

JULIA BOHNENGEL

DER BRÄUTIGAM ALS PUPPE:
ZU EINER FRÜHEN THEATERREDE AUGUST VON KOTZEBUES (1778)

Abstracts

Eines der frühesten Zeugnisse August von Kotzebues zum Theater, das sich erhalten hat, ist der Epilog *Röschen an das Parterre in Jena*, den der etwa Sechzehnjährige 1778 für das studentische Liebhabertheater in Jena verfasste. Vermutlich hat Kotzebue bei der Theateraufführung der studentischen Laien den Epilog selbst in Mädchenkleidern und in der Rolle der einzigen weiblichen Figur des gespielten Stücks, Johann Christian Bocks *Der Bettler* (1771), vorgetragen und dabei ein virtuoses intertextuelles, metapoetisches und performatives Spiel entfaltet: Die Handlung des *Bettlers* fortschreibend spricht hier eine weibliche Figur, die ihren Bräutigam scherzhaft als Puppe betrachtet und ihrer eigentlichen Liebe – der Leidenschaft für das Theater – Ausdruck verleiht. Damit partizipiert Kotzebue nicht nur erstaunlich früh an der Literarisierung des Genres Theaterrede in Deutschland, sondern zeigt sich innovativ auch in der Sensibilisierung für die Konstruktion von Geschlechterkonzepten.

One of August von Kotzebue's earliest surviving documents relating to the theatre is the epilogue *Röschen an das Parterre in Jena*, which the sixteen-year-old wrote in 1778 for the student amateur theatre in Jena. It is likely that Kotzebue performed the epilogue himself in girls' clothes and in the role of the female character of Johann Christian Bock's *Der Bettler* (1771), staged by this amateur student theatre. This was a virtuoso intertextual, meta-poetic and performative game: Continuing the plot of *Der Bettler*, a young, self-confident female character speaks here, jokingly referring to her groom as a doll and expressing her true love – a passion for the theatre. Kotzebue therefore not only shapes artistically the literary genre of the epilogue at a surprisingly early moment in Germany, he also proves to be innovative in his playful awareness of the construction of gender concepts.

Was über die Anfänge von August von Kotzebues (1761–1819) vielfältiger Theater­tätigkeit bekannt ist, lässt sich hauptsächlich durch seine Selbstzeugnisse rekonstruieren. Aufschluss gibt hier vor allem die 1796 veröffentlichte Skizze *Mein literarischer Lebenslauf*, in der er als arrivierter Autor auf die Geschichte seiner Lektüren, seiner Ausbildung, auf die Anfänge seiner schriftstellerischen Versuche und zugleich auf den Beginn seiner Theaterleidenschaft zurückblickt: Ein erster dramatischer Versuch, *Die Verschwörung des Catilina*, stammt bereits aus seiner Gymnasialzeit,¹ doch kannte er die Bühne schon sehr früh auch

1 August von Kotzebue, *Mein literarischer Lebenslauf*, in: Ders., *Die jüngsten Kinder meiner Laune*. Fünftes Bändchen. Leipzig 1796, S. 123–243, hier S. 171.

von ihrer praktischen Seite. Bereits im November 1776 stand er zusammen mit seiner Schwester Amalie und mit Goethe bei der Uraufführung von dessen *Geschwistern* auf der Bühne des Weimarer Liebhabertheaters.² Insbesondere aber kam er seit dem Frühjahr 1777 in Jena, wo er sich auf das Jurastudium vorbereitete, mit einem studentischen Liebhabertheater in Berührung, das sofort sein Interesse weckte. Dort übernahm er als sehr junger Mitspieler wohl in erster Linie Frauen- und Mädchenrollen:

Auch in Jena blieb meine Liebe für die edle Schauspielkunst nicht ohne Nahrung; denn als ich dort ankam, fand ich bereits ein Liebhabertheater von Studenten errichtet, und es war natürlich mein erstes Bestreben, als Mitglied desselben aufgenommen zu werden. Die jungen Damen auf Akademien weigern sich auf solchen Studententheatern Rollen zu übernehmen, und ich glaube, sie thun recht wohl daran. Schlimm ist es freylich, daß man dadurch genöthigt wird, Jünglinge in Weiberkleidern auftreten zu lassen; denn, obgleich bartlos, behalten sie doch immer ein sehr linkes Ansehn. Meiner Jugend wegen wurde auch ich zu Frauenzimmerrollen bestimmt, und ich kann nicht ohne Lachen daran denken, daß ich in den sechs Schüsseln [von Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann] die Frau von Schmerling im Reifrock, und außerdem noch so manche andere, zärtliche und naife Mädchenrolle gespielt habe.³

