

ARNE KLAWITTER

»... SO GUT, ALS LENZ UND GÖTHE«.
ABRAHAM KUTTERS »DER BÜCHSENMACHER« (1775)
IM SCHNITTFELD VON WISSEN, BEGEHREN UND MACHT

Abstracts

Der vorliegende Beitrag behandelt Abraham Kutters Trauerspiel *Der Büchsenmacher* (1775) im Kontext seiner Rezeption durch Christian Friedrich Daniel Schubart in der *Deutschen Chronik*. Auf einen kurzen Lebensabriß des Autors folgt eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesem nahezu vergessenen Theaterstück, eine Analyse des Frauenbildes, der Begehrungsstrukturen und den damit verbundenen Machtverhältnissen. Ferner werden die Implikationen der drei aristotelischen Wissensformen untersucht.

This article explores Abraham Kutter's tragedy *Der Büchsenmacher* (1775) in the context of Christian Friedrich Daniel Schubart's review in the *Deutsche Chronik*. A brief outline of the author's life is followed by a detailed examination of this almost forgotten play, an analysis of the representation of women, and the structures of desire and power relations. Furthermore, the three types of knowledge according to Aristotle, who distinguished between *episteme*, *téchne*, and *phronesis*, are examined.

I. »... aus gerichtlichen Akten« gezogen

Als Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner *Deutschen Chronik auf das Jahr 1775* den anonym erschienenen Zweikakter *Der Büchsenmacher* in knappen Sätzen rezensierte,¹ fand er, obgleich er aus politischer Vorsicht nicht auf den Inhalt des Stücks eingeht, äußerst überschwängliche Worte zum Lobe des Verfassers:

Nur zwey Wort' an dich, Landsmann, der du uns den Büchsenmacher,
ein bürgerliches Trauerspiel liefertest, das wir kecklich dem Ausland vorweisen
dürfen! – Aus politischen Ursachen kann ich dein Gemälde nicht in einen

¹ [Abraham Kutter,] *Der Büchsenmacher*, ein bürgerliches Trauerspiel in zwey Aufzügen, o. O. 1775. Im Folgenden zitiert: B. Das Original ist unpaginiert; die vom Verf. hinzugefügte Zählung folgt der des Exemplars in der Universitätsbibliothek Tübingen (Signatur Dk XI 41r-OR), beginnend mit dem Titelblatt.

Auszug bringen: aber laß dir ins Ohr sagen: Bist 'n guter Junge! hast was von Prometheus Flamm' in der Seele! hast Ideenwurf, Beobachtungsgeist, Pinselkraft, Sprachgewalt und einen Dialog, so gut, als Lenz und Göthe.²

Die recht spärlich ausgefallene zeitgenössische Kritik war im Gegensatz zu Schubart unentschieden, was die Qualität des Stückes angeht: vorsichtiges Lob auf der einen Seite – so hält das *Schwäbische Magazin* das Stück zumindest für »nicht übel³ –, gnadenloser Verriss auf der anderen: Christian August Bertram will sich in seinem *Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters* erst gar nicht bei dem Drama aufhalten und urteilt lakonisch: »Ein elendes Ding!«⁴ Auch Johann Joachim Eschenburg geißelt den Verfasser in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* und meint, dieser junge Schwabe hätte »lieber ganz allein bey seiner Rechtsglehrsamkeit« bleiben sollen, denn er sei von seinen Freunden, die ihn zur Veröffentlichung aufmunterten, »so jämmerlich hintergangen« worden, da sie »etwas abscheuliches für schön hielten«. Alles in allem sei sein Trauerspiel »tief unter der Kritick«. Die Sprache sei »so schwäbisch pöbelhaft wie möglich, die Handlung selbst äusserst ungereimt, oft unanständig«.⁵ Aber nicht nur die Mundart und die anstößigen Dialoge lassen Eschenburg aufschrecken. Jenseits der sprachlichen Unvollkommenheiten deutet der Rezensent auf ein weit gravierenderes Problem, und zwar die Freimütigkeit und Offenheit, mit der der Verfasser die Ereignisse schildert und die sozialen Verhältnisse anprangert, denn wenn der Stoff tatsächlich »aus gerichtlichen Akten« (B 3) gezogen sei, wie es im Vorwort des Stücks nahegelegt wird, wenn das alles »würklich vorgefallen« sein sollte, »so müste es doch auch ein nahmhafter Herzog seyn, der hier eine abscheuliche Rolle spielt«.⁶

Der vermeintliche Bezug zur Realität gibt dem Drama eine zusätzliche politische Dimension und macht das literarische Werk zu einer Art des ›Wahrsprechens‹ (*parrhesia*)⁷ gegen die herzogliche Willkür und die unterdrückende Macht des Adels. Eschenburg ist sich – ebenso wie Schubart – der gefährlichen Situation völlig bewusst und während letzterer seine Meinung dem Verfasser scheinbar vertraulich ins Ohr sagt und auf diese Weise seine Zustimmung ›unter der Hand‹ zu verstehen gibt, wünscht Eschenburg ›dem jungen Menschen

2 Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, 2. Vierteljahr, 52. Stück, 29. Juni 1775, S. 413 f.

3 Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1775, 10. Stück, S. 825.

4 Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Vom Juli bis Dezember 1775, 2. u. 3. Stück, Berlin/Leipzig 1776, S. 99.

5 Allgemeine deutsche Bibliothek 28. Bd., 1. Stück, 1776, S. 191 f., hier S. 192.

6 Ebd., S. 192.

7 Vgl. Michel Foucault, *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen* II. Vorlesungen am Collège de France 1983/84, Frankfurt a. M. 2010.

in Schwaben, daß sich das Blat nicht wende, und daß nicht so, wie aus den Ackten ein Trauerspiel wurde, aus dem Trauerspiel wieder Ackten werden mögen«,⁸ dass also der Verfasser nicht selbst vor Gericht gestellt oder gleich ohne Verfahren ins Gefängnis gesperrt werde.

II. Der (fast) vergessene Autor

Wer aber war überhaupt der Verfasser des Stücks? Auf der Grundlage von Johann Jacob Gradmanns *Das gelehrte Schwaben* kann der Ravensburger Senator und Rentenamtsverwalter Abraham Kutter (1751–1822) als Autor namhaft gemacht werden.⁹ Er wurde als jüngstes von acht Kindern des Ravensburger Strumpffabrikanten Christian Paul Kutter und seiner Frau Anna Maria am 1. September 1751 geboren. Sein Vater starb, als er fünf Jahre alt war. In seiner Heimatstadt besuchte er die Lateinschule und erhielt zusätzlich juristischen Unterricht beim Ratskonsulenten Jakob von Beck, der in Erlangen studiert hatte. Am 9. Mai 1770 schrieb sich Kutter gemeinsam mit Johann Jakob Gradmann an der Universität Erlangen ein, Kutter, worauf er Jahre lang hingearbeitet hatte, für das Fach Jura, Gradmann für Theologie. Und es liegt in der Freundschaft zu dem Lexiko- und Bibliographen Gradmann begründet, dass wir heute über biographische Informationen zu dem fast in Vergessenheit geratenen Dramatiker verfügen. Im September 1772 wechselte Kutter seinen Studienort und bezog die Universität in Jena, kehrte aber im April 1773 nach Ravensburg zurück, wo er unter Vorbehalt zum »Senator« ernannt wurde, und zwar solange, bis »eine seinen Eigenschaften angemessene Stelle vakant sei«.¹⁰ Seine Tätigkeit bestand vornehmlich darin, Akten zu registrieren, anzulegen bzw. zu ordnen, hinzu kamen Pflege- und Vormundschaften sowie Verwaltungsaufgaben. Im Alter von 24 Jahren verfasste er dann den *Büchsenmacher*, inspiriert durch die Recherche juristischer Dokumente. Aus den Unterlagen des Stadtarchivs

