.⁹²³ Dann ist davon zu sprechen, dass Satire nicht umfassend begriffen wird – was freilich ein Lesevergnügen aufgrund ästhetischer Komponenten nicht ausschliesst.

Anhand von Spitzers sprachsatirischen Äusserungen kann gezeigt werden, dass Satire nicht nur Inhalte von Sprachhandlungen gegeneinander auszuspielen vermag, sondern gleichsam auch ihre Hintergründe (z. B. sprachliche Mechanismen) thematisieren kann.⁹²⁴ Spitzer ignoriert in seinen Satiren bisweilen gewisse Kommunikationsbedingungen, z. B. wenn er dem Mythos⁹²⁵ keine eigene Rationalität (im Sinne von eigenen Regeln) zugesteht und nach

⁹¹⁹ Mahler 1992, S. 49.

⁹²⁰ Ebd., S. 49f.

⁹²¹ Ebd., S. 51f.

⁹²² Ebd., S. 53.

⁹²³ ebd., S. 51-53.

⁹²⁴ cf. z. B. Kap. 3. 2. 1 und 7. 2. – cf. Mahler 1992, S. 56 (Mahler verweist u. a. auf V. N. Vološinov: *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*. Hg. v. S. M. Weber. Frankfurt, Berlin u. a. 1975. [insbes. S. 56.]).

⁹²⁵ Bermbach formuliert vier Einzelaspekte von Wagners Mythos-Begriff: "die durch keine zeitliche Eingrenzung beschränkte Wahrheit des Mythos [...]; seine durch 'dichteste Gedrängtheit' charakterisierte Binnenstruktur [...]; die 'Unerschöpflichkeit' seiner Auslegung [...]; der Hinweis, daß der Dichter den Mythos nicht selbst schafft, sondern nur 'deutet' und dadurch in die Überzeitlichkeit des Wahrheitsanspruchs erst jene Zeitbezüge hineinbringt, mit denen das Publikum sich dann wiederum selbst in eine eigene Beziehung setzen kann" (Berm-

den Regeln des Commonsense vermeintliche Unstimmigkeiten aufdeckt. Im bereits auszugsweise besprochenen Feuilleton zur *Götterdämmerung* beispielsweise zeigt sich besonders deutlich, wie Spitzer Komik erzielt, wenn er Wagners Texte für seine Satire kommunikativ nutzbar macht.⁹²⁶ Er unterzieht Wagners fiktionalen Text der Opernhandlung einer nicht-fiktionalen Lektüre und Bewertung.⁹²⁷

Der literarischen Erscheinungsform des Satirischen Prinzips kommt also eine zentrale Bedeutung zu, sodass in der Folge Spitzers satirische Feuilletons hinsichtlich ihrer feuilletonistischen Bedingungen zu untersuchen sind:

Wie eng Geist und Geld [...] verquickt waren, zeigt nichts deutlicher als die Entwicklung der liberalen Presse. [...] Die massenhafte Produktion von Feuilletons entsteht nicht aus einem kollektiven Anfall feuilletonistischen Denkens, nicht als eine Laune der Geistesgeschichte [...], sondern als Begleitphänomen der Presseentwicklung.⁹²⁸

4. 1 Zur Wahl der literarischen Form des Satirischen (satirisches Feuilleton)

4. 1. 1 Die Presse Wiens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Ursprünglich Jurist, [...] erfand [Spitzer] aber um 1865 das Wiener Feuilleton. Es ist scharf, schneidend, geistreich, ja grausam; weltanschaulich gehört es zum liberalen Zeitgeist und findet zahlreiche Gelegenheiten, sich kämpferisch für Fortschritt und Freiheit zu engagieren.⁹²⁹

Um Spitzers satirische Feuilletons⁹³⁰ in ihren historisch-kulturellen und publizistischen Kontext zu integrieren, ist beispielsweise eine um 1840 für das Wiener Zeitungswesen relevante infrastrukturelle Wende zu bedenken: Die Papierherstellung wurde entscheidend verbessert, die Verkehrssysteme ausgebaut, Eisenbahn und Post können mehr und in grösserem Umfeld Zeitungen verteilen, und die Leserzahlen steigen im Zuge der Verstädterung, um nur einige Faktoren der Entwicklung zu nennen. Der Brotfabrikant August Zang, Gründer der *Presse*, wirtschaftet ausserdem neu mit dem Gewinn aus Inseraten (nicht mehr nur mit dem Erlös aus

bach 2004, S. 192). – cf. Wagner, Richard: *Oper und Drama* (18590/51). In: Wagner *Dichtungen und Schriften* 7, bes. S. 150-177.

⁹²⁶ WS 11. Nov. 1879: *Die Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Niebelungen von Richard Wagner*. In: WS V, S. 69 (cf. z. B. Kap. 2. 4. 3. 2).

⁹²⁷ cf. Anm. 918.

⁹²⁸ Lengauer 1977f., S. 65.

⁹²⁹ Soergel/Hohoff 1964, S. 494.

verkauften Zeitungen). "Der Regelkreis von Werbung, Absatz und Gewinn, wie er uns selbstverständlich ist, gelangt hier zuerst zu erfolgreicher Anwendung. Das System entwickelt sich rasant und wird ein Machtfaktor in Staat und Wirtschaft."⁹³¹

Die Märztage des Jahres 1848 sind für Politik und Feuilleton gleichermassen einschneidend: Arbeiter, Bürger und Studenten leiten den Sturz des absolutistischen Systems ein, was u. a. dazu führt, dass Forderungen nach der Emanzipation des Bürgertums und allgemein nach sozialer Liberalisierung – z. B. die Emanzipation der Juden betreffend – laut werden. In den folgenden Jahren sucht sich das liberale Bürgertum (dazu gehören insbesondere assimilierte Juden) hauptsächlich 'nach oben' abzugrenzen, i. e. von Aristokratie und Klerus (die als eigentliche Träger des Antiliberalismus gesehen werden). Erst in den 1860er Jahren findet zudem eine Auseinandersetzung mit dem Proletariat und mit dem mehr und mehr verarmenden Kleinbürgertum statt.⁹³²

Am 17. Dezember 1862 wird ein Pressegesetz erlassen, das den Konzessionszwang und das System polizeilicher Verwarnung aufhebt und den Grundsatz der Pressefreiheit rechtskräftig macht.⁹³³ Das Gesetz bedeutet sicherlich einen Fortschritt gegenüber den restriktiven Bestimmungen des Regimes, dennoch werden der Pressefreiheit Grenzen gesetzt: Das Strafrecht ahndet gesondert journalistische Beleidigungen von Beamten, Geistlichen oder Offizieren, und Angriffe auf die Verfassung werden nicht toleriert.⁹³⁴ Schliesslich betont zwar die Dezemberverfassung eigens die Freiheit der Presse, und einige liberale Vorstellungen werden in den Gesetzen vom 15. Oktober 1868 und 9. März 1869 tatsächlich verwirklicht,⁹³⁵ Spitzer meint gleichwohl:

Das Damoklesschwert des Preßgesetzes [sic] schwebt über Jedem, der sich zu einem Schreibtische setzt, und wer auch nur die Mittheilung, daß ein Tenor wie ein Hahn gekräht habe, einer Druckmaschine zur gefälligen Weiterverbreitung übergeben hat, fühlt sich bereits unbehaglich, weil er sich vielleicht schon auf der schiefen Ebene befindet, von der man auf die Anklagebank rollt.⁹³⁶

⁹³⁰ Diese Bezeichnung verwendet Spitzer etwa in den *Wiener Spaziergängen* in der *NFP* vom 27. Okt. 1889, S. 5 (einsehbar im HAWSL).

⁹³¹ Lengauer 1977f., S. 65.

⁹³² Kernmayer 1998, S. 239f. – Zur Presse Wiens um 1848 cf. Helfert, Joseph Alexander Freiherr von: *Die Wiener Journalistik im Jahre 1848*. Hildesheim 1977 (1. Aufl. 1877).

⁹³³ cf. von Liszt 1878, S. 22.

⁹³⁴ cf. Lunzer 1954, S. 16.

⁹³⁵ cf. Lunzer, Marianne: *Die Umstellung in der österreichischen Pressepolitik. Die Verdrängung der negativen Methoden durch positive*. Wien (Habil.) 1953. S. 38 (zit. nach Nöllke 1994, S. 43, Anm. 4).

⁹³⁶ WS 17. Feb. 1889: *Der neue Aufschwung. – Ein berittenes Werkzeug der Vorsehung. – Preisausschreibung für die dauerhafteste Verfassung*. In: WS VII, S. 244f.

Wirksame Mittel staatlicher Kontrolle sind etwa Inseratensteuer und Zeitungsstempel, die sich durch die finanzielle Abhängigkeit der Presse von staatlicher Unterstützung ergeben.⁹³⁷ Liberale und nicht-liberale Zeitungen sollten in der Folge nebeneinander bestehen.⁹³⁸

Die offiziellen Zeitungen, z. B. die *Wiener Zeitung* (das offizielle Sprachrohr der Reichsregierung) oder das *Wiener Tagblatt*, erhielten seitens der Regierung oder anderer Quellen⁹³⁹ zeitweilig beträchtliche Zuwendungen, über deren Höhe jedoch nur mehr oder weniger plausibel spekuliert werden kann.⁹⁴⁰ Nebst diesen offiziellen Blättern⁹⁴¹ existierten feudale, klerikale Zeitungen wie *Das Vaterland*, vermutlich das bedeutsamste konservative Blatt, zu dessen Leserkreis v. a. Adel und höherer Klerus gehörten.⁹⁴²

Als politisch unabhängige Zeitungen galten z. B. die *Presse*, 1848 gegründet, und ihre Nachfolgerin, die 1864 von Herausgebern und Journalisten der *Presse* gegründete *Neue Freie Presse* (NFP). Die *Presse* war wegen des niedrigen Verkaufspreises, des weit verzweigten Korrespondentennetzes und dank der vergleichsweise aufwändigen Gestaltung des 'Teils unter dem Strich' (uS.), des *Feuilletons*⁹⁴³, äusserst erfolgreich. Im Feuilletonteil schrieben neben Daniel Spitzer u. a. Ludwig Speidel (1830-1906), Ferdinand Kürnberger (1821-1879) und Eduard Hanslick (1825-1904). Wie Letzterer war Max Kalbeck, Freund Spitzers und Kommentator von dessen Schriften, ab 1883 bei der *Presse* als Musikkritiker angestellt.⁹⁴⁴

Es darf als weitgehend gesichert gelten, dass die *Presse* ab 1867 von der Regierung finanziell abhängig war.⁹⁴⁵ Bereits im Mai 1864 hatten sich jedoch die Redaktionsspitze und zahlreiche Mitarbeiter der *Presse* abgespalten, um die *Neue Freie Presse* zu gründen, die fort-

⁹³⁷ cf. Juncker, Carl: *Die Aufhebung des Zeitungsstempels und die österreichische Presse*. Wien 1901; Garr, Max: *Die Inseratensteuer*. Schriftenreihe Wiener staatswissenschaftliche Studien, Bd. IX. Wien 1902. – Die Inseratensteuer wurde 1874 aufgehoben, der Zeitungsstempel erst 1899; infolge der Aufhebung der Inseratensteuer nahm die Zahl der Annoncen so stark zu, dass bisweilen die Inserate weit mehr Raum in Anspruch nahmen als der redaktionelle Teil (cf. z. B. beim *Neuen Wiener Tagblatt*). (zit. nach Nöllke 1994, S. 44, Anm. 9 u. 10.)

⁹³⁸ Einen Überblick über die Wiener Presselandschaft in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bieten u. a. Nöllke 1994, S. 43-66 und Kernmayer 1998, S. 257-300.

⁹³⁹ cf. Neisser, Maria: *Die wirtschaftlichen Einflußfaktoren der Wiener Tagespresse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Wien (Diss.) 1978 (zit. nach Nöllke 1994, S. 48, Anm. 32).

⁹⁴⁰ z. B. Hummel, Elfriede: *Der Liberalismus in seiner Relation zur Wiener Presse mit besonderer Berücksichtigung der ideengeschichtlichen Entwicklung*. Wien (Diss.) 1953. S. 123ff. (zit. nach Nöllke 1994, S. 48, Anm. 34). – cf. Kernmayer 1998, S. 260f.

⁹⁴¹ Ausgerechnet in der *Presse* spielt Spitzer auf die vielen offiziellen Zeitungen an: "Da mir nicht vierundzwanzig Spalten zur Verfügung stehen, gebricht es mir an Raum, alle anderen officiösen Zeitungen [sc. als die *Wiener Abendpost*] hier namhaft zu machen" (WS 13. Nov. 1870, *Die Presse*, Ts.; einsehbar im HAWSL).

⁹⁴² cf. Nöllke 1994, S. 49-53; Kernmayer 1998, S. 290f.

⁹⁴³ Die Bezeichnung "Feuilleton" stammt aus der Pariser Presse des frühen 19. Jahrhunderts und beschreibt den unteren Teil des Zeitungsblattes, der durch einen waagrechten Strich von den rein journalistischen Informationen abgetrennt ist (daher auch die Bezeichnung "unter dem Strich"). (z. B. Drews 1997, S. 582.)

⁹⁴⁴ cf. Kernmayer 1998, S. 272-274, 280f.

⁹⁴⁵ cf. Wandruszka, Adam: *Geschichte einer Zeitung. Das Schicksal der "Presse" und der "Neuen freien Presse" von 1848 bis zur Zweiten Republik*. Wien 1958. S. 61. Wandruszka schreibt, dass die *Presse* von ihrem Verleger Zang an die Regierung verkauft wurde, "die sie an ein Konsortium weitergab, die das Blatt im Regierungssinn leiten sollte." – cf. Paupié 1960, S. 136f. – cf. Zitat von Spitzer zur *Zeitungsnotiz* (Anm. 978).

an für einen moderaten Liberalismus stand und politisch einflussreich wurde.⁹⁴⁶ Das Konzept der Zeitung basierte auf Grundsätzen, die vormals von der *Presse* vertreten wurden; beispielsweise stützten sich ihre Autoren nicht auf Nachrichtenagenturen, die vom Staat geführt und kontrolliert wurden, sondern bauten ein eigenes Korrespondenten-Netzwerk auf. Im Feuilleton-Teil, dem eine belangreiche Rolle zukam,⁹⁴⁷ wurde nicht einfach über politische und kulturelle Ereignisse informiert, sondern man kommentierte Fakten; überdies fanden wissenschaftliche Abhandlungen, Reiseberichte und historische Betrachtungen ebenso Platz wie – dies als besondere Neuerung – deutsche Originalromane als Fortsetzungsserie.⁹⁴⁸ Die *NFP* genoss gemeinhin grosses Ansehen.⁹⁴⁹

1867 kritisiert Spitzer, noch bei der *Presse* in Lohn und Brot stehend, den Verlust von Idealen und die Machenschaften der Zeitung im Feuilleton *Die Zeitungsnotiz*, welche "die Kulturgeschichte der Gegenwart" sei:

Gegen den Materialismus der Gegenwart haben schon zu wiederholtenmalen [sic] erfahrene Weltweise die warnende Stimme erhoben [...]. Auch der Feuilletonist, welcher freilich nur der Woche den Puls zu fühlen berufen ist, und dessen philosophirender Verstand höchstens dem letzten Grunde der Heiterkeit des Fräulein Gallmeyer nachzuforschen hat, findet in seinem beschränkten Wirkungskreise nur zu oft Gelegenheit, diese Besorgniß erregende Abnahme der idealen Schwungkraft einer Zeit zu konstatiren [...].⁹⁵⁰

Karl Kraus (Lengauer bezeichnet Spitzer entsprechend als "Vorgänger des *Karl Kraus*"⁹⁵¹) kritisiert im ersten Heft der "Fackel" desgleichen das Zeitungswesen:

Vollends in den letzten Jahren [...], hat das literarische Manchesterthum eine Entwicklung genommen, die geradewegs einer Katastrophe zutreiben muss. Nie ist der Einfluss der Tagespresse schamloser in bares Geld umgemünzt, nie der Theatertheil der Journale offenkundiger zum Vortheil derer, welche ihn redigieren, benützt worden, nie hat Selbstlob in ähnlich verbrecherischer Weise der Beutegier allmächtiger Impotenzen Vorschub geleistet.⁹⁵²

Eine Bestandesaufnahme Spitzers aus dem Jahr 1892 fühlt der Literaturszene "den Puls": "In der schönen Literatur herrscht heute ziemlich allgemein der Naturalismus, ganz wenige Dich-

⁹⁴⁶ In diesem Sinne sind die Auflagenzahlen zu berücksichtigen, die Auflage der *NFP* wuchs rapide: 1864 wurden noch 10 000 Exemplare gedruckt, 1890 wurden bereits 40 000 verzeichnet (Kernmayer 1998, S. 280).

⁹⁴⁷ Das Feuilleton der *Kölnischen Zeitung* fungierte 1864 als Vorbild für die Gestaltung des Feuilletonteils der *NFP*. Im *Morgenblatt* (die *NFP* erschien zweimal täglich) fanden dementsprechend im Unterschied zur *Presse* auch Reiseberichte Platz (Kernmayer 1998, S. 281).

⁹⁴⁸ cf. Paupié 1960, S. 144; Kernmayer 1998, S. 281.

⁹⁴⁹ Lorenz 1995, S. 26f.

⁹⁵⁰ WS Mai 1867 [ohne genaues Dat.]: *Die Zeitungsnotiz*. In: WS I, S. 87.

⁹⁵¹ Lengauer 1977f., S. 70.

ter sträuben sich noch gegen diesen, und nur in ihren Werken und in der ganzen Speisekarten-Literatur findet man noch eine ideale Weltanschauung."⁹⁵³ Spitzers Naturalismus-Kritik steht hier möglicherweise in Bezug zur Feuilleton-Sammlung von Hermann Bahr (*Die Überwindung des Naturalismus*, 1890/91⁹⁵⁴), der neben Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Felix Salten u. a. zu einer Gruppe junger Dichter und Schriftsteller (sog. "Junges Wien") gehörte.⁹⁵⁵

Um die Jahrhundertwende hatte sich das politische und kulturelle Leben verändert, so dass sich mit Lengauer konstatieren lässt:

Die Tagespresse und mit ihr die Feuilletonistik war um die Jahrhundertwende in eine Krise geraten. Sie hatte mit der massenweisen Verbreitung des geschriebenen Wortes die Sprachverwendung an die Grenzen ihrer erkenntnismäßigen und moralischen Möglichkeiten geführt [...]. *Hofmannsthal* mit seinem sprachphilosophisch gewichtigen 'Brief' ('des Lord Chandos...an Francis Bacon', als Feuilleton im Berliner 'Tag' vom Sonntag, 18. Oktober 1902), *Karl Kraus* mit seiner 1899 einsetzenden, lebenslangen Kampagne gegen den Mißbrauch des Wortes, mögen als Umkehrungspunkte der Entwicklung gelten.⁹⁵⁶

Wenn Karl Kraus der *Neuen Freien Presse* absagt, die Nachfolge Spitzers anzutreten, dann mag dies davon zeugen, dass der kulturkritische Journalismus ihm in dieser Form nicht mehr sinnvoll scheint, dass er die Zwänge der Publizistik verabscheut und als selbständiger Herausgeber einer eigenen Zeitschrift aktiv werden will.⁹⁵⁷ An seiner statt wurde Theodor Herzl 1896 Feuilletonredakteur, 1899 Feuilletonchef der *Presse*. Herzl nutzte seine Position v. a. dazu, Schnitzlers Karriere zu fördern und Stefan Zweig literarisch einzuführen.⁹⁵⁸ Seine Hassliebe zu Wien ähnelt derjenigen Kraus', was Letzteren allerdings nicht davon abhielt, im Pamphlet *Eine Krone für Zion* (1898) Herzl und seine 'jüdischen Bemühungen' zu verhöhnen.⁹⁵⁹

4. 1. 2 Die "geistige Prostitution" des Wiener Feuilletons

⁹⁵² F 1, 1, S. 15f.

⁹⁵³ WS 3. April 1892: *Aus Meran II.*(Spitzer's letztes Feuilleton). In: WS VII, S. 306.

⁹⁵⁴ cf. Kap. 5. 3. 1.

⁹⁵⁵ Bahr beschreibt das Wiener Klima um 1881 wie folgt: "[...] den Humor der Stadt teilten sich Daniel Spitzer, der Wiener Spaziergänger, und O. F. Berg, der Schöpfer des 'Kikeriki' [...]" (zit. nach Soergel/Hohoff 1964, S. 419; cf. Pirchan 1942, S. 80).

⁹⁵⁶ Lengauer 1977f., S. 76.

⁹⁵⁷ cf. Fischer 1974, S. 22-25.

⁹⁵⁸ Kernmayer 1998, S. 272-274.

⁹⁵⁹ Johnston 1972, S. 360f.; Fischer 1974, S. 20.

Der Leser, der meiner 'geistigen Prostitution' theilnahmsvoll bis hierher gefolgt ist, fragt vielleicht jetzt vorwurfsvoll: Wie, er erklärt, im Frühling 'solid' sein zu wollen, und nun hat er doch geschrieben? Ja, aber ist denn das ein Frühling? Alle Welt zieht wieder den Winterrock an, und die arme Primula veris, die keinen hat, erfriert. Wenn der Himmel selbst so unsolid ist, dann brauche ich als schwacher irdischer Feuilletonist auch nicht anständig zu sein und gehe wieder 'spazieren'.⁹⁶⁰

Daniel Spitzers Feuilletons sind in erster Linie für die Wiener Presse geschrieben; damit steht er in einer Tradition Wiener Feuilletonisten, die im vorangehenden Kapitel hinsichtlich ihrer historischen Kontinuität bereits auszugsweise angedeutet wurde, deren Charakteristika nun in der Folge präziser zu erheben sind.

Das Feuilleton ist "jene kleine, anmutige, ziellose, aber dabei gar nicht ungewichtige oder gar absichtlose Plauderei, die 'unter dem Strich' [...] veröffentlicht zu werden pflegt".⁹⁶¹

Es

unterhielt und belehrte, doch auf graziöse, bestrickende Weise, wie es der wienerisch-österreichischen Eigenart schon im Blut liegt, und dadurch grenzt sich das Wiener Feuilleton zugleich dem verstandesscharfen Essay gegenüber ab, in dem weniger das Gefühl, das Herz, sondern der Intellekt, der Gedanke, der Vater ist.⁹⁶²

Formal-stilistisch umfasst das Feuilleton ein kurzes, prägnantes, witziges und anschauliches Prosastück. Es zeichnet sich durch eine besondere Art des Betrachtens aus; im belanglosen Alltäglichen soll in subjektiver Form (in Darstellung, Meinung und Ausdrucksweise) Wesentliches und 'Allgemeingültiges' ans Licht gebracht werden. "Als eigentliche Geburtsstunde des deutschsprachigen Feuilletons gilt das Jahr 1848, in dem als direkte Folge der revolutionären Ereignisse das 'politische Wiener Feuilleton' entsteht."⁹⁶³ Wenn Spitzers Feuilletons Politisches abhandeln, dokumentieren sie

einerseits auf der inhaltlichen Ebene den Wandel des bürgerlichen Selbstverständnisses und zeugen von der Aufrechterhaltung der bürgerlich-liberalen Denkfigur angesichts des Niederganges des Liberalismus; andererseits sind sie in ihrer formalen Gestaltung innerhalb der österreichischen Literatur der Epoche wohl das markanteste Beispiel jener feuilletonistischen Ästhetik des Mobilien, in der sich die literarästhetische Transformation veränderter Wahrnehmungsweisen zuerst manifestiert.⁹⁶⁴

⁹⁶⁰ WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 95. – In einer Rede bezeichnete der Politiker Kronawetter "das Schreiben für die 'Neue freie Presse'" als "geistige Prostitution", was Spitzer dazu anregte, ein ganzes Feuilleton im Sinne dieser "Prostitution" zu schreiben (cf. WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 90-95).

⁹⁶¹ Zohner 1946, S. 5f.

⁹⁶² Ebd., S. 6.

⁹⁶³ Püschel 1997, Zitat und Abschnitt S. 585. – cf. Kap. 4. 1. 1.

⁹⁶⁴ Kernmayer 1998, S. 178.

Es fällt auf, dass Spitzer die bürgerlich-liberale Denkfigur nicht überwindet, selbst wenn er die Sprache dekonstruiert.⁹⁶⁵ "Wie Kürnberger läßt auch Spitzer die grundsätzliche Idee des Liberalismus unangetastet".⁹⁶⁶ Spitzers Spaziergänge durch die monarchische Landschaft beginnen 1865. Die neue Idee des Liberalismus sieht er vor allem bedroht durch feudal-klerikale Komponenten, und in seinen deutsch-nationalen Texten versucht er den Herrschaftsanspruch der Deutsch-Österreicher zu stützen. In den achtziger Jahren sieht Spitzer eine weitere Bedrohung virulent, jene 'von unten': In den massendemokratischen Bewegungen erkennt der Feuilletonist ein Paradoxon, das Prinzip der Gleichheit richtet sich gegen das Bürgertum selbst.⁹⁶⁷

"Das Feuilleton hat [...] viele Ähnlichkeiten mit dem gesprochenen Wort, der aus dem Augenblick entstandenen und wie in einem Dialog dargelegten Entwicklung von Einfällen, Gedanken und Anschauungen".⁹⁶⁸ Es umkreist ein zentrales Thema, "das es in unzähligen Nuancen und Facettierungen immer wieder spiegelt – das Menschliche."⁹⁶⁹ In seiner Anthologie schreibt Fontana den Wiener Feuilletons zu, "eine wundervoll schwebende Mitte zwischen anspruchsvollem Essay und geistreicher Plauderei, zwischen zärtlichem Spiegelbild einer reifen Kultur und anregungsvoller Kritik einer werdenden Kultur, zwischen Satire und Chronik, zwischen Sittenbild und Weltoffenheit" gefunden zu haben.⁹⁷⁰ Andics betont den besonderen Charakter des Wiener Feuilletons: "Dem echten Feuilleton durfte bei allem Zynismus und bösester Ironie jener Hauch von Charme nicht fehlen, den man den Wiener Schmäh nannte und heute noch nennt."⁹⁷¹

Es fällt auf, dass eine Vielzahl der Wiener Feuilletonisten Juden waren. Der nachfolgend aufgeführte Artikel von Haacke ist generell zweifelsohne eine antisemitische Abrechnung, die gegen jegliche jüdische Kunstproduktion polemisiert und gewisse Sachverhalte kaum realistisch darzustellen gedenkt.⁹⁷² Dennoch wird Haackes Artikel hier beigezogen, weil er zu den wenigen Schriftstücken zählt, in denen Daniel Spitzer überhaupt etwas ausführlicher zur Sprache kommt;⁹⁷³ der Text ist als Primärquelle, nicht als wissenschaftliche Ausführung

⁹⁶⁵ cf. z. B. Mödling-Text (Kap. 7. 2. 3).

⁹⁶⁶ Kernmayer 1998, S. 184.

⁹⁶⁷ Ebd., S. 190. – cf. z. B. WS 26. Feb. 1888: *Was der Czar für den Frieden thun könnte. – Jugendliche Unbesonnenheit des Fürsten von Bulgarien. – Ein Wort Schmerling's. – Alt- und Jung-Oesterreich*. In: WS VII, S. 158-162.

⁹⁶⁸ Mauthe 1946, S. 8f.

⁹⁶⁹ Ebd., S. 23.

⁹⁷⁰ Fontana 1958, S. 7.

⁹⁷¹ Andics 1988, S. 318.

⁹⁷² Haacke behauptet beispielsweise unbegründet, die Wagner-Briefe seien Spitzer "von jüdischer Seite" zugespielt worden (Haacke 1942, Sp. 2056). Bei der Besprechung der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* (Kap. 4. 2) wird darauf zurückzukommen sein.

⁹⁷³ cf. Kernmayer 1998, insbes. S. 54ff.

aufzufassen.⁹⁷⁴ Haacke stellte fest, dass die "österreichische Presse [...] weit mehr von Juden beherrscht [war] als die Preußens oder überhaupt des Altreiches"⁹⁷⁵ – ein Faktum, das Spitzer selbst (wie später Karl Kraus⁹⁷⁶) mit Ironie zu bedenken pflegten:

Herr Hofrath Dingelstedt hat übrigens [...] verrathen, daß auch er von der Beängstigung nicht frei ist, die in neuerer Zeit von einer immer wachsenden Anzahl von Schriftstellern gefühlt wird, sie könnten für Juden gehalten werden. Die übliche Form, in der man auf sein Christentum aufmerksam macht, ist die, daß man es bedauert, kein Jude zu sein, und so sagt denn auch Herr Baron Dingelstedt in dem erwähnten Artikel von sich, er sei leider kein Jude, da er es sonst zweifellos weiter gebracht hätte.⁹⁷⁷

In Verbindung mit dem Judentum in der Presse kommt Haacke natürlich auch auf Richard Wagner zu sprechen. Er behauptet, dass "Wagner in der gesamten Wiener Presse sowohl durch Kritiken wie durch Feuilletons scharfe Ablehnung" erfahren musste.⁹⁷⁸ Faktum ist, dass Wagner nicht unkritisch aufgenommen wurde, was beispielsweise das *Wagner-Lexicon* und die zahlreichen Opern-Parodien und Karikaturen bereits belegen konnten.⁹⁷⁹ Haacke behauptet aber, eine "durchgehende Linie" zu erkennen, "die immer wieder die gleichen Wesensmerkmale jüdischer Manier und jüdischen Verhaltens innerhalb des Feuilletons aufzeigt."⁹⁸⁰ Präziser:

Die jüdische Herkunftsbekundung bekundet sich – mehr unfreiwillig als freiwillig – beim jüdischen Feuilletonisten eben am deutlichsten in seinem undeutschen Stil und in seiner Weltanschauung. 'Der Journalist muß lebhaft, beweglich, rasch, enthusiastisch, zersetzend, aufklärend, kombinierend, zusammenfassend sein, muß in medias res eintreten, den Kern einer Tagesfrage, den Mittelpunkt einer Debatte vor Augen haben, muß in scharfen und markanten Umrissen seinen Gegenstand behandeln, epigrammatisch, antithetisch, sententiös, in kurzen schlagenden Sätzen ihn darstellen, ihn durch ein gewisses Pathos lehren, durch Esprit Farbe, durch Schärfe Würze verleihen.' [Jellinek, Adolf (Jüd. Rabbiner aus Wien): *Der jüdische Stamm in Sprichwörtern* 1869.].⁹⁸¹

⁹⁷⁴ Haacke dürfte auch nahezu satirisch angeführt werden, um Spitzer ein wenig Ehre zu zollen, schrieb Letzterer doch, es sei "am besten, man sieht sich beizeiten um Feinde um, die behalten uns immer im Gedächtnisse und sagen uns die rühmstärksten schlechten Eigenschaften nach, wenn wir uns deren schon längst nicht mehr erfreuen." (WS 3. April 1892: *Aus Meran II. (Spitzer's letztes Feuilleton)*. In: WS VII, S. 300.)

⁹⁷⁵ Haacke 1942, Sp. 2052.

⁹⁷⁶ cf. Kap. 7.

⁹⁷⁷ WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 93. Dingelstedt war Direktor des Wiener Burgtheaters und verfasste einen Nekrolog zu Mosenthal (cf. WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 92f., 94).

⁹⁷⁸ Haacke 1942, Sp. 2052.

⁹⁷⁹ cf. Schneider 1996. – z. B. *Der Ring, der nie gelungen. Richard Wagner in Parodie, Satire und Karikatur*. Hg. v. Wolfgang W. Parth. München 1983; *Wagner-Parodien*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler. Frankfurt/M 1983 (ITB 687).

⁹⁸⁰ Haacke 1942, Sp. 2052.

⁹⁸¹ Haacke 1942, Sp. 2052.

Kernmayer bestätigt zwar den hohen Anteil jüdischer Journalisten innerhalb der liberalen Presse, sieht aber das Phänomen massgeblich in der "Möglichkeit des ungehinderten Zuganges" zu dieser Beschäftigung begründet, war doch in Österreich bis 1848 unter den akademischen Berufen allein der Arztberuf für Juden zugänglich.⁹⁸²

Es bleibt festzuhalten, dass Spitzers feuilletonistische Arbeiten im Wien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Ausnahme-Erscheinung darstellen. Die folgende, exemplarisch zu lesende Darstellung einiger für Spitzer bedeutsamer Kollegen kann erhellend zu einem auch den Erscheinungskontext berücksichtigenden Verständnis der Spitzer-Satire beitragen und versucht eine erste Positionierung des Feuilletonisten in der weiten Literatur-Landschaft seiner Zeit.

4. 1. 2. 1 Ludwig Speidel

Die erste Enttäuschung, die man an Sarah Bernhardt erlebte, ist ihre äußere Erscheinung. Zwar jene an die Unsichtbarkeit streifende Schlankheit ihrer Gestalt erwies sich gleich als ein witziges Märchen, das man, als eine heitere Übertreibung der Wirklichkeit, allerdings begreifen konnte, aber die unschönen Verhältnisse ihres Wuchses und ihr schwankender Gang schienen die vielgerühmte vollendete Anmut ihres Spiels nicht begünstigen zu wollen.⁹⁸³

Speidel entwirft in seinen kritischen Feuilletons literarische Porträts von "Persönlichkeiten" und "Wiener Frauen", er schreibt über "Heilige Zeiten" und "Schauspieler".⁹⁸⁴ Wittman schreibt ihm zu, er habe "die Wiener Literaturkritik auf eine Höhe gehoben, die vor ihm und nach ihm niemals erreicht wurde."⁹⁸⁵ Die künstlerische Qualität der Texte Speidels lasse ihn aus der Reihe mittelmässiger Kritiker hervortreten, denn, so Wittmann weiter, er "bleibt auch

⁹⁸² Kernmayer 1998, S. 102f. Zwar brachte die Revolution 1848 eine kurzfristige Liberalisierung der Gesetzgebung, doch spätestens 1851 wurden die erkämpften Rechte wieder aufgehoben; erst die Bestimmungen von 1867/68 festigten liberale Rechte für Juden. (Zu antisemitischen Zuschreibungen des "jüdischen Journalismus" cf. Kernmayer 1998, S. 101-106.) – Langenbucher sieht als wichtige "Motive und Aspekte", die etwa durch Heine und Börne geprägt wurden, z. B. die "charakteristische Verbindung von luzider Skepsis mit dem Vertrauen zur Vernunft und Logik" und das "eigentümliche, ambivalente Verhältnis zu Deutschland" (Langenbucher 1992, S. 16). Er referiert weiter Freuds Interpretation des Phänomens, der (wie später z. B. Kernmayer) die besondere soziale Rolle der Juden berücksichtigt, und Theodor Herzl, der zu bedenken gibt, "daß die Generation der Juden, die vor allem als Händler tätig war, für ihre Kinder eine andere berufliche Karriere und soziale Stellung angestrebt hatten. Deshalb ließen die meisten jüdischen Kaufleute ihre Söhne studieren, woraus sich der hohe Anteil von Menschen jüdischer Herkunft oder jüdischen Glaubens in allen akademischen und intellektuellen Berufen erkläre." (ebd., S. 16; cf. ebd. S. 17.) – cf. Andics 1988, S. 318-329.

⁹⁸³ Speidel, Ludwig: *Sarah Bernhardt*. In: Speidel 1910/11, Bd. IV, S. 177f. – Speidel wehrte sich zeitlebens gegen die Publikation seiner gesammelten Feuilletons in Buchform. Nach seinem Tod waren zwar diverse Ausgaben geplant, kaum eine jedoch vollständig zu Ende geführt (dies erinnert an Spitzer).

⁹⁸⁴ So die Titel der vier Bände seiner *Schriften* (Speidel 1910/11).

⁹⁸⁵ Wittmann, Hugo: *Vorbemerkung*. In: Speidel 1910/11, Bd. I, S. XI.

als Kritiker ganz Dichter,"⁹⁸⁶ was sich u. a. in seinem Text über Sarah Bernhardt niederschlägt:

Freilich, diese etwas verschobene und verschrobene Gestalt krönt ein Kopf, der vieles wieder gutmacht: ein schönes Eirund, deutlich umrissen und doch von weichen Linien begrenzt; Kinn und Nase bedeutend und einen starken Willen verratend; doch das Wunder in diesem Gesichte sind die von feinen Brauen überwölbten, großen dunkelblauen Augen, in welchen eine bewegliche Seele lebt.⁹⁸⁷

Speidel beschreibt mit ästhetischer Gleichförmigkeit die Erscheinung der Sarah Bernhardt, und gemeinhin scheint er in seinen kritischen Texten allem Exzessiven, Über-Normalen abgeneigt – was ihn schliesslich mit Spitzer eindeutig auf die Seite der Anti-Wagnerianer treten lässt.⁹⁸⁸ Für die Herausbildung des feuilletonistischen Schaffens in Wien weist Fontana dem Duo Speidel-Spitzer eine zentrale Funktion zu, wenn er behauptet, Speidel habe "mit Spitzer das Wiener Feuilleton der bürgerlichen und impressionistischen Ära" begründet.⁹⁸⁹ Schon früher nahm Karl Kraus Speidel (wie Spitzer und Kürnberger) von den "Freiknaben, die unter dem Strich"⁹⁹⁰ gehen, aus, denn: "Nie zuvor und nie seither hat die Sprachkunst eine ähnliche Gastrolle auf den Schmieren des Geistes gespielt."⁹⁹¹ An Speidel wird gemeinhin sein glatter, gefälliger Stil gelobt, seine schmucken Adjektive, seine Selbstdarstellung als biertrinkender Philosoph und Wienerwald-Wanderer,⁹⁹² der v. a. das Wiener Geschehen überaus belesen kommentiert.⁹⁹³

Vergleicht man nun ein Künstler-Feuilleton Spitzers mit Speidels bereits auszugsweise zitiertem Text, zeigt sich, wie die befreundeten Feuilletonisten mit demselben Sujet – fast zeitgleich⁹⁹⁴ – umgehen.⁹⁹⁵ Wie die Figur der Sarah Bernhardt in beiden Texten abgehandelt wird, gibt des Weiteren über Spitzers Künstler-Satire Aufschluss. Besonders in Bezug auf

⁹⁸⁶ Ebd.

⁹⁸⁷ Speidel, Ludwig: *Sarah Bernhardt*. In: Speidel 1910/11, Bd. IV, S. 178.

⁹⁸⁸ Rütsch 1963, S. 33. – Speidel spricht sich allerdings u. a. auch gegen Brahms aus, den Spitzer in seinen Texten nicht angreift.

⁹⁸⁹ Fontana 1958, S. 8. – Andics schreibt dieses Verdienst Spitzer alleine zu ("Spitzer begründete die Wiener Feuilletontradition", Andics 1988, S. 218).

⁹⁹⁰ Kraus *Schriften 1*, S. 136.

⁹⁹¹ Kraus *Schriften 3*, S. 44.

⁹⁹² cf. z. B. Speidel, Ludwig: *Wiener Landschaften*. In: Speidel 1910/11, Bd. II, S. 227-232.

⁹⁹³ cf. Lengauer 1977f., S. 70.

⁹⁹⁴ Speidels Feuilletons über Sarah Bernhardt erschienen am 6. und 27. Nov. 1881, Spitzers Text wurde dazwischen, am 13. Nov. 1881, publiziert.

⁹⁹⁵ Dass hier die Künstlerin Sarah Bernhardt hinzugezogen wird, liegt v. a. darin begründet, dass sich keine anderen Texte der Feuilletonisten so übereinstimmend und zeitgleich mit *einem* Sujet befassen. Die umfangreichste Buchausgabe von Speidels Texten (cf. Speidel 1910/11) legt ausserdem keinen Text über Richard Wagner vor (er wird höchstens am Rande erwähnt).

seine Bühnen-Satiren betont Spitzer, nicht wie ein Kritiker zu urteilen, sondern satirische Beiträge verfassen zu wollen.⁹⁹⁶

Spitzers Satire *Sarah Bernhardt* hebt an mit der Reaktion des Wiener Publikums auf das Gastspiel der Schauspielerin:

Das Gastspiel der berühmten Pariser Schauspielerin Sarah Bernhardt im Ringtheater hat in den Gemüthern der Wiener Bevölkerung eine bedenkliche Erregung hervorgerufen. Die Theater-Neugierde, die sonst nur in der milden Form eines eingehenden Studiums der Theaternotizen des 'Fremden-Blatt' auftrat, nahm bald den Charakter der vollständigen Narrheit an, in welcher der Sinnverwirrte, unbekümmert um das Los seiner Gläubiger, ausrief:

'Sarah Bernhardt sehen und dann sterben!'⁹⁹⁷

Speidel beginnt in seinem oben bereits auszugsweise zitierten Text gleichfalls mit der Reaktion des Wiener Publikums auf Sarah Bernhardt:

Sarah Bernhardt hat ungefähr eine Stunde gebraucht, um das Publikum Wiens für sich einzunehmen, es mit der sanften Gewalt einer Künstlerin, die zu warten versteht, zu sich herüberzuziehen. Viele hatten geglaubt, sie würde auf ihren bloßen Ruf hin mit Begeisterung empfangen werden, oder sie selbst würde durch einen kühnen Bühnenstreich sich der Gemüther sofort zu bemächtigen suchen; allein das eine liegt nicht im Charakter des Wiener Publikums, das andere nicht in der Natur dieser Künstlerin.⁹⁹⁸

Während Speidel eine Gesamtschau der äusseren Erscheinung Bernhardts anschliesst, greift Spitzer gleichermassen ihren "Ruf einer sensationellen Magerkeit" auf,⁹⁹⁹ weniger ausführlich als Speidel, dafür stets auf eine satirische Pointe hin ausgerichtet. Spitzer beschreibt – wie Speidel – die Wirkung, die von Sarah Bernhardt auf das Wiener Publikum ausging. Vorerst jedoch klammert er ihre schauspielerische Leistung weitgehend aus und beschränkt sich auf ihre Toilette: "welche Bewunderung bei den Frauen und welchen Schrecken bei den Ehemännern erregten erst die Toiletten der Tragödin!"¹⁰⁰⁰ Just diesen Aspekt führt Speidel in seinem zweiten Feuilleton über Sarah Bernhardt aus, und zwar nicht minder satirisch als Spitzer:

Das Auftauchen zahlreicher Sarah-Köpfe, nicht etwa im Bilde, sondern im Leben, nämlich jener weiblichen Köpfe, die, von rötlichem Haare und einer gediegenen Nase unterstützt, sich eine gewisse Ähnlichkeit mit Sarah Bernhardt anfrisieren, bekundet untrüg-

⁹⁹⁶ cf. WS 28. Okt. 1866 (einsehbar im HAWSL bzw. Auszug bei Nöllke 1994, S. 111, Anm 258).

⁹⁹⁷ WS 13. Nov. 1881: *Sarah Bernhardt*. In: WS V, S. 324.

⁹⁹⁸ Speidel, Ludwig: *Sarah Bernhardt*. In: Speidel 1910/11, Bd. IV, S. 177.

⁹⁹⁹ WS 13. Nov. 1881: *Sarah Bernhardt*. In: WS V, S. 324.

¹⁰⁰⁰ Ebd., S. 325.

lich den mehr als flüchtigen Eindruck, den die berühmte französische Schauspielerin auf die Frauen und folglich auf die Männer gemacht hat.¹⁰⁰¹

Abgesehen von der Schilderung der Erscheinung Sarah Bernhardts, würdigt Speidel ihre schauspielerische Leistung kritisch, er tritt weitgehend als Theater-Kritiker auf.¹⁰⁰² Spitzer hingegen bleibt hinsichtlich der kritisierten Aspekte oberflächlicher und der satirischen Pointe verhaftet.¹⁰⁰³ Die beiden Feuilletonisten haben Sarah Bernhardt in derselben Rolle gesehen, und was feuilletonistisch daraus resultiert, zeigt eine weitere Gegenüberstellung zweier Textstellen. Spitzer konstatiert zum Auftritt Sarah Bernhardts:

Im ersten und zweiten Acte fand sie nur wenig Beifall, sie erschien als ein so gesetzter Wildfang und ihr Leichtsinn war so lyrisch, daß man nicht begriff, wie sie zu dem Spitznamen Frou-Frou gelangt war. [...] Gleich in der ersten Scene faltet sie den Moniteur, der auf dem Tische liegt, zu einem Fächer zusammen und weht sich mit demselben Kühlung zu; leider schien sie sich aber auch die Langeweile dieses Blattes zugefächert zu haben.¹⁰⁰⁴

Speidel kritisiert folgendermassen:

Als Frou-Frou, die einst von Fräulein Kronau bei uns liebenswürdig gegeben wurde, trat Sarah Bernhardt wieder in den Vollbesitz ihres Könnens. Neue Töne schlug sie an, Töne eines übermütigen Leichtsinnes – eines Leichtsinnes indessen, der in seinem plötzlichen Abbrechen, in seinen schroffen Übergängen das tragische Ende Frou-Frous vorbereitet und vermittelt.¹⁰⁰⁵

Sowohl Spitzers Satire als auch Speidels Kritik machen sich den Vergleich zunutze, um Auffälligkeiten des Gegenstandes hervorzuheben. Spitzers Schluss-Pointe verweist indirekt auf Sarah Bernhardts Mitspieler:

Wir hätten schließlich noch von dem schwarzen Pudel der Tragödin, der den Namen 'Niagara' führt, Manches zu erzählen, aber die Höflichkeit würde uns dann gebieten, auch von ihren Mitspielern zu sprechen, und wir wollen höflich bleiben.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰¹ Speidel, Ludwig: *Sarah Bernhardt. Josephine Gallmeyer. Charlotte Wolter*. In: Speidel 1910/11, Bd. IV, S. 184.

¹⁰⁰² cf. Speidel, Ludwig: *Sarah Bernhardt*. In: Speidel 1910/11, Bd. IV, S. 179ff.; Speidel, Ludwig: *Sarah Bernhardt. Josephine Gallmeyer. Charlotte Wolter*. In: Speidel 1910/11, Bd. IV, S. 185ff.

¹⁰⁰³ cf. WS 13. Nov. 1881: *Sarah Bernhardt*. In: WS V, S. 326ff.

¹⁰⁰⁴ Ebd., S. 327.

¹⁰⁰⁵ Speidel, Ludwig: *Sarah Bernhardt. Josephine Gallmeyer. Charlotte Wolter*. In: Speidel 1910/11, Bd. IV, S. 187.

¹⁰⁰⁶ WS 13. Nov. 1881: *Sarah Bernhardt*. In: WS V, S. 328.

Im Schlussabschnitt von Speidels erstem Bernhardt-Text ist wiederum folgender Vergleich zu finden:

Wir wissen wohl, daß unser französischer Gast die Vergleichen nicht ausstehen kann. Als jemand eine Parallele zwischen ihr und der Rachel ziehen wollte, rief sie unwillig aus: 'Je suis Sarah Bernhardt!' Nun, wir in Wien haben die französische Schauspielerin in diesen Tagen kennen gelernt, und wir wissen somit, was es heißt, wenn jemand von sich sagen kann: 'Ich bin Sarah Bernhardt!'¹⁰⁰⁷

Ludwig Speidel, der 1853 aus München nach Wien kam, arbeitete wie Spitzer bei der *Presse*, bei der *NFP* und kurzzeitig auch bei der *Deutschen Zeitung*; letzteres Organ pflegte Spitzers Texte jeweils 'nur' auf Seite zwei u. S. abzdrukken, denn die Titelseite war Speidel vorbehalten.¹⁰⁰⁸ Zwar könnte man aufgrund seiner Herkunft entgegenhalten, Speidel sei kein 'echter' Wiener, doch mit einem Blick auf seine Feuilleton-Themen darf man den Bajuwaren mit Fug und Recht als Wiener Feuilletonisten bezeichnen.¹⁰⁰⁹ Entsprechend wird Speidel von Zeitzeugen etwa als "König des Wiener Feuilletons"¹⁰¹⁰ und als "Schriftsteller von erstem Range"¹⁰¹¹ bezeichnet.

Während der Arbeit bei der *NFP* musste Speidel (als verantwortlicher Feuilletonredakteur) einmal ein Feuilleton Spitzers zurückschicken, "weil die Leitartikel ungefähr das Gegenteil von dem sagten, was die 'Spaziergänge' enthielten".¹⁰¹² Spitzer und Speidel hatten auch persönlich Kontakt; Speidels Nachruf auf Spitzer zeugt von dieser Freundschaft.¹⁰¹³ Und trotz dieser Freundschaft pflegte sich Speidel (wie Spitzer¹⁰¹⁴) mitunter judenfeindlich zu äußern, etwa wenn er den Juden die "sozusagen leibliche Phantasie" zuschreibt, die auch das Eintreten des "jüdische[n] Genius in die Welt der Bretter" begünstige. Denn, so konstatiert Speidel:

¹⁰⁰⁷ Speidel, Ludwig: *Sarah Bernhardt*. In: Speidel 1910/11, Bd. IV, S. 183.

¹⁰⁰⁸ Nöllke 1994, S. 74; cf. Kernmayer 1998, S. 272-284.

¹⁰⁰⁹ cf. Wittmann, Hugo: *Vorbemerkung*. In: Speidel 1910/11, Bd. I, S. XIXf.: "Aber wer ist mehr Wiener gewesen als er, nämlich Wiener der alten Kaiserstadt, Wiener im Sinn eines Hochproduktes süddeutscher Zivilisation? Er schilderte die Wiener Frauen mit ihrer Fröhlichkeit, mit dem Rhythmus im Gang und mit der Grazie in der Kleidung, mit den lichtumflossenen Köpfen, mit der vornehmen Zeichnung in Gesicht und Figur, mit ihrem hellen Lachen um mit ihrer ganzen Natürlichkeit."

¹⁰¹⁰ Don Spavento: *Herr Ludwig Speidel*. In: Don Spavento 1874, S. 27.

¹⁰¹¹ Stoessl 1906, S. 1.

¹⁰¹² Kalbeck 1894, S. XLIV. Weder Kalbeck noch Speidel erwähnen den Titel besagten Feuilletons. Es könnte sich – so Nöllkes Vermutung – um den Text vom 26. Juni 1874 (*Die Entlassung des Kriegsministers Baron Kuhn*. In: WS III, S. 84-88) handeln (Nöllke 1994, S. 88, Anm. 133; cf. zur Brisanz der Thematik ausführlicher Nöllke 1994, S. 266-270).

¹⁰¹³ cf. Kap. 6. 1.

¹⁰¹⁴ cf. Kap. 6. 3. 1.

Wo der Deutsche seine Seele mühsam, wie aus einem Futteral, hervorholt, ist sie bei unseren Brüdern aus dem Osten schon in lebhafter Bewegung. Indem der Jude 'mauschelt', d. h. an Leib und Seele zappelt, ist er für uns ruhigere Naturen ein Schauspieler, und wenn man einen jüdischen Roßkamm mit einem deutschen Bauer um ein Pferd handeln sieht, springt der Blutunterschied beider Leute deutlich genug ins Auge.¹⁰¹⁵

Kernmayer stellt fest, dass die damaligen Bilder von Juden, wie sie in Feuilleton und v. a. in der satirischen Presse entworfen werden, essentiell der "Denunzierung antiliberaler Gesteshaltung" dienen, die Juden demnach als "Opfer katholischer und konservativer Anwürfe" fungieren.¹⁰¹⁶ Friedrich Schlögl lässt beispielsweise in seinen Feuilletons vorwiegend jene Figuren jüdenfeindliche Aussagen machen, die dem katholisch-konservativen oder kleinbürgerlichen Kreise zugehören.¹⁰¹⁷ Bei Sigmund Schlesinger, Spitzer und Speidel beispielsweise findet sich das Engagement für die Gleichberechtigung der Juden an die Idee der Assimilation – an den Verzicht auf spezifisch jüdisches Leben – gebunden; dies scheint der "Grundtenor der liberalen pro-jüdischen Feuilletonistik" zu sein.¹⁰¹⁸

Speidel galt als "Drahtzieher" des Wiener Kulturbetriebs, "als Königsmacher der Burgtheaterdirektoren, als Freund der schauspielerischen Größen auf dem Burgtheater [...], als Anführer der Anti-Wagner- und Anti-Makart-Lobby unter den Journalisten (gemeinsam mit *Eduard Hanslick* und *Daniel Spitzer*)".¹⁰¹⁹ Als "Burgtheaterkritiker" hatte Speidel dazumal den grössten Einfluss – "aber gerade hier fällt er im Lichte der Nachwelt die erstaunlichsten Fehlurteile."¹⁰²⁰ So ist in den 1890er Jahren Speidels Stern im Begriff zu sinken,¹⁰²¹ und Karl Kraus zieht Bilanz:

Deutschmeister Speidel, der seit 30 Jahren den Inhalt aller Burgtheaterstücke so schön angibt, hat niemals auf die Production befruchtend eingewirkt. Er überragt ja an Bildung den ganzen Tross der Leute, deren Beruf es ist, ein entstelltes Bild von der Aufnahme einer Novität zu geben. Aber wird ihm darum nicht umso schwerer der kritische Amtsmissbrauch, den er seit Jahrzehnten treibt, anzurechnen sein?¹⁰²²

Tatsächlich spielte das Feuilleton in der Theaterentwicklung eine wichtige Rolle, sei es als Begleiterin und Reklameträgerin für das Theater, sei es als Repräsentantin des anspruchsvollen

¹⁰¹⁵ Speidel, Ludwig: *Ernesto Rossi*. In: Speidel 1910/11, Bd. IV, S. 74f. – Kommentierung von Speidels Schriften (u. a. hinsichtlich 'jüdischer Aspekte') bei Kernmayer 1998, S. 191-204.

¹⁰¹⁶ Kernmayer 1998, S. 240.

¹⁰¹⁷ Ebd., S. 240f.

¹⁰¹⁸ Ebd., S. 242.

¹⁰¹⁹ Lengauer 1977f., S. 70. – cf. z. B. Speidel, Ludwig: *Johann Nestroy*. In: Speidel 1910/11, Bd. I, S. 128-135; Ders.: *Hans Makart und die Frauen*. In: Speidel 1910/11, Bd. II, S. 10-18.

¹⁰²⁰ Zohner 1946, S. 398. – Bei den erwähnten "Fehlurteilen" handelt es sich z. B. um Speidels Ernennung eines gewissen Leo Ebermann zum Nachfolger Grillparzers (cf. Lengauer 1977f., S. 70).

¹⁰²¹ cf. Bahr über Speidels *Kritik des Burgtheaters* (Bahr 1890, S. 138-147).

¹⁰²² F 1, 2, S. 15.

Publikums.¹⁰²³ U. a. weil es sich mit Kunst und Kultur zu befassen pflegt, fällt auf, dass dem Wiener Feuilleton des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine gewisse Normbindung eignet; gebildete Formulierungen scheinen geradezu Pflicht zu sein, sodass es zum "Aperçu", wie Lengauer meint,¹⁰²⁴ neigt. Mythologische oder historische Anspielungen¹⁰²⁵ finden sich zuhauf bei Spitzer, allerdings kokettiert er genau mit diesem Bildungsdünkel, indem er z. B. mythologische Bezeichnungen verfremdet auf Regierungsmitglieder bezieht ("die dickbäuchige vestalische Jungfrau des Abgeordnetenhauses, Herr Dr. Kronawetter"¹⁰²⁶) oder Sachverhalte masslos mythologisch überhöht und so auf eine satirische Kommunikationsebene hievt¹⁰²⁷. Die Anforderungen, die Spitzers Feuilleton an den Bildungshintergrund seines Publikums stellt, sind ähnlich hoch wie bei Speidel oder einem weiteren Wiener Feuilletonisten: Ferdinand Kürnberger.¹⁰²⁸

4. 1. 2. 2 Ferdinand Kürnberger

Ferdinand Kürnbergers Feuilletons genossen nicht nur in Wien grosses Ansehen, sie wurden auch in zahlreichen Berliner Blättern publiziert.¹⁰²⁹ In seinen politischen Texten geht er mit der Regierung hart ins Gericht,¹⁰³⁰ er schreibt bissig antiklerikale Polemiken und attackiert die Gründerzeit-Geschäftemacher¹⁰³¹. Die Initiatoren privater Theater beäugt Kürnberger gleichermasse kritisch:

Sie zeichneten ihre Aktien nicht aus Liebe zur Kunst, just auch nicht aus Liebe zum Gewinn, was ihnen gerne bezeugt sein soll, sondern ihr Motiv war ein drittes: Repräsentation. An diesen 'Kunstinstituten' beteiligt zu sein, hatte der Mehrzahl der Aktionäre genau die Bedeutung ihrer Soupers, ihrer Salons, ihrer Makartgemälde, ihrer Equipagen und Villen: nämlich Reklame und öffentliche Bezeugung ihrer Kreditwürdigkeit.¹⁰³²

¹⁰²³ cf. Friedrich Schlögl und Ludwig Anzengruber in der *Deutschen Zeitung* (cf. Lengauer 1977f., S. 67).

¹⁰²⁴ Lengauer 1977f., S. 72.

¹⁰²⁵ z. B. in Speidels *Hans Makart und die Frauen* (In: Speidel 1910/11, Bd. II, S. 10-18) oder *Fanny Elßlers Fuß* (ebd., S. 36-44).

¹⁰²⁶ WS 6. Mai 1877: *Baron Dingestedt*. In: WS IV, S. 90.

¹⁰²⁷ cf. z. B. WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 251-256 (besprochen in Kap. 2. 4. 3 und 6. 3. 2 dieser Arbeit).

¹⁰²⁸ cf. Kap. 2. 4. 3. 1, 4 und 4. 1.

¹⁰²⁹ Kürnbergers Feuilletons liegen in zwei (unvollständigen) Sammelbänden vor: *Siegelringe* (erstmal 1874) und *Literarische Herzenssachen* (erstmal 1877). Hier zit. nach der erweiterten Ausgabe: Kürnberger 1910 und Kürnberger 1911.

¹⁰³⁰ z. B. Ferdinand Kürnberger: *Was sich der Kahlschlag erzählt, oder: Baum-Kultus und Ich-Kultus*. In: Kürnberger 1910, S. 229-232.

¹⁰³¹ cf. z. B. Ferdinand Kürnberger: *Die Feuilletonisten*. In: Kürnberger 1911, S. 430-439.

¹⁰³² Ferdinand Kürnberger: *Soziale Wirkungen des Wiener Börsensturzes*. In: Kürnberger 1910, S. 535-545 (Zitat S. 538).

Kürnbergers literarische Feuilletons behandeln z. B. Franz Grillparzer,¹⁰³³ dessen unentschlossenes Zaudern und passives Dasein Kürnberger wiederum als symptomatisch für die gegenwärtige (politische und geistige) Lage Österreichs liest.¹⁰³⁴ In Kürnbergers politischen Texten und literarischen Rezensionen dienen politische oder literarische Anhaltspunkte oftmals nur als Anlass, um – in Spitzer-ähnlichen Assoziationen – zu Entfernterem zu gelangen.¹⁰³⁵ Im Feuilleton *Ich suche im Nebel meinen Weg*¹⁰³⁶ etwa geht Kürnberger von der Stadterneuerung Wiens aus, um technische und sozio-ökonomische Neuerungen als Zerstörungen zu entlarven.

Kürnbergers Feuilletons weisen thematische Berührungspunkte mit Spitzers *Wiener Spaziergängen* auf, wenn er etwa *Zum neuen Jahr*¹⁰³⁷, über den *Badeplatz der Dummheit*¹⁰³⁸ oder über *Sprache und Zeitungen*¹⁰³⁹ schreibt. Ähnlich Spitzer oder später Kraus¹⁰⁴⁰ thematisiert er die moralische Verantwortung des Journalisten der Sprache gegenüber, sichtbar an Texten wie *Die Blumen des Zeitungsstils* oder *Sprache und Zeitungen*. Er geht gegen die politische, vaterländische Phrase¹⁰⁴¹ und die Phraseologie der Presse¹⁰⁴² vor, analysiert zunächst den einzelnen Begriff, entledigt ihn seiner oberflächlichen Bedeutungen und entlarvt Dahinterliegendes.¹⁰⁴³ In den *Blumen des Zeitungsstils* (1876) beispielsweise beklagt Kürnberger die Sprache der Journalisten: "Es kann einem Spaß machen, die groteske Flora der Zeitungsblumen mit einem flüchtigen Blicke zu mustern und sarkastisch zu belächeln. Wer ist komischer: der ritterliche Zeitungsstil oder der pöbelhafte Zeitungsstil? Um den Preis der Verkehrtheit sie beide."¹⁰⁴⁴ Um seine Argumentation zu stützen, wendet Kürnberger ein Verfahren an, das Spitzer und später Karl Kraus ebenfalls einsetzen: Er bietet dem Leser einige "Stichproben" des Zeitungsstils an.¹⁰⁴⁵ Bezüglich des satirischen Schreibens, das Kürnberger pflegt, beurteilt er aufgrund etymologischer Überlegungen das "Geißeln" sprachkritisch:

¹⁰³³ cf. Ferdinand Kürnberger: *Grillparzers Lebensmaske*. In: Kürnberger 1911, S. 271-275.

¹⁰³⁴ cf. Lengauer 1977f., S. 69.

¹⁰³⁵ cf. Kernmayer 1998, S. 133f.

¹⁰³⁶ Kürnberger 1905, S. 396-403.

¹⁰³⁷ In: Kürnberger 1910, S. 99-108.

¹⁰³⁸ Ebd., S. 225-228.

¹⁰³⁹ In: Kürnberger 1911, S. 18-32.

¹⁰⁴⁰ Kraus hat sich in über dreissig Hefen der *Fackel* mit Kürnberger auseinandergesetzt, u. a. auch Feuilletons von Kürnberger in der *Fackel* nachgedruckt (cf. z. B. F 11, 298f., S. 11-16, 17-22). – cf. Kühnel 1970, S. 138.

¹⁰⁴¹ cf. z. B. die Feuilletons *Redensarten I-III* (1870) (in: Kürnberger 1910, S. 121-133), auch *Zur Regelung der Phrasen-Prostitution. Ein schwüler Sommernachtstraum* (in: Kürnberger 1910, S. 88-92; auf S. 92 wird "Freund 'Sp-r'" erwähnt).

¹⁰⁴² cf. z. B. *Die Blumen des Zeitungsstils* (in: Kürnberger 1911, S. 8-17).

¹⁰⁴³ Ausführlichere Darstellung des Feuilletons Kürnbergers (und weiterführende Literatur) bei Kernmayer 1998, S. 130-139.

¹⁰⁴⁴ Kürnberger, Ferdinand: *Die Blumen des Zeitungsstils*. In: Kürnberger 1911, S. 9.

¹⁰⁴⁵ Ebd. (cf. ebd. S. 10-17).

Ich weiß freilich: das Geißeln kommt nicht aufs Kerbholz der Zeitung allein; die Sprache der satirischen Literatur hat es längst schon gehabt. Wir haben es aus den lateinischen Schulen aufgegriffen, durch die jeder Deutsche geht; wir fanden es schon bei den Römern.

Das ist wahr und doch nicht ganz wahr. Wo wir geißeln sagen, sagt der Römer *castigare*, aber das heißt *castum agere*, etwas keusch und rein machen. Diese Etymologie fiel mit vollem Verständnis ins römische Ohr und sie klingt menschlich genug. In unser Ohr fällt nichts als die klatschende Geißel, ein Bild der nackten Bestialität.¹⁰⁴⁶

Wenn sich Spitzer bisweilen auch auf das Gebiet der Sprachkritik vorwagt,¹⁰⁴⁷ er bleibt – anders als Kürnberger – stärker einem satirischen, pointenreichen Stil verhaftet.¹⁰⁴⁸

Dieses Kapitel hat gezeigt, dass die Feuilleton-Landschaft Wiens zur Zeit Spitzers eine grosse Bandbreite an Themen und Gestaltungsmitteln abdeckte. Warum Spitzer gerade dem Feuilleton, dieser 'kleinen' Literaturform, zugetan war, mag, wenn auch spekulativ, aus den dargestellten Punkten geschlossen werden. Es fällt auf, dass formale wie inhaltliche Charakteristika des Feuilletons gleichwohl die Satire konstituieren können, bzw. dass sich satirische Absichten feuilletonistisch manifestieren lassen: Das kurze, prägnante und witzige Feuilleton bietet eine ideale Form für Spitzers Interessen (z. B. an der Sprache) wie auch für seine Fähigkeiten.¹⁰⁴⁹

Eine '*satirische* Wiener Feuilleton-Linie' wird nun ansatzweise nachgezeichnet, doch versteht sich, dass gerade in der Zusammenführung von Satire und Feuilleton im Schaffen Spitzers diverse Autoren von Bedeutung gewesen sein können – manche wenig satirisch orientierte Feuilletonisten wie z. B. Speidel, manche (nicht-feuilletonistische) Satiriker. Es ist unmöglich und unnötig, an dieser Stelle sämtliche Einflüsse auf Spitzer aufzuzeigen; vielmehr wird ein Blick zurück die vielfältigen literarischen Bedingungen für Spitzers satirisches Schreiben andeuten können.¹⁰⁵⁰

4. 1. 3 Satirisches Feuilleton und Spitzers feuilletonistische Vorgänger

Der Satiriker wählt literarische Form, Genre oder Textsorte kaum willkürlich, sondern bezüglich seiner Intention, unter Berücksichtigung eines möglichen Rezipientenkreises. Zu beden-

¹⁰⁴⁶ Ebd., S. 15.

¹⁰⁴⁷ cf. Kap. 3. 2. 1.

¹⁰⁴⁸ Auf Karl Kraus wird in diesem Zusammenhang zurückzukommen sein (cf. Kap. 7. 2. 3). – cf. Kraus über Kürnberger, z. B. in: Kraus *Schriften I*, S. 136.

¹⁰⁴⁹ Zu Spitzers Scheitern an der 'grossen Form', z. B. "Leonidas" u. a., cf. Kap. 6. 1.

¹⁰⁵⁰ Diese retrospektive Darstellung wird in Kap. 7 mit einem prospektiven Blick ergänzt.

ken gilt, dass Genres und Textsorten keine neutralen 'Gefässe' rein ornamentalen Charakters sind, sondern oft selbst Werte und Normen instituieren, die mittels ihrer Tradition (und damit durch Vorbilder), Darstellungsregeln und Stile wirken.

Wie bereits dargelegt, kann Satire in diversen Gross- und Kleinformen u. a. der Literatur auftreten. Spitzer hat dafür hauptsächlich das Feuilleton, die Presse 'unter dem Strich', genutzt. Damit stellt er seine subjektive Präsentation in gewollten Kontrast zu den Zeitungsberichten 'über dem Strich', die dem Anspruch nach Objektivität gerecht zu werden trachten.¹⁰⁵¹ Die Funktion des Feuilletons bestimmt Spitzer in einem Vergleich: "Die Budget-Debatte spielt im Parlamentarismus dieselbe Rolle, wie das Feuilleton in der Zeitung. Ein Artikel, der nicht in die Zeitung gehört und doch darin steht, ist ein Feuilleton."¹⁰⁵²

Laut Haacke sei Spitzer der "unmittelbare Nachfolger und Nachahmer" Saphirs¹⁰⁵³, "der sich gleichfalls bei Börne und Heine schulte".¹⁰⁵⁴ Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858) – u. a. wegen seiner Gegnerschaft zu Nestroy bekannt¹⁰⁵⁵ – veröffentlichte in der Zeitschrift *Pannonia* seine ersten Arbeiten, und wie Spitzer verfasste er früh einen Gedichtband, wandte sich dann aber hauptsächlich der Feuilletonistik zu. Durch gnadenlose Kunst-, Theaterkritiken und diverse gesellschaftskritische Feuilletons wurde er in Wien so unbeliebt, dass er erst nach Berlin, dann nach München, Paris (wo er Börne und Heine kennen lernte) und schliesslich doch wieder zurück nach Wien zog.

Bemerkenswert sind vor allem Saphirs sprachkritische Äusserungen, beispielsweise, wenn er über den *Öffentlichen Verkauf kritischer Phrasen* schreibt:

Jedes Handwerk hat seinen goldenen Boden; warum nicht auch die Kritik, da sie doch schon einmal zum Handwerk geworden ist? Vielleicht aber hat unsere Kritik deshalb keinen goldenen Boden, weil sie bodenlos ist.

Jedes andere ehrliche Handwerk will gelernt sein, man wird nach und nach Lehrbub, Wandergeselle, Meister; nur das kritische Handwerk wird nicht gelernt, da fallen Bube und Meister zusammen.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵¹ cf. Nöllke 1994, S. 43f.

¹⁰⁵² WS 4. März 1883: *Was macht der Herr Finanzminister? Er liest den Kikero, er liest den ledernen Kikero. Mit welchen Gesprächsstoffen der Abgeordnete Hausner die Wiener Damen zu unterhalten sucht.* In: WS VI, S. 82.

¹⁰⁵³ Moritz/Moses Gottlieb Saphir (1795-1858). Haacke: "Er [sc. Saphir] wurde schließlich Feuilletonist und verflachte das Feuilleton mit plumpen Wortspielen. Auf die Wortkasuistik war er glänzend vorbereitet durch das Prager Talmud-Studium und sein engstes Zusammenleben mit Börne und Heine in Paris, die ständig zu kopieren er zeitlebens nicht müde wurde." (Haacke 1942, Sp. 2053f.)

¹⁰⁵⁴ Haacke 1942, Sp. 2055. – Auf Heinrich Heine (und Ludwig Börne) wird in Kapitel 7. 2. 1 zurückzukommen sein.

¹⁰⁵⁵ cf. Kap. 7. 2. 3.

¹⁰⁵⁶ Saphir, Moritz G.: *Konditorei des Iokus. 1. Öffentlicher Verkauf kritischer Phrasen.* In: Saphir *Schriften*. S. 160. – Auch Saphir pflegte Reisebriefe zu schreiben, z. B. die sog. *Humoralbriefe* (in: Saphir *Schriften*. S. 198-210).

In Wien gründete Saphir die satirische Zeitschrift *Der Humorist*.¹⁰⁵⁷ Seine Texte wurden allerdings politisch zunehmend zahmer, bis sie schliesslich "in kalauernden Wortspielen haften" blieben.¹⁰⁵⁸ In der Folge sank Saphir, "der [...] seine größte publizistische Stärke, nämlich den gewandeten Umgang mit den restriktiven Zensurbedingungen, nicht mehr auszuspielen braucht, [...] in seinen letzten zehn Lebensjahren zu publizistischer Bedeutungslosigkeit ab."¹⁰⁵⁹ Hanslick stellte Ähnliches bereits 1848 fest:

Daß Saphir's Witz sich in den letzten Jahren von der kahlen Oberfläche des Wortes, an der er sich so lange gefallen und an der seine zahlreichen Nachtreter, 'wie er sich räuspert wie er spuckt' so ziemlich alle haften – nicht in die Tiefe der Sache versenkt [...], ist allseitig bekannt.¹⁰⁶⁰

Kernmayer bezeichnet Saphir als den eigentlichen "Urheber des 'modernen' Wiener Feuilletons"¹⁰⁶¹, der seine Texte selber explizit in der literarischen Tradition Heines und Börnes sah und geschickt das herrschende Zensursystem zu umgehen suchte.¹⁰⁶² Was – nicht nur von Haacke, sondern bereits von Zeitgenossen – an Saphirs satirischen Texten provozierte, war der "beißende satirische Ton", der (schon seit 1828) von seinen Gegnern als 'jüdischer Ton' abstrahiert wurde,¹⁰⁶³ bisweilen aber auch nachvollziehbarer als scherzhaftes "Pathos"¹⁰⁶⁴ bezeichnet wurde.

Anders als Spitzers Spaziergänger zeigt Saphirs Ich-Figur explizit einen christianisierten, und damit möglichst weitgehend assimilierten Juden, der einerseits als Kundiger auf das Judentum schaut, andererseits als Überwinder darüber hinweg blickt. In Saphirs Texten soll

¹⁰⁵⁷ cf. Kernmayer 1998, S. 266-267.

¹⁰⁵⁸ Ebd., S. 122. – Bauernfelds Urteil etwa lautet: "Saphir besaß wahrhaft treffenden und schlagenden Witz, wenn auch mitunter viel Wortkram dabei zu Tage kam. Als Kritiker war er zu sehr leidenschaftlicher Parteilmann, auch fehlte der Geschmack wie die Schul- und Gemütsbildung." (Bauernfeld 1923, S. 389.) (Eduard von Bauernfeld [1802-1890] war Lustspiieldichter und scharfer Kritiker Saphirs, cf. Magris 2000, S. 95-98. Allerdings ist Magris' Darstellung selbst nicht frei von (un)freiwilligen Wortspielen: Die Übersetzerin der deutschen Fassung von Claudio Magris' 1963 erschienenen *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* machte [auch in der überarbeiteten Neuauflage] wohl infolge der italienischen 'ballate' Spitzers *Spaziergänge* zu "witzigen Balladen" [Magris 2000, S. 222]).

¹⁰⁵⁹ Kernmayer 1998, S. 122f.

¹⁰⁶⁰ Hanslick, Eduard: *M. G. Saphir's musikalisch-declamatorische Akademie und humoristische Vorlesung* [1848]. In: Hanslick 1993, S. 145.

¹⁰⁶¹ Kernmayer 1998, S. 121, cf. ebd. S. 267.

¹⁰⁶² cf. ebd., S. 122. – cf. Anm. 1066.

¹⁰⁶³ cf. Gilman 1993, S. 105. – Kernmayer verweist auch auf den Text einer katholisch-konservativen Zeitung, der eine "Warnung an Herrn M.G. Saphir" formuliert: "Man jage alle gesinnungslosen, frechen in- und ausländischen Juden-Skribler auch aus unserem schönen Vaterland, und in der Journalistik wird, so wie überall ohne diesem Gezucht, Ruhe oder wenigstens ein würdevoller Kampf zu finden sein." ([N. N.]: *Warnung an Herrn M. G. Saphir*. In: *Schild und Schwert* (Wien). Ausgabe vom 28. Nov. 1848. [zit. nach Kernmayer 1998, S. 122, Anm. 20].)

¹⁰⁶⁴ Johnston 1972, S. 132.

sich diese Assimilation immer wieder deutlich zeigen, mitunter ein Ziel seiner fragmentarischen *Memoiren*,¹⁰⁶⁵ die ihm Anlass sind, traurig Bilanz zu ziehen:

Kein 'Verbrechen' hab' ich zu bekennen, aber einen 'Geburtfehler!' Ich bin nämlich von Geburt ein – Jude.

Ich könnte sagen, ein 'Israelite' oder 'mosaischer Religion', aber 'Hühneraugen' bleiben 'Hühneraugen', auch wenn sie unter dem Namen 'Leichdörner' unter die Leute gehen. [...]

Börne, Heine und ich sind mit diesem Geburtfehler auf die Welt gekommen. Wir haben ihn alle drei operiert.¹⁰⁶⁶

Spitzers *Wiener Spaziergänge* hätten laut Haackes antisemitischer Darstellung¹⁰⁶⁷ "im Stil Heines" mit den *Liedern eines Wiener Flaneurs*¹⁰⁶⁸ angefangen: "Wie alle zeitgenössischen Wiener Juden, die gleich ihm 'Unterm Strich' arbeiteten, befandete er bei jeder Gelegenheit Richard Wagner."¹⁰⁶⁹ Haacke erklärt, Spitzer sei auch über seine "Artgenossen, wenn sie sich adeln ließen, nicht minder gallig" hergezogen – "wobei es freilich nicht ganz sicher ist, ob nicht Neid gegenüber den in der Kunst der Assimilation Erfolgreicheren aus ihm spricht."¹⁰⁷⁰ Dieser Ansicht nach lebte "Spitzers sog. Humor [...] vom spitzfindigen Wortspiel und von der Antithese, die sich in seinen Feuilletons zu Hunderten nachweisen lassen."¹⁰⁷¹ Natürlich, ist man fast geneigt zu sagen, fügt Haacke keines dieser 'zahlreichen Beispiele' an, dafür zitiert er aus Max Kalbecks Vorrede zu den *Letzten Wiener Spaziergängen*: "Die Lust, die mit der Zeugung geistiger Kinder verknüpft ist, ist mein einziger Endzweck gewesen."¹⁰⁷² Haacke folgert für Spitzer (allein aus diesem Zitat, ohne weitere Dicta des Satirikers zu beachten): "Damit bekennt er, daß er nicht mit dem Herzen, sondern mit dem Verstand schrieb."¹⁰⁷³ Der Kontext bei Kalbeck ist allerdings ein anderer. Spitzer will lediglich andeuten, dass er nicht (wie z. B. Liscow) auf seine eigene Unsterblichkeit hin arbeite: "So hohe Absichten habe ich in meiner Satire nicht gehabt."¹⁰⁷⁴ Haacke verwendet das Zitat herausgelöst aus seinem ur-

¹⁰⁶⁵ cf. Saphir, Moritz G.: *Meine Memoiren und Meine Memoiren. (Neue Folge.)* [ca. 1834]. In: Saphir *Schriften*. S. 16-57.

¹⁰⁶⁶ Saphir, Moritz G.: *Meine Memoiren*. In: Saphir *Schriften*. S. 22. – Ausführlicher zu Saphirs 'jüdischem' Schreiben cf. Kernmayer 1998, S. 121-127.

¹⁰⁶⁷ cf. Haacke 1942, Sp. 2054. – cf. Kernmayer 1998, S. 55: "Der Behauptung, feuilletonistischer Stil sei 'jüdischer Stil', kommt im antisemitischen Wahnsystem auch deshalb Bedeutung zu, weil gerade die Kategorie des Stils, weitaus abstrakter als die der Phonologie oder der Syntax, die Zuschreibung der 'Verborgtheit' des 'Jüdischen' aufzunehmen vermag."

¹⁰⁶⁸ cf. Kap. 6. 1. 1.

¹⁰⁶⁹ Haacke 1942, Sp. 2056.

¹⁰⁷⁰ Ebd., Sp. 2057.

¹⁰⁷¹ Ebd.

¹⁰⁷² Ebd. – Kalbeck-Zitat: Kalbeck 1894, S. XXVI.

¹⁰⁷³ Haacke 1942, Sp. 2057.

¹⁰⁷⁴ Kalbeck-Zitat: Kalbeck 1894, S. XXVI. Im Anschluss daran folgt der von Haacke zitierte Satz.

sprünglichen Sinnzusammenhang, verfälscht damit die eigentliche Aussage und liefert eine schlicht antisemitische Interpretation.¹⁰⁷⁵

Anders als Haacke wertet ein Zeitgenosse Spitzers, Karl von Holtei, Spitzers *Spaziergänge* gegenüber Saphirs Schriften auf: Als Leopold Rosner die *Wiener Spaziergänge* erfolgreich verlegt hatte, erhielt Spitzer – "der für Lob unempfindlich erscheinen wollte, [...] doch innerlich sehr vergnügt ob mancher Zuschrift" war¹⁰⁷⁶ – Anerkennung von Karl von Holtei, auf dessen Urteil er grosse Stücke hielt.¹⁰⁷⁷ Rosner berichtet von einem Besuch bei Holtei in Graz:

Einmal kam die Rede auf M. G. Saphir und auf die Streitigkeiten, die seinerzeit zwischen diesem und andern Schriftstellern ausgebrochen waren – eine Affäre, die damals alle Kreise Berlins beschäftigte, und Holtei erzählte, daß ein Bankier [...] ihn eines Tages zum Tee lud und ihm eine Freude zu bereiten gedachte, indem er ihm schmunzelnd zuflüsterte: 'Saphir kommt auch!', worauf Holtei selbstverständlich aussprang [sic].¹⁰⁷⁸

Saphirs satirisches Feuilleton beeinflusste womöglich Spitzers Satire stilistisch, aber an dieser Stelle sind mindestens zwei weitere Wiener Satiriker anzuführen, die zwar weitgehend in Vergessenheit geraten sind, hingegen zu Zeiten Spitzers durchaus präsent waren.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁵ Dass Haacke in seinem fragwürdigen Lexikonartikel ausgerechnet den Dramatiker Salomon Hermann Mosenthal zu Spitzers "Nachahmern" zählt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie (Haacke 1942, Sp. 2057). Spitzer verspottet in seinen Feuilletons den orthodoxen Juden Mosenthal, der die Idee einer jüdisch-christlichen Versöhnung z. B. in seinem Schauspiel "Deborah" repräsentiert (in "Deborah" werden Juden und Christen in einer "neuen Religion der Menschenliebe" zusammengeführt; das Stück wird in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* 1885 als das "populärste Drama des Jahrhunderts" aufgeführt). (cf. Schönbach, Anton: *Salomon Hermann Mosenthal*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. XXII. Leipzig 1885. S. 369.)

¹⁰⁷⁶ Rosner 1910, S. 181.

¹⁰⁷⁷ Holtei schrieb am 13. Okt. 1873 an Rosner: "[...] und empfehlen Sie mich Herrn D. Spitzer, mit dessen 'Spaziergängen' ich großes Vergnügen bereite, wo ich daraus mitteile." (Rosner 1910, S. 93.) – Rosners "Erinnerungen" an den Spaziergänger sind sicherlich mit Vorsicht zu genießen, zumal er augenscheinlich bisweilen idealisiert: Spitzer wechselte im Juni 1878 den Verlag (für Rosner völlig unerwartet), war also mit Rosner wohl nicht so zufrieden, wie jener zu berichten pflegte. Kalbeck gibt als Grund hierfür an, dass Brahms dem Feuilletonisten einen besseren Verleger suchen wollte (Brahms wandte sich laut Kalbeck an den Leipziger Buchhändler Engelmann). (cf. Kalbeck 1976, S. 426.) – Zu von Holteis Vorliebe für satirische Dichtung cf. Hansen 2006, S. 79ff.

¹⁰⁷⁸ Rosner 1910, S. 80.

¹⁰⁷⁹ Es versteht sich, dass eine solche Darstellung nicht vollständig sein kann, zumal sich diese Arbeit nicht ausschließlich der Positionierung Spitzers innerhalb der Literaturgeschichte widmet. Zentral ist die Feststellung, dass Spitzers satirische Feuilletons nicht aus dem Nichts entstanden sind, sondern eine Weiterentwicklung bereits bestehender Literaturformen sind – und zwar sowohl aus satirischen wie auch aus feuilletonistischen Bereichen. Andere Autoren erachten etwa die Briefe des "Junius" (1740-1818?) oder die Kritiken von Jules Janin (1804-1874) als bedeutsam für Spitzers Schaffen (cf. z. B. Max Kalbeck in: Spitzer; Kalbeck/Deutsch Bd. I, S. 17f.; Eckstein, Ernst: *Beiträge zur Geschichte des Feuilletons*. Bd. 1. Leipzig 1876. S. 29; Spiel 1987, S. 97 [ohne weitere Quellenangaben oder Begründungen]: Spitzer lehne sich "ganz bewußt an Dr. Johnsons *Rambler* und an Addisons und Steeles *Spectator* an. Am meisten unter seinen englischen Vorbildern aber schätzte er die 'Junius-Briefe', für deren Autor man in Spitzers Tagen noch Sir Philip Francis hielt." – Kernmayer etwa erwähnt nebst Castelli und Gräffer z. B. Johann Pezzls *Skizze von Wien* und Johann Rautenstrauchs und Joachim Perinets *Galanterien Wiens* (hier Kernmayer 1998, S. 121). Gemeinhin fällt bei solchen Zuschreibungen auf, dass sich einerseits der Begriff *Stil* eindeutigen wissenschaftlichen Aussagen zu verschliessen scheint, und andererseits werden zumeist *entweder* Wiener Einflüsse (z. B. Themenwahl) *oder* ein sog. 'satirischer Stil' als ausschlaggebend angeführt.