»Schlimm« erscheint Kotzebue im Rückblick nicht der ihm auferlegte geschlechterspezifische Rollenwechsel, auch wenn er sich darüber distanzierend erheitert, sondern die mit ihm verbundene Gefahr, die Illusion der dargestellten Wirklichkeit auf dem Theater zu unterlaufen. Damit ist zugleich einer der Gründe benannt, warum es in Europa seit dem 16. Jahrhundert (mit Ausnahme des englischen Theaters) nicht mehr üblich war, Frauenrollen durch junge Männer (»boy actors«, »Mädchen-Darsteller«) zu besetzen – zumindest was die Berufsschauspieler betraf.⁴ Neben dem schwindenden Einfluss der Kirche und dem Erstarken einer adeligen Frauenkultur förderte das Realitätsverständnis der Renaissance die Präsenz von Schauspielerinnen auf der Bühne.⁵ Dabei vollzog

2 Vgl. den Kommentar in: Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Kommentar und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 4: Dramatische Dichtungen II. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Wolfgang Kayser, München 1990, S. 608.

3 Kotzebue, Mein literärischer Lebenslauf, S. 180 f.

4 Vgl. zur Präsenz weiblicher Schauspielerinnen auf den europäischen Bühnen Ruth B. Emde, Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum, Amsterdam, Atlanta 1997, S. 34–45.

5 Renate Möhrmann, Einleitung. In: Dies. (Hrsg.), Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt a. M. 1989, S. 7–25, hier S. 10 f.

sich allerdings die »Ablösung der Mädchendarsteller [...] in einem langwierigen, etwa 200 Jahre dauernden, höchst widersprüchlichen Prozeß.«⁶ Das betrifft auch noch das 18. Jahrhundert und den Umstand, dass damals »auf allen sozialen Ebenen gespielt« wurde: von »Fahrende[n] oder Bürger[n]« bis zu »Adelige[n] und Fürsten: sie stehen alle auf der Bühne.«⁷ Während in Deutschland seit dem späten 17. Jahrhundert Berufsschauspielerinnen im Wandertheater nachzuweisen sind,⁸ während etwa auch im adeligen Liebhabertheater – wie in Weimar – Frauen auf der Bühne agierten, gestaltete sich die Situation im Kontext des studentischen Liebhabertheaters anders: Das Theater war hier als Medium des Vergnügens und der Unterhaltung noch immer schlecht beleumundet, obwohl es gerade die »Führungsschichten der ständischen Gesellschaft, die Adligen und Akademiker, oder, institutionell gesehen, Hof und Universität« waren, die den »Aufschwung des Liebhabertheaters im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts« beförderten.⁹ So war beispielsweise das studentische Liebhabertheater in Göttingen in den 1760er und 1770er Jahren zwar offiziell verboten, doch konnten Studenten hin und wieder die Erlaubnis für eine Aufführung erhalten.¹⁰ »Als verderblicher Zeitvertreib mißbilligt, spielte das Studententheater, mehr oder weniger halböffentlich, immer an der Grenze des Erlaubten«,¹¹ so dass Theaterspielen in Jena Frauen – also vermutlich den weiblichen Verwandten der Studenten oder etwa auch den Professorentöchtern – wohl nicht verboten, sondern aus Gründen der rufschädigenden Wirkung verschlossen blieb.

In diesen Kontext lässt sich eines der frühesten erhaltenen Dokumente Kotzebues zum Theater einordnen, das er für das studentische Liebhabertheater in

6 Ebd., S. 14.

7 Reinhart Meyer, Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater, in: Rolf Grimminger (Hrsg.), Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 3), München 1980, S. 186–216, hier S. 189.

8 Vgl. Anna Helleis, Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte, Wien 2006, S. 66.

9 Heinrich Bosse, Jenaer Liebhabertheater 1775–1800, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), S. 101–137, hier S. 102.

10 »Liebhabertheater waren [...] 1749 und 1766 je ein Mal gestattet worden, im Jahre 1776 schlug man die Erlaubniß ab, im folgenden Jahr hingegen wurden [...] zwei Vorstellungen zugelassen.« Otto Mejer, Kulturgeschichtliche Bilder aus Göttingen, Linden-Hannover 1889, S. 60. Zugleich wurde studentisches Liebhabertheater wohl auch inoffiziell gespielt, etwa mit Beteiligung Friedrich Wilhelm Gotters 1764 und 1769. Vgl. Rudolf Schlösser, Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert, Hamburg, Leipzig 1894, S. 18 u. 35–38.