⁸ Allgemeine deutsche Bibliothek 28. Bd., 1. Stück, 1776, S. 192

⁹ Das gelehrte Schwaben oder Lexicon der jetzt lebenden schwäbischen Schriftsteller, hg. von Johann Jacob Gradmann, Ravensburg 1802, S. 321. Aus vornehmlich kulturhistorischer Sicht befasste sich bereits Werner Heinz mit Kutters Schauspiel und liefert in seinem Beitrag eine Reihe wissenswerter Fakten über die Biographie Kutters, auf die ich mich hier neben den in Gradmanns Gelehrtenlexikon angeführten Informationen beziehe, sowie zur Ravensburger Theatergeschichte, vgl. Werner Heinz, »Sie ist ja nur ein Mädchen«. Abraham Kutter und sein Trauerspiel »Der Büchsenmacher«, in: Oberland 28 (2017) H. 1, S. 47–54.

¹⁰ Heinz, Sie ist ja nur ein Mädchen, S. 48.

Ravensburg hat der Historiker Werner Heinz weiterhin ermittelt, dass Kutter im Frühsommer 1775 dem Pfarrer Johannes Beck, der seit 40 Jahren das Amt bekleidete, öffentlich den Vorwurf machte, zu lange Predigten zu halten, doch die Anschuldigung wurde vom Magistrat missbilligt und Kutter zu einer Geldstrafe verurteilt. Immerhin konnte er einen Teilerfolg für sich verzeichnen, denn der evangelische Rat beschränkte die Dauer der Predigten auf eine Stunde.

Über Kutters schriftstellerische und schauspielerische Tätigkeit ist nicht sonderlich viel bekannt. Nach Recherchen von Heinz führte die evangelische Schauspieltruppe Ravensburg am 2. und 3. März 1778 das »Originaltrauerspiel« *Der Graf von Walltron* (1776) auf.¹¹ Dabei spielte Kutter die Hauptrolle des Grafen und Anna Margareta Gradmann (1753–1834), die Schwester seines Studienfreundes, welche Kutter im Jahr 1781 heiratete, die Rolle der Gräfin. Bis 1802 übte er verschiedene Ämter in der Reichsstadt Ravensburg aus, er war Konsistorialrat, Präsident des Handwerksgerichts, Direktor des Arbeitshauses, Rentamtsverwalter, vertrat die Reichsstände in Prozessen beim Reichskammergericht und Reichshofrat. Über den 1789 begonnenen Streit zwischen der Kaufmannschaft und den Zünften veröffentlichte er 1791 eine Abhandlung, in der er sich durch und durch als Reformer bekannte: Die veraltete Ordnung müsse seiner Ansicht nach nicht einfach nur erneuert werden; sie verliere durchweg Gültigkeit, sobald sich die Bedingungen und politischen Umstände änderten.¹²

Als im Juni 1796 die französischen Truppen nach Oberschwaben kamen, verfasste Kutter für das Ravensburger Rutenfest ein weiteres Schauspiel mit dem Titel »Der Rekrut Rehkater«. Auch den Stoff für dieses Drama entnahm er der Wirklichkeit: Er las in einer Zeitung vom Schicksal eines Müllers, dessen Sohn als Soldat für das Reichskontingent im Kampf gegen die Franzosen eingezogen werden sollte.¹³ Ein Mühlknecht, den der Müller als Kind aufgenommen hatte,

11 Vgl. Heinrich Ferdinand Möller, *Der Graf von Walltron, oder die Subordination. Ein Originaltrauerspiel in fünf Aufzügen*. Aufgeführt zum erstenmal den 25. Jänner 1776, Dresden 1776.

12 Vgl. Abraham Kutter, Geschichte eines wichtigen Streits zwischen der Kaufmannschaft und allen Zünften und Gewerben in Ravensburg, und dessen Entscheidung, in: *Juristisches Magazin für die deutschen Reichsstädte* 2. Bd., 1791, S. 357–436. Die biographischen Informationen stammen aus: Heinz, Sie ist ja nur ein Mädchen, S. 53.

13 So unter der Rubrik »Edle Handlungen« im *Prager Intelligenzblatt*, Nr. 19, 11. Mai 1796, S. 797, wo es heißt, dass im Amte Schwalenberg, im Lippe Detmoldischen, ein Müller vom Schicksal getroffen wurde, »daß sein Sohn durch Loos zum Rekruten unter das Reichskontingent ausgehoben wurde«. Weiter ist zu lesen: »Ein Mühlknecht, Namens Rehkater, der als ein armes Kind vom Müller aufgenommen, und hernach im Müllerhandwerk unterrichtet wurde, sieht den Schmerz des Vaters und den Jammer der Mutter über ihren Sohn. Er erbietet sich, für den Sohn sich zu stellen. Ein schöner

erbot sich angesichts des väterlichen Kummers, an des Sohnes Stelle zum Militär zu gehen. Die Handlung des Schauspiels stellt den inneren Widerstreit zwischen Dankbarkeit und Großmut dar.¹⁴

Im Zuge des Friedens von Lunéville, der im Februar 1801 zwischen Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich geschlossen wurde, ernannte man Kutter 1804 zum kurfürstlich bayrischen Stadtkommissar und Polizeidirektor mit dem Auftrag, die Integration der Reichsstadt ins Königreich Bayern durchzuführen und die dafür nötigen Reformen zu organisieren. 1806 wurde er mit einer neuen Aufgabe betraut, um als Kreiskommissar in Bregenz das vormals österreichische Vorarlberg Bayern einzugliedern. 1808 folgte die Ernennung zum Kreiskanzlerdirektor des Illerkreises in Kempten.¹⁵

Nach der Auflösung des Illuminatenordens in Bayern 1784 wurde Kutter Mitglied der in Kempten 1787 von dem Aufklärungstheologen und Illuminaten Dominikus von Brentano, damals katholischer Hofkaplan, gegründeten Freimaurerloge »Zur Aufgehenden Sonne«. Vermutlich stammen auch einige (der nicht mit dem Namen des Verfassers unterzeichneten) Verse des *Gesangbuchs für die gerechte und vollkommene Freymaurer-Loge zur aufgehenden Sonne zu Kempten* (1790) aus seiner Feder.