Ignaz Franz Castelli (1781-1862) *Wiener Lebensbilder* (sog. "Guckkastenbilder"¹⁰⁸⁰) und Franz Gräffers (1785-1852) *Wiener-Dosenstücke* dürften im Anschluss an die sog. *Eipeldauer Briefe* von Joseph Richter (die als Beginn einer v. a. in Wien zu Bedeutsamkeit gelangten Form von Feuilleton gesehen werden können) als Vorgänger von Spitzers *Wiener Spaziergängen* gelten.¹⁰⁸¹ Typisch 'wienerische Satire-Elemente', die sich sowohl z. B. bei Castelli als auch bei Spitzer prominent finden, sind nebst der inhaltlichen Vorgabe (Wien und seine Persönlichkeiten¹⁰⁸²) die formale Gestaltung im Sinne von "Lebensbildern". Angereichert mit Dialogen des Ich-Erzählers mit anonymisierten Figuren über tagesaktuelle Themen, sind es Lokalskizzen, die vor dem Hintergrund des Zeitgeschehens (z. B. beim Kuren in Baden b. Wien¹⁰⁸³) satirisch (aber nicht strafend) entworfen werden. Castelli scherzende Satire zeichnet alles in allem ein sanftes, harmloses Sprechen aus:

Der heitere, oberflächliche Castelli ist die Verkörperung des leichten Wiener Humors ohne wahren moralischen Gehalt, aber auch der epikureischen Liebe zu den irdischen Freuden, die ihn als Achtzigjährigen ausrufen läßt: 'Nur leben!... Leiden! Aber nur leben!... Doch lieber ist mir's, wenn du mich auf Erden willst lassen einen Ahasverus werden!'¹⁰⁸⁴

Gräffer kündigt bereits im Untertitel seiner Sammlung *Dosenstücke* einen satirischen Aspekt, die eigentümliche Vermischung von Fiktion und Realität, an.¹⁰⁸⁵ Der Autor, weniger satirisch pointierend als Spitzer, befasst sich mit den Wienern (z. B. *Die Wiener-Kellner*, *Hanns Jörgels Vorläufer*¹⁰⁸⁶) und dem Wienerischen (*Kleiderordnung*, *Auf dem 'Platzel'*¹⁰⁸⁷). Über oben erwähnten Saphir schreibt er:

Das Herz thut einem weh, wenn man sieht, wie ein Saphir sein Genie verschwendet an Tagesfliegen und Seifenblasen! Wir meinen seine Theater-Kritiken. Welch ein Aufwand von Geist, von Scharfsinn, von Witz, von Dialectik, von Gewandtheit, von Erfahrung [...], Philosophie sogar, nicht bloß Kunstphilosophie, da es in Deutschland von jeher Sitte ist, das Theater mit einem unerhörten Ernst, mit einer enormen Wichtigkeit zu behan-

¹⁰⁸⁰ cf. Castelli 1848, S. 126.

¹⁰⁸¹ cf. Richter, Joseph: *Die Eipeldauer Briefe*. Bd.1 (1785-1797), Bd.2 (1799-1815). Hg. v. E. Paunel. München 1917f. – Gräffer thematisiert die *Eipeldauer Briefe* in seinem Text *Hanns Jörgels Vorläufer* (in: Gräffer 1867, S. 21-23).

¹⁰⁸² Bei Castelli etwa Paganini, cf. *Paganiniana* in: Castelli 1848, S. 142-155.

¹⁰⁸³ cf. Castelli *Brief aus und über Baden* (10. Juli 1838) in: Castelli 1848, S. 268-279.

¹⁰⁸⁴ Magris 2000, S. 87. – cf. Castelli 1848.

¹⁰⁸⁵ *Wiener-Dosenstücke; nämlich: Physiognomien, Conversationsbildchen, Auftritte, Genrescenen, Caricaturen und Dieses und Jenes, Wien und die Wiener betreffend; thatsächlich und novellistisch* (cf. Gräffer 1867). – cf. Brummack 2003, S. 356.

¹⁰⁸⁶ Gräffer 1867, S. 15f., 21-23.

¹⁰⁸⁷ Ebd., S. 41-45, 46-50.

deln, metaphysisch zu würdigen, und es der rigorosesten Abstraction werth zu halten!¹⁰⁸⁸

Noch stärker als Spitzer knüpfte Friedrich Schlögl (1821-1892) (und in seiner Nachfolge Eduard Pötzl¹⁰⁸⁹) an diese Lokalskizzen-Tradition an. Schlögls Texte erinnern an lokale Possen, kritisieren aber kaum wie etwa Spitzers Satiren Parlamentsreden oder Regierungsentscheidungen.¹⁰⁹⁰ Entsprechend findet Schlögl seine Protagonisten weniger im politischen und kulturellen Leben der Wiener Innenstadt, sondern (stark typisierte) proletarische, kleinbürgerliche Existenzen bevölkern die Schauplätze seiner Texte (Wirtshausbrüder, Wäscherin, Bettler etc.), die zuweilen an Nestroy-Figuren erinnern.¹⁰⁹¹ Schlögl will seine Feuilletons allerdings nicht als rein literarische Entwürfe verstanden wissen, sondern er bezeichnet sich – hierin Spitzer nicht unähnlich – als "Chronist der Local- und Tagesgeschichte".¹⁰⁹²

Diese Chronistenrolle scheint Spitzer mit einer Publikation besonders ernst zu nehmen; im Feuilletonenteil der *Neuen Freien Presse* erschienen neben den *Wiener Spaziergängen* auch die von Spitzer kommentierten *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin*, die erklärterweise "im Dienste der Wahrheit"¹⁰⁹³ stehen sollten. Anders aber als einige bis anhin aufgeführte 'gemässigte' Satiriker, stösst Spitzer mit dieser spöttisch-straftenden Publikation offensichtlich an Grenzen.

4. 2 Ein satirischer Briefwechsel jenseits satirischer Grenzen? –

Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin

Am 16. und 17. Juni 1877 erscheinen in der *Neuen Freien Presse* Spitzers *Wiener Spaziergänge* in Form der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* (ein Nachwort folgt am 1. Juli 1877).¹⁰⁹⁴ Spitzer erklärt einleitend, er habe in einem "jüngst von einem Autographenhändler veröffentlichten Kataloge einer 'hochinteressanten Kollektion von Original-Musik-Manuskripten'" die 16 Briefe Wagners "aus den Jahren 1864-1868 'sonderbaren Inhalts'

¹⁰⁸⁸ Zum Comödischen. In: Gräffer 1867, S. 65.

¹⁰⁸⁹ Pötzl (1851-1914) publizierte seine Feuilletons vor allem im *Wiener Tagblatt* (er war ab 1874 Redakteur beim *Neuen Wiener Tagblatt*) und fällt hauptsächlich als lokalkundiger Führer im doppelten Sinne auf: Einerseits kannte er sich in Wien sehr gut aus, andererseits pflegte er seine Vorliebe für das alte Wiener Kaffeehaus, worüber er zahlreiche Skizzen und Humoresken schrieb (cf. Kernmayer 1998, S. 283).

¹⁰⁹⁰ cf. Lengauer 1977f., S. 72f.

¹⁰⁹¹ Die Titel der dreibändigen Ausgabe weisen bereits auf diese Fokussierung hin: Bd. 1: *Wiener Blut. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau* (1872); Bd. 2: *Wiener Luft. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau* (1875); Bd. 3: *Wienerisches. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau* (1882).

¹⁰⁹² Schlögl 1872, S. 19. – Ausführlicher und weiterführend zu Schlögl cf. Kernmayer 1998, S. 146-154.

¹⁰⁹³ Wird im folgenden Kapitel ausgeführt.

¹⁰⁹⁴ Die Seitenangaben in dieser Arbeit beziehen sich auf die unverkürzte Buchausgabe von 1906 (Spitzer *Briefe* 1906).

zum Verkaufe angeboten" gesehen.¹⁰⁹⁵ Dieses "Sonderbare" reizte ihn, habe doch Wagner "als Mensch wie als Dichter, Pamphletist und Komponist uns schon mit so vielen Sonderbarkeiten überrascht, daß der Phantasie bezüglich des Inhalts dieser Briefe ein sehr großer Tummelplatz geboten war."¹⁰⁹⁶ Besagte 16 Briefe hat Spitzer schliesslich (mit Unterstützung der Redaktion der *Neuen Freien Presse*) käuflich erworben, kommentiert und in dieser Form der Öffentlichkeit zur Lektüre präsentiert: "Es ist eine Posse, die ich dem Publikum biete, es möge darüber lachen, aber nicht vergessen, daß auch diese im Dienste der Wahrheit steht."¹⁰⁹⁷

In der Buchausgabe von 1906 heben sich Wagners Briefe durch eine geringere Schriftgrösse von Spitzers Kommentaren ab; bisweilen gehen Brief und Kommentar nahezu fließend ineinander über, manchmal stehen sie sich auf zwei Seiten gegenüber. Spitzer verletzte mit seiner Publikation das Briefgeheimnis¹⁰⁹⁸, dessen war er sich (aufgrund seiner juristischen Bildung) wohl bewusst. Richard Wagner allerdings unternahm vermutlich nichts, um Spitzer juristisch zu belangen.¹⁰⁹⁹

Vernachlässigt man weitgehend die dramatische Komponente zugunsten der Etymologie des Begriffs "Posse",¹¹⁰⁰ so lässt sich die von Spitzer gewählte Bezeichnung durchaus auf die *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* anwenden. Spitzer inszeniert die Dokumente quasi als Dialog zwischen Wagner, der Putzmacherin und einem fiktionalen Ich-

¹⁰⁹⁵ Spitzer *Briefe* 1906, S. 5. – Der Vermerk nach dem Vorwort besagt, die Originalbriefe Richard Wagners befänden sich jetzt im Besitze der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien. Anm. 164⁸ S. 349-351 in Spitzer; Kalbeck/Deutsch Bd. III, stellt richtig: Die Briefe Wagners gehören zum Nachlass Johannes Brahms', der von Dr. Josef Reitzes in Wien verwahrt wird (Spitzer soll sie dem Wiener Grossindustriellen Arthur Faber gegeben haben, der sie Brahms überreichte; cf. Nöllke 1994, S. 79, Anm. 68). Weiter wird berichtet, dass wenige Tage nach der Veröffentlichung der Briefe in der *Neuen Freien Presse*, am 20. bis 22. Juni 1877, die Briefe mit Quellenangabe (irrtümlicherweise aber unter dem Namen Ludwig Spitzer) im belletristischen Beiblatt *Museum der Neuen Frankfurter Presse* nachgedruckt wurden (cf. Nöllke 1994, S. 78, Anm. 67). Dadurch wuchs das Aufsehen in Deutschland erheblich und Spitzer wurde heftig angegriffen, besonders von Georg Davidsohn (der u. a. für den *Berliner Börsen-Courier* seine *Bayreuther Briefe* verfasste [cf. Davidsohn 1882; dazu auch Köhler 2001, S. 730]). 1906 erschien unter grossem Protest eine Neuauflage der Briefe, (anonym!) herausgegeben von Paul Tausig (der sich gegen die Proteste mit einem polemischen Gedicht *Richard Wagners Putzmacherin* wehrte, [cf. Spitzer; Kalbeck/Deutsch Bd. III, S. 350]). Ludwig Karpath publizierte im selben Jahr eine Broschüre mit dem Titel *Zu den Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin. Unterredungen mit der Putzmacherin Bertha. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte Richard Wagners von Ludwig Karpath*. Kusches Kommentar (gegen Ende dieses Kapitels) wird darauf Bezug nehmen.

¹⁰⁹⁶ Spitzer *Briefe* 1906, S. 6.

¹⁰⁹⁷ Ebd., S. 19. – cf. Herzmann 2003.

¹⁰⁹⁸ Das Briefgeheimnis ist eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts und wurde als Grundrecht in den Verfassungen geregelt (wohl erstmals in der Verfassung von Kurhessen 1831; cf. www.documentarchiv.de/nzjh/verfkurhessen.html [Stand 29. 10. 2006]; cf. *Staats-Lexikon oder Encyclopädie der Staatswissenschaften in Verbindung mit vielen der angesehensten Publicisten Deutschlands*. Hg. v. Carl von Rotteck und Carl Welcker. Bd. II. Altona 1835. Art. "Beschlagnahme [der Briefe und der Papiere und Brief-erbrechung oder Verletzung des Briefgeheimnisses von Privatpersonen und als Mittel der Gerichte, der geheimen Polizei und der Diplomatie]". S. 447-472). – Frau Prof. Dr. S. Hofer von der Universität Bern sei herzlichst gedankt für ihre zuvorkommende Hilfestellung.

¹⁰⁹⁹ Bislang konnten keine juristischen Dokumente betreffs Anschuldigung Spitzers gefunden werden.

¹¹⁰⁰ Diese Bedeutungsverschiebung lässt sich z. B. durch die "terminologische Unsicherheit" des Begriffs legitimieren. Etymologisch betrachtet meint *Posse* "Figur, [...], Zierrat, Beiwerk, Scherzfigur" und wird generell auch als Bezeichnung für "einen komischen Vorfall" verwendet (Herzmann 2003, S. 134).

Erzähler, und entsprechend einer Posse lautet Spitzers erklärte Intention (vorerst) – "Erheiterung":

Der ziemlich hohe Preis, der für die erwähnten Briefe verlangt wurde, verringerte wohl ein wenig meine Kauflust, steigerte aber dafür in hohem Grade meine Neugierde, und da die letztere glücklicherweise von der Redaktion der 'Neuen Freien Presse' geteilt wurde, ward ich bald in den Stand gesetzt, jene anzukaufen und sie nun zur Erheiterung des großen Leserkreises dieses Blattes zu veröffentlichen.¹¹⁰¹

Die bislang besprochenen Überlagerungen von Kommunikationsebenen können erhellend zum Verständnis der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* beitragen. Hier liegen einerseits Dokumente sachlicher Natur vor (Wagners Originalbriefe), die Spitzer mit satirischen Kommentaren anreichert und dergestalt vermengt als Feuilleton veröffentlicht. Die satirische Verformung verbirgt sich allerdings hinter dem Titel, der einzig die Briefe Wagners ankündigt, und einige Rezipienten sahen und sehen darin die Grenzen der Satire klar überschritten. Es wird zu diskutieren sein, inwieweit die Zurückweisung der Bezeichnung "Satire" hier gerade im besonderen Wirklichkeitsverhältnis des Textes wurzelt, pocht Spitzer doch in der Buchausgabe der *Briefe* darauf, dass es ihm bei seiner Darstellung um "Wahrheit" zu tun sei.¹¹⁰²

Zu vermerken ist, dass die Satire – in Abgrenzung etwa von polemischen Textsorten¹¹⁰³ – sowohl eine ästhetische Gestaltung als auch eine zugrunde liegende Tendenz aufweisen muss. Beide Komponenten des Satirischen Prinzips sind auf Formen der Indirektheit angewiesen,¹¹⁰⁴ "Wahrheit" wird also nicht eins zu eins reproduziert. Exemplarisch lässt sich in Spitzers Darstellung ein Tendenzgefälle bezüglich des Satire-Materials ausmachen, wenn er vermerkt, dass die Briefe Wagners im Gegensatz zu seinem übrigen Werk stehen. Der Satiriker lässt sein Satire-Opfer selbst das Gefälle zwischen Ist- und (Wagnerschem) Ideal-Zustand¹¹⁰⁵ liefern, wenn er dem Leser ankündigt, dass man den 'gewohnten' Wagner (seine "herbe Männlichkeit", seinen "Haß gegen alles Frivole" oder den "deutschen Jüngling") in den Briefen vermissen müsse – hingegen sehe man sich einem "deutschen Mann im Schlafrock" gegenüber, "mit dem sich auch die putzsüchtigste Pariserin nicht zu messen ver-

¹¹⁰¹ Spitzer *Briefe* 1906, S. 10. – cf. Posse als ein "auf Lachwirkung abzielendes Theaterstück" (Herzmann 2003, S. 134). Weitere Vergleiche mit der Posse folgen im Text.

¹¹⁰² Spitzer *Briefe* 1906, S. 19 (s. oben).

¹¹⁰³ cf. Kap. 3. 4.

¹¹⁰⁴ cf. z. B. Kap. 2. 3 und Kap. 3. 2.

¹¹⁰⁵ Es wäre verfälschend, hier wie üblich von einem "Soll-Zustand" zu sprechen, da die von Wagner formulierten Normvorstellungen ("deutscher Jüngling" etc.) von Spitzer eigentlich nicht geteilt werden (das geht aus Nachfolgendem wie auch aus vorangehenden Satiren über Wagner deutlich hervor). Spitzer zeigt hier das Tendenzgefälle *innerhalb* der Lebenshaltung des Satire-Opfers auf, um – dazu später mehr – die Inkonsistenz und Widersprüchlichkeit Wagners aus seinem eigenen Erscheinungsbild herleiten zu können.

mag.¹¹⁰⁶ Die Briefe Wagners handeln hauptsächlich von Schlafrock-Bestellungen in Atlas-seide, zusätzlich finden sich Aufträge für Jacken, Beinkleider, Stiefel etc. in verschiedenen Farben,¹¹⁰⁷ doch stets aus feinstem Atlasstoff. Ein bestimmter Schlafrock ("aus Rosa-Atlas") geistert leitmotivisch durch die meisten Briefe Wagners und entsprechend durch Spitzers Kommentare, er fungiert als rosa Faden, als ein Mittel zur Textverknüpfung.

Auf die in den *Wiener Spaziergängen* mehrmals satirisch abgehandelte Leitmotiv-Technik wird auch hier angespielt. In einem Brief tritt Wagner mit einer ungewöhnlichen Bitte an die Putzmacherin heran: "Ach! bitte; gehen Sie doch, oder schicken Sie besser Jemand, zu dem Zahnarzt Faber, am Graben; lassen Sie sich [für] von seinem Zahnpulver eine recht große Quantität geben und legen Sie es aus."¹¹⁰⁸ Spitzer bemerkt, dass sich der Brief mit Wagners Zahnpulver-Bestellung von den übrigen unterscheide, weil "neben dem Atlasmotiv das Zahnpulver-Motiv vorkommt."¹¹⁰⁹ Dass Wagner bei seiner Schneiderin Zahnpulver bestellt, kommentiert Spitzer vorerst nicht weiter, sondern fixiert sich auf ein Element des Gegenstandes, das ihn zur Rosa-Vorliebe Wagners zurückführt: "Die Ahnung, die ich bezüglich dieses Zahnpulvers hatte, bestätigte sich, als ich dasselbe sah: die Farbe desselben ist Rosa und harmoniert so mit der Farbe der Schlafröcke, Höschen und Stiefelchen Wagners."¹¹¹⁰

Andernorts sind hingegen die Spekulationen um die Beziehung zwischen Wagner und Bertha Goldwag Gegenstand seiner Satire. Spitzer meinte vielleicht, auch in den Wagner-Briefen "geheime scandala"¹¹¹¹ aufzudecken, indem er zeigte, dass der Briefwechsel bereits länger anhaltende Bande erahnen liesse. Der Komponist sieht sich nämlich schon in frühen Briefen veranlasst, die Putzmacherin mit der Bezahlung auf die Zukunft zu trösten.¹¹¹² Das Wissen um Wagners "Geldverlegenheiten"¹¹¹³ war Allgemeingut und Spitzer nimmt es in seinen Kommentaren genüsslich immer wieder auf:¹¹¹⁴ Einerseits diskutiert er das Paradoxon der Geldschwierigkeiten und gleichzeitigen luxuriösen Bestellungen Wagners, andererseits braucht er die finanziellen Nöte dazu, um auf authentische Schriftstücke Wagners zu verweisen und damit seine eigenen Behauptungen zu untermauern.¹¹¹⁵

Wie in anderen *Wiener Spaziergängen* zu beobachten, greift der Satiriker bei der Kommentierung der *Briefe* gleichermassen auf Sprichwörter zurück, um seine Phantastereien auf

¹¹⁰⁶ Spitzer *Briefe* 1906, S. 18f.

¹¹⁰⁷ cf. ebd., S. 56f.

¹¹⁰⁸ Ebd., S. 67 ("[für]" im Originaltext).

¹¹⁰⁹ Ebd., S. 69.

¹¹¹⁰ Ebd., S. 70.

¹¹¹¹ Weber 1981, S. 320.

¹¹¹² Jahre später tauchen tatsächlich noch mehr Briefe Wagners an Fräulein Bertha auf, cf. weiter hinten in diesem Kapitel.

¹¹¹³ Spitzer *Briefe* 1906, S. 25.

¹¹¹⁴ cf. ebd., S. 45, 80 et al.

Allgemeingültigkeit, auf weithin anerkannten Wahr- und Weisheiten zu gründen. Heisst es in Wagners Brief: "So! nun denk' ich, ist's genug", führt Spitzers Kommentar diese Bemerkung weiter: "Aber der Mensch denkt und Gott lenkt, denn, wie man aus den folgenden Briefen entnehmen wird, ist's noch lange nicht genug, sondern es fängt im Gegenteile erst recht an."¹¹¹⁶ Spitzer expliziert Tatsachen und kommentiert sie ironisch-deutend, dabei wird die Wahrheit (i. e. die zitierten Fakten) nicht widerlegt, sondern sie erscheint bloss in einem anderen Licht: "Aus der ersten Beilage entnehmen wir [...], daß der Meister auch Atlasjacken und, was ihn gewiß sehr graziös kleidet, Rosa-Atlashöschen [...] trägt."¹¹¹⁷ Das ironische Lob ist purer Spott. Die satirische Verformung besteht im doppelten Sinne in einer "Verkleidung",¹¹¹⁸ nämlich darin, dass Spitzer die erwähnten Beinkleider Wagners verniedlichend bzw. verweiblichend "Höschen" nennt und ausserdem die bildliche Vorstellung mit einem ironischen Kommentar verstärkt ("was ihn gewiß sehr graziös kleidet"). Wagners 'Verweiblichung' streicht Spitzer hier besonders hervor, erfunden hat er sie jedoch nicht. Es ist bekannt, dass Wagner seine Stoffe in Wien zu bestellen pflegte¹¹¹⁹ und einst – wegen erneuter Geldprobleme auf der Flucht – 1864 aus Wien floh, in "Frauenkleidern, damit ihn keiner erkennen konnte."¹¹²⁰

Die Spitzer'schen Textstrategien, die aus den *Wiener Spaziergängen* bekannt sind, wendet der Satiriker bei den Kommentierungen der Briefe wieder an. Er zitiert meist korrekt mit Seitenangaben z. B. aus Wagners Aufsatz über *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, aus den *Censuren* (seinen "übrigens vollständig mißlungenen Aufsätzen"¹¹²¹) und aus dem *Ring des Nibelungen*, um Wagner zu charakterisieren – in eigenem, satirischem Sinne, versteht sich. Spitzers zeichnet nicht etwa ein bereits bekanntes, wahrheitsgetreues Bild des Komponisten oder schildert bloss eine weitere Facette von Wagners Persönlichkeit. Vielmehr karikiert er Wagner auf dem doppelten Boden der Realität (Wagner-Opus und Brief-Zitate). Hierbei verstärkt er die Wirkung der bereits an sich wunderlichen Briefe des Komponisten, indem er sie direkt mit dem geläufigen Wagner-Bild kontrastiert:

¹¹¹⁵ cf. ebd., S. 27 (Gedicht an König Ludwig II. von Bayern).

¹¹¹⁶ Ebd., S. 32. Dieses Sprichwort wird Spitzer später wieder verwenden (cf. WS zu *Tristan und Isolde*).

¹¹¹⁷ Ebd., S. 35f.

¹¹¹⁸ cf. Kap. 2. 3. 1 dieser Arbeit. – Die Verkleidung ist auch Stilmittel der Posse, cf. Herzmann 2003, S. 134.

¹¹¹⁹ Hansen 2006, S. 294.

¹¹²⁰ Ebd., S. 10, 223. – Hansen erwähnt in seiner Wagner-Biographie Spitzer nur andeutungsweise: "Tatsächlich gebärdete sich Richard Wagner später häufig als Macho, andererseits aber ließ er auch feminine Züge erkennen wie etwa seine modischen Extravaganzen, seine Neigung zu boudoirähnlichem Ambiente, zu Parfum und sogar zu Seidenwäsche, die ein zeitgenössischer Satiriker spitzkriegte und genussvoll an die große Glocke hängte." (Hansen 2006, S. 29.) – cf. Köhler 2001, S. 584-586. – Auch Cosima kritisierte Wagners "Passion" für zarte Stoffe (Wagner 1982, Bd. I, S. 42 [24. 1. 1869]).

¹¹²¹ Spitzer *Briefe* 1906, S. 11.

Denkt man sich ihn [sc. Wagner] in einem solchen mit weißem Atlas gefütterten lichten Rosa-Atlas-Höschen und in einem Rosa-Atlas-Schlafröck, 'mit schwerem schönen weißen Atlas à sechs bis sieben Gulden gefütter', so reizt es wohl zum Lachen, wenn man sich gegenwärtig hält, daß derselbe Mann mit der Miene eines Asketen den Komponist des 'Barbier von Sevilla' in seinem Aufsatz 'Oper und Drama' als 'den im üppigsten Schoße des Luxus dahinlächelnden Rossini' bezeichnet und weiter von dem 'lüstern schweifenden Auge des wollüstigen Sohnes Italias' spricht oder den 'so leichtsinnigen Meister' witzig 'die ausgestochene Courtisane' nennt. (Gesammelte Schriften, III. Bd., S. 315 und 317.) Nebenbei bemerkt, wimmelt gerade der Aufsatz 'Oper und Drama' von sehr pikanten Bildern und Vergleichen, die sich dem Verfasser aus dem Satze, den er aufstellt: 'Die Musik ist ein Weib', von selbst ergeben. Er schildert uns die Liebe der 'Lustdirne' (italienische Opernmusik), der 'Kokette' (französische Opernmusik), von deren 'kaltem Lächeln wir uns wohl in Verzweiflung zur italienischen Lustdirne hinwenden', und endlich der 'Prüden' (III. Bd., S. 389-393).¹¹²²

Spitzer entfremdet die Wagner-Zitate ihrem ursprünglichen Kontext, und bisweilen treten sie derart verformt auf, dass sie in neuem Zusammenhang als widersprüchliche Aussagen gegen Wagner verwendet werden können, um ihn als unglaubwürdig darzustellen und um aus besagten Divergenzen komische Effekte entstehen zu lassen.¹¹²³ Die Wagner-Zitate erreichen noch mehr:

Mit dem Gegenstand verspottet er [sc. Spitzer] zugleich die Redensart und macht sich in zahllosen Höflichkeits- und Ergebnishaftausdrücken, weitläufigen Entschuldigungen, Betheuerungen und Geständnissen über Diejenigen lustig, die immer und ewig in kläglichem Tone von ihrer eigenen unausstehlichen Person reden.¹¹²⁴

Die erwähnte Behauptung Spitzers, Wagners *Briefe an eine Putzmacherin* seien so anders als sein übriges Werk, deutet neben ganz bildlichen Referenzpunkten auch auf ein Tendenzgefälle sprachlicher Natur hin, das der Satiriker durch passende, markierte Werkzitate des Komponisten inmitten der satirischen Kommentare aufzuzeigen sucht. Die hieraus resultierenden Divergenzen dienen ihm über Sprachkritik hinaus dazu, Wagners Widersprüchlichkeit, seine Paradoxie in der Konfrontation von Leben und Werk (bzw. Theorie und Praxis) zu offenbaren und ihn damit – quasi durch sich selbst – lächerlich zu machen.¹¹²⁵

Dem oben erwähnten Spitzer-Zitat¹¹²⁶ ist zu entnehmen, dass Spitzer in seinem Text den Komponisten auf zwei Ebenen satirisch behandelt: zum einen durch die Gegenüberstellung bzw. das Ineinander-Greifen von Wagner-Briefen und Spitzer-Kommentaren und zum ande-

¹¹²² Ebd., S. 36f.

¹¹²³ "Illusionsdurchbrechende Mittel" der Posse finden sich ebenfalls wesentlich auf der Sprachebene (cf. Herzmann 2003, S. 134).

¹¹²⁴ Kalbeck 1894, S. XXVI.

¹¹²⁵ Zur Forderung nach Kongruenz von Künstleransichten und Künstlerleben cf. Stenzel, Jürgen: "Si vis me flere..." – "Musa iocosa mea". Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 650-671.

ren durch das Aufzeigen des Widerspruchs zwischen Wagners Werk und seinem Lebensstil (als *argumentum ad hominem*¹¹²⁷). Spitzer 'entkleidet' mit seiner Satire den Künstler Wagner, indem er nicht mehr – wie in den *Wiener Spaziergängen* mehrmals ausgemacht – bloss Wagners Werke und Ideen verspottet, sondern in seine Intimsphäre eindringt. Hier wird sicherlich ein Tabu gebrochen, der Verfasser spricht selbst davon, zur "Charakteristik" Wagners beitragen zu wollen.¹¹²⁸ Dass Spitzers Beitrag in erotischen Anspielungen und in effeminierender Manier geschieht, mag das Publikum schockiert haben. Doch offenbar ist diese Blossstellung des Künstlers nicht Endzweck des Satirikers, denn er begnügt sich nicht mit dem lächerlichen Bild, das er von Wagner entwirft, sondern sucht über diese Entkleidung wiederum eine Entlarvung des Gedankenguts Wagners zu erreichen. So hält er dem Wagnerbild mit Atlasgarderobe in zarten Tönen die negativen Äusserungen über den im Luxus schwelgenden Rossini (in *Oper und Drama*) entgegen und Spitzers Kontrastierung kulminiert in Wagners eigener Aussage "Die Musik ist ein Weib".¹¹²⁹ Diese Aussage führt zurück an den Anfang der *Briefe*, denen Spitzer ein Motto in Form eines Zitates aus Wagners *Walküre* voranstellt: "Wie gleicht er dem Weibe!"¹¹³⁰ In einem den Brief-Kommentaren nachgestellten Abschnitt und im *Nachwort* wird Spitzer auf das Motto rekurren und erklären, dass Wagners Augen wohl genauso glänzen, wenn er von Putz spreche, wie Hunding ebendies bei Siegmund zu beobachten pflegte.¹¹³¹ Das Motto (das auf zwei germanisch-heldenhafte Männerfiguren Wagners verweist) leitet schliesslich über zu Spitzers zweiter erklärter Intention, nämlich Wagners (weibische!) "Putzsucht" zu geisseln.¹¹³² Lächerlichkeit und Wahrheit der Posse vereinen sich in Spitzers Strategie, um den Gegner mit seinen eigenen Worten zu desavouieren;¹¹³³ er zeigt die Widersprüchlichkeit in der Person Wagner auf, um ihn endlich als unglaubwürdig zu markieren.

Spitzers Ich-Erzähler erinnert hier an die in Nestroys Possen oftmals auftauchende "komische Zentralfigur"¹¹³⁴. Ihrer Funktion ähnlich kommentiert er z. B. die Verbindung von Schreibstil und Erscheinungsbild Wagners satirisch oder ironisch. Der Erzähler spielt seine beiden Wagner-Quellen gar gegeneinander aus, wenn er betont, dass die Briefe Wagners "einen unleugbaren Vorzug vor seinen anderen Schriften, die er selbst veröffentlicht hat", hätten:

¹¹²⁶ Zu Anm. 1150.

¹¹²⁷ cf. Fricke/Zymner 2000, S. 255.

¹¹²⁸ Spitzer *Briefe* 1906, S. 99. – s. weiter unten.

¹¹²⁹ Ebd., S. 36f.

¹¹³⁰ *Die Walküre*, 1. Aufzug, Hunding.

¹¹³¹ Spitzer *Briefe* 1906, S. 86f.

¹¹³² cf. weiter unten und ebd., S. 103. – Zur "Putzsucht" cf. Ebhardt 1880, S. 52f.

¹¹³³ cf. Karl Kraus, Kap. 7. 2. 3.

¹¹³⁴ Herzmann 2003, S. 135.

"sie sind nämlich klar".¹¹³⁵ Für die Putzmacherin wiederum sei diese Präzision und Klarheit besonders wichtig, so fährt er fort, denn sie "legt [...] auf jedes Wort Wagners Gewicht und vergißt nichts".¹¹³⁶ Die Arbeit der Putzmacherin scheint durchaus Ähnlichkeiten mit der des Satirikers zu haben, denn dieser untersucht den Wortlaut der Wagner-Briefe genau, den er mit bekannten Äusserungen und Schriften Wagners verbindet, um daraus eine Satire zu weben. Dadurch, dass Spitzer seine satirischen Kommentare *neben* Wagners Briefe stellt, enthüllt er dem Leser ein Stück weit auch das satirische Verfahren, entlarvt also (wie bereits gesehen¹¹³⁷) sein eigenes Tun, jedoch ohne dass die Satire dabei an Schlagkraft einbüßen würde – ganz im Gegenteil wird die Satire mit der Plausibilität, nämlich der visualisierten Verankerung in der Realität, besonders effektiv:

Wenn wir auch die erwähnten Bilder und Vergleiche mit Rücksicht auf deren satirischen Beigeschmack durchaus nicht anstößig finden (*praesente medico nihil nocet*), so erscheint uns dagegen das liebevoll ausgeführte obszöne Bild auf Seite 322, Zeile 18-23 von oben, im höchsten Grade ekelierend, und es wird erst recht anwidern, da es mit einer sentimental Tirade schließt. Um ein solches Bild zu ersinnen, mag es sehr förderlich sein, im Rosa-Atlas-Schlafröck und im Rosa-Atlas-Höschen auf dem Rosa-Atlas-Kanapee sich auszustrecken.¹¹³⁸

Ausnehmend gewürdigt werden die Zeichnungen, die Wagner seinem sechsten Brief beilegte (die aber in der Buchfassung nicht enthalten sind). Die eine zeigt einen Schlafröck, die andere eine "fünf Ellen lange Schärpe", von der Spitzer befürchtet, "daß ihr Träger, der kleiner Statur ist, über sie beim Gehen häufig stolpern werde", während der Schlafröck "eine außerordentliche Bildung nach den besten Mustern der Mode-Journale" verrät.¹¹³⁹ Belustigt sinniert Spitzer über diesen Schlafröck, gesteht ihm gar eine Seele zu und lässt ihn sprechen: "Ich bin kein gewöhnlicher Schlafröck; unter mir wogt nicht der verwerfliche Busen einer jüdischen Bankiersfrau; in mir schlägt das Herz des großen Reformators der deutschen Kunst; mich trägt Wagner."¹¹⁴⁰ Die Pointe ist hier nicht schlicht erheiternd, sondern exemplifiziert indirekt Spitzers Kritik am Wagner'schen Antisemitismus (etwa im Gegensatzpaar jüdisch-deutsch/Bankiersfrau-Reformator).¹¹⁴¹ Nebst dem Spiel mit antisemitischen Klischees wird die jüdische Bankiersfrau wohl als eher harmlose Allusion auf Wagners Geldsorgen zu sehen sein. Dass der Komponist sich selbst gern als Erneuerer zeigte, war Spitzer aus Wagners Schriften bekannt. Diese 'Selbst-Überhöhung' Wagners nimmt er auf, um denselben weiter zu

¹¹³⁵ Spitzer *Briefe* 1906, S. 16.

¹¹³⁶ Ebd., S. 18.

¹¹³⁷ cf. z. B. Kap. 3. 2.

¹¹³⁸ Spitzer *Briefe* 1906, S. 37f.

¹¹³⁹ Ebd., S. 46f.

¹¹⁴⁰ Ebd., S. 48.

¹¹⁴¹ cf. Kap. 3. 2. 3 und 6. 3. 1.

überhöhen, das Ganze nachgerade auf eine satirische Spitze zu treiben: Mit der Bezeichnung Wagners als "Schlafrock-Tintoretto" kehrt der Satiriker gleichermassen zu einem Faktum zurück, das sich in den Briefen Wagners findet, namentlich die Farbenpalette der Atlaswünsche des Komponisten.¹¹⁴²

Wagners Selbsteinschätzung fügt Spitzer die Stilisierung des Komponisten durch die Wagnerianer an¹¹⁴³:

wenn trotz aller Bestellungen, die genügen würden, den [sic] Rigi mit einem Rosa-Atlasüberzug zu versehen, jener noch immer nicht ausreicht, so muß der Teufel seine Hand im Spiele gehabt und vielleicht die Hölle Rosa tapeziert haben. 'Gott weiss', fährt der Meister fort, 'was davon drauf geht, wenn man es hübsch haben will.' Das kann allerdings nur Gott wissen, menschliche Weisheit vermag das nicht zu berechnen!¹¹⁴⁴

Dass Spitzer gerade die Rigi zum bildlichen Vergleich heranzieht, rührt wohl daher, dass Wagners neues Domizil nach seiner Flucht aus München, weg von seinem königlichen Geldgeber, in Tribtschen bei Luzern zu finden war. Spitzer revitalisiert eine verblasste Redensart, indem er das direkte Zitat aus Wagners Brief als Basis für seinen Kommentar verwendet. Dort ist "Gott" nicht nur als der Allmächtige zu lesen, sondern erneut als Wagnerianergott Richard Wagner, der wirklich als Einziger weiss, wozu er so viel Stoff braucht, und dem Spitzer jegliche "menschliche Weisheit" abspricht.¹¹⁴⁵

Es lässt sich festhalten, dass Spitzer in der Veröffentlichung der *Briefe* von Wagners Erscheinungsbild auf sein Inneres schliessen möchte.¹¹⁴⁶ Seine Folgerungen wirken gerade wegen ihrer Verwurzelung in den authentischen Schriften des Komponisten nicht aus der Luft gegriffen, und dem kundigen Leser wird nahegelegt, zwischen den Zeilen zu lesen:¹¹⁴⁷ Der Decodierungsprozess lässt hinter den Wagner-Zitaten eine Weltanschauung und hinter Spitzers Anspielungen eine Tendenz bzw. normwidrige Zustände erahnen. Genau hierin liegt die Ästhetik der Satire, denn obschon Spitzer direkte Zitate verwendet, also auf Wahres rekurriert, bleibt seine Darstellung nicht dokumentarisch, sondern wird durch satirische Fiktion indirekt. Dass Spitzer über blosser "Erheiterung" hinaus ein satirisches Ziel verfolgt, nämlich die "Putzsucht"¹¹⁴⁸ Wagners zu geisseln und den Leser von diesem Normverstoss zu überzeugen, zeigt sich erst mit der Decodierung der Indirektheitssignale. Beispielsweise fehlen dem Satiri-

¹¹⁴² cf. Spitzer *Briefe* 1906, S. 56-58, 112.

¹¹⁴³ cf. Kap. 3. 2. 4 dieser Arbeit und Hakel 1963, S. 305 (Karikatur aus Berliner Ulk, 1876), S. 248 ("Karikatur aus Figaro", Wien 1883) et al.

¹¹⁴⁴ Spitzer *Briefe* 1906, S. 83.

¹¹⁴⁵ Zur Vergöttlichung Wagners cf. weiter unten und z. B. Kap. 2. 3. 2 sowie Abb. 3.

¹¹⁴⁶ Dies wird später u. a. auch Thomas Mann tun, cf. Kapitel 5. 3.

¹¹⁴⁷ Zum Wissen des Satire-Lesers cf. Kap. 2. 4. 3. 1.

¹¹⁴⁸ cf. weiter unten und Spitzer *Briefe* 1906, S. 103.

ker einmal vorgeblich die Worte, wenn er zugibt: "Ich habe hier nichts zu kommentieren", denn die exorbitanten Bestellungen Wagners "sprechen deutlich genug."¹¹⁴⁹ Diese Auslassung ist rhetorisches Mittel, das dem Leser erlaubt, sich – mutmasslich – eigene Gedanken zu machen; eine ironische Lesart der Aussparung wird durch vorangegangene (und folgende) Kommentare des Autors gebahnt.¹¹⁵⁰ Der Satire-Leser ergänzt das entworfene Bild (vermeintlich) selbständig und folgt den zahlreichen Verbindungen innerhalb der Werke Wagners, die der Satiriker in seinen Kommentaren knüpft. Spitzer zeichnet so eine fortlaufende Linie vom krankhaften Erscheinungsbild des Komponisten bis hin zu seinem gleichfalls ungesunden Geist – und damit zu seinem Gedankengut und Werk. So wird das Gesamtbild eines 'kranken' Richard Wagners vorgestellt – fast im Sinne eines rosaroten *Bühnenweihfestspiels*.

Tausig schreibt in seiner Einbegleitung zur Ausgabe der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin*, dass diese "Enthüllungen" ungeachtet des einstmals "außergewöhnlichen Aufsehens"¹¹⁵¹ allmählich in Vergessenheit geraten seien. Die Reaktionen auf die Publikation indes lassen sich generell zu den Grenzen der Satire anführen.¹¹⁵²

Der Satiriker und Schauspieler Helmut Qualtinger äusserte, Satire sei "die Kunst, einem anderen so auf den Fuß zu treten, daß er es merkt, aber nicht aufschreit".¹¹⁵³ Es war denn auch nicht Wagner, der aufschrie, sondern die "Jünger des Komponisten", die jedoch "nicht etwa gegen den Inhalt, sondern gegen die Bekanntgabe der Briefe" protestierten.¹¹⁵⁴ Ein Zitat von Wagner diente Spitzer – darin seiner satirischen Technik treu bleibend – als Rechtfertigung für die Veröffentlichung der Briefe des Komponisten,¹¹⁵⁵ und im kurz nach der Veröffentlichung der Briefe erschienenen *Nachwort* finden sich weitere Erklärungen des Satirikers. Das Echo, das seine Publikation provozierte, verleitet Spitzer zu einer 'Stellungnahme', in der er vordergründig erneut an der "Wahrheit" festhält, indem er sich einerseits auf die literarhistorische Tradition der "Kultur- und Sittengeschichte",¹¹⁵⁶ andererseits auf die Bedeutsamkeit sei-

¹¹⁴⁹ Spitzer *Briefe* 1906, S. 78.

¹¹⁵⁰ cf. Karl Kraus, Kap. 7. 2. 3.

¹¹⁵¹ Tausig 1906, S. VII.

¹¹⁵² cf. Anm. 592.

¹¹⁵³ Sonneborn 2005, S. 48. – cf. Helmut Qualtingers und Carl Merz' *Siggy and Bess oder Der Swing des Niebelungen. Eine teutonische Jazzoper für Orchester und fünf Pistolen frei nach Wagner und Gershwin*. In: Hakel 1963, S. 210-223.

¹¹⁵⁴ Tausig 1906, S. VIII.

¹¹⁵⁵ Zitat aus Wagners Aufsätze *Censuren* (Wagner *Dichtungen und Schriften* 8, S. 253): "Doch habe ich mit dieser Sammlung etwas Ernsteres vor, als Bücher zu schreiben; mich verlangt es, meinen Freunden Rechenschaft von mir zu geben, damit sie über manches an mir schwer Verständliche sich aufzuklären vermögen" (Spitzer *Briefe* 1906, S. 11f.).

¹¹⁵⁶ Spitzer *Briefe* 1906, S. 97f.

nes Beitrages zur "Charakteristik des Meisters" beruft.¹¹⁵⁷ Darüber hinaus legt er aber bereits den Grundstein für einen neuen satirischen Exkurs, wenn er weiter auf den denkwürdigen Umstand hinweist, dass man "nicht etwa die zahllosen Atlashosen Wagners, sondern sich darüber lustig zu machen, für unwürdig" halte.¹¹⁵⁸ Seine Veröffentlichung habe nicht bezweckt, "die Verschwendung Wagners zu geißeln, sondern dessen mehr als weibische Putzsucht"¹¹⁵⁹, denn – und darauf verweise bereits das vorangestellte Motto – nach dem Inhalt der Briefe würde man eher auf eine Frau denn auf einen Mann als Absender schliessen. Zum Schein ver-söhnlich hält der Satiriker fest:

Unsere großen Männer haben noch nie etwas in dem Ansehen der Welt verloren durch die Veröffentlichung ihrer intimen Briefe. Das hat man nicht dem Zartsinne derjenigen zu danken, die sie herausgegeben, sondern dem Charakter Jener, die sie geschrieben.¹¹⁶⁰

Die satirische Doppelung im Begriff der "großen Männer" lässt eine zweifache Lesart zu: Apologetisch verstanden kommuniziert Spitzer in gerader Modalität, gesteht Wagner "Charakter" zu. In ungerader Modalität – auf die notabene durch den satirischen Ton der vorangehenden Aussagen vorbereitet wird – können sowohl Wagners Grösse als auch seine Männlichkeit infrage gestellt werden.¹¹⁶¹

Im *Nachwort* erwähnt Spitzer die "Schmäh-Artikel der Wagnerianer", um damit satire-artig wie mit Wagner zu verfahren.¹¹⁶² Er zitiert aus den polemischen Beiträgen und entkräftet ihre Argumentation durch Bemerkungen und Erklärungen, deckt Widersprüche oder Unge-reimtheiten auf:

¹¹⁵⁷ Ebd., S. 99. – Eine aktuelle Diskussion um die Grenzen der Satire ist nachzulesen in der bereits in der Einlei-tung erwähnten WM-Satire von Martin Sonneborn. Sonneborn verfährt ähnlich wie Spitzer mit den Reaktionen auf seine Satire: Nach der 'Enthüllung' des Bestechungsversuchs der FIFA-Mitglieder durch die TITANIC ruft die deutsche *Bild*-Zeitung ihre Leser dazu auf, der TITANIC-Redaktion ihre Meinung zu sagen. Wenn Sonne-born in der Folge sämtliche Dokumente, Zeitungsberichte und transkribierten Anrufe der Debatte in Buchform – angereichert durch weitere satirische Kommentierungen (die sich übrigens als Anmerkungen unter einem Strich (!) finden) – publiziert, dann schlägt auch er den Satire-Gegner mit seinen eigenen Waffen. Nur ein Beispiel ei-ner empörten *Bild*-Leserin sei hier zitiert: "ANRUFERIN Hallo, ich wollte nur sagen, die Grenze der Satire ist weit überschritten! / TITANIC Von der *Bild*-Zeitung? / ANRUFERIN Ja, genau, von der *Bild*-Zeitung. / TITANIC (begeistert) Ja, vielen Dank!" (Sonne-born 2005, S. 80.)

¹¹⁵⁸ Spitzer *Briefe* 1906, S. 99.

¹¹⁵⁹ Ebd., S. 103.

¹¹⁶⁰ Ebd., S. 89.

¹¹⁶¹ Unter Anbetracht der Tatsache, dass Spitzer juristisch gebildet war, liest sich dieser apologetisch anmutende Schachzug auch als juristisch unanfechtbare Äusserung. – Zur Rechtslage der Satire cf. Senn 1998.

¹¹⁶² Diese Artikel sind nach Spitzers Angaben "nur in Zeitungen, die sich eines kleinen Leserkreises erfreuen, erschienen". Neben dem ausführlicher besprochenen Artikel aus den *Dresdner Nachrichten* fügt Spitzer Zitate des *Berliner Börsen-Couriers* an (Spitzer *Briefe* 1906, S. 100-121). Das Landesarchiv Berlin verfügt erst über die Ausgaben des *Berliner Börsen-Courier* ab 1895, auch die Recherche in der Online-Datenbank der Zeitungs-bestände der deutschen Bibliotheken (www.zeitschriftendatenbank.de [Stand 29. 6. 2006]) führte leider zu kei-nem positiven Ergebnis. Besten Dank an den Direktor des Nationalarchivs der Richard-Wagner-Stiftung, Dr. Sven Friedrich, und an seine Mitarbeitenden für ihre Hilfe (im *Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung* fin-den sich keine Dokumente Spitzer betreffend).

In einem Feuilleton der 'Dresdener Nachrichten' [sic] über die Briefe wird zuerst konstatiert, daß diese in den Zeitungen 'behaglich die Runde machen zur Abwechslung mit der Seeschlange'. An diesem behaglichen Rundgange seien die Juden Schuld, so daß nach meiner Ansicht die Zeitungs-Abonnenten diesen zu Dank verpflichtet sind, da ihnen sonst ausschließlich Seeschlangen vorgesetzt worden wären. Ich will gleich hier bemerken, daß in dem Artikel ein äußerst verschwenderischer Gebrauch von den in der Speisekammer eines jeden Wagnerianers vorrätigen Juden gemacht wird, denn es wird von 'jüdischen Preßbengeln', von einer 'jüdelnden Absicht', Witze zu machen, von dem 'Judentum in der Musik und der Presse', von 'Abraham Meyer' und 'Isidor Kalau' u.s.w. mehrfach gesprochen.¹¹⁶³

Spitzer gelingt es, aufzuzeigen, dass nicht seine Satire die Grenzen überschreitet, sondern die (innerhalb der satirischen Publikation wiedergegebenen) Reaktionen der Wagnerianer.¹¹⁶⁴

Wesentlich macht sie Spitzer an einem Hauptmerkmal, dem Antisemitismus, dingfest. Er enthüllt die Polemik der "Schmäh-Artikel" in ihrer judenfeindlichen Sprechweise, und das in der Folge gehäufte Auftreten der insultierenden Bezeichnungen wirkt in seiner Akkumulation gekünstelt. Spitzer nimmt der Polemik markant Glaubwürdigkeit, indem er sie satirisch lächerlich macht, also auch hier den Satire-Gegner mit seinen eigenen Waffen zu schlagen weiss. Die betreffende Stelle aus dem Feuilleton der *Dresdner Nachrichten* vom 23. Juni 1877 wird als Exempel für die (polemischen) Reaktionen und der schweren Zugänglichkeit wegen hier vollständig zitiert:

Das Judentum in der Journalistik ist einmal wieder in beträchtliche Aufregung versetzt worden, und zwar, wie so oft schon, durch Richard Wagner, dessen 'Briefe an eine Putzmacherin' von der 'N. Fr. Pr.' aufgekauft und publicirt wurden, und nun behaglich die Runde machen durch die Dependenzpresse. Nicht 'in Ermangelung' der Seeschlange, sondern 'zur Abwechslung' mit derselben. Wirklich, Wagner gehört zu dem, was die Wälschen einen ami terrible nennen; er setzt seine Freunde aller fingerlang in Verlegenheit, wie sie diese oder jene Unklugheit, Uebertreibung und Taktlosigkeit erklären oder vertuschen können. Diesmal aber, dünkt uns, erklärt sich sein faux pas von selbst. Um Wagners Verschwendung und Eitelkeit zu geißeln, citirt man nicht nur diese Briefe an eine Modistin mit einer Menge lächerlicher Details – lächerlich, weil solche discretionäre Schlafrock- und Spitzenbestellungen eben gar nicht vor die Oeffentlichkeit gehören – , sondern man ruft auch den Geist Goethe's und Schiller's herbei, um zu demonstrieren, wie bedürfnislos diese Genies waren im Vergleich mit dem Stümper Wagner. Und das soll gerecht sein? Mit Ch. Gounod, mit Offenbach und Dumas, jenen neuesten Autoren, die das Geld scheffelweise einsacken und mit vollen Händen ausstreuen; mit Meyerbeer, den jede neue Oper 100,000 Thaler Gründer- und Reklamespesen gekostet hat; mit diesen Zeitgenossen vergleicht man Wagner's Wirthschaft nicht.

¹¹⁶³ Spitzer *Briefe* 1906, S. 100f.

¹¹⁶⁴ cf. Magenschab, der in der Obermaier-Buchausgabe der *Wiener Spaziergänge* (Bd. 3) bemerkt: "Mein Vater war Wagnerianer gewesen – und hatte wohl in einer masochistischen Anwendung seinerzeit Daniel Spitzers gesammelte 'Spaziergänge' wegen der berühmten Briefe Richard Wagners an eine Wiener Putzmacherin angeschafft." (Magenschab 1988, S. 223.)

Wohlweislich! Dafür aber greift man zurück auf – auf Cäsar? der sich die Schlafmuster eben auch selbst entwarf? – nein, auf Schiller und jene Armuth und Bescheidenheit der Geistesproduzenten, die endlich überwunden zu haben die Deutschen stolz sein sollten. Du lieber Gott! Schiller hat in seinem Arbeitstisch faulende Aepfel stecken gehabt, deren Geruch ihm paßte. Hätte er Hummern und Austern riechen mögen, um sich ein harmloses Vergnügen zu bereiten, es wäre dann wohl beim guten Willen geblieben. Und doch hat auch Schiller Farbe und Stoff seiner Kleidung, wenn auch in drückender Armuth steckend und ängstlich ums Zureichen besorgt, brieflich bestellt und detaillirt beschrieben. Bemißt man den Werth der Menschen und der Nationen einfach nach der Bedürfnißlosigkeit, so ist der selige Hr. Reichstagsabgeordnete Försterling ein heroischer Träger der Cultur; denn sie beschreiben keine Schlafrockstoffe und seidene Unterhosen, weil sie eben keine brauchen.

Diese neue Wagneraffaire ist schon mehr ekelerregend, als traurig, man sieht zu deutlich die jüdelnde Absicht, à tout prix Skandal und Witze zu machen, und wär's selbst über die eigene Nase. Bewahre uns der Himmel vor einer Unterschätzung der tüchtigsten Mitbürger und Talente jüdischen Ursprungs! Und diese haben jeweilig erfahren müssen, was es heißt, von einem jüdischen Preßbengel sezirt zu werden.

Was hat Wagner denn eigentlich gethan? Er hat in kleinlich besorgter Weise bei einer ihm als geschmackgebildet und tüchtig bekannten Putzmacherin (oder besser Confectionistin) in Wien Stoffe und Muster so minutiös bestellt, als sei Er (Wagner selbst) ein Stück – Schneider. Und ist er das nicht? Ist er nicht als Universal-Regie-Talent selbst von dem Judenthum in der Musik und der Presse anerkannt worden, und ist es dann so hochverwunderlich, daß Er, der die Figuren und Draperien einer ganzen mythischen Götterwelt erfand, der auf der Bühne unglücklicherweise besser als alle Regisseure und Inspicienten anzugeben weiß, was paßt, was sinnvoll, was disharmonisch oder sinnstörend ist, – ist es bei dem Manne so hochverwunderlich, daß er einen wunderschön entwickelten Farben- und Formensinn besitzt? daß er blauroth, anilin-rosa und dergl. haßt, und auch in seiner Häuslichkeit, bis zu den Hosen seiner Frau, das Zusammenstimmende herzustellen strebt? Daß er es aber mit Luxus, selbst mit sibarytischem Luxus thut, geht Niemanden etwas an. Wagner verdient schließlich heidenmässig viel Geld und er liebt es nun einmal, dasselbe dem Kunstgewerbe und Handwerk zuzuwenden als es in Monaco zu – verspielen. Abraham Meyer und Isidor Kalau haben eben minderen Kunstgeschmack, mindere Bedürfnisse und ärgern sich folglich über des Giaur Wagner's 'Verschwendung', und das ist der Sinn ihrer Verkleinerungssucht, die sie an einem Genie üben, an das sie kritisch nicht herankönnen.¹¹⁶⁵

Wer bestimmt, wann die Grenzen der Satire überschritten sind?¹¹⁶⁶ Nach der Veröffentlichung waren es bei Spitzer die Wagnerianer, eine Rezipienten- und teils (sekundäre) Opfer-Gruppe

¹¹⁶⁵ "Feuilleton" der *Dresdner Nachrichten*, XXII. Jahrgang, Nr. 174, 23. Juni 1877, S. 3. Auf der Titelseite zeichnet sich Ludwig Hartmann fürs Feuilleton verantwortlich. Am 17. Juli 1877 findet sich wiederum im "Feuilleton" der *Dresdner Nachrichten* eine Bemerkung zu den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin*, welche die Vermutung nahe legt, dass die *Dresdner Nachrichten* weniger gegen Spitzers Satire als gegen das Organ der *Neuen Freien Presse* agiert (dafür spricht auch, dass Spitzer in zitiertem Artikel namentlich unerwähnt bleibt): "Ueber das honette Geschäft, was die 'Neue Fr. Pr.' mit 'Wagners Briefen an eine Putzmacherin' gemacht hat, schreibt die 'Deutsche Ztg.' aus Wien, daß vorher ihr dieselben Briefe für 50 Gulden (!) zum Kaufe angeboten worden seien. Die Redaction dieses durchaus anständigen Blattes hat ('leider' kann man sagen) den Ankauf verächtlich abgelehnt und auch Wagner selbst hat dieselben nicht bezahlen wollen. Darauf hin kaufte sie die 'Neue Fr. Presse.' (*Dresdner Nachrichten*, XXII. Jahrgang, Nr. 198, 17. Juli 1877, S. 3.) (Mit herzlichem Dank an Radostina Velitchkova vom *Dresdner Amtsblatt* für die Unterstützung der Recherche.)

¹¹⁶⁶ cf. Sonneborn 2005: In der als Buch publizierten Ausgabe des 'Bestechungsversuchs' der TITANIC erklärt der Generalsekretär des Deutschen Fussball-Bundes (DFB) Horst R. Schmidt gegenüber der Presse: "die Gren-

der Publikation, die sich empörten. Bereits in früheren Texten verglich Spitzer ihre Verehrung Wagners mit einem Heiligenkult,¹¹⁶⁷ und wenn Spitzer im *Nachwort* die Reaktionen der Wagnerianer auf die *Briefe* thematisiert, hebt er einmal mehr ihre Wagner-Glorifizierung hervor.

Die gottähnliche Stellung des primären Satire-Objekts Wagner könnte mit ein Grund sein, wieso die Anhänger sich enervierten: die lächerliche Darstellung verletzt sozio-kulturelle Wertvorstellungen, und offensichtlich gibt es für einige Menschen sakrosankte Bereiche, die satirisch verschont werden müssen. Eine gewisse 'Erhabenheit' ist Wagner durchaus zuzusprechen, hat er sich doch als hauptsächlich von der Satire Betroffener nicht zu Spitzers Text geäußert.¹¹⁶⁸ So rechtfertigt der Herausgeber des skandalträchtigen Bändchens, Paul Tausig,¹¹⁶⁹ seine Ausgabe der Briefe ähnlich wie Spitzer (den er einen "klardenkenden und ehrenhaften" Mann nennt¹¹⁷⁰): Die Dokumente unterstreichen die "Wertung des Menschlichen, ja Allzumenschlichen in Richard Wagner",¹¹⁷¹ seien "Selbstbekenntnisse" und "Beobachtungsmaterial" und jedenfalls "in mehr als einer Hinsicht wichtig für den sterblichen Wagner".¹¹⁷²

Die gelungene Satire ist weder wirkungslos, noch überschreitet sie Grenzen. Beide Extreme erreicht die Satire, wenn die satire-konstituierenden Elemente nicht satire-adäquat umgesetzt werden oder nicht als Ganzes funktionieren – und beide Urteile werden von den Rezipienten oder vom Satire-Opfer gefällt (es eignet ihnen also ein stark subjektives Moment). Die erbosten Rezipienten der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* stiessen sich wohl vorwiegend an der ästhetischen Gestaltung des Textes, denn die empörten Wagnerianer erkannten nicht die Tendenz, i. e. die Normwidrigkeit des Dargestellten, sondern eine Normwidrigkeit der *Darstellung*, indem sie die Briefe als inadäquaten satirischen Gegenstand betrachteten. Nun ging es Spitzer aber nicht um die schlichte Publikation der Briefe, sondern eben um die sich darin zeigende Tendenz, etwa die "Putzsucht" Wagners, welche die Wagnerianer verken-

zen der Satire sind weit überschritten worden!" Dies veranlasst Sonneborn seinerseits zu einer Presse-Erklärung: "bei TITANIC habe man gleichfalls viel Humor, aber wo die Grenzen der Satire in Deutschland verliefen, bestimme man 'doch lieber selbst, statt es den Laien vom DFB zu überlassen. Wir äußern uns ja auch nicht zur Abseitsproblematik.'" (Sonneborn 2005, S. 43f.)

¹¹⁶⁷ cf. Kap. 3. 2. 4.

¹¹⁶⁸ Abgesehen von einem Vermerk in Cosimas *Tagebüchern*, der nicht einmal Spitzers Namen aufführt (cf. Kap. 6. 3. 2).

¹¹⁶⁹ Der Herausgeber der Briefe und Kommentare verbirgt sich allerdings hinter seinen Initialen (cf. dazu Spitzer; Kalbeck/Deutsch Bd. III, S. 349-351 [Anm. 8, S. 164]).

¹¹⁷⁰ Tausig 1906, S. XIII f.

¹¹⁷¹ Interessant bleibt, dass sich gar ein Herausgeber apologetisch auf einen Meisterdenker und Wagner-Kenner, Nietzsche, berufen zu müssen meint.

¹¹⁷² Auf die Wagner-Briefe mögen diese Schmeicheleien durchaus zutreffen, sie erklären aber die *satirische* Publikation nicht hinreichend. In diesem Sinne sieht sich Tausig wohl genötigt anzufügen, "dem Künstler und Schöpfer so vieler unsterblicher Meisterwerke sollen und können sie [sc. die *Briefe*] nichts anhaben" (Tausig 1906, S. VIII-XI).

nen, und darüber hinaus um Wagners effeminiertes Erscheinungsbild, das mit den sehr 'männlichen' (bzw. "alten deutschen"¹¹⁷³) Helden seiner Werke kontrastiert. Es kann also von zwei verschiedenen Normvorstellungen gesprochen werden, die aufeinander prallen. Wahrscheinlich ironisch spricht Spitzer im *Nachwort* davon, dass seine Publikation auch positiv aufgenommen wurde – nur taugen diese Reaktionen eben nicht zu einer weiteren, einer 'Rezeptions'-Satire:

Die Unzahl von Briefen, die ich [...] erhielt, haben von dem dankbaren Gemüte meiner Leser beredtes Zeugnis abgelegt, und obgleich sich diese Empfänglichkeit nicht immer durch Zustimmung, sondern auch, allerdings nur vereinzelt, durch Schmähungen Luft zu machen suchte, so haben die letzteren gleichfalls sowohl durch ihre Einfalt, wie durch ihren unschuldsvollen, noch nicht durch die Schnürbrust der Grammatik eingengten Stil und ihre kindliche Orthographie meinem Herzen wohlgetan.¹¹⁷⁴

Es bleibt hervorzuheben, dass der Rezeption von Satire (wie überhaupt jeglichem Literaturgenuss) ein stark individuelles Element eignet: Wo für wen die Grenzen der gelungenen Satire verlaufen, ist trotz gewisser gemeinsamer sozio-kultureller Normen letztlich nur individuell zu bestimmen, eine Schmerzgrenze ist nicht objektivierbar.¹¹⁷⁵

Hatte Spitzer zu Beginn seines Feuilletons die Absicht proklamiert, zur "Erheiterung"¹¹⁷⁶ beitragen zu wollen, so mutet es wahrlich belustigend an, dass sich fast hundert Jahre später mit Ludwig Kusche ein Autor noch immer über Spitzer und seine Ausgabe der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* empört.¹¹⁷⁷ Im Klappentext wird angekündigt, dass es Kusche gelungen sei, "neue [sic] bisher in der Wagner-Literatur unbekannte Briefe des Bayreuther Meisters an die Wiener 'Putzmacherin' Bertha Goldwag bereitzustellen."¹¹⁷⁸ Diese 'neuen'

¹¹⁷³ WS 18. März 1877: 'Die Walküre' von Richard Wagner. In: WS IV, S. 80f. (cf. Kap. 3. 2. 5 dieser Arbeit).

¹¹⁷⁴ Spitzer *Briefe* 1906, S. 94.

¹¹⁷⁵ Zum juristischen Aspekt der Satire cf. Senn 1998.

¹¹⁷⁶ Spitzer *Briefe* 1906, S. 10.

¹¹⁷⁷ Kusche 1967.

¹¹⁷⁸ Kusche schreibt von einer Begebenheit aus dem Jahre 1906, als eines Tages Ferdinand Goldwag im Büro des Redaktionsmitgliedes und angesehenen Wiener Musikkritikers Ludwig Karpath auftauchte. Goldwag, der Bruder der besagten Putzmacherin, erzählte, dass seine Schwester 1868 einen Kaufmann namens Maretschek geheiratet habe und noch in Wien wohne. Karpath macht sich sogleich auf den Weg zu der Frau und sie unterhalten sich über die unseligen Briefe. In direkter Rede gibt Kusche das Gespräch der beiden wieder, wobei herauskommt, dass es der Putzmacherin schleierhaft ist, wie die Briefe Wagners an die Öffentlichkeit gelangen konnten. Eines Tages war das Bündel Briefe, das sie "sorgfältig übereinandergeschichtet als ein einziges Päckchen" im Wäscheschrank aufzubewahren pflegte, verschwunden (Kusche 1967, S. 24f.). Frau Goldwag/Maretschek ist überzeugt: "Daß mir die Briefe gestohlen worden sind, darüber kann es keinen Zweifel geben." (Ebd., S. 26.) Aus Angst, in eine grosse Affäre verwickelt zu werden, verhielt sich die Frau in der Folge ganz still, "so dachten die meisten wohl, ich [sc. Putzmacherin] sei tot, und ich sagte mir, es ist vielleicht auch Richard Wagner dieser Meinung und es sei besser, wenn ich ihn in diesem Glauben belasse [...]" (ebd., S. 27). Es mag erstaunen, dass die Putzmacherin kurz darauf Wagner zitiert, der sie zu seiner "Leib- und Hoflieferantin für alle Zeiten" gemacht haben soll (ebd., S. 28). (Ludwig Karpath publizierte seine 'Unterredungen mit der Putzmacherin Bertha' 1906 als einen

Briefe (26 Stück, "an Fräulein Bertha Goldwag und spätere Frau Maretschek"¹¹⁷⁹) werden in der Ausgabe von 1967 erstmals mit den bereits veröffentlichten publiziert, umrahmt von einem Begleittext;¹¹⁸⁰ das Büchlein verspricht nun "mit gebotener historischer Distanz und Objektivität" den "wahren klaren Kern" der Dokumente zu untersuchen und gleichzeitig aufzuzeigen, dass besagter Briefwechsel "einer bis in unsere Tage sich erstreckenden Kampagne gegen Wagner Mittel in die Hand spielte, deren überbewerteter und in falsche Bahnen gelenkter Inhalt dazu ausersahen war, ihn als Mensch und Künstler ungebührlich zu degradieren."¹¹⁸¹ Besonderer Wert wird auf die Bezeichnung "Dokumentation" gelegt, ersichtlich aus der Überschrift des ersten Teils, was dem folgenden Inhalt jedoch entgegensteht, denn es scheint dem Herausgeber eher darum zu gehen, gegen Spitzer (der auf den ersten drei Seiten namentlich nicht erwähnt wird) zu polemisieren.

Dem "Herausgeber" (Spitzer) spricht Kusche zwar eine gewisse humoristische "Bega-
bung" zu, bezeichnet ihn aber bezüglich seiner Themenwahl als "nicht wählerisch" und stellt fest, dass die Feder des Satirikers "jede sich bietende Gelegenheit wahr [nahm], um ihre Leser zum Schmunzeln oder Lachen zu bringen."¹¹⁸² Damit erwähnt Kusche ohne Zweifel *einen* Aspekt, einen Zielpunkt der Satire, den Spitzer gleichfalls als Intention angibt ("Erheiterung", ergo *delectare*). Zugleich vernachlässigt Kusche aber einerseits, dass Satire mehr soll und ist, als Leute zum Lachen zu bringen, andererseits verurteilt er paradoxerweise Spitzers Umgang mit den Wagner-Briefen, die doch gerade diesen Zweck ausgezeichnet erfüllt zu haben schei-
nen. Kusche fügt in seinem Bändchen die neu entdeckten Briefe Wagners an und handelt so entgegen seiner geäußerten Forderung, "Privatbriefe, deren Inhalt weder die Mitwelt noch die Nachwelt etwas angeht" von einer Veröffentlichung auszuschliessen.¹¹⁸³

Kusche hat bemerkt, dass Spitzer in seiner Ausgabe für die Wagner-Briefe eine kleinere, für seine Kommentare aber eine grössere Schrift gewählt hatte. Dies ist ihm Beweis genug, dass "Spitzers Glossen zu dieser Zeit der Nachwelt immer noch mehr bedeuteten als Wagners Briefe."¹¹⁸⁴ Die Beliebtheit der Publikation wird wie folgt erklärt: "alles, was sich der Mensch

'Beitrag zur Lebensgeschichte Richard Wagners' in Form einer Broschüre, die allerdings kaum Aufsehen erregen konnte; in der Ausgabe von Balthes 2004 wird daraus zitiert.)

¹¹⁷⁹ Kusche 1967, S. 90.

¹¹⁸⁰ Kusche liefert darin allerlei erhellende Details: Den übermässigen Atlas-Verbrauch Wagners z. B. erklärt die befragte Putzmacherin damit, dass Wagner "ungemein viel Wärme" gebraucht und "alles Weiche" geliebt habe (Wagner hatte Gürtelrose). (Kusche 1967, S. 31.) Sie selbst war einmal bei Wagner in Genf – nein, in Tribschen, Frau Goldwag/Maretschek verwechselt die Orte (cf. ebd., Anm. S. 36) – wo sie längere Zeit im Hause Wagners gewohnt habe (ebd., S. 35f.). Zurück in Wien im Jahre 1868 heiratete sie und bekam von Wagner einen "herzlichen Gratulationsbrief" – den sie leider nicht mehr besitzt, weil er in jenem gestohlenen Päckchen war (er wurde nie publiziert!).

¹¹⁸¹ Kusche 1967, Klappentext.

¹¹⁸² Ebd., S. 12.

¹¹⁸³ Ebd., S. 11.

¹¹⁸⁴ Ebd., S. 13.

bei einem anderen Menschen nicht so ohne weiteres erklären kann, erregt seinen Zorn, seine Verachtung oder seinen Spott", und "[...] wer den Ruhm [!] hat, braucht bekanntlich für den Spott nicht zu sorgen".¹¹⁸⁵ Auf der Suche nach der Wirkungsabsicht Spitzers kommt Kusche zu folgendem Ergebnis: "Bei den Kommentaren zu diesen Briefen ging es Spitzer lediglich darum, Wagner als einen verweichlichten Narren und unverbesserlichen Schuldenmacher einer lachenden Mitwelt zu präsentieren [...]."¹¹⁸⁶ Da ihm dies zugegebenermaßen recht niederträchtige Anliegen offenbar gelungen ist, holt Kusche zum Gegenschlag aus:

Daß Spitzer nicht das geringste Verhältnis zur Musik und zu Wagners Kunst hatte, brauchen wir ihm nicht zu verübeln. Sein Ressentiment gegen Wagner hatte ganz andere Gründe und wohl nicht zuletzt die, dem Verfasser der 1868 zum zweiten Male erschienenen Schrift 'Das Judentum in der Musik' eine entsprechende satirische Revanche zu geben.¹¹⁸⁷

Spitzer konnte sich mit dem Inhalt von Wagners Schriften kaum anfreunden, gewiss mag das *Judentum in der Musik* mit ein Grund oder Anlass gewesen sein, Wagner satirisch zu behandeln, doch wird man dem Satiriker allein damit nicht gerecht. Spitzer verwendet keine polemische Form, vielmehr zeigen seine Texte typische Satire-Merkmale, was Kusche den wissenden Leser in seiner Formulierung "satirische Revanche" (unwissentlich?) mitdenken lässt. Der Sache wegen sei zudem darauf hingewiesen, dass Spitzer bereits *vor* 1868 (dem Veröffentlichungsjahr von Wagners *Judentum in der Musik*) satirisch-kritisch über Wagner geschrieben hatte.¹¹⁸⁸

Kusches Erkenntnis ist schliesslich ernüchternd:

Der einzige, der in der ganzen Angelegenheit gelogen hatte, war ehemals Daniel Spitzer gewesen.¹¹⁸⁹ Er hatte die bewußten Briefe weder in einem Antiquariatskatalog entdeckt noch von einem Autographenhändler erworben, sondern ein berufsmäßiger Börsenmakler, mit Namen Kafka, hatte sie ihm 1877 um den damals außerordentlich hohen Preis von hundert Gulden angeboten.¹¹⁹⁰

Kusche verschweigt eine allfällige Quelle dieser Information. Man nehme schlicht zur Kenntnis, dass "Kafka" der Name eines jüdischen Mitbürgers sei, der die Briefe "zweifelloos schon

¹¹⁸⁵ Ebd., S. 19. – Üblicherweise heisst die Redewendung: "Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen" (Duden *Redewendungen*, S. 649, Art. "Schaden").

¹¹⁸⁶ Kusche 1967, S. 21.

¹¹⁸⁷ Ebd., S. 21f.

¹¹⁸⁸ cf. Kp 1. 3 (z. B. WS Mai 1866: *Die Prater-Ausstellung*. In: WS I, S. 31-36).

¹¹⁸⁹ Zur Unterscheidung von Lüge und Satire cf. Kap. 3. 4.

¹¹⁹⁰ Kusche 1967, S. 37.

aus zweiter Hand erworben" habe; die Putzmacherin indes erklärt später, sie habe einen 'Herrn Kafka' nie gekannt.¹¹⁹¹

Kusches Anschuldigungen widersprechen dem Bild Spitzers als allzeit waches "Gewissen Wiens",¹¹⁹² dem Kalbeck eine unerschütterliche "Liebe zur Wahrheit" zugesteht.¹¹⁹³ Hievon ist auch andernorts die Rede: "Dem 'Wiener Spaziergänger' war nichts heilig, gar nichts als die Wahrheit, und in der Tat, er macht nur diejenigen lächerlich, die dies bereits ohne ihn geworden waren, er gibt ihrer Lächerlichkeit nur größere Publizität."¹¹⁹⁴

Spitzer selbst kommentiert im *Rückblick auf das Jahr 1877*¹¹⁹⁵ seinen Schachzug folgendermassen:

Von einer nicht unbedeutenden Höhe stürzten [...] die Wagner-Schwärmer herab, als sie aus den im abgelaufenen Jahre in der 'Neuen Freien Presse' veröffentlichten Briefen Richard Wagner's an eine Putzmacherin, an 'meine liebe Fräulein Bertha' so komische Einzelheiten aus dem atlaßreichen Martyrium des Meisters erfuhren.¹¹⁹⁶

Schadenfreudig, doch distanziert – da sich selbst nicht als Herausgeber kennzeichnend – bezieht sich Spitzer auf seine Veröffentlichung der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* von 1877. Nicht etwa den Sachverhalt, dass Privatbriefe des Komponisten überhaupt publiziert (und dazu kommentiert) wurden (das hatte doch empört¹¹⁹⁷), sondern das Faktum, dass die Wagnerianer "komische Einzelheiten" aus Wagners Leben erfahren mussten, stellt Spitzer ironisch als Grund für den 'Sturz' der Anhängerschar dar, um eine weitere "Enttäuschung" zu erwähnen: "Auch die geplante Errichtung einer Nibelungenfakultät in Bayreuth, welche Doctoren der gesamten Heulkunde creiren wollte, scheiterte an der Indolenz der Menge, welche diese schon vor so vielen großen Dummheiten bewahrt hat."¹¹⁹⁸ Dieser eine Satz bietet in seiner Indirektheit ein ganzes Spektrum an Assoziationen, das wesentlich durch den Neologismus "Heulkunde" eröffnet wird. Phonetisch wird einerseits an Wagners 'Heilungsabsichten' an Mensch und Musik erinnert, andererseits klingt aber eine abwertende Bezeichnung des Gesangs und der Publikumsreaktion (gerührtes Heulen als Wir-

¹¹⁹¹ Ebd., S. 38.

¹¹⁹² Kalbeck 1894, S. XXXVII. – cf. Hakel 1970, S. 269; *Ein Wort an den Leser*, Verf. unbekannt (ev. Hg. Dr. Gustav Brenner). In: WS I, o. P. ("Er war das allezeit wache Gewissen Wiens.")

¹¹⁹³ Kalbeck 1894, S. XIV.

¹¹⁹⁴ *Ein Wort an den Leser*, Verf. unbekannt (ev. Hg. Dr. Gustav Brenner). In: WS I, o. P.

¹¹⁹⁵ WS 1. Jan. 1878: *Rückblick auf das Jahr 1877*. In: WS IV, S. 154-161.

¹¹⁹⁶ Ebd., S. 160.

¹¹⁹⁷ cf. Anm. 1154.

kungsaussicht) in der Wagner'schen Oper an; in Verbindung mit der "Indolenz" des Publikums lassen sich die evozierten Bilder um ein weiteres, reaktionäres Assoziationsfeld erweitern, das von geistiger Trägheit und Gleichgültigkeit bis zur Schmerzfreiheit des Musikpublikums reichen mag.¹¹⁹⁹

Im Jahr 2004 erscheint unter dem Titel *Liebe Fräulein Bertha!* eine weitere Ausgabe von Wagners Briefen an die Putzmacherin, allerdings ohne Spitzers Kommentare, dafür angereichert mit "Originalgraphiken von Heinz Balthes".¹²⁰⁰ Hier wird der Dokument-Charakter der Briefe gewahrt. An die einst satirische Publikation erinnern einzig die Auszüge aus Karpaths Broschüre *Zu den Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin*¹²⁰¹ im Anhang, Spitzer wird jedoch nur mehr in einem Nebensatz erwähnt.¹²⁰² Man könnte also behaupten, diese neueste Publikation sei nichts als reine Wahrheit – doch eine letzte Bemerkung ist bezüglich der Wahrheit *der Satire* anzufügen. Der Feuilletonist Theodor Ottawa ergreift – rund 60 Jahre nach Spitzers Tod – für die satirischen Publikationen Spitzers Partei (und deutet etwa auf Georg Kreisler voraus¹²⁰³):

Da wurde ihm [sc. Spitzer] Witz und Satire zur Waffe... nein, sie wurde ihm nicht zur Waffe, denn mit Satire führt man keine Wendungen herbei, damit stürzt man keine Tyrannen... aber sie wurde ihm Trost. Satire ist, wenn sie recht geübt wird – treffend, wahrheitsliebend und aufrecht – echte unverfälschte Geschichte. Was in den Geschichtsbüchern steht, kann wahr sein, ist es aber zumeist nicht. Aus dem, was der Satiriker aufzeigt und aufzeichnet, hat man zu allen Zeiten ersehen, wie die Dinge in Wirklichkeit lagen.¹²⁰⁴

5. Verliebte Wagnerianer. Eine Novelle

*So haben wir denn nach jahrelangem vergeblichen
Schmachten auch in Wien Richard Wagner's 'Tristan*

¹¹⁹⁸ WS 1. Jan. 1878: *Rückblick auf das Jahr 1877*. In: WS IV, S. 160f. Spitzer spielt auch auf den Plan gewisser Wagner-Anhänger an, eine nationale Opernschule aufzubauen, die von Bayreuth auszugehen hätte.

¹¹⁹⁹ cf. Kap. 3. 2. 4.

¹²⁰⁰ Der vollständige Titel der Publikation lautet *Liebe Fräulein Bertha! Briefe von Richard Wagner an die Wiener Putzmacherin Bertha Goldwag. Mit Originalgraphiken von Heinz Balthes* (hier aufgeführt als Balthes 2004). – Es ist nachzulesen, dass der "Bühnenbildner, Regisseur, Graphiker" Heinz Balthes "Inszenierungen und Ausstattungen u. a. in [...] Bayreuth" vorgenommen hat (Balthes 2004, Biographische Notiz, o. P.).

¹²⁰¹ Karpaths Broschüre erschien 1906 in Berlin, cf. Anm. 1178.

¹²⁰² Etwa durch die knappe Bemerkung, die Erstpublikation der Wagner-Briefe sei 1877 "von dem damals bekannten Wiener Journalisten Daniel Spitzer" vorgenommen worden (Balthes 2004, Editorische Notiz, o. P.).

¹²⁰³ cf. Kap. 7. 2. 3.

¹²⁰⁴ Ottawa 1952, S. 6.

und Isolde' endlich zu hören bekommen. Gott sei Dank,
keine Götter!

Daniel Spitzer: *Wiener Spaziergänge*¹²⁰⁵

Spitzers Novelle *Verliebte Wagnerianer* (1880)¹²⁰⁶ hat – wie bereits der Titel ankündigt – nicht primär Richard Wagner zum Gegenstand, sondern seine Anhänger.¹²⁰⁷ Bereits in Kapitel 2. 2. 2 wurde im Kontext von Spitzers satirischem Umgang mit Wagners *Walküre* auf einen Text von Thomas Mann (*Wälsungenblut*) verwiesen. Hier soll nun ein weiterführender Vergleich von Spitzers *Wagnerianern* mit Aspekten von Manns Verarbeitung der Wagner(ianer)-Thematik in *Tristan* exemplarisch einige Besonderheiten des Erzählens von Daniel Spitzer und Thomas Mann aufzeigen.

5. 1 *Verliebte Wagnerianer* – eine "Wagner-Novelle"

Spitzers Novelle *Verliebte Wagnerianer* handelt wesentlich von Verhaltensweisen, Verhältnissen, Vergnügungen und Vorlieben einer Gruppe von Wagnerianern und Nicht-Wagnerianern, angesiedelt im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, zur Zeit einer blühenden Salonkultur.¹²⁰⁸ *Leonie von Malzau*, die Gattin des reichen Bierbrauers *Ritter von Malzau*, langweilt sich in ihrem Eheleben und lässt sich auf eine Liebelei mit dem gefeierten Komponisten *Schwappel* ein. Schwappel seinerseits sieht in Leonie einen möglichen Zugang zur Kunst, eine Art Muse, und versucht, ihrer mit allerhand unkonventionellen Mitteln habhaft zu werden. Infolge seiner Ungeschicklichkeit stösst er – seinem Ziel sich endlich nahe wäährend – in theatralischem Eifer und verliebtem Irrsinn während eines nächtlichen Beisammenseins mit Leonie den Dolch, den er zur Untermalung seiner dramatischen Verliebtheit auf sich trägt,

¹²⁰⁵ Was Spitzer als zentrales Merkmal von Wagners *Tristan* bemerkt, wird später auch von Borchmeyer betont: *Tristan und Isolde* konstruiere "eine Welt ohne erlösende Transzendenz", ohne Gott und Götter. Spitzer verwendet das Merkmal darüber hinaus aber als satirisches Mittel, indem er etwa gerade im Ausruf "Gott sei Dank" eine ironische Doppelung vornimmt. Die Bemerkung zur Abwesenheit der Götter in *Tristan und Isolde* findet Widerhall einerseits sprachkritisch in der Anspielung auf eine weitere Redewendung ("der Mensch denkt nicht und Gott lenkt", s. unten), andererseits ideologiekritisch in der Parallelisierung einer biblischen Geschichte. Als dann wird die Funktion der Götter auf die Philosophie übertragen und gleichsam kritisiert, wie früher die Handlungen der Götter als vermeintlich 'unklar' oder gar 'unsinnig' entlarvt wurden (cf. Borchmeyer 2002, S.215).

¹²⁰⁶ Erstausgabe 1880 bei Julius Klinkhardt, hier zit. nach: Spitzer *Wagnerianer* 1880.

¹²⁰⁷ Vaget behauptet, Theodor Fontane habe "das Wagner-Phänomen als erster literarisch verarbeitet" (Vaget 2005, S. 322; ohne weitere Angabe zum betreffenden Werk). Möglicherweise spielt Vaget auf *L'Adultera* an (Vorabdruck Juni/Juli 1880 in der von Paul Lindau herausgegebenen Berliner Monatsschrift *Nord und Süd*, Bd. 13./14 [cf. Betz, Frederick: *Nachwort*. In: Theodor Fontane: *L'Adultera. Novelle*. Stuttgart 1983, S. 169-184]). Spitzers (satirische) Novelle *Verliebte Wagnerianer* erschien gleichfalls 1880.

