

Alexandra Millner

Die Ehe: eine Tragikomödie.

Dramatische Variationen der Wiener Moderne zu einem zeitlosen Thema

Die Familie, als kleinste Zelle der Gesellschaft, hat in der Ehe ihre minimale Ausformung. Die Ehe gilt als Mikrokosmos gesellschaftlicher Machtverhältnisse, an ihrem Beispiel lässt sich der Status quo des Sozialen erzählen – weshalb die Ehe seit jeher zu den beliebtesten Themen der Literatur und insbesondere des Dramas zählt. Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts fließen darin Genderfragen mit wirtschaftlichen, sexualethischen, psychoanalytischen und familienrechtlichen Aspekten zusammen. An der Diversität der Variationen zum Thema zeigt sich die Verunsicherung einer Gesellschaft in einer ‚Zeit des Übergangs‘ die sich angesichts der Hinterfragung universalistischer Werte und damit einhergehender Reformgedanken eingestellt hat.

„Nicht nur fort sollst du dich pflanzen, sondern hinauf! Dazu helfe dir der Garten der Ehe!“¹ – Die Versorgungsehe, die – meist von den Eltern arrangiert – aus wirtschaftlichen Gründen eingegangen wurde, garantierte einen finanziellen Rahmen, der ein bequemes Leben ermöglichen sollte, ein emotionaler Unterbau war damit allerdings nicht vorgesehen. Max Nordau hat dies als eine der „conventionellen Lügen der Kulturmenschheit“ bezeichnet: „Sie [die Ehe] ist zu einer materiellen Übereinkunft herabgesunken, in welcher für die Liebe so wenig Platz bleibt, wie im Genossenschaftsvertrag zweier Kapitalisten, die zusammen ein Geschäft unternehmen.“² Fortpflanzung war ein Teil des Deals, die männliche Sexualität wurde als dominanter Trieb betrachtet, der sowohl vor als auch außerhalb der Ehe befriedigt werden durfte, ohne dadurch gegen die Sittlichkeit zu verstoßen, denn es herrschte diesbezüglich eine grundsätzliche Doppelmoral, welche Sigmund Freud als Beweis dafür anführt, „daß die Gesellschaft selbst, welche die Vorschriften [der strengsten Sexual-

¹ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra [1883]. Leipzig 1930, S. 74.

² Max Nordau: Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit. Leipzig 1883, S. 70f.

ordnung] erlassen hat, nicht an deren Durchführbarkeit glaubt“³. Deshalb darf hier (ausnahmsweise) auch Otto Weiningers Diktum gelten: „zu gleich mit der Ehe ist der Ehebruch auf die Welt gekommen“⁴.

Weininger wird in seiner problematischen Untersuchung nicht müde, in vielerlei Hinsicht auf die Passivität der Frau hinzuweisen: W schmiege sich demgemäß „an M vollständig an, wie ein Etui an die Kleinodien in ihm“⁵. Weibliche Duldsamkeit war angesichts der herrschenden Doppelmoral aber eine unabdingbare Haltung, welche auch die Anspruchslosigkeit, die von den Frauen erwartet wurde, leichter ertragen half. Die Sexualität der Frau – ein eigenständiger Sexualtrieb wurde ihr u. a. von Richard von Krafft-Ebing abgesprochen⁶ – hatte innerhalb der Ehe oder gar nicht gelebt zu werden. Dass in Ermangelung sexueller Aufklärung die ‚erste Nacht‘ zum traumatischen Erlebnis vieler Frauen wurde, ist in der Literatur der Frauen um 1900 ein gängiges Motiv, das ebenso neu ist wie die Thematisierung weiblicher Sexualität als eigenständiges Bedürfnis.⁷ Das weibliche sexuelle Begehren aber wird – im Gegensatz zum männlichen – eindeutig an die Emotionalität gekoppelt, an das Gefühl der Verliebtheit, jener Erfindung eines Gefühls⁸, das seit Goethes *Die Leiden des jungen Werther* in vielen literarischen Texten so gerne ausführlich beschrieben wird, sodass das Gefühl selber mit dem Begriff ‚Roman‘ gleichgesetzt wird.