III. Der Traum vom sozialen Aufstieg

So wie Schubart von dem Stück angetan war und was ihn spontan dazu bewog, den ihm namentlich unbekannten Abraham Kutter einen »Landsmann« zu nennen, schien Kutter von dem sogenannten ›neuen Drama‹ und dem zeitgenössischen Roman eingenommen gewesen zu sein. Im Vorwort zum *Büchsenmacher* rekurriert er nicht nur auf Lessings *Emilia Galotti*, sondern ebenso auf Goethes *Werther* und auf die Überschreitung der aristotelischen Lehre von den drei dramatischen Einheiten. Schubart seinerseits zögert nicht, ihn in eine Reihe mit

Kampf zwischen Dankbarkeit und Großmuth begann nun zwischen beiden. Jener glaubte nur wenig zu thun für die vielen Wohlthaten, die man ihm erwiesen; dieser hält das Opfer für viel zu groß. Nur dann, sagte er, wolle er es annehmen, wann der Mühlknecht sich von ihm an Kindesstatt annehmen, und in gleiche Kindesrechte einsetzen lassen will. Und dieses ist wirklich geschehen.«

¹⁴ Vgl. Abraham Kutter, *Der Rekrut, oder Kampf zwischen Dankbarkeit und Grosmuth in der Mühle zu Schwalenberg*. Ein Schauspiel in zwei Akten. 1797; nachgedruckt unter dem Titel »Der Rekrut Rehkater, oder der schöne Kampf zwischen Dankbarkeit und Großmuth in der Mühle zu Schwalenberg. Schauspiel« im *Schwäbisch-rheinisch-helvetica[n] Journal zur Veredlung der Sitten* (2. Bd., 1. St., Heilbronn 1803).

¹⁵ Vgl. Königlich-Baierisches Regierungsblatt, 46. Stück, 7. September 1808, S. 1865.

Lenz und Goethe zu setzen. Was der enthusiastische Rezensent an dem Stück Kutters lobt, sind genau die Charakteristika, die für ihn den aufkommenden ›Sturm und Drang‹ ausmachen: »Ideenwurf, Beobachtungsgeist, Pinselkraft, Sprachgewalt und einen Dialog«, der kein Blatt vor den Mund nimmt und »so gut« sei wie der von »Lenz und Göthe«.¹⁶ Dabei war Goethes *Werther* gerade mal ein halbes Jahr zuvor erschienen, als Kutter die gerichtlichen Dokumente und Gerichtsakten zu sichten begann und daraus den Stoff für die Handlung seines Dramas zog. Die Entstehungszeit ist dem Text förmlich eingeschrieben, nicht nur durch die Referenzen im Vorwort: Das Stück erwähnt das noch andauernde Konklave zur Papstwahl, was die Niederschrift auf spätestens Anfang 1775 datieren lässt (das Konklave dauerte von Oktober 1774 bis Februar 1775) und verweist in diesem Zusammenhang auf die *Erlanger Real-Zeitung*, in der sich in der Nummer 2 vom 6. Januar 1775 ein fast identischer Wortlaut findet: »Noch immer kein Papst ...« (dergleichen in Nr. 7 vom 24. Januar). Bald darauf wird der Text auch schon veröffentlicht (vermutlich zur Ostermesse 1775) und im Juni desselben Jahres von Schubart beifällig rezensiert.

Warum aber erschien das Stück Eschenburg so anstößig? Dass er kein Freund und Parteigänger des Sturm und Drang gewesen ist, weiß man aus den Rezensionen in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*.¹⁷ Während *Götz von Berlichingen* dort noch als ein »Meisterstück[]« gefeiert wird,¹⁸ obgleich der Rezensent erhebliche Zweifel an der Aufführbarkeit äußert, heißt es über den Verfasser des *Hofmeisters*, dass dieser »die Hülfe der Kunst recht muthwillig verschmäh« habe, weshalb das Stück kein »schönes, meisterhaftes Ganzes geworden« sei, sondern »bloß eine Reihe einzelner Gemählde«,¹⁹ und am *Neuen Menoza* tadelt Eschenburg die selbe »regellose, abentheuerliche Zusammensetzung, eben die gewaltsame Fortreissung des Lesers von einer Scene zur andern, eben die gewagten Züge der rohen, wilden Natur, die aller Kunst trotz[e]«,²⁰

¹⁶ Vgl. Anm. 2. Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, 2. Vierteljahr, 52. Stück, S. 414. Der Ausdruck ›Pinselkraft‹ stellt zugleich einen Bezug zu Horazens »ut pictura poesis« (aus der *Ars poetica*) her und zur Idee von der Verknüpfung von Dichtung und Malerei, wie man sie u. a. bei Wieland finden kann, wenn er sich erzählend einen Pinsel herbeiwünscht (vgl. den Achten Brief in [Christoph Martin Wieland,] Zwölf Moralische Briefe in Versen. Frankfurt und Leipzig [d. i. Heilbronn] 1752, S. 102).

¹⁷ Vgl. Allgemeine deutsche Bibliothek 27. Bd., 2. St., 1776, S. 361–387 (zu Goethe, Lenz und Klinger) und 34. Bd., 2. St., 1778, S. 486–491 (zu Klinger, Hahn und Lenz); Eschenburg unterzeichnet mit Dz. und Mo. Bei mehreren aufeinanderfolgenden Rezensionen findet sich das Kürzel nur unter der jeweils letzten Rezension.

¹⁸ Allgemeine deutsche Bibliothek 27. Bd., 2. St., 1776, S. 361.

¹⁹ Ebd., S. 369.

²⁰ Ebd., S. 375.

wie man sie schon im *Hofmeister* finde. Vor diesem Hintergrund ist vom Rezensenten Eschenburg keine Bewunderung zu erwarten, wenn es um Kutters *Büchsenmacher* geht.

Die Handlung des Stücks lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Agatha, die Tochter des Metzgers Haugern, hat ein Liebesverhältnis mit dem Büchsenmacher Anton Treulich. Doch ihrer Liebe droht Gefahr, denn der Vater hat andere Pläne: Der neue Pfarrer Tiffel wirbt um die Tochter und hält gleich in der ersten Szene um ihre Hand an. Auch der Amtmann Harze sowie der Herzog haben ein Auge auf sie geworfen, doch ersteren hält Haugern für einen abgefeimten »Erzvogel« (B 7) und die dreisten Annäherungsversuche des Herzogs hatte die selbstbewusste Agatha zuvor schon einmal erfolgreich abgewehrt. Aus Haugerns Mund erfährt der Leser die Vorgeschichte, wie der Herzog sich vergeblich über sie hermachte:²¹

Da kommt der Herzog und mein Agethle war allein draussen, der geht zu ihr und sagt: Hab sie schon lang gesehen und hätt gern mit ihr gesprochen, sey so schön und hin und her, wie ers macht, bis es halt Ernst werden sollt. Aber 's Agethle wollt nicht: Er kriegts, wirfts aufs Gras und übers her. Schreyen half da nichts; da thut sie, als wenn sie ihn mög und bitt ihn, er soll doch nur in d'Lauberhütten, wollen sich abziehen. Nun denkt er: ists grathen. 's Agethle sagt: er soll sich zuerst abziehen, woll ihm d'Stiffel runter thun; oder – – nichts! – – Sie zieht ihm den rechten Stiffel halb aus und – – watsch fort! der Herzog kan ihn gschwind nicht wider an und nicht ausziehn, kan ihr nicht nachlaufen, und so ist sie ihm entwischt und heim. Ist das nicht brav? (B 8 f.)