¹²⁰⁸ Zur Bedeutung des Salons cf. z. B. Lorenz 1995, S. 22f.

statt in sein Herz – in seine Nase.¹²⁰⁹ Leonie, in der Dunkelheit der Szene Schwappels Tat als Liebestod missdeutend, rettet sich indes in die Arme einer Freundin. Als der ahnungslose Gatte von Malzau nach Hause kommt, findet er seine Frau anhänglicher denn je vor, ihm versichernd, sie wolle fortan sein "prosaisches" Leben teilen.¹²¹⁰

Ein zweiter Erzählstrang berichtet von der *Majorswitwe Louise*, die sich mit dem ständigen Begleiter Schwappels, dem verhinderten Komponisten *Max Goldschein*, einlässt. Diese (glücklich in der Ehe der beiden endende) Parallel-Episode lässt sich etwa als Gegenstück zur Ehe zwischen Leonie und von Malzau lesen: Äusserlich ähneln sich die Majorin und der Herr von Malzau – beide sind von kräftiger, bodenständiger Natur, bieten dem schwächlichen Gegenüber (Goldschein bzw. Leonie) Stärke und Schutz. Leonie und Goldschein sind hingegen leidenschaftliche Wagnerianer, setzen sich ständig in Szene, verhalten sich gekünstelt und vermischen Realität und Fiktion.¹²¹¹

Die Protagonistin, Leonie von Malzau, ist eine "schöne" Frau. Dieses Prädikat beschreibt die Dame auffällig gehäuft und wird vom Erzähler bisweilen geradezu hyperbolisch bzw. ironisierend verwendet.¹²¹² Gefangen in der Einsamkeit ihrer eintönigen Ehe, gehört es zu Leonies favorisierten Beschäftigungen, am Klavier "ihre Lieblingsstellen aus den Opern Richard Wagner's" zu spielen.¹²¹³ Sie schwärmt – einer echten Wagnerianerin durchaus angemessen – ferner für die "Dichtungen des Meisters" und "versäumte selten die Aufführung einer seiner Opern, wusste sämtliche Liebesscenen aus dem 'Ring des Nibelungen' auswendig und citirte Verse aus denselben, wenn die Gelegenheit halbwegs einer kleinen Alliteration günstig war".¹²¹⁴ Die Figur, wie sie Spitzer entwirft, scheint in ihrem Leben viel Langeweile ertragen zu müssen und gleicht etwa der zeitgenössischen Karikatur einer Frau am Klavier.¹²¹⁵

¹²⁰⁹ Schwappel wird nicht – wie etwa eine symbolische Lesart dieser Handlung hier vermuten liesse – als Jude vorgestellt (cf. Kap. 3. 2. 3 zur "Nase"). Schwappels 'Pendant' hingegen, der Komponist Goldschein, ist als jüdischer Typus gezeichnet und könnte durchaus mit Schwappel gemeinsam als Karikatur Wagners gelesen werden (zu dieser "Doppelfigur" cf. weiter unten).

¹²¹⁰ Zur Bedeutung der 'Prosaik' s. weiter unten.

¹²¹¹ cf. z. B. Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 98.

¹²¹² cf. ebd., S. 1-5.

¹²¹³ Ebd., S. 17.

¹²¹⁴ Ebd., S. 17.

¹²¹⁵ Zur Langeweile cf. Kap. 3. 2. 5.



Abb. 6. "Nun hör doch endlich einmal mit deinem langweiligen Wagner auf und spiele etwas Erhebendes, zum Beispiel 'Das Gebet einer Jungfrau'." Jossot, 1896.

Um gegen die Einsamkeit seiner Frau vorzugehen, kaufte von Malzau seiner Frau eine Nachtigall als "melodische Trösterin" – doch wegen der Nachlässigkeit Leonies lag die Nachtigall schon bald tot in ihrem Käfig; "Leonie hatte nämlich durch drei Tage vergessen, sie zu füttern, aber daran war ihr empfängliches Gemüth schuld, denn sie hatte einen neuen französischen Roman gelesen und war empört über die realistische Herzlosigkeit, mit der der Dichter die Heldin geschildert hatte".¹²¹⁶ Als bald versinkt Leonie in Selbstmitleid angesichts ihrer Situation und inszeniert sich selbst in ihrem Elend.¹²¹⁷ Sie flüchtet derweil immer wieder in Phantasie-Welten, alliteriert bisweilen – wenn auch ohne sinnvollen Zusammenhang – aus Ergriffenheit, angesprochen auf ihre elende Situation ("O lieblichste Laute, denen ich lausche"¹²¹⁸).

Die Figur der Leonie ist als Konterpart zu ihrem Mann gezeichnet: Von Malzau ist ein "grosser breitschulteriger, ziemlich beleibter Mann von etwa vierzig Jahren mit einem gutmüthigen rothen Gesichte, grossen Perlenhemdknöpfen und dem Ordensbande der eisernen Krone im Knopfloche".¹²¹⁹ Zu Vermögen kam er durch die in Leonies Kreisen wenig geschätzte Kunst der Bierbrauerei; seine Zuneigung zur Braukunst und ihren Produkten zeigt sich in seinem 'Adelsprädikat'.¹²²⁰ Der "Emporkömmling" von Malzau hiess vormals Plunz, erhielt jedoch – eine verworrene Binnengeschichte – durch glückliche Umstände infolge seiner

¹²¹⁶ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 19.

¹²¹⁷ cf. ebd., S. 21.

¹²¹⁸ Ebd., S. 38.

¹²¹⁹ cf. ebd., S. 8.

¹²²⁰ cf. die Bedeutung des Biers in Spitzers *Wiener Spaziergängen*, z. B. WS 23. Feb. 1868 (*Die Bier- und die Theaterfrage*. In: Spitzer; Obermaier 1988, Bd. 2, S. 163-166); WS 8. Okt. 1876: *Zivilisation, Bier und Musik*. In: WS IV, S. 8-11), wo der Satiriker bereits die zwei Themenbereiche Bier und Wagner zu verbinden wusste (cf. weiter unten).

Begeisterung für die Ventilationskunst den Ritterorden.¹²²¹ Von Malzau ist behäbig, bodenständig, realistisch, lebensfroh und zufrieden mit seiner Ehe, die er bald (in mancherlei Hinsicht) "als Beruf" betreibt.¹²²² Im Gegensatz zu Leonie langweilt sich von Malzau mit Wagner und den Wagnerianern¹²²³, was ihm von diesen (z. B. von der Salon-Dame *Blum*) das Prädikat "Barbar"¹²²⁴ oder "Tyrann"¹²²⁵ einträgt. Der Bierbrauer 'entzaubert' immer wieder die dramatisch-phantastische Welt Leonies, rückt – ähnlich der Erzählerstimme¹²²⁶ – die von seiner Gattin geäußerten Worte in ein anderes Licht.¹²²⁷ Besonders deutlich lässt dies etwa ein Vergleich der Reaktionen beider auf die ersten Frühlings-Sonnenstrahlen hervortreten:

Denn es war heute der erste schöne Frühlingstag und plötzlich drang durch die geschlossenen Fenster das Sonnenlicht herein, so dass Leonie, die Augen vor dem grellen Scheine schliessend, sich in den Stuhl zurücklehnte, während ihr Mann, dem die Frühlingssonne warm machte, sich die Stirne wischte und von seinem Stuhle erhob. Leonie dachte an das plötzliche Hereindringen des Frühlings während der Ehebruchsszene zwischen Siegmund und Sieglinde in der 'Walküre' und deklamierte halblaut die Worte Sieglindens:

'Ha, wer ging, wer kam herein?'

Ihr Mann, der gegen das Fenster zugeschritten war, um das Schlösschen in demselben zu öffnen, glaubte, dass diese Frage ihm gelte und erwiderte, indem er sich umwandte:

'Ich will nur ein Bischen lüften, denn es fängt an, sehr warm zu werden.'

Leonie fuhr jedoch, ohne darauf zu achten, fort:

Keiner ging –

Doch Einer kam:

Siehe, der Lenz

Lacht in den Saal!¹²²⁸

Im folgenden Gespräch über den *Walküren*-Stoff sind sich von Malzau und Leonie hinsichtlich der moralischen Beurteilung von Sieglindens Verhalten bezeichnenderweise nicht einig. Während von Malzau mit realitätsnaher, alltäglicher Argumentation das Verhalten der Figur verurteilt, verteidigt sie Leonie: "'Wer wird eine Frau verurtheilen, die sich in die Arme eines Mannes wirft, den sie mit aller Glut liebt, während ihr Mann gleichgiltig gegen sie ist, ihre Gefühle nicht versteht, sie nicht achtet, und vielleicht verlacht!'"¹²²⁹ Leonie fühlt sich nämlich

¹²²¹ cf. Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 10-13.

¹²²² Ebd., S. 16.

¹²²³ Ebd., S. 69.

¹²²⁴ Ebd., S. 71.

¹²²⁵ Ebd., S. 76, 82.

¹²²⁶ cf. z. B. ebd., S. 150: von Malzau "erlaubte sich einige hämische Angriffe auf die beiden Frauen [sc. Leonie und Frau Blum], deren überreizte Phantasie schon neulich nach dem Diner und heute wieder zu so lächerlichen Verwirrungen Anlass gegeben habe. Er behauptete, die Frauen würden durch die Texte Richard Wagner's ebenso verrückt gemacht, wie der Ritter von la Mancha durch das Lesen von Rittergeschichten".

¹²²⁷ Ähnlich verfährt die Majorswitwe, wenn sie von Malzau nicht mit dem Adelstitel, sondern nüchtern mit "Herr Plunz" anspricht (ebd., S. 27).

¹²²⁸ Ebd., S. 80f.

¹²²⁹ Ebd., S. 83.

selbst vom ständig fröhlichen, manchmal gar witzigen von Malzau belächelt und nicht ganz ernst genommen¹²³⁰, was sich in der Novelle schon früh zeigt, vom Erzähler jedoch als Problematik seitens der Protagonistin markiert wird ("Leonie jedoch, die, wie so viele gefeierte Schönheiten, keinen Sinn für Humor hatte"¹²³¹). Für Leonie ist die Figur Hundings, Sieglindes Mann, ein "Nichtswürdiger, ein Tyrann"¹²³² – als "Tyrann" wiederum wurde von Malzau vormals von Frau Blum bezeichnet¹²³³. Die Identifikation mit der Sieglinde-Figur manifestiert sich darin, dass Leonie versucht, ihre Aktivitäten mit der Handlung des Musikdramas zu rechtfertigen.¹²³⁴ Die Innensicht in die Figur bestätigt diese Beobachtung, wenn Leonie am Klavier in erlebter Rede seufzt: "Wenn Schwappel sie jetzt hätte hören können! Ob er wohl ahnte, was sie litt? Ach, sie selbst war ja die unglückliche Sieglinde".¹²³⁵

Der oben in Thomas Manns *Wälsungenblut* beobachtete Transfer einer fiktiven Situation (des Musikdramas) in die 'Realität' der Erzählung¹²³⁶ ergibt sich in Spitzers *Verliebten Wagnerianern* in der Kombination Sieglinde-Hunding-Siegmond auf Leonie-von Malzau-Schwappel als 'Fiktion innerhalb der Fiktion', i. e. erst semantisch. Später inhaltlich und direkter, wird eine Übertragung des Dramen-Geschehens auf die Novellen-Handlung angeboten. Goldschein etwa rät Schwappel, Leonie auf dem Land zu besuchen: "'Nur nicht verzagt, Schwappel, auf dem Lande wird Deine Sieglinde von ihrem Hunding nicht so bewacht werden.'"¹²³⁷ Und tatsächlich, während von Malzau nichts ahnend zu Hause ruht (entspricht hier sein Bier dem "betäubenden Trank" Wagners?), trifft sich Leonie mit Schwappel – parallel dazu findet sich der schlafende Hunding während des nächtlichen Treffens von Siegmond und Sieglinde.¹²³⁸

Von Malzau, der die ganze Salon-Gesellschaft, ihre Veranstaltungen, ihre Interessen und ihre nichtige Geschäftigkeit nicht ernst nimmt, erscheint als nüchterne, entmystifizierende Figur der Geschichte. Entsprechend bedient er sich auch nicht des Vokabulars aus Wagners *Walküre*. Ferner steht er nicht nur deswegen, sondern aufgrund seiner Ignoranz, was das Verhältnis zwischen Leonie und Schwappel anbelangt, ausserhalb der Wagnerianer-

¹²³⁰ cf. ebd., S. 113.

¹²³¹ Ebd., S. 25f.

¹²³² Ebd., S. 82.

¹²³³ Ebd., S. 76.

¹²³⁴ cf. Zitat oben (ebd., S. 83).

¹²³⁵ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 84. – Auch die Majorin begründet ihr Tun und Lassen via Fiktion: "Er [sc. Goldschein] hatte von den verschiedenen Weinen genippt und diese waren ihm so sehr zu Kopfe gestiegen, dass er die Wittve aufforderte, sie möge ihm einen Kuss geben. Diese verweigerte jedoch eine solche Liebkosung, da, wie sie anführte, schon Schiller's 'Kindesmörderin' durch eine ähnliche Nachgiebigkeit, deren Folgen sie Anfangs unterschätzt habe, in ihr Verderben gerathen sei." (Ebd., S. 126)

¹²³⁶ cf. Kap. 2. 2. 2.

¹²³⁷ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 105.

¹²³⁸ *Walküre*, 1. Aufz., 3. Szene.

Gemeinschaft. Von Malzau lacht ab und an, anstatt sich zutiefst zu erschrecken,¹²³⁹ verhält sich liebenswürdig tollpatschig und ungeschickt, z. B. wenn er – ganz 'Ritter' – der von einem Wurm in ihrem Kleid gepeinigten Frau Blum helfen will, derowegen allerdings seinen Spazierstock zwischen dem Rücken und dem Kleid der Frau so einklemmt, dass er nicht mehr zu befreien ist, Frau Blum in der Folge ganz steif und unbeweglich zu Boden geht – und der Gentleman von Malzau ihr auch dahin folgt.¹²⁴⁰ Als "Tyrann", "Barbar" und "Mörder" wird er von den Wagnerianerinnen vornehmlich dann bezeichnet, wenn er aus Ungeschicklichkeit beispielsweise ein Fünkchen glühender Asche auf das Kleid seiner Frau fallen lässt, die sich gewohnt theatralisch schon in Flammen stehen sieht.¹²⁴¹ Als Fazit lässt sich für die Figur von Malzau mit der heterodiegetischen Erzählerstimme festhalten: "wir begnügen uns [...], die Vermuthung auszusprechen, dass alle diese Schwächen aus einem leider unverbesserlichen Hauptfehler des Herrn von Malzau entsprangen – dass er ihr [sc. Leonies] Mann war".¹²⁴²

Es erstaunt angesichts der Diskrepanzen zwischen Gattin und Ehemann nicht, dass ein anderer versucht, die schöne Leonie zu erobern. Auch sie ist einem Abenteuer nicht abgeneigt: "Während er [sc. Schwappel] sich daher neben Leonie auf den Stuhl setzte, den ihr Mann bisher eingenommen hatte, erschien ihm dies wie ein symbolischer Akt der Entthronung desselben".¹²⁴³ Leonie hält Schwappel für einen ausserordentlichen, da leidenschaftlichen Menschen, was sie an ihm fasziniert: "Man findet in den Salons höchstens elegante, witzige oder sentimentale, aber sehr selten leidenschaftliche Menschen. Leonie hatte nie einen solchen Mann kennen gelernt und sie hielt Schwappel dafür".¹²⁴⁴

Leonie wurde dem Leser bereits auf den ersten zwanzig Seiten vorgestellt als Figur, die auch für sich alleine eine Rolle spielt,¹²⁴⁵ deren szenischer Charakter aber in Erzähler-Kommentaren entlarvt wird. Am Klavier wird der "tobende Schwächling mit dem Geberdenspiele eines Athleten"¹²⁴⁶ von ihr hingebungsvoll beäugt; er erscheint ihr als Antithese zu ihrem Mann, denn Schwappel "kam ihr auch hübsch vor, freilich war er schwarz, schwächlich und blass, während ihr Mann, auf den sie hin und wieder verstohlen blickte, blond, breit und roth war."¹²⁴⁷

¹²³⁹ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 115.

¹²⁴⁰ Ebd., S. 147-149.

¹²⁴¹ Ebd., S. 130.

¹²⁴² Ebd., S. 112.

¹²⁴³ Ebd., S. 72f.

¹²⁴⁴ Ebd., S. 60.

¹²⁴⁵ cf. z. B. ebd., S. 21f.

¹²⁴⁶ Ebd., S. 60.

¹²⁴⁷ Ebd., S. 60.

Dem Leser wiederum wird der Komponist Schwappel allgemein als "dämonisch" vorgestellt.¹²⁴⁸ In diesem Bedeutungsfeld spielt sich sein ganzes Dasein ab: Goldschein belustigt Schwappels "infernalisches" Laune, der bisweilen mit dem Fusse aufzustampfen pflegt, dann ausruft, er wolle ein neues Verhältnis haben, nämlich die verheiratete Leonie verführen, und im nächsten Satz die Weiber als "höllisch keusch" bezeichnet.¹²⁴⁹ Schwappel ist fanatischer Wagnerianer, der sich noch extremer als Leonie mit dem Komponisten identifiziert, indem er ihn in Bezug auf seine Ansichten (z. B. betreffs jüdischer Komponisten) und Werke kopieren will.¹²⁵⁰

Leonie steigert sich so sehr in ihre Zuneigung zu Schwappel hinein, dass sie sich ein weiteres Mal mit Sieglinde aus Wagners *Ring* gleichsetzt, die Realität in die Fiktion projizierend.¹²⁵¹ Schwappel versteht – anders als oben zitiert von Malzau – diese Übertragung offenbar, folgt ihr sogar darin, wenn er sich in Leonies Nähe wünscht (ohne jedoch von Malzau zu berücksichtigen):

Würden die Weiber so ehrlich lieben wie Sieglinde, wo wären alle Hundinge trotz ihrer Wachsamkeit bald Hahnreie. Ich war seit dem letzten Besuche, den wir gemeinschaftlich machten, noch einmal bei Leonie, aber ihr Mann hatte gerade einen Anfall seiner Ventilationsmanie und lüftete mich zur Thüre hinaus.¹²⁵²

Endlich doch beisammen, sieht Leonie Schwappel an, als "ob er in ihrer Seele lesen könne, und er verstand darin zu lesen"¹²⁵³ – doch Leonie bleibt ganz pflichtbewusste Ehefrau: "Ich bin unglücklich, ich werde aber nicht meine Pflicht verletzen."¹²⁵⁴ Als Schwappel zum letzten dramatischen Kniff greift, nämlich zur Androhung seines Liebestodes, und sich dabei lächerlicherweise bloss an der Nase verletzt, flüchtet Leonie endgültig aus ihrer dramatisch-dramatisierten Situation. Sie schämt sich für Schwappel, man könnte meinen, dafür, dass ihm sein Selbstmord misslungen sei, und bemerkt: "Dem Todten [...] hätte ich vergeben, der Lebende ist mir verächtlich."¹²⁵⁵ Der Erzähler folgert:

Sie hätte ein grosses Unglück leichter zu ertragen vermocht als die Lächerlichkeit. Sie, die bewunderte reine und schöne Frau, der selbst der giftigste Neid bisher nichts anzu-

¹²⁴⁸ Ebd., S. 32.

¹²⁴⁹ Ebd., S. 106f.

¹²⁵⁰ cf. ebd., S. 32f.

¹²⁵¹ Ebd., S. 84.

¹²⁵² Ebd., S. 105.

¹²⁵³ Ebd., S. 125.

¹²⁵⁴ Ebd., S. 177.

¹²⁵⁵ Ebd., S. 187.

haben vermochte, war durch einen Hanswurst zum Gegenstand des Gespöttes geworden!¹²⁵⁶

Der Erzähler hat den Leser bereits auf die Anti-Helden-Attitüden Schwappels hingewiesen, indem er den Komponisten zwar wesentlich in Leonies Optik schilderte, die zweifelhaften Aspekte jedoch, die von der verblendeten Protagonistin geflissentlich verharmlost oder ignoriert wurden, stilistisch akzentuierte.¹²⁵⁷

Spitzers Umgang mit einer musikalischen Vorlage, die er in eine Erzählung umsetzt, lässt sich – weniger konsequent gestaltet – ein weiteres Mal erkennen. In der Novelle *Das Herrenrecht* (1877¹²⁵⁸) schreibt Heinrich, ein 23-jähriger Tunichtgut, an seinen adeligen Freund Paul über das *Jus primae noctis* – unter Bezugnahme auf Mozarts *Le nozze di Figaro* –, ohne dass es sich beim Gesamttext um eine Paraphrase der Mozart-Oper handeln würde.¹²⁵⁹

Was Spitzer in der Geschichte der Leonie zeigt, darf allgemein für die Satire gelten. Der Gegenstand der Satire wird der Lächerlichkeit preisgegeben, die Intention des Satirikers ist in der Leonie-Figur mustergültig personifiziert: Geläutert durch die Lächerlichkeit des Vorfalls waren "Eitelkeit, Koketterie und alle Unwahrheit [...] plötzlich von ihr gewichen"¹²⁶⁰. Fortan gibt sie keinen Anlass zur Satire mehr, wenn sie sich zu einem prosaischen Leben bekehrt und sich endlich ganz ihrem Mann zugehörig fühlt.

'Was höre ich, Du willst mit mir kommen? Und', fügte er [sc. von Malzau] nach einer Pause, sie zweifelnd anblickend, hinzu, 'das Leben auf dem Gute wird Dir nicht zu prosaisch sein?'

Ach, mein lieber Mann', erwiderte [sic] Leonie, indem sie die Hände faltete, 'wie sehn' ich mich nach dieser Prosa!'¹²⁶¹

Die letzterwähnte "Prosa" dürfte neben einer Abkehr von der turbulenten Lebensweise als zweite Lesart Leonies Abwendung von der Kunst bzw. von Wagner und seinen *Musikdramen* (mit ihrer poetischen Sprache) bedeuten, eine Entscheidung eben für ein nüchternes Leben.

¹²⁵⁶ Ebd., S. 187.

¹²⁵⁷ s. oben.

¹²⁵⁸ 1878 erschien bereits die 3. Auflage der Novelle, 1905 publizierte E. Polz in Leipzig eine weitere Ausgabe des *Herrenrechts*. – cf. Anm. 35.

¹²⁵⁹ cf. Spitzer *Herrenrecht* 1878, v. a. S. 17. – cf. Koppen 1973, S. 75. – Es ist denkbar, dass Spitzers satirisch-novellistische Behandlung der Wagnerianer-Thematik eine gewisse Wirkung auf schreibende Zeitgenossen hatte bzw. dass Spitzer auch hier ein Thema satirisch behandelte, das 'in der Luft lag' (cf. z. B. Friedrich Mascheks *Ein bezähmter Wagnerianer. Humoristische Novelle*. Leipzig 1883).

¹²⁶⁰ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 188.

¹²⁶¹ Ebd., S. 189.

Im erwähnten zweiten Erzählstrang wird geschildert, wie sich zarte Bande zwischen der Majorswitwe und dem erfolglosen jüdischen Komponisten Goldschein knüpfen. Die Majorswitwe, eine offene, ungezwungene Natur, die sich auszeichnet durch "oft peinliche Sorglosigkeit ihrer Ausdrucksweise", ist "sehr verliebter Natur, meinte es mit Jedermann gut, war gefällig, wusste viel zu erzählen und würzte ihre Plaudereien mit Bildern aus dem militärischen Leben und Citaten aus Schiller".¹²⁶² Sie ist Wagners Musik nicht abgeneigt und passt sich den Wagnerianern an, was allerdings in erster Linie von ihrer Zuneigung zum jüdischen Wagner-Jünger Goldschein herrührt und weniger von ihrem Musikverständnis.¹²⁶³ Andererseits durchschaut die Witwe die Wagnerianer. Ihre Gedanken erinnern bisweilen an die bereits in den *Wiener Spaziergängen* auszumachende satirische Tendenz.¹²⁶⁴

Ähnlichkeiten im Verhalten Leonies und der Majorswitwe zeigen sich entsprechend ihrem Zitier-Tick in den Erwartungen an die Männerwelt: Während Leonie als Ausgangspunkt ihrer Träumereien Wagner wählt, lebt die Witwe in der Hoffnung auf einen schilleradäquaten Gatten.¹²⁶⁵ Letztere begnügt sich endlich mit dem Komponisten Max Goldschein, dem sie ein Stück ihres zerrissenen rosa Atlaskleides verkauft. Er wiederum lässt den Fetzen zu einer Hose umnähen, denn "seit bekannt ist, dass der Meister [sc. Wagner] nur in Atlashosen und Atlasschlafröcken komponiert, sind diese allen Wagnerianern unentbehrlich geworden."¹²⁶⁶

Schwerfällig und weinerlich präsentiert sich Goldschein, der zwar "dem auserwählten Volke" angehört, vor kurzem aber "urgermanisch" geworden ist¹²⁶⁷, da er "zu Wuotan übergetreten" ist¹²⁶⁸ – bezeichnend hierfür die trockene Erklärung der Majorswitwe für Wotan: "das

¹²⁶² cf. ebd., Zitat S. 25 und ebd., S. 26f., 29, 38, 154. Dass Spitzer der Dame Schiller-Zitate in den Mund legt, erinnert zum einen an Spitzers Vergleich Wagners mit Schiller (cf. WS 6. Jan. 1877: *Johann Strauß und Richard Wagner*. In: WS IV, S. 49-54), zum andern trägt die Majorin damit eindeutig Züge der Gesellschaft, in der sie verkehrt: Auch sie reproduziert und imitiert, spricht in Schiller-Zitaten und weniger in eigenen Worten, verfährt also mit Schiller so, wie die Wagnerianer mit Wagner. – In den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin* rätselt Spitzer erst über den Adressaten der Wagner-Briefe und zieht u. a. den "deutschen Jüngling" in Betracht. Dazu zitiert er aus Wagners Aufsatz über *Deutsche Kunst und deutsche Politik*: "Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen Geiste die Gestalt des 'deutschen Jünglings' gabst" (Spitzer *Briefe* 1906, S. 7).

¹²⁶³ cf. Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 38 (in diesem Kap. weiter unten zitiert). Dass die Majorswitwe keine richtige Wagnerianerin ist, zeigt sich auch darin, dass sie Wagner auf ein äusserliches Merkmal (das notabene der Hauptanlass des Lachens in Spitzers *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin* ist), die Atlashose, reduziert; von der Musik, der Sprache und den theoretischen Schriften Wagners erwähnt sie nichts.

¹²⁶⁴ cf. ebd., z. B. S. 165: Die Majorswitwe hat eben einen 'wagnerianisch codierten' Liebesbrief von Goldschein erhalten und spricht: "Der gute kleine Goldschein! Wahrscheinlich sind das lauter Anspielungen aus Wagnerschen Opern und er glaubt, dass er mir damit eine Freude macht." Oder (ähnlich wie von Malzau, cf. oben) ebd., S. 182: "Dieser Richard Wagner [...] wird noch Alle verrückt machen!" – Innensicht lässt sich beispielsweise bei der erlebten Rede der Figur Leonie feststellen (ebd., S. 84); kommentierendes Einmischen des Erzählers u. a. ebd., S. 146: "[...] so müssen wir, wie unangenehm uns auch diese Aufgabe gerade unter den gegenwärtigen Umständen ist, doch mittheilen, dass Schwappel nicht etwa eine jener Hyperbeln für sich flüsterte, mit denen Verliebte in den Augenblicken des höchsten Entzückens die Angebetete begrüßen [...]" – cf. Kap. 2. 3 dieser Arbeit.

¹²⁶⁵ cf. Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 161.

¹²⁶⁶ Ebd., S. 36. – cf. Kap. 4. 2.

¹²⁶⁷ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 97.

¹²⁶⁸ Ebd., S. 33.

ist nämlich ein altdeutscher Gott, der mit seiner Frau schlecht gelebt hat".¹²⁶⁹ Goldschein hat bis anhin nichts komponiert. Seit zwei Jahren arbeitet er erfolglos an seiner Oper "Schwanhilde"¹²⁷⁰ und leidet "an inneren Kämpfen [sic]; das ist so eine Art Kolik, die alle Genies haben".¹²⁷¹ Extravagante Inspirationsmittel wie eine Uhrenkette, die er sich aus den Borsten von Wagners Zahnbürste in reliquienartiger Verehrung machen liess, und die bereits erwähnten Atlashosen fruchten genauso wenig wie das zeitweilige Sprechen in Wagner-typischen Alliterationen¹²⁷² – Goldschein kommt nicht über die eine Zeile seiner Oper hinaus:

Er hob bald das rechte, bald das linke Bein in die Höhe und sang dabei:

Wehe, welch' Wehgeschick!

Er zappelte, je länger er brütete, desto aufgeregter mit den Beinen und jammerte immer kläglich die unheilvolle Stelle aus dem Operntext dazu.¹²⁷³

Mit seinem Freund Schwappel war Goldschein "in Bayreuth beim Meister, der ihm verzieh, dass er ein Jude ist, da er glücklicher Weise drei Ablasszettel vorzeigen konnte, nämlich Patronatsscheine für das Bayreuther Theater, die er gekauft hat".¹²⁷⁴ Über seine Lage verzweifelt, fleht Goldschein: "Ach Gott, ich wäre schon zufrieden, wenn ich auch nur deinen verfehlten 'Rienzi' geschrieben hätte!"¹²⁷⁵ Als Wagnerianer spricht er mit diesem Ausruf sekundär sinnigerweise Wagner als Gott an und disqualifiziert gleichzeitig dessen Frühwerk, wie dies etwa Spitzer unter Berufung auf den Komponisten bereits in den *Spaziergängen* getan hat.¹²⁷⁶ Die jüdischen Züge Goldscheins sind besonders auffällig, wenn er sich zu einem "kompromittierenden Geständnisse" herablässt, nachdem er sich "vorsichtig nach allen Seiten" umgesehen hat: "Selbst die 'Hugenotten' habe ich mir in meiner Verzweiflung schon gewünscht komponiert zu haben!"¹²⁷⁷ Die Figur äussert so in ihrer Depression den Wunsch nach der Oper des jüdischen Komponisten Meyerbeer, den Wagner im *Judentum in der Musik* heftig kriti-

¹²⁶⁹ Ebd. Dies ist ein Seitenhieb gegen Wagners Religionskritik, wie er bereits in den *Wiener Spaziergängen* mehrfach zu beobachten war (cf. z. B. Kap. 3. 2. 2).

¹²⁷⁰ Möglicherweise wusste Spitzer um Wagners *Wieland der Schmied* (1850), ein Projekt, das "als Drama entworfen" war (cf. Wagner, Richard: *Wieland der Schmied*. In: Wagner *Dichtungen und Schriften* 6, S. 158-189). In *Wieland der Schmied* erfährt der Künstler, dass in der Gesellschaft die Einheit von Kunst und Leben nicht mehr gegeben ist, und er sieht sich gefangen in diesen Strukturen, bis er sich – wortwörtlich 'beflügelt' von Schwanhilde – Flügel konstruiert, mit denen er der Gefangenschaft zu entkommen vermag (cf. Anm. 1309). – Eine weitere denkbare Quelle für die Wahl des Namens "Schwanhilde" bei Spitzer führt ebenfalls zu Wagner. In der *Völsunga-Saga*, einer für Wagners *Walküre* wiederum wichtigen Inspirationsquelle, heisst der letzte Spross der Sippe (die Tochter Sigurds und Gudruns) *Svanhild* (Wagner benutzte die deutsche Übersetzung: *Nordische Heldenromane*. Übersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen. Bd. 4: *Völsunga-Saga oder Sigurd der Fafnir-stödtter und die Niflungen*. Breslau 1815 [cf. Emig 1998, S. 47]).

¹²⁷¹ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 34.

¹²⁷² Ebd., S. 35f.

¹²⁷³ Ebd., S. 92f.

¹²⁷⁴ Ebd., S. 34. Zu den "Patronatsscheinen" cf. z. B. Hansen 2006, S. 286 u. a.

¹²⁷⁵ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 93.

¹²⁷⁶ cf. z. B. Kap. 3. 2. 1 und 3. 2. 4.

sierte.¹²⁷⁸ Die Figur Goldscheins wird hier als Paradoxon entworfen, denn einerseits hat er sein Judentum abgelegt, um zu "Wotan" zu konvertieren (also Wagner näher zu sein), andererseits wünscht er sich ein Werk zu eigen, das Wagner grundsätzlich ablehnt.¹²⁷⁹ Interessant im Zusammenhang mit Wagners "Schwanhilde" aus *Wieland der Schmied*¹²⁸⁰ ist die Beobachtung, dass Spitzer den jüdischen Goldschein endlich reüssieren lässt (er heiratet die Majorswitze), indem er auf das "Motiv der alle Schuld überwindenden 'Liebe'" zugreift, um den Komponisten sein Judentum 'überwinden' zu lassen.¹²⁸¹

Die Identifikation Goldscheins mit der Person Wagners geht indes noch weiter, denn auch Goldschein jammert über horrenden finanziellen Ausgaben und exzessiven Atlasverbrauch.¹²⁸² Überdies tituliert er sich mit Wagners Worten als "Wehwalt".¹²⁸³ Anders als sein Idol schreibt Goldschein aber sein Libretto ("eines mit einer ausgiebigen Alliteration") nicht selbst, sondern muss dafür Dichter bezahlen.¹²⁸⁴ Trotz dieser Ausgaben besitzt Goldschein noch genug Mittel, um seinem Freund Schwappel (dem "Genie") Geld zu borgen.¹²⁸⁵ Darin gleicht er König Ludwig II. von Bayern, der Wagner finanziell unterstützte und in seiner blinden Verehrung für den Komponisten dessen Opernwelt zu seiner Realität machte.



Abb. 7. König Lohengrin: Ludwig II. von Bayern. Der Floh, Wien 1885.

¹²⁷⁷ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 94.

¹²⁷⁸ cf. Kap. 3. 2. 3.

¹²⁷⁹ Ebenfalls paradox jammert er: "was hilft es mir, wenn meine Musik noch so schön ist und sie mir nicht einfällt?" (Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 101.)

¹²⁸⁰ cf. Anm. 1270.

¹²⁸¹ cf. Wagner, Richard: *Wieland der Schmied* (3. Akt, 2. Szene). In: Wagner *Dichtungen und Schriften* 6, S. 184f.: Bathilde zu Wieland: "Wie sünn' ich meine Schuld?" Wieland: "Liebe! Und von aller Schuld bist du frei!"

¹²⁸² Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 94.

¹²⁸³ Ebd., S. 163f. – cf. Kap. 2. 4. 4. 3.

¹²⁸⁴ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 94.

¹²⁸⁵ Ebd., S. 96.

Wie von Malzau teilt die Majorswitwe die Wagner-Begeisterung des Partners nicht unkritisch. Auch sie kommentiert die von Leonie und Goldschein so geschätzte Liebesszene zwischen Siegmund und Sieglinde erstaunt¹²⁸⁶:

'So', rief die Majorin, 'das war eine Liebesscene und als ich bei Ihrer Thüre war, glaubte ich schon, der Klavierstimmer sei hier. Aber freilich, bei Wagner kann man darin nicht genug vorsichtig sein. Aber wo Alles liebt, kann Carl allein nicht hassen, sagt Schiller in Don Carlos, und vielleicht werde ich auch noch einmal Atlashosen tragen.'¹²⁸⁷

Diese Wagner-kritische Stimme erinnert an den Wiener Spaziergänger, der Wagners Orchester-Vorspiele als das Stimmen der Instrumente missdeutet.¹²⁸⁸ Anders aber als der wenig musische von Malzau begeistert sich die Majorswitwe für Schiller, aus dessen diversen Werken sie bei jeder Gelegenheit, gern auch auf Wagner-Zitate konternd, zitiert, denn Schillers Wort sei "so wahr, so aus dem Leben gegriffen, so Jedem aus der Seele gesprochen".¹²⁸⁹ Nicht nur Leonie und Schwappel spielen so Fiktion in ihrer Realität nach (sie übersetzen – um mit Nietzsche zu sprechen – Wagners Bühnenfestspiel bzw. den ersten Aufzug der *Walküre* "ins Bürgerliche"¹²⁹⁰). Die Majorswitwe verfährt analog mit Schiller, z. B. wenn sie zu Leonie sagt:

'Sie wissen ja den ganzen Wagner auswendig, wie ich meinen Schiller. Doch es ist Zeit, dass ich gehe, der Mohr hat seine Arbeit gethan, der Mohr kann gehen, wie es in 'Fiesko' heisst. Sehen Sie, das schreibt dem Schiller Keiner nach. Der Othello von Shakespeare ist zwar auch ein Mohr, aber so etwas, wie der Mohr hat seine Arbeit gethan, der Mohr kann gehen, kommt im ganzen Trauerspiel nicht vor. [...] Ich kann sonst die Mohrenstücke nicht leiden und bevor ich einen Mohren heiraten würde, bliebe ich lieber Wittwe. Ich habe zwar keine Vorurtheile, aber es ist nur wegen der Kinder. Ich glaube, schwarze Kinder würden sie in einem Militärerziehungshause gar nicht aufnehmen, und sie haben auch Recht, ein schwarzer Lieutenant wäre zu auffallend. Nein, es geht doch nichts über einen weissen Mann. [...]'¹²⁹¹

Im vierten Kapitel der Novelle werden die beiden Erzählstränge verknüpft. Spitzer erweitert die Erzählung um typisiertes Personal, sodass sich eine Ständesatire¹²⁹² herausbildet, die sich im Salon der nicht weiter charakterisierten Frau Blum abspielt: Als illustre – namenlose – Gäste des Salons finden sich u. a. Vertreter des Militärs ("ein alter pensionirter Oberst"¹²⁹³) und

¹²⁸⁶ cf. von Malzaus Kommentar (s. oben).

¹²⁸⁷ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 38.

¹²⁸⁸ cf. Kap. 1. 2. 3.

¹²⁸⁹ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 39.

¹²⁹⁰ Nietzsche 1969, S. 28 (*Der Fall Wagner*, 9. Abschnitt).

¹²⁹¹ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 38f.

¹²⁹² cf. Weber 1981, S. 322.

¹²⁹³ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 46.

der Politik (der Reichtagsabgeordnete¹²⁹⁴ und der Ministerialsekretär¹²⁹⁵) neben einem schönggeistigen Maler ("der für die Provinzstädte Allegorieen [sic] malte"¹²⁹⁶) und einem Germanisten, "der es sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, die bisher für richtig gehaltenen Angaben über die Geburtsorte der Minnesänger als irrig nachzuweisen".¹²⁹⁷ Adelige, beispielsweise der "Baron mit der Riesenglatze"¹²⁹⁸, unterhalten sich mit dem "Direktor einer Taubstummenanstalt" (mitsamt Gattin¹²⁹⁹) oder mit Vertretern ausgewählter Wissenschaften, z. B. mit einem Arzt¹³⁰⁰ oder einem "Privatdocent der Kunstgeschichte". Die Schwächen dieser Typen, etwa die Eitelkeit des Kunsthistorikers, werden satirisch gezeichnet:

Da den Vorlesungen desselben an der Universität nur vier Studenten beiwohnten und er dennoch von dem leicht begreiflichen Bestreben erfüllt war, einen grösseren Kreis anhänglicher Zuhörer um sich zu sammeln, so besuchte er sehr gerne den Salon der Frau Blum, in welchem er immer eine [sic] oder die andere Dame zu finden gewiss war, die sich noch kein klares Urtheil über Michel Angelo oder Sansovino gebildet hatte.¹³⁰¹ Die bereits in den *Wiener Spaziergängen* konstatierte Script-Opposition *Kunstgenuss/Nahrungsaufnahme* findet sich thematisch entsprechend wiederholt in den *Verliebten Wagnerianern*,¹³⁰² beispielsweise bei besagtem Dozenten, der, so der geschwätzigste Erzähler, nicht nur seiner Lehrintention wegen zu Frau Blum kommt, sondern auch, um "gleichzeitig einer verschämten Neigung zu Rheinlachsen und steirischen Kapaunen zu fröhnen".¹³⁰³ Das "Verschämte" an der Vorliebe des Wissenschaftlers deutet eine Art Konflikt an, dass es nämlich in besagten Kreisen als verpönt gilt, sich für leibliche Genüsse zu interessieren. Dies führt dazu, dass vorgeblich alle vom Geistigen, Intellektuellen fasziniert sind, insgeheim aber hinter dieser gesellschaftstauglichen Fassade ganz profane, ordinäre Gelüste ausleben möchten. Diese 'Demaskierung' (bzw. Entlarvung durch den Erzähler) schildert Spitzer nicht nur in den wagnerianischen Figuren der Novelle, sondern ebenso im Dekor des Blum'schen Salons: "Alle Räume waren nämlich mit Gypsabgüssen und anderen Nachbildungen berühmter Skulpturen der Antike sowie der Renaissance ausgeschmückt".¹³⁰⁴ Die *imitatio* geht so weit, dass der 'zensierende' Kunstsinn der Gastgeberin allerdings auch hier einige 'maskierende' Massnah-

¹²⁹⁴ Ebd., S. 49.

¹²⁹⁵ Ebd., S. 50.

¹²⁹⁶ Ebd.

¹²⁹⁷ Ebd., S. 51.

¹²⁹⁸ Ebd., S. 52.

¹²⁹⁹ Ebd.

¹³⁰⁰ Ebd., S. 48.

¹³⁰¹ Ebd., S. 44.

¹³⁰² cf. z. B. Kap. 2. 3. 1.

¹³⁰³ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 44.

¹³⁰⁴ Ebd., S. 43f.

men zu treffen brauchte. So hatte Frau Blum, ihrem Namen geradezu wörtlich gerecht werdend,

mit feinem Takte Vorsorge getroffen, dass auch das empfindlichste Auge nicht durch gewisse, allerdings der Natur abgelassene, aber nichtsdestoweniger verletzende Bestandtheile der Skulpturen beleidigt werde, indem sie zwar auch dem Nackten ein Asyl in ihrem Kunsttempel gewährt, doch durch eine sinnige Gruppierung von Blumen, Sträuchern und Bäumchen um dieselben, jede etwa gegen die Schamhaftigkeit gerichtete Spitze zu nehmen gewusst hatte. So machte ein hoher stacheliger Kaktus den Apollo von Belvedere auch weiblichen Bewunderern zugänglich [...].¹³⁰⁵

Die Pointierung, die sich im Assoziationsfeld der "Blume" in der gesamten Darstellung der Salonkultur entwickelt, findet sich ausformuliert auf Leonie bezogen, wenn sie beschrieben wird als "eine elegante, vornehme Blume, die der Treibhaushitze der Salons bedurfte".¹³⁰⁶ Spitzer entwickelt die Blumen-Assoziationen auf verschiedenen Ebenen: einmal hinsichtlich der Namensgebung der Gastgeberin, einmal in der Salon-Dekoration mitsamt dahinterliegender Absicht und schliesslich betreffs des Entlarvens und Lächerlichmachens der ganzen Blum(en)-Maskerade. So beschäftigt sich etwa die Karikatur einer Schriftstellerin, ebenfalls Gast im Salon, in ihren Artikeln für "sämmliche deutsche Wochenblätter"¹³⁰⁷ mit den Gewohnheiten der Stubenfliegen. "Ihre [sc. der Schriftstellerin] Gesichtszüge drückten eine gespannte Aufmerksamkeit aus und sie hatte den Kopf nach der Seite geneigt, eine Körperhaltung, die ihr in Folge eines langjährigen Belauschens des Summens der Fliegen eigenthümlich geworden war".¹³⁰⁸ Dieses Fräulein findet sich im Verlaufe des Salons einmal zurückgeblieben "in tiefen Betrachtungen vor einer Herkulesstatue"¹³⁰⁹:

Auf einem Lendenmuskel des Halbgottes sass nämlich eine Fliege, die sich einige Male, vielleicht weil sie etwas verschlafen war, mit einem der Füsse über den Kopf fuhr. Vielleicht werden sämmliche deutschen Wochenblätter schon bald die Mittheilung bringen, dass die Stubenfliegen auch satirische Gewohnheiten haben. Denn die Fliege trat, als sie sich beobachtet sah, mit einem Male einen Spaziergang nach abwärts an, so dass das Fräulein die Feigenblätter eines Orangenbäumchens behutsam bei Seite schieben musste, um das Treiben der Fliege weiter beobachten zu können. Nachdem der Fliege dieser unzarte Scherz gelungen war, flog sie heiter davon.¹³¹⁰

¹³⁰⁵ Ebd., S. 44f.

¹³⁰⁶ Ebd., S. 16.

¹³⁰⁷ Ebd., S. 49.

¹³⁰⁸ Ebd., S. 50.

¹³⁰⁹ Ebd., S. 57.

¹³¹⁰ Ebd., S. 57f.

Der "unzarte Scherz" einer Demaskierung findet sich in einer weiteren Pointe, die ebenfalls auf der grünen Ausstattung des Salons beruht, allerdings mit satirischem Hintergrund auf Wagner zielt: In der Mitte des Blum'schen Konzertsals

befand sich nämlich die Büste Wagner's aus Gyps auf einem hohen Postamente, das trotz seines unverfänglichen Charakters ebenfalls mit Blumen verhüllt war. [...] Goldschein trat vor das Klavier und verbeugte sich dreimal im Namen des abwesenden Dichterkomponisten. [...] Er legte die Hände neben einander auf die Tasten, zog die Schultern ein und beugte den Oberleib so weit nach vorne, dass die Haare auf die Tasten niederfielen. Ein Fremder, der eingetreten wäre, hätte geglaubt, es sei Jemand während des Klavierspiels eingeschlafen. Aber es war nur der Klaviertiger, der zum Sprunge ausholte. Denn mit einem Male richtete er sich auf, seine Züge verzerrten sich, sein Auge rollte, er blähte die Nüstern, als gälte es, einen Sturm aus der Nase zu blasen, [...] und nun begann ein musikalisches Zerfleischen – jedoch nur eines dritten Ranges.¹³¹¹

Die Schilderung des Virtuosen erinnert nicht nur an Spitzers Bemerkung über die "Unfirsirtheit" im Wagner-Konzert¹³¹², sondern versetzt den theatralischen Auftritt seit der Erwähnung des "Klaviertigers", spätestens aber mit der Bezeichnung der Nase als "Nüstern" in den Bereich des Animalischen.¹³¹³ Nicht nur die Darstellung des konzertierenden Goldscheins ist lächerlich, bereits das erneut anklingende satirische Bild der Wagner-Verehrung (z. B. gerade in der Reduktion der Büste auf ihre materielle Komponente) findet hier ihre Vorbereitung. Der Lorbeerkranz nämlich wird nach der Darbietung Schwappel aufgedrückt – nur leider verkehrt herum, "so dass sich die weisse Atlaskokarde auf der Stirne befand und die langen Bänder über das Gesicht fielen"; und siehe da, hier amüsieren sich nicht nur der klarsichtige Erzähler und sein Leser, sondern das Schauspiel verwandelte "die gehobene Stimmung der Gruppe mit einem Male in eine nur schlecht verhehlte Heiterkeit".¹³¹⁴

Neben den namenlosen Charakteren der Salonbesucher begegnet man auch namentlich Erwähnten, etwa dem "gefürchteten Musikkritiker und Feuilletonisten" Doktor Brauser, der "jedes Mal, wenn er eine Gesellschaft besuchte, [ein Packet Bücher] unter dem Arme trug".¹³¹⁵ Es erinnert an Spitzers Aussage, dass das Opfer der Satire der Satire selbst Stoff liefert¹³¹⁶, wenn Frau Blum ihre Salongesellschaft sich gleich selber entlarven lässt, indem sie Brauser zuflüstert: "Nun, ich denke, Sie werden heute Stoff für ein sehr geistreiches Feuilleton haben. Ich habe es an Nichts fehlen lassen, Sie finden Alles was sie brauchen".¹³¹⁷

¹³¹¹ Ebd., S. 59.

¹³¹² Ebd., S. 119.

¹³¹³ Zu Spitzers tierischen Metaphern cf. Kap. 3. 2. 1.

¹³¹⁴ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 63f.

¹³¹⁵ Ebd., S. 52f.

¹³¹⁶ cf. Kap. 3. 2. 1.

¹³¹⁷ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 53.

Die Figur Brausers leitet über zur Rolle des Feuilletonisten, und man wird wahrscheinlich Spitzer selbst in dieser Figur zu erkennen geneigt sein. Das Personal seiner Satire ist die Salon-Gesellschaft, jene Menschen, auf die Spitzer exemplarisch eingehen kann, um in ihnen die Salonkultur v. a. mit dem Wagnerianismus in (satirische) Verbindung zu bringen. Der verhinderte Komponist Goldschein verkörpert den Typus der jüdischen Anhängerschaft Wagners, die Spitzer ebenso satirisch behandelt wie die übrigen Wagnerianer.¹³¹⁸ Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* wird entsprechend von Goldschein in einem judenfreundlichen Sinne ausgelegt:

Da schreibt der Meister ein Buch gegen das Judentum in der Musik, als wenn man sich in der Musik auch nur nach dem achten Tage beschneiden zu lassen brauchte, um darin ein grosser Jude zu werden. Die Schrift hat mich aber doch so perplex gemacht, dass ich mich losgesagt habe vom Alten Testament mit seinem abgebrauchten Moses und dem Josef in Egypten mit seiner veralteten Keuschheit und der Königin von Saba, die jetzt wieder Goldmark komponirt hat, und den Makkabäern, die Rubinstein ganz todt gemacht hat. Ich faste nicht mehr am jüdischen Versöhnungstag, sondern mache nur die Fasten mit, die der Meister vorgeschrieben hat, und seit Jahren ist keine Melodie mehr über meine Lippen gekommen.¹³¹⁹

Ebenfalls im vierten Kapitel tritt ein Germanist auf, ein (Spitzer-)typischer Wagnerianer, "einer der eifrigsten Anhänger des jüngsten Minnesängers, Richard Wagner's".¹³²⁰ Wie Goldschein vertritt auch der Germanist den Typus der jüdischen Anhängerschaft Wagners. Offenbar begreift Spitzer gerade in diesen Figuren nicht nur den Gegensatz von Sein und Schein, die oben bereits angesprochene 'Maskierung' als Gegenstand seiner Satire; erneut bezieht er die Verblendung der Musikbegeisterten für den ideellen Hintergrund des antisemitisch eingestellten Wagner mit ein. Die bereits andernorts angesprochene Behauptung, Wagner sei selbst Jude gewesen¹³²¹, wird in den *Verliebten Wagnerianern* ebenfalls geäußert: Der Germanist hatte nämlich zur Feier des Geburtstags Wagners

eine Festschrift veröffentlicht, in welcher er die Behauptung widerlegte, dass Wagner in dem Hause am Brühl in Leipzig, das eine Gedenktafel daselbst als sein Geburtshaus bezeichnet, geboren worden sei. Der Brühl sei nämlich seit jeher das eigentliche Judenviertel Leipzigs gewesen und man könne unmöglich die Geburtsstätte des glorreichsten Bekämpfers der Juden seit Kaiser Titus dortin verlegen, wenn man nicht der Ansicht ei-

¹³¹⁸ cf. Kap. 3. 2. 3 und 3. 2. 4.

¹³¹⁹ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 97. – cf. Hansen 2006, S. 165. Josef Rubinstein gehörte wie z. B. Karl Tausig, Heinrich Porges, Angelo Neumann und Hermann Levi zu Wagners jüdischen Freunden (cf. Kap. 2. 4. 1 dieser Arbeit).

¹³²⁰ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 51.

¹³²¹ cf. Kap. 2. 3. 1.

niger Widersacher des Meisters beipflichten wolle, dass dieser selbst jüdischer Abstammung sei.¹³²²

Nicht nur der verzweifelt nach Wissenschaftlichkeit suchende Germanist macht sich vor dem Leser (weitgehend unbemerkt von den Wagnerianern im Salon!) lächerlich, auch Herr Straubinger aus Passau, der zusammen mit Schwappel und Goldschein ein Musikstück vorträgt, wird vom Erzähler entlarvt, wenn er gerade von Wagner "für den grössten lebenden Sänger des Wuotan" erklärt wurde¹³²³, dann aber sein Singen wie das "Lebewohl eines Ochsen, der zur Schlachtbank geführt wird", klingt.¹³²⁴

Nebst der karikierenden Zeichnung der Figuren ist der Gestaltung des Raumes in den *Verliebten Wagnerianern* eine weitere satirische Bedeutung beizumessen; die oben erwähnten Ausführungen zum blumigen Dekor zeugen etwa hiervon. Im Salon der Frau Blum soll darüber hinaus eine "weihevollte Stille" herrschen,¹³²⁵ eine (im doppelten Wortsinn) *gebildete* Atmosphäre, die den geladenen Gästen erlaubt, ihre 'Wunschrolle' zu spielen. Zur Salonkultur gehört – auch diese ist bereits als Opfer der Spitzer-Satire bekannt – die Salonmalerei, namentlich ihr prominenter Repräsentant Makart.¹³²⁶ In den Gesprächen der Wagnerianer über Allegorien und andere Sujets der Malerei – in denen die Gäste gern ihr Konterfei abgebildet haben möchten,¹³²⁷ und sei die Figur auch noch so lächerlich¹³²⁸ – zeigt sich nicht nur das wahre Banausentum, sondern auch die Paradoxie ihrer Erscheinung, wie sie bereits für Leonies Situation ausgemacht werden konnte. Den Rahmen für die Maskerade bietet Frau Blum, die nicht nur in der Verkleidung ihrer Skulpturen durch Blumenschmuck lächerlich ist, sondern gleichermassen aufgrund ihrer 'dramatischen' Vorgeschichte:

Frau Blum fand in der Pflege der Kunst den Frieden der Seele wieder, den ihr eine Reihe widriger Schicksale geraubt hatte. Ihr Mann war ein angesehener Grosshändler gewesen, dessen Unternehmungen jedoch vom Glücke nicht begünstigt wurden, bis er zweimal in Konkurs gerieth und so in den Besitz eines sehr bedeutenden Vermögens gelangte [...].¹³²⁹

¹³²² Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 51f. – Zu diesem Typus cf. Anm. 256.

¹³²³ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 55f.

¹³²⁴ Ebd., S. 66.

¹³²⁵ Ebd., S. 54f.

¹³²⁶ Ebd., S. 21. – Zu Makart cf. Kap. 7. 2. 2.

¹³²⁷ Dass dies Begehren gerade im Makart-Kreis durchaus nicht unüblich war, zeigt etwa Aspetsberger (cf. Aspetsberger 1981, S. 165f.). Spitzer thematisiert die (auch erotische) Darstellung von Wienerinnen auf Makart-Gemälden z. B. in seinem Feuilleton *Ein neues Bild Makarts* (29. März 1878. In: WS IV, S. 192-200).

¹³²⁸ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 50f., 54f. u. a.

¹³²⁹ Ebd., S. 41f.

Die Hauptbeschäftigungen der Wagnerianer bündeln sich in den Tätigkeiten Leonies: Sie geht spazieren, pflückt Blumen, sie liegt und liest, schläft, verliert sich in Gedanken oder spielt Klavier¹³³⁰ – ein subtiler Beigeschmack von Langeweile schwingt stets mit.¹³³¹ Der Langeweile-Topos dient Spitzers längerer Erzählform als Kohäsionsmittel. Seine "Novelle" ist nämlich weniger einer festgelegten Form dieses Genres verpflichtet,¹³³² sondern bedeutet hier vielmehr schlicht eine längere Erzählung, die einen Ausschnitt aus dem Leben der Protagonistin präsentiert und die über deren Geschichte bzw. Wandlung hinaus "Verliebte Wagnerianer" porträtiert. Als satirische Novelle unterscheiden sich die "Verliebten Wagnerianer" nicht so sehr in ihrer Detailgestaltung (z. B. bezüglich Stilmittel und Themen) von den kürzeren satirischen Feuilletons, den *Wiener Spaziergängen*, sondern es lassen sich einige Gestaltungsprinzipien längerer Erzählformen ausmachen, die Spitzer im Sinne der Satire zu nutzen. Die Novelle erlaubt, markante Bezeichnungen wie z. B. den "dämonischen" Schwappel oder die "schöne" Leonie¹³³³ so gehäuft zu erwähnen, dass diese *repetitio* unglaublich und komisch wirkt. Dieser Eindruck wird im Laufe der Erzählung verstärkt, wenn sich Leonie endlich auf den "prosaischen" Weg zurückbesinnt, ihrer "Legende" entsagt und Schwappel seine Schwärmereien drastisch vor Augen führt.¹³³⁴ Abgesehen von der Möglichkeit zur detaillierteren Gestaltung der Protagonisten und ihrer Konterparts vermochte Spitzer eine Vielfalt von Figuren mitsamt ihren Beziehungen zueinander auszuformen. Dies bedingt u. a., dass das Lächerliche, das satirisch Präsentierte, nicht nur in der Paradoxie einer Figur erscheint (wie dies etwa in Spitzers Wagner-Schilderungen geschieht), sondern es kann auf andere Ebenen wie z. B. das Verhalten der Salon-Gesellschaft, die Räumlichkeiten etc. ausgedehnt werden. Überhaupt kommt dem Lächerlichen in der Novelle ein hoher Stellenwert zu: Für die Wagnerianer gibt es bei Spitzer nichts Wichtigeres, als sich würdevoll intellektuell zu geben, und nichts Schlimmeres, als sich durch humane Ungeschicklichkeit oder schlichte Dummheit blosszustellen und der Lächerlichkeit preiszugeben. In diesem Sinne erstaunt nicht, dass gerade von Malzau und die Majorswitwe auf den nachteiligen Einfluss Wagners aufmerksam machen¹³³⁵ und über sich selbst lachen können¹³³⁶.

Die bereits dargestellten Script-Oppositionen, welche die unfreiwillige Komik der Wagnerianer verursachen, entlarven auf der strukturellen Ebene die unterschwelligen leiblichen Gelüste der Figuren, die krampfhaft versuchen, Haltung zu wahren, doch immer wieder

¹³³⁰ Ebd., S. 136,

¹³³¹ Ebd., z. B. S. 69, 80, 106f. – cf. Kap. 3. 2. 5.

¹³³² cf. Thomé/Wehle 2000.

¹³³³ Spitzer *Wagnerianer* 1880, z. B. S. 1-6, 32, 41, 54 etc.

¹³³⁴ Ebd., S. 145f.

¹³³⁵ Ebd., S. 150, 182.

¹³³⁶ Ebd., S. 150, 185.

Scripts wie *Nahrungsaufnahme* und *Kunst-Betrachtungen*, also menschliche Grundbedürfnisse mit Schöngeisterei, verbinden.¹³³⁷ Die Komik der Satire erwächst hier weitgehend aus diesen Gegensätzlichkeiten, und die Kontraste (idem für Fiktion und Realität¹³³⁸) eröffnen ein weites Feld für die Gestaltung der Novelle: Der Realitätssinn und die Prosaik des Bierbrauers von Malzau und die nüchtern konstatierenden Pointierungen der Erzählerfigur¹³³⁹ bilden einen Kontrast zu den Phantasterei der Wagnerianer.¹³⁴⁰

Spitzer schliesst seine Novelle gewissermassen zyklisch¹³⁴¹ – damit deutet er die Möglichkeit einer Wiederholung gleichgearteter Episoden an –, indem der Schlussteil dem Mottos der Erzählung entsprechend gelesen werden kann: "Und mein Stamm sind jene Asra,/Welche sterben, wenn sie lieben." Die Bezugnahme Spitzers auf Heinrich Heines Gedicht *Der Asra* lässt eine weitere Dimension der Deutung zu.¹³⁴² Heines "Sultanstochter" – die notabene "wunderschön" ist¹³⁴³ – fragt den Sklaven Mohamet nach seiner Herkunft. Mohamet gibt den Stamm "Asra" an, ein orientalisches Volk, das bekannt ist für seine zarten Herzen und dafür, aus Liebe zu sterben.¹³⁴⁴ Das Motto spiegelt sich in Spitzers Erzählung zweifach, namentlich in der Behandlung des Motivs des *Liebestodes*: Zum einen kann eine ironische Lesart verfolgt werden, wenn man Schwappels kläglich missglückten Liebessuizid bedenkt, zum andern lässt sich Leonies Wandlung lesen als Entscheidung gegen die Kunst, gegen Gefühl und Passion (i. e. Zurückweisung Schwappels und Entscheidung für das "prosaische" Leben mit von Malzau). Sie stirbt in der Folge gerade nicht aus Liebe, doch stirbt in gewisser Weise die Liebe in ihr (sie entsagt zumindest der Kunst, der Musik).

Anders verhält es sich mit der Protagonistin in Thomas Manns *Tristan* (1903).¹³⁴⁵ Gabriele Klöterjahn entscheidet sich für die Musik, für die Kunst, und damit letztlich für den Tod. Was Spitzer seiner Wagner-Novelle voranstellte, klingt bei Mann möglicherweise paro-

¹³³⁷ Ebd., S. 76. – Eine ähnliche Script-Opposition verwendet z. B. auch Nietzsche in *Der Fall Wagner* (8. Abschnitt): "Der Wagnerianer, mit seinem gläubigen Magen, wird sogar satt bei der Kost, die ihm sein Meister vorzaubert. Wir Anderen, die wir in Büchern wie in Musik vor Allem Substanz verlangen und denen mit bloss 'repräsentirten' Tafeln kaum gedient ist, sind viel schlimmer dran. Auf deutsch: Wagner giebt uns nicht genug zu beissen." (Nietzsche 1969, S. 25.)

¹³³⁸ cf. Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 79.

¹³³⁹ Ebd., z. B. S. 88.

¹³⁴⁰ Zum Erzähler cf. Kap. 5. 3.

¹³⁴¹ cf. Thomé/Wehle 2000.

¹³⁴² Heinrich Heine: *Der Asra* (1845/46). In: Heine *Werke* 3, I, S. 41f. Dass Spitzer gerade ein Heine-Zitat seiner Novelle vorausschickt, lässt sich sicherlich nicht nur durch seine Verehrung für den Dichter erklären, sondern dürfte zugleich eine Anspielung auf das *Judentum in der Musik* sein, wo Wagner dem jüdischen Heine dichterische Fähigkeit abspricht (cf. Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*. In: Fischer 2000, S. 172f.).

¹³⁴³ cf. oben und Kap. 5. 3. 1.

¹³⁴⁴ Es ist durchaus möglich, dass Heines Quelle in Stendhals *De l'Amour* (1822) zu finden ist (cf. Heine *Werke* 3, II, S. 647-649).

¹³⁴⁵ Mann 2004, S. 216.

distisch in Gabrieles Herkunftsangabe an: "ich bin aus Bremen".¹³⁴⁶ Spitzers oben zitiertem Heine-Motto geht voran: "...ich bin aus Jemen/Und mein Stamm sind jene Asra,/Welche sterben, wenn sie lieben".¹³⁴⁷ Mit dieser Anspielung leitet Mann das Thema des Liebestodes ein.¹³⁴⁸ Ausgehend von dieser ersten verbindenden Feststellung, wird im nächsten Kapitel Thomas Manns *Tristan* untersucht, jene Novelle, von der Vaget schreibt, die "ersten Keime dieser Konzeption liegen im Dunkel", die er aber doch zurückreichen sieht (mindestens) bis ins Jahr 1899, als Thomas Mann möglicherweise erkannte, "daß sich der Wagner-Kult der Décadence bestens für eine burlesk-satirische Behandlung" eignet¹³⁴⁹ – wie sie beispielsweise Spitzer in den *Verliebten Wagnerianern* bereits 1880 vorzeichnete.¹³⁵⁰

5. 2 Vergleichende Bemerkungen zu Thomas Manns *Tristan*

Fragte man mich [sc. Thomas Mann] nach meinem Meister, so müßte ich einen Namen nennen, der meine Kollegen von der Literatur wohl in Erstaunen setzen würde: Richard Wagner. Es sind in der That die Werke dieses Mächtigsten, die so stimulierend, wie sonst nichts in der Welt auf meinen Kunsttrieb wirken, die mich immer aufs Neue mit einer neidisch verliebten Sehnsucht erfüllen, wenigstens im Kleinen und Leisen 'auch dergleichen zu machen', – und ich bin freudig bewegt, dies einmal aussprechen zu dürfen [...].¹³⁵¹

Thomas Manns Novelle *Tristan* entstand rund zwanzig Jahre nach Spitzers *Verliebten Wagnerianern* und wurde erstmals im Sammelband *Tristan. Sechs Novellen* (1903) veröffentlicht.¹³⁵² Es ist nun nicht Absicht der vorliegenden Arbeit, eine umfassende Analyse von Thomas Manns Werk zu bieten. Die Auswahl der hier besprochenen Punkte orientiert sich an den Leitfragen der Untersuchung und ist hauptsächlich auf die Satire Daniel Spitzers bezogen.

Die Protagonisten heißen bei Mann Gabriele Klöterjahn und Detlev Spinell, und sie begegnen sich in einem Sanatorium namens "Einfried".¹³⁵³ Gabriele Klöterjahn ist die Gattin eines Grosskaufmanns und Detlev Spinell ein augenscheinlich erfolgloser Schriftsteller.¹³⁵⁴ Während Gabriele Klöterjahn seit der Geburt ihres Kindes Anton (vermeintlich) an der "Luft-röhre"¹³⁵⁵ leidet, weil Spinell "des Stiles wegen" im Sanatorium.¹³⁵⁶ Sie ist eine fragile Frau

¹³⁴⁶ Mann *Tristan*, S. 338 und Mann 2004, S. 233.

¹³⁴⁷ Heinrich Heine: *Der Asra* (1845/46). In: Heine *Werke* 3, I, S. 41f. – cf. Hatfield 1979, S. 159.

¹³⁴⁸ Hatfield 1979, S. 159.

¹³⁴⁹ Vaget 1984, S. 84.

¹³⁵⁰ cf. Koppen 1973; cf. Anm. 187 zu Manns *Wälsungenblut*.

¹³⁵¹ Thomas Mann in *Der französische Einfluß* (1904) (zit. nach Vaget 2005, S. 18f.).

¹³⁵² cf. Mann 2004, S. 216; Dittmann 1999, S. 39; Vaget 1984, S. 82.

¹³⁵³ Mann *Tristan*, S. 319.

¹³⁵⁴ Ebd., S. 321, 327f.

¹³⁵⁵ Ebd., S. 325 et al.

¹³⁵⁶ Ebd., S. 332.

mit einst künstlerischer Veranlagung,¹³⁵⁷ er (der wie viele Juden "den Namen irgend eines Minerals oder Edelsteines führt"¹³⁵⁸) wird wegen seines wunderlichen Äusseren von den anderen Sanatoriums-Figuren "der verweste Säugling" genannt.¹³⁵⁹ Bemerkenswert ist, dass gewisse Besonderheiten Spinells präzise bzw. überhöht hervorgehoben werden (z. B. die "gewölbte, poröse Oberlippe römischen Charakters" oder die "Füße von seltenem Umfange"¹³⁶⁰), sodass beispielsweise bestimmte Bewegungen oder sein Sprechen humoristisch wirken.¹³⁶¹ Dieses Verfahren erinnert etwa an die Karikatur,¹³⁶² und auch Koopmann sieht im Erzählen Thomas Manns Facetten, die bereits für Spitzers Satire festgestellt wurden: "Im humoristischen Erzählen ist das Einzelne aus seiner Individualität befreit, hat teil an Allgemeinerem, da der Humor die Bedeutung des Besonderen relativiert, Übersteigertes besänftigt, das Bizarre des Lebens überspielt."¹³⁶³

Das Musizieren mit Spinell – Gabriele spielt Klavierauszüge von Wagners *Tristan und Isolde*¹³⁶⁴ – führt zu einer massiven Verschlechterung ihres Zustands, sodass ihr Gatte mit-samt Kind herbeigerufen wird. Spinell nutzt die Gelegenheit, Gabrieles Mann einen Brief zu schreiben, in dem er ihm eine Jugend-Szene Gabriele (seinem Sinne etwas angepasst) schildert und Klöterjahn vorwirft, er hätte dieses "Bild"¹³⁶⁵ – und damit seine Frau – nie adäquat wahrzunehmen vermocht (Klöterjahns Augen "waren nicht geschaffen dafür").¹³⁶⁶ Während Anton Klöterjahn Spinell zur Rede stellt, erreicht ihn die Nachricht, dass Gabriele im Sterben liege.¹³⁶⁷ Quasi als Gegenstück zu diesem Sterben begegnet Spinell im Park dem kerngesunden, schreienden Säugling Anton Klöterjahn junior, der ihn in die Flucht schlägt.¹³⁶⁸

Vagets Versuch zur Klassifizierung der Erzählungen Manns in zwei Typen weist *Tristan* (und auch *Wälsungenblut*) einer Text-Klasse zu, "die um eine [...] Aufführung zentriert sind oder in

¹³⁵⁷ cf. ebd., S. 322f., 339f.

¹³⁵⁸ Ebd., S. 321 et al. – cf. Mann 2004, S. 223.

¹³⁵⁹ Ebd., S. 328.

¹³⁶⁰ Ebd., S. 327.

¹³⁶¹ cf. Koopmann 2001, S. 841.

¹³⁶² cf. Kap. 3. 2 und 3. 4.

¹³⁶³ Koopmann 2001, S. 841. – Thomas Mann hat die Quellen seiner Humor-Auffassung nicht explizit genannt; Koopmann sieht Optionen etwa in Schopenhauers *Betrachtungen über das Lachen* und *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Koopmann 2001, S. 843). Laut Dierks ist es möglich, dass Thomas Mann Freuds *Über den Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* bereits vor 1911 kannte, doch fehlen bis dato Anhaltspunkte (Auskunft von Prof. Manfred Dierks in der E-Mail an N.-I. O. vom 20. 10. 2006; mit herzlichem Dank an Prof. M. Dierks für seine freundliche Unterstützung).

¹³⁶⁴ Mann *Tristan*, S. 350-355.

¹³⁶⁵ cf. zur "Bild"-Repräsentation Kap. 5. 3. 1.

¹³⁶⁶ Mann *Tristan*, S. 359.

¹³⁶⁷ Ebd., S. 368.

¹³⁶⁸ Ebd., S. 371.

ihr kulminieren", mehr noch: diese (musikalischen) Aufführungen bilden den eigentlichen Kern der Erzählung.¹³⁶⁹

'Tristan' und 'Wälsungenblut', die demonstrativsten Dokumente seines [sc. Manns] Wagnerismus, stellen beide, unerachtet gewisser Spitzen gegen die Wagner-Idolatrie, eine Huldigung an die drogenhafte, lebensbestimmende Wirkung der Wagnerschen Musik dar. Diese beiden frühen Novellen gewinnen ihre eindrucksvollsten Effekte aus dem intertextuellen Spiel mit Wagnerschen Fabelmustern.¹³⁷⁰

Ist gerade in Spitzers Satire die sprach-ästhetische Gestaltung wesentliches Moment der Komik, so trägt in Manns *Tristan* etwa der Transfer von Wagners *Tristan und Isolde* (eines 'erhabenen' Stoffes¹³⁷¹) ins Alltägliche, ins "Bürgerlich-Niedrige eines großbourgeoisen Luxusanatoriums der Jahrhundertwende" zur Komik bei.¹³⁷² Wagners Isolde findet sich dann – vereinfacht ausgedrückt – in der Figur der Gabriele Klöterjahn,¹³⁷³ ihr Tristan (verformt¹³⁷⁴) in Detlev Spinell wieder.¹³⁷⁵ Im Spiel der *Tristan*-Musik Wagners in der Erzählung Manns verdichtet sich der ganze Stoff dergestalt, dass diese Passage (eben eine "Aufführung") "zu einem Mikrokosmos der Gesamtstruktur wird."¹³⁷⁶ Die Leitmotiv-Technik fand Mann bei Wagner vor, und wie beim Komponisten kann sie erinnern oder vorausweisen und ein Geschehen oder einen emotionalen Gehalt bündeln.¹³⁷⁷ Mann spricht später in seiner *Einführung in den Zauberberg* (1939) vom Einfluss Wagners auf sein Erzählen:

besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotives, das ich in die Erzählung übertrug, und zwar nicht, wie es noch bei Tolstoi und Zola, auch noch in meinem eigenen Jugendroman 'Buddenbrooks' der Fall ist, auf eine bloß naturalistisch-

¹³⁶⁹ Vaget 1984, S. 43. – In dieser Klassifizierung ist der oft für die *Tristan*-Analyse hinzugezogene *Tonio Kröger* in einer anderen Klasse zu finden, steht doch bei *Tonio Kröger* "nicht eine Veranstaltung, sondern die Lebenslinie der Hauptgestalt" im erzählerischen Vordergrund (Vaget 1984, S. 45).

¹³⁷⁰ Vaget 2005, S. 326.

¹³⁷¹ cf. Kurzke 1998, S. 55f.

¹³⁷² Kurzke 1998, S. 56. – cf. Thomas Mann *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) (zit. nach Vaget 2005, bes. S. 117ff. zum Einfluss Schopenhauers, Nietzsches, Novalis' [*Hymnen an die Nacht*] und Schlegels [*Lucinde*]). – cf. Anm. 1290 sowie Kap. 5. 3. 2.

¹³⁷³ cf. Hatfield 1979, S. 159: "Gabriele is 'from Yemen' as well as 'from Bremen'. Defying the doctors, she consciously risks and loses her life. Probably she is in love less with Spinell than with the aesthetic and intellectual aspects of life to which the well-meaning Klöterjahn has no access."

¹³⁷⁴ cf. ebd.: "To the objection that Spinell does not die, is thus no Asra, one can only reply: precisely. Spinell is no Tristan, only a minor parasite on a great legend. He seems incapable of genuine love of any sort. That is central to this brilliant, basically bitter story."

¹³⁷⁵ cf. Mann *Tristan*, S. 350-355; Northcote-Bade 1975, S. 39-52.

¹³⁷⁶ Vaget 1984, S. 46.

¹³⁷⁷ cf. Wysling 2001, S. 382f.; Kristiansen 2001, S. 829-835 sowie Wirtz, Erika A.: *Zitat und Leitmotiv bei Thomas Mann (1953-54)*. In: Koopmann 1975, S. 64-78. – cf. Lorenz 2000.

charakterisierende, sozusagen mechanische Weise, sondern in der symbolischen Art der Musik. Hierin versuchte ich mich zunächst im 'Tonio Kröger'.¹³⁷⁸

An dieser Stelle sei ein rückwärts gewandter Blick auf Spitzers Protagonistin, die "schöne Leonie" aus der Erzählung *Verliebte Wagnerianer*, gewagt. Die direkte Beschreibung dieser Figur erschöpft sich wesentlich im Adjektiv "schön", und diese Zuschreibung tritt bei Spitzer so gehäuft – leitmotivisch – auf, dass sie nicht mehr ernst genommen werden kann, sondern ironisch wirkt.¹³⁷⁹ Bei Mann fällt "schön" desgleichen auf als leitmotivischer Begriff, der Spinells Kunstauffassung impliziert, indem er die ästhetischsten Äußerungen des Schriftstellers markiert:

Nur zuweilen konnte eine leutselige, liebevolle und überquellende Stimmung ihn befehlen, und das geschah jedesmal, wenn Herr Spinell in ästhetischen Zustand verfiel, wenn der Anblick von irgend etwas Schönerem, der Zusammenklang zweier Farben, eine Vase von edler Form, das vom Sonnenuntergang bestrahlte Gebirge ihn zu lauter Bewunderung hinriß. 'Wie schön!' sagte er dann, indem er den Kopf auf die Seite legte, die Schultern emporzog, die Hände spreizte und Nase und Lippen krauste. 'Gott, sehen Sie, wie schön!'¹³⁸⁰

5.3 *Tristan* und andere *Verliebte Wagnerianer*

Sowohl Daniel Spitzers *Verliebte Wagnerianer* als auch Thomas Manns *Tristan* setzen ein musikalisches Werk bzw. Thema Wagners in einer Novelle an eine (oder mehrere) für den Handlungsverlauf zentrale Stelle(n) – selbst wenn Thomas Manns Anfangskonzeption seiner Novelle bar jeden Wagner-Bezuges war.¹³⁸¹ In der Folge geht es nun nicht darum, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Wagner-Novellen Spitzers und Manns aufzulisten, vielmehr werden die beiden Erzählungen hinsichtlich ihrer Gestaltung des Wagner-Stoffes und bezüglich ihrer Wirkung untersucht.

Dass Thomas Mann zumindest einige Schriften Daniel Spitzers kannte, ist ohne Not zu belegen.¹³⁸² In seiner Bibliothek findet sich eine Buchausgabe von Spitzers *Briefen Richard*

¹³⁷⁸ Thomas Mann *Einführung in den Zauberberg* (1939), zit. nach Vaget 2005, S. 181. – Vaget sieht die Verwendung von Leitmotiven bei Mann allerdings bereits früher, in der Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* (Vaget 2001, S. 551).

¹³⁷⁹ cf. Kap. 5. 1.

¹³⁸⁰ Mann *Tristan*, S. 328 et al.

¹³⁸¹ "Novelle Das zarte junge Mädchen, das es mit Gewalt durchsetzt, ihren Bewerber, einen robusten Mann zu heiraten, ein robustes Kind zur Welt bringt und stirbt." (Mann, Thomas: *Notizbücher I*. Hg. v. Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin. Frankfurt/M 1991/92. S. 86 [hier zit. nach Mann 2004, S. 218].)

¹³⁸² Im Zuge von Thomas Manns Wagner-Begeisterung ist auch davon auszugehen, dass er alles Mögliche über Wagner las (cf. Mann, Thomas: *Wie stehen wir heute zu Wagner?* (1927) [zit. nach Vaget 2005, S. 79]: "Es gab Zeiten, wo ich [sc. Mann] keine Aufführung des 'Tristan' im Münchner Hoftheater versäumte").

Wagners an eine Putzmacherin,¹³⁸³ versehen mit Kommentaren Manns, die sich beispielsweise an Stellen finden, die Spitzer in seinen Satiren immer wieder thematisiert hat. Denkbar ist auch, dass Mann über Sigmund Freud,¹³⁸⁴ Peter Altenberg oder den Wagnerianer Hermann Bahr¹³⁸⁵ auf Spitzer aufmerksam wurde.¹³⁸⁶

Wie gesehen, stellt Spitzer Wagner und sein Werk gerne anderen historischen Kunst-Grössen gegenüber,¹³⁸⁷ in den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin* etwa Schiller und seinen bescheidenen Kleiderausgaben.¹³⁸⁸ Thomas Mann merkte in seiner Spitzer-Ausgabe der *Briefe* hierzu an (unter Anspielung auf Schillers Vorliebe für den Geruch faulender Äpfel im Schreibtisch): "faule Äpfel sind zufällig billiger". Diese Randbemerkung wird Mann 1933 in *Leiden und Grösse Richard Wagners* aufnehmen, wenn er Wagners luxuriöse 'Narreteien' bespricht:¹³⁸⁹

Es sind die eiderdaunengefütterten seidenen Schlafröcke, in die er sich hüllt, die mit Blenden und Rosengirlanden gezierten Atlasbettdecken, unter denen er schläft, diese tastbaren Andeutungen verschwenderischer Üppigkeit, für die er Schulden zu Tausenden macht. Die bunten Atlasgewänder sind der Luxus, in dem er sich vormittags zur Arbeit, zum blutig schweren Werke setzt. [...]

Der Gegensatz beweist nicht das mindeste. Niemand empfindet Schillers faule Äpfel im Pult, von deren Geruch Goethe beinahe ohnmächtig geworden wäre, als Argument gegen die echte Erhabenheit seines Werkes. Wagners Arbeitsbedingungen waren zufällig kostspieliger, und übrigens könnte man sich kostümliche Nachhilfen denken, mönchische, soldatische etwa, die dem strengen Kunstdienste besser entsprächen als Atlasschlafröcke. [...] Ein Unterschied freilich ist nicht wegzuleugnen. In Schillers Werk ist nichts von den faulen Äpfeln, deren Moderduft ihn stimulierte. Aber wer woll-

¹³⁸³ Einsehbar im Thomas-Mann-Archiv (TMA) der ETH Zürich. Manns Ausgabe der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin* entspricht der in dieser Arbeit zitierten Edition (Spitzer *Briefe* 1906), erschienen in der Verlagsbuchhandlung Carl Konegen (Ernst Stülpnagel). (Mit herzlichem Dank an Rolf Bolt vom TMA für seine Unterstützung der Archiv-Arbeit.)

¹³⁸⁴ Freud 2004, S. 38f., 55f. – Freud zitiert zum Funktionieren der Witz-Pointe auf S. 38f. und S. 56 aus Spitzers *Ischl*-Text (= WS Juli 1869: *Aus Ischl*. In: WS II, S. 42); auf S. 55 führt Freud zu Spitzers Klimax "*Eiserne Stirne – eiserne Kasse – eiserne Krone*" aus.

¹³⁸⁵ Bahr erwähnt Daniel Spitzer z. B. im Aufsatz *Feuilleton* mit einer Selbstverständlichkeit, die darauf schließen lässt, dass der Name bekannt war: "Eines freilich können wir uns rühmen, dessen sich die Franzosen nicht zu schämen brauchten, eines Genies des Feuilletons; aber die Schule Heinrich Heines ist längst versiegt. Die Wiener hatten einst Kürnberger, jetzt haben sie Spitzer; im Reiche ist außer M. G. Conrad heute kein einziger." (Bahr 1891, S. 24.)

¹³⁸⁶ cf. Lehnert 2001, S. 141-143. – Zum Einfluss Bahrs auf Thomas Mann cf. z. B. Vaget 2001, S. 539f.; Schröter 2005, S. 34. Es ist auch möglich, dass Mann via Sigmund Freud auf Daniel Spitzer stiess (was für *Wälsungenblut* relevant gewesen sein könnte); Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* erschien 1905 (cf. z. B. Kap. 3. 2. 1 und 7. 2. 2 dieser Arbeit). Dierks setzt allerdings Manns erste Freud-Lektüre 1911 an, spricht aber auch von einer "Grauzone" für "die Strecke von den *Buddenbrooks* bis Ende 1925" (Dierks 2001, S. 292). – cf. Anm. 1363.

¹³⁸⁷ cf. Kap. 2. 3. 2.

¹³⁸⁸ Spitzer *Briefe* 1906, S. 63f.