11 Bosse, Jenaer Liebhabertheater 1775–1800, S. 103.

Jena verfasste. Es trägt den Titel *Röschen an das Parterre in Jena. Als die Bühne eine Zeitlang geschlossen wurde* und wurde erstmals zusammen mit einer weiteren Theaterrede im März 1778 in Heinrich August Ottokar Reichards *Theater-Journal* gedruckt. Dort sind beide mit K** unterschrieben.¹² Sie stammen, so Heinrich Bosse, »sicherlich« von Kotzebue.¹³

Die Rede von *Röschen an das Parterre* ist nicht nur deshalb interessant, weil fast alle frühen dramatischen Texte Kotzebues wie die schon genannte *Verschwörung des Catilina* oder das Trauerspiel *Charlotte Frank* und das Lustspiel *Die Weiber nach der Mode* (1779) verloren sind. Sie zeugt darüber hinaus von der großen dramatischen Begabung eines 16-jährigen und von dem Geschick, geschlechterspezifische Erwartungshaltungen des Publikums aufzugreifen und damit spielerisch umzugehen. Zudem leistet Kotzebue mit dem Epilog einen eigenständigen Beitrag zur Literarisierung von Theaterreden, wie sie in dieser Zeit das Genre erfährt.¹⁴

Röschen an das Parterre in Jena.

Als die Bühne auf eine Zeitlang geschlossen wurde.
Wie artig doch die Männer sind!
Da soll man stets mit ihnen, wie ein Kind
mit seinen Puppen, tändeln, immer fröhlich sehen;
soll nie von ihrer Seite gehen. –
Das ist doch auch nicht Recht! Ihr Mädchen wißt
es selbst recht gut, daß, wenn wir immer küssen
und immer lachen, schäckern müssen,
uns Kuß und Tändeley zuletzt verdrüßlich ist. –
Dein Röschen, Albert, sagt ich, möchte gern
die so geputzten schönen Damen,
und auch die feinen und gelehrten Herrn
die heute sich mit uns zu freuen kamen,
noch einmal sehn. Nur einen Augenblick
mein Lieber! – Eins, zwey, drey, bin ich bey dir zurück –
Und glaubt Ihr, daß er's that? – Er sprach so viel von Liebe,

12 In: Theater-Journal für Deutschland (Gotha). 5. Stück, [März] 1778, S. 10 f. Wieder in: Litteratur- und Theater-Zeitung (Berlin), Nr. XLII, Berlin, den 17. Oktober 1778, S. 661 f. – hier ohne Autorkürzel.

13 Bosse, Jenaer Liebhabertheater 1775–1800, S. 106. Hier auch weitere Einzelheiten zu Kotzebues Aufenthalt in Jena und zum dortigen Lientheater.

14 Vgl. Clemens Özelt, Anfangsschwierigkeiten. Zur Poetik von Goethes Eröffnungsprologen, in: Goethe-Jahrbuch 137 (2020), S. 38–50, hier S. 41.

vom schönsten Röschen, wenn ich heute bey ihm bliebe,
 und was noch weiter, daß – ja, ja, bald wär's geschehn
 ich hätte Euch, wer weis wie lange, nicht gesehn.
 Und das konnt ich dann doch nicht übers Herze bringen.
 Zum Glück fiel mir noch etwas bey:
 hör Albert, sagt ich, ich gesteh dir frey,
 bey allem Reiz, die Herzen zu bezwingen,
 fehlt dir noch – meynst du nicht, ein Blumenstrauss:
 ein Veilchenkranz würd dich auf unserm Hochzeitschmaus
 so schön – o schöner noch als Gold und Silber schmücken?
 Wart ich will dir ihn selber pflücken!

Husch war ich weg! Nun hab ich schon
 mehr Veilchen als ich brauch, gefunden.
 Zwey Kränze werden draus. Den einen kriegt zum Lohn
 mein Albert, und den andern hab ich schon,
 nur wenig fehlt, für Euch gewunden.
 Zwar ist's nicht viel für so viel Gütigkeit,
 womit ihr unsern Spielen zugesehen;
 doch nehmt darzu ein Herz, daß [sic] sich Euch gänzlich weyht,
 ein Herz voll reiner Dankbarkeit,
 das sich, das größte Glück Euch zu erfehen
 bestrebt – ich wette, ihr verzeyht.
 Und kommt der Sommer erst zu uns hernieder
 Der uns viel schönre Blumen bringt,
 wo jede um den Vorzug ringt,
 und wir sehn Euch bey unsern Spielen wieder:
 dann wird das Röschen, reich
 wie eine Königin, von Hyazynten,
 von Rosen, Lilien, Aurikeln wird sie Euch,
 verlaßt Euch drauf! das schönste Sträuschen binden.

K**.