Haugern hegt die Hoffnung, dass seine Tochter durch eine gut gewählte Heirat sozial aufsteigen könne und sieht sie schon als »Frau Pfarrin« (B 6), gibt aber zu bedenken, dass sie in den Büchsenmacher vernarrt sei. Haugern selbst ist nicht unvermögend. Er hatte dem vorigen Amtmann dessen Gut abgekauft, als dieser plötzlich versetzt wurde, »hübsch angelegt, mit Springbrünnen und Lauberhütten« (B 8). Agatha aber mag nichts vom Pfarrer wissen: »Ich will den aber nicht, Vater, und bitt euch, plagt mich nicht lang!« (B 10) Auch wenn sie für »den Kanten Brot« hart arbeiten müsse, wolle sie doch nur den Büchsenmacher als Mann.

²¹ Als Vorlage für diese Passage diente Schiebelers damals weit verbreitete und überaus populäre Romanze »Das Bauernmädchen und der Edelmann«, die Kutter mit diversen Details ausschmückte; vgl. Daniel Schiebeler, Auserlesene Gedichte, hg. von Johann Joachim Eschenburg, Hamburg 1773, S. 291 f.

Für den Abend hat Haugern den Pfarrer und den ebenfalls neuen Amtmann Harze zum Essen eingeladen und Agatha soll sie bedienen. Tiffel erhofft sich durch die Vermittlung Harzens eine schnellere und günstige Entwicklung seiner Sache, doch die plumpe Aufdringlichkeit und das ungesittet-dreiste Benehmen Tiffels, aber auch die Albernheiten des Amtmanns und seine herablassende Art (»Gib ihr den Taumelbecher der Wollust zu kosten [...] das Mädchen ists werth und dann weist du: je mehr Widerstand, je lieber mirs ist, das nährt die Begierde.« B 17) bewirken bei Agatha das Gegenteil. Sie empfindet für die beiden zudringlichen Männer nur Verachtung. Dem vom Amtmann Harze aus Johann Wilhelm Ludwig Gleims scherhaften Gedichten zitierten »Ich liebe nach Gelegenheit« (B 22) setzt Agatha die Beständigkeit ihrer Liebe zu Anton entgegen. Dem Einwand der Magd Hanne, der Vater wolle aber den Pfarrer, begegnet sie schroff mit: »Halts Maul.« (B 23) Als in der siebenten Szene Agatha und Anton nach dem Arbeitstag endlich wieder zueinander finden, bricht zum Ende des ersten Aufzugs plötzlich auf dem Heuboden ein Brand aus.

Der zweite Aufzug beginnt mit einem Ortswechsel: Im herrschaftlichen Schloss bzw. Amtshaus resümieren Harze und Tiffel die Geschehnisse während der Feuersbrunst, zeigen sich erstaunt über die Entschlossenheit von Agatha und Anton, wie sie den Brand zu löschen suchten, fragen sich aber, was Anton »mit der Puteille voll Pulver« gewollt haben mag, »die er in das Feuer geworfen« (B 28). Dabei kommt Harze auf den Einfall, Anton den Brand anzuhängen: Er habe »das Feuer gelegt, aus Eifersucht« (B 29) und aus Verzweiflung über die Werbung des Pfarrers sowie über das Verbot des Vaters, seine Tochter weiterhin zu sehen. Gemeinsam mit Tiffel, der hofft, sich den Konkurrenten endlich »vom Halse« (B 29) schaffen zu können, verschwört sich der Amtmann gegen Anton und setzt beim Herzog eine Untersuchung in Gang mit dem Büchsenmacher als Beschuldigtem. Sie unterstellen Anton, den Brand absichtlich gelegt und eine Flasche Pulver hineingeworfen zu haben, um das Feuer weiter anzufachen. Auch der Herzog wittert seine Chance, Rache an Agatha nehmen zu können: »Warte, wir wollen dich zahm machen, Mädchen! du wirst für ihn bitten müssen; und nichts erhalten; oder du bequemst dich dann –« (B 32).

Zur Verwunderung der Anwesenden gibt Anton ohne Weiteres zu, eine Flasche Pulver ins Feuer geworfen zu haben, jedoch, wie er argumentiert, um es zu löschen. Auf diese Weise lässt der Verfasser das praktische Wissen des Büchsenmachers einfließen und sorgt damit (auf der Darstellungsebene) für einiges Erstaunen sowohl beim Herzog und Amtmann, als sicherlich auch bei den zeitgenössischen Lesern. Anton erklärt:

Ich hab es bey meinem Handwerk oft gesehen und erfahren, daß Pulver alles andere Feur im Augenblick gelöscht, und hab es hundertmal probirt; kan auch die Prob alle Augenblick noch machen. Vornehme gelehrte Leute, die ich deswegen auf meiner Wanderschaft gefragt, und denen ich allerley Maschinen gearbeitet, haben mir darinn recht gegeben und gesagt, es komme von der plözlichen starken Ausdehnung her. Deswegen hab ich, schon lang, immer ein paar Bouteillen voll Pulver vorräthig, daß ich sie brauchen könne, wenn Feur auskommen sollt, es damit zu löschen. (B 33)

Doch der Herzog will nichts von dieser neuen Löschmethode wissen, hält alles für »leeres Geschwätz« (B 34) und lässt den Büchsenmacher von den Husaren abführen. Vom Amtmann erfährt der Herzog, dass dieser Antons wegen bei Agatha eine Abfuhr erhalten habe, und verlangt nun von Harze, dass er die Metzgerstochter heiraten solle. Dann nimmt die Handlung eine unerwartete Wendung: Haugern entdeckt die noch volle Pulverflasche im nassen Heu und ist nun selbst von Antons Unschuld überzeugt. Die Bürger stehen auf seiner Seite und fordern den Herzog auf, den Befehl zu widerrufen und das Urteil aufzuheben. Agatha will lieber sterben, als sich zur Hure machen zu lassen, und stellt sich zwischen die bewaffneten Husaren und Anton. Ein abgelenkter Flintenkolben trifft sie tödlich an der Schläfe. Anton wird auf die Festung verbracht. Haugern reut es am Ende und in Gedanken spricht er zu Anton: »Hätt ich sie dir gelassen, armer Tropf!« (B 39) Nicht nur das Leben seines einzigen Kindes ist dahin, sondern nach seinem Tod auch sein Vermögen: »ein hübscher Commißfall für die Herren!« (B 40) Anton sieht er als Soldat für den Herzog dienen und seinen gesamten Besitz, den er nun nicht mehr vererben kann, der Militärkasse zufallen. Während sich der Herzog störrisch weigert, seine Entscheidung zurückzunehmen, kommt Haugern zur Einsicht, dass der soziale Aufstieg überhaupt nicht erstrebenswert sei, da den rechtschaffenen Bürger dort »oben« nur Niedertracht und Bosheit erwarten: »Liebs Kind, bleib gern im niedrigen Stand! da hab mirs mehr einer mit vornehmern zu thun als er selbst ist, geschweige mit dem Landsherrn –« (B 40).