Über die Eheproblematik gelingt es den Frauen um 1900, vormalig tabuisierte Themen – wie weibliches Begehren, Sexualität, Ausbeutung – erstmals zur Sprache zu bringen, aber auch die Männer bringen neue Aspekte ein, indem sie männliche Verletzbarkeit zur Schau stellen. Dabei geht es um die Wege zum Ziel der Eheschließung sowie die Mühen der ehelichen Ebenen, und das Spektrum reicht – dies soll dieser Beitrag zei-

³ Sigmund Freud: Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität [1908]. In: ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud u. a. Bd. 7: Werke aus den Jahren 1906–1909. Frankfurt/Main 1999, S. 141–167, hier S. 158.

⁴ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* [1903]. München 1997, S. 290.

⁵ Ebd., S. 353f.

⁶ Vgl. Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie* [1886]. Stuttgart 1894, S. 14.

⁷ Vgl. Elise Jerusalem-Kotányi: *Gebt uns die Wahrheit! Ein Beitrag zu unsrer Erziehung zur Ehe*. Leipzig 1902.

⁸ Vgl. Jutta Stalfor: *Die Erfindung der Gefühle. Eine Studie über den historischen Wandel menschlicher Emotionalität (1750–1850)*. Bielefeld 2013; vgl. Alexandra Millner: *Von bewegten Brüsten, durchglühten Körpern und dem Lächeln der Sphinx. Weibliche Erotik und Lust in Texten von Frauen um 1900*. In: *Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur*. Hg. v. Doris Moser u. Kalina Kupczyńska. Wien 2009 (= *Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik* 2008), S. 101–115.

gen – vom konservativen Festhalten am Status quo bis zur Forderung der Liebesheirat (im Gegensatz zur Versorgungsehe), der sexuellen Aufklärung, der Gleichberechtigung der Geschlechter sowie der generellen Liberalisierung der diesbezüglichen Haltung. Entsprechend vielfältig ist auch die ästhetische Ausformung der Dramen, die sowohl Tragödien als auch Komödien, konservative Konversationsstücke wie *well-made-plays*, impressionistische Einakter wie expressionistische Kurzdramen umfasst.

Das früheste Beispiel der vorliegenden Auswahl ist das Lustspiel *Verlobung bei Pignerols* (1888) von Juliane Déry.⁹ Der in der adligen Pariser Gesellschaft angesiedelte Einakter zeigt anhand einer sich skurril manifestierenden Ehekrise die persönlich wie gesellschaftlich heilende Kraft emotionaler Wahrhaftigkeit: Ausgerechnet am zweiten Hochzeitstag der Victorine von Montremin erfährt diese, dass ihr Cousin Gustav von Pignerol sich aus Liebe zu ihr weigert, sich mit Henriette, der ihm unbekanntem Cousine Victorines, zu verloben. Durch Henriettes Besuch wird Victorines Mann André als deren Verehrer entlarvt, André wiederum entdeckt den Flirt zwischen Victorine und Gustav, mit dem er sich, in Eifersucht entbrannt, duellieren will. Als Gustav zufällig Henriette begegnet, kommt es zur Liebe auf den ersten Blick: Der zur Liebesheirat gewordenen Verunfatehe soll nun nichts mehr im Wege stehen. Victorine, die einst aus Liebe zu André mit ihrer Familie gebrochen hat, wird als (vermeintliche) Ehestifterin rehabilitiert und mit ihrem Mann in neu entflammter Liebe wieder vereint.