¹³⁸⁹ Thomas Mann *Leiden und Grösse Richard Wagners* (1933), zit. nach Vaget 2005, S. 130f.

te verkennen, daß der Atlas auf irgendeiner Weise auch in Wagners Werk enthalten ist?¹³⁹⁰

Die von Spitzer vermisste "herbe Männlichkeit" in den *Briefen* kommentiert Mann mit "männl. Askese".¹³⁹¹ In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) beurteilt Mann gleichsam Wagners Lebensstil:

Was aber Wagner betrifft, so findet sich ja in seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit ein nicht nur bürgerlicher, sondern geradezu bourgeois und parvenühafter Einschlag, – der Geschmack am Üppigen, am 'Atlas', am Luxus, an Reichtum und bürgerlicher Pracht, – ein Zug des Privatlebens zunächst, der aber tief ins Geistig-Künstlerische reicht. Ich bin nicht sicher, ob die Bemerkung mein Eigentum ist, daß Wagners Kunst und das Makartbukett (mit Pfauenfedern) derselben zeitlichen und ästhetischen Herkunft sind?¹³⁹²

Eine weitere Verbindung zwischen Spitzer und Mann findet sich im Organ der *Neuen Freien Presse*, jenem Blatt, das den überwiegenden Anteil von Spitzers *Wiener Spaziergängen* publiziert hatte und nach 1893 auch Nachrufe auf den Satiriker veröffentlichte.¹³⁹³ Vaget bezeichnet die *NFP* als Manns "Hausorgan in Wien", und Thomas Mann verfasste auf Bestellung der *NFP* selbst die "Skizze" *Das Wunderkind* (1903).¹³⁹⁴

In den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin* verunglimpft Spitzer sowohl Wagners theoretische Schriften als auch sein musikalisches Werk, denn Wagner habe, "wie Wotan seine Tochter, die Walküre, seine Geisteskinder mit einer 'wabernen Lohe' von Langeweile, Verschwommenheit des Ausdrucks und Unklarheit des Gedankens gegen den Leser geschützt, 'der frech es wagte, dem freislichen Felsen zu nahen'"¹³⁹⁵ – und Mann notiert in seiner Ausgabe: "Wie Prosa".¹³⁹⁶ Das Leben des Künstlers, das klingt bereits in den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin* an, ist ein zentrales Thema sowohl für Spitzer als auch für Mann.

5. 3. 1 Künstlertum und weitere 'Beschönigungen'

¹³⁹⁰ cf. auch Thomas Mann *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933), zit. nach Vaget 2005, S. 131f. Mann kommt in der Folge – genauso wie zuvor Spitzer in den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin* (s. oben) – auf Wagners Belächlung von Rossini zu sprechen (ebd., S. 131).

¹³⁹¹ Spitzer *Briefe* 1906, S. 19. – Mann-Kommentar cf. TMA, Anm. 1383.

¹³⁹² Thomas Mann *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), zit. nach Vaget 2005, S. 56f. – cf. auch Thomas Mann *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933), zit. nach Vaget 2005, S. 130f.

¹³⁹³ cf. z. B. Kap. 7. 2. 3.

¹³⁹⁴ Vaget 1984, S. 127f. – cf. Fuhrmann 2005, S. 60ff.

¹³⁹⁵ Spitzer *Briefe* 1906, S. 13f.

¹³⁹⁶ Zu Manns Kommentar cf. Anm. 1383.

In Thomas Manns *Tristan* verfällt der Schriftsteller Spinell, "ungesellig" und "mit keiner Seele Gemeinschaft" haltend, bisweilen "in ästhetischen Zustand", hauptsächlich dann, "wenn der Anblick von irgend etwas Schönerem" – etwa Gabriele Klöterjahn – ihn zur Bewunderung hindeist.¹³⁹⁷ Die Dame ihrerseits "hatte noch nie einen Schriftsteller von Angesicht zu Angesicht gesehen" und befindet sich recht wohl in seiner Gesellschaft.¹³⁹⁸ Spinell schafft es, Gabriele Klöterjahn ihrem Mann gewissermassen zu entfremden und endlich zum Klavierspiel zu bewegen, das ihr der Gesundheit wegen verboten wurde¹³⁹⁹, bis sie hin- und hergerissen ist zwischen Klöterjahn und Spinell:

so erinnerte sie sich der Art, in der Herr Klöterjahn zu sagen pflegte: 'Vorsicht, Gabriele, take care, mein Engel, und halte den Mund zu!' eine Art, die wirkte, als schlug er einem hart und wohlmeinend auf die Schulter. Dann aber wandte sie sich rasch von dieser Erinnerung ab, um in Schwäche und Gehobenheit auf den Wolkenpfühlen zu ruhen, die Herr Spinell ihr dienend bereitete.¹⁴⁰⁰

Schon in ihrer äusserlichen Erscheinung markieren die beiden männlichen Protagonisten Gegenpole: Klöterjahn ist "mittelgroß, breit, stark und kurzbeinig" und besitzt "ein volles, rotes Gesicht mit wasserblauen Augen, die von ganz hellblonden Wimpern beschattet waren, geräumigen Nüstern und feuchten Lippen", er speist und trinkt "viel und gut".¹⁴⁰¹ Entsprechend dieser Präsentation kann die Figur allegorisch gedeutet werden:

Klöterjahns stellen allegorisch das Leben dar. Ihre Vitalität wird auch durch die Namengebung betont. Die 'Klößen' sind niederdeutsch die Hoden, ein Klöterjahn ist also ein Hodenhans. Vater und Sohn sind vital, aber naiv, gesund, aber künstlerisch unempfindlich, stark, aber dumm.¹⁴⁰²

Klöterjahn spricht dialektal gefärbt, eher plump: "Er redete laut, salopp und gutgelaunt, wie ein Mann, dessen Verdauung sich in so guter Ordnung befindet wie seine Börse [...]. Manche Worte schleuderte er hervor, daß jeder Laut einer kleinen Entladung glich, und lachte darüber wie über einen gelungenen Spaß."¹⁴⁰³ Nach Spinells Einschätzung ist Klöterjahn "ein plebejischer Gourmand, ein Bauer mit Geschmack."¹⁴⁰⁴

¹³⁹⁷ Mann *Tristan*, S. 328.

¹³⁹⁸ Ebd., S. 330.

¹³⁹⁹ Ebd., S. 347.

¹⁴⁰⁰ Ebd., S. 342.

¹⁴⁰¹ Ebd., S. 325f.

¹⁴⁰² Kurzke 1998, S. 53f.

¹⁴⁰³ Mann *Tristan*, S. 325f.

¹⁴⁰⁴ Ebd., S. 360f.

Spinells Äusseres hingegen ist "wunderlich".¹⁴⁰⁵ Im Gegensatz zum "englischen Bakkenbart" Klöterjahns¹⁴⁰⁶ besitzt Spinell wenig Männliches, kaum Vitalität, sein Gesicht ist "weich, verwischt und knabenhaft" nur "mit einzelnen Flaumhärchen besetzt"¹⁴⁰⁷ – Spinells gesamter Körper ist "merkwürdig".¹⁴⁰⁸ Seine Stimme klingt zwar "mild und recht angenehm; aber er hatte eine etwas behinderte und schlürfende Art zu sprechen, als seien seine Zähne der Zunge im Wege".¹⁴⁰⁹

Spinell möchte ganz Artist sein¹⁴¹⁰, seine vergeblichen Bemühungen um die Kunst bestimmen sein Leben und seinen Wortschatz. Konkretes zur Ästhetik sagt er allerdings kaum, Spinell ergeht sich eher in schöngestiger Causerie; dies lässt sich in oben zitiertem Beispiel bezüglich seiner Äusserungen zur Schönheit einer Sache nachzeichnen. Genauso geht Spitzers Erzähler vor, wenn er Leonie von Malzau Schönheit zuschreibt. Mag "schön" zwar einer Sache oder Person eine gewisse ästhetische Qualität zuschreiben, so verschweigt der Begriff zugleich, worin konkret diese Schönheit bestehe.¹⁴¹¹ Es mag eine weitere Anspielung auf Heines *Asra* sein, wenn Spinell gar so weit geht, sich die Brunnen-Szene Gabriele Eckhofs in seinem Sinne zu be-schönigen:¹⁴¹²

Sieben Jungfrauen saßen im Kreis um den Brunnen; in das Haar der Siebenten aber, der Ersten, der Einen, schien die sinkende Sonne heimlich ein schimmerndes Abzeichen der Oberhoheit zu weben. Ihre Augen waren wie ängstliche Träume, und dennoch lächelten ihre klaren Lippen ...
Sie sangen.¹⁴¹³

Im Widerspruch zur Realität, i. e. zu Gabrieles Ehemann, berichtet Klöterjahn die Brunnen-Szene mittels der Entlarvung von Spinells Beschönigungen und amüsiert sich desgleichen ü-

¹⁴⁰⁵ Ebd., S.327.

¹⁴⁰⁶ Ebd., S. 326.

¹⁴⁰⁷ Ebd., S. 327.

¹⁴⁰⁸ Ebd., S.328.

¹⁴⁰⁹ Ebd., S. 329. – cf. Vaget 1984, S. 83: Spinells Art zu Sprechen deutet ihn als Juden an (cf. in dieser Arbeit z. B. Kap. 3. 2. 3), ebenso, dass er den "Namen irgend eines Minerals oder Edelsteines" trägt (cf. Mann *Tristan*, S. 321 et al.), was an ähnlich gebildete jüdische Namen (z. B. Rubinstein, Saphir etc.) erinnert. Spinells Herkunft, Lemberg, war um 1900 die Hauptstadt Galiziens, und gemäss "den literarischen Konventionen der Zeit suggeriert die galizische Herkunft, daß Spinell jüdischer Abstammung ist" (Vaget 1984, S. 83; cf. Mann 2004, S. 230).

¹⁴¹⁰ cf. Thomas Mann *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) (zit. nach Vaget 2005, S. 58): "Man wird mich nicht hindern, in Wagners Begierde, seiner Welt-Erotik den Grund und Ursprung dessen zu finden, was Nietzsche seine zweifache Optik genannt hat, eines aus Bedürfnis entsprungenen Vermögens, nicht nur die Feinsten – das ist selbstverständlich – zu fesseln, sondern auch die breite Masse der Schlichten; ich sage: aus Bedürfnis entsprungen, weil ich überzeugt bin, daß jeder Künstler ohne Ausnahme genau das macht, was er *ist*, was seinem eigenen ästhetischen Urteil und Bedürfnis entspricht."

¹⁴¹¹ cf. Mann *Tristan*, S. 335.

¹⁴¹² Die erste Strophe von Heines Gedicht lässt eine ähnliche Situation anklingen: *Täglich ging die wunderschöne / Sultanstochter auf und nieder / Um die Abendzeit am Springbrunn, / Wo die weißen Wasser plätschern.* (Heine *Werke* 3, I, S. 41.)

ber Spinells Sprachverwendung. Seine Beschimpfung macht deutlich, dass er die Kunst-Auffassung Spinells nicht nachvollziehen kann – Spitzers Entlarvungstechnik ähnlich¹⁴¹⁴ verspottet er nicht nur Spinells Ästhetik, sondern auch die entsprechende Ausdrucksweise mit den Worten des Künstlers:

'Schönheit' ist Ihr drittes Wort, aber im Grunde ist es nichts als Bangebüchsigkeit und Duckmäuserei und Neid, und daher wohl auch Ihre unverschämte Bemerkung von den 'verschwiegenen Korridoren', die mich wahrscheinlich so recht durchbohren sollte und mir doch bloß Spaß gemacht hat, Spaß hat sie mir gemacht! Aber wissen Sie nun Bescheid? Habe ich Ihnen Ihr ... Ihr 'Tun und Wesen' nun 'ein wenig erhellt', Sie Jammermensch? Obgleich es nicht mein 'unausbleiblicher Beruf' ist, hö, hö! ...¹⁴¹⁵

Spinell ist nicht nur bei der Frage Gabrieleles nach der Konkretisierung seines Schönheitsempfindens sprachlos, sondern auch in der Konfrontation mit Klöterjahn.¹⁴¹⁶ Seine einzige Erwiderung bleibt die Richtigstellung seiner Zitate, ansonsten steht er da, "hilflos und abgekanzelt, wie ein großer, kläglich, grauhaariger Schuljunge."¹⁴¹⁷ Und während "schön" Ausdruck höchsten Wertes für Spinell ist, wird das Wort gerade durch Klöterjahns redensartliche Verwendung desselben abgewertet.¹⁴¹⁸

In Konsequenz seiner Verehrung der Schönheit verabscheut Spinell das Nützliche: "Wir hassen das Nützliche, wir wissen, daß es gemein und unschön ist, und wir verteidigen diese Wahrheit, wie man nur Wahrheiten verteidigt, die man unbedingt nötig hat."¹⁴¹⁹ Wenn Spinell in seinem Brief ein "Geständnis" an Herrn Klöterjahn ablegt, dann ist es nicht nur bezüglich seiner Zuneigung zu Gabriele zu lesen. Darüber hinaus drückt sich darin die Lebenshaltung Spinells (die zugleich auf das Ende der Geschichte hindeutet – auf den lachenden Säugling, den Triumph des Lebens) aus:

Nehmen Sie das Geständnis, mein Herr, daß ich Sie hasse, Sie und Ihr Kind, wie ich das Leben selbst hasse, das gemeine, das lächerliche und dennoch triumphierende Leben, das Sie darstellen, den ewigen Gegensatz und Todfeind der Schönheit.¹⁴²⁰

¹⁴¹³ Mann *Tristan*, S. 359. – cf. Gabrieleles Schilderung der Szene bei Th. Mann (ebd., S. 339-341).

¹⁴¹⁴ cf. Kap. 3. 2. 2.

¹⁴¹⁵ Mann *Tristan*, S. 365.

¹⁴¹⁶ cf. ebd., S. 335: "Ich [sc. Spinell] habe die Dame im Vorübergehen nur mit einem halben Blicke gestreift, ich habe sie in Wirklichkeit nicht gesehen." Spinells beschränkte Betrachtungsweise, seine eingeschränkte Wahrnehmung der Wirklichkeit kommen auch zum Ausdruck, wenn er "blindlings" die Umstehenden umhalst, hingerissen von etwas Schönerem (Mann *Tristan*, S. 328; cf. ebd. S. 346f.: "Ich [sc. Spinell] bin dieser Sonne, die Schönes und Gemeines mit gleich aufdringlicher Deutlichkeit bestrahlt, geradezu dankbar, daß sie sich endlich ein wenig verhüllt" sowie S. 370: "Herr Spinell sah die Sonne nicht"). – cf. Dittmann 1999, S. 19, 24f.

¹⁴¹⁷ Mann *Tristan*, S. 365.

¹⁴¹⁸ cf. ebd., S. 364.

¹⁴¹⁹ Ebd., S. 333.

Letztlich liest sich Spinells Lebensentwurf als Variante für die Existenz Gabrieleles, wenn sie zugibt: "Ja, er machte ihr Gedanken, dieser absonderliche Herr Spinell, und, was das Merkwürdige war, nicht sowohl über seine als über ihre eigene Person; auf irgendeine Weise rief er in ihr eine seltsame Neugier, ein nie gekanntes Interesse für ihr eigenes Sein hervor."¹⁴²¹ In der Gegenwart Spinells erinnert sich Gabriele ihrer Jugend, während der sie mit ihrem Vater zu musizieren pflegte. Ihr Gatte hatte sie – so Spinell später im Brief an ebendiesen – "aus dem verwucherten Garten in das Leben und in die Häßlichkeit" geführt.¹⁴²² So pathetisch Spinells Phantastereien klingen mögen, Gabriele gibt sich schliesslich der Kunst, der Schönheit – und dem Tod – hin.¹⁴²³ Ihr Ableben folgt einer zentralen literarischen Vorlage Manns, *Tristan* von August von Platen.¹⁴²⁴

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

Während Gabriele, eine *femme fragile*, durch die Erzählung hindurch wirklich kränklich präsentiert wird, entlarvt Spitzers Erzähler Leonies Fragilität satirisch als gekünstelt und inszeniert, und von Malzau ignoriert gleichsam die Klagen seiner Frau.¹⁴²⁵ Die Nähe des Todes zur Kunst konkretisiert sich bei Mann im Ableben Gabrieleles im tragischen Schluss, der den Zwiespalt der Figur (Kunst vs. Leben¹⁴²⁶) markiert; bei Spitzer freilich wird dieses Thema satirisch abgehandelt. Hier will Schwappel seinen (inszenierten) Tod als Liebes-Drohung (und wohl auch in Fortsetzung seiner Wagner-Inszenierung¹⁴²⁷) einsetzen, und die im Grunde tragische Situation kippt im misslungenen Suizid ins Komische – sogar *das* will ihm nicht gelingen. Schwappel, bzw. sein Lebensentwurf, stirbt trotzdem in gewissem Sinn, nämlich für bzw. in Leonie, die sich in der Folge deutlich ihrem Mann und einem "prosaischen", will sagen nicht-künstlerischen, Leben zuwendet.¹⁴²⁸

Der Tod gehört zentral zu Spinells Kunst-Auffassung; er feiert ihn, wenn er bereits in seinem Brunnen-Bild Gabriele Eckhofs Seele "der Schönheit und dem Tode" gehörig be-

¹⁴²⁰ Ebd., S. 362.

¹⁴²¹ Ebd., S. 336f.

¹⁴²² Ebd., S. 361.

¹⁴²³ Gabrieleles Hinscheiden ist jedoch anders aufzufassen als Isoldes Liebestod: "Ihr Tod ist nicht der Isoldens, ist kein Liebestod. Aber er ist einer *in* Isolde, ist ein Tod in Kunst." (Wapnewski 1981, S. 160f.)

¹⁴²⁴ von Platen 1982, S. 69. – cf. Mann 2004, S. 245f.

¹⁴²⁵ cf. Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 19f.

¹⁴²⁶ bzw. Disharmonie von Welt und Ich, cf. auch Wagners *Tristan*-Musik.

¹⁴²⁷ cf. weiter unten.

¹⁴²⁸ cf. Kap. 5. 1.

zeichnet.¹⁴²⁹ Detlev Spinell ähnelt bezüglich dieses Aspektes seiner Kunst-Auffassung Schwappel aus Spitzers *Verliebten Wagnerianern*.¹⁴³⁰ Schwappel äussert sich zur Kunst-Auffassung gegenüber von Malzau: "Wagner lebt noch, und das ist jedenfalls ein Fehler, vor dem sich das Genie am meisten hüten muss. Erst wenn es diesen Fehler abgelegt hat, ist man bereit, auch die Vorzüge desselben anzuerkennen".¹⁴³¹

Spinell verkündet die Kunst als Antipoden des Lebendigen, auch der Tat (des "Nützlichen").¹⁴³² Es erstaunt folglich nicht, dass Spinells "Arbeit" eigentlich nicht als solche bezeichnet werden kann:

Beständig lag auf seinem Tische, für jeden sichtbar, der sein Zimmer betrat, das Buch, das er geschrieben hatte. Es war ein Roman von mäßigem Umfange, mit einer vollkommen verwirrenden Umschlagszeichnung versehen und gedruckt auf einer Art von Kafeesiebepapier mit Buchstaben, von denen ein jeder aussah wie eine gotische Kathedrale. Fräulein von Osterloh hatte es in einer müßigen Viertelstunde gelesen und fand es 'raffiniert', was ihre Form war, das Urteil 'unmenschlich langweilig' zu umschreiben.¹⁴³³

Obschon er als "Schriftsteller" vorgestellt wird, kann Spinell nicht wirklich als wortmächtig gelten. Der Erzähler wundert sich etwa darüber, dass Spinell noch keine weiteren Bücher verfasst hat, "denn augenscheinlich schrieb er mit Leidenschaft."¹⁴³⁴ Erstaunlicherweise schreibt Spinell ungewöhnlich viele Briefe ("fast täglich einen oder zwei"¹⁴³⁵) – empfängt aber selten selbst einen. Der Erzähler vermittelt dem Leser von Spinells "Arbeit" – die Anführungszeichen markieren im Text eine mögliche ironische Lesart und die Distanzierung des Erzählers von Spinells Wortgebrauch¹⁴³⁶ – wiederholt den Eindruck einer "zweifelhafte[n] Tätigkeit".¹⁴³⁷ Spitzer markiert seinen ironischen Blick auf die Arbeit Goldscheins beispielsweise mit der Schilderung seiner Kompositionsbemühungen oder mit Schwappels Werbung um seine Muse Leonie (die – Gabriele ähnlich – mit einem wenig kunstinteressierten Mann verheiratet ist, und so lassen sich beide Frauen zumindest ein Stück weit von der Kunst verführen).

¹⁴²⁹ Mann *Tristan*, S. 360. – Spinell sieht dies als Anlage bereits in Eckhofs Familie vorhanden (Mann *Tristan*, S. 360): "Ein altes Geschlecht, zu müde bereits und zu edel zur Tat und zum Leben". Als Gegenpol dieser Einstellung ist Klöterjahn anzunehmen, den Spinell in seinem Brief als "ewigen Gegensatz und Todfeind der Schönheit" und als das "gemeine, das lächerliche und dennoch triumphierende Leben" bezeichnet (Mann *Tristan*, S. 362).

¹⁴³⁰ Zu Thomas Manns Künstler-Figuren cf. z. B. Schröter 2005, S. 39-51.

¹⁴³¹ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 80f. – cf. den Schluss bzw. die Aufführungsbedingung für die Oper in Georg Kreislers *Der Aufstand der Schmetterlinge. Satirische Oper in drei Akten* (Uraufführung Wien 2000) (Fink/Seufert 2005, S. 304).

¹⁴³² Mann *Tristan*, S. 333.

¹⁴³³ Ebd., S. 328.

¹⁴³⁴ Ebd., S. 328f.

¹⁴³⁵ Ebd., S. 329.

¹⁴³⁶ cf. Kap. 3. 4.

¹⁴³⁷ Mann *Tristan*, z. B. S. 344, 357

In Spitzers Schwappel zeigt sich nicht nur ein schöngeistiger Mensch, vielmehr entlarvt ihn der Erzähler (vorerst nur dem Leser) als doppelgesichtig, etwa wenn der Komponist über Leonie schimpft, Dinge jedoch zu beschönigen pflegt (etwa die "schöne" Erscheinung Leonies) oder in der Gesellschaft schöntut.¹⁴³⁸ Schwappels Geschichte endet in der Lächerlichkeit – ein auch für Manns Spinell schrecklicher Gedanke, verabscheut er doch Komisches¹⁴³⁹ und sieht sich endlich gerade durch "das Gräßliche", den jubelnden, lachenden Anton Klöterjahn junior in die Flucht geschlagen.¹⁴⁴⁰

Bereits mehrfach konnte festgestellt werden, dass Spitzers Wagnerianer eine auffällige Alltags-Flucht an den Tag legen¹⁴⁴¹; Leonie etwa gleitet ständig aus der Realität in die Fiktion ab, inspiriert beispielsweise vom Klavierspiel der Wagner-Musik. Die zentrale Passage um Wagners *Tristan*-Musik lässt sich bei Mann leicht mit Wagners Werk in Beziehung bringen, wie etwa Wapnewski beschreibt:

Nein, keine Tristan-Konstellation, keine Wiederholung der Konfigurationen auf jenem Grünen Hügel ob Zürich der Jahre 1857/58; nicht hier Gabriele Eckhof und Detlev Spinell, und dort der Gatte Klöterjahn. Wohl aber Variation auf dieses Thema, gleichnis-hafte Anspielung.¹⁴⁴²

Windisch-Laube stellt für die Figuren Thomas Manns fest:

Das Abgründige und Irrationale der Musik WAGNERS vermittelt sich den (meist lebensschwachen) Gestalten des Frühwerkes als beglückend, [...] mithin als Flucht- und womöglich Befreiungspotential, auch wenn und gerade wo es mit Degeneration, Ausschluß von gesellschaftlicher Normalität und mit Todessympathie einhergeht.¹⁴⁴³

Dies lässt sich ebenso an Spitzers Leonie beobachten, auch wenn sie von ihren Äußerungen her deutlicher bzw. belustigender als Wagnerianer-Karikatur markiert ist denn Gabriele. Leonies 'Lebensüberdruß' wird durch Erzähler-Kommentare oder mittels der Reaktionen der übrigen Figuren satirisch entlarvt¹⁴⁴⁴ und entsprechend von ihr nicht in letzter Konsequenz umgesetzt. Während Leonie ständig Wagner spielt und aus seinem Werk zitiert, manifestiert sich Gabrieles Wagner-Begeisterung eher innerlich und bezüglich des Gedankengutes, indem sie

¹⁴³⁸ cf. Kap. 5. 1 und Zitat zu Anm. 1514.

¹⁴³⁹ cf. Mann *Tristan*, S. 338: Spinell hasse den Namen "Klöterjahn", er sei "*komisch* und zum Verzweifeln un-schön" [Kursivierung N.-I. O.].

¹⁴⁴⁰ cf. ebd., S. 371.

¹⁴⁴¹ cf. Kap. 5. 1 (sowie 3. 2. 4 und 3. 2. 5).

¹⁴⁴² Wapnewski 1981, S. 159.

¹⁴⁴³ Windisch-Laube 2001, S. 328.

¹⁴⁴⁴ cf. Kap. 5. 1.

konsequent Spinells Verführung (über die Kunst) zum Tod folgt (hierfür mochte Mann u. a. Anregungen aus Bahrs Feuilleton-Sammlungen *Zur Kritik der Moderne* und *Die Überwindung des Naturalismus* (1890/91) erhalten haben¹⁴⁴⁵). Was Hugo von Hofmannsthal in seinem *d'Annunzio*-Aufsatz (1893) bezüglich des Lebensgefühls seiner Zeit festhält, lässt sich ohne Not bereits über Spitzers Protagonistin sagen, und Manns Gabriele kann in diesem Zusammenhang als Weiterentwicklung etwa der Spitzer'schen Frauen-Figur Leonie gelesen werden:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: 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 die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.¹⁴⁴⁶

Verschiedene Lesarten von "Bild" deuten die Hintergründe der Novelle Spitzers an: In der gegenseitigen Beteuerung ihrer Bedeutsamkeit für einander nennt Siegmund Sieglinde bei Wagner "das Bild, das ich in mir barg",¹⁴⁴⁷ und diese Aussage scheint Spitzer weniger poetisch denn wörtlich auszulegen. Entsprechend sind Leonie und Schwappel letztlich – und daran mag ihre Affäre u. a. scheitern – eben *nur* Bilder für einander, Ideale, gemalt, um dem Alltag zu entfliehen, um inspiriert zu werden, doch nicht, um danach zu leben.¹⁴⁴⁸ Eine mögliche Antwort auf die Frage nach der Bedeutung der Fiktion – und damit auch der Kunst – für die Realität liefert Eco:

Streifzüge durch fiktive Welten haben die gleiche Funktion wie Spiele für Kinder. Kinder spielen, sei's mit Puppen, mit Schaukelpferden oder mit Drachen, um sich mit den physischen Gesetzen der Welt vertraut zu machen und sich in den Handlungen zu üben, die sie eines Tages im Ernst vollführen müssen. In gleicher Weise ist das Lesen fiktiver Geschichten ein Spiel, durch das wir lernen, der Unzahl von Dingen, die in der wirklichen Welt geschehen sind oder gerade geschehen oder noch geschehen werden, einen Sinn zu geben. [...] Dies ist die therapeutische Funktion der erzählenden Literatur und der Grund, warum die Menschen seit Anbeginn der Menschheit einander Geschichten erzählen.¹⁴⁴⁹

Zeugt Gabrieles Ende in letzter Konsequenz davon, dass Klöterjahn offensichtlich ihre Krankheit verharmloste, lässt ein Blick auf die sprachliche Gestaltung der Erzählung einen solchen Schluss konsequent erscheinen. Die Handlung von Manns *Tristan* ist – basierend auf

¹⁴⁴⁵ cf. Lehnert 2001, S. 141f.; Schröter 2005, S. 34f., 40-45.

¹⁴⁴⁶ Hofmannsthal 1979, S. 176.

¹⁴⁴⁷ *Walküre*, 1. Aufz., 3. Szene.

¹⁴⁴⁸ cf. hierzu etwa Leonies Beschönigungen von Schwappel, die vom Erzähler mehrmals entlarvt werden, und Schwappels Zwiegesichtigkeit (Zitat zu Anm. 1514).

¹⁴⁴⁹ Eco 2004, S. 117. – zum Spiel cf. auch Kap. 2. 4. 2 der vorliegenden Arbeit.

der (bereits erwähnten) Figurenzeichnung und der Sprachverwendung – geprägt von ironischen Gegensatz-Paaren. Spinell etwa – selbst eine kontrastreiche Figur¹⁴⁵⁰ – steht Klöterjahn gegenüber, und auf der Ebene der Sprache lässt sich beispielsweise in den angesichts der tragischen Situation verharmlosenden Beteuerungen Gabrieles Gesundheitszustand betreffend ein ironischer Kontrast benennen: "Es war, wie gesagt, die Luftröhre, ein Wort, das in Doktor Hinzepeters Munde eine überraschend tröstliche, beruhigende, fast erheiternde Wirkung auf alle Gemüter ausübte".¹⁴⁵¹ Vor allem Klöterjahns plumpe Beschwichtigungen brechen mit der krankhaften Erscheinung Gabrieles: "Ich glaubte wahrhaftig, es wäre die Lunge, als es losging, und kriegte, weiß Gott, einen Schreck. Aber es ist nicht die Lunge, nee, Deubel noch mal, auf so was lassen wir uns nicht ein, was, Gabriele? hö, hö!"¹⁴⁵²

In Spitzers *Verliebten Wagnerianern* konnte bereits ein ähnlich erzeugter sprachlicher Kontrast beobachtet werden, etwa in der Gegenüberstellung der Briefe Goldscheins und der Majorswitwe. Goldschein schreibt dort an die geliebte Majorin:

'Hehrstes, wonnigstes Weib! [...]

Ich weiss wohl, dass sowohl der Siegmund wie der Siegfried Richard Wagner's in einer ähnlichen Lage keine Gewissensbisse empfinden, aber ich sehe immer mehr ein, dass ich kein Urgermane bin, der sich nichts daraus macht, jetzt ein geliebtes Weib unglücklich zu machen und dann wieder einen alten Bekannten todtzuschlagen. [...]'¹⁴⁵³

Die Majorswitwe antwortet hierauf (erneut demonstrativ Schiller falsch zitierend):

'Bester Herr Goldschein!

Ihren Brief mit dem für mich so schmeichelhaften Heiratsantrag, sowie die beiden Gurken, die ebenfalls jetzt, wo die Saison für dieselben noch nicht gekommen ist, eine sehr zarte Aufmerksamkeit sind, habe ich durch meine Lisi erhalten. [...]

Und nun, da ich für immer die Deine bin, lebe wohl! Ich baue nicht nur auf Dein Wort, sondern auch auf jenes unseres mir ebenfalls so theuren Schiller's:

Ich mag's und will's nicht glauben,

Dass mich der Max verlassen kann.

Näheres mündlich. [...]'¹⁴⁵⁴

Eine entsprechende Opposition von Sprachebenen findet sich auch in der eher einfachen Ausdrucksweise von Malzaus, die mit der gekünstelten, von Wagner geprägten Sprache Leonies bzw. Schwappels kontrastiert. Bereits in Kapitel 2. 2. 2 konnte eine weitere Gegensätzlichkeit

¹⁴⁵⁰ Die behäbigeren Beschreibungen der Figur Spinell stehen neben durchaus positiven Zügen: etwa der "Blick seiner rehbraunen, blanken Augen war von sanftem Ausdruck" (Mann *Tristan*, S. 327).

¹⁴⁵¹ Mann *Tristan*, S. 325.

¹⁴⁵² Ebd., S. 323.

¹⁴⁵³ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 163f.

¹⁴⁵⁴ Ebd., S. 165-168.

in der Sprachverwendung in Thomas Manns *Wälsungenblut* ausgemacht werden, für die Koppen festhält:

Das Verhältnis der Décadents zu Sprache und Stil wird jetzt [sc. in den 1880er Jahren] ebenfalls aus ihrer antibürgerlichen und realitätsfeindlichen Grundhaltung bestimmt. Der banalen Sprache des Bürgers und der normalen Umwelt als reinem Verständigungsmittel wird eine Antisprache gegenübergestellt, die nicht utilitären Kommunikationszwecken dient, sondern dem ästhetischen Ausdruck, und die deshalb nicht eindeutig und präzise, sondern mehrdeutig und unklar zu sein hat.¹⁴⁵⁵

Manns "Antisprache" zeigt sich etwa auch in seinem Umgang mit Wagners *Tristan*-Musik, die über den oben aufgeführten Hintergrund der Kunst-Theorie Spinells hinaus den paraphraisierten¹⁴⁵⁶ Höhepunkt der Erzählung bildet.¹⁴⁵⁷ Sowohl für Mann als auch für Spitzer wird Wagners Musik stellenweise zu einem "Mikrokosmos der Gesamtstruktur",¹⁴⁵⁸ insofern ist dieser Struktur die Verwendung von vorausdeutenden und erinnernden Leitmotiven dienlich. Vaget weist darauf hin, dass Mann sich vom Wagnerismus der Zeit dahingehend absetzt, als er Wagner "nicht nur thematische, sondern vor allem auch technische Anregungen abgewinnt"¹⁴⁵⁹, und Manns zeitweilige Verwendung von Wagners Dramen-Sprache erinnert gleichfalls an Spitzer (nicht aber bezüglich ihrer Wirkung¹⁴⁶⁰).

Die Pointe in Spitzers Erzählung findet sich hingegen nicht direkt in der Musik Wagners, doch im Verhalten von Schwappel und Leonie, die sich unter mehrmaliger wörtlicher Bezugnahme auf den ersten Akt von Wagners *Walküre* als Siegmund und Sieglinde verstehen und sich verbotenerweise heimlich treffen.¹⁴⁶¹ Ihr Zusammen-Kommen kulminiert aber nicht in einem tragischen Moment, sondern löst sich (der Satire entsprechend) in Lächerlichkeit auf. Wagner wird etwa in der satirischen Thematisierung seiner Schriften und seines Gebarens kritisch gewürdigt. Dies illustriert Dr. Brauser trefflich, wenn er den Einfluss "des genialen Meisters" auf sein eigenes Schaffen bzw. auf seine arbeitsfördernden Massnahmen schildert:

¹⁴⁵⁵ Koppen 1973, S. 43 (Zitat) u. S. 150f.

¹⁴⁵⁶ cf. Mann *Tristan*, S. 350-355.

¹⁴⁵⁷ Der Name des Sanatoriums, "Einfried", erinnert bereits an Wagners Bayreuther Domizil, die Villa "Wahnfried" (Mann 2004, S. 221).

¹⁴⁵⁸ Vaget 2001, S. 545.

¹⁴⁵⁹ Ebd., S. 551.

¹⁴⁶⁰ cf. etwa Wagners Stabreim-Technik (z. B. Mann *Tristan*, S. 352: "Denken und Dünken versank in heiliger Dämmerung, die sich welterlösend über des Wahnes Qualen breitet"). Manns Alliteration liest sich aber kaum komisch – ein weiteres Indiz dafür, dass Spitzers Texte nicht allein durch die Sprachverwendung satirisch werden, sondern eben erst im Zusammenspiel mit den anderen Satire-konstituierenden Elementen (cf. Kap. 2. 1). Zu bemerken ist weiter, dass ein Unterschied in der Sprechhaltung besteht: Bei Spitzer werden die Figuren massgeblich durch ihre eigene Sprechweise entlarvt, bei Mann schaltet sich der Erzähler prominent ein. Das Pathos dieser Rede wird allerdings auch immer wieder ironisch gebrochen, etwa durch die Rätzin-Spatz-Passagen.

¹⁴⁶¹ Spitzer reduziert die komplexe Situation in Wagners *Walküre* stark und verwendet nur seiner Satire dienliche Elemente, sodass nicht von einer konsequenten Paraphrasierung der Wagner-Handlung gesprochen werden kann.

Er selbst [sc. Brauser] habe nämlich bisher während des Schreibens seiner Kritiken Flanellhemden getragen und sei dadurch zu dem Schlusse gelangt, dass Flanell auf den Scharfsinn äusserst günstig wirken müsse. Er gedenke nun, da schon die Reibung mit Schafwolle sein kritisches Vermögen so anrege, in Gemässheit seiner Theorie, immer auf den letzten Grund zurückzugehen, im heurigen Sommer, in welchem er sein Werk: 'Ueber die Wiederherstellung des echten Christenthums durch Wagner's Parsifal' zu schreiben vorhabe, einen Absud von Klee während der Arbeit zu trinken, da Klee als Schaffutter noch weit wohlthätiger auf den Scharfsinn einwirken müsse, als die blosser Reibung mit der Wolle des Schafes, dem Flanell.¹⁴⁶²

Die Gesamtkomposition der Novelle untermauert, dass Spitzer Wagners satirischen Schatten multipliziert: Im verhinderten Komponisten Goldschein etwa werden Wagners Geldsorgen paradox dargestellt,¹⁴⁶³ ein überhöhtes Künstlergetue findet sich markant bei Schwappel (der insgesamt wohl am stärksten als Wagner-Karikatur zu lesen ist¹⁴⁶⁴), gekennzeichnet etwa durch ewiges Unglücklich-Sein, das untrennbar von seinem künstlerischen Schaffen zu begreifen ist:

Dann sah sie [sc. Leonie] den Märtyrer an, dessen Blick so schmachkend über ihre vollen Schultern hinglitt, dass das Neue, was er in diesem Augenblicke geschaffen hätte, gewiss nichts Anderes als ein Kuss gewesen wäre. O Schwappel, auch diesen Gedanken hatten, wie alle Deine anderen, schon Viele vor Dir gehabt! Leonie hielt Schwappel wirklich für unglücklich, und sie war geschmeichelt durch die Liebe, die sie dem Künstler einflösste, etwas zu dem Unglücke desselben beitragen zu können.¹⁴⁶⁵

Kurzke bemerkt in Thomas Manns *Tristan* bezüglich der Figur des Detlev Spinell – der andeutungsweise jüdischer Abstammung ist¹⁴⁶⁶ – eine ähnliche Verbindung zu Richard Wagner: "Wagner ist der Prototyp der *décadence*, und Spinell ist in dieser Hinsicht auch eine Wagner-Karikatur."¹⁴⁶⁷ Kurzkes Übertragung fusst auf Nietzsches Text *Der Fall Wagner* (7. Abschnitt), in dem Nietzsche Wagner die Echtheit abspricht, ihn einer grossen Inszenierung bezichtigt und sein Werk als "zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt" beschreibt.¹⁴⁶⁸

¹⁴⁶² Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 123.

¹⁴⁶³ Ebd., z. B. S. 110.

¹⁴⁶⁴ cf. ebd., S. 62f.

¹⁴⁶⁵ Ebd., S. 74.

¹⁴⁶⁶ cf. Anm. 1409 (Vaget 1984, S. 83).

¹⁴⁶⁷ Kurzke 1998, S. 59.

¹⁴⁶⁸ Nietzsche 1969, S. 21. – Abgesehen von der oben dargestellten Kunst-Auffassung Spinells zeigt sich diese Einstellung bereits in seinem Namen, der – wiederholt – als "Namen irgend eines Minerals oder Edelsteines" erklärt wird (cf. Mann *Tristan*, S. 321 et al.). – cf. Thomas Mann über Nietzsche in: Vaget 2005, z. B. S. 47ff.

In Spitzers *Verliebten Wagnerianern* erscheint in der Figur Goldscheins gebündelt die Verehrung und Verherrlichung Richard Wagners. Es wurde bereits gezeigt, dass sich diese Devotion auf den Salon der Frau Blum ausdehnen lässt.¹⁴⁶⁹

In der Mitte desselben befand sich [...] die Büste Wagner's aus Gyps auf einem hohen Postamente, das trotz seines unverfänglichen Karakters ebenfalls mit Blumen verhüllt war. Frau Blum nahm einen Lorbeerkrantz mit einer grossen weissen Kokarde, der auf dem Piano lag, und bekränzte unter dem lebhaften Beifalle der Gesellschaft den schwefelsauren Kalk, der die Züge des Meisters trug.¹⁴⁷⁰

Im semantischen Feld *heilig* wird die Wagner-Verehrung zur quasi-religiösen Verherrlichung, auf die nach Schwappels virtuoser Klavier-Darbietung eines Wagner-Stückes angespielt wird:

Goldschein zog ein Taschentuch aus der Brust und nachdem er es dem Freunde [sc. Schwappel] gereicht und dieser sich damit das Gesicht abgetrocknet hatte, entfaltete er es sorgfältig und betrachtete es andächtig. Aber es passiren in unserer Zeit keine Wunder mehr, das Gesicht Schwappel's war auf dem Taschentuche nicht abgedrückt, wie jenes Christi auf dem Schweisstuche der heiligen Veronika.¹⁴⁷¹

Mit der Überleitung in den religiösen Bereich gelangt Spitzer von der Wagner-Verehrung zurück zu Wagners Ideologie. In der Folge finden sich in der Satire zahlreiche Andeutungen auf die 'jüdische Konkurrenz' und auf Aspekte der jüdischen Religion; Prinzipien, nach denen Spitzer grossteils bereits die *Wiener Spaziergängen* gestaltete.¹⁴⁷² Der Leser erhält jedoch dank dieser erzählerischen Kunstgriffe – z. B. Leonies Traum – ein Mehr-Wissen:

Das ideale Weib sah Leonien zum Sprechen ähnlich und selbst der Traum hatte an ihrer Gestalt nichts zu ändern gefunden. Der gepeinigte Jüngling jedoch trug wohl die Züge von Schwappel, hatte aber eine edler geschnittene Nase als dieser, auch war das Oval seines Gesichtes weit regelmässiger, ferner hatte er auf der linken Seite des Kinnes keine Warze wie der dämonische Virtuose und endlich waren seine Hände nicht durch das Klavierspielen entstellt, wie jene Schwappel's.¹⁴⁷³

Die Idealisierung Schwappels in Leonies Traum entblösst sich hier dem Leser, und die erneute Bezeichnung Schwappels als "dämonische" Existenz bildet gleichsam auf sprachlicher E-

¹⁴⁶⁹ cf. Kap. 5. 1 (Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 34f.: Goldschein erhält – dies erinnert an Reliquien-Kult – Wagners gebrauchte Zahnbürste).

¹⁴⁷⁰ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 58.

¹⁴⁷¹ Ebd., S. 61.

¹⁴⁷² cf. ebd., z. B. S. 69f., 97, und zuvor bereits 32f.

¹⁴⁷³ Ebd., S. 78f.

bene denselben Kontrast ab, der in tendenzartigem Gefälle Realität und Ideal verbindet.¹⁴⁷⁴
Erzählt Thomas Mann vom Klavierspiel Gabriele Klöterjahns, schwingt ein sakraler Ton mit, der bereits in religiösen Formeln vorbereitet wurde¹⁴⁷⁵:

Nicht ohne Erfolg versuchte die Spielende auf dem armseligen Instrument die Wirkungen des Orchesters anzudeuten. Die Violinläufe der großen Steigerung erklangen mit leuchtender Präzision. Sie spielte mit präziöser Andacht, verharrte gläubig bei jedem Gebilde und hob demütig und demonstrativ das Einzelne hervor, wie der Priester das Allerheiligste über sein Haupt erhebt.¹⁴⁷⁶

Bezeichnend für die Vereinnahmung eines sakralen Sprachduktus für die Kunst, beschimpft später Spinell in seinem Brief Klöterjahn:

Sie sahen sie, diese Todesschönheit; sahen sie an, um ihrer zu begehren. Nichts von Ehrfurcht, nichts von Scheu berührte Ihr Herz gegenüber ihrer rührenden Heiligkeit. Es genügte Ihnen nicht, zu schauen; Sie mußten besitzen, ausnützen, entweihen ...¹⁴⁷⁷

"Heiligkeit" heisst für Spinell ohne Berührung mit dem profanen Leben. In seiner Abwendung von der äusseren Wirklichkeit¹⁴⁷⁸ drückt er seinen dekadenten Ästhetizismus deutlich aus. Die reine Sakralisierung der Kunst wird innerhalb der Erzählung beispielsweise durch die Reaktion der Rätin Spatz ironisch gebrochen:

Unterdessen hatte bei der Rätin Spatz die Langeweile jenen Grad erreicht, wo sie des Menschen Antlitz entstellt, ihm die Augen aus dem Kopf treibt und ihm einen leichenhaften und furchteinflößenden Ausdruck verleiht. Außerdem wirkte diese Art von Musik auf ihre Magennerven, sie versetzte diesen dyspeptischen Organismus in Angstzustände und machte, daß die Rätin einen Krampfanfall befürchtete.¹⁴⁷⁹

¹⁴⁷⁴ Interessanterweise zeigte die ursprüngliche Umschlagszeichnung von Alfred Kubin für Manns *Tristan* "im Profil einen dämonisch feisten, bärtigen Philister [...]", doch diese Gestaltung wurde für die zweite Auflage zugunsten eines neutraleren Bildes von Carl Schnebel ersetzt, "das die Lektüre nicht mehr in die Richtung des Grotesken und Satirischen steuerte." (Vaget 1984, S. 75; Titelblatt abgebildet in Mann 2004, S. 248.)

¹⁴⁷⁵ cf. Mann *Tristan*, S. 350, 355: Falten der Hände beim Auffinden der Noten, Kniefall vor Gabriele etc.

¹⁴⁷⁶ Ebd., S. 351. – In *Briefe aus Deutschland* (1925) schreibt Thomas Mann über "die wirkliche und wahre Handschrift der Orchester-Partitur von Wagners 'Tristan und Isolde'" und begibt sich gleichsam ins Wortfeld *Heiligtum*: "Man hat sie mir zum Geburtstag geschenkt; alltäglich halte ich meine Andacht davor." (zit. nach Vaget 2005, S. 74.)

¹⁴⁷⁷ Mann *Tristan*, S. 360.

¹⁴⁷⁸ s. oben und z. B. Mann *Tristan*, S. 347. Hier konstatiert Spinell etwa: "Man wird innerlicher, ohne Sonne." Dass sich Spinell beliebt von der äusseren Wirklichkeit abwendet, wurde bereits oben festgestellt; er schätzt etwa das Dämmerlicht (ebd., S. 347), und sein Sehen ist eingeschränkt (cf. Anm. 1416). – Zur Bedeutung der Nacht in Manns *Tristan* cf. Thomas Mann *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) (zit. nach Vaget 2005, bes. S. 117ff. zum Einfluss Schopenhauers, Nietzsches, Novalis [*Hymnen an die Nacht*] und Schlegels [*Lucinde*]).

¹⁴⁷⁹ Mann *Tristan*, S. 351.

Spinell ist sich im Vorfeld durchaus dessen bewusst, dass er mit seinem Musik-Wunsch jemanden langweilen könnte, der eben seine Kunst-Auffassung nicht teilt: "Ich habe das entschiedene Gefühl, die Rätin zu langweilen ..." ¹⁴⁸⁰ Die Funktion der Langeweile in Spitzers Satiren wurde bereits in Kapitel 3. 2. 5 besprochen, und es erstaunt aufgrund dieser Feststellungen nicht, dass der Topos der Langeweile auch in die *Verliebten Wagnerianern* Eingang findet. Der nicht Wagner-interessierte von Malzau etwa – "mit prosaischer Behaglichkeit sich im Stuhle" räkelnd – stellt die "Langeweile" im Hinblick auf einen Abend in Wagnerianer-Gesellschaft fest, ¹⁴⁸¹ ferner bezüglich Wagners Musikdramen: "'Ich begreife nicht', sagte Herr von Malzau zu Leonie, 'wie man von diesem Sänger entzückt sein kann, freilich langweilt mich auch der ganze Wuotan.'" ¹⁴⁸² Langeweile ist sowohl bei Spitzer als auch bei Mann eine Reaktion auf die Musik Wagners, welche die dieser Kunst Abgeneigten unverhohlen zur Schau stellen. Doch Langeweile meint nicht einfach Sich-nicht-zu-beschäftigen-Wissen, sondern konnotiert in diesem Zusammenhang stets Unverständnis, gerade weil die gelangweilten Reaktionen von Malzaus und der Rätin Spatz in ihrer ironischen Brechung mit dem 'weihevollen' Kunst-Kontext belustigend – und damit ernüchternd ¹⁴⁸³ – wirken.

In der weiteren Beschreibung der *Tristan*-Musik kommentiert der Erzähler in Thomas Manns Erzählung: "Und es erfolgte zu Brangänens dunklem Habet-Acht-Gesange jener Aufstieg der Violinen, welcher höher ist, als alle Vernunft." ¹⁴⁸⁴ Die Bezugnahme auf das Bibelzitat ¹⁴⁸⁵ verdeutlicht wiederholt den sakralen Anspruch der Kunst, deutet darüber hinaus aber kritisch die Wirkung der Musik auf das zeitgenössische Publikum an, das in der Musik einen Religionsersatz sah. Im folgenden Kapitel steht u. a. dieser Reflex der Wagner-Novellen im Zentrum der Betrachtungen. ¹⁴⁸⁶

5. 3. 2 Erzähltechnik und Wirkung der Wagner-Novellen

Thomas Manns *Tristan* ist mit "Novelle" untertitelt. Mit Vaget wird hier auf "allerlei Überlegungen" bezüglich dieses Genres verzichtet, einerseits, weil bereits in den Ausführungen zu

¹⁴⁸⁰ Ebd., S. 346.

¹⁴⁸¹ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 80.

¹⁴⁸² Ebd., S. 69 und 106f.

¹⁴⁸³ cf. Kap. 2. 2. 2.

¹⁴⁸⁴ Mann *Tristan*, S. 352

¹⁴⁸⁵ "Und der Friede Gottes, welcher höher ist als alle Vernunft, bewahre eure Herzen und Sinne in Christus Jesus!" (Phil. 4,7).

¹⁴⁸⁶ cf. Vaget 2005.

Spitzers "Novelle" *Verliebte Wagnerianer* die Genre-Zugehörigkeit des Textes nur wenig Aufschluss über seine Bedeutung zu geben vermochte¹⁴⁸⁷, andererseits,

weil wir eine wesentliche Voraussetzung solcher gattungstypologischer Unterscheidungen nicht teilen, den Glauben nämlich, daß unser Interesse an diesen Texten oder gar ihre dichterische Qualität von dem Grad abhängen, in dem sie den umstrittenen Kriterien einer Gattung, beispielsweise der Novelle, gerecht werden.¹⁴⁸⁸

Ähnlich erläutert auch Dittmann die Bezeichnung "Novelle":

Der Untertitel zu 'Tristan' kann kaum als formale Festlegung im Sinne irgendeiner Theorie der Erzählformen verstanden werden. Der Begriff 'Novelle' ist wohl eher auf die konventionelle Einordnung kürzerer Erzählungen zurückzuführen als auf bestimmte – vom Autor befolgte – Bauformen, wie sie von Erzählern des 19. Jh. s erarbeitet wurden.¹⁴⁸⁹

Thomas Mann selbst indes bezeichnete *Tristan* in einem Brief an Heinrich Mann vorerst als "Burleske" (13. Feb. 1901).¹⁴⁹⁰ Diese Zuschreibung ist allerdings kaum aussagekräftiger,¹⁴⁹¹ denn der Begriff wird "mittlerweile ganz unsystematisch in extrem vielfältigen, kaum vergleichbaren historischen und Gattungs-Bereichen gebraucht".¹⁴⁹² Der Humoreske nahe stehend, lässt sich die Schreibweise nicht trennscharf von der Satire abgrenzen, auch wenn Holzner sie "amüsiert-nachsichtig und gemütvoll-versöhnlich" mit einer humanen Schwäche umgehen sieht.¹⁴⁹³ Zentral scheint hier einzig seine Bestimmung, dass sich die Komik der Humoreske bzw. Burleske massgeblich aus der Handlung ergebe.¹⁴⁹⁴

Die komische Wirkung von Spitzers *Verliebten Wagnerianern* lässt sich beispielsweise anhand des vierten Kapitels nachzeichnen, in dem der Leser in den Salon der Frau Blum eingeführt wird.¹⁴⁹⁵ Die Wagnerianer werden von Spitzer satirisch so vorgestellt, dass sich im Mikrokosmos des Salons ihre Eigenschaften und Verhaltensweisen während der ganzen No-

¹⁴⁸⁷ Spitzer dürfte die Bezeichnung *Novelle* ohne grosse Rücksicht auf eine mögliche Genre-Tradition mit einer gewissen Beliebigkeit (z. B. schlicht für Erzählungen) eingesetzt haben (cf. z. B. *Der Selbstmord eines Lebemanns. Eine Novelle* erschien als WS am 12. Feb. 1876 [in: WS III, S. 281-293]).

¹⁴⁸⁸ Valet 1984, S. 42.

¹⁴⁸⁹ Dittmann 1999, S. 3.

¹⁴⁹⁰ Mann 2004, S. 216. – Die spätere Umbenennung der Mann'schen "Burleske" *Tristan* in "Novelle" erinnert etwa an C. F. Meyers *Schuß von der Kanzel* (1878). Meyer bezeichnet seine Erzählung in einem Brief erst als "Humoreske", dann – "nachdem sie 'einige tiefere Töne' bekommen hat" – als "Novelle" (Holzner 2000, S. 105).

¹⁴⁹¹ cf. Holzner 2000.

¹⁴⁹² Ebd., S. 103f. Holzner folgert: "Deshalb erscheint eine terminologische Verwendung als literaturwissenschaftliche Gattungsbezeichnung nicht angeraten." (Ebd., S. 104.)

¹⁴⁹³ Ebd., S. 103.

¹⁴⁹⁴ Ebd. (cf. ebd., S. 105).

¹⁴⁹⁵ cf. Mann *Tristan*, S. 328: Der "Roman" von Detlev Spinell "spielte in mondänen Salons, in üppigen Frauengemächern, die voller erlesener Gegenstände waren, voll von Gobelins, uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art."

velle zeigen: "Der Salon ist auch eine Probebühne."¹⁴⁹⁶ In Gesprächen ist dokumentiert, wer oder was die Wagnerianer sein wollen; Spitzer karikiert sie als blinde Wagnerverehrer, die sich in leeren Worten selbst produzieren und Leute wie Schwappel verehren, weil er dem 'göttlichen Meister' in seiner schier perfekten Imitation am nächsten kommt. Den Wagnerianern fehlt es an Individualität, sie sind ein Kollektiv, eine gläubige Menge, und der Salon "wird zu einem Ort der bloßen Status-Repräsentation".¹⁴⁹⁷ In diesem Sinne leuchtet ein, dass der jüdische Wagnerianer und die Majorswitze als Nicht-Wagnerianerin zueinander finden. Sie akzeptiert Goldscheins Fanatismus, versteht ihn sogar, weil sie selbst fanatisch für Schiller schwärmt, und kann – weil sie eben nicht Wagnerianerin ist – selbst Goldscheins Judentum akzeptieren. Schwappel und Leonie hingegen sind in einem ich-zentrierten Universum der Wagner-Ekstase gefangen, sie interessieren sich einzig für ihre eigene Umsetzung des Kultes. Leonies anfängliches Interesse an Schwappel lässt sich mit dessen Annäherung an Wagner erklären; sie dürfte gehofft haben, eine Wagner-Doulette vor sich zu haben. Weil sie aber repräsentieren will, entscheidet sie sich für das bürgerliche Leben mit ihrem Ehemann und damit für eine gewisse Kunstfeindlichkeit und unechte Gefühlswelt.

Die Inszenierungen bzw. Verhüllungen à la Frau Blum¹⁴⁹⁸ finden sich gleichermassen in Manns *Tristan*. Im Konversationszimmer des Sanatoriums – seiner Funktion nach dem Salon der Frau Blum durchaus ähnlich – gibt es "behagliche Plauderplätze", und ein "eiserner Ofen besorgte die Heizung", die Wärme kommt nicht etwa vom "stilvollen Kamin, in dem nachgeahmte, mit glühroten Papierstreifen beklebte Kohlen lagen".¹⁴⁹⁹ Wenn die Sanatoriums-Gäste mit dem Schlitten in die Kälte fahren, müssen "die 'Schweren' zu Hause bleiben. Die armen 'Schweren'!"¹⁵⁰⁰ Die hehre Rücksichtnahme entpuppt sich jedoch in der Erklärung des Erzählers wie die Kamin-Attrape als 'Show': "Man nickte sich zu und verabredete sich, sie nichts von dem Ganzen wissen zu lassen; es tat allgemein wohl, ein wenig Mitleid üben und Rücksicht nehmen zu können."¹⁵⁰¹

Manns Erzähler führt den Leser zu Beginn der Novelle ins Sanatorium ein. Er ist kein aktiver Teilnehmer am Geschehen, sondern macht sich weitgehend durch Kommentare bemerkbar. Bisweilen erscheint seine Einstellung als kunstfremd,¹⁵⁰² etwa wenn er – vorerst mehrmals ohne Spinells Namen zu nennen – ihn als "Schriftsteller" bezeichnet, er sei ein "ex-

¹⁴⁹⁶ Rossbacher 1992, S. 69.

¹⁴⁹⁷ Ebd.

¹⁴⁹⁸ cf. Kap. 5. 1.

¹⁴⁹⁹ Mann *Tristan*, S. 333.

¹⁵⁰⁰ Ebd., S. 343.

¹⁵⁰¹ Ebd., S. 343f.

centrischer Mensch, der [...] hier dem Herrgott die Tage stiehlt".¹⁵⁰³ Analog dazu schüren die entlarvenden Äusserungen des Erzählers die Leser-Erwartung, was den Gesundheitszustand Gabrieles anbelangt, durch wiederholte Erwähnung der Luftröhren-Erkrankung, der auftretenden Krankheits-Erscheinungen und schliesslich mit der Reaktion Klöterjahns auf den endgültigen ärztlichen Befund.¹⁵⁰⁴ Das Mitdenken des Lesers – der bald mehr hinter der Geschichte ahnt, als die Figuren selbst wissen können oder wollen – wird in einer besonders mit den Aussagen der Figuren kontrastierenden Passage erforderlich, um die Ironie Manns zu erkennen: Nach dem gemeinsamen Wagner-Abend "ging es der Gattin Herrn Klöterjahns vorzüglich. Am 28. gab sie ein wenig Blut von sich ... oh, unbedeutend; aber es war Blut."¹⁵⁰⁵ Dass "vortrefflich" das Gegenteil von dem meinen dürfte, was das Wort primär bedeutet, muss angenommen werden. Dies verdeutlichen einerseits die bereits erwähnte Zitier-Technik des Erzählers sowie seine offensichtlichen Verharmlosungen, die wegen des schwerwiegenden Kontextes noch harmloser zu klingen vorgeben (neben "unbedeutend" etwa "Blut" und "Schwäche [...], so groß wie noch niemals"¹⁵⁰⁶). Andererseits verdeutlicht die folgende Passage Manns ironisches Schreiben:

Doktor Leander untersuchte sie, und sein Gesicht war steinkalt dabei. Dann verordnete er, was die Wissenschaft vorschreibt: Eisstückchen, Morphinum, unbedingte Ruhe. Übrigens legte er am folgenden Tage wegen Überbürdung die Behandlung nieder und übertrug sie an Doktor Müller, der sie pflicht- und kontraktgemäß in aller Sanftmut übernahm; ein stiller, blasser, unbedeutender und wehmütiger Mann, dessen bescheidene und ruhmlose Tätigkeit den beinahe Gesunden und den Hoffnungslosen gewidmet war.¹⁵⁰⁷

Die seit Beginn der Erzählung fährtenartig gelegten Hinweise in den Erzähler-Kommentaren gipfeln hier in einer deutlich ironischen Sprachverwendung. Die Schilderung der beiden Ärzte weist auf den nahen Tod.¹⁵⁰⁸ Obschon der Leser (etwa entsprechend der Erstnennung der Patienten-Gruppen von Dr. Müller) Gabriele zu den "beinahe Gesunden" rechnen möchte,¹⁵⁰⁹ muss sie aufgrund der Andeutungen zu den "Hoffnungslosen" gezählt werden. Die Anforder-

¹⁵⁰² cf. Dittmann 1999, S. 9, 15 (auch die Beschreibung des Buches von Spinell [Mann *Tristan*, S. 328f.] lässt darauf schliessen, dass der Erzähler sich kaum in der Kunst auskennen dürfte. Allerdings kann man darin auch eine Kritik des Erzählers am Ästhetizismus sehen).

¹⁵⁰³ Mann *Tristan*, S. 321.

¹⁵⁰⁴ cf. ebd., S. 323, 325, 354, 366, 368 etc.

¹⁵⁰⁵ Ebd., S. 355.

¹⁵⁰⁶ Ebd.

¹⁵⁰⁷ Ebd.

¹⁵⁰⁸ Etwa Dr. Leanders "steinkalt[es]" Gesicht und die Verordnung von "Ruhe", aber auch Dr. Müller, der als "stiller, blasser" Mensch erscheint, lassen an Totes denken.

¹⁵⁰⁹ Es erscheint unglaublich, dass Dr. Leander unvermittelt wegen "Überbürdung" Gabriele an Dr. Müller überträgt. Vielmehr lässt sich auch hier vermuten, dass der Erzähler ein Zitat von Dr. Leander anfügt, dessen Ironie in der Entschlüsselung des Nachfolgenden erfasst werden kann.

rungen an die Decodier-Fähigkeiten des Leser sind nicht zuletzt während Gabrieles Klavier-Spiel vonnöten, das durch eine besondere Erzählweise auffällt, die Reed als "Anonymität des Bedeutendsten" bezeichnet (weder Komponist noch Oper werden namhaft gemacht)¹⁵¹⁰:

Dass beide Hauptfiguren ersichtlich mit Wagners Oper vertraut sind, da sie anhand des Klavierauszugs offenbar ohne weiteres den vollen Orchesterklang mitzuhören imstande sind, verleiht der Szene eine Aura des Eingeweihtseins, fast schon des Verschwörerischen.¹⁵¹¹

Ein Vergleich mit Spitzers Erzähler liegt nahe, denn auch der Wiener Spaziergänger scheint die Leserwahrnehmung massgeblich zu beeinflussen.¹⁵¹² Manchmal gibt sich der Erzähler der *Verliebten Wagnerianer* – trotz auktorialer Allwissenheit – naiv,¹⁵¹³ andernorts betont er wiederum seine "Pflichten" und gewährt dem Leser Innensicht etwa in die Figur Schwappels:

Schwappel murmelte einige Worte für sich, und da es zu den Pflichten des Erzählers gehört, nichts zu verschweigen, was für die Beurtheilung seiner Helden von Wichtigkeit ist, so müssen wir, wie unangenehm uns auch diese Aufgabe gerade unter den gegenwärtigen Umständen ist, doch mittheilen, dass Schwappel nicht etwa eine jener Hyperbeln für sich flüsterte, mit denen Verliebte in den Augenblicken des höchsten Entzückens die Angebetete begrüßen, und dass es auch keine Ovation war, die er der Tugend Leoniens darbrachte, sondern dass er sich leider hatte hinreissen lassen, seiner verzweifelten Stimmung durch die Worte: Abgeschmackte Kokette! Ausdruck zu geben.¹⁵¹⁴

Spitzer schafft in den *Verliebten Wagnerianern* einen Bezug nicht nur zu Richard Wagner, sondern begibt sich auf eine Metaebene, um einmal auf sein eigenes (mit Wagner innig verbundenen) Werk zu verweisen, den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin*¹⁵¹⁵, ein andermal für Bemerkungen zur Satire¹⁵¹⁶. Spitzers *Verliebte Wagnerianer* sind eine Satire, die Anstossnahme ausdrückt, "Anstoß des Satirikers an etwas in der akut ihn umgebenden Welt, das er als Mißstand ansieht."¹⁵¹⁷

¹⁵¹⁰ Mann 2004, S. 237.

¹⁵¹¹ Ebd.

¹⁵¹² cf. Kap. 2. 4. 4.

¹⁵¹³ cf. Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 90.

¹⁵¹⁴ Ebd., S. 146.

¹⁵¹⁵ cf. ebd., S. 121: Es sei bekannt geworden, "dass Richard Wagner Atlashöschen, sowie Schlafröcke und Stiefelchen aus diesem Stoffe trage, und die Farbe je nach der Art seiner Komposition wechsele."

¹⁵¹⁶ cf. Fliegen-Beispiel in Kap. 5. 1. – Thomas Mann spricht in *Der Erwählte* auf der Meta-Ebene vergleichbar vom "Geist der Erzählung" (Mann, Thomas: *Der Erwählte*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Bd. 5. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M 1980. S. 8f.).

¹⁵¹⁷ Weber 1981, S. 319 (ausführlich cf. Anm. 71).

Die *Verliebten Wagnerianer* richten sich in erster Linie gegen den Wagnerkult. Spitzer thematisiert die übersteigerte Selbstinszenierung und die unredliche Sentimentalität¹⁵¹⁸ einer Gruppe von Wagnerianern, deren Wirkung sich im Imponieren und Repräsentieren erschöpft.¹⁵¹⁹ Er zeigt die Lebensfeindlichkeit der Wagnerianer und entdeckt sie dem Leser mithilfe seines auktorialen Erzählers als Spiessbürger-Attitüde.¹⁵²⁰ Der Protagonistin Leonie beispielsweise fehlt Sinn für Humor:¹⁵²¹ Sie äussert sich ab und an mit unverhältnismässigem "Wehgeschrei"¹⁵²² und neigt in ihren Reaktionen allgemein zur Übertreibung. Der auktoriale Erzähler macht sie lächerlich, insofern er ihre Dramatisierung mit seinen prägnanten Kommentaren – ähnlich wie später Thomas Mann, z. B. in der Figur der Rätin Spatz oder im Erzähler – ironisch bricht:

Leonie hatte nach ihrer letzten Begegnung mit Schwappel eine schlaflose Nacht gehabt, das heisst, sie war um fünf Uhr Morgens aufgewacht, und nachdem sie sich einmal auf ihrem Lager sorgenvoll umgedreht hatte, nach zehn Minuten wieder eingeschlafen.¹⁵²³

Formal enthüllt Spitzer den wagnerianischen Charakters mit Innensichten und Kommentaren des Erzählers.¹⁵²⁴ Er spielt auf allgemeines Bildungsgut (z. B. Mythologie) an,¹⁵²⁵ beschreibt die Szenen mit Wortwitz, bildlichen Vorstellungen oder in wörtlich genommener Rede,¹⁵²⁶ setzt den Doppelsinn von Ausdrücken in Szene¹⁵²⁷ und verweist auf seine eigenen Schriften.

Spitzers Ansichten zum Thema Wagner, die er in den *Wiener Spaziergängen* mehr als einmal äusserte, sind nicht nur in den Kommentaren des Erzählers, sondern auch in den Reden einzelner Figuren virulent.¹⁵²⁸ Doktor Brauser etwa tritt auf, um Wagners Tun und Schaffen kritisch zu beleuchten. Über mehrere Seiten hält er einen Monolog, in dem er die *Zukunftsmusik* als Allein-'Herrscherin' negiert, andeutungsweise Wagners Vegetarier-Theorie (in *Religion und Kunst*) streift und dessen Atlas-Manie überzeichnet. Die Reaktion der einfältigen

¹⁵¹⁸ cf. Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 137: Leonie räsoniert über ihre Gefühle für Schwappel. Später will sie ihm ihre Absage schonend beibringen (ebd., S. 171): "Leonie war entschlossen, Schwappel, sobald sie ihn wieder sehen würde, zwar nicht zu ermuthigen, aber ihm die ganze Grossmuth, deren ein edles Weib fähig ist, entgegen zu bringen, ein Programm, das sie, so unbestimmt auch Manchem die Grenzen desselben erscheinen mögen, vollkommen befriedigte." (cf. ebd., S. 181, als die Majorswitwe "die nothwendigen Vorbereitungen für eine Ohnmacht" trifft).

¹⁵¹⁹ cf. ebd., z. B. Kap. IV, die Party bei Frau Blum. Ihr Anwesen ist voller Kunstobjekte, die Gäste unterhalten sich aber entweder gar nicht darüber (sind interesselos) oder in wohlklingenden, doch leeren Worten.

¹⁵²⁰ Leonie entscheidet sich für den ungeliebten Ehemann, der einen finanziell 'sicheren Wert' darstellt, und gibt Schwappel gegenüber zu: "Ich bin unglücklich, ich werde aber nicht meine Pflicht verletzen." (Ebd., S. 177.)

¹⁵²¹ Ebd., S. 25f.

¹⁵²² Ebd., S. 147.

¹⁵²³ Ebd., S. 169.

¹⁵²⁴ cf. ebd., z. B. S. 74, 77, 89, 146 etc.

¹⁵²⁵ cf. ebd., z. B. S. 142, 150 etc.

¹⁵²⁶ cf. ebd., S. 105: Leonies Mann hatte "gerade einen Anfall von Ventilationsmanie und lüftete mich [sc. Schwappel] zur Thüre hinaus."

¹⁵²⁷ cf. ebd., S. 146: "Ungeheuer" meint einerseits Leonies Mann, andererseits eine wahrhaftig wilde Bestie.

Wagnerianer enttäuscht die Leser-Erwartung: "Die Gesellschaft zollte dem grossen Forscher und Kritiker die grösste Bewunderung".¹⁵²⁹ Ähnlich wie in den *Wiener Spaziergängen* spielt Spitzer zudem auf die zeitgenössische Wagnerkritik an, beispielsweise darauf, Wagner sei selbst Jude.¹⁵³⁰

Spitzers Wagnerianer gleichen denjenigen Martin Plüddemanns, der in seiner "Naturgeschichte der Wagnerianer" schreibt:

Überhaupt ist der Wagnerianer ein ganz läppisches und lächerliches Wesen, meist ein junges, unreifes Kerlchen ohne selbständiges Denken, in blindgläubiger, dumpfer Verehrung für den Meister auf den Knien rutschend; er ist, wie überhaupt ohne gründliche allgemeine und speziell musikalische, [...] namentlich ohne historische Bildung [...]. Wagner ist ihm eben sein Alpha und sein Omega, sein ein und alles; die andern verachtet er wie der Meister.¹⁵³¹

Plüddemanns Wagnerianer-Bild vom kniefälligen Anhänger evoziert eine Darstellung der zeitgenössischen Karikatur – und erinnert nicht nur an Spitzers Wagnerianer und oben erwähnte quasi-religiöse Wagner-Verehrung, sondern überdies an Detlev Spinell, der vor Gabriele und der Musik Wagners auf die Knie fällt.¹⁵³²



Abb. 8. Richard Wagner im 'Ring des Nibelungen'. Ohne weitere Angaben, 1876.

Pointiert weist Kalbeck darauf hin, Spitzers *Verliebte Wagnerianer* sollen nicht

für eine Parodie genommen werden; nach demselben Princip geformt wie der 'Don Quixote' des Cervantes, geben sie ein ironisches Bild verdorbener gesellschaftlicher Zustände. Die verkehrte Richtung des hirn- und herzverbrannten Wagnerismus ist in Ge-

¹⁵²⁸ z. B. von Malzau und Goldschein cf. Kap. 5. 1.

¹⁵²⁹ Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 123.

¹⁵³⁰ cf. ebd., Kap. IV (bes. S. 51f.). – Zur Behauptung, Wagner selbst sei jüdischer Abstammung, cf. z. B. Kap. 2. 3. 1 in dieser Arbeit.

¹⁵³¹ Plüddemann, Martin: *Naturgeschichte der Wagnerianer*. In: Hakel 1963, S. 260.

¹⁵³² Mann *Tristan*, S. 355.

gensatz zu dem natürlichen, gesunden Gefühl gestellt und wird dadurch zur Carricatur. Eine einzige Spitzer'sche Novellenfigur: Der reiche Dilettant Goldschein, der musikalische Sancho Pansa des "dämonischen" Meisters Schwappel und der entfernte Vetter des Marchese Gumpelino aus Heine's Bädern von Lucca, hat objectives, poetisches Leben, die andern sind nur verschiedene Sprachrohre des Dichters.¹⁵³³

Kalbeck schlägt hier eine Brücke zu einem grundlegenden satirischen Gestaltungsprinzip von Cervantes' *Don Quixote*; Heinrich Heine spricht in diesem Zusammenhang von einer "Doppelfigur".¹⁵³⁴ Spitzers Figuren-Konzeption passt denn auch gut zu Heines Charakterisierung der beiden spanischen Protagonisten:

sie lag so nahe, die Einführung solcher zwey Figuren, wie Don Quixote und Sancho Pansa, wovon die eine, die poetische, auf Abentheuer zieht, und die andere, halb aus Anhänglichkeit, halb aus Eigennutz hinterdrein läuft, durch Sonnenschein und Regen, wie wir selber sie oft im Leben begegnet haben. Um dieses Paar, unter den verschiedenartigsten Vermummungen überall wieder zu erkennen, in der Kunst wie im Leben, muß man freylich nur das Wesentliche, die geistige Signatur, nicht das Zufällige ihrer äußeren Erscheinung ins Auge fassen.¹⁵³⁵

Spitzer konzipierte die Figur von Malzaus als eher grobschlächtigen Typus. Der "prosaische", lebensnahe (und natürlich-gesunde) von Malzau fungiert als Gegenfigur zu den künstlerisch veranlagten Wagnerianern (z. B. Leonie, Schwappel). Gerade die offensichtliche Distanz zwischen den beiden Konzepten bietet viele Möglichkeiten zur Kontrastierung, was für Ironie und Satire unabdingbar ist.¹⁵³⁶ Warum von Malzau gerade ein Bierbrauer ist, kann ein Text Spitzers von 1876 erhellen, der gleichsam das Verhalten der Wagnerianer thematisiert: *Zivilisation, Bier und Musik*.¹⁵³⁷ Darin wird von "Nachrichten aus Bayreuth" berichtet, die gezeigt hätten, dass "der heilsame Einfluß der Wagner'schen Theater-Reform auch in der dortigen Bierbrauerei fühlbar zu werden" beginne; in den "betheiligten Fachkreisen der Brauer fängt man schon nach und nach an, Richard Wagner noch über Aeschylus zu stellen."¹⁵³⁸ Spitzer begründet den Erfolg der "Bayreuther Bierbrauerei-Actien-Gesellschaft" mit der "anhaltenden unendlichen Melodie", "die während dieses Sommers¹⁵³⁹ in Bayreuth herrschte."¹⁵⁴⁰ Die Gegenüberstellung eines künstlerischen Bereichs (Wagners Musik) und einer nicht-schöngeistigen, Natur-bezogenen Tätigkeit (Bierbrauerei) belegt einmal mehr die bereits aus-

¹⁵³³ Kalbeck 1894, S. XXXV.

¹⁵³⁴ Heine *Werke* 10, S. 261f. – cf. Kap. 7. 2. 1.

¹⁵³⁵ Heine *Werke* 10, S. 262.

¹⁵³⁶ cf. Kap. 3. 4.

¹⁵³⁷ WS 8. Okt. 1876: *Zivilisation, Bier und Musik*. In: WS IV, S. 8-11.

¹⁵³⁸ Ebd., S. 10.

¹⁵³⁹ Zu den ersten Wagner-Festspielen cf. Geck 2004, S. 126; Hansen 2006, S. 275-343.

¹⁵⁴⁰ WS 8. Okt. 1876: *Zivilisation, Bier und Musik*. In: WS IV, S. 10f.

geführte Script-Opposition *Nahrungsaufnahme/Kultur-Genuss* (hierbei wird der 'hehre' geistige Bereich der Kunst vermittelt der natürlichen Bedürfnisse des Körpers abgewertet).

Die Beschränktheit und Autoritätsgläubigkeit der Wagnerianer, wie sie in den *Verliebten Wagnerianern* auffällt, ist in diesem Zusammenhang bereits im Feuilleton *Zivilisation, Bier und Musik* vorgezeichnet:

Die Wagnerianer waren [...] durch sein [sc. Mosenthals] dieswöchentliches Textbuch zu einer unwagnerischen Oper sehr enttäuscht, und während sie ihn noch vor acht Tagen für einen der Ihrigen hielten und ihn freudig bewegt Siegfried Hunding Mosenthal nannten, sprachen sie in dieser Woche gesenkten Hauptes seinen Vornamen wieder richtig Salomon Hermann aus.¹⁵⁴¹

Solange der Dichter in ihrem Sinne wirkt, findet er den Zuspruch der Wagnerianer. Erfüllt er ihre Erwartungen und Ideen nicht mehr, muss er aus ihren Reihen austreten und zurückkehren zu dem, was er wirklich ist: Salomon Hermann Mosenthal – ein jüdischer Poet. Was Spitzer im Gehabe der Wagnerianer satirisch personifiziert, mag er Wagners *Judentum in der Musik* entnommen haben: "Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein."¹⁵⁴²

5. 3. 3 Ironisches und Satirisches

Ironie ist ein "Gegensatz von Gesagtem und Gemeintem".¹⁵⁴³ In Thomas Manns *Tristan* drückt sich dieser Gegensatz etwa in einer Figur, z. B. in der Lebenshaltung Gabrieleles, aus, die von der "Gebrochenheit des modernen Bewußtseins" geprägt ist.¹⁵⁴⁴ Auch die Gestaltung einer Gegenfigur, einer Lebenseinstellung oder Äusserung kann ironisch formuliert sein, sofern gegensätzliche Pole markiert werden. Was Spitzer immer wieder als Paradoxon formulierte, z. B. in der Figur Schwappels oder Goldscheins in den *Verliebten Wagnerianern*, nämlich die Opposition von Wagners Geldsorgen und seinem Verschwendertum, findet sich im Künstler-Typus bei Thomas Mann vergleichbar angelegt. Spinell ist zwar der geistigen Sphäre der Kunst zugetan, hält sich aber zugleich in einem Sanatorium auf – einem Ort zur Genesung des Körpers –, und dies (welch' Luxus!) "des Stiles wegen".¹⁵⁴⁵ Er präsentiert sich als

¹⁵⁴¹ Ebd., S. 11.

¹⁵⁴² Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik* (zit. aus Fischer 2000, S. 173).

¹⁵⁴³ Müller 2000, S. 185, cf. Ders. S. 187.

¹⁵⁴⁴ Ebd., S. 188. – Zur Ironie bei Mann und seiner Beziehung zu Sternes *Tristram Shandy* (der auch für Spitzer relevant war, cf. Kap. 6. 1. 1) cf. Heller, Erich: *Thomas Mann: der ironische Deutsche*. Frankfurt/M. 1970.

¹⁵⁴⁵ cf. Kap. 5. 2.

geschäftiger "Schriftsteller" und wird doch entlarvt als Taugenichts, er ist dreissig Jahre alt und entbehrt jeglicher Männlichkeit des Verhaltens. Voraussetzung für diese ironische Zusammenführung von Gegensätzlichem, das sich in der Zeichnung der Figuren Manns findet, ist seine Sprachverwendung¹⁵⁴⁶, und der Musik Wagners kommt dabei eine wichtige Rolle zu:

Musik, freilich 'Tristan'-Musik, als Kupplerin, – mehr: Sie versieht hier auch die Rolle des verhängnisvollen Giftes, ist Liebes-, ist Todes-Trank. Immer wieder bedacht, daß hier allenfalls von zart, ja zärtlich gebrochenen Analogien die Rede sein darf, – nie von Kopien und kompakten Entsprechungen.¹⁵⁴⁷

Bezüglich der Kommunikations-Situation des satirischen Verfahrens wurde bereits bemerkt, dass sich Satire auf (mindestens) einen weiteren Bezugspunkt als die Ironie stützt:¹⁵⁴⁸ Autor, Rezipient und Gegenstand können Satire und Ironie gemeinsam haben, die sich manifestierende Tendenz ist allerdings der Satire eigen.¹⁵⁴⁹ So mag es zwar sein, dass Thomas Mann in der Figur Spinells etwa Arthur Holitscher vor Augen hatte – doch erschöpft sich für den Leser die Funktion der Figur nur darin, die 'reale' Person hinter der Figur zu erkennen, läuft man Gefahr, die Erzählung zu einer Personalsatire herabzuwürdigen¹⁵⁵⁰ und dem gesamten Hintergrund nicht gerecht zu werden. Vaget weist darauf hin, dass sich Thomas Manns Novelle – die Vaget und Windisch-Laube als "Satire" bezeichnen¹⁵⁵¹ – "mitnichten gegen das Werk Wagners, sondern gegen die Wagner-Schwärmerei und gegen die wagnerisierenden Ästheten" richte.¹⁵⁵² Diese Wirkungsaussicht wurde vorangehend bereits für Spitzers *Verliebte Wagnerianer* postuliert, und auch Hatfields Kommentar zu Manns *Tristan* lässt sich gleichsam auf Spitzers Text übertragen: "Of course 'Tristan' is a parody, but its main target is not Wagner. [...] He [sc. Mann] is satirizing a particular type of artist encountered frequently around the turn of the century in Paris, London, Vienna, Munich, and elsewhere."¹⁵⁵³

Kurzke findet Satirisches in Manns *Tristan* beispielsweise im "Ton" der Erzählung:

Der Ton der kleinen Geschichte ist bitter, ja sarkastisch und böse. Passagenweise ist es der Ton der Satire. Die Satire überführt Personen und Verhältnisse der Lächerlichkeit, indem sie sie unvermittelt mit dem Ideal konfrontiert, an dem sie scheitern.¹⁵⁵⁴

¹⁵⁴⁶ cf. Koopmann, Helmut: *Thomas Mann. Theorie und Praxis der epischen Ironie*. In: Koopmann 1975, S. 351-383.

¹⁵⁴⁷ Wapnewski 1981, S. 165f. (verweist auf Rasch, Wolfdietrich: *Thomas Manns Erzählung 'Tristan'*. In: *Festschrift für Jost Trier*. Hg. v. William Foerste u. Karl Heinz Borck. 1964, S. 454). – cf. Rasch 1992.

¹⁵⁴⁸ cf. Kap. 3. 4.

¹⁵⁴⁹ Senn 1998, S. 32f. (verweist auf Brummack 1971, S. 334).

¹⁵⁵⁰ Dittmann 1999, S. 44.

¹⁵⁵¹ Vaget 2001, S. 559; Windisch-Laube 2001, S. 329.

¹⁵⁵² Vaget 2001, S. 559. – cf. Vaget 1984, S. 87.

¹⁵⁵³ Hatfield 1979, S. 162f.

¹⁵⁵⁴ Kurzke 1998, S. 56. – cf. Vaget 2001, S. 559; Windisch-Laube 2001, S. 329.

Satirische Züge besitzen etwa Dr. Leander (gegenüber der fast explizit formulierten Normvorstellung in der Figur Dr. Müllers) oder Spinell, dessen Anspruch und Realität nicht übereinstimmen (Briefe, Arbeit): "Spinells Künstlertum steht für die schöne Form allein, die das Leben in keiner Weise mehr erreicht und betrifft."¹⁵⁵⁵ Die Normvorstellung zu Spinell bleibt in *Tristan* zwar verschwiegen, lässt sich aber z. B. anhand der Figur des *Tonio Kröger* innerhalb der Novellensammlung andeuten:¹⁵⁵⁶ "Der Künstler Tonio Kröger empfindet die Distanz zum wirklichen Leben als Problem. Er sucht die Verbindung zum Leben".¹⁵⁵⁷ Spinell hingegen gleicht nicht nur dem Namen nach einem "Mineral", er lebt allein in seiner Kunstwelt. Mann selbst nennt Spinell "eine satirische Figur", der er "Geist und Schwäche, Schönheitsfanatismus und menschliche Verarmtheit" mitgab und die er "zum Typus, zum wandelnden Symbol" erhob.¹⁵⁵⁸ Aufschlussreich für die Beziehung zwischen Manns *Tonio Kröger* und seinem *Tristan* ist weiter die Bemerkung von Tonio Kröger, der fragt: "Ist der Künstler überhaupt ein Mann? Man frage 'das Weib' danach!"¹⁵⁵⁹ Spinell stellt in diesem Sinne "einen etwas zweifelhaften Liebhaber" dar, und in seinem 'Gegenspieler' Klötterjahn, dieser "Lebensmacht", wird Spinells Konterpart entworfen.¹⁵⁶⁰ In der Begegnung mit Klötterjahn junior scheint sich Spinell erst zu besinnen ("er war ein Mann"¹⁵⁶¹), lässt sich schliesslich aber doch durch das lebendige Lachen des Kindes vertreiben.¹⁵⁶² Die Frage nach der Männlichkeit des Künstlers¹⁵⁶³ interessierte auch Daniel Spitzer, der in den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin* Wagners Ephemisierung satirisch akzentuiert.¹⁵⁶⁴

Die Thomas-Mann-Forschung indes sieht wesentlich in Gabriele d'Annunzios *Trionfo della Morte* eine Anregung für Manns *Tristan*¹⁵⁶⁵ (fokussiert man u. a. das Motiv des Sterbens an Musik in Thomas Manns *Tristan*, kann sich eine Verbindung zu E. T. A. Hoffmanns *Rat Krespel*¹⁵⁶⁶ andeuten¹⁵⁶⁷). Bereits Hofmannsthal wies in seinem zweiten *d'Annunzio*-Aufsatz

¹⁵⁵⁵ Kurzke 1998, S. 56.