Aus der Redesituation geht hervor, dass eine junge Braut namens Röschen sich von ihrem Bräutigam Albert losreißen möchte, um das anwesende Theaterpublikum noch einmal zu sehen, weil – wie es im Titel heißt – es in absehbarer Zeit keine Aufführungen mehr geben wird. Wie es damals in Pro- und Epilogen durchaus üblich war,¹⁵ ist die Rede aus der Perspektive der Figur eines Dramas

15 Vgl. Hans-Joachim Jakob, »Und so wie er ersticht auch keiner mehr.« Pro- und Epiloge als Medien zwischen Bühne und Publikum (am Beispiel von Emilia-Galotti-Auf-

verfasst. In diesem Fall ist sie als Epilog zu einem Stück zu verstehen, in dem ein Röschen eine Rolle spielte und das das Publikum offenbar gerade gesehen hat; nun dürfen sich die Zuschauerinnen und Zuschauer mit dieser Ansprache direkt angeredet und geehrt fühlen (Epiloge hatten vor allem explikative Funktion oder beinhalteten Bitten um Beifall oder Nachsicht, während Prologe auf das zu spielende Stück vorbereiten sollten).

Kotzebue führt auf diese Weise zwei Tendenzen von Theaterreden zusammen, wie sie sich im 18. Jahrhundert als getrennte Textgruppen entwickelt haben und die Clemens Özelt folgendermaßen beschrieben hat, wobei er sich hauptsächlich auf Prologe bezieht: In einer ersten Textgruppe treten Figuren eines aufgeführten Dramas auf und stellen es dem Publikum vor. »Die zweite Textgruppe sieht dagegen vom Einzeltext ab und führt das (stehende) Theater als kulturelle Institution ein.«¹⁶ Indem Kotzebue in seinem Epilog eine Figur aus dem eben gespielten Drama auftreten lässt, die in Dialog mit dem Theater als Institution tritt, gehört er zu jenem Kreis von Zeitgenossinnen und Zeitgenossen, darunter auch Goethe (allerdings früher als dieser), die der »Geschichte des Prologs im ausgehenden 18. Jahrhundert« wichtige neue Impulse verleihen:¹⁷ Zunehmend verlieren Theaterreden ihren »bänkelsängerhaften« und zumindest teilimprovisierten Charakter. Die in ihrer Konvention erstarrten und das Publikum langweilenden Pro- und Epiloge – bestehend bei Prologen aus Museninvocatio, Erweckung von Interesse für das Stück, Hinweise auf Schauspieler und einer *captatio benevolentiae*¹⁸ – werden zu einem kleinen eigenständigen, literarisch kunstvollen Genre weiterentwickelt.

Kotzebue behält dabei einerseits tradierte Elemente bei – den umgangssprachlich-improvisierenden Ton, die traditionelle Ansprache an das Publikum – und baut sie zugleich zu einem komplexen ästhetischen Vexierspiel aus. Mit einer Variation der bekannten Bezugnahme der dramatischen Figur auf das eben gespielte Stück und der zeitgleich erfolgenden Thematisierung des Thea-

führungen zwischen 1772 und 1793), in: Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob, Bastian Dewenter (Hrsg.), Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Heidelberg 2015, S. 77–91, hier S. 84.

16 Vgl. Clemens Özelt, Anfangsschwierigkeiten. Zur Poetik von Goethes Eröffnungsprologen, in: Goethe-Jahrbuch 137 (2020), S. 38–50, hier S. 41.

17 Ebd.

18 Vgl. Mirjam Springer, Schauspiel vor dem Theater. Theaterprologe und -epiloge zwischen 1750 und 1800, in: Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, hg. von Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob, Bastian Dewenter, Heidelberg 2015, S. 53–76, hier S. 55. Sie präsentiert u. a. einen solchen, von »Lustlosigkeit« durchzogenen Prolog, den Schiller als Auftragsarbeit für ein Kindertheater 1783 verfasste.

ters und seines anwesenden Publikums verwischt er nicht nur die Grenze zwischen den Bereichen der Realität und Fiktion und setzt sie miteinander in Verbindung. Röschen tritt darüber hinaus in einer Art *spin-off* ihrer Rolle als Braut auf, wie sie das zuvor auf der Bühne gegebene Stück kannte,¹⁹ während sie zugleich als ›Schauspielerin‹ spricht, die sich beim Publikum für sein Wohlwollen bedankt. Die Zusammenführung von Fiktion und Realität wird noch dadurch verstärkt, dass sich Röschen zugleich auch jahreszeitlich auf die außerfiktionale Welt bezieht. Wie sich der auf den März datierten *Nachricht des Herausgebers* von Reichards *Theater-Journals* entnehmen lässt, in dem der Epilog erstmals im Druck erschien,²⁰ wurde er vermutlich in einer Jahreszeit eingesandt (und damit auch geschrieben und gesprochen), in dem die ersten Frühjahrsblumen blühten und in dem man auf die Wiedereröffnung des Theaters in den Sommermonaten verweisen konnte. Es findet also eine Fortschreibung der theatralischen Illusion – Röschen agiert an ihrem Brauttag – bei gleichzeitig erfolgendem Illusionsbruch statt.