Mit der Ehe der von Montremins, die einst aus Liebe geschlossen wurde und bereits zu Beginn des Stücks durch beiderseitige Untreue ausgehöhlt ist, stellt Déry der Liebesheirat kein gutes Zeugnis aus. Sie ist für die Krankheit des Ehebruchs ebenso anfällig wie gestiftete Ehen. Die Ausgangssituation des Stücks zeigt demnach eine durch Victorines Flucht und ihre Untreue bereits gestörte Ordnung, die durch die Manifestation der tatsächlichen Verhältnisse vollends zerstört zu werden droht. Am Ende scheint das Alte äußerlich rehabilitiert zu sein, innerlich aber hat es eine wesentliche Änderung erfahren: Die Ehe ist nun nicht mehr inhaltsleere Form, sondern Ausdruck innerer Gefühle. In dem Stück wird der alten Gesetzeslage in Form eines niemals zu Wort kommenden Rechtsberaters eine Absage erteilt und auf das neue Trennungsgesetz (*Loi Naquet*), das 1884 in Frankreich als Rückkehr zu den Vorschriften des *Code civil* wiedereingeführt wurde,¹⁰ hingewiesen. Auf jeden Fall handelt es sich bei

⁹ Juliane Déry: *Verlobung bei Pignerols*. Lustspiel in einem Aufzug. Stuttgart 1888. Das Stück wurde 1893 am Coburger Hoftheater uraufgeführt, die spätere Inszenierung am Berliner Residenztheater machte sie als Dramatikerin bekannt.

¹⁰ Vgl. Stephan Meder: *Familienrecht: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln, Weimar u. Wien 2013, S. 168.

Déry's Stück um ein Plädoyer für die Liebesheirat: „Ich heirate aus Liebe!“¹¹

Marie von Ebner-Eschenbachs komischer Einakter *Am Ende* (1895)¹² führt ebenfalls in die französische Adelsgesellschaft, auch wenn die Familie – wohl in transparenter Anspielung auf das österreichisch-ungarische Herrschergeschlecht – *Seinsburg* heißt. In Dialogen von höchster Schlagfertigkeit und Ironie führt Fürstin Klothilde, eine de facto von Tisch und Bett geschiedene sechzigjährige Frau, ihren peinlich geckenhaften, verzweifelt an seiner entschwundenen Jugend festhaltenden Mann mit sicherem Arm in den Hafen der Ehe zurück und damit in die Geborgenheit versprechende Zukunft gemeinsamen Alterns. Hier erweisen sich die ehelichen und familiären Bande der beiden beständiger als die männlichen amourösen Abenteuer und die weibliche Gekränktheit – es siegt die Nach- und Einsicht: Sie treffen sich am Lebensabend wieder „wie zwei Freunde, die tagsüber verschiedene Wege gewandert sind“¹³. Von Liebe ist hier allerdings keine Rede.

Im Kontext niederer sozialer Schichten erweist sich die Eheproblematik als tatsächlich existenzielles Problem: *Grete's Glück* (1897)¹⁴ wird im gleichnamigen Stück von Emil Marriot (i. e. Emilie Mataja) vor allem von ihrer Mutter beschworen, tatsächlich aber wurde die schöne, kluge Tochter an den um vieles älteren gutbürgerlichen Hallwig ‚verkauft‘, um ihre Herkunftsfamilie finanziell zu versorgen. Hallwig zieht offensichtlich Genuss aus den Ängsten seiner jungen, ihm in vielerlei Hinsicht unterlegenen Frau – ein Verhalten, das Sigmund Freud mit dem „Bedürfnis [...] nach dem erniedrigten Sexualobjekt“¹⁵ erklärt. Der Ehehandel ist allein den Intrigen der Mutter zu schulden, die Gretes eigentlichen Geliebten Löhrs durch Lügen von ihr fernhält. Als dieser eines Tages doch zu Grete vordringt, wird die Liebe zwischen den Kindheitsfreunden manifest. Ein glückliches Ende ist dennoch nicht möglich, da Grete kein Recht auf Scheidung hat und sie einsehen muss, dass ihre Mutter sie gegen ihre Bedingungen, Hallwig wie eine Freundin oder Tochter zu sein, als Maitresse verkauft hat: „Liebe aber kann ich ihm nicht geben; die hab' ich nicht für ihn.“¹⁶ Als ihr ihre Ausweglosigkeit bewusst wird, verfällt sie dem Wahnsinn.