¹⁵⁵⁶ Reed bezeichnet *Tonio Kröger* als "Parallelerzählung" zu *Tristan* (Mann 2004, S. 162).

¹⁵⁵⁷ Kurzke 1998, S. 57.

¹⁵⁵⁸ Vaget 1984, S. 86 (verweist auf Thomas Manns *Bilse und Ich* [1906]).

¹⁵⁵⁹ Mann *Tonio Kröger*, S. 271. – cf. Mann 2004, S. 218.

¹⁵⁶⁰ Mann 2004, S. 218 und 223.

¹⁵⁶¹ Mann *Tristan*, S. 371.

¹⁵⁶² cf. Mann 2004, S. 161.

¹⁵⁶³ bzw. seine "sexuelle Unzulänglichkeit" (Mann 2004, S. 162).

¹⁵⁶⁴ cf. Kapitel 4. 2.

¹⁵⁶⁵ Thomas Mann sieht in *Zu Wagners Verteidigung* (1939) d'Annunzio in gewissen Zügen als Nachahmer Wagners (zit. nach Vaget 2005, S. 183). – cf. Rasch 2001, S. 440-442.

¹⁵⁶⁶ Mann *Tristan*, S. 339 (Gabrieles Vater "spielt die Geige"). – In E. T. A. Hoffmanns *Rat Krespel* stirbt die Tochter des Geigen-Bauers Krespel nach dem Musizieren (cf. Hoffmann 2001). Auffällig bei Hoffmann ist auch die (vorangehend bei Mann und Spitzer beobachtete) dem Bereich des Sakralen entlehnte Beschreibung Antoni-ens (z. B. ebd., S. 43) und Krespels Auftreten: "In das Eigentümliche Seltsame des Rates mischte sich nämlich

(1894) auf den beim Italiener vorkommenden Antagonismus von Leben und Tod hin, der später vermutlich für Thomas Mann interessant war:

In dem letzten großen Buch von d'Annunzio, dem 'Triumph des Todes', kommen eigentlich nur zwei Personen vor: ein solcher¹⁵⁶⁸ Mensch und das Leben. Das Leben in allerlei Verkleidungen: als eine Frau, als viele Tausende kranker, elender Menschen, als Bauern und Fischer.¹⁵⁶⁹

Für Manns Rezeptionsverhalten ist gemäss Veget namentlich die "schwärmerische, todes-süchtige Apotheose von Wagners *Tristan und Isolde* in diesem Roman, vor allem der Kunstgriff, die *Tristan*-Musik gleichsam als Vehikel zum Tode einzusetzen", bedeutsam.¹⁵⁷⁰ Veget betont besonders die Mann und d'Annunzio gemeinsame "leitmotivische Verwendung von 'schön' und 'Schönheit'" und den einsamen Ort der Handlung.¹⁵⁷¹ Hier liesse sich genauso Spitzers bereits zitierter leitmotivischer Einsatz von "schön" und die isolierte Salon-Welt anfügen (resp. der "Pavillon" der letzten Begegnung zwischen Leonie und Schwappel¹⁵⁷²). Was Veget als "entscheidendes neues Element", als Manns "*Simplicissimus*-Faktor", abstrahiert, i. e. "die satirische und burleske Komponente" seiner Erzählung,¹⁵⁷³ mag wiederum für eine mögliche Inspiration durch Spitzer sprechen, der eben seine Wagner-Novelle *satirisch* gestaltete.

Thomas Manns Wagner-Novellen *Tristan* und *Wälsungenblut* bilden nach Veget "eine Sonderform von Kontrafaktur", denn der Vorbild-Text werde "ausdrücklich in den Text heringeholt und neu inszeniert"¹⁵⁷⁴, ein Verfahren, das Mann später zur Parodie hinführt.¹⁵⁷⁵ Die

gar zu oft Abgeschmacktes und Langweiliges, vorzüglich zuwider war es mir aber, daß er, sobald ich das Gespräch auf Musik, insbesondere auf Gesang lenkte, er mit seinem diabolisch lächelnden Gesicht und seinem widrig singenden Tone einfiel, etwas ganz heterogenes, mehrenteils Gemeines, auf die Bahn bringend." (ebd., S. 49.)

¹⁵⁶⁷ Mann 2004, S. 218f. – Allerdings ist zu bedenken, dass Manns Gabriele nicht kerngesund infolge des Musizierens stirbt; die bereits erwähnte Erkrankung muss sicherlich mitberücksichtigt werden.

¹⁵⁶⁸ Hofmannsthal charakterisiert diese Figur ausführlich im vorangehenden Abschnitt (cf. Hofmannsthal 1979a, S. 199f.)

¹⁵⁶⁹ Ebd., S. 200.

¹⁵⁷⁰ Veget 1984, S. 86. – cf. Mann 2004, S. 217f.

¹⁵⁷¹ Veget 1984, S. 86f. – "Das Leitmotiv war im europäischen Roman des 19. Jahrhunderts bereits erprobt", etwa bei Zola und Tolstoj (Schröter 2005, S. 73).

¹⁵⁷² cf. Spitzer *Wagnerianer* 1880, S. 175.

¹⁵⁷³ Veget 1984, S. 86f. – cf. z. B. Mann 2004, S. 218-220.

¹⁵⁷⁴ Veget 1984, S. 38 (Mann folgt in dieser Technik wohl der Empfehlung Nietzsches [cf. Anm. 1290 und Veget 2005, S. 321]). – Die Kontrafaktur "entspringt der kritisch-produktiven Reaktion auf einen anderen Text, dem Willen zum 'Etwas-dagegen-Machen' (lat.: *contrafacere*), d. h. dem Impuls zum Dagegen-Anschreiben. Dieser setzt die Überzeugung voraus, daß im Lichte neuer Erfahrung oder neuer Erkenntnis, etwas richtigzustellen oder jedenfalls anders darzustellen sei" (Detering, in: Mann 2004, S. 217). Zur Kontrafaktur cf. Verwey/Witting 2000.

¹⁵⁷⁵ cf. Veget 1984, S. 39.

dergestalte "Intertextualität" sei bedeutendstes Merkmal von Thomas Manns modernem Erzählen:

Das verdient insofern festgehalten zu werden, als darin der Anspruch des Thomas Mannschen Erzählens auf Modernität seine wohl tiefste Berechtigung hat: nicht in seiner berühmten Ironie, die bis zur Unsäglichkeit zerredet wurde, nicht in seinem Realismus, der ein Mißverständnis ist, auch nicht in seiner Leitmotivtechnik, die nur dem Ausmaß nach, aber nicht prinzipiell neu ist, sondern eben in seiner Intertextualität.¹⁵⁷⁶

Die Kontrafaktur hat weniger mit Nachahmung als mit "Überblendung" zu tun. Sie ist "die Überblendung der Vorlage durch ein anderes, neu belichtetes Bild."¹⁵⁷⁷ Konnte nicht auch gerade bei Spitzer beobachtet werden, dass "das Vorbild ausdrücklich in den Text hereingeholt und neu inszeniert" wird?¹⁵⁷⁸ Mann "autorisiert den Leser zu einer größeren Rolle bei der Konstituierung eines Sinnzusammenhangs – eines von mehreren möglichen – als man ihm bisher zu gewähren geneigt war."¹⁵⁷⁹ Diese Anforderungen muss auch Spitzers Leser erfüllen, wenn er Parallelen zwischen Wagners *Walküre* und Spitzers *Verliebten Wagnerianern* entdecken will. Wagners Siegmund – ähnlich dem "dämonischen" Schwappel in seinen Namen "Wolfe", "Wälse" oder "Wölfling" etwas Wildes andeutend¹⁵⁸⁰ – erlebte Unglück und Schmerz ("Wehwalt"¹⁵⁸¹), er befindet sich auf der Suche nach seiner Identität und Bestimmung; diese Attitüde gemahnt an Spitzers Schwappel (und an den Künstertypus bei Mann, etwa Spinell¹⁵⁸²), der als jammervoll und unglücklich präsentiert wird. Siegmunds Schwert Nothung – ein Symbol der Liebe zwischen Siegmund und Sieglinde¹⁵⁸³ – erinnert im Diminutiv an Schwappels Dolch. Während jener den Heldentod stirbt, bleibt der ehrenvoll konnotierte Abgang dem satirisch gezeichneten Schwappel vorenthalten. Spitzers Schluss-Szene löst sich komisch auf, möglicherweise auch darin legitimiert und sich von Wagners Szenario Siegmund-Sieglinde entfernend, weil Schwappel und Leonie endlich doch nicht so (wessen)verwandt sind, wie gemeint.

Wapnewski weist auf eine weitere ironische Komponente bei Thomas Manns hin:

¹⁵⁷⁶ Ebd.

¹⁵⁷⁷ Ebd., S. 37.

¹⁵⁷⁸ Ebd., S. 38 (oben zit.).

¹⁵⁷⁹ Ebd., S. 40.

¹⁵⁸⁰ Im Gegensatz etwa zum an den domestizierten "Hund" erinnernden "Hunding".

¹⁵⁸¹ *Walküre*, 1. Aufz., 2. Szene.

¹⁵⁸² cf. Höbusch 2000, S. 65.

¹⁵⁸³ Siegmund: "Als Brautgabe/bringt er [sc. Siegmund] dies Schwert:/so freit er sich/die seligste Frau;/dem Feindeshaus/entführt er dich so./Fern von hier/folge ihm nun,/fort in des Lenzes/lachendes Haus:/dort schützt dich Nothung, das Schwert" (*Walküre*, 1. Aufz., 3. Szene.).

Schließlich wird man Ironie auch da walten sehen, wo Thomas Mann sie möglicherweise 'unbewußt' hat spielen lassen: in der Person des Juden. Denn so wie Spinell das Werk Wagners hier deutet und interpretiert und ins Leben – was in diesem Falle gleichbedeutend ist mit Sterben – überführt, so waren es ja in der Wirkungsgeschichte und Rezeption Wagners immer wieder Juden, die das Werk dieses wütenden Antisemiten deuteten und es interpretierend in seine Lebenswirklichkeit als Kunst überführten: von Rubinstein, Tausig und Levi bis zu Gustav Mahler, Adorno und Ernst Bloch, zu Hans Mayer und zu Barenboim und Bernstein.¹⁵⁸⁴

Daniel Spitzer liesse sich dieser Aufzählung anfügen.¹⁵⁸⁵

Es bleibt festzuhalten, dass Spitzers *Verliebte Wagnerianer* für Mann bezüglich des satirischen Umgangs mit dem Wagner-Stoff, mit gewissen Motiven und Figuren durchaus Inspirationsquelle gewesen sein kann; Manns Wagner-Begeisterung liess ihn sicherlich Vielerlei über Wagner Geschriebenes lesen, nicht zuletzt, weil er selbst Erzählkonzepte mit Wagner-Motiven im Sinn hatte. Bezeugt ist etwa, dass Mann Wiener Autoren las (z. B. Altenberg¹⁵⁸⁶), Feuilletonisten, die darüber Aufschluss geben konnten, was aktuell war und den Zeitgenossen und Zeitungsleser beschäftigte. Davon zeugt etwa sein Brief vom 25. Okt. 1898 an Otto Grautoff:

Ich [...] lese allerhand – mit besonderer Liebe Turgenjew, der seit langen Jahren (seitdem ich nämlich nicht mehr ausschließlich für *Wiener* "Kunst" und Eitelkeit schwärme) meinem Talent immer wieder neue Anregungen gegeben hat [...].¹⁵⁸⁷

Später wird sich Thomas Mann von seinem satirischen Schreiben in der Terminologie Nietzsches distanzieren, wenn er 1935 an Karl Vossler schreibt:

Nein, Sie haben recht, zum Satiriker und Rationalisten fühle ich mich wenig geboren, obgleich diese trockene Sphäre oft etwas Erquickendes und Erholendes für mich hat. Aber das gebe ich zu, daß ich mich mit zunehmenden Jahren mehr und mehr als Apolliniker fühle und das Dionysische in wachsendem Maß als unappetitlich empfinde. Nehmen Sie nur R. Wagner als Geist und Menschen.¹⁵⁸⁸

5. 4 Spitzers *Tristan*-Feuilleton

¹⁵⁸⁴ Wapnewski 1981, S. 168.

¹⁵⁸⁵ cf. z. B. Kap. 6. 3. 1.

¹⁵⁸⁶ Thomas Manns *Tristan* spielt laut Lehnert "auf den Titel des berühmtesten Buches von Peter ALTENBERG an: *Wie ich es sehe*." (Lehnert 2001, S. 146); Rasch betont wesentlich Manns Anleihen an Altenberg bezüglich Leitmotiv-Technik, Kunst des Aussparens und Pointierung des Dialogs (Rasch 2001, S. 426-429). – Zum Bezug Spitzer-Altenberg cf. Kap. 6. 1. 2 dieser Arbeit.

¹⁵⁸⁷ Mann 1975, S. 105 [Kursivierung N.-I. O.].

¹⁵⁸⁸ Thomas Mann *An Karl Vossler* (4. 5. 1935) (zit. nach Vaget 2005, S. 146).

Spitzers Feuilleton zu Wagners *Tristan und Isolde*¹⁵⁸⁹ erschien in Wagners Todesjahr, 1883.¹⁵⁹⁰ Der Text ist eine synoptische Kritik an Wagners Opus, die einige Angriffspunkte von Spitzers Wagner-Satiren benennt:

Auch keine Riesen und Zwerge stapfen und kriechen herum, sondern hier haben Alle das normale Militärmaß. Keine beschuppten Drachen speien Alliterationen und keine dressirten Gäule fliegen mit ungeschlachteten Weibern auf; es gibt hier keine unvernünftigen Bestien, nur vernunftlose Menschen. Der Meister hat alle Wasserkünste und jeden Feuerzauber verschmäh't, ja selbst den Effect irgend einer Handlung. In 'Tristan und Isolde' walten ausschließlich die Liebe und der Unsinn, freilich die zwei siegreichsten Mächte der Welt!¹⁵⁹¹

Obschon in diesem post mortem Wagners verfassten Text Spitzers Kritik an Wagners Werk nicht leiser wird, fehlen doch fortan generaliter direkte satirische Anspielungen auf die Person des Komponisten sowie auf seine Anhänger.¹⁵⁹² Angriffsfläche bieten nunmehr, ähnlich wie später im *Feen*-Text,¹⁵⁹³ – paradoxerweise – die *fehlenden* Phantasie-Wesen des Musik-Dramas, die Spitzer früher zur Satire reizten. Aus der Not eine Tugend machend, mokiert sich Spitzer hier schlicht über die (gleichfalls fehlende) Handlung, die sich hauptsächlich um "Liebe" und "Unsinn" drehe. Diese beiden Motiv-Komplexe ziehen sich nach einleitender Erwähnung leitmotivisch durch das gesamte Feuilleton und sind für die assoziative Struktur des Textes richtungsweisend, da sich der Ich-Erzähler hier nicht physisch fortbewegt und folglich nicht von einem Spaziergang Anhaltspunkte für die Besprechung von *Tristan und Isolde* erhalten kann.

Die Liebe zwischen den Protagonisten bietet dem Feuilletonisten Anlass zur Besprechung zweier Aspekte von Wagners *Tristan und Isolde*: Das gehäufte Auftreten des Wortes "wähnen"¹⁵⁹⁴ und dessen Sinngebung werden kommentiert, und Letzteres leitet über zur Funktion des Liebestrankes. Zugleich wird ein erstes Signal für eine satirische Sprachverwendung gegeben:

Die ganze Welt ist ihnen [sc. Tristan und Isolde] nur Vorstellung, das Leben ein Wahn, und es sind uns noch nie Verliebte vorgekommen, die so unausgesetzt 'wähnen' wie diese. [...] Auch der Kammerzofe Isoldens, Brangäne, ist durch den fortwährenden Umgang mit ihrer Gebieterin das Wähnen geläufig geworden, und sie *kokettiert mit diesem*

¹⁵⁸⁹ WS 14. Okt. 1883: *Tristan und Isolde* von Richard Wagner. In: WS VI, S. 140-145.

¹⁵⁹⁰ Zum Misslingen dieser Wiener Aufführung von *Tristan und Isolde* cf. Kap. 6. 2.

¹⁵⁹¹ WS 14. Okt. 1883: *Tristan und Isolde* von Richard Wagner. In: WS VI, S. 140.

¹⁵⁹² cf. Kap. 3. 2. 6.

¹⁵⁹³ cf. Kap. 3. 1.

¹⁵⁹⁴ cf. Kap. 3. 2. 5.

Worte gerne in der gewöhnlichen Umgangssprache. Soll sie werth sich dir wännen, vertraue nun Brangänen, sagt sie schnippisch [...].¹⁵⁹⁵

Spitzer verweist zwar auf das philosophische System Schopenhauers¹⁵⁹⁶ (und indirekt auf *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1844]¹⁵⁹⁷), doch beschränken sich seine Anspielungen auf die Sprachebene¹⁵⁹⁸ oder auf Isoldens 'philosophische' Haltung am Hof König Markes.¹⁵⁹⁹

Nur eine Philosophin vermag in so schwierigen Lagen des Lebens eine solche Heiterkeit des Gemüthes zu bewahren, und daß Isolde eine solche ist, entnehmen wir, sobald sie mit ihrem Tristan alleine ist und die Beiden die wichtigsten Partien der transcendenten Philosophie mit einander durchnehmen. Sie sind in den Hauptfragen glücklicherweise schon einig, als König Marke sie überrascht.¹⁶⁰⁰

Eine neuwertige Information liefert Spitzers Text für den Satire-Leser, wenn er die Dichterkunstgriffe hinterfragt:

Man hat erstaunt gefragt, weßhalb der Dichter Tristan und Isolden noch einen Liebestrank trinken lasse, da sie doch in seinem Drama schon vorher in einander verliebt gewesen seien. Die Erklärung scheint mir aber eine ziemlich einfache zu sein. [...]

Der Dichter mußte [...] um jeden Preis zu verhüten trachten, daß König Marke den Liebestrank zu sich nehme, und das sicherste Mittel dagegen war zweifellos, wenn dieser schon vorher von einem Andern ausgetrunken wurde. Da aber Tristan und Isolde bereits in eine illegitime Liebe zu einander entbrannt sind, ließ er, um wenigstens den Ausschreitungen derselben beizeiten zu begegnen und den platonischen Charakter des Verhältnisses zu wahren, diese Beiden den Keuschheitstrank leeren.¹⁶⁰¹

¹⁵⁹⁵ WS 14. Okt. 1883: *Tristan und Isolde* von Richard Wagner. In: WS VI, S. 141 [Kursivierung N.-I. O.].

¹⁵⁹⁶ Ebd., S. 140, cf. auch S. 144. – Spitzer sieht in Wagners Werk v. a. den Einfluss Schopenhauers (zu Schopenhauer bei Wagner cf. Bermbach 2004, S. 286ff.); an keiner Stelle erwähnt er den Einfluss Feuerbachs oder Bakunins (cf. Bermbach 2004, S. 29-37; 94-103 et al. – cf. Hansen 2006, S. 145-152.)

¹⁵⁹⁷ Auch andere Satiriker haben in Texten über Wagner auf Schopenhauer angespielt (cf. z. B. Mauthner, Fritz: *Der unbewusste Ahasverus oder Das Ding an sich als Wille und Vorstellung. Bühnen-Weh-Festspiel in drei Handlungen*. In: Hakel 1963, S. 308-315).

¹⁵⁹⁸ Anders z. B. die wissenschaftliche Darstellung von Borchmeyer, der ausführt: "Der Liebestrank ist die Chiffre eines metaphysischen Erkenntnisprozesses im Sinne Schopenhauers und die Abkürzung eines komplexen psychologischen Vorgangs" (Borchmeyer 2002, S. 210; cf. auch Reinhardt, Hartmut: *Richard Wagner und Schopenhauer*. In: *Richard-Wagner-Handbuch*. Hg. v. Ulrich Müller u. Peter Wapnewski. Stuttgart 1986. S. 101-113, bes. S. 105ff.). "Wagner interpretiert gewissermaßen Schopenhauers 'Metaphysik der Geschlechtsliebe' im Geiste von dessen Philosophie des Todes um" (Borchmeyer 2002, S. 215 u. S. 559 Anm. 20).

¹⁵⁹⁹ Borchmeyer sieht die wichtigste Quelle des *Tristan* in Schopenhauers Abhandlung *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich* (1819) (ebd., S. 215f.). Laut Schopenhauer ist der Tod "die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein" (*Schopenhauers sämtliche Werke*. Hg. v. Max Frischeisen-Köhler. Berlin [o. J.]. Bd. III/IV, S. 526). Dieses Ziel hat auch die Liebe Isoldes und Tristans, die sich nur im Tod erfüllen kann; aus diesem Grund tauschen sie die Identität (Isolde: "Du Isolde, / Tristan ich, / nicht mehr Isolde!" Tristan: "Du Tristan, / Isolde ich, / nicht mehr Tristan!"). Wagners *Tristan* ist also von Schopenhauer geprägt, er vertritt aber nicht dessen Pessimismus. Die 'Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein', erhalten die Protagonisten Wagners durch den Tod in der Liebe, die Liebe im Tod. "Das ist die im Geiste Schopenhauers gegen Schopenhauer gerichtete Botschaft des *Tristan*, die eine aus antiken Mysterien stammende, vom Neuplatonismus der Renaissance und durch die Romantik wiedererweckte Todeserotik in eine Welt ohne Transzendenz überträgt." (Zitat: Borchmeyer 2002, S. 217, Abschnitt: Ebd. S. 215-217.) – cf. zur Bedeutung des Namens für die Figurenidentität: Fricke 1981a.

¹⁶⁰⁰ WS 14. Okt. 1883: *Tristan und Isolde* von Richard Wagner. In: WS VI, S. 144.

¹⁶⁰¹ Ebd., S. 141f. – cf. Borchmeyer 2002, S. 220.

Dieser un-sinnige Erklärungsversuch lässt Spitzer abschliessend zurückkommen auf die eingangs festgestellte Verquickung von Liebe und Wahn- bzw. Un-Sinn, indem er die Script-Opposition *Nahrungsaufnahme/Kunstgenuss* um ein zusätzliches Grundbedürfnis erweitert:

es ist wahr, daß man in 'Tristan und Isolde' mit einer sehr mageren Kost vorlieb nehmen muß, dafür aber schläft man darin außerordentlich gut. Wer die schwere Prüfung des dritten Actes besteht, ohne die Augen zu schließen, kann sich kühn um den Posten eines Nachtwächters bewerben.¹⁶⁰²

6. Begegnungen zwischen Daniel Spitzer und Richard Wagner

Wer den Wiener Spaziergänger bloß aus dem kennt, was er geschrieben hat, kennt ihn nur halb; es fehlt ihm der ganze Unterbau seines Gemütes.

Ludwig Speidel: *Daniel Spitzer*

Bisher wurde mittels der halbfiktiven Figur Richard Wagner, wie sie in Spitzers Satire auftaucht, hauptsächlich ein satirisch verformtes Bild des Komponisten präsentiert. Den satirischen Gestaltungsmitteln gemäss wurzelt diese Figur selbstredend in der realen Person Wagner, die in der Rezeption von Spitzers Satiren folgerichtig als 'Schatten' mitzudenken ist.¹⁶⁰³ Ebenso wurde bereits über das Verhältnis zwischen dem Autor Spitzer und seiner Spaziergänger-Figur nachgedacht.¹⁶⁰⁴ In den folgenden Unterkapiteln geht es nun darum, nach einigen biographischen Anmerkungen zu Daniel Spitzer den 'realen Wagner' neben den 'fiktional-

¹⁶⁰² WS 14. Okt. 1883: *Tristan und Isolde von Richard Wagner*. In: WS VI, S. 145.

¹⁶⁰³ cf. Kap. 2. 4.

len Wagner' zu stellen und ihn realiter dem Satiriker begegnen zu lassen, was zu einem erweiterten Verständnis von Spitzers satirischem Blick auf den Komponisten – v. a. betreffs Anlass und Absicht seiner Feuilletons – beiträgt.

Der Beitrag zur Biographie der beiden Persönlichkeiten akzentuiert einige Auffälligkeiten Spitzers bezüglich seiner Ansichten und Meinungen, die teils aus dem kulturellen Umfeld des Satirikers resultieren dürften; die an ihn herangetragenen Vorwürfe (z. B. nach der Publikation der *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin*¹⁶⁰⁵) können so ggf. überprüft werden. Der knappe Einblick in Wagners Leben und Werk dient demnach in erster Linie dem Verständnis der Spitzer-Texte; es handelt sich bei dieser Darstellung um Fakten, die Spitzer ebenfalls bekannt gewesen sein dürften und die partiell Eingang in seine Wagner-Satiren fanden.

6. 1. Ein Satiriker auf der "Bank der Spötter": Daniel Spitzer

6. 1. 1 Biographisches

Am 3. Juli 1835 wurde Daniel Spitzer als sechstes Kind von Benjamin und Katharina Spitzer in Wien geboren. Die Eltern waren aus Nikolsburg eingewanderte mährische Juden; der Vater besass eine Fabrik von Musterdrucken und war ein strenger, unzugänglicher Mensch. Die Familie liess sich in Wien nieder, als sich Spitzers überdurchschnittliche Begabung zeigte und er in Wien die Lateinschule besuchen sollte. 1845 wurde Spitzer am Akademischen Gymnasium Wien (der von den aufgeklärten Liberalen bevorzugten Schule) aufgenommen, das er acht Jahre später mit dem Reifezeugnis verliess. Spitzer begann sein juristisches Studium an der Universität Wien; es ist umstritten, ob er drei oder vier Rigorosa für den Doktor der Jurisprudenz absolviert hatte, als er von der Universität abging.¹⁶⁰⁶ Ob mit oder ohne Dokortitel,¹⁶⁰⁷ Spitzer konnte nicht Anwalt werden. Sein Vater hätte ihm eine Kanzlei einrichten sollen, da seine Geschäfte aber zunehmend schlechter liefen, war der Sohn gezwungen, in die Dienste der Niederösterreichischen Handels- und Gewerbekammer einzutreten. Bis mindestens Ende der sechziger Jahre blieb Spitzer in der Handelskammer und führte einige Jahre ein 'Doppel-leben' als Beamter und Autor.¹⁶⁰⁸ Der Beamtenberuf, seine einfache Lebensweise und seine

¹⁶⁰⁴ cf. Kap. 2. 4. 4. 2.

¹⁶⁰⁵ cf. Kap. 4. 2.

¹⁶⁰⁶ cf. Kalbeck 1894, S. IX; Biographisches Lexikon 1877, S. 181. Das *Biographische Lexikon* und Kalbeck stimmen in einigen Punkten aus Spitzers Leben nicht miteinander überein (s. weiter unten).

¹⁶⁰⁷ Auf der Visitenkarte Oppenheims steht (nicht ganz deutlich zu entziffern) *Dr. Spitzer* (cf. Anm. 1850).

¹⁶⁰⁸ Nöllke 1994, S. 67-69. – cf. u. a. E. T. A. Hoffmann, F. Grillparzer, L. Anzengruber, A. Stifter, F. Kafka etc.

Tüchtigkeit prägten Spitzers Texte nachhaltig;¹⁶⁰⁹ im Feuilleton vom 28. Oktober 1888 weist er auf die nicht seltene Verbindung von Beamten- und Künstlertum hin:

Denn das Burgtheater stand früher in den engsten Beziehungen zur Bureaukratie, die es immer liebevoll bemutterte und nicht nur Zensoren für dasselbe lieferte, sondern auch Dichter, da, wie man weiß, alle österreichischen Dichter Beamte waren.¹⁶¹⁰

Einige Jahre zuvor hatte er für letzterwähntes Faktum bereits eine Erklärung abgegeben (die vor dem Hintergrund der Biographie Spitzers einer gewissen Selbstironie nicht entbehrt): "Es ist interessant, daß die meisten österreichischen Dichter früher Beamte waren – ja, Müßiggang ist aller Laster Anfang!"¹⁶¹¹

Spitzers literarische Anfänge lagen in der Gymnasialzeit. Als Schüler und als Student schrieb er für verschiedene humoristische Blätter wie z. B. den Wiener *Figaro*, die Münchener *Fliegenden Blätter* und den Berliner *Kladderadatsch* Beiträge in Vers und Prosa. Am bekanntesten sind die *Kneipeles-Briefe*, die von 1862-1870 im *Figaro* erschienen.¹⁶¹² Darin berichtete der schlitzohrige Itzig Kneipeles¹⁶¹³ ("Vorbild aller jüdisch-humoristischen Typen"¹⁶¹⁴) – ein mährischer Jude aus Nikolsburg (!), der "waschechtes Jüdisch-Deutsch"¹⁶¹⁵ spricht – einem Freund in Tarnow von seinen Erlebnissen in Wien. Die Kneipeles-Briefe kommen teilweise einer satirischen Chronik nahe und sind als Vorläufer der *Wiener Spaziergänge* zu bewerten.¹⁶¹⁶ Als Student schrieb Spitzer auch Lyrik; acht seiner Gedichte erschie-

¹⁶⁰⁹ Rossbacher 1992, S. 85.

¹⁶¹⁰ WS 28. Okt. 1888: *Vorzüge des neuen Burgtheaters. – Neubesetzung einer Ministerrolle*. In: WS VII, S. 210f. – cf. Tucholsky 1919b, S. 326: "Der echte Satiriker, dieser Mann, der keinen Spaß versteht, fühlt sich am wohlsten, wenn ihm ein Zensor nahm, zu sagen, was er leidet. Dann sagt ers doch, und wie er es sagt, ohne es zu sagen – das macht schon einen Hauptteil des Vergnügens aus, der von ihm ausstrahlt." – cf. Anm. 1608.

¹⁶¹¹ WS 1. Jan. 1881: *Der glückliche Dichter Eduard Mathner und der unglückliche Dichter Cajetan Cerri. Das Nachtleben in Wien*. In: WS V, S. 230f.

¹⁶¹² Die *Kneipeles-Briefe* werden in dieser Arbeit nur kurz angesprochen, da sich ein satirischer Umgang mit Wagner erst in den *Wiener Spaziergängen* zeigt.

¹⁶¹³ Die Belachbarkeit der Kneipeles-Figur resultiert in erster Linie aus ihrer besonderen Sprechweise und ruft beim Leser Assoziationen mit dem Klischeebild 'des Juden' hervor; trotzdem zählt sie nicht zu den offen antisemitisch dargestellten Judenfiguren (cf. Kernmayer 1998, S. 53), da ihre satirische Darstellung offensichtlich gemacht wird. (cf. auch Nöllke 1994, S. 208.)

¹⁶¹⁴ Hakel 1970, S. 265. – cf. Kalbeck 1894, S. XII.

¹⁶¹⁵ Kalbeck 1894, S. XII. – z. B. "Verzeihen Se zur Güttigkeit, daß ich bin so frech, zu schreiben einen Schreibbrief an einen so großen Herrn wie Se, der soll sein ein gewaltiger Rebbe* unter den Gojim!*" (Erster *Kneipeles-Brief* im *Figaro*, 29. 3. 1862, 6. Jg., Nr. 14f., S. 58. *Diese Ausdrücke werden in Anmerkungen erklärt: (*) "Geistlicher", (**) "Christen".

¹⁶¹⁶ Nöllke 1994, S. 69. – cf. Kalbeck 1894, S. XV. – Inhaltlich erscheinen teils dieselben Themen wie in den *Spaziergängen* (Politik, Finanzwesen, Klerus, Handel, Judentum), humoristisch besteht aber ein Unterschied in der Sprechhandlung der Erzählerfigur: Itzig Kneipeles gibt sich eher untertänig, deutet an und legt sich nicht fest, während der Spaziergänger sich nicht scheut, die Dinge beim Namen zu nennen (cf. Kneipeles-Brief im *Figaro*, 29. 3. 1862, 6. Jg., Nr. 14f., S. 58; hier zeichnet "Ihr tiefergebenster Knecht Itzig Kneipeles"). – Bis dato existiert keine wissenschaftliche Untersuchung der *Kneipeles-Briefe*, und die Texte liegen nur in den betreffenden Zeitungen vor.

nen in den *Jahrbüchern des Oesterreichischen Lloyd* von 1858 und 1859.¹⁶¹⁷ Kalbeck und Speidel berichten darüber hinaus vom unvollendeten Zyklus "Lieder eines Wiener Flaneurs"¹⁶¹⁸, der im Titel die *Wiener Spaziergänge* antizipiert; diese Lieder sind wenig schwärmerisch, sondern eher "heiter", "flott" und "keck".¹⁶¹⁹

Spitzer befasste sich als Handelskammerangestellter "eingehend mit socialen und nationalökonomischen Studien".¹⁶²⁰ Diese Beschäftigung zeigt sich etwa in der 14-seitigen Broschüre *Ein Mahnruf an die österreichischen Eisenbahnverwaltungen*¹⁶²¹ und in volkswirtschaftlichen Artikeln für den *Wanderer*, wo Spitzer sporadisch liberal positionierte Artikel einreichte.¹⁶²² Die ersten *Wiener Spaziergänge* erschienen am 25. Juni 1865 im "Localanzeiger" der *Presse*.¹⁶²³

Speidel beschreibt Spitzers Schreibweise als "scharf, schneidend, eisig. Die lyrischen Stacheln, die sich sonst nach innen gerichtet [sic], sind nun nach außen gewendet und verletzen die Welt."¹⁶²⁴ Mit wenigen kurzen Unterbrechungen setzte Spitzer jeden Sonntag die *Spaziergänge* fort, bis sie ein Jahr später ins Hauptblatt übernommen wurden und auf der Titelseite 'unter dem Strich' ihren festen Platz erhielten. Zu seiner "Uebersiedlung aus dem 'Lokal-Anzeiger' der 'Presse' in das Hauptblatt" schrieb Spitzer ein Feuilleton, als ob er seinen neuen Platz rechtfertigen wollte:

Es sind nun über vierzehn Monate her, daß ich das kleine Zimmer 'für einen soliden Herrn', wie unsere keuschen Wohnungsvermiether sich ausdrücken, im Parterre des 'Lokal-Anzeiger' der 'Presse' bezog. Das Zimmer war freundlich, wenn auch klein, es war ein Hofzimmer, hatte aber einen eigenen Eingang, und ich hätte somit alle Veranlassung gehabt, mich daselbst glücklich und zufrieden zu fühlen. [...]

¹⁶¹⁷ cf. *Jahrbücher des Oesterreichischen Lloyd*, Jg. 1858, S. 67f.: "Denkst du daran?", "Mut", "Der alte Wein", "Am Schiffe", "Lachen!". – Jg. 1859, S. 176: "Es klingt aus alten Tagen", "Der zerbrochene Krug", "Vorbei!" (übernommen aus Nöllke 1994, S. 70, Anm. 20). – Unter dem Pseudonym "Adele Silbergeld" publizierte Spitzer bereits im ersten Jahrgang des "Figaro" (1857) Lyrisches (S. 11: *Gedichte in teitscher Mundart von Adele Silbergeld/ An den Theuren*; S. 23: *Gelegenheitsgedichte v. A. Silbergeld 'An Mr. Brindeau et Chapisson'*; S. 35: *A la Semora Pepita de Oliva.*) (cf. Nöllke 1994, S. 69-71.) – cf. Anm. 535.

¹⁶¹⁸ Einsehbar im HAWSL (zit. nach Nöllke 1994, S. 70 Anm. 21, ohne genaue Standortangabe) – cf. Kalbeck, S. XV-XVII (Abdruck des unvollendeten Zyklus' Spitzers *Lieder eines Wiener Flaneurs*).

¹⁶¹⁹ Kalbeck 1894, S. XV-XVII. – cf. Speidel, Ludwig: *Daniel Spitzer*. In: Speidel 1910/11, Bd. I, S. 333f.

¹⁶²⁰ Kalbeck 1894, S. X.

¹⁶²¹ Spitzer, Daniel: *Ein Mahnruf an die österreichischen Eisenbahnverwaltungen*. Wien 1863. – Ist in den Wiener Bibliotheken nicht katalogisiert.

¹⁶²² cf. z. B. *Der Wanderer*, Jg. 2 (2. Juli 1863 und 23. Juli 1863, Ts.), gezeichnet mit dem Kürzel "D. Spi.". – Die Frage, ob die sog. *Spitzer's Wiener Volkswirtschaftliche Zeitung (Handels-Courier für den Orient)* (Wien, 1. Jg. 1884; vormals *Wiener Volkswirtschaftliche Zeitung*) den Satiriker Daniel Spitzer als Eigentümer meinen könnte, kann mit ziemlicher Sicherheit verneint werden, zumal Spitzers Tod in der betreffenden Nummer nicht erwähnt wird (Christian Gottlob Kayser zeichnet im *Vollständigen Bücher-Lexikon*, Bd. 27, Leipzig 1895, S. 447, einen "D. Spitzer" als Herausgeber betreffender Zeitschrift; im Katalog der Nationalbibliothek wird aufgeschlüsselt D[avid], im Katalog der Universitätsbibliothek D[aniel]). – cf. Nöllke 1994, S. 70f.; Kalbeck 1894, S. Xf.

¹⁶²³ cf. Kap. 2. 4. 4. 3.

¹⁶²⁴ Speidel, Ludwig: *Daniel Spitzer*. In: Speidel 1910/11, Bd. I, S. 334.

Sie brauchen Luftveränderung, sagte mein Arzt, die Aufregung im 'Lokal-Anzeiger' taugt nicht für Sie. Sie bedürfen daher vor allem der Ruhe und einer harmlosen Umgebung; trachten Sie, daß Sie unter einem Leitartikel zu wohnen kommen, wenigstens so lange, als noch der Belagerungszustand währt; nehmen Sie sich ein Zimmer mit der Aussicht auf die Lösung der ungarischen Frage. Vielleicht gibt Ihnen der Hausherr das schöne Gassenzimmer auf der ersten Seite? [...]

So bin ich denn aus dem 'Lokal-Anzeiger' in das Hauptblatt übersiedelt, aus dem kleinen Hinterstübchen in die Beletage. Ich wohne gesünder, aber ich laufe Gefahr, daß mir jetzt vornehme Leute in meine Wirthschaft seen [sic], über die Einfachheit derselben die Achsel zucken und erklären: für einen Feuilletonisten mit der Aussicht auf die Gasse ist dieser Herr sehr bescheiden möblirt. Wie aber der Leser aus dem Vorhergehenden erfahren hat, bin ich von dem Arzte der 'Presse' hierher 'kommandirt' worden, und dem Kommando gegenüber müssen alle anderen Rücksichten schweigen.¹⁶²⁵

Spitzer zeichnete seine Feuilletons mit dem Kürzel "Sp-r", was einerseits an die christliche Tradition der Schreibung heiliger Namen erinnert,¹⁶²⁶ andererseits findet sich die Auslassung aber auch beim markierten Verschweigen gewisser Obszönitäten.

In seinen Feuilletons griff Spitzer Themen der grossen und der lokalen Politik auf, und hierzu äusserte er sich folgendermassen:

In der Politik habe ich mir den Ausspruch eines englischen Staatsmannes zu Herzen genommen, der diesen auch durch Beispiele nachgewiesen hat, daß die Minorität zuletzt immer Recht behalte. In neuester Zeit jedoch fange ich an, große Vorsicht an den Tag zu legen, da ich die Bemerkung gemacht habe, daß das Schimpfen auf die Majorität bereits die Majorität für sich hat, und nur die Minorität es noch mit der Majorität hält.¹⁶²⁷

Die Wirtschaft und der technische Fortschritt werden ebenso aufs Korn genommen wie die grossen Themenkomplex Theater, Kunst und gemeinhin Menschliches.¹⁶²⁸ Spitzer bezog sich zumeist auf Meldungen der eigenen Zeitung (ein Verfahren, das besonders für die Glosse¹⁶²⁹

¹⁶²⁵ WS Aug. 1866: *Meine Uebersiedlung aus dem 'Lokal-Anzeiger' der 'Presse' in das Hauptblatt*. In: WS I, S. 37-41.

¹⁶²⁶ Nöllke 1994, S. 72 (verweist auf Jochen, Christian: *Allgemeine Geschichte der Kurzschrift*. 4. völlig neu bearb. Aufl. Berlin 1940, S. 16).

¹⁶²⁷ WS 7. März 1871: *Eine Selbstschau*. In: WS II, S. 200.

¹⁶²⁸ Obermaier 1991, S. 5. – Dass Spitzer seit Dezember 1865 dem Journalisten- und Schriftstellerverein *Concordia* angehörte, dürfte für seine kulturkritischen Feuilletons zentral sein: Die *Concordia* vertrat eine "freisinnigen Presse", die für ihre Mitglieder neben der Organisation von Leseabenden, Bällen, Konzerten und Theateraufführungen auch pressepolitische Forderungen im Interesse der Wiener Journalisten, Schriftsteller und Verleger stellte (cf. *Journalisten- und Schriftstellerverein "Concordia" 1859-1909. Eine Festschrift*. Wien 1909 [cf. Nöllke 1994, S. 72, Anm. 34]). – Zur *Concordia* gehörten neben Spitzer etwa Ludwig Speidel, O. F. Berg, Eduard von Bauernfeld, Emil Kuh, Eduard Hanslick, Ludwig Anzengruber, Max Kalbeck, Theodor Herzl, Hermann Bahr, Felix Salten u. a. (cf. Fischer 1989, S. 125-129).

¹⁶²⁹ "Die Glosse setzt bei ihren Lesern die Kenntnis des glossierten Gegenstands schon voraus und bezieht sich deshalb grundsätzlich auf andere Texte (zum Beispiel 'Meldungen' oder 'Berichte'), die sie ausdeutet oder erklärt. [...] Generell findet sich in Glossen die Tendenz, im scheinbar Nebensächlichen das eigentlich Zentrale darzustellen [...]" (Püschel 1997a, S. 731f.) Püschel benennt als weitverbreitete Bauform der Glosse drei Teile: "Sachmitteilung", "Diskussion" und "Pointe" (Püschel 1997a, S. 730-732).

typisch ist); von diesen konnte er annehmen, sie seien den Lesern des Blattes vertraut, und damit würden seine Anspielungen im Feuilleton verstanden.¹⁶³⁰

Bis zu Spitzers Weggang von der *Presse* im November 1871 stieg der Popularitätsgrad seiner Feuilletons stetig.¹⁶³¹ Die erste Sammlung der Spitzer'schen Feuilletons (1869) war bereits beim Verleger des *Figaro*, Rudolf Schürer von Waldheim, erschien. Leopold Rosner, Spitzers zweiter Verleger, berichtet, dass sich der Autor erst weigerte, seine Feuilletons in Buchform zu publizieren.¹⁶³² Endlich dazu überredet, wurde das Buch von der Kritik positiv aufgenommen, verkaufte sich aber trotzdem schlecht. Rosner konnte Spitzer schliesslich davon überzeugen, bei seinem Verlag eine zweite Sammlung herauszugeben: "Der literarische Erfolg war ein enormer und da auch die außerösterreichische Presse durch ihre hervorragendsten Vertreter es an brillanten Beurtheilungen nicht fehlen ließ, so war ich bald in der Lage, das zweite Tausend auszugeben".¹⁶³³

Spitzer wechselte im Dezember 1871 zur neu gegründeten *Deutschen Zeitung*. Dort blieb er allerdings nur zwei Jahre; am 28. September 1873 veröffentlichte er sein letztes Feuilleton in der *Deutschen Zeitung*, am 11. November (ausserordentlicherweise an einem Dienstag) publizierte er bereits für die *Neue Freie Presse*. Hier mussten die *Wiener Spaziergänge* noch im selben Jahr¹⁶³⁴ von der Titelseite in den Lokalteil weichen, wo sie einen festen Platz zwischen Seite 5 und 7 einnahmen. Selten gelangten Spitzers Feuilletons noch auf die Titelseite, meist handelte es sich bei diesen Feuilletons dann um *Reisebriefe* oder Satiren über Richard Wagner.¹⁶³⁵

"Trotz dieser Verbannung ins Lokale dürfte sich Spitzer in den siebziger Jahren auf dem Höhepunkt seiner Popularität befunden haben."¹⁶³⁶ In der Berliner *Gegenwart* von Paul Lindau erschien am 3. April 1875 ein Feuilleton von Spitzer. Lindau wollte alles, was Spitzer verfasste, "und was nicht durch den Vielfraß in Wien [sc. die *Neue Freie Presse*] verschlun-

¹⁶³⁰ cf. Kap. 2. 4. 3 und Kap. 4. 1.

¹⁶³¹ Nöllke 1994, S.73.

¹⁶³² Rosner, Leopold: *Der Wiener Spaziergänger. Erinnerungen an D. Spitzer*. In: *Neues Wiener Tagblatt (NWT)* vom 5. April 1899, Ts.- S. 3 uS. (in überarbeiteter Form in: Rosner 1910, S. 175-187). – An der Version von Rosner zweifelt Otto Erich Deutsch, der meint, Waldheim habe Spitzer die Veröffentlichung nahegelegt (cf. Deutsch, Otto Erich: *Nachwort*. In: Spitzer; Kalbeck/Deutsch Bd. I, S. 381).

¹⁶³³ Rosner, Leopold: *Der Wiener Spaziergänger*. In: *NWT*, 5. April 1899, S. 2 (bzw. Rosner 1910, S. 179f.).

¹⁶³⁴ Ab dem 28. Dez. 1873.

¹⁶³⁵ So z. B. *Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit* (3. Sept. 1876, in: *WS* III, S. 347-353), der Beitrag über Wagners *Walküre* (18. März 1877, in: *WS* IV, S. 80-89) oder die (in der Zeitung rund fünfseitige!) Verspottung von Wagners *Rheingold* (17. Feb. 1878, in: *WS* IV, S. 171-191). – Spitzer meint dazu ironisch: "Ich bin am vorigen Sonntag gleich anderen beklagenswerthen Unglücksfällen der Woche in der 'Kleinen Chronik' der 'Neuen Freien Presse' erschienen. Man hat darin, daß ich unter harmlosen Personal-Nachrichten in Hinterhalt lag, neuerdings eine jener heimtückischen Bosheiten gesehen, die mein verhärtetes Gemüth jahraus jahrein ersinnt." (*WS* 4. Jan. 1874: *Unsere Entente cordiale mit der Vorsehung wird getrübt; unsere diplomatischen Beziehungen zu Monaco gestalten sich günstiger*. In: *WS* III, S. 10-13.)

¹⁶³⁶ Nöllke 1994, S. 75.

gen wird"¹⁶³⁷, für die *Gegenwart* haben, doch erst unter der Leitung von Theophil Zollik veröffentlichte Spitzer darin noch dreimal einen *Wiener Brief*.¹⁶³⁸

Die dritte Sammlung der *Wiener Spaziergänge* wurde 1877 unter der Leitung von Leopold Rosner herausgegeben, gleichzeitig mit einer Neuauflage¹⁶³⁹ der ersten Sammlung (die bei Waldheim erschienen war). Im selben Jahr wurde Spitzers Novelle *Das Herrenrecht* publiziert, die Spitzer im Ausland bekannt machte und zudem seinen Marktwert als Feuilletonist steigerte.¹⁶⁴⁰ Die heimische Kritik feierte das Buch einerseits enthusiastisch, gab sich aber zugleich moralisch entrüstet.¹⁶⁴¹

Unerwartet für Rosner wechselte Spitzer im Juni 1878 den Verlag, und Julius Klinkhardt in Leipzig erwarb die Rechte für die Neuauflagen der *Wiener Spaziergänge*. Rosner war verstimmt und versöhnte sich mit Spitzer erst in den letzten Lebensmonaten des Satirikers.¹⁶⁴²

Zeitgenossen Spitzers entwerfen das Bild eines im persönlichen Umgang sehr verschlossenen Menschen,¹⁶⁴³ der aber auf der anderen Seite Teil eines Junggesellen-Stammtisches in der Gauschen Pilsener Bierhalle war, auf deren "Bank der Spötter"¹⁶⁴⁴ neben Spitzer der Wagner-Opponent Johannes Brahms, Ludwig Speidel, Hugo Wittmann, Max Kalbeck und einige weniger prominente Gäste Platz nahmen, um bis in alle Nacht hinein zu philosophieren, zu lästern, zu politisieren oder Verse zu schmieden.¹⁶⁴⁵ Brahms traf Spitzer auch ausserhalb des Wirtshauses; sie besuchten gemeinsam Konzerte, Maskenbälle und Opernredouten.¹⁶⁴⁶ Es liegt nahe, dass Spitzer von Brahms neben musikalischen Erläuterungen einige Bestätigung in seiner 'Abneigung' gegenüber Wagner erhielt. Generell lässt sich Spitzers gesellschaftlicher Umgang (soweit rekonstruierbar) auf eine "etwas diffuse Gruppe von Künstlern, Schriftstellern, Intellektuellen und sympathisierenden Bildungsbürgern"¹⁶⁴⁷ reduzieren. In dieser Gruppe

¹⁶³⁷ Redaktionsbrief von Paul Lindau vom 5. April 1875. Einsehbar im HAWSL, I. N. 200.878 (zit. nach: Nöllke 1994, S. 76).

¹⁶³⁸ cf. *Gegenwart* vom 28. Nov. 1885, Nr. 48, Bd. XXVIII, S. 339-341 (nachgedruckt in der 6. Sammlung der *Wiener Spaziergänge*, Leipzig 1886, S. 331ff.). – *Gegenwart* vom 30. Jan. 1886, Nr. 5, Bd. XXIX, S. 68f. – *Gegenwart* vom 6. März 1889, Nr. 10, Bd. XXIX, S. 147f.

¹⁶³⁹ Spitzer hat für die Neuauflage seine Feuilletons sorgfältig durchgesehen und "mit peinlicher Genauigkeit alle Fremdwörter entfernt" (Rosner 1910, S. 181) (cf. Kap. 6. 1. 2).

¹⁶⁴⁰ So fragt etwa L. von Kleist, der Herausgeber des *Deutschen Salonblatts*, bereits am 10. Nov. 1877 Spitzer brieflich an, ob er nicht ab und an einen Beitrag für seine Zeitschrift liefern könnte (Quelle: Nachlass Otto Erich Deutsch. Einsehbar im HAWSL). – Zur Rezeption Spitzers im Ausland cf. Kap. 1. 2. 1.

¹⁶⁴¹ Nöllke 1994, S. 76f. – cf. Kalbeck 1894, S. XXXVI.

¹⁶⁴² cf. Rosner, Leopold: *Der Wiener Spaziergänger. Erinnerungen an D. Spitzer*. In: *NWT*, 5. April 1899, S. 3 uS. (zit. nach: Rosner 1910, S. 183-187).

¹⁶⁴³ cf. Lindau 1917, S. 316.

¹⁶⁴⁴ Kalbeck 1976, S. 426 (cf. zur Veranschaulichung der Bierhallenvorstellung: Ebd., S. 423-427). – Kalbecks Bezeichnung basiert auf einem Bibel-Zitat (cf. Ps. 1.1).

¹⁶⁴⁵ Nöllke 1994, S. 80.

¹⁶⁴⁶ cf. Kalbeck 1976, S. 426f.

¹⁶⁴⁷ Nöllke 1994, S. 81.

distanzierte sich Spitzer einerseits von Ungebildeteren, andererseits von der grossbürgerlichen Salonkultur.¹⁶⁴⁸

Spitzer blieb unverheiratet; welche Beziehungen er wann mit wem und in welcher Intensität hatte, bleibt sein Geheimnis, allein der Spaziergänger konstatiert:

Ich war aber leider nie verheirathet und bin es glücklicherweise noch immer nicht. Doch will ich nicht verschweigen, daß ich vor langen Jahren einmal einer Dame Treue bis in den Tod geschworen habe, wobei ich aber ausdrücklich hervorheben muß, daß damals die Cholera sehr stark grassirte. Es bleibt mir demnach nur übrig, aus den Erfahrungen, welche Andere in der Ehe gemacht haben, einen Schluß zu ziehen. Nur zwei meiner Freunde haben es glücklich getroffen. Der Eine hat in der Ehe eine neue Form der Langeweile gefunden; der Andere hat sich an die Ehe wie an ein chronisches Leiden gewöhnt, das ja der Gewohnheitsmensch endlich auch lieb gewinnt.¹⁶⁴⁹

Spitzer führte ein relativ bescheidenes Dasein; sein Geld gab er hauptsächlich für Bücher, Reisen und Tabakwaren aus.¹⁶⁵⁰ Kalbeck berichtet, dass Laurence Sternes *Tristram Shandy* Spitzers Lieblingsbuch gewesen sei; er habe schätzungsweise rund fünfhundert Bücher besessen, darunter neben Sterne seine Favoriten Swift, Rabelais, Lichtenberg, Liscow, Lessing, Goethe und Heine.¹⁶⁵¹ Lengauer definiert Spitzers Arbeiten – insbesondere die *Reisebriefe* – entsprechend der Rezeption einiger seiner Lieblingsautoren als Umgang mit "Paradoxien und Absurditäten des Alltags", und die *Spaziergänge* "verfremden und verzerren die Gegenstände der Betrachtung" auf eine Art, die an Heine erinnere.¹⁶⁵²

Die zahlreichen Reisen führten Spitzer seit September 1865¹⁶⁵³ ins Rheinland (1865), nach Slowenien (1867/1882), Italien (1868/1875), München (1869/1872), Paris (1870), Kroatien (1874), in den Schwarzwald (1875), nach Marienbad (1876/1885), Budapest (1878/1887), via Dresden und Berlin an die Ostsee (1880), in die Schweiz (1881), nach Monte Carlo (1882), Tirol (1884) und immer wieder nach Baden oder Ischl und eben nach Bayreuth.¹⁶⁵⁴

¹⁶⁴⁸ cf. Kap. "Salonkultur" in: Rossbacher 1992, S. 68-77. – Nöllke weist darauf hin, dass dies nicht bedeute, dass Spitzer keinen Kontakt zu Mitgliedern der Salonkultur hatte (z. B. Schriftstellerehepaar Graf und Gräfin Wickenburg), sondern nur, dass er diesen eben in Rosners Verlagsbuchhandlung zu begegnen pflegte (Nöllke 1994, S. 81, Anm. 85). – Zur Salonkultur cf. Kap. 5.

¹⁶⁴⁹ WS 7. März 1871: *Eine Selbstschau*. In: WS II, S. 202f.

¹⁶⁵⁰ Nöllke schreibt von "Rauchwaren", anhand des Kontextes bei Kalbeck ist allerdings darauf zu schliessen, dass Tabakwaren gemeint sein müssen (Nöllke 1994, S. 82). – cf. Kalbeck 1894, S. XLIIIf.

¹⁶⁵¹ Kalbeck 1894, S. XLII. – cf. Kap. 7. 2.

¹⁶⁵² Lengauer 1977f., S. 70. – Lengauer spricht davon, dass Spitzer in seinen Reisebriefen Natur und Kunst ausklammere (ebd.). Allerdings nehmen bei Spitzer Kunst- und Naturerlebnisse einen nicht unwesentlichen Raum ein, nur behandelt Spitzer nicht allein die Dinge satirisch, sondern auch die Einstellung ihnen gegenüber; und in diesem Sinne dürfen die Reisebriefe auch als Satiren auf die traditionellen Reisefeuilletons gelesen werden. (cf. Nöllke 1994, S. 112.) – Zur Nähe der *Reisebriefe* zu Heines *Reisebildern* cf. Kap. 2. 3. 1, 2. 4. 4. 3 und 7. 2. 1.

¹⁶⁵³ Im HAWSL ist Spitzers "Reise-Pass" von 1865 einsehbar (I. N. 222.418). Kalbeck irrt, wenn er Spitzers erste Reise auf 1867 datiert (Kalbeck 1894, S. XLIII.)

¹⁶⁵⁴ Nöllke 1994, S. 83.

Während vieler Jahre erschrieb sich Spitzer ein bescheidenes Kapital, das er teilweise in Wertpapieren anlegte, sodass er kurz vor seinem Lebensende in der Lage gewesen wäre, von den Zinsen seines Vermögens zu leben; Rossbacher meint, Spitzer sei wohl einer der wenigen Literaten im damaligen Wien gewesen, der sich diesem Ziel angenähert habe.¹⁶⁵⁵

Spitzer soll davon geträumt haben, ein grosses Prosawerk zu verfassen; er habe (laut Kalbeck) jahrelang versucht, einen "Roman in der Art des 'Tristram Shandy' [...] zu schreiben."¹⁶⁵⁶ Aber er tat sich schwer mit umfangreicheren Texten; nach dem *Herrenrecht* und den *Verliebten Wagnerianern* wollte er eigentlich eine weitere Novelle verfassen,¹⁶⁵⁷ doch laut Kalbeck habe ihn die moralische Entrüstung der Kritiker bei der Beurteilung der beiden anderen Novellen davor abgeschreckt.¹⁶⁵⁸ Mit Nöllke ist dies als unwahrscheinlich abzutun, da sich die Bücher gut verkauften und zumindest von einem Teil der Kritik positiv aufgenommen wurden.¹⁶⁵⁹ Das Projekt scheiterte wohl eher daran, dass Spitzer die grössere Schreibform nicht bewältigen konnte.¹⁶⁶⁰ Der Satiriker selbst bestreitet, ein umfangreicheres literarisches Projekt ins Auge fassen zu wollen:

Ich weiß nicht, ob es noch Jemandem außer mir aufgefallen ist, daß ich schon einige Sonntage nicht geschrieben habe. Fürchten Sie jedoch nicht, daß ich die Muße dazu benützt habe, einen dreibändigen Roman zu schreiben; nein, ich will nicht verhungern, ich bin noch nicht genug unsterblich dazu.¹⁶⁶¹

Auch in der dramatischen Form versuchte sich Spitzer: *Leonidas*, ein "Lustspiel in zwei Aufzügen".¹⁶⁶² Die *Apokryphischen Erzählungen*, mit dem Pseudonym "Esau ben Naphtali" signiert, die bisweilen Spitzer zugeschrieben wurden, sind kaum Texte Spitzers; vielmehr dürfte Rosner, der auch der Verleger der *Apokryphischen Erzählungen* war, dieses Gerücht – das schliesslich von der Zeitung (*Vaterland*) übernommen wurde – in Umlauf gesetzt haben. Spitzer selbst bestritt die Urheberschaft dieser Texte.¹⁶⁶³

¹⁶⁵⁵ Rossbacher 1992, S. 93.

¹⁶⁵⁶ Kalbeck 1894, S. XXXVI.

¹⁶⁵⁷ Der gleichfalls als "Novelle" bezeichnete Text *Der Selbstmord eines Lebemanns* erschien nicht als eigenständige Publikation und ist seiner Kürze wegen nicht den *Verliebten Wagnerianern* oder dem *Herrenrecht* gleichzusetzen (*Der Selbstmord eines Lebemanns. Eine Novelle* erschien als WS am 12. Feb. 1876 [in: WS III, S. 281-293]).

¹⁶⁵⁸ Kalbeck 1894, S. XXXVI.

¹⁶⁵⁹ Nöllke 1994, S. 84.

¹⁶⁶⁰ cf. Kalbeck 1894, S. XXXVI.

¹⁶⁶¹ WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 90.

¹⁶⁶² Das Stück liegt nur als undatiertes Manuskript vor. Es umfasst 15 eigenhändig beschriebene Seiten und ist einsehbar im HAWSL, I. N. 95592.

¹⁶⁶³ cf. WS 25. Mai 1879: *Das Organ der Feudal-Clericalen*. In: WS V, S. 42. – cf. Nöllke 1994, S. 85.

Im Februar 1890, nach einer langwierigen Grippe, erkrankte Spitzer an seltsamen Symptomen, welche die Ärzte als gutartigen Gesichtskrebs diagnostizierten. Nichtsdestotrotz musste sich Spitzer mehr als vierzig Operationen unterziehen. Als Brahms den verummten Patienten besuchte und erschrocken reagierte, deutete Spitzer auf sein verbundenes Gesicht und scherzte: "Eine Vorsichtsmaßregel der obersten Behörde: die Satire mit dem Maulkorbe. Ich werde niemand mehr beißen."¹⁶⁶⁴ Vorübergehend schien sich sein Zustand zu bessern, im Juni 1891 veröffentlichte Spitzer wieder einen seiner *Wiener Spaziergänge*. Im November reiste er nach Meran, doch dieser Aufenthalt liess ihn nicht genesen. Im Gegenteil, von Tag zu Tag verschlechterte sich sein Zustand zusehends. Im April 1892 schrieb Spitzer:

Es ist ganz unglaublich, wie viele [sic] kostbare Zeit man mit dem Kranksein vertrödelt. Man beschäftigt sich nur damit, die Zeit todtzuschlagen, daß [sic] heißt, wir glauben sie todtzuschlagen, indessen schlägt sie uns todt.¹⁶⁶⁵

Bald wurde Spitzer klar, dass er nicht mehr nach Wien zurückkehren würde, und er bat eine Freundin, seine Wiener Wohnung aufzulösen. Ab Oktober war Spitzer an das Bett gefesselt und erwartete den Tod.¹⁶⁶⁶

Am 11. Januar 1893¹⁶⁶⁷ starb Daniel Spitzer. Auf dem jüdischen Friedhof bei Meran wurde er zwei Tage später beigesetzt,¹⁶⁶⁸ nur eine kleine Trauergemeinde war anwesend: die Industriellen-Familie Isidor Mautner, Max Kalbeck, der Ischler Bürgermeister Koch und einige Fremde.¹⁶⁶⁹ Im Nachruf vom 15. Januar schrieb Speidel über den Satiriker: "Sein Mut, in die Dinge rücksichtslos hineinzusteigen, wird sich so bald nicht wieder finden."¹⁶⁷⁰

¹⁶⁶⁴ Kalbeck 1976, S. 426 Anm. 1. – cf. Heine, der am 30. März 1824 seiner Schwester Charlotte versicherte: "Meine Muse trägt einen Maulkorb, damit sie mich beym juristischen Strohdreschen mit Ihren Melodien nicht störe." (zit. nach Hermand 1973, S. 518.)

¹⁶⁶⁵ WS 3. April 1892: *Aus Meran II.* (Spitzer's letztes Feuilleton). In: WS VII, S. 299.

¹⁶⁶⁶ So berichtet Leopold Rosner, der im November/Dezember nach Meran kommt, um eine leichte Krankheit auszukurieren (cf. Rosner, Leopold: *Der Wiener Spaziergänger*. In: *NWT* vom 5. April 1899, S. 3 uS. [zit. nach Rosner 1910, S. 184-186]).

¹⁶⁶⁷ Auch bezüglich des Sterbedatums herrscht Uneinigkeit: Kalbeck 1894 (S. XLV) gibt als Todestag den 11. Januar 1892 an. Aufgrund der Todesanzeige des Journalisten- und Schriftstellervereins *Concordia* (erschieden in der *Wiener Zeitung*, 12. Jan. 1893), der Todesanzeige in der *NFP* vom 13. Jan. 1893 und einem Bericht über Spitzers Begräbnis (erschieden in der *NFP*, 15. Jan. 1893) ist der 11. 1. 1893 wahrscheinlicher Spitzers Todestag (cf. Katalog 1993, Kat.-Nr. 43-47, S. 17f.).

¹⁶⁶⁸ Spitzers Grabstein findet sich heute nicht mehr auf dem Friedhof; eine Gedenktafel erinnert an ihn.

¹⁶⁶⁹ Nöllke 1994, S. 87. – Es scheint, Spitzer habe mit seiner pointierten Aussage Recht: "Die guten Freunde vergessen uns schnell, die haben nächstens wieder einen guten Freund, und deßhalb ist es am besten, man sieht sich beizeiten um Feinde um, die behalten uns immer im Gedächtnisse [...]." (WS 3. April 1892: *Aus Meran II.* (Spitzer's letztes Feuilleton). In: WS VII, S. 300.)

¹⁶⁷⁰ Speidel, Ludwig: *Daniel Spitzer*. In: Speidel 1910/11, Bd. I, S. 336. – Spitzer hätte Speidels Nachruf wohl gefallen, schrieb er doch selbst zu diesem Thema einen satirischen Vers: "**Ehrender Nachruf.** Keinen hat er je gekränkt / Noch beleidigt ohne Noth, / Keinen hat er je betrübt - / Nicht einmal durch seinen Tod." (*Miniaturen*, ohne genaues Datum, ca. März 1883. In: WS VI, S. 87.)

6. 1. 2 Ein "frivoler Aehrenleser" und seine "Abschreckungs-Theorie" –
Spitzers Arbeitsweise

Einiges spricht dafür, dass Spitzer (zumindest bei der *Presse* und der *Neuen Freien Presse*) mehr oder minder eigenständig arbeitete. War die Textproduktion auch relativ autonom, bedeutete sie doch eine begrenzte Unabhängigkeit; Spitzer war nicht gegen Zugriffe der Redaktion, die am abgeschlossenen Text vorgenommen wurden, gefeit.¹⁶⁷¹ Die Zeugnisse dafür, ob und inwieweit Spitzer redaktionell mitarbeiten konnte, sind dürftig; es können nur mehr oder weniger plausible Vermutungen angestellt werden.¹⁶⁷²

Ihre Themen erhalten die *Wiener Spaziergänge* hauptsächlich aus dem Zeitungskontext; Spitzer führt die Gegenstände der Zeitung in einem "satirischen Interdiskurs"¹⁶⁷³ zusammen.¹⁶⁷⁴ Der Feuilletonist spazierte, so Spitzer, "als frivoler Aehrenleser hinter den ernsten Schnittern des Leitartikels".¹⁶⁷⁵ Ludwig Hevesi charakterisiert Spitzers Schreiben folgendermaßen: "Vor allem war er umfassend. Er lebte wohl weniger im Leben, dafür aber mit der Zeitung, vom Leitartikel bis zum Inserat. Es ist erstaunlich, was für tiefversteckte Dinge er daraus zu Tage wühlt."¹⁶⁷⁶ Die Zeitung liefert einerseits das Material für Spitzers Feuilletons, andererseits ist sie selbst oft Gegenstand seiner Texte.¹⁶⁷⁷ Die Vielzahl der Themen, die der Feuilletonist in den *Wiener Spaziergängen* aufgreift, ist charakteristisch für Spitzer. Manche Stoffe werden additiv aneinandergereiht, andere mittels Übergängen und Verbindungen verknüpft, wieder andere durchmischt, um komische Kontraste zu bewirken, und eine letzte Gruppe widmet sich ausschliesslich einem einzigen Thema.¹⁶⁷⁸

Die *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers* nehmen innerhalb der *Spaziergänge* eine Sonderstellung ein, denn Spitzer verzichtet darin weitgehend auf aktuelle Bezüge und stellt die persönlichen Erlebnisse des Spaziergängers in den Vordergrund. Natur- und Kunsterleb-

¹⁶⁷¹ Nöllke 1994, S. 87f. u. Anm. 132 (Hinweis auf zwei erhaltene briefliche Mitteilungen der Redaktion, die eine gewisse Distanz zum Feuilletonisten aufzeigen). Auch Max Kalbecks Äusserungen deuten in diese Richtung, wenn er schreibt, dass Ludwig Speidel Spitzer einmal ein Feuilleton zurückschicken musste, "weil die Leitartikel ungefähr das Gegentheil von dem sagten, was die 'Spaziergänge' enthielten" (Kalbeck, Vorwort, S. XLIV). – cf. Nöllke 1994, S. 88 u. 89 Anm. 136 u. 137.

¹⁶⁷² cf. Nöllke 1994, S. 87 Anm. 130: Nach Nöllkes Kenntnis besass von den drei Zeitungen, für die Spitzer tätig war, nur die *NFP* ein Archiv, das (eine Zeit lang) zugänglich war.

¹⁶⁷³ Nöllke 1994, S. 111.

¹⁶⁷⁴ cf. Kap. 4. 1.

¹⁶⁷⁵ WS 1. Nov. 1881: *Der Besuch des Königs und der Königin von Italien. Herr von Schmerling als Turandot*. In: WS V, S. 318. – Ein Bild des 'Sammlers' für seine feuilletonistischen Tätigkeiten verwendet Spitzer auch, wenn er (wie bereits gesehen) seine Arbeit als "Dummheits-Raccolta" bezeichnet (WS 12. Mai 1889: *Die Dummheit strikt. – Der Zeitungsstempel als Titelvignette. – Die subjective Objectivität des Confiscationsverfahrens*. In: WS VII, S. 251f. (cf. Kap. 2. 4. 1 dieser Arbeit).

¹⁶⁷⁶ Hevesi, Ludwig: *Wiener Todtentanz*. S. 371 (zit. nach Nöllke 1994, S. 111f. Anm. 264).

¹⁶⁷⁷ Nöllke 1994, S. 111f. cf. z. B. WS 12. Mai 1889: *Die Dummheit strikt. – Der Zeitungsstempel als Titelvignette. – Die subjective Objectivität des Confiscationsverfahrens*. In: WS VII, S. 251-255.

¹⁶⁷⁸ cf. Kap. 1. 2. 1. Eine Übersicht der Themen Spitzers findet sich auch in: Nöllke 1994, S. 112f.

nisse nehmen beträchtlichen Raum ein, sind aber nie ungebrochen; "was Spitzer satirisch verfremdet und verzerrt, sind nicht nur 'die Gegenstände', sondern gleichermaßen die Einstellung ihnen gegenüber: Der beflissene Bildungstourist erscheint ebenso lächerlich wie der empfindsame Reisende [...]." ¹⁶⁷⁹ In einem *Reisebrief eines Wiener Spaziergängers* aus Rohitsch Sauerbrunn ¹⁶⁸⁰ beispielsweise verbindet Spitzer die alltägliche Reise-Situation mit literarischer Fiktion: Kurz vor dem Ziel seiner mit zahlreichen Zwischenfällen angereicherten Fahrt gelangt er zu einer Pointe seiner Erzählung: "Doch was ist das? Fahre ich etwa gar in den Venusberg hinein, denn ich höre ja ganz deutlich die Ouvertüre zum 'Tannhäuser'?" ¹⁶⁸¹ Die absurde Vorstellung einer Opern-Aufführung in der geschilderten Situation kreiert eine dramatische Stimmung, doch kaum horcht der Leser auf – wird schon in satirischer Weise die Spannung gebrochen: Man erwartet Ausführungen zum *Tannhäuser*, doch Spitzer geht nicht weiter auf die ihn umgebende, erstaunliche Landschaft ein, sondern fasst einen banalen und überraschenden Gedanken: "Hätte ich mir wenigstens in Graz das Haar brennen lassen!" ¹⁶⁸² Mit musikalischer Begleitung (die "Klänge des Einzugsmarsches" ertönen) schildert er weiter seine Ankunft in Rohitsch, ansonsten ist Wagner schon wieder vergessen. ¹⁶⁸³

Als Feuilletonist liebt es Spitzer, gesprächsweise mit Nebensächlichkeiten zu beginnen und fortschreitend immer weitere Kreise um das Ausgangsthema zu ziehen. Er fügt Gedanke an Gedanke, nicht immer den Gesetzen der Logik folgend, dafür Kalauer oder Paralogismen bemühend ¹⁶⁸⁴, er assoziiert, ¹⁶⁸⁵ schlägt Seitenwege ein und sucht stets, mit dem Leser in Kontakt und Kontrakt ¹⁶⁸⁶ zu bleiben. ¹⁶⁸⁷ Der Satiriker vertraut darauf, dass sein Leser die Ironiesignale versteht, selbst wenn er in seinem Text das eigentlich Gemeinte verkleidet, verformt, verschiebt und verschlüsselt. Rhetorische und auktoriale Ironie implizieren ein Mehrwissen des Lesers, er muss über Sein und Schein im Bilde sein: "Im Falle der rhetorischen Ironie wissen wir nicht nur um das Gesagte, sondern auch um das eigentlich Gemeinte, bei der auktorialen Ironie nicht nur um den Ernst, sondern auch um die Belustigung des Autors." ¹⁶⁸⁸

Bisweilen schlägt Spitzer einen Bogen von seiner Abschweifung in eine phantastische Zukunftswelt und verleiht seinem *Spaziergang* einen Plauderton, sodass der Eindruck ent-

¹⁶⁷⁹ Nöllke 1994, S. 112.

¹⁶⁸⁰ WS 19. Juli 1874: *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers. I.* In: WS III, S. 89-95.

¹⁶⁸¹ WS 19. Juli 1874: *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers. I.* In: WS III, S. 93. *Tannhäuser* als Vergleichsfigur verwendet Spitzer u. a. auch für den Abbé Liszt (cf. WS 18. Jan. 1874: *Abbé Liszt*. In: WS III, S. 19-23).

¹⁶⁸² WS 19. Juli 1874: *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers. I.* In: WS III, S. 93.

¹⁶⁸³ Ebd., S. 94.

¹⁶⁸⁴ cf. Fricke/Zymner 2000, S. 241f.; von Wilpert S. 394.

¹⁶⁸⁵ cf. zu assoziativen und additiven Erzähltechniken: Kernmayer 1998, S. 178-180; Nöllke 1994, S. 90ff. – cf. in dieser Arbeit Kap. 2. 4. 4. 1.

¹⁶⁸⁶ cf. weiter unten und z. B. Mahler 1992, S. 44.

¹⁶⁸⁷ Wie bereits u. a. in Kap. 3. 2 gesehen z. B. durch Leseranrede, Verwendung von *wir*-Formulierungen, Paradoxa, Wortspiele u. a. rhetorische Mittel.

steht, es wäre ihm spontan etwas in den Sinn gekommen, worüber er noch berichten wolle. Dass hier nur von einem 'Eindruck' die Rede sein kann und dass Spitzer keineswegs 'spontan' die *Spaziergänge* in einem Zuge niedergeschrieben hat, davon zeugen beispielsweise die Beobachtungen Kalbecks: Spitzer sei stets mit einem kleinen Notizbuch unterwegs gewesen, habe die Seiten bis zum letzten Fleckchen Weiss vollgekritzelt und oft mehrere Reinschriften seiner Feuilletons verfasst, bis sie schliesslich in Druck gingen.¹⁶⁸⁹ Betrachtet man die wenigen Blättchen aus Spitzers Nachlass im HAWSL, lässt sich das leicht glauben.¹⁶⁹⁰

Bevor Spitzer ein Manuskript der *Wiener Spaziergänge* in die Setzerei brachte, hatte er ausgiebig, exakt und letztlich nicht eben rationell am Text gebastelt und gefeilt. Max Kalbeck meint: "Er [sc. Spitzer] machte niemals ein Concept [...], aber dafür oft zwanzig Reinschriften."¹⁶⁹¹ Diese "Reinschriften" finden sich auf verschieden grossen Papierstücken, beginnen meist mit dem Kürzel 'Sp – r', das auch im Druck erscheint. Die Texte sind kaum leserlich, Spitzers Schrift ist millimetergross, eng und überwuchert von noch kleineren Korrekturanmerkungen oder Einschüben. In einem Feuilleton liefert Spitzer eine Selbstdeutung dieser Schrift:

Wenn man harmlos ist, dann sind die Schriftzüge in der Regel groß und deutlich und verrathen jenes gute Gewissen des Schriftstellers, dem der Leser einen so gesunden Schlaf zu verdanken pflegt. Ich aber habe mir meine Kleinschrift angewöhnt, weil mir immer während des Schreibens war, als schaute der Staatsanwalt über meine Achsel, und ich es ihm so sauer wie möglich machen wollte, jedes Wort, das mir aus der Feder floss, mitzulesen.¹⁶⁹²

Diese Textstelle entdeckt (neben der Selbststilisierung) ein wichtiges Element in Spitzers Schreibtechnik: Die Tendenz zur Verschlüsselung ("Verklausulierung"¹⁶⁹³) nicht in erster Linie des fertigen Textes, sondern mehr noch der Entwürfe und Vorarbeiten. Die Vorarbeiten haben, wie Nöllke bereits betonte, "den Charakter von Kryptogrammen",¹⁶⁹⁴ die Manuskripte für den Setzer sind hingegen trotz der Minischrift gut lesbar. Ausserdem verwendet Spitzer in

¹⁶⁸⁸ Horn 1988, S. 247.

¹⁶⁸⁹ cf. Kalbeck, *Spitzer* S. XLf. – cf. (ähnlich) Speidel, Ludwig: *Daniel Spitzer*. In: Speidel 1910/11, Bd. I, S. 336. – Zum Plaudern cf. Kap. 2. 4. 4. 1.

¹⁶⁹⁰ Zum Nachlass Spitzers und Deutschs im HAWSL cf. Anm. 1876 und Kap. 7. 1.

¹⁶⁹¹ Kalbeck S. XL.

¹⁶⁹² WS 1. Jan. 1882: *Das Märchen*. In: WS V, S. 329. – Gemäss meinen Nachforschungen ist Spitzer mit Ausnahme der bereits in Anm. 1671 erwähnten Vorkommnisse nie behelligt worden.

¹⁶⁹³ Nöllke 1994, S. 90.

¹⁶⁹⁴ Ebd., S. 91.

seinen Entwürfen eine stenografische Schrift und Abkürzungen, ein weiteres Indiz für seine "Mikromanie".¹⁶⁹⁵

Nöllke glaubt, an den Manuskripten zwei (zunächst widersprüchliche) Tendenzen ablesen zu können: Spitzer setzt immer wieder von neuem an, und die "zwanzig Reinschriften", die Kalbeck erwähnt, "legen die Vermutung nahe, Spitzer habe stets den Gesamttext präsent haben müssen, um ihn jeweils neu als ganzen zu gestalten."¹⁶⁹⁶ Dieser Annahme eines homogenen, abgrenzbaren Gesamttextes widerspricht das Faktum, dass der Feuilletonist Textelemente ausmusterte, sie neu ordnete und kombinierte oder praktisch unverändert in einem neuen Zusammenhang wieder aufnahm.¹⁶⁹⁷ Spitzers Texte sind in heterogene (faktisch nahezu frei miteinander kombinierbare) Bauteile zerlegbar, eine Arbeitsweise, die auch "Modultechnik" genannt wird.¹⁶⁹⁸ Anfangs entnahm Spitzer seinem Notizbuch oder den Entwürfen zu alten Feuilletons noch nicht verwendete Module, um sie in neue Texte zu integrieren.¹⁶⁹⁹ Später griff er auch Passagen aus bereits veröffentlichten Feuilletons neuerlich auf; man sagt, er habe sich in die Universitätsbibliothek gesetzt, um seine älteren Texte nachzulesen und besonders gelungene Passagen oder Formulierungen herauszuschreiben. "Viel bedeutsamer aber als diese Tatsache ist die andere, daß er diese Exzerpte dennoch fast nie verwendet hat."¹⁷⁰⁰

Nöllke bestimmt die "unmarkierten Selbstzitate" als "witzige Formulierungen, Assoziationen und Sequenzen oder aber vorgeblich persönliche Erlebnisse des Autors, die ja nicht nachprüfbar sind und auch keinen unmittelbaren Aktualitätsbezug brauchen."¹⁷⁰¹ Spitzers assoziative Schreibweise wird durch den Umstand begünstigt, dass sich viele Themen (z. B. Wagner) während seines Wirkens relativ konstant gehalten haben. Interessanterweise geht mit dieser Tatsache einher, dass Spitzer seine "Quelltexte"¹⁷⁰² manchmal bereits mehr als zwanzig Jahre (!) zuvor formuliert hatte, um sie dann zur Aktualität des Tages zu veröffentlichen. Die Quelltexte, die Spitzer verwendete, haben meist nicht Eingang in die Sammlungen seiner

¹⁶⁹⁵ Ebd. – cf. Kalbeck Vorwort, S. XXXIX: Spitzer "führte immer und überall ein Notizbüchelchen mit sich, das er meist von beiden Seiten zugleich in Angriff nahm und nicht eher wieder mit einem andern vertauschte, als bis dessen Seiten alle mit einem schwarzen Gewimmel zierlicher kleiner Buchstaben bedeckt waren [...]". (Darin besass Spitzer Ähnlichkeit mit [dem Spaziergänger!] Robert Walser.)

¹⁶⁹⁶ Nöllke 1994, S. 91.

¹⁶⁹⁷ Ebd.

¹⁶⁹⁸ Nöllke (ebd.) übernimmt den Ausdruck von Illig, Heribert: *Schriftspieler – Schausteller. Die künstlerischen Aktivitäten Egon Friedells*. Wien 1987. S. 27-36. Bei der "Modultechnik" werden einzelne Textteile aus ihrem Zusammenhang gelöst und in einen neuen Kontext eingefügt.

¹⁶⁹⁹ cf. Nöllke 1994, S. 91f. Nöllke erwähnt das Feuilleton vom 23. Nov. 1873, das eine Passage aufweist, die zunächst gestrichen wurde und dann in leichter Abwandlung am 26. April 1874 erscheint.

¹⁷⁰⁰ Spitzer *Abstecher* 1923, S. 10. Bauer belegt: "Die paar Wiederholungen kommen bei den – wenn ich richtig gezählt habe – 622 Feuilletons, die er in Wiener Blättern geschrieben hat, überhaupt nicht in Betracht." (Ebd.)

¹⁷⁰¹ Nöllke 1994, S. 93.

¹⁷⁰² Ebd., S. 95. Mit "Quelltext" werden jene Passagen oder Formulierungen bezeichnet, die Spitzer von früheren Texten übernommen hat.

Feuilletons gefunden – dies erklärt seine Vorliebe für die frühen *Spaziergänge*, "von denen er wesentlich weniger in seine Bücher aufgenommen hat."¹⁷⁰³

Spitzer hat, so berichtet sein Freund und Verleger Rosner, seine Feuilletons sorgfältig durchgearbeitet, bevor sie in den Buchdruck gingen. Er "besorgte die Korrekturen mit großer Genauigkeit, [...] arbeitete nicht leicht, ziselerte, feilte und strich immer wieder, wenn ihm eine Satzwendung nicht gefiel."¹⁷⁰⁴ Ausserdem habe der Feuilletonist "das bloß Aktuelle [...] verallgemeinert oder gestrichen, jeder Gedankengang, der ihm als geistiger Umweg erschien, wurde gekürzt, nur das literarisch konzentrierte Extrakt kam in die gesammelten 'Wiener Spaziergänge', so daß sie wahre *Auswahlbände* vorstellen."¹⁷⁰⁵ Obwohl 'nur' "Kunst des Tages",¹⁷⁰⁶ entbehren Spitzers Feuilletons so alles Flüchtigen und stehen diesbezüglich etwa im Gegensatz zu Peter Altenbergs Feuilletonistik:¹⁷⁰⁷

Ich betrachte Schreiben als eine natürliche, organische Entlastung eines vollen, eines übervollen Menschen. Daher alle Fehler, Blässen. Ich hasse die Retouche. Schmeiß es hin und gut –! oder schlecht! Was macht das?! [...] Ich bin so ein kleiner Handspiegel, Toilettspiegel, kein Weltenspiegel.¹⁷⁰⁸

Die Buchausgaben verzeichnen fast alle Feuilletons Spitzers über Richard Wagner – dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass Spitzer von einer dauerhaften Aktualität des Gegenstandes ausging. Spitzers satirisches "Gift" wurde bereits angesprochen;¹⁷⁰⁹ ihm schreibt er im Zusammenhang mit Wagner wohl eine länger andauernde Wirksamkeit zu, um mögliche Nachahmer abzustossen: "In der Satire gilt die Abschreckungs-Theorie, ihr Gift muß ein schnell wirkendes sein, um zu heilen."¹⁷¹⁰ Inwiefern Spitzers Satire "ein schnell wirkendes" Gift für Wagner war, wird in der Folge gezeigt.