IV. Frauenbilder

Bemerkenswert ist das in diesem Stück zur Darstellung gebrachte Frauenbild. Als eigentliche Heldin des Stücks tritt Agatha auf. Der Büchsenmacher Anton Treulich ist als ihr Geliebter lediglich Nebenfigur, obwohl die Berufsbezeichnung seiner Person dem Drama den Titel gibt, was wahrscheinlich dem Um-

stand geschuldet ist, dass Bürger und Handwerker als bürgerliche Klasse bzw. soziale Schicht auf die Bühne gebracht werden. Wie in vielen Stücken des bürgerlichen Trauerspiels (*Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*) und Dramen des Sturm und Drang (Goethes *Stella*, Klingers *Das leidende Weib*, Gustchen in Lenzens *Hofmeister*, Evchen Humbrecht in Wagners *Kindermörderin*) wird auch hier eine Frauengestalt und deren Schicksal in den Fokus gerückt.

Agatha wird als eine entschlossene und willensstarke Frauenfigur vorgestellt, die sich aus eigener Kraft den Zugriffen des Herzogs zu entziehen weiß. Sie ist nicht auf den Mund gefallen und vermag es auch sprachlich, den begehrlichen Zudringlichkeiten der Männer Kontra zu geben. Das wird ebenso im Verhältnis zwischen Vater und Tochter deutlich. Agatha beugt sich nicht demütig dem Willen ihres Vaters, sondern besteht auf ihren Ansprüchen, vor allem in der Frage, wer ihr als künftiger Ehemann bestimmt sein soll. Sie stellt selbstbewusst ihr Ideal beständiger Liebe der Unbeständigkeit wollüstig-erotischer Geplänkel und Liebesabenteuer entgegen, wie sie sich in Gleims ›scherhaftem‹ Vers »Ich liebe nach Gelegenheit« manifestiert, der in diesem Kontext eben nicht mehr ›scherhaft‹ erscheint, sondern dichterisch einen patriarchalischen Hegemonialanspruch mit seiner voluptuösen Begehrensstuktur zum Ausdruck bringt, der in Harzens Äußerung gipfelt: »Sie ist ja nur ein Mädchen.« (B 16) Seine ergänzenden Worte, Mädchen würden keineswegs *einen* Mann lieben, sondern vielmehr die »Mannheit«, akzentuiert noch einmal diese patriarchal-libidinöse Auffassung. Im zweiten Aufzug wird der ›Mannheits‹-Diskurs vom Herzog wieder aufgerufen mit den Worten: »Warte, wir wollen dich zahm machen, Mädchen!« (B 32)²² Hinsichtlich der dramatischen Struktur ist bemerkenswert, dass diesen herzoglichen Worten eine ganze Szene eingeräumt wird, was ihren Stellenwert nochmals unterstreicht.

Agatha aber weiß sich zu verteidigen. Ihr Auftreten und Handeln spricht das genaue Gegenteil: Sie ist eben nicht ›nur ein Mädchen‹ in dem abwertenden Sinne, den der Amtmann suggeriert, und es handelt sich auch nicht um die ›Zähmung einer Widerspenstigen‹, wie es der auf Vergeltung für Agathas Zurückweisung sinnende Herzog sich vorstellt. Agatha vertritt weiter vehement ihren auf Liebe gründenden Anspruch auf Anton – und es ist in erster Linie Agatha, die diesen Liebesanspruch erhebt und nicht der Mann. Mit dem persönlichen Anrecht auf die eigene Wahl des Ehegatten sind die Konditionen der bürgerlichen Moralvorstellung und Lebensweise gegenüber der patriarchalischen

²² Hier mit literarischer Referenz auf William Shakespeares Komödie *Der Widerspenstigen Zähmung* (*The Taming of the Shrew*).

Welt des Adels und seiner Beamten (Herzog und Amtmann) und der im wörtlichen Sinne ›teuflischen‹ Geistlichkeit (Tiffel),²³ die deren Hegemonie moralisch stützt, unmissverständlich formuliert. Kutters *Büchsenmacher* macht zugleich deutlich, dass die bürgerliche Moralvorstellung – wie es schon Lessing gezeigt hat – nicht nur männlich geprägt ist oder anders gesagt, dass ihr Gegenteil, die feudal-patriarchalische Ordnung, für die bürgerliche Frau fatal ist, denn ein Frauenleben hat in der patriarchalen Welt keinen Wert: »Sie ist ja nur ein Mädchen.« (B 16) Dieser Zusammenhang verleiht schließlich dem dramatischen Ende, wenn Agatha sich selbstlos zwischen die Husaren und Anton stellt und dabei tödlich verletzt wird, eine diskursive Begründung.

Es ging Kutter mit seinem *Büchsenmacher* auch darum, die sozialen Bedingungen und Begehrenstrukturen sichtbar zu machen, die das bürgerliche Leben Ende des 18. Jahrhunderts determinierten, was er im Vorwort damit unterstreicht, dass der Stoff aus Gerichtsakten gezogen sei. Es ging ihm wie anderen zeitgenössischen Dramatikern (genannt seien in erster Linie Lenz, Wagner und Schubart) um die Bloßlegung der Existenzbedingungen gesellschaftlichen Übels: das Prekariat des Hofmeisterstandes, Kindermord, Zwangsrekrutierung und Soldatenhandel. Letzteres bestimmt auch das Schicksal Antons. Der »Commißfall für die Herren« (B 40), den Haugern in seinen Schlussworten erwähnt, betrifft nämlich nicht nur dessen Vermögen, sondern auch Antons Zukunft. »[D]er Herzog wird einen so sauberen Menschen ohnehin lieber zu seinem Soldaten als zu der Jungfer Haugern Mann haben wollen,« (B 15 f.) bemerkt der Amtmann Harze über den Büchsenmacher schon in der dritten Szene gegenüber Haugern. Mit aller nötigen Deutlichkeit wird in diesem bürgerlichen Trauerspiel also auch die damals gängige Praktik der Soldatenrekrutierung vor Augen geführt: Statt bürgerlicher Ehemann zu sein, wird Anton Treulich Soldat des Herzogs, und vermutlich spielt genau darauf Schubart, der in vielerlei Hinsicht an Carl Eugen von Württemberg gedacht haben dürfte, mit den dem Autor ins Ohr gesagten Worten an: »Aus politischen Ursachen kann ich dein Gemälde nicht in einen Auszug bringen.«²⁴

²³ Gleichzeitig könnte Kutter mit diesem Namen auf die Figur des Magisters Tuffelius in Friedrich Nicolais Roman *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothunker* (3 Bde., 1773–76) angespielt haben.