¹¹ Déry (Anm. 9), S. 12.

¹² Marie von Ebner-Eschenbach: *Am Ende* [1885]. Berlin 1897. Das Stück wurde 1900 in Berlin, Karlsruhe und am Wiener Hofburgtheater aufgeführt.

¹³ Ebd., S. 21.

¹⁴ Emil Marriot: *Grete's Glück*. Schauspiel in drei Akten. Berlin 1897. Das Stück wurde 1899 am Deutschen Volkstheater in Wien uraufgeführt.

¹⁵ Sigmund Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens [1910/1912]. In: ders., Gesammelte Werke (Anm. 3). Bd. 8: Werke aus den Jahren 1909–1913, S. 65–91, hier S. 86.

¹⁶ Marriot (Anm. 14), S. 38.

Auch Marie Eugenie delle Grazie löst in dem Einakter *Donauwellen* (1901)¹⁷ ihre Protagonistin Hedwig Knapp vollends aus sicheren sozialen Zusammenhängen und zeigt sie als gefallene Frau, die aufgrund ihrer Schwangerschaft von ihrem langjährigen Geliebten gegen Geld einem Unbekannten zur Versorgung weitergegeben werden soll: „Ich soll sechstausend Gulden krieg’n, und’n Ott wollen s’aufbessern, wenn er mich nimmt. Na, – und so hock’ ich halt da, wie eine schlechte War’, die auf ihr’n Käufer wart’.“¹⁸ Ihr Treffen mit dem ‚Handelspartner‘ an der Donau gerät zu einer Szene sozialer Eiseskälte. In Sichtweite des Wirten Wimmer, ihrer unerfüllten Jugendliebe, springt Hedwig in die Donau. In naturalistischer Manier wird in den beiden Stücken eindrucksvoll gezeigt, wie sich in der zum Tauschgeschäft mutierten Institution der Ehe Frauen durch familiäre wie gesellschaftliche Zwänge verding(lich)en müssen.

In ihrer Komödie *Die Emancipations-Schwärmerin* (1890)¹⁹ instrumentalisiert die Wiener Autorin Helene von Druskowitz den Ehediskurs, um – dem Gesamttenor des Stückes entsprechend – die hohle Rhetorik falsch verstandener Frauenemanzipation zu parodieren. Dazu führt sie die Protagonistin Alwine Dissen vor, die von ihrem Mann mit ihren Kindern aus den USA nach Zürich geschickt wurde, um ihre feministischen Flausen zu vergessen. Als oberflächliches Diskursgeschöpf hat sie die eigentlichen Werte der Frauenemanzipationsbewegung nicht internalisiert, sondern täuscht diese nur vor, um ihre narzisstischen Bedürfnisse zu befriedigen. Um in der akademischen Welt Zürichs symbolisches Kapital zu schlagen, verspricht sie Professor Werent die Hand ihrer Tochter Zelia: „Mein künftiger Schwiegersohn muß ein Mann der Wissenschaft, er muß ein berühmter Philosoph und Ethiker sein. Ich brauche einen Bundesgenossen für die Sache, die ich vertrete ...“²⁰ Wie schnell ist ihre Meinung jedoch geändert, als der Zelia tatsächlich von Herzen verbundene Maler Moro, der sich im gegenseitigen Einverständnis mit Zelia bereits heimlich verlobt hat, seinen Nebenbuhler als akademischen Hochstapler entlarvt. Unter Vorweisen seiner drei Publikationen erhält er schnell die Zustimmung der ehrgeizigen Mutter, die sich schließlich auf ihre familiären Pflichten besinnt. Das Ideal der modernen emanzipierten Frau, verkörpert durch die überaus erfolgreiche und von allen respektierte Medizinerin

¹⁷ Marie Eugenie delle Grazie: *Donauwellen*. Schauspiel [1901]. In: dies.: *Zu spät*. Vier Einakter. Leipzig 1904, S. 65–99. Das Stück wurde 1903 im Wiener Hofburgtheater uraufgeführt.