6. 2 Richard Wagner – überspitztes Genie?

Unsere Wagner-Liebe krankt an einer Amfortas-Wunde. Niemand bezweifelt: Er war ein Genie. Aber als *Mensch* hatte er doch schlimme Schwächen. Egozentrik, beredte

¹⁷⁰³ Ebd.

¹⁷⁰⁴ Rosner 1910, S. 179.

¹⁷⁰⁵ Hartl 1987, S. VII.

¹⁷⁰⁶ cf. Kap. 1. 2. 1.

¹⁷⁰⁷ cf. Köwer 1987, S. 226-236. Köwer vergleicht in einem Kapitel (2. 3. 9) u. a. Spitzers Feuilleton *Zwei reizende Blondinen* vom 25. Dez. 1869 (in: WS II, S. 91-94) mit Altenbergs Feuilletonistik; allerdings ist dieser Vergleich nicht besonders aufschlussreich. Zudem datiert Köwer Spitzers Text irrigerweise auf den 25. Nov. 1869, auch ihre Transkription ist fehlerhaft. – cf. zu Altenberg: Soergel/Hohoff 1964, S. 422-426; Lorenz 1995, S. 24f.

¹⁷⁰⁸ Altenberg im *Brief an Schnitzler*, Juli 1894 (zit. nach Lindken 1987, S. 174f.).

¹⁷⁰⁹ cf. z. B. Kap. 2. 4. 4. 1.

¹⁷¹⁰ WS 1. Jan. 1888: *Ein neues Jahr. – Hamerling als Satiriker*. In: WS VII, S. 148.

Selbstvergötzung, eine schreckliche Tendenz zur Selbstreklame, verbunden freilich mit beträchtlicher Selbst-Ironie. Wagner als Gott seiner Gemeinde. Wer den Meister nicht anbetet, ist des Teufels.¹⁷¹¹

Das "Genie", der "Gott seiner Gemeinde" oder der "Meister" Wilhelm Richard Wagner¹⁷¹² wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Er war (vielleicht) das neunte Kind des Polizeiaktuars Friedrich Wagner und seiner Frau Johanna Rosine, geb. Pätz. Richard Wagners Vater starb im Jahr der Geburt seines Sohnes, die Mutter heiratete kurz darauf den jüdischen Schauspieler, Maler und Dichter Ludwig Geyer und zog mit der Familie nach Dresden. Friedrich Wagner war ein Theater-Liebhaber, Geyer verkörperte für den Sohn (der zeitweilig "Richard Geyer" hiess¹⁷¹³) wegen seines Berufes, seiner Begabung und Bildung die Theaterwelt.¹⁷¹⁴ Seine Jugendzeit verbrachte Wagner in Dresden und Leipzig. 1831/32 erhielt er Kompositionsunterricht vom Leipziger Thomaskantor Christian Theodor Weinlig und schrieb eigene Instrumentalkompositionen. Nach seiner ersten Wien-Reise 1832¹⁷¹⁵ begann Wagner seine Theaterarbeit 1833 als Chordirektor in Würzburg. Darauf folgten Anstellungen als Musikdirektor in Bad Lauchstädt, Magdeburg und Königsberg, wo Wagner 1836 die Schauspielerin Minna Planer heiratete. Von 1837-39 weilte er in Riga, musste aber stark verschuldet fliehen und reiste über London nach Paris. Dort lebte er von den kärglichen Einnahmen aus schriftstellerischen Arbeiten und Opern-Arrangements. Trotz der Fürsprache des anerkannten Komponisten Giacomo Meyerbeer setzte sich Wagner in Paris nicht durch.¹⁷¹⁶ Immerhin lässt sich inzwischen ein gewisser Einfluss Wagners auf die französische Sprache konstatieren, ist doch im *Wagner-Lexicon* das Verb "se tannhauser" verzeichnet, das etwa "sich langweilen" (mit dem Zusatz: "1861 geflügeltes Wort auf den Pariser Boulevards") bedeutet.¹⁷¹⁷

Seinen ersten grossen Opern-Erfolg feierte Wagner 1842 in Dresden mit *Rienzi*. Eben dort wurde er im Jahr darauf zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister ernannt und konnte den *Fliegenden Holländer* (beide Opern hat er noch in Paris komponiert) und den *Tannhäuser* erstmals aufführen.¹⁷¹⁸ Etwa zur selben Zeit keimte in Wiener Kreisen das Interesse

¹⁷¹¹ Kaiser 1990, S. 15.

¹⁷¹² Die Biographie von Richard Wagner beschränkt sich auf die für den Zusammenhang dieser Arbeit wichtigen Daten und Fakten. – Die Literatur zu Wagners Leben und Werk ist sehr umfangreich; neuere Publikationen sind z. B. Hansen 2006, Geck 2004, Borchmeyer 2002 u. v. m.

¹⁷¹³ Hansen 2006, S. 15f.

¹⁷¹⁴ Musik 1996, S. 687-693.

¹⁷¹⁵ Kretschmer 1983, S. 2.

¹⁷¹⁶ Zu Wagners Pariser Jahren: cf. Bermbach 2004, S. 24ff.; Hansen 2006, S. 78ff.

¹⁷¹⁷ Wagner-Lexicon 1877, S. 37.

¹⁷¹⁸ Musik 1996, S. 688.

für den Komponisten auf – und mit ihm auch gleich die erste wienerische "Anti-Wagner-Kampagne".¹⁷¹⁹

1848 reiste Wagner ein zweites Mal nach Wien, um sich mit der "Reorganisation des Theaterwesens" zu befassen, und machte Bekanntschaft mit Franz Grillparzer.¹⁷²⁰ Ein Jahr später beteiligte sich Wagner am Mai-Aufstand in Dresden. Er wurde in der Folge steckbrieflich gesucht und floh in die Schweiz. Ein weiterer Versuch, sich in Paris als Opernkomponist durchzusetzen, scheiterte erneut. Darauf liess sich Wagner mit seiner Frau Minna in Zürich nieder und wohnte ab 1857 auf dem Grundstück der Familie Wesendonck. Dort verfasste er ästhetische Schriften und komponierte *Das Rheingold*, *Die Walküre* und zwei Akte von *Siegfried*. 1857 unterbrach er seine Arbeit am Zyklus des *Ring des Nibelungen*, erst zwölf Jahre später nahm er sie wieder auf. Wegen der Spannungen, die aus Wagners Liebe zu Mathilde Wesendonck erwuchsen, verliess er – während der Komposition von *Tristan und Isolde* – Zürich.¹⁷²¹

1854 hatte die erste österreichische Aufführung eines Werkes von Wagner in Graz stattgefunden, Wien folgte mit dem *Tannhäuser* erst 1857.¹⁷²² Aus demselben Jahr datieren die ersten Parodien und Karikaturen Wagner'scher Musik und Themen, z. B. Nestroys *Tannhäuser-Travestie* im Carltheater.¹⁷²³ Wagner traf 1861 erneut in Wien ein und wollte die Aufführung von *Tristan und Isolde* vorbereiten.¹⁷²⁴ Nach zwei Jahren und "rund 77 Klavierproben" verlor aber der Tristan-Sänger, Alois Ander, seine Stimme – und zur Wiener Erstaufführung des *Tristan* sollte es erst nach Wagners Tod im Oktober 1883 kommen.¹⁷²⁵

1863 reiste Wagner nach einer kurzen Abwesenheit u. a. nach Wien zurück; seine Wohnung richtete er teuer ein. Schon 1864 musste er wegen drohender Schuldhaf Wien fluchtartig wieder verlassen.¹⁷²⁶ Noch im selben Jahr erreichte ihn der Ruf König Ludwigs II. von Bayern, der ihn nach München holte. Dort wurden im folgenden Jahr *Tristan und Isolde* und 1868 *Die Meistersinger von Nürnberg* uraufgeführt. Bereits 1866 verliess Wagner wegen verschiedener Angriffe (u. a. aufgrund seiner gefährlich engen Beziehung zum König) München und zog nach Tribschen bei Luzern.¹⁷²⁷ Im selben Jahr verstarb Minna Wagner in Dresden, während Wagner mit Cosima von Bülow, einer Tochter seines Freundes Franz Liszt und der

¹⁷¹⁹ Kretschmer 1983, S. 2.

¹⁷²⁰ Kretschmer 1983, S. 3. – cf. Hansen 2006, S. 142.

¹⁷²¹ Gregor-Dellin 1980, S. 416-441; Geck 2004, S. 174; Hansen 2006, S. 148-152.

¹⁷²² Kretschmer 1983, S. 3f. Diese erste Wiener-Aufführung beurteilt Kretschmer wie folgt: "Mit Sicherheit kann man sagen, daß sowohl Sänger als auch Orchester überfordert waren, dennoch kommt der Tat Hoffmanns musikhistorische Bedeutung zu." (Ebd., S. 4.)

¹⁷²³ Ebd., S. 4. – Zu Nestroys Posse cf. Kap. 7. 2. 3 in dieser Arbeit.

¹⁷²⁴ Kretschmer 1983, S. 5.

¹⁷²⁵ Ebd. – cf. Hansen 2006, S. 208. – cf. Kap. 5. 4 dieser Arbeit.

¹⁷²⁶ Geck 2004, S. 174.

Ehefrau seines Freundes, des Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow, in der Schweiz weilte. 1870 heirateten Wagner und Cosima von Bülow. Die Familie (mit den nun drei Kindern) übersiedelte später nach Bayreuth, wo am 22. Mai 1872 der Grundstein für das Festspielhaus gelegt wurde. Die ersten Festspiele (die auch Spitzer besuchte¹⁷²⁸) folgten 1876 mit dem *Ring des Nibelungen*. Wagner kehrte nicht mehr nach Wien zurück.¹⁷²⁹ Sechs Jahre später fanden die zweiten Bayreuther Festspiele mit Aufführungen des *Parsifal* statt, die im Unterschied zu ihrer Vorgänger-Veranstaltung auch finanziell erfolgreich waren. Anschliessend reiste der Komponist aus gesundheitlichen Gründen nach Venedig. Am 13. Februar 1883 erlag Wagner im Palazzo Vendramin seinem chronischen Herzleiden, wurde nach Bayreuth überführt und schliesslich im Garten von Haus Wahnfried beigesetzt.¹⁷³⁰

Wagners Operschaffen kann in drei Perioden gegliedert werden. In der ersten Periode übernahm er Gattungsmerkmale und Formen seiner Zeitgenossen. *Die Feen* (1834), Wagners erstes Bühnenwerk, ist eine romantische Oper (die zu Lebzeiten Wagners nie aufgeführt wurde¹⁷³¹), *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo* (1836) eine *grosse komische Oper* nach der Vorlage von Shakespeares "Measure for Measure".¹⁷³² Die Texte zu seinen Bühnenwerken schrieb Wagner selbst.

Die zweite Periode besitzt schon wesentliche Elemente des späteren Schaffens; im *Fliegenden Holländer* (1841) beispielsweise erkennt man die Sage als stoffliche Grundlage, die ins Grosse und Dämonische weisenden Figuren, die Erlösungsidee durch eine über den Tod hinaus dauernde Liebe, ein dramatisches Gesangspathos, eine ausdrucksstarke Orchestersprache mit handlungsintegrierenden Motivverknüpfungen und grosse, verbundene Szenenbildungen.¹⁷³³

Auf diese Zeit folgte das Zürcher Exil, während dem Wagner seine Idee des Musikdramas¹⁷³⁴ kunsttheoretisch entwickelte (sog. *Zürcher Kunstschriften*, 1849-51).¹⁷³⁵ Er forderte

¹⁷²⁷ Ebd.; Hansen 2006, S. 227f., 249-253.

¹⁷²⁸ cf. Kap. 2. 3. 1.

¹⁷²⁹ Darüber berichtete die *NFP* und im Anschluss daran Kraus' *Wagner-Brief* (cf. Kraus *Schriften 3a*, S. 184). – cf. Kap. 7. 2. 3.

¹⁷³⁰ Gregor-Dellin 1982, S. 220; Hansen 2006, S. 332-337.

¹⁷³¹ Hansen 2006, S. 55.

¹⁷³² Ebd., S. 57; Geck 2004, S. 19.

¹⁷³³ Gregor-Dellin 1980, S. 158f.; Geck 2004, S. 38-40. In diese Periode gehören auch *Tannhäuser* (1845) und *Lohengrin* (1848) (cf. Hansen 2006, S. 95).

¹⁷³⁴ Für die "thematisch-motivisch durchkomponierten Bühnenwerke hat sich die von Wagner ungeliebte Bezeichnung 'Musikdrama' durchgesetzt. Genau genommen müsste es Text-Musik-Drama heissen. Im Gegensatz zur Nummernoper mit ihren meist unbedeutenden Texten hat der Damentext beim Musikdrama primäre Bedeutung, die Musik wird als überhöhtes Darstellungsmittel dazu komponiert, und zwar vom Dramatiker selbst." (Hansen 2006, S. 112.)

¹⁷³⁵ Ebd., S. 156-159.

ein Gesamtkunstwerk, das die gegenseitige Beflügelung der Einzelkünste (v. a. Dichtung und Musik) bis zur Entwicklung einer übergreifenden Ganzheit beschreibt. Arie und Rezitativ finden keinen Platz mehr, der Gesang wird zur "unendlichen Melodie"; formbildend wirkt hierbei das Leitmotiv.¹⁷³⁶ Musikalisch realisierte der Arbeitsbeginn am *Ring des Nibelungen* diesen Gedanken und führte zur dritten Schaffensperiode. Während Wagner die *Ring*-Komposition ruhen liess, widmete er sich neuen Werken: *Tristan und Isolde* (1859) und *Die Meistersinger von Nürnberg* (1867). Eine letzte Stufe in Wagners Schaffen nimmt *Parsifal* (1882) ein; besonders im Gesangspart der Kundry finden sich ungewohnt variationsreiche Elemente: Sie flüstert, stammelt, schreit – und hatte damit u. a. auf spätere Opernkompositionen (z. B. von Richard Strauss [*Salome*, 1905] und Alban Berg [*Wozzeck*, 1925]) Einfluss.¹⁷³⁷ Hansen stellt in seiner Wagner-Biographie fest, dass die kunsttheoretischen Quellen zum Verständnis von Wagners Werk noch nicht ausgeschöpft seien, und "dass Wagner sich in der Praxis oft um seine eigenen Theorien nicht geschert" habe.¹⁷³⁸ In diesem Sinne lässt sich ein Bogen zurück zu Spitzer schlagen, der bereits entsprechend der Forderung 'Künstler, lebe, wie du schreibst' seine Kritik an Wagners Werken zu unterstreichen pflegte¹⁷³⁹, zugleich aber selbstironisch gestand:

Obwohl ich schon seit dem ersten Mai die Luft der landesfürstlichen Stadt Baden athme, habe ich es doch bisher nicht gewagt, dies den Lesern der 'Neuen Freien Presse' zu verrathen. Denn von einem, der sich fortwährend über andere lustig macht, kann man doch zum mindesten verlangen, daß er nicht selber in Baden wohne.¹⁷⁴⁰

Ausgehend von den Publikationsdaten der *Wiener Spaziergänge* Daniel Spitzers ist anzunehmen, dass der Feuilletonist Wagners *Ring des Nibelungen* in Wien nicht in seiner konzipierten Folge (*Rheingold-Walküre-Siegfried-Götterdämmerung*) gesehen hat.¹⁷⁴¹ In der Kapitale der

¹⁷³⁶ Wagners Aufsatz "Zukunftsmusik" ist 1860 erschienen; der darin (und bei Wagner nur darin) ein einziges Mal vorkommenden Begriff der *unendlichen Melodie* wird zu einem 'Schlagwort' der Wagnerkritiker. Der Begriff *Leitmotiv* (eine "prägnante musikalische Gestalt") wurde nicht von Wagner selbst geprägt, der anfänglich von "Gefühlswegweisern", "melodischen Momenten", "thematischen Motiven", "Grundthemen", "Ahnungsmotiven", "Erinnerungsmotiven" u. ä. spricht (cf. Musik 1967, Artikel "Leitmotiv" S. 512f.; Hansen 2006, S. 112). "Bevor H. v. Wolzogen (1876) den Begriff Leitmotiv in seinen Wagner-Analysen anwendet, benutzt ihn schon Fr. W. Jähns (1871) für das *strenge Durchführen aller einzelnen Charaktere* in den Opern C. M. v. Webers [...]. Gleichzeitig gibt G. Federlein (1871) Wagnerschen Motiven erstmals Namen (z. B. 'Walhall-Motiv' u. a.)" (Musik 1967, Artikel "Leitmotiv" S. 512f.). In der Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* nennt Wagner schliesslich von Wolzogen als Urheber dieses Kennwortes (Goslich, Siegfried: *Leitmotiv*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 8. München 1989. S. 584-588). – cf. Lorenz 2000.

¹⁷³⁷ Gregor-Dellin 1980, S. 778-785.

¹⁷³⁸ Hansen 2006, S. 158.

¹⁷³⁹ Zu diesem Topos seit Horaz cf. Stenzel, Jürgen: "Si vis me flere..." – "Musa iocosa mea". *Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 650-671. – cf. z. B. Kap. 4. 2.

¹⁷⁴⁰ WS 17. Juni 1874: *Ein Pascha in Baden*. In: WS III, S. 77.

¹⁷⁴¹ Der früheste Text der *Wiener Spaziergänge*, in dem Spitzer Wagners *Ring* erwähnt, datiert von 1869 und bezieht sich auf das *Rheingold*, das Spitzer in München gesehen hat (*Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers* (Aus

Doppelmonarchie hatte man sich von der *Walküre* mehr Anziehungskraft erhofft, weshalb der Zyklus am 5. März 1877 mit diesem Teil begann. *Das Rheingold* folgte erst am 24. Januar 1878, *Siegfried* am 9. November 1878 und *Götterdämmerung* am 14. Februar 1879. Die erste chronologische Aufführung des *Rings* in Wien fand am 26., 27., 28. und 30. Mai 1879 statt.¹⁷⁴²

6. 3 Wo sich Spitzer und Wagner in Leben und Werk treffen

Spitzer hat in seinen Feuilletons die Gewohnheiten Wagners, die Art seiner Kleidung, seine Werke und den Widerhall bei den Zeitgenossen betrachtet und damit ein Gesamtbild des Komponisten gezeichnet – ein subjektives Gesamtbild, das dennoch eine gewisse Objektivität beanspruchen darf und den Menschen Wagner in zahlreichen Nuancen und Facetten immer wieder reflektiert.

Mit keinem anderen Künstler hat sich Spitzer so intensiv auseinandergesetzt wie mit Wagner; man sagt, er habe keine von Wagners Wiener Erstaufführungen verpasst, und er reiste gar nach München und Bayreuth, um sich mit neuem Stoff für seine Satiren einzudecken.¹⁷⁴³ Nöllke meint:

In der Auseinandersetzung mit Wagner hat sich Spitzers Satire mitunter verselbständigt. Ab einem gewissen Zeitpunkt werden Wagners Opern nur noch zur Reibungsfläche, an der sich Spitzers Wortwitz und Komik entzünden können. Dadurch bekommen die Texte eine andere Qualität. Die Konfrontation mit der 'satirischen Norm' wird durch das ästhetische Vergnügen überlagert.¹⁷⁴⁴

Das "ästhetische Vergnügen" Spitzers und seiner Rezipienten wurde bereits thematisiert.¹⁷⁴⁵ Am Grunde der poetischen Funktion der Satire liegen jedoch Themen, die über ihre Präsenz in der Gesellschaft zur Zeit Spitzers auf grundlegende Konflikte hinweisen. Die Auswahl der

München). In: *Die Presse*, 5. Sept. 1869, Ts. Einsehbar im HAWSL). In einem weiteren *Reisebrief* [aus Bayreuth] berichtet Spitzer über *Siegfried* (*Reisebriefe eines WS III. Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. o. Dat. [3. Sept. 1876]. In: WS III, S. 347-353). Am Ende desselben Jahres erscheinen *Einige Randbemerkungen zum Jahre 1876*, und Spitzer berichtet knapp gesamthaft über den *Ring des Nibelungen* während der ersten Festspiele in Bayreuth (WS 31. Dez. 1876. In: WS IV, S. 43-48.). Einen umfassenden Artikel widmet Spitzer am 18. März 1877 der *Walküre* (in: WS IV, S. 80-89; die *Walküre* wurde bereits kurz erwähnt am 17. Dez. 1876. In: WS IV, S. 42). Vom *Rheingold* in Wien handelt das Feuilleton vom 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 171-191, von der Wiener *Götterdämmerung* der Text vom 11. Nov. 1879. In: WS V, S. 59-76.

¹⁷⁴² Kretschmer 1983, S. 8.

¹⁷⁴³ cf. Nöllke 1994, S. 79. – Am 5. Sept. 1869 erscheint auf der Titelseite der Sonntagsausgabe der *Presse* ein *Reisebrief eines Wiener Spaziergängers (Aus München)*; darin berichtet Spitzer über Wagners *Rheingold*, in dieser Arbeit auszugsweise besprochen in Kap. 1. 3 (einsehbar im HAWSL).

¹⁷⁴⁴ Nöllke 1994, S. 79. – cf. Kap. 3. 1.

¹⁷⁴⁵ cf. Kap. 3. 3.

beiden knapp dargestellten Bereiche möglicher Treffpunkte von Daniel Spitzer und Richard Wagner beziehen ihre Rechtfertigung in erster Linie aus ihrer Thematisierung in Spitzers Feuilletons und sind nicht zuletzt zentral für das Hintergrundwissen zu seinen Satiren.¹⁷⁴⁶ Sicherlich liessen sich weitere Verbindungen und Gegensätzlichkeiten zwischen Spitzer und Wagner aufführen; sie jedoch sollten anhand der analysierten Texte ausreichend verdeutlicht sein. Überdies ist festzuhalten, dass die Kritik an Spitzer immer wieder versuchte, seine Satire als Polemik hinzustellen, motiviert in einer persönlichen Feindschaft mit Wagner, dessen Antisemitismus den Juden Spitzer stärker getroffen habe, als primär an seiner Satire ablesbar.¹⁷⁴⁷ Allein, diese Sichtweise vernachlässigt die Tatsache, dass Spitzer zwar die Judenfeindlichkeit seiner Zeit satirisch behandelte, sich dabei aber keineswegs gemeinhin mit sämtlichen jüdischen Gläubigen identifizierte.¹⁷⁴⁸

6. 3. 1 *Judentum und Antisemitismus als Themen bei Spitzer und Wagner*

Für ein historisches Verständnis¹⁷⁴⁹ der Themen *Judentum* und *Antisemitismus* ist es aufschlussreich, sich bewusst zu machen, in welchem Kontext sich der Satiriker Spitzer hier bewegt. In der Presse 'über dem Strich' wird Antisemitismus¹⁷⁵⁰ bis in die 1880er Jahre kaum betrachtet und ist schlicht kein Thema für den Leitartikel. Nur in Korrespondenzberichten über Krawalle, Plünderungen u. ä. wird eine gewisse Judenfeindlichkeit erwähnt. "Das Bild der Juden über dem Strich: Opfer von Gewalt, die anderswo stattfindet."¹⁷⁵¹ Kernmayer zeigt auf, dass Judenfeindlichkeit in der (v. a. antiliberalen) Feuilletonistik bereits vor den siebziger Jahren präsent war: Der katholische Feuilletonist Karl Landsteiner (1835-1909) interpretiert beispielsweise zum einen die pro-jüdischen Äusserungen als liberale Attitüde, wenn er konsta-

¹⁷⁴⁶ cf. Kap. 2. 4. 3.

¹⁷⁴⁷ cf. Kap. 4. 2.

¹⁷⁴⁸ cf. Kap. 3. 2. 3.

¹⁷⁴⁹ cf. Kap. 3. 2. 3 für die satirischen Gestaltung der Themen *Judentum* und *Antisemitismus* bei Spitzer.

¹⁷⁵⁰ cf. Thoma 1989, Sp. 16f.: "Unter Antijudaismus (Judenfeindschaft, Judenhaß, Antisemitismus) versteht man eine apriori generalisierende, auf öffentliche Agitation und Pogrome zielende Feindschaft gegen Juden, weil sie zum jüdischen Volk und zu dessen Geschichte und Religion gehören." Wird in dieser Arbeit von "Judenfeindlichkeit" gesprochen, so ist damit eine antijüdische Haltung gemeint, die aber – anders als die zuvor zitierten Begriffe – nicht zwingend "auf öffentliche Agitation und Pogrome" zielt (cf. ebd.).

¹⁷⁵¹ Nöllke 1994, S. 205. Das Judentum repräsentiert eine eigene Thematik innerhalb der Literatur und Presse und den Schriften Spitzers (und seiner Zeitgenossen), und eine umfassende Untersuchung dieses Gegenstandes, auch unter Berücksichtigung der *Kneipeles*-Briefe, wäre wünschenswert, würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Hier wird das Thema *Judentum* hinsichtlich seiner Relevanz für die Fragestellung betreffs Spitzers Wagner-Satiren besprochen, und diese beschränkte Darstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit (für eine zusammenfassende Darstellung der Judenfeindlichkeit bzw. des Antisemitismus' und des Bildes 'des Juden' in Spitzers *Wiener Spaziergängen* vor historischem Hintergrund: cf. Nöllke 1994, S. 199-231 und Kernmayer 1998).

tiert, es gehöre "jetzt zur Bildung, ein Freund der Juden zu sein".¹⁷⁵² In seinem Feuilleton *Die Juden in Wien*¹⁷⁵³ formuliert Landsteiner praktisch sämtliche judenfeindlichen Attribute: "Die Juden sind an allem Unglück Schuld. Und sie ziehen auch Vorthail aus dem Unglück. [...] Alle großen Geldgeschäfte, die Börse, die Presse, der Handel – ja sogar die Musik – sie sind in den Händen der Juden."¹⁷⁵⁴ Landsteiners Aussagen datieren von 1869 – im selben Jahr erschien auch Wagners Zweitpublikation des *Judentums in der Musik*, und es erstaunt nicht weiter, dass sich die Zuschreibungen des Jüdischen überwiegend decken.¹⁷⁵⁵

Spitzer hat judenfeindliche Tendenzen registriert.¹⁷⁵⁶ Dies kann z. B. der Ausschnitt aus einem Feuilleton belegen,¹⁷⁵⁷ der im Anschluss an die Warnung vor dem "Damoklesschwert des Preßgesetzes" aussagt:

Eine rühmenswerthe Ausnahme [sc. von den Ahndungen des Gesetzes] machen nur die Juden, die man ganz ungestraft beschimpfen und verleumden darf, und wenn die liberale Presse den weisen Grundsatz der doppelten Buchhaltung: Schlägst du meinen Juden, schlag' ich deinen Juden, befolgen will, dann nennt man sie zügellos.¹⁷⁵⁸

Der Satiriker versuchte, gegen Judenfeindlichkeit zu kämpfen und den Antisemitismus lächerlich zu machen,¹⁷⁵⁹ hierin an Börne erinnernd.¹⁷⁶⁰ Spitzer argumentiert dabei allerdings aus einer nichtjüdischen Position heraus, betont als Deutschösterreicher. Nur einmal lässt er in seinen Feuilletons deutlich durchblicken, dass er Jude ist, in seiner Erwiderung auf Robert Hamerlings judenfeindliches Gedicht *Homunculus*, in dem Spitzer als Einziger namentlich

¹⁷⁵² Landsteiner 1871, S. 229. – Seit 1848 gehören Schlagworte wie *Toleranz*, *Gleichheit* und *Überkonfessionalität* hinsichtlich einer Politik der Emanzipation und Assimilation des Judentums zum Programm des Liberalismus (cf. Kernmayer 1998, S. 242).

¹⁷⁵³ Landsteiner 1871, S. 226-236. Landsteiner legt seine Zuschreibungen einer anonymen Menge, *den Wienern*, in den Mund.

¹⁷⁵⁴ Ebd., S. 226f.

¹⁷⁵⁵ Zu Landsteiner cf. Kernmayer 1998, S. 155-164.

¹⁷⁵⁶ cf. auch: WS 28. Jan. 1881: *Die Anti-Semiten*. In: WS V, S. 235-244; *Wiener Spaziergänge* in der NFP vom 1. Nov. 1881. S. 6. (In den Buchausgaben der *Wiener Spaziergänge* nicht enthalten [zit. nach Nöllke 1994, S. 210, Anm. 74]); WS 21. März 1886: *Fastenzeit. – Errungenschaften der Antisemiten. – Die Urdeutschen Mödlings. – Aus dem Künstlerhause*. In: WS VII, S. 14-19; WS 18. April 1886: *Neuer Frühling und alte Liebhaberinnen. – Eine Frauen-Ortsgruppe des Deutschen Schulvereins und die Walpurgisnacht. – Die Cholera. – Dr. Gregr und die czechische Sprache*. In: WS VII, S. 20-24; WS 26. Sept. 1886: *Rücksichtsvoll unterdrückter Reisebrief. – Ludwig XIV. in den bayerischen Alpen. – Die Cholera, keine Erfindung der Juden und Liberalen. – Die militärfreundliche Börse*. In: WS VII, S. 35-40; WS 24. März 1889: *Die schlechte alte gute Zeit. – Ein Rudelbrettschimmel. – Prinz Alois Liechtenstein als Judenfreund*. In: WS VII, S. 241-245; WS 21. Juni 1891: *Die Unmoralität des Wiener Grabens. – Kaiser Franz als Kritiker. – Ein grüner und ein schwarzer Prinz. – Die Mutter des Antisemitismus*. In: WS VII, S. 284-288.

¹⁷⁵⁷ cf. Kap. 4. 1. 1 (dort bereits auszugsweise zitiert).

¹⁷⁵⁸ WS 17. Feb. 1889: *Der neue Aufschwung. – Ein berittenes Werkzeug der Vorsehung. – Preisausschreibung für die dauerhafteste Verfassung*. In: WS VII, S. 244f.

¹⁷⁵⁹ *Wiener Spaziergänge* in der NFP vom 1. Okt. 1876. S. 5f.

¹⁷⁶⁰ cf. Zitat aus Börnes *Der ewige Jude* in Kap. 7. 2. 1.

genannt wird.¹⁷⁶¹ Spitzer scheut sich nicht, auch in jüdischen Fragen seinen Sprachwitz zu bemühen (z. B. in der selbstironischen Formulierung "Antisemitzig"¹⁷⁶²).

Auf grösste Ablehnung stiessen in Wien allerdings ausser dem ungarischen Nationalismus die Tschechen und Polen, was Spitzer dazu verleitet, eine Verbindung zwischen Deutsch-Österreichern und Juden herzustellen: "Die Polaken hatten wieder unter der Führung begeisterter Patrioten die Juden geplündert, und die Tschechen den Deutschen die Fenster eingeschlagen."¹⁷⁶³ Trotz der Darstellung angeblicher Parallelen in der Lage der beiden Gruppen identifiziert sich der Spaziergänger nicht mit den verfolgten Juden – Spitzer ist den Juden gegenüber solidarisch, identifiziert sich aber nicht mit ihnen.¹⁷⁶⁴ Seine Beschäftigung mit dem Judentum erinnert an einen von ihm verehrten Autor, Lessing, und sein Lustspiel *Die Juden* (Uraufführung 1749); Lessing versuchte mit der bereits Mitte des 18. Jahrhunderts aktuellen Problematik – ähnlich später Spitzer – humoristisch-kritisch umzugehen.¹⁷⁶⁵

Zur Situation im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts hält Lengauer fest, dass sehr viele jüdische Intellektuelle "am Theaterwesen und an der Feuilletonistik der Epoche" beteiligt waren.¹⁷⁶⁶ Weiter betont er, dass "die daraus erwachsenen Konflikte und Ressentiments zu einem Gutteil auf die in Theater und Presse gehandhabten Praktiken der Intrige, des Totschweigens mißliebiger Gegner, des Kritiker-Despotismus zurückgehen", was sich u. a. bei Karl Kraus zeige.¹⁷⁶⁷ Spitzer hielt nichts davon ab, in seinen Feuilletons Juden auftreten zu lassen, die durchaus lächerlich dargestellt werden können.¹⁷⁶⁸ Vor allem die galizischen, orthodoxen (Ost-)Juden werden vom Satiriker karikiert; selbst jene, die sich assimiliert haben, werden vorerst nicht verschont.¹⁷⁶⁹ Wenn Spitzer seine Schilderungen der jüdenfeindlichen Situation in Wien und des Vorgehens gegen die Juden lächerlich gestaltet, kann dies sein Weg sein,

¹⁷⁶¹ WS 1. Jan. 1888: *Ein neues Jahr – Hamerling als Satiriker*. In: WS VII, S. 144-151. – In Hamerlings "modernem Epos in zehn Gesängen" *Homunculus* (1888) wird Spitzer im 8. Gesang "Im neuen Israel" namentlich erwähnt: "Und die beißendsten der Spötter/ Nichts zu spotten, nichts zu beißen./ Heller gähnte, Spitzer nagte/ An der Feder; Herrn Fritz Mauthner/ Fehlt' es an 'berühmten Mustern'./ Und in rasender Verzweiflung/ Zehrend an dem eig'nen Nichts./ Parodierte er sich selber." (Hamerling 1888, S. 223.)

¹⁷⁶² *Epigramme eines Wiener Spaziergängers* in der NFP vom 25. Dez. 1883: "Wie er die Juden bekämpft,/ Wüthend und zorneshitzig!/ Der Isaak vom Stamme Sem/ Ist jetzt ein Antisemitzig." (*Miniaturen*, ohne genaues Datum, ca. anfangs März 1883. In: WS VI, S. 90.) – Zur jüdischen Selbstironie bzw. zu jüdischem "Selbsthass": cf. Kernmayer 1998, S. 182.

¹⁷⁶³ WS 28. Aug. 1870: *Nix Deutsch!* In: WS II, S. 134f.

¹⁷⁶⁴ Kernmayer 1998, S. 188.

¹⁷⁶⁵ cf. Lessing 2002; Lessing 1970.

¹⁷⁶⁶ Lengauer 1977f., S. 62.

¹⁷⁶⁷ Ebd. – cf. Arntzen 1975, S. 14-18.

¹⁷⁶⁸ cf. z. B.: *Wiener Spaziergänge*, im *Localanzeiger der Presse* vom 23. Juli 1865. Feuilletons, die Juden behandeln z. B. WS I: *Eine Meyeradresse* (S. 106-110), *Kein protestantischer Dekan* (S. 181-184); WS II: *Das Unheil, welches die Wissenschaft anrichtet* (S. 180-184), *Pfaffen, Juden und Branntwein* (S. 188-192).

¹⁷⁶⁹ Nöllke 1994, S. 206 (der Dramatiker Salomon Hermann Mosenthal repräsentiert für Spitzer die Idee einer jüdisch-christlichen Versöhnung, da er in seinem Schauspiel *Deborah* Juden und Christen in einer neuen Religion der Menschenliebe zusammenführt).

sich damit auseinanderzusetzen.¹⁷⁷⁰ Botstein folgert: "Die Fähigkeit, die antisemitische Gefahr ins Lächerliche zu ziehen, zeigt den Versuch, die innere Unsicherheit durch Humor zu verdecken."¹⁷⁷¹ In den *Anti-Semiten* beispielsweise entlarvt Spitzer eine Rede des Abgeordneten Greuter als "Nationalitäts- und Racenprahlerei", die "ganz ungeschminkt" auftrete, und er untermalt seine Behauptung mit einem Beispiel:

ein Berliner Student, ein 'deutscher Jüngling' nach dem Geschmacke Richard Wagner's, erklärte in einer öffentlichen Rede: die Misch-Ehe sei Unzucht. Armes Rhinoceros-Weibchen, das dieser einmal wird heimführen müssen, um keine Unzucht zu begehen!¹⁷⁷²

Spitzer kommentiert in demselben Text nicht nur einzelne antisemitische Äusserungen von Politikern, sondern verfolgt auch Zeitungsdebatten. So spricht er etwa dem Mödlinger Bürgermeister Schöffel die Beweisführung zu, dass "die antisemitische Bewegung begründet sei", was Schöffel der Zeitschrift *Der Israelit* (redigiert vom Mainzer Rabbiner Dr. Lehmann) entnommen habe.¹⁷⁷³ Lehmann wehrte sich gegen diese Anschuldigung und bezeichnet sie als eine "von einem antisemitischen Berliner Witzblatte 'ersonnene Lüge'", was Spitzer zu einem paradoxen Schluss gelangen lässt: "Da das Witzblatt 'Die Wahrheit' heißt, so meint dieses wahrscheinlich, je unverschämter die Lüge, desto besser der Witz!"¹⁷⁷⁴ Abschliessend entlarvt Spitzer zudem selbstironisch seine getane Arbeit: "Nun, da Herr Schöffel in den 'Israelit' eine jüdische Nichtswürdigkeit hineindichtete, wäre es nur poetische Gerechtigkeit, wenn wieder irgend ein übermüthiger Israelit aus seiner Rede eine Feindseligkeit gegen das Judenthum herausdichtete."¹⁷⁷⁵

Die Spitzerschen Judenbilder zeigen eine Vielzahl von Motiven aus dem Bereich judenfeindlicher Stereotypen und Klischees, die allerdings mehr als Spielmaterial und Stilmittel zur Karikatur denn als authentische Zeugnisse zu verstehen sind.¹⁷⁷⁶ Judenfeindlichkeit ist für Spitzer Merkmal einer überholten, vormodernen Geisteshaltung. Indem er sie in seinen Satiren blossstellt, unterstellt er dem Gegner Komplizenschaft in Sachen Judenverfolgung, was den

¹⁷⁷⁰ cf. WS 15. Okt. 1882: *Die wachsende Popularität des Talmud. Wie die polnischen Juden aus dem Antisemitismus Gewinn ziehen. Vordringlichkeit der Juden bei ihrer Ausplünderung.* In: WS VI, S. 44-47; WS 1. Juni 1884: *Lederne Hosen, Odaliskinnen und vollständig verjudete Antisemiten.* In: WS VI, S. 185-189.

¹⁷⁷¹ Botstein 1991a, S. 199.

¹⁷⁷² WS 28. Jan. 1881: *Die Anti-Semiten.* In: WS V, S. 241.

¹⁷⁷³ Ebd., S. 244.

¹⁷⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁷⁶ Nöllke 1994, S. 208.

dergestalt Bezichtigten als barbarisch und zurückgeblieben markiert.¹⁷⁷⁷ Heute – mit dem historischen Wissen um die Geschehnisse des Nationalsozialismus – liest sich einiges anders, als es der Satiriker und sein Publikum vor über hundert Jahren wohl verstanden haben wollten.¹⁷⁷⁸ Obermaier betont:

Man darf aber nicht vergessen, daß Kritik und Satire keine Zustandsbeschreibung geben, sondern tatsächliche oder vermeintliche Mißstände, Auswüchse, Fehlgriffe und hinterfragbare Verhaltensweisen aufzeigen und dem Gelächter preisgeben wollen.¹⁷⁷⁹

Vor allem die weitgehend orthodoxen Ostjuden werden von Feuilletonisten (neben Spitzer etwa von Saphir¹⁷⁸⁰) als rückständig, schmutzig und quasi als Anti-Typus zum assimilierten, mitteleuropäischen Judentum dargestellt. Diese Präsentationen können als Folie erhalten, vor der sich die eigene Anpassung als geglückt darstellen lässt, bisweilen belegen sie womöglich die Toleranz und Weltoffenheit des jeweiligen Verfassers.¹⁷⁸¹

Spitzers Engagement gegen antisemitische Tendenzen und seine eigene Darstellung von Juden deuten doch immer wieder auf den grundlegenden Konflikt, den der assimilierte Wiener Jude in Konfrontation mit orthodoxen Ostjuden auszutragen hatte; Abgrenzung den Neuankömmlingen gegenüber steht neben Solidarisierung aufgrund antisemitischer Vorwürfe. Bei Spitzer erscheinen die 'Fremden' in ihrer Andersartigkeit als geradezu ideale Objekte für Satiren, bisweilen mit antisemitischen Zuschreibungen, die den typischen Vorurteilen ähneln.¹⁷⁸² Verbindet Spitzer die Kritik am Judentum aber z. B. mit Wirtschaftskritik, unterscheidet er sich von seinen antisemitischen Gegnern vor allem dadurch, dass er die jüdischen Figuren nicht mit dem System selbst identifiziert, vielmehr versucht, die Zuschreibung umzukehren und katholischen Kreisen Verwicklungen in Finanzskandale nachzuweisen.¹⁷⁸³

Der Satiriker setzt judenfeindliche Stereotype nicht nur gegen klerikale, sondern auch gegen antisemitische Gegner ein (beispielsweise in seinen Wagner-Satiren). Dieses Verfahren ist allerdings ein zweischneidiges Schwert: Einerseits richtet es sich gegen den politischen Gegner, andererseits zählt es auf die Wirksamkeit der antisemitischen Gemeinplätze. Es ist

¹⁷⁷⁷ Ebd., S. 211f. Spitzer grenzt die polnischen Juden allerdings bei seinem Gefecht gegen Judenfeindlichkeit aus (cf. *Wiener Spaziergänge* in der *NFP* vom 15. Okt. 1882 [einsehbar im HAWSL], S. 5; Rossbacher 1992, S. 436).

¹⁷⁷⁸ Obermaier 1991, S. 6f.

¹⁷⁷⁹ Ebd., S. 7.

¹⁷⁸⁰ cf. Kap. 4. 1. 3.

¹⁷⁸¹ cf. z. B. Paoli, Betty: *Erzählungen. – Leopold Kompert und Marie v. Ebner-Eschenbach*. In: Dies.: *Gesammelte Aufsätze*. Hg. v. Helene Bettelheim-Gabillon. Wien 1908 (Schriften des Literarischen Vereins in Wien 9) S. 60-78. – Ausführlicher zu Betty Paoli cf. Kernmayer 1998, S. 165-175.

¹⁷⁸² cf. z. B. WS 10. April 1887: *Ein verspäteter Protest des Grafen Thun. – Drei Großkreuze. – Ein altadeliger Scharfrichter. – Der Salon*. In: WS VII, S. 98-103; WS 13. Feb. 1877: *Der Freiheissänger Ludwig August Frankl auf den Hofballe*. In: WS IV, S. 64-68.

jedoch darauf hinzuweisen, dass im 18. und 19. Jahrhundert diese Klischees derart präsent sind, dass sie als 'kulturelle Codes' fungieren, also u. a. von Leuten verwendet werden, die nach ihrem Selbstverständnis weder Judenfeinde noch Antisemiten sind.¹⁷⁸⁴ Aus dieser Perspektive ist es nicht statthaft, Spitzer in die Nähe des jüdischen Antisemitismus zu schieben und seine "Ambivalenz" zu unterstreichen, wie dies beispielsweise Rossbacher tut.¹⁷⁸⁵ Nöllke stellt fest: "In den letzten Spaziergängen erklärt Spitzer wiederholt die Polemik für nicht mehr satirefähig. Er erkennt, daß dem Antisemitismus durch eine strafende oder verlachende Satire nicht beizukommen ist."¹⁷⁸⁶ Später leitet Karl Kraus seine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus unter dem Titel *Die dritte Walpurgisnacht* ein mit dem Satz: "Mir fällt zu Hitler nichts ein", der in Anbetracht der mehreren hundert Seiten, die da folgen, hyperbolisch zu verstehen ist.¹⁷⁸⁷ Kraus versucht einen Angriff auf die Diktatur, und die Sprache funktioniert hierfür als adäquates bzw. einziges Mittel.¹⁷⁸⁸ Vor diesem Hintergrund darf Lengauers Diktum weniger negativ ausgelegt werden, wenn er behauptet: "Dem Spottenden [sc. Spitzer] wird alles zum Gespött, nicht einmal sein eigenes Bewußtsein wird davor bewahrt."¹⁷⁸⁹

Es ist gerade die Sprache des 'Juden', die etwa Richard Wagner 1850 in seinem Aufsatz *Das Judentum in der Musik* (publiziert unter dem Pseudonym "K. Freigedank" in der *Neuen Zeitschrift für Musik*) angreift. 19 Jahre später wurde derselbe Text als Broschüre, versehen mit einer kurzen Einleitung und einem langen Nachwort in Form eines offenen Briefes an die befreundete Marie Muchanoff neuerlich veröffentlicht. Diese Zweitpublikation wird von einem Teil der Wagnerforschung als eine Art Vorläufer der um 1879 ausbrechenden Welle von Antisemitismus in Deutschland gesehen,¹⁷⁹⁰ was allerdings schwierig zu beweisen ist.¹⁷⁹¹

Der erste Satz¹⁷⁹² von Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik* zeigt, dass sich der Autor in eine aktuelle Diskussion einschaltet.¹⁷⁹³ Er versucht, die im deutschen Volk verbrei-

¹⁷⁸³ cf. Nöllke 1994, S. 206.

¹⁷⁸⁴ Nöllke 1994, S. 209 (verweist u. a. auf: Rohrbacher, Stefan u. Michael Schmidt: *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile*. Reinbeck 1991, S. 8).

¹⁷⁸⁵ Rossbacher 1992, S. 436 (cf. S. 389-449).

¹⁷⁸⁶ Nöllke 1994, S. 99. – cf. Spitzer *Briefe* 1906, S. 100f.

¹⁷⁸⁷ Kraus *Schriften* 12, S. 12.

¹⁷⁸⁸ cf. Fischer 1974, S. 41.

¹⁷⁸⁹ Lengauer 1977f., S. 71.

¹⁷⁹⁰ Ich stütze mich bei der Besprechung von Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik* auf die kritische Textausgabe von Fischer, da sein Abdruck mit einem aufschlussreichen Kommentar versehen ist (cf. Fischer 2000, S. 14). Allerdings ist Fischer davon überzeugt, dass sich Spuren von Wagners Antisemitismus auf allen Ebenen des Wagner'schen Werkes finden lassen (Text, Regiebemerkungen, Partitur): "Es ist ganz unwahrscheinlich, daß eine so zentrale lebensbegleitende Obsession im Werk des Künstlers Richard Wagner ohne Wirkung geblieben sein soll" (ebd., S. 15; cf. Kap. 3. 2. 3 der vorliegenden Untersuchung). Fischer sieht zudem *Oper und Drama* in einigen Passagen als "Fortentwicklung des *Judentum in der Musik*" (Fischer 2002, S. 75; cf. Bermbach 2004, S. 268).

¹⁷⁹¹ Fischer 2000, S. 15f. – cf. Hansen 2006, S. 162-165.

¹⁷⁹² "Kürzlich kam in dieser Zeitschrift ein 'hebräischer Kunstgeschmack' zur Sprache: eine Anfechtung dieses Ausdrucks konnte, eine Verteidigung durfte nicht ausbleiben" (zit. nach: Fischer 2000, S. 143, cf. Anm. 2).

tete Abneigung gegen das jüdische Wesen insbesondere auf den Gebieten der Kunst und der Musik zu erklären, ohne religiöse und politische Aspekte miteinzubeziehen. Die 'Verjudung' der modernen Kunst falle ins Auge, und Wagner sieht eine seiner Aufgaben darin, den instinktmässigen Widerwillen gegenüber der jüdischen Art zu erklären. Er weist auf die bereits äusserliche Fremdartigkeit des Juden hin, die verhindert haben soll, dass Juden (mit wenigen Ausnahmen) auf der Bühne und in der bildenden Kunst dargestellt werden. Das massgebliche Merkmal dieser Fremdheit sieht Wagner in der Unfähigkeit des Juden, die Sprache der Nation (in der er lebt) zu seiner eigenen zu machen. Umstritten ist an dieser Stelle Wagners Überlegung, dass für das "Kunstwerk der Zukunft" viel Vorhandenes zunächst einmal zerstört werden müsse, um Platz für Neuschöpfungen zu machen.¹⁷⁹⁴ Das Volk spiele hierbei eine zentrale Rolle¹⁷⁹⁵. Wagner kritisiert vor allem den sprachlichen Ausdruck "des Juden"¹⁷⁹⁶: Die Juden in der Diaspora sprächen die Sprache des Gastlandes bloss als Fremdsprache, und ihre Fremdheit werde für alle Zeiten weiter bestehen (sofern sie nicht ihr jüdisches Volkstum ablegen¹⁷⁹⁷). Der Musiker ärgert sich über den Klangeindruck der jüdischen Sprache (ein "zischender, schrillender, summsender und murksender Laut"¹⁷⁹⁸) und folgert, dass darin nichts Menschliches zum Ausdruck käme, denn ein Jude vermöge Geist und Kunst dieses Volkes nicht zu verstehen und könne daher nur nachsprechen und nachkünsteln (anstatt selbst sprachlich tätig zu sein) – und im Gesang mache sich dies in deutlichster Form bemerkbar. In der Musik könne 'der Jude' nicht auf eigene positive Traditionen zurückgreifen, das zeige die Musik der Synagoge; persönliche Angriffe gegen jüdische (erfolgreiche) Komponisten fehlen nicht (z. B. Felix Mendelssohn Bartholdy). Namentlich unerwähnt – doch für den zeitgenössischen Leser aus den Anspielungen klar schliessbar – ist Giacomo Meyerbeer. Vergessen ist

¹⁷⁹³ Für eine Darstellung literarischer Äusserungen zum Judentum: cf. Fischer 2000, S. 33-80.

¹⁷⁹⁴ cf. Bernbach 2004, S. 222.

¹⁷⁹⁵ cf. ebd., S. 230ff., 260. – Ebd., S. 266f.: Nach Wagners Überzeugung kann die Sprache "nur dort die von ihr eingeforderte Leistung erbringen [...], wo sie noch Ausdruck eines ungebrochenen und unentfremdeten Gefühlslebens des Volkes ist. [...] im Kern meint Volk bei Wagner die Bezeichnung für das Authentische, für das durch die Zivilisation noch Unbeschädigte, die verloren gegangene und doch zugleich noch immer virtuell vorhandene 'Einheit des Lebens'." Die Juden sind im Bezug auf die *Sprache* als Feinde des Volkes zu betrachten, und um die These des (verderblichen) jüdischen Einflusses auf die Musik zu untermauern, wendet Wagner in *Judenthum in der Musik* eine Sprachtheorie an, die er später in *Oper und Drama* (und in Hinblick auf das "Gesamtkunstwerk") komplettieren wird. (Bernbach 2004, S. 268.)

¹⁷⁹⁶ Wagner verwendet in seiner Schrift oft diesen Singular; auch der spätere Rassen-Antisemitismus wird sich dadurch kennzeichnen (cf. Fischer 2000, S. 47).

¹⁷⁹⁷ "Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heisst für den* Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. [...] Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden!* Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluch sein kann: Die Erlösung Ahasvers, – der *Untergang*!" (zit. nach: Fischer 2000, S. 173. *Varianten zum Text von 1869: statt "den" "die", statt "Nehmt [...]" "Nehmt rückhaltlos an diesem selbstvernichtenden, blutigen Kampfe Teil, so sind wir einig und untrennbar!".)

¹⁷⁹⁸ Fischer 2000, S. 151.

Wagners anfängliche Bewunderung und Verehrung für den anerkannten, erfolgreichen Musiker.¹⁷⁹⁹

Unter "jüdischer Sprache" versteht Wagner nicht das Hebräische, sondern das Jiddische (das er wohl schon in seiner Geburtsstadt Leipzig kennen gelernt hat).¹⁸⁰⁰ Das 'jüdische' Sprechen, das so genannte "Mauscheln",¹⁸⁰¹ weicht in Syntax und Aussprache vom Standarddeutsch ab. Eine besondere Gewichtung erfährt diese Sprechweise bei Karl Kraus:

Das 'Mauscheln', die Sprache 'jüdischer Seele', will Kraus nicht auf Journalisten jüdischer Herkunft beschränkt wissen. Auch anderen, 'deren Rasse oder Erziehung weit von der Möglichkeit eines solchen Dialektes' liege, ordnet er diese Sprechweise zu. 'Mauscheln' hat für Kraus Symbolwert, es steht für Geistlosigkeit und Gottlosigkeit, für die hohle Phrase, das 'Gehäuse des Ideals' – nach Kraus *die* Diskursform des liberalen Bürgertums und demzufolge der liberalen Presse –, schließlich für die Zirkulationssphäre.¹⁸⁰²

"Mauscheln" ist mit hebräischen und slawischen Brocken versehen und wird mit bestimmter Intonation und Gestik unterstrichen. In der Literatur und vor allem in der Publizistik des 19. Jahrhunderts steht es für das Bild 'des Juden', das mit antisemitischer Intention entworfen wurde.¹⁸⁰³

Nebst Anmerkungen zur jüdischen Sprechweise wendet sich Wagner in seiner Schrift schliesslich zwei literarischen Gegenwarterscheinen zu: Heinrich Heine (1797-1856) und Ludwig Börne (1786-1837). Börne dient ihm als Beispiel dafür, dass es möglich sei aufzuhö-

¹⁷⁹⁹ Die entscheidende Phase für Wagners Antisemitismus ist nach Fischer der erste Parisaufenthalt vom September 1839 bis zum April 1842, wo Wagner freundschaftlichen Umgang mit Meyerbeer pflegte und auf dessen Unterstützung und Fürsprache hoffte; leider waren Meyerbeers Bemühungen erfolglos (ebd., S. 59; zu Meyerbeer: ebd. S. 64-80). – cf. Hansen 2006, S. 99f.

¹⁸⁰⁰ Das Jiddische galt auch bei gebildeten Juden (z. B. Moses Mendelssohn) als minderwertig und wegen der Akkulturation als vom Aussterben bedroht (cf. Fischer 2000, S. 47).

¹⁸⁰¹ Kernmayer 1998, S. 52. Es handelt sich dabei um eine deutsche Wortbildung des frühen 17. Jahrhunderts, entstanden aus dem hebräischen Eigennamen Moses/Moshe/Moishe. Zu Beginn wurde es allein zur Stigmatisierung jüdischer Handlungen verwendet, erst anfangs 19. Jahrhundert dient es auch der abschätzigen Bezeichnung jüdischer Sprechweise, bis es schliesslich Ende 19. und im angehenden 20. Jahrhundert für die den Juden zugeschriebene Identität (verlogen, betrügerisch und materialistisch) steht. (Kernmayer verweist auf: Gilman, Sander L.: *Jüdischer Selbsthass. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*. Frankfurt/M 1993. S. 95f.)

¹⁸⁰² Kernmayer 1998, S. 53f. – cf. Kraus, Karl: *Harakiri und Feuilleton* (Kraus *Schriften 4b*, S. 140-151).

¹⁸⁰³ Kernmayer 1998, S. 52. Die antisemitische Stilkritik verhält sich anders als diese Kritik, die via sprachliches Fehlverhalten (Syntax, Akzent) eine 'jüdische' Denkweise thematisiert. Speziell in der Textsorte Feuilleton schlage sich die – am Talmud geschulte – 'jüdische' Denkweise nieder, die einer jüdischen Kulturtradition entspringt: "'Wortkasuistik', 'spitzfindiges Wortspiel', 'Antithese', 'blendende Wortartistik'" sagt z. B. Haacke u. a. Spitzers Feuilletons nach (Haacke 1942, Sp. 2054ff.). – Heute versteht man unter 'mauscheln' "jiddisch sprechen; [heimlich] Vorteile aushandeln, Geschäfte machen" und im übertragenen Sinne "unverständlich sprechen" (Duden *Rechtschreibung* 2006, S. 676, Art. "mauscheln". Im Duden *Rechtschreibung* von 1996 ist ausserdem der 'Mauschel' aufgeführt. Das ist [wiederum zurückgehend auf den hebräisch-jiddischen Namen *Moses*] ein "armer Jude" (Duden *Rechtschreibung der deutschen Sprache*. 21., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Leipzig u. a. 1996. S. 482, Art. "Mauschel"). Im Duden *Rechtschreibung* 2006 fehlt dieser Eintrag.

ren, Jude zu sein.¹⁸⁰⁴ Heine hat in Wagners Werk von den Zeitgenossen die meisten (wenn auch später verleugneten) Spuren hinterlassen.¹⁸⁰⁵ Den Hauptgrund für Wagners Heine-Verdrängung sieht Borchmeyer in der Tatsache, dass Wagner in den vierziger Jahren sein Künstlertum mehr und mehr aus der Opposition gegen die "urbanistisch-kosmopolitische Basis heraus neu konstituiert"; diese Basis umfasst vornehmlich die Begriffe und Namen *Paris*, *Judentum* und *Heine*.¹⁸⁰⁶

Spitzer thematisiert die Verbindung zwischen Wagner und Heine beispielsweise dann, wenn er den Wagnerianern zugesteht, dass sie ihrem "Meister" den Vorwurf machen können, "welchen in dem Gedichte Heine's der gekrönte Usufructuar der Lola Montez seinem königlichen Sittenrichter spottend zuruft: 'selber habend nie gekonnt es'".¹⁸⁰⁷ Eine Verbindung zwischen Wagner und der spanischen Tänzerin Lola Montez, wegen der seinerzeit Ludwig I. zu Fall kam (ein Lieblingsmotiv der Zeitungssatire), schafft überdies Georg Herwegh in seinem Gedicht *An Richard Wagner* (1866).¹⁸⁰⁸ Richard Wagner schrieb schliesslich 1849 einen Vierzeiler mit dem Titel *Lola Montez*.¹⁸⁰⁹ "Selbst der betroffene Ludwig I., der ja erst 1868 starb, machte sich die Parallele zu eigen und sah auf seinen Enkel eine verwandte Katastrophe wie zwanzig Jahre zuvor auf sich selber zukommen."¹⁸¹⁰

Wagner mochte dramatisierendes, apokalyptisches Vokabular; *Vernichtung* und *Erlösung* gehören als Grundbegriffe zu seiner dramatischen Phantasie.¹⁸¹¹ Die Figuren *Beckmesser* in den *Meistersingern von Nürnberg*, *Kundry* im *Parsifal* und *Alberich* im *Ring des Nibelungen* liefern der Forschung bis heute Diskussionsstoff, und es bleibt umstritten, ob es sich dabei tatsächlich um musikalische 'Zeugen' von Wagners Judenhass handelt.¹⁸¹²

¹⁸⁰⁴ Heine wiederum verlacht in seiner *Börne-Denkschrift* (1840) die Dreiecksbeziehung zwischen Börne, Jeanette Wohl und deren Ehemann Salomon Strauss (cf. Heine, Heinrich: *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*. Hist.-krit. Gesamtausgabe der Werke. Bd. 11. Hg. v. Helmut Koopmann. Hamburg 1978. S. 9-132).

¹⁸⁰⁵ Borchmeyer 2002, S. 371. – Ausführlich zu Heine und Wagner: cf. ebd. S. 371-391; Hansen 2006, S. 94-97.

¹⁸⁰⁶ Borchmeyer 2002, S. 375. – Zu Heine cf. Kap. 7. 2. 1 dieser Arbeit.

¹⁸⁰⁷ WS 6. März 1870: *Die erste Aufführung der Meistersinger*. In: WS II, S. 106. Spitzer bezieht sich auf Heines Gedicht *König Ludwig an den König von Preußen* ("Stammverwandther Hohenzoller,/Sei dem Wittelsbach kein Groller;/Zürne nicht ob Lola Montez,/Selber habend nie gekonnt es." Entstanden zwischen 1841 und 1848, Erst- druck 1855. Eingeordnet in der Digitalen Bibliothek Heine: *Gedichte: Nachlese/Zeitgedichte*, S. 37670; www.heinrich-heine.net [Stand 20. 12. 2006].)

¹⁸⁰⁸ Herwegh, Georg: *An Richard Wagner* [1866]. In: Herwegh 1909, Bd. III, S. 92-94. – cf. Hansen 2006, S. 236.

¹⁸⁰⁹ cf. Wagner, Richard: *Lola Montez* (1849). In: Wagner *Dichtungen und Schriften* 5, S. 272.

¹⁸¹⁰ Borchmeyer 2002, S. 428f., Zitat S. 429. – cf. Hansen 2006, S. 121-123, 140.

¹⁸¹¹ Fischer 2000, S. 85.

¹⁸¹² cf. z. B. Vaget 1995, S. 271-299. Vaget geht von Adornos *Versuch über Wagner* und *Wagners Aktualität* aus und bietet einen Forschungsbericht zum Jüdischen in Wagners Opern (v. a. *Meistersinger von Nürnberg*). – Eine Sammlung von Beiträgen liefern auch: *Richard Wagner und die Juden*. Hg. v. Dieter Borchmeyer, Ami Maayani u. Susanne Vill. Stuttgart u. Weimar 2000; Bermbach, Udo: *Blühendes Leid'. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart 2003. (v. a. S. 313ff.); Bermbach 2004, S. 261-282 (zur Bedeutung der Sprachtheorie Wagners für das "Kunstwerk der Zukunft").

Für Spitzer bieten Wagners musikalische Werke immerhin Anlass, auf das *Judentum in der Musik* einzugehen. Bei der Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* am 27. Feb. 1870, also ein knappes Jahr nach Erscheinen der Broschüre *Das Judentum in der Musik*, nimmt Daniel Spitzer erstmals Stellung zu Wagners Schrift:

Man hatte erwartet, daß infolge der Wagnerschen Broschüre: 'Das Judentum in der Musik', die Aufführung der 'Meistersinger' erwünschte Gelegenheit zu einem kleinen Religionskriege bieten würde. [...] Man kam jedoch während der Vorstellung über die Verbal-Injurien nicht hinaus, wobei freilich die Wagnerianer oft jedes Maß vergaßen, und so einem sehr anständigen Zischer das Schmähwort: Mendelssohn-Bartholdy!¹⁸¹³ einem anderen den noch gröberen Schimpfnamen: Meyerbeer! ins Gesicht schleuderten. Der konfessionelle Charakter des musikalischen Krieges trat aber zurück, und so konnte man christlich-musikalische Germanen zischen hören, während man andererseits die Besitzer von Nasen, welche die Wucht des Semitentums schwer gebeugt hatte, applaudieren sah.¹⁸¹⁴

In den Tagebüchern Cosima Wagners¹⁸¹⁵ kann man eine kontinuierliche Zunahme des Judenhasses Wagners erkennen. Ob dies mit dem Misserfolg der 'Broschüre' zusammenhängt, ist nur zu mutmassen. Freunde wandten sich kopfschüttelnd ab, Wagner wurde Anlaufstelle für Texte der neuen politisch-antisemitischen Bewegung.¹⁸¹⁶

Einig ist sich die Forschung darin, dass *Das Judentum in der Musik* einen zentralen Text des europäischen Antisemitismus darstellt. Nicht der neuen Argumente wegen, sondern weil bereits die Version von 1850 ein Versuch war,

den bisher schon gängigen Frühantisemitismus konsequent auf das Gebiet der Kultur und speziell der Musikkultur zu übertragen, und er ist dies dann in der zweiten Version von 1869 dadurch, daß zum ersten Mal ein europaweit berühmter Komponist und ein Musikdramatiker-Genie eine Geisteshaltung zu erkennen gibt und diese wortreich verteidigt, die man bisher entweder verachtet oder geteilt hatte, aber auf jeden Fall in Kreisen verbreitet und von Autoren propagiert sah, die auf keinen Fall die Achtung intellektueller Kreise genossen.¹⁸¹⁷

¹⁸¹³ Interessanterweise übernimmt Spitzer den falschen Bindestrich im Namen Mendelssohn(-)Bartholdy wohl aus Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik* (zit. nach Fischer 2000, z. B. S. 163). Möglicherweise tut der sorgfältige Spitzer dies mit Absicht, um das "Schmähwort" originalgetreu zu zitieren und den Eingeweihten auf Wagners Schrift hinzuweisen.

¹⁸¹⁴ WS 6. März 1870: *Die erste Aufführung der Meistersinger*. In: WS I. S. 326f. Spitzer spielt hier auch auf das Faktum an, dass zahlreiche Juden zum begeisterten Publikum Wagners gehörten (cf. Karikatur in Fischer 2000, S. 53. Abb. 3: "Das Judentum in der Musik, wie es Richard Wagner gefällt – wenn es nämlich 25 Gulden für einen Fauteuil bezahlt." Karikatur in der Zeitschrift *Kikeriki*, 1872). – Zum Verhalten des Publikums (später) cf. Ebhardt 1880, S. 577f.

¹⁸¹⁵ Wagner 1980, Wagner 1982.

¹⁸¹⁶ Fischer 2000, S. 117.

¹⁸¹⁷ Ebd., S. 121f.

Einen wichtigen Beleg für die Wirkung der Wagnerschen Schrift stellt der 3. April 1929 dar. Im Hofbräuhaus-Festsaal München fand eine Versammlung zu den Münchner Festspielen statt. Der Hauptredner des Abends paraphrasierte *Das Judentum in der Musik* bis in einzelne Formulierungen und berief sich während seiner Rede auf Richard Wagner: Der Redner hiess Adolf Hitler.¹⁸¹⁸

1935 noch bestätigt Arnold Schönberg (selbst ein begeisterter Wagner-Anhänger) in einem Vortrag: "man konnte kein echter Wagnerianer sein, wenn man kein Anhänger seines antisemitischen Aufsatzes über 'das Judentum in der Musik' war."¹⁸¹⁹

6. 3. 2 Spitzers (Nicht-)Wirkung auf Wagner

Die *Wirkungsaussicht* der satirischen Intention besteht mindestens in der Hoffnung auf eine leichte Veränderung der angeprangerten Normwidrigkeit. Die *Wirkungsentfaltung* beschränkt sich jedoch zumeist auf das *Aufdecken* von Widersprüchen; diesen Zustand selbst zu beheben kann der Satire indessen kaum je gelingen (selbst wenn sie es wollte).¹⁸²⁰

Nur selten resultiert (abgesehen vom "Aufdecken von Widersprüchen") direkt ein wirklicher 'Nutzen' aus einem satirischen Beitrag – und wenn, dann ist dieser schwer belegbar.¹⁸²¹ Max Kalbeck behauptet, sogar Richard Wagner habe sich "köstlich über Spitzer's Invectiven amüsirt".¹⁸²² Dagegenzuhalten ist, dass Spitzer vom Komponisten kaum bemerkt worden sein dürfte, er wird weder in Wagners *Mein Leben* noch in Cosimas *Tagebüchern* namentlich erwähnt (im Gegensatz zum Wiener Kritiker Hanslick, über den sich zahlreiche Bemerkungen finden);¹⁸²³ folglich bleibt im Dunkeln, wie Kalbeck zur Behauptung kommt, Wagner hätte sich über Spitzer amüsiert.

Bei seinem Wien-Aufenthalt 1861 war Wagner vom Wiener Ensemble so begeistert, dass er den *Tristan* in Wien aufführen wollte. Da das Werk aber nach zweijähriger Probenzeit als unspielbar zurückgewiesen wurde, verkehrte sich Wagners Wertschätzung in ihr Gegen-

¹⁸¹⁸ Ebd., S.130f. – cf. Hitler, Adolf: *Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933*. Bd. III. Hg. und komm. v. Klaus A. Lankheit. München u. a. 1994, S. 129, Berufung auf Wagner S. 148. – Wagner konnte sicherlich nicht wissen, dass Hitler ein Wagnerianer werden würde und darüber hinaus Hauptverantwortlicher für einen (u. a. jüdischen) Massenmord. Köhler versucht nachzuweisen, dass eigentlich alle Äusserungen (Text, Schrift) und Handlungen Hitlers (letztlich auch die "Endlösung der Judenfrage") auf Wagners Werken gründen (cf. Köhler, Joachim: *Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker*. München 1997).

¹⁸¹⁹ Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hg. v. I. Vojtech. Frankfurt/M 1976. S. 333f. (zit. nach Fischer 2000, S. 126).

¹⁸²⁰ Senn 1998, S. 45: "Die aus der Medienwirkungsforschung bekannte Tatsache, wonach Medieninhalte am häufigsten eine Verstärkung der *vorgegebenen* Meinung, nicht aber eine Umkehr der Ansicht, bewirken [...], dürfte auch für die satirische Äusserung gelten." (cf. Schwind 1988, S. 121f.)

¹⁸²¹ cf. Kap. 3. 3.

¹⁸²² Zitat: Kalbeck 1894, S. XXIII, Nöllke 1994, S. 79.

¹⁸²³ cf. Kap. 4. 2 zu Wagners Reaktion auf die *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin*.

teil.¹⁸²⁴ Offenbar war es nicht aussergewöhnlich, dass Wagner von der Wiener Presse zur Zielscheibe ihres Spottes gemacht wurde;¹⁸²⁵ Spitzer ist erwiesenermassen nicht der Einzige, der sich mit Wagner satirisch beschäftigte.¹⁸²⁶ Eduard Hanslick verfasste 1875 ein Feuilleton zu Wagners *Tannhäuser*, in dem er die "zügellose Entfesselung der Begierden, wie sie hier in den Massen-Evolutionen grinsender und ächzender Liebespaare sich producirt", selbst für den "liberalsten Geschmack" als "geradezu unästhetisch" abstrahiert.¹⁸²⁷

Trotz der mutmasslichen Nicht-Wirkung auf Wagner scheint der Spaziergänger zumindest in seinen Satiren bisweilen mit seinem satirischen Opfer in Kommunikation zu treten.¹⁸²⁸ In seinem Feuilleton zu Wagners *Verlängertem Tannhäuser* spricht Spitzer kritisch Wagners wahrhaftig gewandeltes Verhältnis zum jüdischen Komponisten Meyerbeer an, erst in Andeutungen,¹⁸²⁹ dann expressis verbis durch die Erwähnung der "Witze über den Componisten der 'Hugenotten' [sc. Meyerbeer] und andere bedeutende Menschen."¹⁸³⁰ Der Fall Meyerbeer¹⁸³¹ beschäftigt Spitzer besonders, und so fügt er seiner Anklage zum Schluss (ähnlich wie in seinen Ausführungen zu den *Meistersingern*) das bereits besprochene scharfe Fazit an: Meyerbeer kann sich gegen Wagners Anschuldigungen nicht mehr wehren – weil er tot ist.¹⁸³² "Und diesen Vorthail [sc. dass sich Tote nicht wehren können] hat der Satyriker, der die Todten lächerlich macht, immer gegenüber jenem, der die Schwächen der Lebenden geißelt."¹⁸³³

In Absetzung von Wagners Polemik rechtfertigt Spitzer seine Satire insofern, als er (wie bereits mehrfach beobachtet¹⁸³⁴) zu zeigen versucht, dass Wagner aus eigenem Verschulden satirisches Material anbiete (etwa mit seinen "Übertreibungen", die "den Humor herausfordern"¹⁸³⁵). Darüber hinaus zeigt der Feuilletonist, dass er selbst hingegen dem satirischen Objekt (das noch lebt) die Chance gibt, sich zu wehren, und folglich recht eigentlich eine faire

¹⁸²⁴ cf. Obermaier 1991, S. 19f.

¹⁸²⁵ "So erfuhr [...] Richard Wagner in der gesamten Wiener Presse sowohl durch Kritiken wie durch Feuilletons scharfe Ablehnung" (Haacke 1942, Sp. 2052).

¹⁸²⁶ cf. Hakel 1963; *Der Ring, der nie gelungen. Richard Wagner in Parodie, Satire und Karikatur*. Hg. v. Wolfgang W. Parth. München 1983; *Wagner-Parodien*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler. Frankfurt/M 1983 (ITB 687). – cf. Fuhrmann 2005, S. 69, 83-96.

¹⁸²⁷ Hanslick, Eduard: *Feuilleton. Hofopertheater ('Tannhäuser' von Richard Wagner)*. In: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*. 24. Nov. 1875, Ts.-S. 3 (einsehbar im HAWSL).

¹⁸²⁸ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 255f. – Bsp. ausgeführt in Kap. 2. 4. 1 dieser Arbeit.

¹⁸²⁹ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 255f.

¹⁸³⁰ Ebd., S. 256. – Im *Judentum in der Musik* äussert sich Wagner vermehrt abschätzig über jüdische Künstler wie Mendelssohn, Meyerbeer, Heine etc. (cf. Fischer 2000, S. 64ff.).

¹⁸³¹ Wagner verehrte erst den Komponisten Meyerbeer, der in Paris sehr erfolgreich war; dieser erwirkte gar für den noch erfolglosen Wagner Aufführungen, um später von ihm verachtet und erniedrigt zu werden (Fischer 2000, S. 64-80 u. a.).

¹⁸³² WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 255. – cf. Kap. 2. 4. 1.

¹⁸³³ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 256.

¹⁸³⁴ cf. Kap. 2. 4. 1.

¹⁸³⁵ WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 255f.

Sache abhandelt.¹⁸³⁶ Möglicherweise kommt dieser doch überraschend ernsthafte Schlussteil mit der Kritik an Wagners Aussagen über andere Künstler gerade im Feuilleton über *Tannhäuser* zur Sprache, weil Spitzer bekannt war, dass Wagner beim Tannhäuser-Stoff auf Heinrich Heine zurückgriff – ohne diesen allerdings als Quelle zu erwähnen.¹⁸³⁷ Während Wagner zugibt, seine erste Begegnung mit dem Tannhäuser-Stoff Tieck zu verdanken,¹⁸³⁸ bagatellisiert er zugleich – "im Zwange seiner Volksgeist-Ideologie"¹⁸³⁹ – die Wirkung derselben und die der Erzählung von E. T. A. Hoffmann.¹⁸⁴⁰ Möglicherweise erkannte Spitzer in diesem Stoff die verschwiegene Beziehung zu Heine¹⁸⁴¹ – in Spitzers Bibliothek stand Heines Werk, und Heine gehörte zudem bekanntermassen zu Spitzers Lieblingsdichtern.¹⁸⁴²

Endlich bleibt uns "Anderen" für das Verhältnis Spitzer-Wagner (durchaus mit "Vergnügen") zu konstatieren:

Freilich sind die Todten nicht mehr so empfindlich, und der Satyriker, der seine Opfer nicht schlachtet, sondern die Geduld hat, zu warten, bis dieselben ein sanfter 'Strohtod' ereilt hat, kann sich mit Beruhigung sagen: Ihm schadet es nichts, und den Anderen macht es ein Vergnügen.¹⁸⁴³

¹⁸³⁶ Nach Wagners Tod 1883 erscheinen noch rund sechs Feuilleton von Spitzer, in denen Wagners Werk oder die Wagnerianer thematisiert werden (aber nur sekundär geht es darin um die Person Richard Wagner).

¹⁸³⁷ Heine veröffentlichte 1837 im dritten Band seines *Salons* den Essay *Elementargeister*. Der Heine-Kenner und Heine-Nachahmer (das verraten seine Pariser Feuilletons) Wagner hat diesen Essay mit grosser Wahrscheinlichkeit gekannt. In *Eine Mitteilung an meine Freunde* und in *Mein Leben* erwähnt er diese Quelle zwar nicht, doch dies ist kein Gegenbeweis: "Sein Schweigen gehört in den Zusammenhang seiner Heine-Verdrängung seit den vierziger Jahren." (Borchmeyer 2002, S. 144; ausführlich zur *Tannhäuser*-Thematik, Quellen, Variationen etc. cf. ebd., S. 143-196). Wagner behauptet in der *Mitteilung an meine Freunde* (1851), den entscheidenden Impuls zum *Tannhäuser* nicht aus den modernen dichterischen Bearbeitungen des Stoffs empfangen zu haben, sondern "aus dem Volksbuche und dem schlichten Tannhäuserliede" (Wagner *Dichtungen und Schriften* 6, S. 242). Borchmeyer geht davon aus, dass Wagner dieses Lied nicht in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Arnim und Brentano selbst entdeckt habe und es erst recht nicht aus deren Quelle (dem *Mons Veneris* von Kornmann [1614]) kenne, sondern es schlicht in Heines *Elementargeister* gelesen habe, wo es in seiner ganzen Länge abgedruckt steht. Das "Volksbuch" vom Tannhäuser hat es übrigens nie gegeben; es ist längst bekannt, dass Wagner damit Ludwig Bechsteins Sammlung *Die Sagen von Eisenach und der Wartburg, dem Hörselberg und Reinhardsbrunn* (1. Teil 1835) gemeint hat. (Darin wird die Sage von Tannhäuser erzählt, der Venusberg von Italien nach Thüringen 'verlegt' und Tannhäuser lose mit der Wartburg in Verbindung gebracht – so lässt sich auch der Untertitel der Wagneroper erklären: *Der Sängerkrieg auf Wartburg* [Borchmeyer 2002, S. 148].) Ausserdem konnte Wagner Heines Werk Weiteres entnehmen: Hinweise auf Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild* (1819), auf Willibald Alexis' Novelle *Venus in Rom* (1828) und auf die gemeinsame Quelle beider Erzählungen: *Mons Veneris, Fraw Veneris Berg* (1614) von Ludwig Kornmann. "In den *Elementargeistern* konnte Wagner also nahezu alles Wissenswerte über den Tannhäuser-Stoff finden – nicht zuletzt Heines eigene parodistische Version der Sage." (Zitat: Borchmeyer 2002, S. 148, gesamter Abschnitt: Ders. S. 147f.) – cf. auch Wagners *Der fliegende Holländer* und Heines Romanfragment *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*.

¹⁸³⁸ Borchmeyer 2002, S. 149.

¹⁸³⁹ Ebd.

¹⁸⁴⁰ "*Tannhäuser* ist eine Art Kombination von Tiecks *Tannenhäuser*-Erzählung mit Hoffmanns *Kampf der Sänger*. Ansätze einer Verbindung beider Sagen fand Wagner [...] schon in der [...] Erzählung aus Hoffmanns Zyklus *Die Serapionsbrüder*." (Zitat: Borchmeyer 2002, S. 150, Abschnitt im Text: Ebd., S. 149.)

¹⁸⁴¹ cf. auch Hansen 2006, S. 106f.

¹⁸⁴² Kalbeck 1894, S. XLII. – cf. Kap. 6. 1.

7. Integration und Rezeption – zu Spitzers Gesamtwerk, satirischen Zeitgenossen und Nachfahren

Ein Mensch, der Sonntags um 12 Uhr noch nicht das Feuilleton des 'Wiener Spaziergängers' gelesen und darüber in Entzücken geraten wäre, würde es nicht wagen, sich in einer anständigen Gesellschaft zu zeigen.

Don Spavento: *Herr Daniel Spitzer*

7. 1 Die heutige Publikationssituation von Spitzers Gesamtwerk und seinem Nachlass

Nach Spitzers Tod publizierte Max Kalbeck 1894 die *Letzten Wiener Spaziergänge*, rund zwanzig Jahre später (1912-1914) gab Kalbeck mit Otto E. Deutsch die ersten drei Bände der *Gesammelten Schriften* heraus (ursprünglich waren sechs Bände konzipiert, der Erste Weltkrieg verhinderte dies Unterfangen allerdings).¹⁸⁴⁴ Darauf erwarb der Verlag "Wiener Drucke" das Verlagsrecht von Georg Müller und plante die Fortsetzung einer Spitzer-Gesamtausgabe inklusive Nachlass – ein Vorhaben, das wiederum nicht verwirklicht wurde. Unter dem Titel *Wiener Abstecher* erschien 1923 ein aphoristisches Florilegium, das einige bisher unveröffentlichte Trouvaillen vereint.¹⁸⁴⁵ Bauer berichtet über Spitzers Nachlass:

Dieser Nachlaß besteht zunächst aus sieben Notizbüchern; dann aber aus einer Unzahl von Zetteln der verschiedensten Herkunft; Einladungen, Briefe, Rechnungen, beschriebenes und bedrucktes Papier aller Art mußten seine Einfälle, wie und wo sie ihm gerade kamen, bis auf weiteres aufnehmen. Mit solchen Keimzellen späterer Aussprüche, aber auch mit Aphorismen, die im ersten Einfall inhaltlich und formell vollendet waren, sind die Notizbücher übersät; andere werden in immer neue und immer bessere Form gegossen, bis sie schließlich verwendbar sind. [...] Neben kurzen Einfällen und aphoristischen Aussprüchen [...] enthält der Nachlaß schließlich eine Menge begonnener Feuilletons.¹⁸⁴⁶

Einiges von Spitzers Nachlass gilt heute als verloren,¹⁸⁴⁷ was noch übrig ist, findet sich in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (HAWSL). Der Nachlass von Otto Erich Deutsch¹⁸⁴⁸

¹⁸⁴³ WS 6. Mai 1877: *Baron Dingelstedt*. In: WS IV, S. 92.

¹⁸⁴⁴ In Kapitel 6. 1 wurde die Publikationssituation von Spitzers Texten zu Lebzeiten des Satirikers aufgezeigt (cf. Kap. 1. 4); hier geht es im Anschluss daran um die Zugänglichkeit seiner Schriftstücke heute.

¹⁸⁴⁵ Spitzer *Abstecher* 1923.

¹⁸⁴⁶ Spitzer *Abstecher* 1923, S. 8f.

¹⁸⁴⁷ Der Nachlass, aus dem Bauer abdruckt, ist seither leider verloren (cf. Scheichl 1993, S. Vf.).

weist zudem mehrere Mappen mit Spitzers Briefen, Karten, Entwürfen oder Vorarbeiten zu den *Wiener Spaziergängen* (teils wiederum in Stenographie), autobiographische Notizen, Gedichte u. a. auf.¹⁸⁴⁹ Denkbar ist, dass sich weitere Dokumente von oder betreffs Spitzer im Besitz von Privatpersonen befinden; bisweilen tauchen solche Schriftstücke in Antiquariaten auf.¹⁸⁵⁰

Die gegenwärtige Publikationssituation von Spitzers Texten ist äusserst unbefriedigend. Viele Feuilletons wurden nur in der Zeitung veröffentlicht (und sind heute allein via HAWSL zugänglich); die Buchausgaben der *Wiener Spaziergänge* sind, wie bereits erwähnt¹⁸⁵¹, (wenn überhaupt) nur mehr antiquarisch zu beschaffen. Besonders interessant für weitere Arbeiten über Spitzer dürfte das bislang nicht publizierte Drama *Leonidas. Lustspiel in zwei Aufzügen* sein, da es sich hierbei wohl um Spitzers einzige Arbeit in der Gattung des Dramas handelt.¹⁸⁵² Diese Schriften könnten das Gesamtbild des Satirikers um bislang nicht beachtete Aspekte bereichern – und seine Einordnung in die Tradition des satirischen Wiener Feuilletons aufschlussreich ergänzen.

7. 2 Versuch einer Einordnung der *Wiener Spaziergänge* in die Tradition des satirischen Wiener Feuilletons

Daniel Spitzers in der Zeitung veröffentlichtes Werk umfasst rund 650 Feuilletons, die sich neben dem am häufigsten behandelten Themenbereich der Politik einem zweiten prominenten Thema widmen, der Bühne.¹⁸⁵³ Diese Einteilung kann allerdings nicht präzise geschehen, da Spitzer die beiden Themenbereiche beliebig zu verknüpfen weiss.

¹⁸⁴⁸ HAWSL, ohne I. N.