Auf diese Weise lenkt der Text zugleich die Aufmerksamkeit auf die Differenz vom Geschlecht der dargestellten Figur und des Schauspielers:²¹ Röschen spricht in ihrer doppelten Eigenschaft als junge Braut und als ›Schauspielerin‹, doch auf dem Theater wird diese Rolle durch einen jungen Mann dargestellt – und allen bei der Aufführung Anwesenden im Jenaer Studententheater war dieser Unterschied zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper²² bewusst oder wurde noch einmal zu Bewusstsein gebracht, zumal in dieser Zeit nur noch in speziellen Kontexten Frauen die Bühne verschlossen war. Dem

19 Eine solche Fortführung der Dramenhandlung ist etwa durch den just auf das Jahr 1778 datierten Einakter Bodmers *Odoardo Galotti, Vater der Emilia* bezeugt, der dann zusätzlich noch einen Epilog zu Lessings Stück beinhaltet (vgl. Jakob, Pro- und Epiloge, S. 79). Kotzebue integriert die Fortführung der Handlung in den Epilog selbst.

20 Theater-Journal für Deutschland (Gotha). 5. Stück, [März] 1778, S. 102 f.

21 Vgl. dazu Erika Fischer-Lichte, Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, Stuttgart 42021, S. 73.

22 Es handelt es sich also nicht um den Vorgang eines *crossdressings* innerhalb der vorgestellten Dramen- und Epiloghandlungen, wie sie etwa in Form von weiblichen Figuren, die sich als Männer verkleiden, »in einem Fünftel von Shakespeares Komödien« vorkommen, sondern um *crossdressing* als »theatralische Voraussetzung«. Dazu und zur Frage nach dem Spiel mit Geschlechterrollen vor dem Hintergrund, dass in Shakespeares Stücken alle Frauenrollen von Männern gespielt wurden, siehe Anne Enderwitz, Crossdressing auf Shakespeares Bühne, in: Anne-Berénike Rothstein, Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing. Grenz(en)überschreitende Lektüren vom Mythos bis zur Gegenwartsrezeption, Bielefeld 2021, S. 11–35, hier S. 11 u. 14.

Publikum waren – wie Anna Amalia, die am 25. April 1778 zusammen mit Goethe eine der Vorstellungen der Studenten in Jena besuchte –²³ andere Konventionen bereits vertraut, spielten etwa im Liebhabertheater der Herzogin doch auch deren Hofdamen mit. Auf die mit diesem Spiel von Geschlechterrollen verbundenen Implikationen wird zurückzukommen sein.

Zunächst sei festgehalten, dass Kotzebue auch innovativ ist, indem er die von ihm konzipierte Rede Röschens mit dem zuvor gesehenen Drama in spannungsvolle Beziehung setzt. Der Nachdruck des Epilogs in der *Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung* im Oktober 1778 präzisiert im Untertitel das als Hauptstück gegebene Lustspiel als *Der Bettler*.²⁴ Dabei handelt es sich um einen kleinen, viel gespielten Einakter von Johann Christian Bock, der 1771 im Druck erschienen war und in den kommenden Jahren mehrfach nachgedruckt und häufig, etwa von Schröder in Hamburg, auf dem Wiener Kärntnertortheater, aber auch von unterschiedlichen Schauspieltruppen in Nürnberg, Augsburg, München, Frankfurt, Danzig oder Königsberg gegeben wurde.²⁵

In diesem Einakter mit 14 Szenen kehrt ein verstoßener junger Adliger – Albert – nach vielen Jahren des Herumirrens als ausgezehrt Bettler auf das Rittergut seines Vaters zurück. Er hatte sich mit seinem Vater zerstritten, sich nach seiner Verstoßung als Soldat verdingt, war verletzt worden und ist nun so heruntergekommen, dass er äußerlich nicht wiederzuerkennen ist. In einem zum Rittergut gehörenden »öden Eichenwald«²⁶ versteckt er sich, wo er zunächst nur mit der mildtätigen Unterstützung der jungen Pächterstochter – Röschen – überlebt. Bald entwickelt Röschen eine Zuneigung zu Albert. Auch ihr Vater, der Pächter, ist hilfsbereit, er verspricht sogar, den jungen Mann in Lohn und Arbeit zu setzen. Dieses Angebot nimmt Albert gerne an, da er darauf hofft, länger in der Nähe seines Vaters zu verweilen, um sich zu gegebener Zeit mit ihm versöhnen zu können. Doch bevor es am Ende tatsächlich dazu kommt, wird Albert durch den hartherzigen Verwalter des Ritterguts entdeckt, der den Wald bei einer Jagd durchstreift. Es entspinnt sich eine lange Auseinandersetzung zwischen dem Verwalter und Röschens Vater über die angemessene Be-

23 Vgl. Bosse, *Jenaer Liebhabertheater 1775–1800*, S. 107.

24 *Litteratur- und Theater-Zeitung* (Berlin), Nr. XLII, Berlin, den 17. Oktober 1778, S. 661 f.: »als eine Gesellschaft von Theaterfreunden auf eine Zeitlang die Bühne mit dem Bettler schloß«.