²⁴ Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, 2. Vierteljahr, 52. Stück, S. 413.

V. Episteme versus téchne

Neben den Begehrungsstrukturen und den damit verbundenen Machtverhältnissen thematisiert Kutters Drama auch die Wissensordnungen aufklärerischen Denkens. Wenn Anton als Büchsenmacher in Aktion tritt als jemand, der alle Arten von Feuerwaffen herstellt und repariert wie Handbüchsen, aber auch größere wie Kanonen und Bombarden, dann unter speziellen Bedingungen: Zum Löschen des auf dem Heuboden ausgebrochenen Feuers, das sich offenbar selbst entzündet hat (daher der Verweis zuvor auf den Geruch des nassen Heus), bringt Anton Erfahrung und Fachwissen ein. In der nachfolgenden gegen ihn angestrengten Untersuchung erklärt er: »Ich hab es bey meinem Handwerk oft gesehen und erfahren, daß Pulver alles andere Feur im Augenblick gelöscht, und hab es hundertmal probirt« (B 33). Und er bietet an, eine Probe zu geben, doch daran sind weder der Herzog noch der Amtmann interessiert: Technische Details sind nicht ihr Metier.

Was ist das für ein Wissen, das Anton sich angeeignet hat? Wie unterscheidet es sich von der vermeintlichen Belesenheit, die Tiffel und Harze kundtun, wenn sie sich ›mit fremden Federn schmücken‹, oder von dem Machtwissen, das der Herzog ausübt, indem er eine Untersuchung gegen Anton anstrengt?

Zunächst einmal ist offensichtlich, dass es sich um ein technisches Fachwissen handelt, das sich Anton im Zusammenhang mit seinem Beruf als Büchsenmacher durch seine handwerkliche Tätigkeit erworben hat. Es ist ein praktisches Wissen, zurückgehend auf die griechische *téchne*, das dazu bestimmt ist, in der alltäglichen Praxis angewendet zu werden und etwas hervorzubringen;²⁵ ein *Know-how*, bei dem es nicht wie bei der theoretischen Erkenntnis auf Wahrheit ankommt, sondern auf Wirksamkeit. Die Aufklärung trug diesen verschiedenen Wissensarten sehr wohl Rechnung. Vor allem Johann Georg Krünnitz schenkte in seiner 1773 begonnenen *Oeconomischen Encyclopädie, oder allgemeines System der Land- Haus- und Staats-Wirthschaft in alphabetischer Ordnung* (fortgeführt bis 1858) diesem technischen Wissen Aufmerksamkeit, indem er den Versuch unternahm, sämtliches aufgeklärtes Wissen zu Wirtschaft, Handwerk und Technik zusammenzuführen.

Anton erklärt, er habe während seiner handwerklichen Tätigkeit verschiedene »[v]ornehme gelehrte Leute, [...] deswegen auf [s]einer Wanderschaft gefragt« und sie hätten ihm darin Recht gegeben und gesagt, der Effekt »komme

²⁵ Vgl. allgemein dazu Rudolf Löbl, Texnh-Techne. Untersuchungen zur Bedeutung dieses Worts in der Zeit von Homer bis Aristoteles, 3 Bde., Würzburg 1997–2008.

von der plötzlichen starken Ausdehnung« des zum Löschen verwendeten Pulvers. Er habe deshalb »immer ein paar Bouteillen voll Pulver vorräthig«, damit er sie gebrauchen könne, »wenn Feur auskommen sollt, es damit zu löschen«. (B 33)

Das ist keine literarische Erfahrung Kutters, sondern faktisches Wissen der Zeit. Unter der Überschrift »Ein Mittel zum Feuerlöschen« war 1771 in einem Beitrag im *Hannoverischen Magazin* zu lesen:

Es ist eine bekannte Würkung der Alaune, daß wenn man sie auflöst, und in Holz einziehn läßt, solches im Feuer unversehrt erhalten werde. Wenn die Feuersbrunst weiter um sich greift, als daß man Handsprützen mit Vortheil gebrauchen könnte, so werfe man gläserne oder auch aus Leimen, so groß als Canonenkugeln gedrehte Kugeln ins Feuer.²⁶

Diese Kugeln, so heißt es weiter, seien mit »fein gestoßnem Alaune« gefüllt, das ist das schwefelsaure Doppelsalz von Kalium und Aluminium (Kaliumaluminumsulfat), und in die Mitte werde »ein Schuß Pulver gethan, der sich durch einen Schwefelfaden entzündet, der zur Mündung, die mit Harz oder Pech dicht ver macht seyn muß, heraus geht«. Man könne auch andere Behältnisse wie Flaschen verwenden. »Das Feuer soll auf diese Weise nicht nur schleunig gedämpft werden, sondern auch an den Orten, die auf vorbemeldete Weise gelöscht worden, nicht wieder zünden. Wenn man noch überdies feinen angefeuchteten Sand ins Feuer hinzuwirft, so soll dieser die Würkung des Alaunpulvers beschleunigen.«²⁷

Diese Technik geht zurück auf Beobachtungen des Chemikers und Apothekers Claude-Joseph Geoffroy (1685–1752) sowie seines Bruders Étienne François Geoffroy (1672–1731) und wurde später sowohl von Johann Georg Volckamer d. J. (1662–1744) als auch von Michael Christoph Hanow (1695–1773) aufgegriffen. Das Wissen von der feuerlöschenden Wirkung »wandert« nun gleichsam durch die gelehrten Journale, Intelligenzblätter und Magazine, bis es schließlich, bei Krünitz angelangt, Eingang in die *Oeconomische Encyclopädie* findet.²⁸ Kutter, der sich bereits in anderer Hinsicht als aufmerksamer Leser von Zeitungen und gelehrten Zeitschriften erwiesen hat, wird ihm vielleicht im *Churbäie-*

26 Hannoverisches Magazin, 28. Stück, 8. April 1771, Sp. 445 f.

27 Ebd., Sp. 447 f.

28 Vgl. Churbäierisches Intelligenzblatt, Nr. VIII, München, 20. April 1771, S. 95; vgl. auch Gemeinnützige Abhandlungen, 85. Stück, Göttingen, 13. November 1773, S. 684; Münchener Intelligenzblatt, Nr. 31, 16. August 1777, S. 284; leicht modifiziert wiederabgedruckt in: Johann Georg Krünitz, *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-Stadt-Haus- u. Landwirthschaft*, 13. Theil, Berlin 1778, S. 92.

rischen Intelligenzblatt oder aber im *Hannoverischen Magazin* von 1771 begegnet sein.