¹⁸ Ebd., S. 81.

¹⁹ Helene von Druskowitz: *Die Emancipations-Schwärmerin*. In: dies.: *Die Emancipations-Schwärmerin*. Lustspiel in fünf Aufzügen. (Neue Ausgabe von *Aspasia*) und dramatische Scherze. Dresden 1890, S. 1–80. [*Aspasia* war der ursprüngliche Titel des Stücks, 1889.]

²⁰ Ebd., S. 47.

Dora Hellmuth, bleibt ungebunden. Ihr Vorbild dient immerhin dazu, Alwine Dissen von der reinen Ideenschwärmerei in die gemäßigte Form gelebter Emanzipation innerhalb der bürgerlichen Gesellschaftsschranken hinzuführen. In späteren Texten wird Druskowitz allerdings im Sinne des Differenzfeminismus für die strikte räumliche Trennung der Geschlechter plädieren.²¹

In den folgenden männlichen Beiträgen zum Genre des Ehedramas steht die Beziehung der Geschlechter stärker im Fokus.²² Hermann Bahr zeigt in seinem von hysterischen und tragikomischen Übersteigerungen gekennzeichneten Dreiaakter, einer verqueren Orestie, *Die Mutter* (1891)²³ die zerstörerische Kraft leidenschaftlicher und besitzergreifender Liebe. Der 20-jährige Edi ist gegen den Willen seiner Mutter mit deren Schauspielerkollegin Terka liiert, ohne zu wissen, dass es sich dabei um die ehemalige Geliebte der Mutter handelt. In einer pathetischen Konfrontationsszene zerstört die vor Eifersucht (auf den Sohn) rasende Mutter deren Beziehung und damit auch ihren Sohn. Dieser wird zum Spielball zweier wie Furien agierenden lesbischen Frauen, die zu lieben einem Todesurteil gleichkommt, wie das tödliche Schicksal seines Vaters ihm zeigen soll: „Weil er mich liebte – weil ich ihn liebte – das ewige, das unausweichliche Schicksal – [...]: Du kannst den Tod davon haben“²⁴, erklärt ihm die Mutter. In ihren letzten Worten an den sterbenden Sohn nimmt sie die Schuld auf sich: „Alle Frauen sind Mörderinnen am Manne. Es ist in der Natur.“²⁵ In dem Dekadenzdrama konstruiert Bahr Liebe und Ehe als einander ausschließende Qualitäten, deren Kombination gefährlich ist. Auch in Schnitzlers Einakterzyklus *Reigen* (1900) trennt der Ehemann das Gefühl von der Institution: „Weil die Ehe sonst etwas Unvollkommenes wäre. Sie würde [...] ihre Heiligkeit verlieren.“²⁶

In Oskar Kokoschkas expressionistisch-dadaistischem „Curiosum“ *Sphinx und Strohmännchen* (1913)²⁷ finden sich nicht nur Verarbeitungsreste

²¹ Vgl. Helene von Druskowitz: Pessimistische Kardinalsätze. Ein Vademekum für die freiesten Geister. Wittenberg 1905.

²² Einen Überblick bietet: Andreas Wicke: Jenseits der Lust. Zum Problem der Ehe in der Literatur der Wiener Moderne. Siegen 2000 (= Kasseler Studien – Literatur, Kultur, Medien, Bd. 5).