25 Vgl. u. a. Reinhard Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum*. Abt. 2: Einzeltitel, Bd. 24. Tübingen 2005, S. 293 f.

26 [Johann Christian Bock,] *Der Bettler*. Ein Lustspiel in einem Aufzuge, Leipzig, bey Christian Gottlieb Hilschern, 1771, neu ediert [nach der Ausgabe Wien: Logenmeister 1773] und mit einem Nachwort hg. von Julia Bohnengel und Alexander Košenina Hannover 2024, S. 6.

handlung von Bettlern und Armen, bis sich das glückliche Ende einfindet. Schließlich verzeihen Vater und Sohn einander, am Ende erkennen sich aber auch Röschen und Albert als das Freundespaar wieder, das sie vor langen Jahren einmal waren und das nun zum Brautpaar wird.

Bemerkenswert ist mit Blick auf das im Drama entfaltete Weiblichkeitsbild zum einen, dass die Figur Röschens die einzige Frauenrolle ist. Vermutlich wurde es auch deshalb von den Laienschauspielern in Jena gewählt, weil es mit der Überzahl an männlichen Rollen gut von einem studentischen Liebhabertheater zu besetzen war. Zum anderen wird Röschen, die zunächst als selbstständig handelnde junge Frau agiert, im Verlauf des Stücks nach und nach gleichsam an den Rand gedrängt. In auffälliger Weise wird ihr zunehmend das Heft aus der Hand genommen: Nachdem der Vater ihr karitatives Handeln zunächst grundsätzlich gutgeheißen hat, schiebt er sich als sprech-agierende Figur immer stärker in den Vordergrund. So partizipieren an dem Konflikt über Bettelei ausschließlich die männlichen Figuren, die sich zunächst in einer langen Diskussion, dann handgreiflich über Armut und Bettelei auseinandersetzen. Erst am Ende tritt Röschen als Braut wieder stärker mit Redebeiträgen in Erscheinung.

Wie sehr die weiblichen Handlungsspielräume eingeschränkt sind, wird in Bocks Stück auch explizit thematisiert. So hat Röschens Vater zwar prinzipiell nichts dagegen, dass seine Tochter den Bettler mit Lebensmitteln versorgt, tadelt aber streng, dass sie es ohne sein Wissen getan hat. Denn, so sagt er zu Albert,

seht nur – einem Mädchen lauret man auf alle Tritte und Schritte. Wenn nun eins Rösen nachgeschlichen wäre, und die Nachbarsleute hättens erfahren, daß sie einem Kerl, wie ihr seyde, Brod zutrüge, was hätten sie ihr nicht für Schandreden anhängen sollen; denn das junge Mannsvolk im Dorfe ist ihr so aufsätzig, weil sie immer ein wenig aparte thut, und sich nicht so mit ihnen abgiebt, wie sie gern wollen.²⁷

Die engen Grenzen eigenständigen weiblichen Handelns sind nicht nur durch die väterliche Autorität, sondern auch durch die dörfliche Gemeinschaft und insbesondere durch potenzielle männliche Partner gesteckt, denen jegliches nonkonformes Verhalten suspekt und sanktionswürdig erscheint, insofern sich das Mädchen damit auch der allgemeinen Verfügbarkeit entzieht.

Das Röschen in Kotzebues Epilog aber nun setzt genau das anfänglich eigenständige Handeln des Röschens aus dem *Bettler* fort, als sie Albert im Wald selbstständig versorgt und sich so über die durch ihren Vater und das Dorf eng gezogenen Grenzen hinweggesetzt hat. Bei Kotzebue sind es nicht mehr die

27 Ebd., S. 21.

übelwollenden Nachreden der Nachbarn und jungen Männer, die Röschen im Weg stehen. Es ist der künftige Ehemann mit seiner Tyrannei der Liebe, der von ihr verlangt, dass sie nicht einen Augenblick von seiner Seite weiche. Röschen stellt sich in dieser Zwangslage nicht offensiv gegen solche Forderungen, aber sie fügt sich ihnen auch nicht. Mit einer Mischung aus mildem Spott gegenüber dem eigenen Bräutigam und Männern im Allgemeinen sowie kluger Gewitztheit fällt ihr eine List ein, mit der sie Albert übertölpelt: Sie müsse schnell noch Veilchen für einen Kranz suchen, der ihren Liebsten dann beim Hochzeitschmaus zieren soll. Das tut sie auch, doch wird dabei deutlich, dass die eigentliche Liebe Röschens nur in zweiter Linie dem zukünftigen Mann gilt. Sie hat so viele Veilchen gefunden, dass es für zwei Kränze reicht; den zweiten aber widmet sie den Zuschauerinnen und Zuschauern, denen sich ihr »Herz [...] gänzlich weyht« – eine Aussage, die für eine Braut immerhin erstaunlich ist. Und wie sehr das »größte Glück« des Mädchens weniger in der Heirat als im Theater liegt, lässt sich daran ermessen, dass bei der nächsten Gelegenheit, Blumen zu pflücken – wenn der Sommer gekommen ist –, vom Bräutigam überhaupt keine Rede mehr ist, sondern nur noch von jenen »schönen Damen« und »gelehrten Herrn«, die Röschen so gerne noch einmal sehen wollte und denen sie denn auch »das schönste Sträuschen« binden wird.