Mit Antons Auftritt und seinem Fachwissen wird im Drama ein epistemisches Spannungsfeld eröffnet, indem zwei Wissensarten, nach antiker Unterscheidung²⁹ *episteme* und *téchne*, miteinander konfrontiert werden, nur handelt es sich im ersten Fall nicht um wirkliche theoretische Erkenntnisse. Übertragen auf das 1775 publizierte Schauspiel könnte man sagen, Kutter setzt handwerkliches Wissen gegen geistlose Belesenheit und eröffnet mit dem eingeleiteten Untersuchungsverfahren noch einen dritten Eckpunkt der Überlegung, nämlich das Machtwissen des Herzogs unter Zuhilfenahme juristischer Beweisaufnahme und Protokollierung. In dieser Hinsicht sollte nicht vergessen werden, dass der Verfasser im Vorwort erklärt, dass eben solche »gerichtliche Akten« dem Trauerspiel zugrunde lagen, also ein Wissen, das aus menschlichen Handlungen, aus mehr oder weniger zufälligen (oder im Gegenteil intendierten) Geschehnissen und Zusammenhängen einen ›Fall‹ macht.

Bei genauerer Betrachtung des Textes wird die Spannung zwischen praktischem Wissen und geistloser Belesenheit auch an anderen Stellen sichtbar, insbesondere, wenn man sich den Dialogen zwischen Tiffel und Harze zuwendet. Wozu setzen diese beiden Gegenspieler Antons ihre Belesenheit ein? An den Einwürfen Harzens wird offenbar, dass er poetische Verse (u. a. von Wieland, Heinse und Gleim) nicht nur zur Unterhaltung bei Tisch einwirft, sondern um mit seiner bürgerlichen Halbildung zu protzen und seine Anzüglichkeiten zu kaschieren:

»Was ich beschwören kan, ist, daß Cupidens Pfeil
Durch eine Marmorbrust wie durch die weichste dringet [...]
Ein reiches Weib macht alles gut
Obgleich der Pursche viel verthut [...]
Ich bin kein Freund der Ehlichkeit
Das sag ich ohne Scheu [...]« (B 21)

Angebliche Belesenheit wird benutzt, um das eigene Begehrten zu verklausulieren. Wenn der Herzog mit den Worten, »diese Nymphe [sei] alles werth«, Harze dazu auffordert, er möge doch Agatha ehelichen, antwortet dieser, indem er sein Begehrten mit einem mythologischen Code, der in dieser Zeit bereits ein fester Bestandteil nicht nur der südwestdeutschen ›Provinzial-Sprache‹ ist, mit-

²⁹ Aristoteles unterscheidet bekanntlich drei Arten des Wissens: *episteme*, *téchne* und *phronesis*: wissenschaftliches, praktisches und ethisches Wissen.

teilt: »Die Nymphe ist – – noch gar zu rasch. Eher mag sie Herr Tiffel in den eleusinischen Geheimnüssen einweyhen und – – degoutiren.« (B 35)

Angelesenes Wissen, oberflächliche Kenntnisse von Kulturgeschichte und anakreontischer Dichtung dienen nicht der Erkenntnis, sondern der Dissimulation patriarchalischer Begehrungsmechanismen. Agatha durchschaut diese Strategie, ganz im Gegensatz zur Magd Hanne, die, so Agatha, »nie nichts« sieht und der sie die gleiche Unbeständigkeit und ›Liebeslosigkeit‹ vorwirft wie dem Amtmann und dem Pfarrer: »Nichts? da haben wir auch wi[e]der eine ›Ich liebe nach Gelegenheit‹ bald so bald so!« (B 23) Hanne, so wird in diesem Dialog deutlich, hätte an ihrer Stelle die Werbung Tiffels akzeptiert und wäre gern »Frau Pfarrin« geworden, allein schon des sozialen Aufstiegs wegen.

Noch eine weitere Bemerkung verdient in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit: »[E]in Quintchen Genie ist besser als ein Centner Gelehrsamkeit,« (B 20) tönt es (in Abwandlung des Sprichworts »Ein Quentchen Mutterwitz ist besser als ein Centner Schulwitz.«) aus Tiffels Mund. Das hätte auch Anton sagen können, doch fehlt ihm die Gelegenheit dazu, denn vom Abendessen und der Tischgesellschaft ist er ausgeschlossen. Das ›Genie‹ scheint sich hier nicht auf das praktische Wissen der *téchne* zu beziehen, sondern auf das Geniewesen des 18. Jahrhunderts (und somit auf das poietische Wissen). Zugleich eröffnet sich mit der Nähe zur Kunst (Kunstgriff, List, Simulation, aber auch wissensgeleitete Hervorbringung des Kunstwerks) eine weitere Dimension der *téchne*, nämlich zum Autor-Künstler.³⁰

In Kutters Drama sind folglich alle drei aristotelischen Wissensformen präsent. Dabei kristallisiert sich auf der Basis der Wirksamkeit eine Form des praktischen Wissens als genuin bürgerlich heraus, ja ein ganzes Ensemble von Wissensstrategien: Der Handwerker auf der Bühne bringt sein Fachwissen zum Einsatz, die Frau als das Objekt männlichen Begehrens deckt die hegemonialen Verschleierungsstrategien auf, der Kunsthändler (Autor) bedient sich gerichtlicher Akten, um anhand eines dokumentierten ›realen‹ Falles die soziale Bedingtheit menschlichen Handelns aufzuzeigen, nach den Ursachen zu fragen und, wenn nötig, die bestehenden Existenzbedingungen in Frage zu stellen, so, wenn der auf Rache sinnende Anton über den Herzog sagt: »... ich will seine Furie seyn! will ihm den Vor[ge]schmack der Hölle geben.« (B 39)

³⁰ Vgl. Michael Wetzel, Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum, Göttingen 2020, S. 85–92.

VI. Fazit

Auch wenn am Ende kein deutlich politisches Interesse erkennbar wird, die ›lasterhaften Verbrecher‹ straffrei ausgehen und die ›tugendhafte Unschuld‹ in der Gestalt Agathas stirbt, lässt sich die Dramatik des *Büchsenmachers* nicht allein im Sinne des aristotelischen Harmatia-Konzepts auf das Muster einer Tugend-Laster-Schematisierung reduzieren, indem der Text in einem hohen Maß Mitleid mit einer leidenden Unschuld erregt.³¹ Ob Agatha wirklich so eindeutig den Typus der leidenden Unschuld verkörpert und ihr Tod als Selbstopfer zu bewerten ist, bleibt fraglich. Auch ist die dramatische Struktur, wie mit Blick auf die Differenzierung von Wissensformen und den Einsatz von Wissen sowie in Hinsicht auf die hegemonialen Verschleierungsstrategien gezeigt wurde, weit subtiler, als eine gattungstheoretische Typologie es darzustellen vermag.³²

Als sozialkritische Tragödie (mit Standesbewusstsein und Gesellschaftskritik) hatte Kutters *Büchsenmacher* unmittelbar nach seinem Erscheinen Schubarts Aufmerksamkeit erregt. Für das Interesse der Stürmer und Dränger an diesem Schauspiel zeugt eine weitere Rezension, die Heinrich Leopold Wagner (1747–1779) in der Ausgabe vom 15. September 1775 der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* anonym veröffentlicht hat.³³ Sie lässt zwar auf den ersten Blick nichts Außergewöhnliches erkennen, zumal sich Wagner so gut wie jeglichen Urteils über die ästhetische Qualität des Stückes enthält und stattdessen lediglich seinen Inhalt resümiert mit der abschließenden Bemerkung, dass die Sache »einer wahren Geschichte ähnlich« sehen würde.³⁴ An einer Stelle geht er aber dann doch noch auf die Personengestaltung ein, wobei er vor allem die Darstellung der Figur Harzes lobt, »eines Genies von der ersten Größe, in dessen Schilderung der Verfasser vorzüglich glücklich gewesen ist«.³⁵

³¹ Vgl. dazu Cornelia Mönch, Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen 1993, S. 309–311.