¹⁸⁴⁹ 1 Mappe mit 11 Briefen, 1 Karte, 1 Umschlag, 1 Telegramm, 3 Visitenkarten. – 1 Mappe mit 5 leserlichen Manuskripten WS (dat. 5. 7. 1868, nur Schluss); 6. 12. 1868; 13. 12. 1868; 12. 12. 1869; 19. 12. 1869 (zweite Hälfte Steno). – 1 Mappe Entwürfe zu den WS, 54 Blatt (Tinte/Bleistift – praktisch unleserlich), kleine Zettel (teils Steno). – 1 Mappe Vorarbeiten, meist zu WS, 50 Zettel, Kartons, beschriebene Hochzeitskarte, Werbeprospekt, Hotelrechnung, Redaktionsbrief (kaum lesbar). – 1 Mappe Vorarbeiten zu WS, 21 Zettel (viel Steno), Gedichte. – 1 Mappe Vorreden zum 2. und 3. Band der WS. – 1 Mappe Inhaltsverzeichnis, 4 Blatt. – 1 Mappe Textbuch "Die Feen" von Richard Wagner mit Randbemerkungen und Unterstreichungen von Spitzer; 1 Beiblatt, eng beschrieben, unlesbar. – 1 Mappe mit 4 Blättern Manuskript zum *Herrenrecht*. – 1 Mappe Gedichte, selbstgebasteltes Heft mit blauem Pappumschlag. – 1 Mappe mit autobiographischer Notiz.

¹⁸⁵⁰ z. B. eine Visitenkarte von Joseph Oppenheim (zu datieren um 1880), auf welcher Kiss oder Emmerich Alacska den Sänger, Schauspieler und Theaterleiter Karl Bukovics um einen Ecksitz für Spitzer ersuchen (Privatbesitz Nadja-Irena Orfei).

¹⁸⁵¹ cf. Kap. 1. 1.

¹⁸⁵² HAWSL, I.N. 95592 (undatiert, 15 Blatt, eigenhändig geschrieben). Des Weiteren finden sich in Spitzers Nachlass: *Eigenhändiger Entwurf eines Feuilleton-Manuskripts*. Undatiert, teils Stenografie. I. N. 167.796. – *Eigenhändiges Feuilleton-Manuskript*. Undatiert (entspricht WS 5. Feb. 1882). I. N. 219.784. – 3 Briefe an Jenny Mautner, 10. 4. 1892 (I. N. 200.880), 30. Mai 1892 (I. N. 200.881), 23. 12. 1892 (I. N. 200.882). – Redaktionsbrief von Paul Lindau an Daniel Spitzer. 5. 4. 1875. I. N. 200.877. – Brief von Emil Kuh. 22. 8. 1866. I. N. 200.878. – *Eigenhändig ausgefüllter Fragebogen für das Lexikon der Gegenwart*. Dat. Nov. 1881. I. N. 200.883.

¹⁸⁵³ cf. Anm. 89 sowie Kap. 1. 2 und 1. 3 der vorliegenden Arbeit.

Das Zusammenführen heterogener Themenbereichen unter dem Strich ist ein Merkmal feuilletonistischen Schreibens zur Zeit Spitzers. Diesem "Potpurri"¹⁸⁵⁴ kommt eine satirische Behandlung der Stoffe insofern zugute, als Spitzers Satire Unterschiedlichstes miteinander zu vergleichen pflegt.¹⁸⁵⁵ Die besondere Situation der Zeitungssatire ermöglicht dem Satiriker, diverse Prätexte aus dem Zeitungskontext mit dem Bildungswissen zur Satire zusammenzuführen. Spitzers *Wiener Spaziergänge* vereinen auf besondere Art und Weise bereits dargestellte feuilletonistische und weiter zu untersuchende satirische Einflüsse.¹⁸⁵⁶

Die folgende Gegenüberstellung von Spitzers Texten mit Satiren anderer Autoren ist nicht vollständig, sondern funktioniert exemplarisch. Ausgegangen wird vom in der Sekundärliteratur vorgenommenen Tenor der Einordnungen Spitzers in einen bestimmten Kontext, wie dies etwa Hartl formulierte:

Wenn überhaupt, dann wird Spitzer zuletzt in der Reihe namhafter Wiener Feuilletonisten angeführt: Ferdinand Kürnberger, Ludwig Speidel und Daniel Spitzer. Besser paßt er in die Geistesverwandtschaft Johann Nestroy – Daniel Spitzer – Karl Kraus. Mit Nestroy und Kraus hat er überdies gemein, daß die Familie aus der nordslawischen Region stammte und daß jeder der drei in der Jugend Jus zu studieren begann.¹⁸⁵⁷

Die erfolgte Analyse der Spitzer-Texte in der vorliegenden Arbeit zeigt, dass einer so generalisierenden Einordnung nicht unkritisch Folge leisten kann, wer nicht in eine flüchtige Aufzählungen v. a. äusserer (Text-)Merkmale verfallen möchte. Die folgenden Unterkapitel diskutieren daher sowohl die satirischen Einflüsse auf Spitzer, als auch seinen eigenen Wirkungsradius von drei Richtungen her: Zuerst wird u. a. der Einfluss Heinrich Heines auf Spitzers *satirisches* Schreiben thematisiert,¹⁸⁵⁸ dann muss das Satirische Prinzip auf die Künstler-Satire mit Schwerpunkt Richard Wagner eingegrenzt werden,¹⁸⁵⁹ um schliesslich Spitzers satirisch-feuilletonistisches Schreiben wieder erweitert in der Linie Nestroy-Spitzer-Kraus untersuchen zu können.¹⁸⁶⁰

7. 2. 1 Heinrich Heine und andere satirische Vorfahren

¹⁸⁵⁴ Preisendanz 1973, S. 30 (ausführlich zit. in Kap. 7. 2. 1).

¹⁸⁵⁵ cf. z. B. Kap. 2. 3.

¹⁸⁵⁶ cf. Kap. 4. 1.

¹⁸⁵⁷ Hartl 1987, S. VII.

¹⁸⁵⁸ cf. Kap. 7. 2. 1.

¹⁸⁵⁹ cf. Kap. 7. 2. 2.

¹⁸⁶⁰ cf. Kap. 7. 2. 3.

Von Zeitgenossen wurde Daniel Spitzer etwa in einem Atemzug ziemlich grosszügig mit "Lichtenberg und Rabener, Falk und Kästner, Heine und Kossak"¹⁸⁶¹ genannt. In eine weitere Reihe namhafter Autoren stellt man ihn, wenn anhand von Spitzers literarischen "Favoriten Swift, Rabelais, Lichtenberg, Liscow, Goethe, Lessing und Heine"¹⁸⁶² eine Charakteristik seiner Werke vorgenommen wird. Es ist durchaus denkbar, dass sich Spitzer an diesen Autoren und ihrer satirisch-kritischen Darstellung der Erscheinungen ihrer Zeit schulte; allerdings dürfte es sich hierbei hauptsächlich um eine Beeinflussung hinsichtlich der satirischen Verformung eines nicht weiter festgelegten Stoffes handeln. Es ist kaum auszumachen, woher genau Spitzer seine satirischen Textstrategien hat. Plausibler ist, dass er (wie jeder lesende Autor) von diversen Schreib-Stilen beeinflusst wurde. Letztlich sind solche, in groben Zügen formulierte Zusammenführungen wenig aufschlussreich und können im Detail kaum überprüft werden, zumal sich auch Spitzer selbst nicht weiter zu seinen Inspirationsquellen äusserte – abgesehen von einigen Randbemerkungen zu Heinrich Heine.¹⁸⁶³

Hinsichtlich Spitzers Heine-Bezug muss vorerst zweierlei festgehalten werden: Zum einen ist nicht zu vergessen, dass sich im Spitzer-Kontext ein Verweis auf Heine – und Ludwig Börne – geradezu anbietet, wenn man Spitzer "jüdelnde Absichten" unterstellt, was mehrfach geschehen ist.¹⁸⁶⁴ Zum andern waren Heines Schriften im 19. Jahrhundert überaus modern und wurden vielseitig rezipiert,¹⁸⁶⁵ wie etwa Würffel bestätigt: "Wirklich populär geworden war Heine in den 20er Jahren mit [...] den 'Reisebildern'."¹⁸⁶⁶ Der Einfluss Heines auf die Reise-Literatur bzw. auf Spitzers *Reisebriefe* wurde bereits aufgezeigt,¹⁸⁶⁷ und Wolfgang Preissendanz schreibt hinsichtlich der Genre-Zugehörigkeit Heines *Reisebildern* Eigenschaften zu, die Spitzer an der literarischen Satire gleichfalls schätzte, etwa das

¹⁸⁶¹ Biographisches Lexikon 1877, S. 181.

¹⁸⁶² Kalbeck 1894, S. XLII. – Eine umfassende Untersuchung sämtlicher literarischer Einflüsse auf Spitzer liegt zur Zeit nicht vor und kann im Rahmen dieser Arbeit nicht umfassend geleistet werden.

¹⁸⁶³ cf. Kap. 6. 1. 1.

¹⁸⁶⁴ cf. z. B. Kap. 1. 4. – Wilmont Haacke etwa fordert die "Ausmerzung des Judentums aus dem deutschen Feuilleton" (Haacke 1943, S. 9). Bemerkenswert ist doch, dass Haackes Werk seine Habilitationsschrift ist, deren überarbeitete Fassung von 1951 (*Handbuch des Feuilletons*, 3 Bde.) noch immer als *das* Standardwerk zum Feuilleton gehandelt wird (cf. Kernmayer 1998, S. 39). Im Vorwort der Neufassung präsentiert sich Haacke als Opfer der NS-Regierung (die er allerdings wortreich unterstützte), wenn er die radikal nationalsozialistischen Bemerkungen seiner *Feuilletonkunde* von 1943 mit der nationalsozialistischen Zensur begründet, die seine Arbeit nur so hätte erscheinen lassen wollen. Interessant zur politischen 'Wandlung' Haackes: Weinzierl, Ulrich: *Typische Wiener Feuilletonisten? Am Beispiel Salten, Blei, Friedell, Polgar und Kuh*. In: *Literatur und Kritik* 20 (1985), S. 73; sowie Ders.: *Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur*. Wien 1978, S. 111.

¹⁸⁶⁵ Robert Prutz beispielsweise schreibt 1847 über den Standpunkt Heines in der Literatur und von der "Herrschaft, die er Jahre lang über unsere Literatur ausübte" (Prutz 1847, S. 51). – Die *Harzreise* verkaufte sich vorerst v. a. in Berlin und Hamburg gut (cf. Hermand 1973, S. 539: "So notiert sich Varnhagen am 21. Juni 1826 in sein Tagebuch: 'Heine's 'Reisebilder', in Hamburg gedruckt, machen wegen ihrer fast unglaublichen Keckheit großes Aufsehen hier' ['Blätter aus der preßischen Geschichte', Leipzig 1868f., Bd. IV, 84]."). Campe lancierte 1852 bzw. 1853 von der *Harzreise* "einen marktgängigen Separatdruck" (Hermand 1973, S. 560).

¹⁸⁶⁶ Würffel 1989, S. 51.

kunterbunt[e] Durcheinander von Fakten, Phänomenen, Episoden, Prospekten, Bewußtseinsdaten, ein Potpurri von Realitäten der verschiedensten Ebenen und Dimensionen also, die nur durch Assoziation, Reflexion, Gedächtnis des niemals gänzlich fiktiven Autors miteinander in Kontakt kommen.¹⁸⁶⁸

Gerade Heines *Reisebilder* lassen die Bewegung, wie dies für Spitzers *Spaziergänge* festgehalten wurde, als zentrales Gestaltungsmoment des Textes hervortreten. Heines *Harzreise* (1826) beispielsweise vereint diverse Themen und Motive: "Er führt sie zu einer neuartigen *Mischung von Naturschilderung, Witz, Poesie und Waschington Irvingscher Beobachtung* zusammen, indem er die Montage-Technik seiner *Briefe aus Berlin* mit der beliebten Form der romantischen Wander-Erzählung verbindet."¹⁸⁶⁹ Georg Herwegh kommentierte 1840 den Einfluss Heines auf die neue Literatur:

Durchgängig und zuerst machte sich die literarische Revolution im *Styl* bemerklich. Es ist eine ganz neue Sprache, die man im letzten Jahrzehend geschrieben. Sie ist rasch, wie der Gang der Zeit, schneidend, wie ein Schwert, schön wie die Freiheit und der Frühling. Die Sätze verrathen eine beinahe ängstliche Hast, sie sind kurz; was man behauptet, für das steht man auch ein; die Recensenten haben das *Wir* abgeschafft und das kecke *Ich* an seine Stelle gesetzt.¹⁸⁷⁰

An Börne wiederum erinnert etwa Spitzers partielle Selbst-Entlarvung bzw. die Entdeckung seiner satirischen Verformungs-Techniken innerhalb seiner Satiren, wie bereits erwähnt wurde.¹⁸⁷¹ Börne verwendet beispielsweise in *Der ewige Jude* (1821) diese antisemitische Klichscheefigur, um judenfeindliche Äusserungen anzugreifen¹⁸⁷²:

Deutsche wie Affen wenden hundertmal eine Nuß in der Hand herum, ehe sie zuknacken. Sie spielen so lange damit, daß ihnen die Nuß oft entfällt, aber sie verlieren lieber die Frucht als die Geduld. [...] Man ist den Deutschen nicht willkommen, wenn man ihnen eine *geschälte* Nuß gibt, sie lieben das Krachen. [...] Wer sie zum Guten hinziehen will, der *tue* ja nichts, sondern *schreibe*, und wer seines Erfolgs gewisser sein will, der *rezensiere*. Aus diesem Grunde habe ich einige Ansichten über die verwetternete *Judensache* in Form einer Rezension eingekleidet, diese aber darum *Der ewige Jude* überschrieben, weil ich tausendmal in meinem Leben zu diesem Ausrufe bewegt worden bin.¹⁸⁷³

¹⁸⁶⁷ cf. Kap. 2. 4. 4. 3.

¹⁸⁶⁸ Preisendanz 1973, S. 30.

¹⁸⁶⁹ Liedtke 2001, S. 63f. (verweist auf Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* [1826]). Hervorhebung im Original (Heine-Zitat: *An Ludwig Robert*, 4. März 1825. In: *Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Hg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. 27 Bde. Berlin u. Paris 1970ff.. Bd. 20, S. 197).

¹⁸⁷⁰ Herwegh, Georg: *Die Literatur im Jahre 1840*. In: Herwegh 1909, Bd. II, S. 136f.

¹⁸⁷¹ cf. Kap. 2. 3. 2.

¹⁸⁷² cf. Kap. 6. 3. 1 sowie z. B. Andics, Hellmut: *Der ewige Jude. Ursachen und Geschichte des Antisemitismus*. Wien 1986 (1. Aufl. 1960); *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom 'Ewigen Juden'*. Hg. v. Mona Körte u. Robert Stockhammer. Leipzig 1995; Andics 1988, z. B. S. 128.

¹⁸⁷³ Börne, Ludwig: *Der ewige Jude*. In: Börne 1964, Bd. II, S. 494f.

Abgesehen von solchen Gestaltungsprinzipien lässt sich hinsichtlich der Wirkungsaussicht der Satire eine weitere Verbindung zwischen Heine und Spitzer nachzeichnen. Heines Satiren, beispielsweise die *Reisebilder*, richten sich – das liegt quasi in der Definition der Sache – oft gegen erstarrte Verhältnisse und gegen die staatliche Zensur. Die Zensur ist bis 1848 "Objekt, aber auch Formans der Satire",¹⁸⁷⁴ diese Erfahrung machten sowohl Heine als auch Johann Nestroy.¹⁸⁷⁵ Dass Spitzer also in seinem eigenen satirischen Kampf gegen die Zensur-Behörde auf Heine zurückgreift, ist durchaus denkbar.¹⁸⁷⁶ Darüber hinaus kann Heines Kunstfertigkeit, literarische und politische Satire zu vereinigen, ein weiterer Aspekt sein, den Spitzer an seinem Vorgänger bewunderte.¹⁸⁷⁷ Spitzer satirisch ausgetagener Streit mit Robert Hamerling, der mitunter persönliche, kaum mehr objektivierbare, satirisch-polemische Züge aufweist,¹⁸⁷⁸ erinnert an Heines Literatur-Satire etwa gegen August Graf von Platen-Hallermünde in den *Bädern von Lukka*¹⁸⁷⁹.

Heine setzte an die Stelle allumfassender Objektivität, die das Ideal der klassizistischen Dichtung gewesen war, das Prinzip radikaler Subjektivität. Für ihn war *das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt*; was die Welt bewegte, das bewegte auch ihn, und er beschrieb die Zeitereignisse wie ein Seismograph, der das Beben der Erde durch seine eigene Erschütterung anzeigt. Heine gab seinen Arbeiten den Charakter offener persönlicher Mitteilungen, die das Publikum unmittelbar ansprachen.¹⁸⁸⁰

Bezüglich seiner Wagner-Satiren könnte Heines Gedicht *Jung-Katerverein für Poesie-Musik*,¹⁸⁸¹ das als Parodie auf Wagners Musik(theorie) zu lesen ist,¹⁸⁸² Spitzer Anregung gewesen sein. Die 13. Strophe lautet bei Heine:

O, welch ein Krächzen und Heulen und Knurr'n
Welch ein Miau'n und Gegröhle!
Die alten Schornsteine stimmten ein
Und schnauften Kirchenchoräle.¹⁸⁸³

¹⁸⁷⁴ Brummack 2003, S. 358.

¹⁸⁷⁵ cf. Würffel 1989, S. 54.

¹⁸⁷⁶ cf. Kap. 2. 4. 4. 3 und 4. 1. 3.

¹⁸⁷⁷ cf. Budzinski 1996, S. 344.

¹⁸⁷⁸ cf. Kap. 3. 2. 5.

¹⁸⁷⁹ Heine *Werke* 7. – cf. Liedtke 2001, S. 82ff.

¹⁸⁸⁰ Liedtke 2001, S. 8 (Hervorhebung im Original: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*. Hg. v. Klaus Briegleb. München 1968-1976. Bd. II, S. 405. – Die *Harzreise* sei "im subjektivsten Styl" geschrieben [*An Friederike Robert*, 15. Mai 1825. In: *Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Hg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. 27 Bde. Berlin u. Paris 1970ff.. Bd. 20, S. 187]).

¹⁸⁸¹ Heine *Werke* 3, I, S. 222-225.

¹⁸⁸² cf. Heine *Werke* 3, II, S. 1219f., 1232-1248.

¹⁸⁸³ Heine *Werke* 3, I, S. 224.

Wie bereits gesehen, vergleicht Spitzer Wagners Musik desgleichen u. a. mit den Lauten einer Katze bzw. wählt für seine Satire die Fiktion der Tiereinkleidung.¹⁸⁸⁴ Und wenn Heine in *Lutetia* (LVI., 26. Merz 1843) über Wagners üble Erfahrungen mit dem Pariser Musik-Publikum schreibt, so ist kaum von der Hand zu weisen, dass Heine für Spitzers pointierten, satirisch-ironischen Stil bedeutsam war:

Welche traurigen Erfahrungen mußte Herr Richard Wagner machen, der endlich der Sprache der Vernunft und des Magens gehorchend, das gefährliche Projekt, auf der französischen Bühne Fuß zu fassen, klüglich aufgab und nach dem deutschen Kartoffelland zurückflatterte.¹⁸⁸⁵

Bei der Besprechung von Spitzers *Verliebten Wagnerianern* findet sich das Zitat Kalbecks, der Spitzers Novelle (über einen Vergleich mit Heines *Die Bäder von Lukka*) in die Nähe von Cervantes *Don Quixote* rückt.¹⁸⁸⁶ Es scheint, dass diese episodenhafte Erzählung sowohl für Spitzer als auch für Heine einen Ursprung der Satire – und der "Reisebeschreibung"¹⁸⁸⁷ – darstellt, wenn Heine über die Grundgedanken des Cervantes (1547-1616) rätsonniert:

Offenbar bezweckte er nur eine Satyre gegen die erwähnten Romane, die er, durch Beleuchtung ihrer Absurditäten, dem allgemeinen Gespötte und also dem Untergange überliefern wollte. [...] Aber die Feder des Genius ist immer größer als er selber, sie reicht immer weit hinaus über seine zeitlichen Absichten, und ohne daß er sich dessen klar bewußt wurde, schrieb Cervantes die größte Satyre gegen die menschliche Begeisterung.¹⁸⁸⁸

Im Verlauf seines *Don Quixote*-Textes kommt Heine auf Cervantes' eigentliche satirische Verfahrensweise zu sprechen, nämlich auf die Komposition der zwei Figuren Don Quixote und Sancho Pansa, die "sich beständig parodieren und doch so wunderbar ergänzen, daß sie den eigentlichen Helden des Romans bilden".¹⁸⁸⁹ Ihre Zweiheit erlaubt Cervantes, "überall einen natürlichen Dialog hervortreten" zu lassen – "und indem die eine Figur immer die Rede der andern parodiert, tritt die Intention des Dichters um so sichtbar hervor."¹⁸⁹⁰ Man kann also urteilen, dass die beiden Figuren – ähnlich Spitzers Goldschein/Schwappel-

¹⁸⁸⁴ cf. WS 6. März 1870: *Die erste Aufführung der Meistersinger*. In: WS II, S. 107f. – cf. Kap. 3. 2. 1.

¹⁸⁸⁵ Heine *Werke* 14, S. 53.

¹⁸⁸⁶ cf. Kap. 5. 3. 2.

¹⁸⁸⁷ Heine *Werke* 10, S. 261. – Zu Heines Cervantes-Bezug cf. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Heines. Bd. 16: *Nachträge und Korrekturen, Register*. S. 397f. Hamburg 1997.

¹⁸⁸⁸ Heine *Werke* 10, S. 252.

¹⁸⁸⁹ Ebd., S. 261.

¹⁸⁹⁰ Ebd., S. 261.

"Doppelfigur"¹⁸⁹¹ – innerhalb der satirischen Erzählung die satirische Tendenz mimen. Was vorangehend zur Gestaltung der *Verliebten Wagnerianer* (bzw. Goldscheins und Schwappels als Spiegelbilder Wagners) bemerkt wurde, hielt bereits Heine für Sancho Pansa und Don Quixote fest:

Jeder Zug im Charakter und der Erscheinung des Einen entspricht hier einem entgegengesetzten und doch verwandten Zuge bei dem Andern. Hier hat jede Einzelheit eine parodistische Bedeutung. [...] Wie in ihrer Denkungsart, so offenbaren Herr und Diener auch in ihrer Sprache die merkwürdigsten Gegensätze [...].¹⁸⁹²

7. 2. 2 Künstler-Satiren und -Parodien im 19. Jahrhundert

Ergiebig für den Wirkungsradius des Wiener Satirikers wird ein Vergleich mit Zeitgenossen und Nachfahren Spitzers dann, wenn von gewissen basalen, die Satire quasi konstituierenden Kriterien abgesehen wird¹⁸⁹³ und dafür Spitzers satirischer Blick auf den Künstler in den Vordergrund gerückt wird. So zeigt sich etwa, dass Spitzers *Wiener Spaziergänge* über Wagner (ähnlich z. B. jenen über Makart) in eine Reihe von Künstler-Satiren des 19. Jahrhunderts, die Wagner aufnehmen, einzuordnen sind (eine Zusammenstellung diverser Wagner-Parodien ist ja bereits mehrfach in Anthologien wie *Der Ring, der nie gelungen* u. ä. geschehen¹⁸⁹⁴).

Spitzers Künstler-Satire, die bisher vor allem als Spitzers satirische Beschäftigung mit Richard Wagner erklärt wurde, lässt sich in ihrer Grundstruktur in weiteren Künstler-Texten Spitzers erkennen. Eine derartige Verbindung von Bühnen-Kultur und bildender Kunst pflegte Spitzer selbst in seinen Texten anklingen zu lassen:

Ich habe in meinem vorigen Reisebriefe von dem Fiasco Richard Wagner's in München erzählt. Das auf Abwege gerathene Genie hat sich im 'Rheingold' mit vielem Glücke selbst parodirt, und uns in seinem sinnlosen Vortrage über nordische Mythologie mit Orchester-Begleitung gezeigt, wohin die Reinigung der Oper von der Musik endlich führt. Erlauben Sie mir, in diesem zweiten Münchener Briefe von der Leinwand [sic], welche die Welt bedeutet, zu sprechen, und die Eindrücke zu schildern, die ich in der internationalen Kunstausstellung empfangen.¹⁸⁹⁵

¹⁸⁹¹ cf. Anm. 1534.

¹⁸⁹² Heine *Werke* 10, S. 263.

¹⁸⁹³ cf. Kap. 2. 1.

¹⁸⁹⁴ cf. z. B. Hakel 1963; Borchmeyer/Kohler 1983.

¹⁸⁹⁵ WS 12. Sept. 1869: *Die internationale Kunstausstellung in München*. In: WS II, S. 54 (zum "vorigen Reisebrief" cf. Anm. 433).

Besonders der Maler Hans Makart war ein beliebtes Objekt von Spitzers Künstler-Satire.¹⁸⁹⁶ Wie in den Wagner-Satiren wird nicht nur die Kunst des Malers satirisch behandelt, sondern auch seine Anhänger, die Makartianer. Im Feuilleton *Hanns Makart's Diana*¹⁸⁹⁷ etwa verballhornt Spitzer Makarts Wirken in Wien:

Seit einigen Tagen prangt in dem Künstlerhause das neueste Bild Hanns Makart's: 'Diana'. Es scheint, daß der Künstler seine Colossalbilder für seine Luftschlösser malt, denn die Besitzer wirklicher Schlösser, in denen sie Raum fänden, kaufen sie nicht, und so ist sein voriges Bild: 'Der Einzug Karl's V. in Antwerpen' noch immer auf der Wandschaft und rastet gegenwärtig in London, wo seine Farbenpracht die Bewunderung der Bewohner dieser nebeligen und rußigen Weltstadt erregt. [...] Wir haben alle diese schönen Nymphen schon gesehen, wenn wir uns auch nicht erinnern können, wo wir diesen lieblichen Gesichtern begegnet haben. War die Diana selbst nicht neulich im Circus Renz, und sahen wir sie nicht auch dort die stolze Feudalnase rümpfen bei den plumpen Späßen der heiseren Clowns? [...]

Ich will nur noch zum Schlusse erwähnen, daß auch die Landschaft, in der die Diana Makart's jagt, alle Kenner in hohem Grade befriedigt hat. Namentlich wird der dunkelbraune Wald Jeden, der noch an einer echten Havanna-Cigarre Freude hat, entzücken. Wir sind überzeugt, daß dieser Wald, wenn er, was der Himmel verhüten möge, angebrannt würde, ein Aroma hätte wie eine abgelagerte Londres und eine ganz weiße feste Asche gäbe.¹⁸⁹⁸

Wie festgestellt, nahm Richard Wagner bei gewissen Gesellschaftskreisen Wiens zur Zeit Spitzers eine herausragende Position ein, die sich umfassend in (satirischen und anderen) Texten zeigt.¹⁸⁹⁹ Analog zu dieser Künstler-Existenz betont Johnston etwa die zentrale Funktion Makarts in Wien um 1880: "Makart gab den siebziger Jahren in Wien seinen Namen und personifizierte sowohl die heiteren als auch die düsteren Aspekte des Phäakentums der Stadt."¹⁹⁰⁰

Makart, aus Salzburg stammend, kam 1879 nach Wien, wo er sich ein Atelier einzurichten wusste, das täglich ab 16 Uhr "der Öffentlichkeit zugänglich" war – "ein Mekka für Liebhaber, Touristen und Damen der Gesellschaft."¹⁹⁰¹ Der Maler prägte das modische Erscheinungsbild der Damen Wiens mit, indem er ihnen "Ratschläge betreffs ihrer Toilette" gab und unter anderem "einen Makart-Hut", "einen Makart-Kragen und das vielzitierte Makart-Bouquet aus getrockneten Blättern und Früchten – Wahrzeichen einer ganzen Epoche" – einführte.¹⁹⁰² Spitzer spielt in seinem zitierten Makart-Text auf eine weitere Gegebenheit an: Makart malte seine Figuren nach Damen der Gesellschaft – ein Faktum, das bereits ein Feuil-

¹⁸⁹⁶ cf. Spitzers Feuilleton über Sarah Bernhardt, Kap. 4. 1. 2. 1.

¹⁸⁹⁷ WS 29. Mai 1880: *Hanns Makart's Diana*. In: WS V, S. 143-149. – cf. WS 1. Juni 1881: *Ein Bad in der Renaissancezeit von Hanns Makart*. In: WS V, S. 273-278.

¹⁸⁹⁸ WS 29. Mai 1880: *Hanns Makart's Diana*. In: WS V, S. 143-149.

¹⁸⁹⁹ cf. z. B. Kap. 4. 2 und Abb. 3, 8.

¹⁹⁰⁰ Johnston 1972, S. 153.

¹⁹⁰¹ Ebd., S. 151.

leton Speidels aus dem Jahre 1878 aufnimmt.¹⁹⁰³ Mit seiner Satire über Makart spricht Spitzer auch hier im Sinne des Zeitgeistes; nebst den beiden Feuilletonisten machte sich beispielsweise auch Anselm Feuerbach, Maler und Professor der Wiener Akademie der bildenden Künste, lustig über Makart und beklagte dessen fehlende Kunstfertigkeit (in der Erzählung *Der Helle* [1904] resümiert Ferdinand von Saar diese Kritik).¹⁹⁰⁴

Neben den bereits grundsätzlich festgestellten Bedingungen für die Wagner-Satire Spitzers zeigen sich in einem weiteren Text-Ausschnitt exemplarisch Elemente, die charakteristisch sind für Spitzers Satiren über Künstler. Im Anschluss an die einleitenden Worte zu Wagners Musik-Kunst, bespricht Spitzer eine Fülle von Malern (jeweils gesperrt hervorgehoben) und ihre Kunst:

Aus einem Bilde Hildebrandt's habe ich erfahren, daß Rio de Janeiro im Mondenschein einem gesottenen Hummer täuschend ähnlich sieht, und ich bewunderte, wie Herr Breitbach in Berlin die schwierige Aufgabe löste, eine angehende Vierzigerin als Bacchantin darzustellen. Herr Czermak zeigt uns in dem Raube einer griechischen Sklavin einen bosnischen Kraftmeyer, der ein ungefähr drei Centner wiegendes nacktes Frauenzimmer in die Höhe hebt, während Herr Kugler uns mit dem Porträt einer Dame erfreut, welche eben einen ernsthaften Cholera-Anfall glücklich überstanden zu haben scheint. [...]

Ein sehr großes Bild Cabanel's heißt 'das verlorene Paradies'. Adam und Eva haben soeben das durch die kitzliche Aufgabe, die ihm zu Theil geworden, sattsam bekannte Feigenblatt angelegt, und fühlen nun die ganze Unbehaglichkeit, welche man in einer vollständig neuen Garderobe zu empfinden pflegt. Der liebe Gott überrascht die beiden Baumfrevler. Obwohl noch in den besten Jahren stehend, haben ihn die Schöpfungssorgen der jüngsten Zeit frühzeitig ergrauen gemacht. Ohnehin von reizbarem Temperament, erscheint er nun als strenger Hausherr und kündigt den Uebertretern der öffentlichen Sittlichkeit das Paradies, welches er angeblich nur an solide Parteien vergebe. Aus dem geschmackvoll gearbeiteten Lilamantel, den er trägt, ersehen wir, daß der Schöpfer etwas auf gewählte Toilette hält. Der Teufel hat an diesen Auszieh-Streitigkeiten offenbar seine Freude, die ihn veranlaßt, auf allen Vieren herumzukriechen. Er huldigt der Mode, die Fingernägel übermäßig lang zu tragen. Die rothen Augen verrathen, daß der arme Teufel an einem Augenkatarh leidet.¹⁹⁰⁵

Das auf den Bildwerken jeweils dargestellte Sujet reduziert Spitzer auf ein auffälliges und satire-taugliches Merkmal, das mittels eines ungewohnten Vergleichs mit einem wenig künstlerischen Gegenstand banalisiert wird (so produziert z. B. Rio im Mondenschein vs. gesottener

¹⁹⁰² Ebd.

¹⁹⁰³ z. B.: "Man sucht also sich selbst, man sucht seine Frau und findet sie. [...] In der gemischten Zuschauermasse vor dem Bilde Makarts befindet sich der geistig-sinnliche Mensch von feinerem Schlage in einer nicht unangenehmen elektrischen Spannung." (Speidel, Ludwig: *Hans Makart und die Frauen*. In: Speidel 1910/11, Bd. II, S. 10f.) – cf. Speidel, Ludwig: *Im Zeitalter Franz Josefs*. In: Speidel 1910/11, Bd. II, S. 76f. – Ebendies bestätigt Johnston 1972, S. 151.

¹⁹⁰⁴ Johnston 1972, S. 152f.

¹⁹⁰⁵ WS 12. Sept. 1869: *Die internationale Kunstausstellung in München*. In: WS II, S. 54-58.

Hummer ein komisches Gefälle). Würdigt er ein Œuvre ausgiebiger, entfernt sich Spitzer von den pointierten Vergleichen in einem Satz, nicht aber von der ungewöhnlichen Kontrastierung der Kunst mit alltäglichen, profanisierenden Bereichen (z. B. Mode der langen Fingernägel, Augenkrankheit etc.).

Das Gefälle, das solch ungewohnte Gegenüberstellungen im *genus humile* schaffen, weisen auch satirische Wagner-Texte einiger Zeitgenossen Spitzers auf. Eduard Hanslick beispielsweise schreibt in seinen satirischen *Rheingold Glossen* über die bei Spitzer satirisch behandelte 'Maschinerie' von Wagners Bühnenfestspiel:

Im Rheingold behaupten die Künste des Dekorationen-, Kostüm- und Maschinenwesens eine ungehörliche und unerhörte Wichtigkeit. Das Auge wird fortwährend durch zauberhafte Dekorationswechsel, durch Feerien, Flugmaschinen, Lichteffekte und farbige Dämpfe beschäftigt und geblendet. Es gibt keine zweite Oper, in welcher ein Komponist sich so vollständig zum dienstfertigen Begleiter des Maschinisten und Dekorationsmalers degradiert hätte wie im Rheingold!

Man schaukelt bei der Lektüre dieses poetischen Ungetüms seekrank zwischen Ärger und Lachen. Ein wahres Glück, daß man bei der Aufführung selbst fast nichts von den Textworten versteht, die gefährlichen Symptome "allgemeiner Heiterkeit" würden nicht ausbleiben.

Wir sehen die ganze Götter- und Riesengesellschaft, acht bis zehn Personen stark, den halben Abend hindurch nebeneinander auf der Bühne stehen, und niemals singen ihrer zwei zugleich. Langsam und pathetisch rezitiert einer nach dem anderen, während die übrigen stumm und gelangweilt zusehen. Ein drei Stunden langer musikalischer Gänsemarsch!¹⁹⁰⁶

Sicher wäre es übertrieben, von einem 'Code' für die Künstler-Satire des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu sprechen, doch was sich exemplarisch in der Wagner-Satire der Zeit zeigt, ist, dass durchaus ein Markt für solche Produktionen bestand. Ergo boten die Herausgeber der Zeitungen, z. B. Zang, in ihren Blättern satirischen Feuilletons und Karikaturen Platz.¹⁹⁰⁷ In der Folge haben sie sich gegenseitig beeinflusst – sowohl bezüglich ihrer Inhalte als auch in ihrer sprachlich-stilistischen Gestaltung.

Georg Herwegh etwa verfasste 1873 satirische Verse zu Wagners 'metallenen' Musik-Stil sowie (wiederum¹⁹⁰⁸) zu Ludwigs II. von Bayern pekuniärer Unterstützung von Wagner Wirken:

An Richard Wagner.

Die nüchterne Spree hat sich berauscht

¹⁹⁰⁶ zit. nach Hakel 1963, S. 153.

¹⁹⁰⁷ cf. Pasteyrik 1948, S. 269.

¹⁹⁰⁸ cf. Kap. 6. 3. 1.

Und ihren Verstand verloren;
Andächtig hat dir Berlin gelauscht
Mit großen und kleinen Ohren.

Viel Gnade gefunden hat dein Spiel
Beim gnädigen Landesvater,
Nur läßt ihm der Bau des Reichs nicht viel
Mehr übrig für dein Theater.

Wärst du der lumpigste General,
So würd' man belohnen dich zeusisch;
Genügen laß dir für dieses Mal
Dreihundert Talerchen preußisch.

Ertrage heroisch dies Mißgeschick
Und mache dir klar, mein Bester,
Die einzig wahre Zukunftsmusik
Ist schließlich doch Krupps Orchester.¹⁹⁰⁹

Die satirische Reduktion auf ein markantes Merkmal des Gegenstandes und seine Übertreibung, wie es Herwegh hier ausführt, gleicht in ihrem Mechanismus der Karikatur, wie sie Freud 1905 beschreiben wird:

Die Karikatur stellt die Herabsetzung bekanntlich her, indem sie aus dem Gesamtausdrucke des erhabenen Objekts einen einzelnen an sich komischen Zug heraushebt, welcher übersehen werden mußte, solange er nur im Gesamtbilde wahrnehmbar war. Durch dessen Isolierung kann nun ein komischer Effekt erzielt werden, der sich auf das Ganze in unserer Erinnerung erstreckt. [...] Wo ein solcher übersehener komischer Zug in Wirklichkeit fehlt, da schafft ihn die Karikatur unbedenklich durch die Übertreibung eines an sich nicht komischen.¹⁹¹⁰

Nast betont, dass zu Spitzers Zeiten in Wien ein reger Austausch zwischen den diversen Künstlern stattfand; Karikaturisten übernahmen oft Figuren aus feuilletonistischen Texten, bisweilen wurden diese Werke auch gemeinsam publiziert.¹⁹¹¹ Spitzer allerdings "wurde nie illustriert", doch spiegeln sich seine Themen und Typen in vielen Darstellungen des *Figaro* oder des *Kikeriki*.¹⁹¹² Der mit Humor geführte Angriff auf Wagners Musik entwertet den satirisch verformten Gegenstand, beispielsweise (wie in Spitzers oben zitiertem Makart-Text gesehen) durch einen ungewohnten Vergleich oder, wie es Freud für Parodie und Travestie anmerkt, anhand sprachlicher Kontraste:

¹⁹⁰⁹ Herwegh, Georg: *An Richard Wagner* [1873]. In: Herwegh 1909, Bd. III, S. 142.

¹⁹¹⁰ Freud 2004, S. 213f. – cf. Rösch 2000.

¹⁹¹¹ Nast 1989, S. 1476.

¹⁹¹² Ebd.

Parodie und *Travestie* erreichen die Herabsetzung des Erhabenen [...] indem sie die Einheitlichkeit zwischen den uns bekannten Charakteren von Personen und deren Reden und Handlungen zerstören, entweder die erhabenen Personen oder deren Äußerungen durch niedrige ersetzen.¹⁹¹³

Bei Spitzer findet sich diese "Herabsetzung" jeweils nicht nur inhaltlich umgesetzt, sondern gleichzeitig sprachlich vollzogen.¹⁹¹⁴ Satire-typische Vergleiche, die in den Künstler-Satiren eingesetzt werden, sollen im Sinne der satirischen Tendenz zur Entlarvung einer Norm-Abweichung beitragen. Die hier besonders beliebten Script-Opposition aus den Bereichen *Kultur-Pflege/Alltagsverrichtung* (bzw. wie bereits beobachtet mit ähnlichem Tendenz-Gefälle: *Kunst-Auffassung/Nahrungsaufnahme*¹⁹¹⁵) funktioniert als "Entlarvung", als eines von mehreren Verfahren zur Komisierung,

welche die Würde des einzelnen Menschen herabsetzen, indem sie auf seine allgemeinemenschliche Gebrechlichkeit, besonders aber auf die Abhängigkeit seiner seelischen Leistungen von körperlichen Bedürfnissen aufmerksam machen. Die Entlarvung wird dann gleichbedeutend mit der Mahnung: Dieser und jener gleich einem Halbgott Bewunderte ist doch auch nur ein Mensch wie ich und du.¹⁹¹⁶

7. 2. 3 "Johann Nestroy – Daniel Spitzer – Karl Kraus"

Daniel Spitzer erwähnt zwar Johann Nestroy nicht explizit in seinen Texten, doch der grosse Erfolg von Nestroys Stücken (z. B. *Der böse Geist Lumpazivagabundus* oder *Das liederliche Kleeblatt* [Uraufführung 11. April 1833, tausendste Aufführung am 18. Feb. 1881 im Carl-Theater Wien¹⁹¹⁷]) legen die Vermutung mehr als nur nahe, Spitzer sei Nestroys Schaffen wohl bekannt gewesen¹⁹¹⁸ – vielleicht besuchte Spitzer gar die in der Presse breithin vorangekündigte "Zukunftsposse" Nestroys zu Wagners *Tannhäuser* (1857),¹⁹¹⁹ sicherlich hat er aber darüber gelesen.¹⁹²⁰

¹⁹¹³ Freud 2004, S. 214. – cf. Verweyen/Witting 2003; Verweyen/Witting 2003a.

¹⁹¹⁴ cf. z. B. WS 17. Feb. 1878: *Die erste Aufführung von 'Rheingold'*. In: WS IV, S. 171-191 (besprochen in Kap. 2. 2. 2).

¹⁹¹⁵ cf. z. B. Kap. 2. 3. 1.

¹⁹¹⁶ Freud 2004, S. 215.

¹⁹¹⁷ Basil 2001, S. 79. – Georg Kreisler hat Nestroys Lustspiel *Lumpazivagabundus* 1962 "neu bearbeitet und mit Liedern versehen" (cf. Fink/Seufert 2005, S. 305).

¹⁹¹⁸ Verschiedene Gründe für die Nicht-Thematisierung Nestroys in Spitzers Satiren sind denkbar, vielleicht sah Spitzer Nestroys Wirken seinem eigenen ähnlich oder befand es schlicht nicht für Satire-tauglich (bzw. - notwendig).

¹⁹¹⁹ cf. Branscombe 2000, S. 116.

¹⁹²⁰ Zum lauten Presse-Echo cf. Branscombe 2000, S. 117-148. Nestroys zweite Wagner-Parodie, *Lohengrin*, stiess hingegen auf wenig Aufmerksamkeit und war nur bedingt erfolgreich (cf. Branscombe 2001, S. 155f.).

Spitzer wird zuweilen in der komischen Nachfolge Nestroys gesehen, was hinsichtlich gewisser Aspekte ihres Schaffens plausibel ist. Sowohl Spitzers Satire als auch Nestroys "Parodien" auf Wagner stiessen im 19. Jahrhundert in Wien auf grosse Resonanz, und zwar vermutlich aus ähnlichen Gründen: "Die Parodie lockte [...] auch die feinen Leute ins Haus, die sonst nur in die Hoftheater gingen und dort die Originale sahen; nun waren sie begierig, über die Parodien zu lachen."¹⁹²¹ Nestroys dramatische Form wie Spitzers Feuilletons richten sich an eine breite Öffentlichkeit, die idealiter in Wagner-Fragen einigermaßen gebildet ist, wenn die satirische Tendenz umfassend erkannt werden soll.¹⁹²² Parodist und Satiriker sind gleichermaßen auf die Aktualität ihres Sujets angewiesen, um Zustimmung erwarten zu können bzw. um zumindest verstanden zu werden: "Der Parodist war Tagesschriftsteller und als solcher gezwungen, ständig auf dem laufenden [sic] zu sein; die Parodie mußte dem Original auf dem Fuße folgen."¹⁹²³

Johann Nestroys Wagner-Parodie *Tannhäuser. Zukunftsposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppierungen in drei Akten* (1857)¹⁹²⁴ und seine *Lohengrin*-Parodie (1859)¹⁹²⁵ wirken ähnlich wie Spitzers Wagner-Satiren. Nestroy und Spitzer setzen Komik als Möglichkeit zur Kritik ein; Nestroys Parodien/Travestien erschöpfen sich nicht darin, lustig zu sein, sondern dem kritischen Zuschauer eröffnet sich – ähnlich wie bei der Satire – ein weiterer Raum, wenn über die primäre Lesart hinaus gedacht wird.¹⁹²⁶ Dieser kritische Aspekt eines Stückes manifestiert sich besonders markant, wie Hüttner festhält:

Für die dramatische Literatur der Vorstadttheater im 19. Jahrhundert ist noch folgendes von großer Bedeutung: daß der brisante Gedankenherd einer Posse in ihren Liedeinlagen, den Couplets und den sie umkreisenden Monologen der komischen Volksfigur liege.¹⁹²⁷

Nestroys Bühnenstück verformt bzw. ersetzt gewisse (inhaltliche) Elemente der Vorlage, um eine komische Wirkung zu erzielen. Bedankt sich Spitzers Lohengrin beim Schwan etwa für die wohlfeile Mitfahrgelegenheit,¹⁹²⁸ kommt der Held bei Nestroy im ersten Akt "auf einem

¹⁹²¹ Basil 2001, S. 76.

¹⁹²² Zum kritischen Gehalt der Parodien Nestroys cf. weiter unten.

¹⁹²³ Basil 2001, S. 76.

¹⁹²⁴ Nestroy 2000. – cf. Basil 2001, S. 141f.

¹⁹²⁵ Nestroy 2001. – cf. Basil 2001, S. 142f.

¹⁹²⁶ Neben dem komischen Umgang mit Wagners Opus finden sich auch bei Nestroy Literatur-Parodien, beispielsweise auf Holtei oder Saphir (cf. Basil 2001, S. 88f., 102 und 125). – Spitzer behandelt z. B. Mosenthal und andere literarische Zeitgenossen in seinen Satiren (cf. z. B. Kap. 5. 3. 2).

¹⁹²⁷ Hüttner 2001, S. 39.

¹⁹²⁸ cf. Kap. 2. 4. 3. 1.

*fantastischen Wagen, in kutschierender Stellung, von einem Lamm gezogen, den Berg herabgefahren".*¹⁹²⁹ Folglich lautet seine Danksagung possenhafter, bühnenwirksamer:

Nun sey bedankt, mein gutes Schaf,
Kehr' wieder heim zum Zauberschlaf,
Sey fein geduldig lieb und brav,
Wie ich fürwahr kein Schaf noch traf;
Leb wohl, leb wohl, mein gutes Schaf!¹⁹³⁰

Nestroys Figuren sind karikaturistisch gezeichnet, "mehr oder minder humoristische Masken, [...] von genialer Einseitigkeit, keinesfalls Menschen natürlicher Art."¹⁹³¹ Er übertreibt oder vernachlässigt einzelne Eigenschaften einer Figur, zerstört gegebene Proportionen so, dass das Verhältnis der Teile zum Ganzen abnorm (und komisch) wird, und vermengt Realitätsfragmente mit Fiktionalem (auch in satirischer Konfrontation),¹⁹³² was beispielsweise bereits Nestroys Namengebung in seiner *Lohengrin*-Verulking verrät.¹⁹³³

Für die heutige Beurteilung der Nestroy-Texte ist nicht zu vernachlässigen, dass seine Stücke ganz wesentlich von Nestroys Präsenz auf der Bühne lebten.¹⁹³⁴ Wurde bereits von der satirischen Wirkung der "Doppelfigur" (etwa Schwappel-Goldschein oder Don Quixote-Sancho Pansa) gesprochen,¹⁹³⁵ so fand sich auf der Bühne ein gleichartiges Duo in Johann Nestroy und Wenzel Scholz.¹⁹³⁶ Dies ist für den Vergleich Nestroy/Spitzer interessant, zumal Nestroy bei der Produktion seiner Parodien völlig anders vorging als der Satiriker, obschon beide mit einer (Wagner-)Vorlage arbeiteten. Nestroy übernahm grob die Rollen der Vorlage und schneiderte sie alsdann sich und Scholz (und ggf. Carl) auf den Leib:

Seine [sc. Nestroys] Arbeitsmethode bestand darin, daß er – meist auf einer fremden Vorlage beziehungsweise Übersetzung aufbauend – zuerst den Inhalt flüchtig festhielt und dann ein rohes Szenarium daraus formte, das auch Dialognotizen und Pointen enthielt.¹⁹³⁷

¹⁹²⁹ Nestroy 2001, S. 10.

¹⁹³⁰ Ebd., S. 11.

¹⁹³¹ Basil 2001, S. 58.

¹⁹³² Ebd., S. 58f.

¹⁹³³ So treten in Nestroys *Lohengrin* etwa der *Hinundherrufer*, *Pafnuzi* oder *Ritter Mordigall von Wetterschlund* auf.

¹⁹³⁴ Basil 2001, S. 118.

¹⁹³⁵ cf. Kap. 7. 2. 1. – Mit einer solchen Typisierung spielt z. B. auch die *commedia dell'arte* (cf. Eilert, Heide: *Commedia dell'arte*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin u. a. 1997. S. 315-317).

¹⁹³⁶ cf. Basil 2001, S. 59f.

¹⁹³⁷ Ebd., S. 112 (cf. ebd. S. 83).

Nestroy "borgte 'Einfälle', so wie er auch den Stoff zur Handlung seiner Possen borgte."¹⁹³⁸ Diese "Einfälle" werden teils als Zitate gekennzeichnet, und wenn sie vom Publikum als solche unmissverständlich erkannt werden sollen, verwendet Nestroy einen Kunstgriff, der beispielsweise von Spitzer in der Figur der Majorswitwe¹⁹³⁹ angewandt wird: "Im zweiten Akt von *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* war sich Nestroy vielleicht nicht sicher, ob das Publikum das Zitat erkennen würde oder nicht, daher fügte er die erklärende Floskel 'Der Schiller sagt' ein".¹⁹⁴⁰ Das Zitat kann die Sprachverwendung einer Figur entlarven; auf der Ebene des einzelnen Wortes leisten das Wortspiel oder die Wortprägung Ähnliches.¹⁹⁴¹ Basil bezeichnet als ein Charakteristikum von Nestroys Sprache, dass "gestelztes Pathos [...] durch den blühenden Unsinn eines Redeschwalls ad absurdum geführt" wird.¹⁹⁴² Generell lässt sich festhalten:

Nestroys Satire ist schonungslos und enthüllt mit frohlockender Ungezügelterheit die ewig menschliche Mittelmäßigkeit, doch wird die Bitterkeit am Ende stets von festlicher Bizarrerie und dem verhexten Karussell der Situationen, Überraschungen, Menschentypen und Gefühlspirouetten überwunden, denen eine überaus lebendige sprachliche Erfindungsgabe entspricht.¹⁹⁴³

Spitzers Satire endet dahingegen nicht immer so versöhnlich, sondern mitunter gar bitter, z. B. wenn er über die weitreichenden Arme der Zensurbehörde¹⁹⁴⁴ oder über Wagners Polemik¹⁹⁴⁵ schreibt.

Karl Kraus setzte sich u. a. in seiner Rede *Nestroy und die Nachwelt* (1912) mit Nestroy auseinander. Die Rede gilt als Komplementär-Text zum Essay von 1910 mit dem parallelen Titel *Heine und die Folgen*; Heine und Nestroy fungieren als These und Antithese, in Nestroys (und Jacques Offenbachs) "Witz und absurde[m] Spiel mit einer durchaus nicht absurden, sondern höchst vernünftigen Menschheit wird Menschlichkeit just durch das ganz und gar Unwahrscheinliche freigesetzt."¹⁹⁴⁶ Kraus entdeckte Nestroy quasi neu, indem er die sprachlichen und satirischen Eigenheiten des Dichters hervorhob und eine gewisse Gültigkeit der Satire monierte: Die Nachwelt

¹⁹³⁸ Yates 2001, S. 19. – Nestroy wurde u. a. von Saphir des Plagiats bezichtigt (cf. ebd, S. 25).

¹⁹³⁹ In *Verliebte Wagnerianer*, cf. Kap. 5.

¹⁹⁴⁰ Yates 2001, S. 19f.

¹⁹⁴¹ Zum Wortspiel bei Karl Kraus cf. Wagenknecht 1965.

¹⁹⁴² Basil 2001, S. 77 (cf. auch S. 78).

¹⁹⁴³ Magris 2000, S. 104.

¹⁹⁴⁴ cf. WS 24. März 1889: *Die schlechte alte gute Zeit. – Ein Rudelbrettschimmel. – Prinz Alois Liechtenstein als Judenfreund*. In: WS VII, S. 245 (besprochen in Kap. 6. 3. 1). – cf. Anm. 360.

¹⁹⁴⁵ cf. WS 28. Nov. 1875: *Der verlängerte Tannhäuser*. In: WS III, S. 256 (besprochen in Kap. 2. 4. 1).

¹⁹⁴⁶ Mayer 1975, S. 212. – cf. Rössler 1981.

widerlegt und bestätigt die Satire durch die Unvergänglichkeit dessen, was Stoff ist. Nicht wie Heine, dessen Witz mit der Welt läuft, der sie dort traf, wo sie gekitzelt sein wollte, und dem sie immer gewachsen war, nicht wie Heine wird sie Nestroy überwinden. Sondern wie der Feige den Starken überwindet, indem er ihm davonläuft und ihn durch einen Literarhistoriker ansucken läßt.¹⁹⁴⁷

Wie bei Kraus¹⁹⁴⁸ erweist sich bereits Nestroys Haltung Wien gegenüber als zwiespältig: Einmal kritisiert er das Wienerische bzw. verherrlicht Wien,¹⁹⁴⁹ ein andermal spielt Wien keine Rolle (z. B. im *Talisman* [1840]– einem der bis heute meistgespielten Nestroy-Stücke). Nestroys Stücke thematisieren menschliche Schwächen im Allgemeinen (die er zwar verhöhnt, doch in einem versöhnlichen Schluss enden lässt):

Er [sc. Nestroy] hat die Welt nur in Kleingewerbetreibende und Hausherren eingeteilt, in Heraufgekommene und Heruntergekommene, in vazierende Hausknechte und Partikuliers. Daß es aber nicht der Leitartikel, sondern die Welt war, die er so eingeteilt hat, daß sein Witz immer den Weg nahm vom Stand in die Menschheit: solch unverständliches Kapitel überblättert der Hausverstand.¹⁹⁵⁰

Vermochte einst Karl Kraus Nestroy aus der Vergessenheit zurück ins Rampenlicht zu führen, so postulierte ein Journalist in einem kleinen Artikel im wienerischen Blatt *Der Abend* rund 60 Jahre nach Spitzers Tod Ähnliches für den Feuilletonisten:

So wie man Nestroy pflegt und auf die Bühne unserer Zeit stellt, müßte auch der Feuilletonist und Satiriker Daniel Spitzer mitten unter uns weilen, und er dürfte nicht nur einer Anzahl von Bücherfreunden bekannt sein, im übrigen aber auf den Regalen öffentlicher Bibliotheken verstauben.¹⁹⁵¹

Erwartungsgemäss stösst ein kritischer, satirischer Ton nicht immer auf Begeisterung. Wie Nestroy beispielsweise vom ihm übel gesinnten Saphir verbal verfolgt wurde,¹⁹⁵² fanden entsprechend Spitzers Feuilletons (bzw. das Wiener Feuilleton gemeinhin) nicht nur Zuspruch, weder unter Zeitgenossen noch unter Nachfahren. Alfred Polgar etwa bemerkte 1906 zum 'Verschwinden' des Wiener Meisterfeuilletons:

Gott sei Dank! Es ist hochofreulich, daß das Talent zu dieser Sorte dünnster Literatur verloren geht. Und daß heute einer, der bemerkt werden will, doch schon etwas sagen

¹⁹⁴⁷ Kraus *Schriften 4a*, S. 222.

¹⁹⁴⁸ s. weiter unten.

¹⁹⁴⁹ cf. *Lady und Schneider*, 1849. – cf. Magris 2000, S. 109.

¹⁹⁵⁰ Kraus *Schriften 4a*, S. 222.

¹⁹⁵¹ Ottawa 1952, S. 6.

¹⁹⁵² cf. Basil 2001, S. 102.

muß und nicht mehr damit auskommt, in einer süß-verringelten Manier nichts zu sagen.¹⁹⁵³

Polgar beklagt den mangelnden Elan und die Konfliktscheu der Feuilletonisten, ihre Haltung, das Leben als Spiel zu sehen.¹⁹⁵⁴ Weinzierl weist darauf hin, dass Polgar selbst zusammen mit Felix Salten, Franz Blei, Egon Friedell und Anton Kuh zu einer neuen Generation typischer "Wiener Feuilletonisten" zu zählen sei und ihnen der vormals wenig ausgeprägte boshafte Individualstil auch satirisch-kabarettistischer Natur eignet,¹⁹⁵⁵ sodass Joseph Roth 1953 formuliert:

Polgar schreibt kleine Geschichten ohne Fabel und Betrachtungen ohne Resümee. [...] Kein Anlaß ist ihm zu gering. [...] Er poliert das Alltägliche so lange, bis es ungewöhnlich wird. [...] Was soll er mit spannenden 'Ereignissen'? Jeder seiner Sätze enthält sensationelle Sprachereignisse.¹⁹⁵⁶

Roth zeigt, dass nicht die Themen und Ereignisse die massgebliche Qualität der Feuilletons ausmachen, sondern die sprachliche Gestaltung einer Tendenz erst die Pointe hervorzubringen vermag. Heftiger als Roth und gerade hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung greift schließlich Karl Kraus das Feuilleton an,¹⁹⁵⁷ etwa in *Heine und die Folgen*: "Ohne Heine kein Feuilleton. Das ist die Franzosenkrankheit, die er uns eingeschleppt hat. Wie leicht wird man krank in Paris! Wie lockert sich die Moral des deutschen Sprachgefühls!"¹⁹⁵⁸ Fürnkäs betont: "Nicht Heine und Nietzsche selbst verteuft Kraus in erster Linie; als Lehrmeister macht er sie aber für die Folgen verantwortlich, für ihre schreibenden Nachahmer, die Totengräber der deutschen Sprache."¹⁹⁵⁹

Ebendieser Karl Kraus gesteht dem Feuilletonisten Daniel Spitzer zu, "Neuland der deutschen Prosa"¹⁹⁶⁰ betreten zu haben. Er meint, dass wir Spitzer "nach Nestroy, im Gebiete der Sprachsatire und lyrischen Prosa keinen Größeren und Stärkeren anzureihen wüßten."¹⁹⁶¹ Was Kraus wiederum am neuentdeckten Nestroy faszinierte, waren offensichtlich die Möglichkeiten und der satirisch-kritische Umgang mit der Sprache: "Hier lacht sich die Sprache selbst aus. Die Phrase wird bis in die heuchlerische Konvention zurückgetrieben, die sie er-

¹⁹⁵³ Polgar 1984, S. 200.

¹⁹⁵⁴ Ebd., S. 204.

¹⁹⁵⁵ Weinzierl 1985, S. 72-86.

¹⁹⁵⁶ Roth 1990, S. 521.

¹⁹⁵⁷ "Der antimoderne Modernist Karl Kraus, ein Bewunderer des feuilletonistischen Impressionisten Peter Altenberg, widmete seine gesamte publizistische Arbeit dem Kampf gegen das moderne Feuilleton." (Lorenz 1995, S. 4.)

¹⁹⁵⁸ Kraus *Schriften* 4, S. 186.

¹⁹⁵⁹ Fürnkäs 1987, S. 214.

¹⁹⁶⁰ F 37, 912-915, S. 4.

¹⁹⁶¹ Ebd., S. 6.

schaffen hat".¹⁹⁶² Diesbezüglich ist Spitzer in der Nachfolge Nestroys, Kraus in jener Spitzers zu sehen.

Im Verlauf der vorliegenden Untersuchung wurde bereits mehrmals auf Parallelen zwischen Spitzer und Kraus hingewiesen,¹⁹⁶³ und angesichts der Achtung Kraus' vor Spitzers Sprachkunst erstaunt es wenig, dass die von Fürnkäs bei Kraus beobachteten Zitierformen bereits von Spitzer verwendet werden: "Vom Abdruck bloßer Zitate bzw. Zeitungsausschnitte, mit oder ohne Sperrdruck, über verschiedene umfangreich glossierte Zitate hin zu komplexen Zitatmontagen mit entsprechenden Kommentaren reicht die Palette seiner [sc. Kraus'] Zitierformen."¹⁹⁶⁴ Welche Rolle die Zeitung – und damit zusammenhängend die "Phrasen"¹⁹⁶⁵ – für Kraus spielen, zeigt beispielsweise folgende Glosse:

Stilblüten sammeln

sollte nur, wer ein Liebhaber ist. Sie auszujäten zeugt von einem schlechten Geschmack, von einem der da wünscht, daß in der Zeitung nur korrekte Phrasen wachsen.¹⁹⁶⁶

Summarisch lässt sich für Kraus' Arbeiten festhalten:

Äusserlich gesehen, betreibt Karl Kraus Stilkritik an schlechten Texten. Tausende von Beiträgen der 'Fackel' beginnen mit dem Abdruck einer größeren Textstelle aus Zeitungsberichten, Besprechungen, offenen Briefen, öffentlichen Erklärungen, diplomatischen Noten, Interviews, aber auch aus Büchern zeitgenössischer Autoren. Kraus glossierte und interpretierte den Ausdruck und schloß nicht aus dem Stoff des Gesagten, sondern aus dem schiefen und falschen Ausdruck auf den Charakter des Schreibers. Er untersuchte die Sprache der Zeitgenossen und entdeckte Falschheit, Verlogenheit, bewußte Irreführung. [...] Die sprachliche Verwahrlosung der Presse und der Behörden griff er unerbittlich an.¹⁹⁶⁷

Die Kritik an der Sprache und ihrer Verwendung verbindet Spitzer und Kraus, wenn Ersterer 1880 über die Zeitungssprache und ihre Neigung zum Klischee schreibt:

Es ist mir aufgefallen, daß fast alle Zeitungen den Grafen Loris-Melikow, sobald es bekannt wurde, daß ihm die höchste vollziehende Gewalt übertragen worden sei, mit unerbittlicher Consequenz nie anders als den 'schlaunen Armenier' nannten. Nun ist jener russische Chef in der That ein Armenier; was aber seine Schlauheit betrifft, so war es

¹⁹⁶² Kraus *Schriften 4a*, S. 230.

¹⁹⁶³ cf. z. B. Kap. 3. 2. 1, 3. 2. 2, 4. 1. 1, 4. 1. 2 und 6. 3. 1.

¹⁹⁶⁴ Fürnkäs 1987, S. 213.

¹⁹⁶⁵ cf. Arntzen 1975, S. 41.

¹⁹⁶⁶ Kraus *Schriften 19*, S. 73.

¹⁹⁶⁷ Soergel/Hohoff 1964, S. 496.

mir, so sehr ich auch die Zeitungen durchstöberte, nicht möglich, einen andern Beweis für dessen Schlaueit ausfindig zu machen, als daß er in der kälteren Jahreszeit ein Unterleibchen trägt. [...] Für die Publicisten aber ist es einmal eine ausgemachte Sache, daß jeder Armenier schlaue ist, und ein solcher mag sich die größte Mühe geben, einen dummen Streich nach dem andern zu begehen, es hilft ihm nichts, er bleibt doch ein schlauer Armenier.¹⁹⁶⁸

Spitzer entlarvt den "Publicisten" und seinen unsorgfältigen Sprachgebrauch, er stellt durch die Entdeckung der Klischeehaftigkeit des Ausdrucks "schlaue Armenier" die Glaubwürdigkeit der Presse infrage, was er, wenn nötig, auch mit Zitaten aus der Presse belegt.¹⁹⁶⁹ Kraus schliesslich wird dieses Verfahren in der *Fackel*, seiner "Gegen-Zeitung"¹⁹⁷⁰, weiterführen, was ohne die Entwicklung des literarischen Schaffens im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts kaum denkbar ist:

Ein [...] Aspekt des florierenden Literatur-Betriebs war die Kommerzialisierung des Schreibens selbst. Für den Schriftsteller, der im Dienste der Presse stand, ergab sich die Notwendigkeit, in einer Situation, die durch Konkurrenzdruck und die Bedürfnisse eines expandierenden Pressemarktes charakterisiert war, schnell und viel produzieren zu müssen. Daß eine solche Situation die Verwendung des inhaltsleeren Füllworts, den Gebrauch der Phrase begünstigte, verwundert kaum.¹⁹⁷¹

In der ersten Nummer der *Fackel* erklärt Kraus das "Leitwort" seiner Schrift: "Was hier geplant wird, ist nichts als eine Trockenlegung des weiten Phrasensumpfes, den andere immerzu national abgrenzen möchten."¹⁹⁷² Spitzer darf insofern hinsichtlich seiner Zeitungssatire bzw. Sprachkritik als Vorgänger von Karl Kraus gelten, wenn Fürnkäs Letzterem schliesslich das Verdienst übereignet, er habe "die Zeitung zitierbar gemacht"¹⁹⁷³:

Das Zitat wird Träger und Ziel der satirischen Intention. Was die Wirklichkeit an Lächerlichem und Unwahrscheinlichem hervorgebracht hat, steht gleichsam zwischen den von Kraus gesetzten Anführungszeichen auf, um buchstäblich und wörtlich gegen diese Wirklichkeit zu zeugen. [...] Seinem situativen Kontext entrissen und ins satirische Medium versetzt, offenbart er [sc. der Text] sein anderes, bisher verborgenes – dummes, lächerliches oder auch gemeines – Gesicht.¹⁹⁷⁴

¹⁹⁶⁸ WS 7. März 1880: *Ein schlauer Armenier und ein clericaler Fuchs*. In: WS V, S. 118f.

¹⁹⁶⁹ cf. auch Beispiel weiter unten (Mödling-Text).

¹⁹⁷⁰ cf. z. B. Brummack 2003, S. 358.

¹⁹⁷¹ Lorenz 1995, S. 28. – cf. Arntzen 1975, S. 37-44.

¹⁹⁷² F 1, 1, S. 1f. – Zur Metaphorik des Wortspiels bei Kraus cf. Wagenknecht 1965, Kap. IV (zur Phrase z. B. S. 87-97).

¹⁹⁷³ Fürnkäs 1987, S. 212.

¹⁹⁷⁴ Ebd., S. 213.

In der *Berliner Satire* findet Kraus beispielsweise einen Zeitungsausschnitt, den er "nicht erfinden konnte":

Entweihter Wagner. Der Münchener 'Völkische Beobachter', Hitlers Organ, meldet am 2. April: 'Siegmond und Sieglinde – ein 'jüdisches' Wälsungenpaar. In der gestrigen Aufführung der 'Walküre' sangen der Jude Fischer den Siegmund und die Jüdin Mihacsek die Sieglinde. Also ein jüdisches Wälsungenpaar! Kurs Franckenstein.' – Hu hu!¹⁹⁷⁵

Kraus' Kommentar hierzu betont schlicht "das Stärkste an der unscheinbaren Notiz": "die satirische Zusammenfassung durch 'Hu hu!'. Eigenartige Nation."¹⁹⁷⁶ Neben seiner Kritik an Zeitungsmeldungen scheute sich Kraus auch nicht, direkt die Sprache der *Neuen Freien Presse* und das Zeitungswesen anzugreifen, etwa in *Die Neue Freie Presse erteilt Sprachlehre*.¹⁹⁷⁷

Spitzer kritisiert in der Analyse sprachlicher Strukturen gleichermassen dahinterliegende Fakten, und dazu verwendet er besagte Zitate, etwa wenn er einen Werbetext für Mödling satirisch behandelt, der die Wohnqualität der Gemeinde anpreist: "Vorzügliche Gasbeleuchtung, die auch in mond hellen Nächten functionirt, reinliches Straßenpflaster, gut organisierte Polizei nebst einem wohleingerichteten Gemeindegotteshaus vollenden den freundlichen Eindruck."¹⁹⁷⁸ Spitzers pathetisch-ironische Kommentierung verlacht Ausdrucksweise und Inhalt des Hochglanzprospekts:

Also gib Dich zur Ruh', bewegt' Gemüth, das auf der Dampftramway nach Mödling fährt; fort mit den schwarzen Nachtgedanken, die Dich umdüstern, denn schon winken die Gaslaternen Mödlings, die mit den Strahlen der ewig keuschen Luna um die Wette 'functioniren', ein 'reinliches Straßenpflaster' heilt alle Deine Wunden.¹⁹⁷⁹

Gleichermassen interessant für die satirische Gestaltung eines Textes sind Kraus' feuilletonistisch anmutende Verbindung heterogener Gegenstände und die Aufnahme von Themen, die seinerzeit über dem Strich keinen Eingang zu finden pflegten, so z. B. die Erotik. Die leicht erotischen Exkurse Spitzers sind (nach eigener Angabe) "der Erholung" gewidmet¹⁹⁸⁰, wenn sich der Wiener Spaziergänger beispielsweise sprachkritisch mit der Alltagstauglichkeit der zehn Gebote¹⁹⁸¹ beschäftigt:

¹⁹⁷⁵ Kraus *Schriften* 20, S. 164.

¹⁹⁷⁶ Ebd., S. 164f.

¹⁹⁷⁷ cf. Kraus *Schriften* 7.

¹⁹⁷⁸ WS 14. Nov. 1886: *Das unheimliche Wien und das sybaritische Mödling. – Beunruhigende Nachrichten. – Der ultramontan gewordene Dichter Schaufert*. In: WS VII, S. 50-56, Zitat S. 53.

¹⁹⁷⁹ Ebd., S. 53.

¹⁹⁸⁰ WS 23. Dez. 1877: *Die eleusinischen Mysterien. Das vierte Gebot*. In: WS IV, S. 151.

¹⁹⁸¹ Nicht etwa aus Glaubensgründen, denn der Wiener Spaziergänger ist "auch ohne die zehn Gebote kein Spitzbube und brauche dieselben nicht sofort bei der Hand zu haben, wie Jene, die ihrer Sache nicht so ganz sicher sind." (Ebd., S. 150.)

So sehr man endlich auch das Gebot, wonach Einem nicht nach dem Weibe seines Nächsten gelüsten solle, billigen muß – obwohl Gelüste zollfrei sind – so wird doch gewiß der Respect vor dem geehrten Herrn Nächsten bei Keinem so weit gehen, daß er es sich versagen wird, ein Gelüste nach der Magd desselben zu tragen, wie das zehnte Gebot verbietet.¹⁹⁸²

Kraus wiederum gewinnt aus der metaphorischen Gleichsetzung von *Sprache* und *Frau* einen ganzen Fundus erotischer Bilder. Er ahmt in seinem Essay nachgerade die Heine vorgeworfene Erotisierung der Sprache nach – ein Vorgehen, das bereits in Spitzers Nachahmung des Sprachdukus Wagners festgestellt wurde.¹⁹⁸³ Generell spricht Kraus in der *Fackel* eine andere Sprache – geprägt durch Kraus' "eigenes satirisches Mütchen"¹⁹⁸⁴ – als der durchschnittliche Zeitungsleser, sodass er konstatieren muss:

Unter den Lesern der Fackel sind viele Esel. Diese Naturanlage zeigt sich in der Beharrlichkeit, mit der sie Leser bleiben und die immer wieder abgelehnte Annäherung an unaßbare Standpunkte versuchen. Sie bemühen sich auf jede nur mögliche Art ein Verhältnis zu der Sphäre herzustellen, die ihnen unzugänglich bleibt, weil die Sprache, in der hier gedacht wird, bei aller unbestreitbaren Ähnlichkeit der Laute eine wesentlich andere ist als die ihre, und dieses Bestreben wäre rührend, wenn dort, wo die Potenz fehlt, nicht so gern versucht würde, Ersatz in der Präpotenz zu finden.¹⁹⁸⁵

Lange nach Spitzers Tod bewundert Elias Canetti die Sprachkunst Karl Kraus', und seine Beobachtungen entsprechen in vielerlei Hinsicht den bereits bei Spitzer eruierten Textstrategien:

Daß man mit den Worten anderer alles machen kann, erfuhr ich von Karl Kraus. Er operierte mit dem, was er las, auf atemberaubende Weise. Er war ein Meister darin, Menschen in ihren eigenen Worten zu verklagen. Das bedeutete nicht, daß er ihnen dann seine Anklage in *seinen* ausdrücklichen Worten ersparte. Er lieferte beides und erdrückte jeden.¹⁹⁸⁶

Die spitze Kritik am Wienerischen findet sich nach Nestroy, Spitzer und Kraus Jahre später satirisch u. a. im Kabarett wieder,¹⁹⁸⁷ namentlich bei Georg Kreisler (z. B. *Wien, Wien, Wien* oder *Wie schön wäre Wien ohne Wiener*¹⁹⁸⁸). Kreisler parodiert etwa das 'gemütliche' Wiener

¹⁹⁸² Ebd., S. 66-71.

¹⁹⁸³ cf. z. B. Kraus, Karl: *Die Presse als Kupplerin*. In: Kraus *Schriften 1*, S. 33f. – cf. z. B. Kap. 3. 2. 1 und 3. 2. 2 dieser Arbeit.

¹⁹⁸⁴ Kraus *Schriften 7a*, S. 216.

¹⁹⁸⁵ Ebd., S. 212.

¹⁹⁸⁶ Canetti 1980, S. 207f.

¹⁹⁸⁷ Zu Ähnlichkeiten zwischen Kabarett und Satire cf. z. B. Kap. 1. 2. 2 und Kap. 2. 4. 1.

¹⁹⁸⁸ Kreisler 1997, S. 44-48.

Lied (*Taubenvergiften*¹⁹⁸⁹) und gibt sich generell in seinen Wort- und Sprachspielen, Anspielungen auf literarische Texte und (Kinder-)Lieder selten harmlos, sondern zumeist bissig-böse (*Als der Zirkus in Flammen stand*¹⁹⁹⁰). Ähnlichkeiten mit dem Satiriker Spitzer zeigt Kreisler beispielsweise im Umgang mit (ungerechtfertigter) Kritik, nachzulesen in seinen Anmerkungen zu *Taubenvergiften*. Hier begegnet er den Plagiatsvorwürfen mit nachgerade satirischer Schärfe und vermittelt zugleich gewisse Grundsätze seines Kabarets:

Zufällig hörte ich kürzlich eine Kabarettistin, die ein Lied sang, das "Tauben grillen im Park" hieß. Ich bin ihr keineswegs böse, im Gegenteil, sie tut mir leid, denn ihr Lied kommt zu spät. Heutzutage vergiftet und grillt man weit harmlosere Lebewesen als Tauben. Die Dame sollte sich also modernisieren. Aber bitte nicht "Gehen wir Neger klatschen im Park", damit rennt man genau so offene Türen ein. Sie müsste schon versuchen, sich ein wenig strafbar zu machen.¹⁹⁹¹

Bei Kreisler zeigt sich jenseits seines sozial-literarischen Engagements – und auch hierin erinnert er an Spitzer¹⁹⁹² – eine Art von Resignation, wenn er z. B. in seinen "Nichtarischen Arien", wie etwa in *Zu leise für mich*¹⁹⁹³, und in seinen Bemerkungen dazu die Unmöglichkeit thematisiert, allein durch (satirische) Lieder oder Kabarett eine Veränderung herbeizuführen.¹⁹⁹⁴ Jude wie Spitzer, antwortet Kreiser auf die Frage der Journalisten nach der Bedeutung des Judentums für ihn:

Natürlich fragt man das nur in Deutschland oder Österreich, schon in der Schweiz käme niemand auf die Frage. Aber vielleicht fragt man anderswo Einbeinige, wie sie mit einem Bein umgehen. Mit einem Bein kann man nicht hinken, also hinkt auch der Vergleich nicht, denn in gewissem Sinne ist das Judentum eine Behinderung, noch dazu eine, die sich offenbar vererbt.¹⁹⁹⁵

Aus den Textbeispielen dürfte hervorgehen, dass Kreisler nicht 'nur' Kabarettist oder Chansonnier, sondern generell ein Satiriker ist. Fast als (aktualisierte) Spiegelung von Spitzers Wagner-Satiren leitet er *Heute leider Konzert* mit einem Zitat aus Wagners *Meistersingern* ein, spricht von "deutschem Überpatriotismus" (hievon wird auch ein jüdischer Berliner Dirigent wie Barenboim nicht verschont), um zu den grossen, aktuellen Fragen aus Wirtschaft und

¹⁹⁸⁹ Ebd., S. 30-32. – cf. z. B. Kraus, Karl: *Das ist mein Wien, die Stadt der Lieder*. In: Kraus *Schriften* 19, S. 231f.

¹⁹⁹⁰ Kreisler 1997, S. 69-71.

¹⁹⁹¹ Ebd., S. 32.

¹⁹⁹² cf. z. B. Kap. 6. 3. 1.

¹⁹⁹³ Kreisler 1997, S. 89-91. – Kreisler dazu: "Ich schrieb die 'Nichtarischen' Arien in Wien, aber Kopf und Herz waren in Deutschland. Es sind alte, gute Lieder, eher als alte, böse, denn sie sind versöhnlich. Gerade einem Kabarettisten sollte letzten Endes nichts Menschliches fremd sein, nur Unmenschliches." (Ebd. S. 91.)

¹⁹⁹⁴ cf. z. B. Kap. 6. 1 dieser Arbeit.

¹⁹⁹⁵ Kreisler 1997, S. 91.

Politik zu gelangen, die schliesslich durch die Glocke, die den Beginn des Konzertes ankündigt, abgewürgt werden.¹⁹⁹⁶ Mit Kreislers Worten bleibt zu schliessen:

Tatsache ist doch, daß seit undenklichen Zeiten den Normalbürgern eine heile Welt vorgelogen wird und daß jeder Künstler bald erkennt, daß die Welt nicht heil ist. Da aber die Kunst der Wahrheit verpflichtet ist, wird der Künstler praktisch gezwungen, das Negative, das Makabere, das Grausame dazustellen [sic]. [...]

Ich bin längst zu der Überzeugung gelangt, daß wir Künstler sowieso nie die Wahrheit finden. Die Wahrheit kennen nämlich nur Zeitungskritiker. Sie irren sich nie. [...] Sie kennen nicht nur ihren Beruf, sondern die ganze Welt.¹⁹⁹⁷

¹⁹⁹⁶ Kreisler 2001, S. 8-10.

¹⁹⁹⁷ Kreisler 1997, S. 24, 26.

8. Zusammenfassung

In meinen Feuilletons kann Jeder nach seiner Façon selig werden. Ich mache mich über Jeden lustig, der es verdient, ob er nun Katholik, Protestant, Jude oder Anbeter der unsichtbaren Sarah Bernhardt, ob er Minister oder Czeche ohne Portefeuille sei, ob er von einem Feudal-Affen abstamme oder Ritter des goldenen Kalbordens dritter Classe, ob er Wagnerianer oder Mitglied der ausgebreiteten Selbstcultusgemeinde sei. Aber in unserer Aera der Unbedeutenden wird die Satire immer schwieriger.¹⁹⁹⁸

Daniel Spitzer (1835-1893) bezeichnete seine feuilletonistischen Arbeiten – die sog. *Wiener Spaziergänge* – u. a. als "Satiren" und sich selbst als "Satiriker".¹⁹⁹⁹ Laut seinem Freund und Verleger Max Kalbeck hat er es "zur unvergleichlichen Meisterschaft" gebracht auf dem Gebiete der "indirecten, negativen, persönlichen, lachenden Satire", er sei "Satiriker, Humorist, Kritiker, Poet, Moralist, Sittenschilderer" zugleich.²⁰⁰⁰ Die vielfältigen Rollen, die Spitzer bzw. sein Ich-Erzähler einnehmen,²⁰⁰¹ dürften nicht unwesentlich zum Erfolg der Feuilletons beigetragen haben; Eisenberg bezeichnete im ausgehenden 19. Jahrhundert Spitzers *Spaziergänge* geradezu als "Sonntagsbedürfnis des Wiener Lesepublikums"²⁰⁰². Das Wiener Lesepublikum der *Neuen Freien Presse* (darin erschienen die *Wiener Spaziergänge* hauptsächlich²⁰⁰³) lässt sich anhand der Auflagenzahlen schätzen: 1864 betrug die Auflage der *NFP* 10.000 Exemplare, 1870 wurden bereits 25.000 Stück gedruckt, und bis 1890 war die Auflagenzahl auf 40.000 angestiegen.²⁰⁰⁴ Heute kann Spitzers Satire ihre Rezipienten in zweierlei Hinsicht "selig"²⁰⁰⁵ machen: einerseits aufgrund ihrer ästhetischen Gestaltung, etwa wegen des die Zeit überdauernden Wortwitzes²⁰⁰⁶, andererseits infolge der fortdauernden Aktualität bestimmter satirisch verformter Ist-Zustände. Gewisse Verhaltensformen der Wagnerianer, etwa die unkritische Verehrung eines 'Meisters'²⁰⁰⁷, oder Spitzers u. a. von Karl Kraus hochgeschätzte Kritik an unreflektiertem Sprachgebrauch (z. B. der Journalisten)²⁰⁰⁸ verweisen auf überzeitliche satirische Themen.

¹⁹⁹⁸ *Wiener Spaziergänge* vom 4. Dez. 1881. In: *NFP*, S. 7f. (einsehbar im HAWSL).

¹⁹⁹⁹ cf. Kap. 1. 2. 2.

²⁰⁰⁰ Kalbeck 1894, S. XXIII.

²⁰⁰¹ cf. Kap. 2. 4. 4. 1.

²⁰⁰² Eisenberg, Ludwig: *Das geistige Wien. Künstler- und Schriftsteller-Lexikon*. Bd. I. Belletristisch-künstlerischer Theil. Wien 1893. S. 536 (zit. nach Nöllke 1994, S. 304).

²⁰⁰³ cf. Kap. 6. 1. 1.

²⁰⁰⁴ Kernmayer 1998, S. 280. – Dazu kommen die (unvollständigen) Buchausgaben der *Wiener Spaziergänge*, cf. Kap. 1. 2. 1 der vorliegenden Untersuchung.

²⁰⁰⁵ Zitat am Anfang des Kapitels.

²⁰⁰⁶ cf. z. B. Kap. 3. 2. 1.

²⁰⁰⁷ cf. Kap. 3. 2. 4 und 5.

²⁰⁰⁸ cf. Kap. 7. 2. 3.