²³ Hermann Bahr: Die Mutter. Berlin 1891.

²⁴ Ebd., S. 62.

²⁵ Ebd.

²⁶ Arthur Schnitzler: Reigen. Zehn Dialoge [1900]. Hg. v. Michael Scheffel. Stuttgart 2002, S. 43.

²⁷ Oskar Kokoschka: Sphinx und Strohmännchen. Ein Curiosum [1913]. In: ders.: Schriften 1907–1955. Hg. v. Hans Maria Wingler. München 1956, S. 153–167. Das Stück – die zweite Vorstufe des Stücks *Hiob* (1917) – wurde 1917 in der DADA-Vereinigung in Zürich uraufgeführt.

einer nicht in Erfüllung gegangenen Liebesbeziehung: „Ich hatte ein Weib, ich machte einen Gott aus ihr, da verließ sie mein Bett.“²⁸ Das abgetriebene gemeinsame Kind hängt ihm, dem Strohkopf Firdusi, an einer Schnur als Schweinsblase nach: „Ich habe eine menschliche Seele erschaffen, da verschwand ihr der Boden unter den Beinen. Und meine Schöpfung hängt wie eine Schweinsblase in der Luft. – *Horror vacui!*“²⁹ Dieser heftige Dramenbeginn ruft Assoziationen an Kokoschkas schicksalhafte Begegnung mit Alma Mahler wach, an ihre gestrandete Liebe und die ihn traumatisierende Erfahrung der Abtreibung wider seinen Willen (1912): „Der Tod hat seine Gewalt an ein Weib abgegeben“³⁰, heißt es dazu später im Stück. Dass die weibliche Seele Anima als nachplappernder Papagei auftritt, lässt an die von Weininger behauptete prinzipielle Passivität des weiblichen Prinzips W denken. Es ist nicht die einzige Spur, die in diesem Text zu Weininger führt und damit den absurden Inhalt des Kurzdramas im Genderdiskurs der Zeit verankert. Vom Arzt namens Kautschukmann bekommt der lebensmüde Strohmännchen Firdusi den Tipp eines „todsicheren“ Mittels: „Furcht vor dem Ehebruch [der Frau, Anm. A. M.]“³¹. Damit macht sich der Autor über jene unbändige Eifersucht und besitzergreifende Liebe lustig, die ihm selbst nachgesagt wird. Am Ende, nachdem Firdusi sich angesichts der Untreue von Anima erschossen hat, spielt der „gebildete Schlangemensch“ Kautschukmann auf eine konkrete politische Frage an: „Die Lust regiert, das Gewissen kriecht. / Ehereform, Eheform, unter den Augen des Gelehrten vollziehe sich das Herzereignis.“³² Seit einem Aufruf des „Komitees zur Reform des österreichischen Eherechts“ (1905), dessen Mitglieder sich vor allem aus den Bereichen Literatur, Politik und Frauenbewegung speisten, prangerte man mit Aufrufen die diesbezügliche österreichische Rückständigkeit im europäischen Kontext an und forderte das staatliche zivile Eherecht, das für alle Staatsbürgerinnen und Staatsbürger ungeachtet ihrer konfessionellen Zugehörigkeit gelten und die Möglichkeit zur Trennung umfassen solle.³³ Die darauffolgende Eherechtsenquete wurde v. a. von der Kulturpolitischen Gesellschaft Wien unter ihrem Obmann, dem expressionistischen Schriftsteller Robert Scheu, unterstützt. Es folgten Entwürfe zur ABGB-Novelle, die schließlich 1912 beschlossen wurde – jedoch ohne eine

²⁸ Ebd., S. 155.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 165.

³¹ Ebd., S. 157.

³² Ebd., S. 166.