Es mag kein Zufall sein, dass Albert auf diese Weise umstandslos verabschiedet worden ist, erscheint er doch zu Beginn des Textes als einer jener »artigen« Männer, denen man sich – wie einer Puppe – gegenüber verhalten soll. Hier frappiert, dass nicht die Parallele Mädchen-Puppe evoziert wird, wie sie sich von der argumentativen Bewegung des Textes auch herstellen ließe: Von einem Mädchen, so Röschen, wird gefordert, stets »fröhlich«, »schäckern[d]«, »lachen[d]« mit »Kuß und Tändelej« aufzutreten. Es sind aber eindeutig die Männer, die als Puppen deklariert werden; es ist der Bräutigam, der in seiner Austauschbarkeit, seiner einschränkenden Forderung und Leblosigkeit als Puppe erscheint und der durch einen »Bräutigamskranz« aus Veilchen weiter feminisiert²⁸ und zum belächelten Objekt wird.

28 Hochzeitskränze trugen vor allem die Bräute, vgl. dazu den Artikel »Kranz (Braut-)« in Johann Georg Krünitz' *Oeconomischer Enzyklopädie* (Bd. 47, Berlin 1789, S. 694): »In noch engerm Verstande ist der Kranz ein Ehren=Zeichen der jungfräulichen Reinigkeit; daher weibliche Personen, deren guter Name vor der Welt unbefleckt ist, am Tage der Hochzeit mit einem Kranze erscheinen, welcher ehemals von Blumen war, jetzt aber aus Draht, Edelsteinen, u. s. f. in Gestalt einer kleinen Krone besteht [...].« In Kotzebues Rede ist zwar nicht ganz klar, ob es sich um einen Kranz oder einen Strauß handelt, doch wird mit dem in der Rede verwendeten Ausdruck »einen Kranz winden« zumindest auf einen ringförmigen Blumenschmuck angespielt.

Der Vergleich zwischen einem Mädchen und einer Puppe ist spätestens seit den 1740er Jahren etabliert, wie ein kurzer Text von Johann Wilhelm Ludwig Gleim mit dem Titel *Fragment eines Gesprächs* dokumentiert, in dem die Rede von Mädchen als Puppen bereits kritisch aufgerufen wird.

Fragment eines Gesprächs.

G.

So sind die Mädchen, wie ihr meint,
Dann keine Menschen?

W.

Nein, mein Freund.

G.

Was sind Sie denn Herr Mädchenkenner?

W.

Lebendge Puppen für die Männer.²⁹

Gleim wurde mit diesem Text in der Folge teilweise missverstanden. Der Gesprächscharakter sowie die Namen – »G.« möglicherweise für Gleim, und »W.« für einen nicht näher identifizierten Dialogpartner, der etwas spöttisch als »Mädchenkenner« tituliert wird – verweisen darauf, dass das Gedicht die Gleichsetzung von Mädchen mit Puppen gerade nicht affirmiert.³⁰ Dennoch schloss sich an die Publikation eine Auseinandersetzung über diese Denkfigur an. Die damals mit einem Gedichtband debütierende Schriftstellerin Johanne Charlotte Unzer sah sich offenbar aufgrund ihres Geschlechts (und vermutlich nicht zuletzt angesichts der großen Schwierigkeiten, als Frau publizieren zu können) herausgefordert und replizierte in ihrem anakreontischen Gedichtband *Versuch in Scherzgedichten* 1751 als erste mit einem Gedicht, in dem sie umgekehrt Männer als Kinder qualifiziert, wenn diese wie mit Puppen mit Frauen spielen.³¹ Auf dieses reagierte, Gleim verteidigend, wiederum ein weiterer Autor,

29 [Johann Wilhelm Ludwig Gleim], *Lieder*. Amsterdam [Halberstadt] 1749, S. 23.

30 Vgl. dazu ähnlich Katharina Hottmann, Johanne Charlotte Unzer: Eine weibliche Stimme der anakreontischen Aufklärung in Vertonungen von Christian Ernst Rosenbaum, Peter Paulsen und Carl Philipp Emanuel Bach, in: *Musikgeschichten, Vermittlungsformen*. Festschrift für Beatrix Borchard, hg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke. Köln u. a. 2010, S. 183–211, hier S. 193.