³² Für Karl Guthke, der das anonym und ohne Ortsangabe gedruckte Stück »keinem bekannten Sturm-und-Drang-Dramatiker zuweisen« konnte, passt es »thematisch bei aller banalen und absurdren Vergrößerung in die geniezeitliche gesellschaftskritische Konzeption des bgl. Tr[auerspiels]. im Gefolge der ›Emilia Galotti‹«, vgl. Karl S. Guthke, Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, 6. Aufl., Stuttgart/Weimar 2006, S. 92.

³³ Die Verfasserschaft wird nachgewiesen in Elisabeth Genton, *La Vie et les Opinions de Heinrich Leopold Wagner (1747–1779)*, Frankfurt a. M./Bern/Cirencester 1981, S. 455.

³⁴ Frankfurter gelehrte Anzeigen, Nro. LXXIV, 15. September 1775, S. 617 f., hier S. 618.

³⁵ Ebd., S. 617.

Die Nähe zum Drama des Sturm und Drang wird im *Büchsenmacher* vor allem in dem zweiten Aufzug deutlich, der zwar mit knapp 13 Oktavseiten einen weit geringeren Umfang aufweist als der erste mit 23 Seiten, aber im Gegensatz zu diesem aktionsgeladener und dramatisch dynamischer ist. Für den ersten Aufzug sind Sprichwörter und Redensarten konstitutiv ebenso wie sprechende Namen und angelesene Zitate. Im zweiten Aufzug überstürzen sich dann die Ereignisse und Antons Aktionismus rückt in den Blickpunkt.

In der Forschung, wenn sie den *Büchsenmacher*, zumeist ohne den Text dem Autor Abraham Kutter zuzuschreiben,³⁶ innerhalb der letzten dreißig oder vierzig Jahre entweder zufällig oder innerhalb gattungstypologischer Betrachtungen wahrgenommen und diskutiert hat, wurde dem Stück eine literarische Qualität zumeist abgesprochen. Karl Guthke beispielsweise kritisiert die »banalen und absurdens Vergröberung[en]«.³⁷ »Banal« ist das Stück jedoch keineswegs. Der primäre Grund dafür, warum es Kritikern bislang so schwere Gefallen ist, dem *Büchsenmacher* eine literarische Qualität zuzugestehen, liegt sehr wahrscheinlich in der volkstümlichen, teils groben Sprache, die Kutter in den Dialogen verwendet und die schon Eschenburg abgestoßen hat. Da sich aber mit der Zeit die Auffassungen über Sprachgebrauch, vor allem aber über den literarischen Einsatz von Mundart und volkstümlichen Wendungen grundlegend verändert haben, ist das heute, fast 250 Jahre nach Erscheinen des Schauspiels kein Grund mehr, sich bei der Lektüre und Beurteilung literarischer Texte von solchen überkommenen, keinesfalls vorurteilsfreien Ansichten leiten zu lassen.

Kutter war als Autor gewiss kein Stürmer und Dränger, sondern ein Gelegenheitsdramatiker ohne bedeutende literarische Verbindungen, von dem neben dem *Büchsenmacher* nur der *Rekrut Rehkater* (1797) bekannt ist. Aber *Der Büchsenmacher* gewinnt für uns heute literaturgeschichtlich durch die Rezensionen von Schubart und Wagner an Bedeutung, die uns das Stück aus einer anderen Perspektive wahrnehmen und neu lesen lassen. Kutter bringt nicht nur Handwerker auf die Bühne, sondern den Büchsenmacher aufs Titelblatt. Er übt offene Kritik an der Willkür des Adels und der Niedertracht der Amtmänner und Geistlichen. Die Sozialkritik sprengt zwar nicht die Gattungsgrenzen, aber subtile Formen der Problematisierung von Begehrens- und Wissensstrukturen sind erkennbar und auch das Frauenbild verdient besondere Aufmerksamkeit. In dramatischer Hinsicht wird die Einheit des Raumes überschritten: Die Handlung spielt zuerst im Hause des Vaters Haugern, in der siebenten Szene sieht man den Heuboden brennen. Der zweite Aufzug ist hinsichtlich des Orts

³⁶ Die einzige Ausnahme ist der regionalhistorische Aufsatz von Werner Heinz.

³⁷ Guthke, Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, S. 92

zweideutig. Es heißt: »im Herrschaftlichen Schloß oder Amtshauß« (B 28). Statt einer konkreten Ortsangabe werden alternativ zwei mögliche Lokalitäten ins Auge gefasst. Zeitlich ist die Handlung um die zentrale Szene der Feuersbrunst konstruiert. Es gibt ein ›vor‹ und ein ›nach‹ dem Feuer.

Schließlich bietet das sprachliche Spiel mit den Mundarten interessante selbstreflexive Momente. Im Alemannischen ist mit ›Heubühne‹ der Heuboden gemeint, doch wenn es im Text heißt: »s nasse Heu auf der Bühne stinkt so« (B 25), dann entsteht daraus bei der Lektüre und erst recht bei der Aufführung ein selbstreflexiver Effekt: Der Blick wird auf die Inszenierung, genauer gesagt, auf das Feuer auf der Bühne als Teil der Inszenierung gelenkt. Dass dieser selbstreflexive Bezug nicht zufällig oder ungewollt ist, legt eine Passage aus dem Vbericht nahe, wo der Verfasser auf die Aufführung von Pierre-Laurent Buirette de Belloys Drama *Le Siège de Calais* (dt. ›Die Belagerung von Calais‹, erschienen 1765) zu sprechen kommt, für die »jüngsthin ein kriegerischer Directeur [...] mit kleinen Bomben, Kanonen etc. und einem dutzend Soldaten« die Bühne »würklich belagern und unter thätiger Beschieß- und lieblicher Besiegung vaterländischer Arien erobern ließ«. (B 3) Die Inszenierung ist so zu einem Teil des Textes geworden und Inszenierbarkeit bleibt gleichermaßen Teil der dramatologischen Überlegungen. Die Frage, inwiefern ihre Stücke für die Bühne überhaupt tauglich sind, stellte sich für Lenz und Goethe genauso wie für Wagner. Die Feuerszene lässt auch Kutter zunächst an der Aufführbarkeit seines Stücks zweifeln. Es gibt aber noch einen anderen Grund, warum das Schauspiel nicht in den zeitgenössischen Listen aufgeföhrter Stücke zu finden ist, denn für eine öffentliche Vorstellung hätte es der obrigkeitlichen Genehmigung bedurft, die bei einem derart hochbrisanten Thema mit Sicherheit nicht zu erwarten war.