³³ Vgl. Ulrike Harmat: *Ehe auf Widerruf? Der Konflikt um das Eherecht in Österreich 1918–1938*. Frankfurt/Main 1999, S. 37. Zum Komitee gehörten u. a. Peter Altenberg, Hermann Bahr, Sigmund Freud, Marianne Hainisch, Hugo von Hofmannsthal, Rosa Mayreder, Grete Meisel-Hess, Arthur Schnitzler, Max Winter.

Ehereform zu berücksichtigen. War es dieser Aufruhr, der damals, im Dezember 1912, durch die Gruppe der engagierten SchriftstellerInnen gegangen sein musste, auf den Kokoschka hier anspielt?

Auch in diesem Stück steht am Ende ein kurzes Plädoyer für die Notwendigkeit der Mäßigung – und sei es, wie Herr Firdusi als Stimme aus dem Jenseits vorschlägt, „zur Leidenschaft [...] der Filter Geist, sonst überflutet sie Leib und Seele“³⁴.

Frauen wie Männer machen in ihren Ehedramen ihre jeweiligen GeschlechtergenossInnen zu zentralen Leidensfiguren, wobei hier nicht nur soziale Grundprobleme und gesellschaftspolitische Diskurse sowie mythologische Konstellationen Eingang finden. Steht bei den hier genannten Dramatikerinnen mit dem Problem der Versorgungsehe im Gegensatz zur Liebesheirat der wirtschaftliche Aspekt der Ehe im Vordergrund, so sind es bei den Dramatikern emotionale Komponenten wie Leidenschaft und Eifersucht. Während bei den Dramen weiblicher Provenienz der Schuldanteil durchschnittlich zwischen den Geschlechtern aufgeteilt erscheint, ist er bei den hier zitierten Dramen männlicher Autorschaft auf der Seite des weiblichen Personals verbucht, was mit dem Einfluss von Weininger und Krafft-Ebing einhergeht. Die theoretischen Auseinandersetzungen der Autorinnen mit jenen virulenten Diskurspositionen, in denen die Inferiorität der Frau festgeschrieben werden soll, fallen freilich kritischer aus: In *Pessimistische Kardinalsätze* etwa kehrt Druskowitz mit dem Ideal des weiblichen Genies, das allein durch Ehelosigkeit zu erreichen sei, einen Kerngedanken Otto Weiningers um,³⁵ und Rosa Mayreder reflektiert in ihren Essays *Zur Kritik der Weiblichkeit* (1905) auf die Darstellung der Genderrollen in diversen theoretischen Schriften.

Vom ganz Privaten bis zum allgemein Gesellschaftlichen erstreckt sich der Referenzrahmen des literarischen Themas Ehe. Anhand der kleinsten Zelle der Gesellschaft lassen sich soziale Grundprobleme des Menschen facettenreich und differenziert aufzeigen. Auffällig ist dabei der großteils ironische Zugang.

Ehedramen werden in Mode bleiben, so lange es Ehen geben wird – auch wenn oder gerade weil sie zu immer höherem Prozentsatz wieder geschieden werden. Sie sind ein Spiegel der gesellschaftlichen Zu- und Missstände, ein Kritikinstrument, das dennoch über beträchtliches komisches Potenzial und differenzierte ästhetische Entfaltungsmöglichkeiten verfügt. Dies soll zum Abschluss eines der kürzesten Dramolette und radikalsten Ehedramen unter Beweis stellen, ein Stück von Gerhard Rühm

³⁴ Kokoschka (Anm. 27), S. 167.

³⁵ Vgl. Druskowitz, *Pessimistische Kardinalsätze* (Anm. 21), S. 45.

aus dem Jahr 1966, das sich mühelos in Gänze zitieren lässt und ohne Kommentar auskommt:

der ring
ein stück

vorhang auf.
auf dem boden der bühne liegt ein ehering.
vorhang zu.³⁶

³⁶ Gerhard Rühm: der ring [1966]. In: ders.: Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971. Neuwied u. Darmstadt 1972, S. 191.