Neben tagesaktuellen politischen Fragen bespricht Spitzer die Wiener Kunst-Szene, und Richard Wagner ist – selbst nach seinem Tod 1883 – ergiebiger Stoff-Lieferant für Spitzers Künstler-Satiren. In die Texte, die Spitzer praktisch ausschliesslich dem Komponisten widmet, findet aber nicht allein Wagners Persönlichkeit (z. B. seine Geldschwierigkeiten oder sein Erscheinungsbild) Eingang, vielmehr zeichnen die Satiren ein umfassenderes Bild: Wagners musiktheoretische Schriften und seine musikalischen Werke werden genauso satirisch verformt wie das Gehabe der fanatischen Anhänger, der Wagnerianer, deren Auftreten vor allem als devote Wagner-Apostel Spitzer Anlass zu manigfaltigen bildhaften Vergleichen gab.²⁰⁰⁹

Hinsichtlich des kritischen bzw. kritisierenden Aspekts des satirischen Feuilletons spielt das Zeitungs-Umfeld eine massgebliche Rolle für die Rezeption der *Wiener Spaziergänge*, die innerhalb einer (Wiener) Feuilleton-Tradition gesehen werden müssen. Sie vereinen Einflüsse von feuilletonistischen wie von satirischen Vorfahren und Zeitgenossen wie z. B. Nestroy, Heine, Saphir und diversen Karikaturisten.²⁰¹⁰ Mit Blick auf die satirische Gestaltung des Feuilletons ist zu betonen, dass diese Textform als "Kunst des Tages"²⁰¹¹ regulativ agiert, Ereignisse werden registriert und Momentaufnahmen geschaffen. Diese Zeitungstexte, die 'unter dem Strich' erschienen²⁰¹², sind nicht reiner Objektivität verpflichtet; vielmehr hebt Spitzer die Subjektivität des Standpunkts (z. B. hinsichtlich der Beurteilung, wer es "verdient", satirisch behandelt zu werden) bisweilen geradezu hervor.²⁰¹³ Besonders bei politischen Themen kann "ein sehr mannigfaltiges [...] Gegeneinanderwirken von Feuilleton und Zeitungskontext" beobachtet werden.²⁰¹⁴ Bereits Nöllke bemerkte, dass die Haltung des Feuilletonisten generell "in vielen Fragen konsequenter als diejenige über dem Strich" erscheint.²⁰¹⁵

Interessant ist, dass Spitzer zeitweilig Themen aufgreift, die 'über dem Strich' gar nicht angesprochen oder erst später für wichtig erachtet wurden; beispielsweise spielt er früh schon auf den wachsenden Antisemitismus an. Die "Judenbilder", die Spitzer aufzeichnet, konterkarieren gleichsam den Kampf gegen die Judenfeindlichkeit, denn der Satiriker setzte auf die "Wirksamkeit derjenigen Ressentiments, die er gleichzeitig bekämpfte."²⁰¹⁶ Prominent ist Spitzers Kritik am Antisemitismus, auf den er über Wagners Schriften (z. B. *Das Judentum in der Musik*) und Äusserungen (z. B. gegenüber jüdischen Komponisten) aufmerksam wur-

²⁰⁰⁹ cf. z. B. Kap. 3. 2. 4

²⁰¹⁰ cf. Kap. 4. 1. 2, 4. 1. 3 und 7. 2.

²⁰¹¹ cf. Zohner 1946 (ausgeführt in Kap. 1. 2. 1).

²⁰¹² cf. Kap. 4. 1. 1.

²⁰¹³ cf. Kap. 2. 4. 2 (und Zitat am Anfang dieses Kapitels).

²⁰¹⁴ Nöllke 1994, Zitat S. 299, cf. S. 299-304.

²⁰¹⁵ Nöllke 1994, S. 300f.

²⁰¹⁶ Ebd., S. 301.

de.²⁰¹⁷ Hier verlässt Spitzer oftmals den scherzhaften Ton und wendet sich der ernsteren, straffenden Satire zu – es geht dem Satiriker also nicht mehr allein darum, sich über etwas lustig zu machen.

Summarisch bleibt festzuhalten, dass der Zeitungskontext dem Feuilleton eine grosse Materialfülle bot und zugleich die Voraussetzung für ein adäquates Verständnis der Spitzer-Satire darstellt, was eine hohe Komplexität der Texte zur Folge hat. Umgekehrt sprachen die *Wiener Spaziergänge* ein breites Publikum an, und zwar gerade weil die Themenbereiche, die 'über dem Strich' getrennt abgehandelt wurden, innerhalb des Feuilletons zusammengeführt werden konnten. Im Feuilleton durfte so tatsächlich "Jeder nach seiner Façon selig werden"²⁰¹⁸, was weiter wohl auch dadurch motiviert ist, dass Spitzer Sujets, die 'über dem Strich' nicht besprochen wurden, einbrachte.²⁰¹⁹

Die Zeitungsmeldungen sind nicht nur Grundlage bzw. notwendiges Hintergrundwissen für ein adäquates Verständnis von Spitzers Satirischem Prinzip, sondern sie waren dem Autor zugleich selbst Anlass zur Satire. Das Satirische Prinzip gründet auf der Anstossnahme (*indignatio*) des Satirikers an einer Norm-Abweichung, die sich (im Text) als satirische Tendenz zeigt. Der satirischen Tendenz wohnt ein besonderer Wirklichkeitsbezug inne, denn der Satiriker sucht persuasiv ggf. die Realität zu verändern (bzw. mindestens die Norm-Abweichung bewusst zu machen²⁰²⁰), und zwar mithilfe sprachlich-stilistischer Mittel der Indirektheit. Die Satire soll entsprechend nicht nur 'nützen', sondern auch (aber nicht nur) ästhetisches Vergnügen bereiten (*prodesse et delectare*).²⁰²¹ Die zur Verdeutlichung der satirischen Tendenz angewandte satirische Verformung verweist entsprechend der Poetischen Funktion der Satire indirekt auf die zugrunde liegende Norm-Abweichung.²⁰²² Der Satiriker bedient sich realer Fakten (Ist-Zustand), die satirisch dergestalt verformt werden – beispielsweise durch Überhöhung, Untertreibung oder Auslassung –, dass der Text nicht als wirklichkeitsgetreue Schilderung, sondern als verzerrte (und damit indirekt auf einen Soll-Zustand hinweisende) Version der Wirklichkeit verstanden werden muss, als satirische Fiktion.²⁰²³ Um dem Satiriker folgen zu können, muss sich der Modell-Leser auf das "Spiel" einlassen und sich bemühen, die im Text angelegten Signale des uneigentlichen Sprachgebrauchs zu decodieren,²⁰²⁴ hat doch die

²⁰¹⁷ cf. Kap. 2. 4. 1.

²⁰¹⁸ Zitat am Anfang des Kapitels.

²⁰¹⁹ cf. Kap. 7. 2. 3.

²⁰²⁰ cf. Kap. 2. 2.

²⁰²¹ cf. Kap. 2. 3 und 3. 3.

²⁰²² cf. Kap. 3. 1.

²⁰²³ cf. Kap. 2. 4.

²⁰²⁴ cf. Kap. 2. 4. 3. und zum "Spiel" Henningsen 1976, S. 9 sowie in dieser Arbeit Kap. 2. 4. 3. 1.

"Kunst des Satirikers [...] etwas Offensichtliches. Sie will als solche erkannt werden und muß es, wenn sie verstanden werden soll."²⁰²⁵ (Das soziale, gesellschaftliche und kulturelle Umfeld des satirischen Kommunikationsvorganges zwischen Autor, Text und Rezipient bestimmt essentiell, inwieweit der Text als Satire verstanden wird.²⁰²⁶) Die Indirektheit der Satire macht einerseits Spitzers Texte unverfänglicher, weil das Satirische als ungerade Kommunikationsmodalität im Rezeptionsvorgang hintergangen werden kann,²⁰²⁷ andererseits bereitet sie dem Leser grosses intellektuelles Vergnügen, weil zu rätseln bleibt, was Spitzer wirklich meint, welche Realität respektive wieviel Wahrheit hinter der satirischen Fiktion steht.

Warum Spitzer u. a. Wagner als Zielscheibe für seine Satire gewählt hatte, dürfte nicht monokausal erklärbar sein, zumal Spitzers Feuilletons eine Art 'satirischer Gesamtschau' des Komponisten vermitteln. Spitzer selbst sagte, seine Satire, "dieses furchtbarste Gift der literarischen Apotheke"²⁰²⁸, bleibe stets dem Grundsatz treu, "niemals die Thorheit und Schlechtigkeit im Allgemeinen, sondern immer 'einen ganz Bestimmten' zu geißeln."²⁰²⁹ Entsprechend könnte eine primäre Lesart²⁰³⁰ der Spitzer-Texte zur Vermutung verleiten, der Satiriker wolle schlicht Richard Wagner und sein Umfeld verspotten. Wagners satirisches Potential wird allerdings darüber hinaus (sekundär) dazu verwendet, "die Sache in der Person zu treffen."²⁰³¹ Spitzer hat sich mit Wagners theoretischen Schriften auseinandergesetzt und jene Inhalte seiner Satire dienstbar gemacht, die für "Thorheit und Schlechtigkeit" zu stehen scheinen.²⁰³² Der Kontakt zu den Leitartikeln der Zeitung und die Freundschaft zu Musik-Kritikern und anderen Feuilletonisten – z. B. Hanslick oder Speidel – dürften Spitzer, neben seinen eigenen Beobachtungen, indes ebenfalls Stoff für seine Wagner-Satiren geliefert haben.²⁰³³ Des Weiteren zeigt ein Blick auf Karikatur und Feuilleton zu Spitzers Zeiten, dass das Thema *Wagner* schlicht à la mode war (gewissermassen 'in der Luft lag') und den einen zu satirischer Behandlung, den andern zur Kritik reizte.²⁰³⁴ Dass man sich infolge des Wagner-Enthusiasmus eines interessierten Publikums sicher sein konnte, war der Sache gewiss förderlich. Wagner dürfte solche Angriffe mit seinem demonstrativ zur Schau gestellten Selbstbewusstsein, der nicht ausschliesslich sachlich vorgetragenen Kritik an verschiedenen Tatbeständen und seinem letztlich für damalige Verhältnisse durchaus angreifbaren Lebensstil teilweise selbst provo-

²⁰²⁵ Brummack 1971, S. 342.

²⁰²⁶ cf. Kap. 2. 4. 4.

²⁰²⁷ cf. Kap. 4.

²⁰²⁸ WS 18. Feb. 1883: *Der Tod Richard Wagners*. In: WS VI, S. 80.

²⁰²⁹ WS 1. Jan. 1888: *Ein neues Jahr – Hamerling als Satiriker*. In: WS VII, S. 148.

²⁰³⁰ cf. Kap. 4.

²⁰³¹ Kalbeck 1894, S. XIX. – cf. Kap. 4.

²⁰³² cf. Kap. 2. 4. 3. 2 und 6. 3.

²⁰³³ cf. Kap. 6. 1.

²⁰³⁴ cf. Kap. 7. 2. 2.

ziert haben.²⁰³⁵ Spitzer fasst den Stoff seiner satirischen Feuilletons unter dem Begriff "Dummheit"²⁰³⁶ zusammen; dazu gehören z. B. Wagners musikalische Vorstellungen, seine Freundschaft mit König Ludwig II. von Bayern, die ständige finanzielle Notlage des Musikers sowie seine manchmal unfreiwilligen Wohnortwechsel. Die orthodoxe Anhängerschaft des Komponisten wird aufgrund ihrer leidenschaftlichen, distanz- und kritiklosen Vergötterung oder gar Imitation des Komponisten und seiner Ideen verspottet. In Spitzers Titulierungen Wagners liest man so nicht nur Kritik am Komponisten, sondern desgleichen an den Wagnerianern: Wagner wird z. B. als "Meister", "Sultan" oder "Gott" bezeichnet, Namen wie "Rabbi Bayreuths" thematisieren wiederum das antisemitische Gedankengut Wagners.²⁰³⁷ Attackiert Spitzer Wagner direkterweise, zielt seine Satire ab auf sein individuelles, aber typisches Fehlverhalten (weibische Putzsucht, hyperbolische Ausdrucksweise, finanzielle Schwierigkeiten etc.): "Der Satiriker greift an, aber nicht nur aus privaten Motiven; er greift das einzelne an, aber das einzelne als Symptom, Vertreter oder Teil eines allgemeinen oder umfassenden Übels."²⁰³⁸ Spitzers Satire meint ergo mehr, als sie sagt: Die Personalsatire gegen Wagner betrifft zugleich seine Zeit und deren Gesellschaft.

Die soziale Akzeptanz der Satire liegt in der satirischen Intention dieses Kunstprinzips, die u. a. der Aufdeckung eines Widerspruches, nämlich des Missverhältnisses zwischen Realität und Normvorstellung (i. e. Wertkonvention) dienen und idealiter eine Verbesserung der Wirklichkeit durch ästhetische Darstellung beabsichtigen soll.²⁰³⁹

Spitzer wurde vorgehalten, gerade z. B. in der Auseinandersetzung mit Richard Wagner, zu polemisieren, sodass seine Satiren nicht als gesellschaftskritisch im Sinne einer konsequent angestrebten Modifikation der sozio-ökonomischen Lage bezeichnet werden könnten.²⁰⁴⁰ Damit wird aber das Wesen der Spitzer'schen Satire verkannt: Sie ist nicht objektive Tatsachendarstellung, sondern explizit verformende und gewollt subjektive Überzeichnung oder Verzerrung der Realität. Tucholsky betont diese 'Ungerechtigkeit' der Satire geradezu,

weil der Kampf gegen die Lebenden von Leidenschaften durchschüttelt ist, und weil die nahe Distanz das Auge trübt, und weil es überhaupt für den Kämpfer nicht darauf an-

²⁰³⁵ cf. Kap. 6. 2 und 6. 3.

²⁰³⁶ z. B. WS 12. Mai 1889: *Die Dummheit strikt. – Der Zeitungsstempel als Titelvignette. – Die subjective Objectivität des Confiscationsverfahrens.* In: WS VII, S. 251f. (besprochen in Kap. 2. 4. 4. 1).

²⁰³⁷ cf. z. B. Kap. 3. 2. 3.

²⁰³⁸ Brummack 1971, S. 342.

²⁰³⁹ cf. Kap. 2. 2.

²⁰⁴⁰ cf. z. B. Kap. 4. 2.

kommt, Distanz zu halten, sondern zu kämpfen – deshalb ist der Satiriker ungerecht. Er kann nicht wägen – er muß schlagen.²⁰⁴¹

Dem Satiriker ist es darum zu tun, im erschreckten, nachdenklichen, befreienden oder entlarvenden Auflachen Norm-Abweichungen aufzudecken und den Rezipienten reflektieren zu machen.²⁰⁴² Spitzer formuliert keine programmatische Moral (und benennt entsprechend selten explizit Normvorstellungen), sein moralischer Anspruch richtet sich auf einen neuen, vielleicht noch nie getätigten Bewusstwerdungs-Vorgang beim Leser, der durch den satirisch verrückten Weltentwurf initiiert werden kann. Entsprechend bietet die satirische Fiktion (aufgrund des besonderen Wirklichkeitsverhältnisses des Satirischen) nebst einer möglichen 'Katharsis'²⁰⁴³ ein spielerisch und komisch verzerrtes Spiegelbild der Wirklichkeit an, das gegen die wirkliche Welt gehalten werden *soll*.²⁰⁴⁴ Die besondere Komik der Texte erwächst wesentlich aus dem Verfahren Spitzers, mittels eines (bisweilen verschwiegenen) *tertium comparationis* eine Verbindung zwischen heterogenen Phänomene herzustellen. Das derart künstlich erzeugte Paradoxon legt verborgene Aspekte des kritisierten Ereignisses frei. Spitzer schafft solche Paradoxa sowohl auf der Ebene des einzelnen Satzes als auch innerhalb der einzelnen Syntagmas (oder gar Wörter), beispielsweise in der Auflösung der Initialen Richard Wagners als "Rabbi Wagner"²⁰⁴⁵. Analog zur Besprechung von Zeitungsmeldungen, baut Spitzer gleichermaßen markierte Zitate aus Wagners Werken in seine Feuilletons ein. Seine Satiren erhalten dadurch einerseits eine überprüfbare Verankerung in der Realität (und damit besonders Glaubwürdigkeit), andererseits bietet ihm das Verfahren die Möglichkeit, ein komisches Gefälle nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich darzustellen und den Gegner quasi mit seinen eigenen Waffen zu schlagen.²⁰⁴⁶

Die Wirksamkeit der Satire ist verbunden mit der ästhetischen Gestaltung des Angriffs. Wenn Weber Satire als "Gebrauchskunst" bezeichnet,²⁰⁴⁷ ist er nicht dahingehend misszuverstehen, dass allein mit der Aufhebung eines Missstandes durch die Satire beurteilt werden könne, ob es sich bei der Satire um eine Kunstform handle. Vielmehr dürfte seine Klassifizierung betonen, dass hier im Alltag Anwendbares kunstvoll dargestellt wird. Eine sprachschöne Form allein reicht nun nicht, einen Text *Satire* zu nennen,²⁰⁴⁸ weil die übrigen Komponenten

²⁰⁴¹ Tucholsky 1919b, S. 328.

²⁰⁴² cf. Kap. 2. 2. 2 und 3.

²⁰⁴³ cf. Spitzers "Gift"-Metaphern, z. B. in WS 18. Feb. 1883; *Der Tod Richard Wagners*. In: WS VI, S. 80; WS 1. Jan. 1888: *Ein neues Jahr. – Hamerling als Satiriker*. In: WS VII, S. 148. – Zur "Katharsis" der Literatur cf. Gabriel 1997, S. 598f.

²⁰⁴⁴ cf. Kap. 2. 4. 1.

²⁰⁴⁵ cf. Kap. 2. 3. 1.

²⁰⁴⁶ cf. Kap. 2. 3 und 3. 2. 2.

²⁰⁴⁷ Weber 1981, S. 324.

²⁰⁴⁸ cf. Kap. 3.

des Satirischen Prinzips fehlen (Intention, Tendenz und Wirklichkeitsbezug), welche die Sprache für sich in Dienst nehmen.²⁰⁴⁹ Der Feuilletonist Ludwig Speidel sieht das Zusammenwirken dieser Elemente in dem, was er schlicht als Spitzers "Stil" bestimmt: "nicht etwa eine für sich selbst geltende Formgewandtheit, Eleganz und Schönheit der Sprache [...]. Stil haben heißt Gedanken haben und diese Gedanken ihrer Natur gemäß ausdrücken".²⁰⁵⁰

Sprach-ästhetische Ausdrucksformen findet Spitzer etwa durch eine Reduktion von Wagners Ideen (z. B. der *unendlichen Melodie*) auf einen zu banalen, da arg simplifizierten Kern. Die Zitate Wagners, die Spitzer in seine Texte einbaut, sind ihrem ursprünglichen Kontext entfremdet, und ausserhalb ihres Sinnzusammenhanges verformt Spitzer sie mittels Verwendung in eigener satirischer Absicht (besonders ausgeprägt etwa in den *Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin*²⁰⁵¹). Vor allem die eigenwillige, sprach-ästhetische Verformung des satirischen Materials lässt Spitzers Satiren aus einer Menge humoristischer Texte über Wagner herausragen.²⁰⁵² Er kritisiert beispielsweise nicht einfach Wagners Sprachgebrauch (etwa die "vermoderten Stabreime"), sondern verformt den Gegenstand mehrfach: Einzelne stabende Stellen bei Wagner werden isoliert und in einen anderen Kontext gestellt, um sie endlich mit kommentierenden Wendungen im *genus humile* und selbst produzierten Alliterationen zu konfrontieren.²⁰⁵³ Die Übertreibung eines einzelnen Zuges seines satirischen Objektes wirkt so merkwürdig lächerlich, Wagners Pathos ist entlarvt und durch die Verspottung herabgesetzt.

Auffallend ist die Virtuosität von Spitzers Ausdruck ferner auf Satzebene:

Bald baut er Sätze von Lessing'scher Knappheit und erreicht im engsten Raume die größten Wirkungen, bald reiht er reich gegliederte und vielfach verschlungene Perioden zu Palästen von ciceronianischer Breite an einander oder führt eine Pyramide von Relativsätzen à la Jean Paul in die Wolken, um sie in die Spitze eines scharfkantigen Witzes auslaufen zu lassen.²⁰⁵⁴

Für seine Witze beherrscht und bemüht Spitzer sämtliche Register des komischen Sprachgebrauchs, Kalauer finden sich neben geistreichen Wortspielen, Aphorismen oder Neologismen. Rhetorische Figuren des Kontrastes treten gleichermassen auf wie Wortschatzfiguren und überhaupt uneigentliche Redeformen. Und die Sprache selbst wird, wie später etwa bei Karl Kraus, zum Gegenstand der kritischen Betrachtung.²⁰⁵⁵

²⁰⁴⁹ cf. Kap. 2.

²⁰⁵⁰ Speidel, Ludwig: *Daniel Spitzer*. In: Speidel 1910/11, Bd. I, S. 335.

²⁰⁵¹ cf. Kap. 4. 2.

²⁰⁵² cf. Kap. 4. 1. 2 und 7. 2. 2.

²⁰⁵³ cf. Kap. 3. 2. 1

²⁰⁵⁴ Kalbeck 1894, S. XXXII.

²⁰⁵⁵ cf. Kap. 3.

Die sowohl auf Wort- wie auch auf Inhalts-Ebene auffallende Verbindung nur scheinbar unvereinbarer Bereiche im Sinne von (fast schon 'traditionellen') Script-Oppositionen²⁰⁵⁶ und deren Wirkung verbildlicht Kalbeck:

Häufig entsteht der Witz bei Spitzer wie der elektrische Funke durch die Annäherung entgegengesetzter Pole, und diese gleichsam auf natürlichem Wege erzeugten Witze sind vielleicht die besten, die wahren Blitze des Genies, die plötzlich wie aus dunklem Wettergewölk herniederfahren, einschlagen und zünden.²⁰⁵⁷

Die Vermengung "entgegengesetzter Pole", die Verschlüsselung von Dingen oder eine Erweiterung ihrer Bedeutung, etwa durch überraschende, assoziative Vergleichsverfahren, sind bezeichnend für Spitzers feuilletonistisches Schreiben:

Logische Zusammenhänge werden zugunsten assoziativer Sprünge gekappt, Marginalien werden bedeutsam, wesentliches wird zur Nebensache erklärt oder unterschlagen. Auf diese Weise verschafft sich der Feuilletonist die Freiheit beschränkter 'Verantwortungslosigkeit', in deren Windschatten er sich die Abweichungen gestatten darf.²⁰⁵⁸

Innerhalb des thematischen "Potpurris"²⁰⁵⁹ seiner Satiren fungiert ein Ich-Erzähler, der 'Wiener Spaziergänger', als Spitzers roter Faden über einzelne Kompositionen hinaus.²⁰⁶⁰ Der Spaziergänger ist nahezu im gesamten Textkorpus präsent:

Bescheiden, unauffällig und anspruchslos, kann er selbst als positive Identifikationsfigur im Prozeß bürgerlicher Identitätsstiftung dienen. In seiner Stilisierung zum kritischen Intellektuellen fungiert er zudem als moralische Instanz und darf als solche [...] den Kunst- und Kulturbetrieb zur Zielscheibe seiner Satire machen [...].²⁰⁶¹

Darüber hinaus liefert die Figur den *Wiener Spaziergängen* ein formales Gestaltungsprinzip, das sich im Inhalt der Feuilletons niederschlägt: die Bewegung. Die (physische oder psychische) Bewegung des Erzählers strukturiert den Text, sein Gang kann vielfältige und heterogene Sujets zur Sprache bringen, und seine Geschwindigkeit und Richtung bestimmen die Art der Themenverknüpfung. Durch Additions- und Assoziationsstil wird ein hohes Erzähltempo erreicht, nicht immer schreitet das Erzählen chronologisch voran. Mitunter stehen Ereignisse

²⁰⁵⁶ cf. Kap. 3. 2. 1.

²⁰⁵⁷ Kalbeck 1894, S. XXVIII.

²⁰⁵⁸ Nöllke 1994, S. 302.

²⁰⁵⁹ Preisendanz 1973, S. 30 (ausführlich zit. in Kap. 7. 2. 1).

²⁰⁶⁰ cf. Kap. 2. 4. 4. 2.

²⁰⁶¹ Kernmayer 1998, S. 180.

nebeneinander, gleichzeitig im Raum – die Bewegung löst die temporale (lineare) Struktur auf und verräumlicht sie mithin.²⁰⁶²

Statt der bekannten Spaziergänger-Figur treten in Spitzers 1880 erschienenen Novelle *Verliebte Wagnerianer* u. a. bestimmte Begriffe und Themen – in Anlehnung an Wagner – leitmotivisch auf.²⁰⁶³ An dieser grösseren Literaturform zeigen sich nicht nur die satirischen Verformungstechniken, die Spitzer bereits in den *Wiener Spaziergängen* zum Einsatz brachte, sondern die Gesamtkomposition der Erzählung basiert auf einer Erzählstruktur, die später u. a. Thomas Manns *Tristan* beeinflusst haben könnte: Spitzer überträgt beispielsweise Elemente von Wagners *Walküre* satirisch quasi "ins Bürgerliche"²⁰⁶⁴, und nicht in erster Linie Wagner, sondern wiederum die verschiedentlich verliebten Wagnerianer sind Opfer dieser Wagner-Novelle.

Nun ist hinsichtlich einer tatsächlich erreichten Wirkung²⁰⁶⁵ von Spitzers Wagner-Satire davon zu sprechen, dass sie zwar die 'Missstände' offensichtlich machen konnte, nicht aber davon, dass seine Texte die kritisierten Zustände massgeblich veränderten;²⁰⁶⁶ ihre literarische Bedeutung für satirische Zeitgenossen und Nachfolger lässt sich indes in jedem Fall bezeugen.²⁰⁶⁷ Wie eingangs festgestellt, wird "in unserer Aera der Unbedeutenden [...] die Satire immer schwieriger"²⁰⁶⁸, und so darf vorläufig mit Spitzer geschlossen werden:

Es ist schwer, eine Satire nicht zu schreiben – und doch wissen die meisten, diese Schwierigkeit zu überwinden.²⁰⁶⁹

²⁰⁶² cf. Kap. 2. 4. 4.

²⁰⁶³ cf. Kap. 5.

²⁰⁶⁴ Nietzsche 1969, S. 28 (*Der Fall Wagner*, 9. Abschnitt) (cf. Kap. 5).

²⁰⁶⁵ cf. Kap. 3. 3.

²⁰⁶⁶ cf. Kap. 6. 3. 2.

²⁰⁶⁷ cf. Kap. 7. 2. 3.

²⁰⁶⁸ Zitat am Anfang des Kapitels.

²⁰⁶⁹ Spitzer (o. J.) in: Spitzer *Abstecher* 1923, S. 48.

9. Siglen

- F = Kraus, Karl: *Die Fackel* (F Jahr, Nr., S.)
- HAWSL = Handschriftenarchiv der Wiener Stadt- und Landesbibliothek
- Ts. = Titelseite
- uS. = unter dem Strich²⁰⁷⁰
- WS = *Wiener Spaziergänge*. Die Angaben in dieser Arbeit beziehen sich (wenn nicht anders vermerkt) auf die siebenbändige Ausgabe des Verlags Klinkhardt (1879-1894), im Literaturverzeichnis aufgeführt unter [WS I-VII].²⁰⁷¹

10. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *Frou-Frou-Wagner, Der Floh, 24. Juni 1877 (in: Katalog 1993, S. 42, Kat.-Nr. 100).*
- Abb. 2: *Da Menschenkräfte den Anforderungen Wagnerscher Partituren nicht gewachsen sind, beabsichtigt man in München, ein mit Dampf betriebenes Orchester zu gründen. Kikeriki, Wien 1869 (in: Hakel 1963, S. 70).*
- Abb. 3: *Wagner's Gottwerdung in Bayreuth. Ulk, Berlin, 1876 (in: Borchmeyer/Kohler 1983, S. 282).*
- Abb. 4: *Darwinistische Entwicklungslehre. Wie aus Roof Wägeles, Schofarbläser in Leipzig, allmählich Richard Wagner wurde. Karikatur von Theodor Zajaskowski. Der Floh, Wien o. J. (in: Fischer 2000, S. 31, Abb. 1).*
- Abb. 5: *Auch diese trauern bei dem Tode Richard Wagners, denn sie hören jetzt auf, eine ergiebige Witzquelle für Couplettdichter zu sein. Der Floh, Wien 1883 (in: Borchmeyer/Kohler 1983, S. 310).*
- Abb. 6: *"Nun hör doch endlich einmal mit deinem langweiligen Wagner auf und spiele etwas Erhebendes, zum Beispiel 'Das Gebet einer Jungfrau'." Jossot, 1896 (in: Hakel 1963, S. 284).*
- Abb. 7: *König Lohengrin: Ludwig II. von Bayern. Der Floh, Wien 1885 (in: Hakel 1963, S. 123).*
- Abb. 8: *Richard Wagner im 'Ring des Nibelungen'. Ohne weitere Angaben, 1876 (in: Hakel 1963, S. 172).*

²⁰⁷⁰ cf. Kap. 4. 1. 1.

²⁰⁷¹ Zur Wahl der verwendeten Buchausgabe cf. Kap. 1. 4.

11. Literaturverzeichnis

11.1 Primärliteratur

- [Aristoteles 1982]: Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1882 (RUB. 7828).
- [Bahr 1890]: Bahr, Hermann: *Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze*. Erste Reihe. Zürich 1890.
- [Bahr 1891]: Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*. Als zweite Reihe von "Zur Kritik der Moderne". Dresden etc. 1891.
- [Benjamin 1991]: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Bd. V. 1 der *Gesammelten Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt/M 1991.
- [Börne 1964]: Börne, Ludwig: *Sämtliche Schriften*. Hg. v. Inge u. Peter Rippmann. Düsseldorf 1964.
- Bd. II (*Schilderungen aus Paris, Aphorismen und Miscellen, Kritiken u. a.*).
 - Bd. III (*Briefe aus Paris*).
- [Canetti 2004]: Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. 22. Aufl. München etc. 2004.
- [Castelli 1848]: Castelli, Ignaz Franz: *Wiener Lebensbilder. Skizzen aus dem Leben und Treiben in dieser Hauptstadt* (Bd. 10 der *Sämtlichen Werke*). 2. Aufl. Wien 1848.
- [Davidsohn 1882]: *Bayreuther Briefe. Augenblicksbilder aus den Tagen der Patronatsaufführungen des 'Parsifal'*. 2. Aufl. Leipzig 1882.
- [Ebhardt 1880]: *Der gute Ton in allen Lebenslagen. Ein Handbuch für den Verkehr in der Familie, in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben*. Hg. v. Franz Ebhardt. 4. Aufl. Berlin 1880.
- [Freud 2004]: Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. 7. Aufl. Frankfurt/M 2004 (FTB Psychologie. 10439).
- [Gräffer 1867]: Gräffer, Franz: *Wiener-Dosenstücke; nämlich: Physiognomien, Conversationsbildchen, Auftritte, Genrescenen, Caricaturen und Dieses und Jenes, Wien und die Wiener betreffend; thatsächlich und novellistisch. Erster und zweiter Theil*. Wien 1867.
- [Grillparzer 1960]: Grillparzer, Franz: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Hg. v. Peter Frank u. a. 1. Bd (Gedichte-Epigramme-Dramen I). München 1960.
- [Hakel 1963]: *Richard der Einzige. Satire, Parodie, Karikatur*. Zusammengestellt v. Hermann Hakel. Wien etc. 1963.
- [Hakel 1970]: Spitzer, Daniel: *Hereinspaziert ins alte Wien. Heiter-Satirisches aus der Donaumonarchie*. Hg. v. Hermann Hakel. München 1970 (dtv. 645).

- [Hamerling 1888]: Hamerling, Robert: *Homunculus. Modernes Epos in zehn Gesängen*. Hamburg etc. 1888.
- [Hanslick 1990]: Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst* [1854]. Teil 1. Hg. v. Dietmar Strauß. Mainz etc. 1990.
- [Hanslick 1993]: Hanslick, Eduard: *Sämtliche Schriften*. Hist.-krit. Ausg. Bd. I, 1 (Aufsätze und Rezensionen 1844-1848). Hg. u. komm. v. Dietmar Strauß. Wien etc. 1993.
- [Heine Werke]: Heine, Heinrich: *Werke*. Hg. v. Manfred Windfuhr. Hist.-krit. Gesamtausgabe der Werke.
- Bd. 3: Heine, Heinrich: *Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß*. Bd. 3/I (Text) u. Bd. 3/II (Kommentar). Hamburg 1992.
 - Bd. 6: Heine, Heinrich: *Reisebilder. Erster Theil. Die Harzreise 1824*. Hamburg 1973. S. 81-138.
 - Bd. 7: Heine, Heinrich: *Reisebilder. Dritter Theil. Italien. 1828. II. Die Bäder von Lucca*. Bd. 7/I. Hamburg 1986. S. 81-152.
 - Bd. 10: Heine, Heinrich: *Zu Miguel Cervantes de Saavedra, 'Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha, 1837*. Hamburg 1993. S. 249-265.
 - Bd. 14: Heine, Heinrich: *Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben. Zweiter Theil*. Bd. 14/I. Hamburg 1990. S. 9-304.
- [Herder 1886]: *Kritik und Satyre*. In: *Herders Sämmtliche Werke*. Hg. v. Bernhard Suphan. 24. Bd. Berlin 1886.
- [Herwegh 1909]: *Herweghs Werke in drei Teilen*. Hg. v. Hermann Tardel. Berlin etc. o. J. [1909].
- [Hoffmann 2001]: Hoffmann, E. T. A.: *Rat Krespel*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. v. Hartmut Steinecke u. a. Bd. 4 (*Die Serapions-Brüder*). Frankfurt/M 2001. S. 39-64.
- [Hoffmann 2003]: Hoffmann, E. T. A.: *Beethoven: Zwei Klaviertrios op. 70*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. v. Hartmut Steinecke u. a. Bd. 1 (*Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, juristische Schrift, Werke 1794-1813*). Frankfurt/M 2003. S. 656-694.
- [Hofmannsthal 1979]: von Hofmannsthal, Hugo: *Gabriele d'Annunzio (1893)*. In: Ders.: *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Hg. v. Bernd Schoeller. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden, Bd. 8. Frankfurt/M. 1979. S. 174-184.
- [Hofmannsthal 1979a]: von Hofmannsthal, Hugo: *Gabriele d'Annunzio (1894)*. In: Ders.: *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Hg. v. Bernd Schoeller. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden, Bd. 8. Frankfurt/M. 1979. S. 198-201.
- [Jean Paul 1971]: Jean Paul: *Flegeljahre*. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Norbert Miller. Abt. I, Bd. 2. 3. Aufl. München 1971.
- [Juvenal 1993]: *Juvenal. Satiren*. Hg. v. Joachim Adamietz. München etc. 1993 (Sammlung Tusculum).

Kraus, Karl: *Die Fackel*. Photomechanischer Nachdruck. Hg. v. Heinrich Fischer, München 1968. – Folgende Nummern wurden ausserhalb der Wagenknecht-Ausgabe [Kraus *Schriften*] verwendet:
F 1 [1899], 1f.; F 7 [1906], 197; F 10 [1908], 256; F 11 [1910], 298f.; F 37 [1935], 912-915.

[Kraus *Schriften*]: Kraus, Karl: *Schriften*. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt/M. 1987-1994. Die jeweilige Nummer bezieht sich auf folgende Bände bzw. Texte:

- Nr. 1: *Rund um den Schandlohn*. Dezember 1904. Bd. 1 (*Sittlichkeit und Kriminalität*). S. 135-140.
- Nr. 3: *Aus dem Papierkorb*. Oktober 1909. Bd. 3 (*Literatur und Lüge*). S. 44-56.
- Nr. 3a: *Der Wagner-Brief*. Juni 1913. Bd. 3 (*Literatur und Lüge*). S. 184f.
- Nr. 4: *Heine und die Folgen*. April 1910. Bd. 4 (*Der Untergang der Welt durch schwarze Magie*). S. 185-209.
- Nr. 4a: *Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage*. Mai 1912. Bd. 4 (*Der Untergang der Welt durch schwarze Magie*). S. 220-240.
- Nr. 4b: *Harakiri und Feuilleton. Gespräch der Kulis*. Oktober 1912. Bd. 4 (*Der Untergang der Welt durch schwarze Magie*). S. 140-151.
- Nr. 7: *Die Neue Freie Presse erteilt Sprachlehre*. August 1929. Bd. 7 (*Die Sprache*). S. 233-242.
- Nr. 7a: *Überführung eines Plagiators*. November 1921. Bd. 7 (*Die Sprache*). S. 212-220.
- Nr. 12: *Dritte Walpurgisnacht*. Bd. 12.
- Nr. 17: *Hinaus aus Wien mit dem Schuft!* Oktober 1925. Bd. 17 (*Die Stunde des Gerichts. Aufsätze 1925-1928*). S. 65-93.
- Nr. 19: *Stilblüten sammeln*. Mai 1912. Bd. 19 (*Die Katastrophe der Phrasen. Glossen 1910-1918*). S. 73.
- Nr. 20: *Berliner Satire*. September 1930. Bd. 20 (*Kanonade auf Spatzen. Glossen 1920-1936. Shakespeares Sonette. Nachdichtung*). S. 164f.

[Kreisler 1997]: Kreisler, Georg: *Die alten, bösen Lieder*. Dinslaken 1997.

[Kreisler 2001]: Kreisler, Georg: *Heute leider Konzert. Drei Satiren*. Hamburg 2001.

[Kürnberger 1905]: Kürnberger, Ferdinand: *Ich suche im Nebel meinen Weg*. In: Ders.: *Fünfzig Feuilletons*. Wien 1905.

[Kürnberger 1910]: *Ferdinand Kürnberger. Gesammelte Werke*. Hg. v. O. E. Deutsch. Bd. I: *Siegelringe. Eine Sammlung politischer und kirchlicher Feuilletons*. Neue, wesentl. verm. Aufl. München etc. 1910.

[Kürnberger 1911]: *Ferdinand Kürnberger. Gesammelte Werke*. Hg. v. O. E. Deutsch. Bd. II: *Literarische Herzenssachen. Reflexionen und Kritiken*. Neue, wesentl. verm. Ausg. [sic]. München etc. 1911.

[Landsteiner 1871]: Landsteiner, Karl: *Das Babel des Ostens. Bilder aus dem Wiener Leben*. Würzburg 1871.

[Lessing 1970]: Lessing, Gotthold Ephraim: *Über das Lustspiel Die Juden*. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. G. Göpfert u. a. Bd. 1 (*Gedichte, Fabeln, Lustspiele*). München 1970. S. 415-422.

- [Lessing 2002]: Lessing, Gotthold Ephraim: *'Vorrede' zu den Schriften, Dritter und Vierter Teil (1754)*. In: Ders.: *Die Juden. Ein Lustspiel in einem Aufzuge verfertigt im Jahr 1749*. Stuttgart 2002 (RUB. 7679). S. 53f.
- [Lindau 1917]: Lindau, Paul: *Nur Erinnerungen*. 2. Bd. Stuttgart etc. 1917.
- [Mann *Tonio Kröger*]: Mann, Thomas: *Tonio Kröger*. In: Ders.: *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Hg. v. Heinrich Detering u. a. Frankfurt/M. 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2. 1). S. 243-318.
- [Mann *Tristan*]: Mann, Thomas: *Tristan*. In: Ders.: *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Hg. v. Heinrich Detering u. a. Frankfurt/M. 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2. 1). S. 319-371.
- [Mann *Wälsungenblut*]: Mann, Thomas: *Wälsungenblut*. In: Ders.: *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Hg. v. Heinrich Detering u. a. Frankfurt/M. 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2. 1). S. 429-463.
- [Mann 1975]: Mann, Thomas: *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975.
- [Mendelssohn Bartholdy 1947]: Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Reisebriefe (aus den Jahren 1830 bis 1832)*. Faksimile-Druck der Ausg., hg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1862. Bonn 1947.
- [Nestroy 2000]: Nestroy, Johann: *Tannhäuser. Zukunftsposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppierungen in drei Akten*. Hg. v. Peter Branscombe. Bd. 36 (Stücke), Hist.-krit. Ausg. Hg. v. Jürgen Hein u. a. Wien 2000.
- [Nestroy 2001]: Nestroy, Johann: *Lohengrin. Musikalisch-Dramatische Parodie in vier Bildern [sic]*. Hg. v. Peter Branscombe. Bd. 37 (Stücke). Hist.-krit. Ausg. Hg. v. Jürgen Hein u. a. Wien 2001.
- [Nietzsche 1969]: Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. (inkl. Nachschrift.)* In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 6. Abt. 3. Bd. Berlin 1969. S. 1-39.
- [Polgar 1984]: Polgar, Alfred: *Kleine Schriften*. Bd. IV. Reinbeck 1984.
- [Rosner 1910]: *Schatten aus dem alten Wien. Erinnerungen von Leopold Rosner*. Hg. v. Karl Rosner. Berlin 1910.
- [Roth 1990]: Roth, Joseph: *Einbruch der Journalisten in die Nachwelt (19. 12. 1925)*. In: Ders.: *Werke. Bd. 2. Das journalistische Werk 1924-1928*. Hg. v. Klaus Westermann. Köln 1990. S. 519-521.
- [Saphir *Schriften*]: Saphir, Moritz Gottlieb: *Humoristische Schriften in zwei Bänden*. Neu ausgewählte u. durchgesehene Ausg. Bd. 1. Berlin o. J.
- [Schlögl 1872]: Schlögl, Friedrich: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1 (*Wiener Blut. Kleine Cultur-bilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau*). Wien etc. 1872.

- [Sonneborn 2005]: Sonneborn, Martin: *"Ich tat es für mein Land". Wie TITANIC einmal die Fußball-WM 2006 nach Deutschland holte: Protokoll einer erfolgreichen Bestechung.* München 2005.
- [Speidel 1910/11]: Speidel, Ludwig: *Schriften.* 4 Bde. Berlin 1910/1911.
- Bd. I: *Persönlichkeiten. Biographisch-literarische Essays* [1910].
 - Bd. II: *Wiener Frauen und anderes Wienerische* [1910].
 - Bd. III: *Heilige Zeiten. Weihnachtsblätter* [1911].
 - Bd. IV: *Schauspieler* [1911].
- [Spitzer *Abstecher* 1923]: Spitzer, Daniel: *Wiener Abstecher. Auswahl aus Gedrucktem und Ungedrucktem.* Hg. v. Wilhelm A. Bauer. Wien 1923.
- [Spitzer *Briefe* 1906]: *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin.* Veröffentlicht v. Daniel Spitzer. Wien 1906.
- [Spitzer *Herrenrecht* 1878]: Spitzer, Daniel: *Das Herrenrecht. Eine Novelle in Briefen.* 3. Aufl. Wien 1878.
- [Spitzer; Kalbeck 1894]: Spitzer, Daniel: *Letzte Wiener Spaziergänge. Mit einer Charakteristik seines Lebens und seiner Schriften von Max Kalbeck.* Wien 1894.
- [Spitzer; Kalbeck/Deutsch I-III]: Spitzer, Daniel: *Gesammelte Schriften. Wiener Spaziergänge.* Hg. v. Max Kalbeck u. Otto Erich Deutsch. München etc. 1. u. 2. Bd. 1912, 3. Bd. 1914.
- [Spitzer; Obermaier 1988]: Spitzer, Daniel: *Wiener Spaziergänge.* 3 Bde. Hg. v. Walter Obermaier. Wien 1988.
- [Spitzer; Obermaier 1991]: Spitzer, Daniel: *Meisterfeuilletons.* Hg. v. Walter Obermaier. Wien 1991.
- [Spitzer *Wagnerianer* 1880]: Spitzer, Daniel: *Verliebte Wagnerianer. Novelle.* 2. Aufl. Wien etc. 1880.
- [Stoessl 1906]: Stoessl, Otto: *Ludwig Speidel.* In: F 7, 197, S. 1-8.
- [Tausig 1906]: T[ausig], P[aul]: *Einbegleitung.* In: *Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin.* Veröffentlicht v. Daniel Spitzer. Wien 1906. S. VII-XIII.
- [Tucholsky 1919a]: Tucholsky, Kurt: *Was darf die Satire?* In: Ders.: *Gesamtausgabe.* Hg. v. Stefan Ahrens u. a. Bd. 3 (Texte 1919). Reinbek b. Hamburg 1999. S. 30-32.
- [Tucholsky 1919b]: Tucholsky, Kurt: *Politische Satire.* In: Ders.: *Gesamtausgabe.* Hg. v. Stefan Ahrens u. a. Bd. 3 (Texte 1919). Reinbek b. Hamburg 1999. S. 326-329.
- [Wagner *Briefe*]: Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe.* Hg. v. Gertrud Strobel u. Werner Wolf. 3 Bde. Leipzig 1979-1983.

- [Wagner *Dichtungen und Schriften*]: Wagner, Richard: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M 1983.
- Bd. 2: *Die romantischen Opern. Dramatische Entwürfe der Revolutionszeit*.
 - Bd. 5: *Frühe Prosa und Revolutionstraktate*.
 - Bd. 6: *Reformschriften: 1849-1852*.
 - Bd. 7: *Oper und Drama*.
 - Bd. 8: *Musikästhetik – Reformschriften: 1854-1869*.
 - Bd. 10: *Bayreuth; Späte weltanschauliche Schriften*.
- [Wagner-Lexicon 1877]: *Ein Wagner-Lexicon. Wörterbuch der Unhöflichkeit enthaltend grobe, höhrende, gehässige und verläumderische Ausdrücke welche gegen den Meister Richard Wagner seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind. Zur Gemüths-Ergötzung in müssigen Stunden gesammelt von Wilhelm Tappert*. Leipzig 1877.
- [Wagner 1976]: Wagner, Richard: *Mein Leben*. Vollst., komm. Ausg. Hg. v. Martin Gregor-Dellin. München 1976.
- [Wagner 1980]: Wagner, Cosima: *Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen*. Hg. v. Dietrich Mack. München 1980.
- [Wagner 1982]: Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*. 4 Bde. Ed. u. komm. v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack. 2., durchges. u. rev. Aufl. München 1982.
- [WS I-VII]: Spitzer, Daniel: *Wiener Spaziergänge*. 7 Bde.
- *Erste Sammlung*. Wien etc. 1880.
 - *Zweite Sammlung*. Leipzig etc. 1879.
 - *Dritte Sammlung*. Wien etc. 1881.
 - *Vierte Sammlung*. Leipzig etc. 1879.
 - *Fünfte Sammlung*. Leipzig etc. 1882.
 - *Sechste Sammlung*. Leipzig etc. 1886.
 - *Letzte Wiener Spaziergänge (VII)*. Wien 1894.

11. 2 Sekundärliteratur

- [Albes 1999]: Albes, Claudia: *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. Tübingen etc. 1999.
- [Andics 1988]: Andics, Hellmut: *Die Juden in Wien*. Wien 1988.
- [Anz 1997]: Anz, Thomas: *Abweichung*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 7-9.
- [Anz 2000]: Anz, Thomas: *Norm*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 721-723.
- [Arntzen 1971]: Arntzen, Helmut: *Nachricht von der Satire*. In: Ders.: *Literatur im Zeitalter der Information. Aufsätze, Essays, Glossen*. Frankfurt/M 1971 (Athenäum Paperbacks Germanistik. 5). S. 148-220.

- [Arntzen 1975]: Arntzen, Helmut: *Karl Kraus und die Presse*. München 1975 (Literatur und Presse. Karl-Kraus-Studien. 1).
- [Arntzen 1989]: Arntzen, Helmut: *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Bd. 1, vom 12. bis zum 17. Jh.* Darmstadt 1989.
- [Aspetsberger 1981]: Aspetsberger, Friedbert: *Wiener Dichtung um die Jahrhundertwende. Beobachtungen zu Schnitzlers und Hofmannsthals Kunstformen*. In: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Hg. v. Viktor Žmegač. Königstein/Ts. 1981. S. 164-190.
- [Bachtin 1969]: Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969 (Reihe Hanser. 31).
- [Bachorski 1997]: Bachorski, Hans Jürgen: *Grobianismus*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 743-745.
- [Balthes 2004]: *Liebe Fräulein Bertha! Briefe von Richard Wagner an die Wiener Putzma-cherin Bertha Goldwag*. Graphik von Heinz Balthes. Düsseldorf 2004.
- [Basil 2001]: Basil, Otto: *Johann Nestroy*. 8. Aufl. Reinbek b. Hamburg 2001 (rm. 50132).
- [Baudelaire 1994]: Baudelaire, Charles: *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris [1861]*. Paris 1994.
- [Bauer 1923]: Bauer, Wilhelm A.: *Vorwort*. In: Spitzer, Daniel: *Wiener Abstecher. Auswahl aus Gedrucktem und Ungedrucktem*. Hg. v. Wilhelm A. Bauer. Wien 1923. S. 7-14.
- [Bauernfeld 1923]: Bauernfeld, Eduard: *Bäuerle und Saphir – 'Fortunat' – 'Der literarische Salon'*. In: Ders.: *Erinnerungen aus Alt-Wien*. Hg. v. Josef Bindtner. Wien 1923.
- [Becker-Cantarino 1985]: Becker-Cantarino, Barbara: *Zur Satire in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit*. In: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur* 14 (1985). S. 605-645.
- [Bermbach 2004]: Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners poli-tisch-ästhetische Utopie*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart etc. 2004.
- [Bie 1988]: Bie, Oskar: *Die Oper [1913]*. Reprint: München 1988.
- [Bieri 2003]: Peter Bieri: *Das Handwerk der Freiheit. Über die Entdeckung des eigenen Wil-lens*. Frankfurt/M 2003.
- [Biographisches Lexikon 1877]: N. N.: *Spitzer, Daniel*. In: *Biographisches Lexikon des Kai-serthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, wel-che seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. Hg. v. Konstant von Wurzbach. 36. Theil. Wien 1877. S. 181-186.
- [Borchmeyer/Kohler 1983]: *Wagner Parodien*. Ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen v. Dieter Borchmeyer u. Stephan Kohler. Frankfurt/M 1983 (it. 687).

- [Borchmeyer 2002]: Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt/M etc. 2002.
- [Botstein 1991]: Botstein, Leon: *Judentum und Kulturkritik*. In: Ders.: *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*. Wien etc. 1991. S. 73-92.
- [Botstein 1991a]: Botstein, Leon: *Die Juden in der Zwischenkriegszeit: Joseph Roth und Antisemitismus vor 1938*. In: Ders.: *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*. Wien etc. 1991. S. 194-207.
- [Branscombe 2000]: Branscombe, Peter: *Anmerkungen*. In: Nestroy, Johann: *Stücke 36. Tannhäuser*. Hg. v. Peter Branscombe. (Hist.-krit. Ausg. v. Jürgen Hein u. a.). Wien 2000. S. 40-180.
- [Branscombe 2001]: Branscombe, Peter: *Anmerkungen*. In: Nestroy, Johann: *Stücke 37. Lohengrin. Zeitvertreib*. Hg. v. Peter Branscombe. (Hist.-krit. Ausg. v. Jürgen Hein u. a.). Wien 2001. S. 143-194.
- [Brummack 1971]: Brummack, Jürgen: *Zu Begriff und Theorie der Satire*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft Forschungsreferat 45 (1971)*. S. 275-296.
- [Brummack 1977]: Brummack, Jürgen: *Satire*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 4 Bde. Hg. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammler. Bd. 3. Berlin etc. 1977. S. 601-614.
- [Brummack 2003]: Brummack, Jürgen: *Satire*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3 Bde. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 355-360.
- [Budzinski 1996]: *Satire*. In: *Metzler Kabarett Lexikon*. Von Klaus Budzinski u. Reinhard Hippen in Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv. Stuttgart etc. 1996. S. 344.
- [Chamrath 1959]: Chamrath, Doris: *Das Feuilleton der "Neuen Freien Presse"*. Wien (Diss.) 1959.
- [Clyne 1974]: Clyne, Michael: *Einige Überlegungen zu einer Linguistik der Ironie*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 93 (1974). S. 343-355.
- [Detering 2004]: Detering, Heinrich: *Juden, Frauen, Literaten. Stigma und Stigma-Bearbeitung in Thomas Manns frühen Essays (1893-1914)*. In: *Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft*. Hg. v. Ruprecht Wimmer. Frankfurt/M 2004 (Thomas-Mann-Studien. Bd. 30). S. 15-34.
- [*Deutsches Wörterbuch* 1922]: *wahn*. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 13. Bd. Leipzig 1922. Sp. 602-645.

- [Dierks 2001]: Dierks, Manfred: *Thomas Mann und die Tiefenpsychologie*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann. 3. aktualis. Aufl. Stuttgart 2001. S. 284-300.
- [Dittmann 1999]: Dittmann, Ulrich: *Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann. Tristan*. Stuttgart 1999 (RUB. 8115).
- [Döge 2006]: Döge, Klaus u. Egon Voss: *Die Richard Wagner-Gesamtausgabe in München*. In: *Die Tonkunst*, 0609, 1. Sept. 2006 (Zugang zur online-Ausgabe: <http://www.die-tonkunst.de> [Stand 3. 10. 2006]).
- [Don Spavento 1874]: Don Spavento [i. e. Martin Cohn]: *Wiener Schriftsteller & Journalisten. Typen und Silhouetten*. 2. Aufl. Wien 1874.
- [Dovifat 1941]: Dovifat, Emil: *Feuilleton*. In: *Handbuch der Zeitungswissenschaft*. Bd. I. Leipzig 1941. Sp 994-997.
- [Drews 1997]: Drews, Jörg: *Feuilleton₁*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 582-584.
- [Duden Fremdwörter 2001]: *Duden Fremdwörterbuch*. Der Duden Bd. 5. Mannheim 2001.
- [Duden Rechtschreibung 2006]: *Duden Die deutsche Rechtschreibung*. Der Duden Bd. 1. 24., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim etc. 2006.
- [Duden Redewendungen 2002]: *Duden Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*. Der Duden Bd. 11. 2. Aufl. Mannheim etc. 2002.
- [Duden Zitate und Aussprüche 2002]: *Duden Zitate und Aussprüche*. Duden Bd. 12. 2. Aufl. Mannheim etc. 2002.
- [Eco 1998]: Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. 3. Aufl. München 1998 (dtv. 2490).
- [Eco 2004]: Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. 3. Aufl. München 2004 (dtv. 12287).
- [Elliott 1963]: Elliott, Robert C.: *Satire und Magie*. In: *Antaios* (3. IV. 1962). Bd. IV. Stuttgart 1963.
- [Elsaghe 2004]: Elsaghe, Yahya: *Judentum und Schrift bei Thomas Mann*. In: *Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft*. Hg. v. Ruprecht Wimmer. Frankfurt/M 2004 (Thomas-Mann-Studien Bd. 30). S. 59-73.
- [Emig 1998]: Emig, Christine: *Arbeit am Inzest. Richard Wagner und Thomas Mann*. Frankfurt/M 1998 (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur. Bd. 1).
- [Feinberg 1967]: Feinberg, Leonard: *Introduction to Satire*. Iowa 1967.

- [Feinäugle 1995]: *Satirische Texte. Arbeitstexte für den Unterricht*. Hg. v. Norbert Feinäugle. Stuttgart 1995 (RUB. 9525).
- [Fink/Seufert 2005]: Fink, Hans-Juergen u. Michael Seufert: *Georg Kreisler gibt es gar nicht. Die Biographie*. Frankfurt/M 2005.
- [Fischer 1989]: Fischer, Ernst: *Organisationsbestrebungen in der österreichischen Schriftstellerschaft 1859-1938. Zum Verhältnis von Literatur und politischer Ideologie*. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*. Hg. v. Herbert Zeman. 2 Teile. Graz 1989. S. 125-156.
- [Fischer 1974]: Fischer, Jens Malte: *Karl Kraus*. Stuttgart 1974.
- [Fischer 2000]: Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners 'Das Judentum in der Musik'*. Frankfurt/M etc. 2000 (it. 2617).
- [Fleischer 1989]: Fleischer, Michael: *Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*. Bochum 1989 (Bochumer Beiträge zur Semiotik. 19).
- [Fleischer 2000]: Fleischer, Michael: *Kabarett*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 209-212.
- [Fleischer 2003]: Fleischer, Michael: *Poetische Funktion*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 105f.
- [Fontana 1958]: Fontana, Oskar Maurus: *A propos – Wiener Feuilleton*. In: *Wiener Unsterblichkeiten*. Ausgewählt v. O. M. Fontana. München 1958. S. 7f.
- [Fricke 1981]: Fricke, Harald: *Norm und Abweichung: eine Philosophie der Literatur*. München 1981.
- [Fricke 1981a]: Fricke, Harald: *"...Wie mein Nam' und Art". Zur Zentralstellung der Personennamen im Werk Richard Wagners*. In: *Programmhefte der Bayreuther Festspiele* 1981, 'Lohengrin' Programmheft IV. Hg. v. Wolfgang Wagner. Bayreuth 1981. S. 14-33.
- [Fricke 1997]: Fricke, Harald: *Funktion*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 643-646.
- [Fricke 2000]: Fricke, Harald: *Gesetz und Freiheit: eine Philosophie der Kunst*. München 2000.
- [Fricke/Salvisberg 1997]: Fricke, Harald u. Angelika Salvisberg: *Bühnenkomik*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 279-282.

- [Fricke/Stuck 2003]: Fricke, Harald u. Elisabeth Stuck: *Textsorte*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 612-615.
- [Fricke/Zymner 2000]: Fricke, Harald u. Rüdiger Zymner: *Einübung in die Literaturwissenschaft: Parodieren geht über Studieren*. 4., korr. Aufl. Paderborn etc. 2000 (UTB. 1616).
- [Fuhrimann 2005]: Fuhrimann, Daniel: *Herzohren für die Tonkunst. Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts*. Freiburg/Br. etc. 2005.
- [Fürnkäs 1987]: Fürnkäs, Josef: *Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin*. In: *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*. Hg. v. Jacques Le Rider u. Gérard Raulet. Tübingen 1987 (Deutsche Text-Bibliothek. 7). S. 209-225.
- [Gabriel 1997]: Gabriel, Gottfried: *Fiktion*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 594-598.
- [Gaug 2000]: Gaug, Christa: *Situating the City: The Textual and Spatial Construction of Late-Nineteenth-Century Berlin and Vienna in City Texts by Theodor Fontane and Daniel Spitzer*. Austin/Texas 2000.
- [Gaier 1967]: Gaier, Ulrich: *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*. Tübingen 1967.
- [Geck 2004]: Geck, Martin: *Richard Wagner*. Reinbek b. Hamburg 2004 (rm 50661).
- [Genette 1986]: Genette, Gérard: *Introduction à l'architexte*. In: Ders. u. a.: *Théorie des genres*. Paris 1986 (coll. points. 181). S. 89-159.
- [Genette 1992]: Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München 1992.
- [Georges 1962]: *Ausführliches lateinisch-deutsches Wörterbuch aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel*. Ausgearb. v. Karl Ernst Georges. 11. Aufl. Basel 1962.
 – *aggredior*: Bd. 1. Sp. 247f.
 – *indignatio; indigne; indignitas; indignor; indignus*: Bd. 2. Sp. 197-199.
- [Gilman 1993]: Gilman, Sander L.: *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*. Frankfurt/M 1993.
- [Gregor-Dellin 1980]: Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München etc. 1980.
- [Gregor-Dellin 1982]: Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Eine Biographie in Bildern*. München etc. 1982.
- [Groeben 1986]: Groeben, Norbert: *Ironie als spielerischer Kommunikationstyp*. In: *Kommunikationstypologie*. Hg. v. Werner Kallmeyer. Düsseldorf 1986. S. 172-192.

- [Günther 2003]: Günther, Hans: *Verfremdung*₂. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 753-755.
- [Haacke 1942]: Haacke, Wilmont: *Ein Beispiel: Das Wiener jüdische Feuilleton*. In: *Handbuch der Zeitungswissenschaft*. Hg. v. Walther Heide. Bd. 2. Leipzig 1942. Sp. 2051-2072.
- [Haacke 1943]: Haacke, Wilmont: *Feuilletonkunde. Das Feuilleton als literarische und journalistische Gattung*. Bd. 1. Leipzig 1943.
- [Hansen 2006]: Hansen, Walter: *Richard Wagner. Biographie*. München 2006.
- [Hartl 1987]: Hartl, Edwin: *Spitzer – Nomen atque omen. War der Satiriker Feuilletonist oder der Feuilletonist Satiriker?* In: *Die Presse* (Wien), 27./28. Juni 1987, Feuilleton. S. VII.
- [Hatfield 1979]: Hatfield, Henry: *Thomas Mann's 'Tristan': A Revised View*. In: *Vistas and Vectors. Essays honoring the memory of Helmut Rehder*. Hg. v. L. B. Jennings u. George Schulz-Behrend. Austin/Texas 1979. S. 157-163.
- [Hempfer 1972]: Hempfer, Klaus W.: *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Versatire des 18. Jahrhunderts*. München 1972 (Romanica Monacensia. 5).
- [Hempfer 1973]: Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München 1973 (UTB. 133).
- [Hempfer 2003]: Hempfer, Klaus W.: *Schreibweise*₂. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 391-393.
- [Henningsen 1967]: Henningsen, Jürgen: *Theorie des Kabaretts*. Rattingen 1967.
- [Hermant 1973]: Hermant, Jost: *Die Harzreise. Entstehung und Aufnahme*. In: Heine, Heinrich: *Hist.-krit. Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 6 (Briefe aus Berlin. Über Polen. Reisebilder I/II). Hamburg 1973. S. 518-562.
- [Herzmann 2003]: Herzmann, Herbert: *Posse*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 134-136.
- [Holzner 2000]: Holzner, Johann: *Humoreske*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 103-105.
- [Höbusch 2000]: Höbusch, Harald: *Thomas Mann: Kunst, Kritik, Politik 1893-1913*. Tübingen etc. 2000.
- [Horn 1988]: Horn, András: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg 1988.

- [Hüttner 2001]: Hüttner, Johann: *Manuskriptwerkstatt Nestroys und seiner Schreiber*. In: *Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 16.-17. Nov. 1994*. Wien 2001 (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien. 6). S. 35-47.
- [Jäger 2003]: Jäger, Hans-Wolf: *Reiseliteratur*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 258-261.
- [Janik/Toulmin 1985]: Janik, Allan u. Stephen Toulmin: *Wittgensteins Wien*. 2. Aufl. München etc. 1985.
- [Jenaczek 1965]: Jenaczek, Friedrich: *Zeittafeln zur 'Fackel'. Themen – Ziele – Probleme. Mit einer einführenden Schrift von Emil Schönauer über Karl Kraus*. München 1965 (Adalbert Stifter Verein e. V. München. Veröffentlichung der Wissenschaftlichen Abteilung. 11).
- [Johnston 1972]: Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848-1938*. Wien etc. 1972.
- [Kablitz 2000]: Kablitz, Andreas: *Komik, Komisch*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 289-294.
- [Kaiser 1990]: Kaiser, Joachim: *Leben mit Wagner. Der Komponist, das Werk und die Interpretation*. München 1990 (Serie Musik Piper Schott. 8319).
- [Kalbeck 1894]: Kalbeck, Max: *Daniel Spitzer's Leben und Schriften*. In: *Spitzer, Daniel: Letzte Wiener Spaziergänge. Mit einer Charakteristik seines Lebens und seiner Schriften von Max Kalbeck*. Wien 1894. S. VII-XLV.
- [Kalbeck 1976]: Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*. Bd. II: 1862-1873. Tutzing 1976.
- [Karl 1948]: Karl, Robert: *Der Kulturteil der Neuen Freien Presse 1864-1874*. Wien (Diss.) 1948.
- [Katalog 1993]: *Daniel Spitzer (1835-1893). Wiener Spaziergänge*. Katalog der 227. Wechsellausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek im Wiener Rathaus, Oktober 1993-Jänner 1994. Hg. v. Herwig Würtz, Gestaltung u. Text v. Walter Obermaier. Wien 1993.
- [Kayser 1967]: Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 12. Aufl. Bern etc. 1967.
- [Kernmayer 1998]: Kernmayer, Hildegard: *Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903). Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*. Tübingen 1998 (Conditio Judaica. 24).
- [Kluge 2002]: *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. v. Elmar Seebold. 24., durchges. u. erw. Aufl. Berlin 2002.

- [Knapp 2003]: Knapp, Fritz Peter: *Vergleich*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 755-757.
- [Köhler 2001]: Köhler, Joachim: *Der Letzte der Titanen. Richard Wagners Leben und Werk*. München 2001.
- [Köhler/Müller 2003]: Köhler, Peter u. Ralph Müller: *Pointe*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 115-117.
- [Koopmann 1975]: *Thomas Mann*. Hg. v. Helmut Koopmann. Darmstadt 1975 (Wege der Forschung. Bd. CCCXXXV).
- [Koopmann 2001]: Koopmann, Helmut: *Humor und Ironie*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann. 3., aktualis. Aufl. Stuttgart 2001. S. 836-853.
- [Koppen 1973]: Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin etc. 1973 (Komparatistische Studien. Beihefte zu "arcadia", Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft. Bd. 2).
- [Köwer 1987]: Köwer, Irene: *Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform. Untersuchungen zu seinem Werk unter gattungstypologischem Aspekt*. Frankfurt/M etc. 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Dt. Sprache und Literatur. 987).
- [Kretschmer 1983]: *Richard Wagner in Wien*. Ausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Februar bis April 1983 (Wiener Geschichtsblätter Beiheft. 1).
- [Kristiansen 2001]: Kristiansen, Brge: *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann. 3., aktualis. Aufl. Stuttgart 2001. S. 823-835.
- [Kühnel 1970]: Kühnel, Wolf-Dieter: *Ferdinand Kürnberger als Literaturtheoretiker im Zeitalter des Realismus*. Göttingen 1970 (GAG. 27).
- [Kurzke 1998]: Kurzke, Hermann: *Nachwort*. In: *Thomas Mann: Tristan*. Stuttgart 1998 (RUB. 6431). S. 51-63.
- [Kusche 1967]: Kusche, Ludwig: *Richard Wagner und die Putzmacherin oder Die Macht der Verleumdung*. Wilhelmshaven 1967.
- [Lamping 1981]: Lamping, Dieter: *Parodie*. In: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 1981 (Kröners Taschenausgabe. 478). S. 319-325.
- [Lamping 1996]: Lamping, Dieter: *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen 1996.
- [Lamping 1997]: Lamping, Dieter: *Genre*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997 S. 704f.

- [Langenbucher 1992]: *Sensationen des Alltags. Meisterwerke des modernen Journalismus*. Hg. v. Wolfgang Langenbucher. Wien 1992.
- [Lapp 1992]: Lapp, Edgar: *Linguistik der Ironie*. Tübingen 1992.
- [Lazarowicz 1963]: Lazarowicz, Klaus: *Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire*. Tübingen 1963.
- [Lehnert 2001]: Lehnert, Herbert: *Thomas Mann und die deutsche Literatur seiner Zeit*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann. 3., aktualis. Aufl. Stuttgart 2001. S. 137-163.
- [Lengauer 1977f.]: Lengauer, Hubert: *Das Wiener Feuilleton im letzten Viertel des 19. Jh.* In: *Lenau-Forum 9/10 (1977/78)*. S. 60-77.
- [Liedtke 2001]: Liedtke, Christian: *Heinrich Heine*. 4. Aufl. Reinbek b. Hamburg 2001 (rm. 50535).
- [Linke/Nussbaumer/Portmann 2004]: Linke, Angelika, Markus Nussbaumer u. Paul R. Portmann: *Studienbuch Linguistik*. 5., erw. Aufl. Tübingen 2004 (Reihe Germanistische Linguistik. 121).
- [von Liszt 1878]: von Liszt, Franz: *Lehrbuch des österreichischen Preßrechts*. Leipzig 1878.
- [Lorenz 2000]: Lorenz, Christoph F.: *Leitmotiv*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 399-401.
- [Lorenz 1995]: Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Stuttgart 1995 (SM. 290).
- [Loriot 2003]: *Loriot's kleiner Opernführer*. Zürich 2003.
- [Ludwig 2006]: *Ludwig II.* In: *Brockhaus Geschichte. Personen, Daten, Hintergründe*. 2. überarb. u. aktualis. Aufl. Mannheim etc. 2006. S. 530.
- [Lukács 1971]: Lukács, Georg: *Zur Frage der Satire (1932)*. In: Ders.: *Essays über Realismus*. Neuwied u. Berlin 1971 (Probleme des Realismus. I 4). S. 83-107.
- [Lunzer 1954]: Lunzer, Marianne: *Der Versuch einer Presselenkung in Österreich 1848 bis 1870*. Wien 1954.
- [Magenschab 1988]: Magenschab, Hans: *Vom zeitlosen Prinzip der zynischen Vernunft. Daniel Spitzer und das 20. Jahrhundert*. In: Spitzer, Daniel: *Wiener Spaziergänge*. Hg. v. Walter Obermaier. Bd. 3. Wien 1988. S. 223-233.
- [Magris 2000]: Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien 2000.
- [Mahler 1992]: Mahler, Andreas: *Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire: Texttheorie, Epistemologie, Gattungspoetik*. München 1992 (Münchener Universitäts-

schriften: Philosophische Fakultät. Texte und Untersuchungen zur englischen Philologie. 16).

- [Mann 1963]: Mann, Thomas: *Richard Wagner und der 'Ring des Nibelungen'*. In: Ders.: *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt/M 1963. S. 127-150.
- [Mann 2004]: *Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893-1912. Kommentar von Terence J. Reed*. Hg. v. Heinrich Detering u. a. (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2. 2). Frankfurt/M 2004.
- [Mauthe 1946]: Mauthe, Jörg: *Feuilleton und Feuilletonismus*. In: *Wiener Meisterfeuilletons*. Hg. v. Jörg Mauthe. Wien 1946.
- [Mayer 1975]: *Nachwort*. In: Kraus, Karl: *Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage. Mit einem Nachwort von Hany Mayer*. Frankfurt/M 1975. S. 211-216.
- [Mayer 1998]: Mayer, Hans: *Richard Wagner*. Hg. v. Wolfgang Hofer. Frankfurt/M 1998.
- [Müller 2000]: Müller, Wolfgang G.: *Ironie*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 185-189.
- [Müller 2003]: Müller, Ralph: *Script-Theorie*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 414-416.
- [Müller 2003a]: Müller, Ralph: *Theorie der Pointe*. Paderborn 2003.
- [Musik 1967]: *Riemann Musiklexikon*. 12., völlig neu bearb. Aufl. Mainz 1967.
- *Leitmotiv*. In: *Sachteil*. S. 512f.
- *Richard Wagner*. In: *Ergänzungsband Personenteil L-Z*. S. 863-869.
- [Musik 1996]: *Richard Wagner*. In: *Das neue Lexikon der Musik in vier Bänden*. Bd. 4. Stuttgart u. Weimar 1996. S. 687-693.
- [Naschert 2003]: Naschert, Guido. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 239-241.
- [Nast 1989]: Nast, Josefine: *Wiener Buchillustrationen zwischen 1870/80 und 1920/30*. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*. Hg. v. Herbert Zeman. 2 Teile. Graz 1989. S. 1471-1491.
- [Neubert 1966]: Neubert, Werner: *Komisches und Satirisches in Hermann Kants "Aula"*. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 1(1966). S. 15-26.
- [Neumeyer 1999]: Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg 1999 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft. 252).

- [Nöllke 1994]: Nöllke, Matthias: *Daniel Spitzers Wiener Spaziergänge. Liberales Feuilleton im Zeitungskontext*. Frankfurt/M, Berlin etc. 1994 (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland. 20).
- [Northcote-Bade 1975]: Northcote-Bade, James: *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*. Bonn 1975 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 167).
- [Obermaier 1991]: Obermaier, Walter: *Einleitung*. In: Spitzer, Daniel: *Meisterfeuilletons*. Hg. v. Walter Obermaier. Wien 1991. S. 5-21.
- [Ottawa 1952]: *Daniel Spitzer, der 'Wiener Spaziergänger'. Worte des Gedenkens zum 60. Geburtstag eines großen Wiener Feuilletonisten*. In: *Der Abend* (Wien), 11. Jan. 1952. S. 6.
- [Parsons 1980]: Parsons, Terence: *Nonexistent Objects*. New Haven etc. 1980.
- [Parth 1983]: *Der Ring, der nie gelungen. Richard Wagner in Parodie, Satire und Karikatur*. Hg. v. Wolfgang W. Parth. München 1983.
- [Pasteyrik 1948]: Pasteyrik, Walter: *Die alte "Presse"*. Wien (Diss.) 1948.
- [Paulson 1967]: Paulson, Ronald: *The Fictions of Satrie*. Baltimore/Maryland 1967.
- [Paupié 1960]: Paupié, Kurt: *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848-1959*. Bd. 1. Wien u. Stuttgart 1960.
- [Philosophisches Wörterbuch 1991]: *Wirklichkeit*. In: *Philosophisches Wörterbuch*. Begründet von Heinrich Schmidt, neu bearbeitet von Georgi Schischkoff. 22. Aufl. Stuttgart 1991 (Kröners Taschenausgabe. 13). S. 783-785.
- [Pirchan 1942]: Pirchan, Emil: *Hans Makart. Leben, Werk und Zeit*. Wien u. Leipzig 1942.
- [von Platen 1982]: von Platen, August: *Tristan*. In: Ders.: *Werke in zwölf Bänden. Bd. I (Lyrik)*. Hg. v. Kurt Wölfel u. Jürgen Link. München 1982. S. 69.
- [Platz-Waury 1997]: Platz-Waury, Elke: *Figur₃*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 587-589.
- [Preisendanz 1973]: Preisendanz, Wolfgang: *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*. In: Ders.: *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*. München 1973 (UTB. 206). S. 21-68.
- [Preisendanz/Warning 1976]: *Das Komische*. Hg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning. München 1976.
- [Preisendanz 2000]: Preisendanz, Wolfgang: *Humor*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 100-103.

- [Proß 1983]: Proß, Wolfgang: *Fälbels und Siebenkäs' Wanderungen und Johann Michael Füßsels "Fränkische Reise". Empirismus, Ästhetik und soziale Wirklichkeit im Werk Jean Pauls*. In: *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*. Hg. v. Wolfgang Griep u. Hans-Wolf Jäger. Heidelberg 1983. S. 352-370.
- [Prutz 1857]: Prutz, Robert: *Das Jahr achtzehnhundertunddreißig [Erster Teil]. [1847]*. In: *Heine in Deutschland. Dokumente seiner Rezeption 1834-1956*. Hg. v. Karl Theodor Kleinknecht. Tübingen 1976. S. 51-57.
- [Püschel 1997]: Püschel, Ulrich: *Feuilleton₂*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 584-587.
- [Püschel 1997a]: Püschel, Ulrich: *Glosse₃*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 730-732.
- [Rasch 1992]: Rasch, Wolfdietrich: *Thomas Manns Erzählung 'Tristan' (1964)*. In: *Jugendstil*. Hg. v. Jost Hermand. 3. Aufl. Darmstadt 1992. S. 413-455.
- [Reiser 2006]: Reiser, Rudolf: *König Ludwig II. Cosima und Richard Wagner*. München 2006.
- [Rochlitz 1799]: Rochlitz, Friedrich: *Ueber den Genuss der Musik*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung 17 (Leipzig 1815)*. Sp. 53-58 u. 69-76. (zit. nach: Fuhrmann 2005, S. 47-55.)
- [Rösch 2000]: Rösch, Gertrud M.: *Karikatur*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 233-237.
- [Rossbacher 1992]: Rossbacher, Karlheinz: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstrassenzeit in Wien*. Wien 1992.
- [Rössler 1981]: Rössler, Helmut: *Karl Kraus und Nestroy. Kritik und Verarbeitung*. Stuttgart 1981 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 90).
- [Rusch 2000]: Rusch, Gebhard: *Kommunikation*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 303-306.
- [Rütsch 1963]: Rütsch, Julius: *Einleitung*. In: Speidel, Ludwig: *Kritische Schriften*. Hg. v. Julius Rütsch. Zürich etc. 1963. S. 7-33.
- [Scheichl 1993]: Scheichl, Sigurd Paul: *Große Satire, kleine Form: Vor hundert Jahren starb der Wiener Feuilletonist Daniel Spitzer*. In: *Die Presse (Wien)*, 9. Jan. 1993. S. IVf.
- [Schneider 1996]: Schneider, Andrea: *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Salzburg etc. 1996.

- [Schönert 1969]: Schönert, Jörg: *Roman und Satire im 18. Jh. Ein Beitrag zur Poetik*. Stuttgart 1969 (Germanistische Abhandlungen. 27).
- [Schorske 1982]: Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. 2. Aufl. Frankfurt/M 1982.
- [Schröter 2005]: Schröter, Klaus: *Thomas Mann*. Reinbek b. Hamburg 2005 (rm. 50677).
- [Schwind 1988]: Schwind, Klaus: *Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*. Tübingen 1988 (Kodikas, Code: Supplement 18).
- [Senn 1998]: Senn, Mischa Charles: *Satire und Persönlichkeitsschutz. Zur rechtlichen Beurteilung satirischer Äusserungen auf der Grundlage der Literatur- und Rezeptionsforschung*. Bern 1998.
- [Soergel/Hohoff 1964]: Soergel, Albert u. Curt Hohoff: *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Erster Bd. Düsseldorf 1964.
- [Spiel 1987]: Spiel, Hilde: *Glanz und Untergang. Wien 1866-1938*. Wien 1987.
- [Stempel 1976]: Stempel, Wolf-Dieter: *Ironie als Sprechhandlung*. In: Preisendanz, Wolfgang und Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976. S. 205-235.
- [Thoma 1989]: *Antijudaismus*. In: *Lexikon der jüdisch-christlichen Begegnung*. Hg. v. Clemens Thoma u. Jakob J. Petuchowski. Freiburg/Br 1989. Sp. 16-21.
- [Thomé/Wehle 2000]: Thomé, Horst u. Winfried Wehle: *Novelle*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 725-731.
- [Titzmann 1997]: Titzmann, Michael: *Äquivalenz*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. I (A-G). Berlin etc. 1997. S. 10f.
- [Vaget 1984]: Vaget, Hans Rudolf: *Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München 1984.
- [Vaget 1995]: Vaget, Hans Rudolf: *Der Jude im Dorn oder: Wie antisemitisch sind Die Meistersinger von Nürnberg?* In: *Deutsche Vierteljahrs Schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Heft 2, Bd. LXIV (1995). S. 271-299.
- [Vaget 2001]: Vaget, Hans Rudolf: *Die Erzählungen*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann. 3., aktualis. Aufl. Stuttgart 2001. S. 535-618.
- [Vaget 2004]: Vaget, Hans Rudolf: *"Von hoffnungslos anderer Art." Thomas Manns Wälsungenblut im Lichte unserer Erfahrung*. In: *Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft*. Hg. v. Ruprecht Wimmer. Frankfurt/M 2004 (Thomas-Mann-Studien. Bd. 30). S. 35-57.

- [Vaget 2005]: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*. Ausgew., komm. u. mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget. 2., durchges. u. erg. Aufl. Frankfurt/M 2005.
- [Vancea 2000]: Vancea, Georgeta: *Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Heft 119, "Vom Scheitern"* (2000). S. 133-147.
- [Verweyen/Witting 2000]: Verweyen, Theodor u. Gunther Witting: *Kontrafaktur*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II (H-O). Berlin etc. 2000. S. 337-340.
- [Verweyen/Witting 2003]: Verweyen, Theodor u. Gunther Witting: *Parodie*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 23-27.
- [Verweyen/Witting 2003a]: Verweyen, Theodor u. Gunther Witting: *Travestie*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 682-684.
- [Walter 1997]: Walter, Michael: *"Die Oper ist ein Irrenhaus". Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart u. Weimar 1997.
- [Wagenknecht 1965]: Wagenknecht, Christian J.: *Das Wortspiel bei Karl Kraus*. Göttingen 1965 (Palaestra. 242).
- [Wandruszka 1958]: Wandruszka, Adam: *Geschichte einer Zeitung. Das Schicksal der "Presse" und der "Neuen freien Presse" von 1848 bis zur Zweiten Republik*. Wien 1958.
- [Wapnewski 1981]: Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. Berlin 1981.
- [Weber 1981]: Weber, Dietrich: *Die Satire*. In: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 1981 (Kröners Taschenausgabe. 478). S. 319-325.
- [Weinreich 1970]: *Römische Satiren (Ennius, Lucilius, Varro, Horaz, Persius, Juvenal, Seneca, Petronius)*. Eingel. und übers. v. Otto Weinreich. Zürich 1970.
- [Weinrich 1974]: Weinrich, Harald: *Linguistik der Lüge*. 5. Aufl. Heidelberg 1974.
- [Weinzierl 1985]: Weinzierl, Ulrich: *Typische Wiener Feuilletonisten? Am Beispiel Salten, Blei, Friedell, Polgar und Kuh*. In: *Literatur und Kritik* 20 (1985). S. 72-86.
- [Weiss 1982]: Weiss, Wolfgang: *Probleme der Satireforschung und das heutige Verständnis der Satire. Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Die englische Satire*. Darmstadt 1982 (Wege der Forschung. 562). S. 1-16.
- [Weiss 1985]: Weiss, Wolfgang: *Satirische Dialogizität und satirische Intertextualität*. In: Broich, Ulrich u. Manfred Pfister: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische*

- Fallstudien*. Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 35). S. 244-262.
- [Weiss 1992]: Weiss, Wolfgang: *Swift und die Satire des 18. Jh.: Epoche, Werk, Wirkung*. München 1992.
- [Wellmann 1991]: Wellmann, Angelika: *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*. Würzburg 1991 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft. 70).
- [Wildhagen 1985]: Wildhagen, Andreas: *Das politische Feuilleton Ferdinand Kürnborgers. Themen und Techniken einer literarischen Kleinform im Zeitalter des deutschen Liberalismus in Österreich*. Frankfurt/M. etc. 1985 (Europäische Hochschulschriften: Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. 818).
- [von Wilpert 2001]: von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 2001 (Kröners Taschenausgabe. 231).
- [Windisch-Laube 2001]: Windisch-Laube, Walter: *Thomas Mann und die Musik*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann. 3., aktualis. Aufl. Stuttgart 2001. S. 327-342.
- [Wirtz 1997]: Irmgard Wirtz: *Joseph Roths Fiktionen des Faktischen. Das Feuilleton der zwanziger Jahre und "Die Geschichte von der 1002. Nacht" im historischen Kontext*. Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen. H. 144).
- [Wiktor 1948]: Wiktor, Oskar: *Die politische Haltung der Neuen Freien Presse in der liberalen Ära*. Wien (Diss.) 1948.
- [Wöll 2003]: Wöll, Alexander: *Verfahren*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 749-751.
- [Wörterbuch Fackel]: *Wörterbuch der Redensarten zu der von Karl Kraus 1899-1936 herausgegebenen Zeitschrift 'Die Fackel'*. Hg. v. Werner Welzig. Wien 1999.
- [Wülfing 1983]: Wülfing, Wulf: *Reiseliteratur und Realitäten im Vormärz. Vorüberlegungen zu Schemata und Wirklichkeitsfindung im frühen 19. Jahrhundert*. In: *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*. Hg. v. Wolfgang Griep u. Hans-Wolf Jäger. Heidelberg 1983. S. 371-394.
- [Würffel 1989]: Würffel, Stefan Bodo: *Heinrich Heine*. München 1989 (Beck'sche Reihe. 612: Autorenbücher).
- [Wysling 2001]: Wysling, Hans: *Buddenbrooks*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann. 3. aktualisierte Aufl. Stuttgart 2001. S. 363-384.
- [Yates 2001]: Yates, W. Edgar: *'Ich will hiemit gar nicht gesagt haben, daß Herr N. entlehnt...'*. Zu Nestroys Einfällen und Refrains. In: *Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 16.-17. Nov. 1994*. Wien 2001 (Wiener Vorlesungen, Konversationen und Studien. 6). S. 13-33.

[Zipfel 2001]: Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001.

[Zohner 1946]: Zohner, Alfred: *Das Wiener Feuilleton*. In: *Kunst des Tages. Eine Sammlung Wiener Meisterfeuilletons*. Hg. u. eingel. v. Alfred Zohner. Wien 1946. S. 5-18.

[Zymner 2003]: Zymner, Rüdiger: *Uneigentlich*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u. a. Bd. III (P-Z). Berlin etc. 2003. S. 726-728.

11. 3 Internet-Quellen

www.documentarchiv.de/nzjh/verfkurhessen.html [Stand 29. 10. 2006]

www.stadtbibliothek.wien.at/ausstellungen/1999 [Stand 23. 07. 2005]

www.zeitschriftendatenbank.de [Stand 29. 6. 2006]