31 [Johanne Charlotte Unzer], *Versuch in Scherzgedichten*. Halle 1751, S. 46. Das Gedicht lautet: »Nachricht.// Nun, da es Gleim im Scherz geschrieben, / Dass alle Mädchen Puppen wären; / Hält mancher uns im Ernst für Puppen, / Als wären wir für ihn

möglicherweise Johann Georg Peter Möller. Mit einem Gedicht, das 1752 in der *Sammlung scherzhafter Versuche* erschien, wandte er sich »An die Verfasserinn des Versuchs in scherzhaften Liedern«, zitierte einen Teil ihres Gedichts, tadelte sie scharf, den scherzhaften Gestus Gleims nicht aufgegriffen, sondern im ernsten Ton gesprochen zu haben, und schloss mit einer misogynen Wendung: Im Verhältnis der Geschlechter zueinander finde sich kein Mann, dessen »Verstand« sich zu dem ihren »wie die Puppe / zu ihrem Kinde« verhalte, so dass sie sich daher eines potentiellen Partners gleichsam selbst entledigt habe.³²

Auch in anderen, vor allem in anthropologischen und pädagogischen Diskursfeldern wirkte die Puppen/Mädchen-Gleichsetzung produktiv nach. Fast immer wird in ihnen die Differenz männlich/weiblich mit der Unterscheidung lebendig/nicht lebendig überblendet. Meist handelt es sich um Zurückweisungen der Parallele Puppen-Mädchen, wobei die Applizierung Nicht-Lebendiges auf Menschen zwar generell verneint, eine genderspezifische Differenz aber verteidigt, ja teilweise bestärkt wird.³³ Kotzebue nun trug durch seine Röschenrede zu dieser Diskussion mit einer originellen und noch radikaleren Umkehrung

gedrechselt. / Doch wißt, ihr stolzen Mägdchenkenner, / Ihr kleinen Zwecke kleiner Puppen! / Als die Natur uns euch bestimmte, / Damit ihr mit uns spielen möchtet; / Sah sie euch an als kleine Kinder, / Die noch nicht unterscheiden können.« (In der zweiten Auflage 1753 wird Gleims Gedicht im Anschluss vollständig zitiert).

- 32 [Johann Georg Peter Möller?] *Sammlung scherzhafter Versuche*. [Leipzig] 1752, S. 36: »An die Verfasserinn des Versuchs in scherzhaften Liedern. // Daß Gleim es nur im Scherz geschrieben, / Daß alle Mädchen Puppen wären, / Ist wahr; doch da du ernsthaft schreibest: / ›Wisst nur ihr stolzen Mädchenkenner, / Ihr kleinen Zwecke kleiner Puppen, / Als die Natur euch uns bestimmte, / Damit ihr mit uns spielen möchtet: / Sah sie euch an als kleine Kinder, / Die noch nicht unterschieden können; / So kenne ich auch diese Sprache. / Wie heimlich weist du ihn zu fesseln? / Wie heimlich weist du doch zu loben? / Das ganze männliche Geschlechte, / Dankt dir durch mich für die Verhältniß, / Der Männer zu den holden Schönen, / So wie der Kinder zu den Puppen, / Die du in deinem Liede setzest. / Wie sehr erhebt sie nicht die Männer? / Sie sollten dich zwar wieder loben, / Doch dießmal will ich dich nicht loben. / Ich will dich dießmal nur beklagen. / Wird auch, ach Freundin! ich muß zweifeln, / Ein männlicher Verstand sich finden, / Zu dem sich deiner wie die Puppe / Zu ihrem Kinde je verhalte. / Ach Schade! daß du doch für keinen / Für keinen Menschen hier bestimmst bist. / Wahrhaftig! du mußt gar nicht lieben, / Aufs wenigste nur einen Cherub.« Vgl. auch die Vorrede, die mit »Nein, mein Püppchen« beginnt.
- 33 Vgl. z.B. Elise Reimarus' *Erster Versuch einer kleinen Kinderphilosophie*, zuerst in: *Pädagogische Unterhaltungen*, 9. Stück 1778, S. 812–821 bzw. deren Adaptionen von Campe und Eckhartshausen (vgl. Almut Spalding, *Elise Reimarus [1735–1805]. The Muse of Hamburg*, Würzburg 2005, S. 231 f. u. 524). Darin wird ein Kind gefragt, was es von seiner Puppe unterscheidet, um es dialogisch zu der Lösung »lebendiger Leib« und »vernünftige Seele« zu führen. Bei Campe und Eckhartshausen wird aus dem Kind ein Mädchen.

des Puppen-Bildes bei, als es bei seinen Vorgängerinnen und Vorgängern teilweise der Fall war. Indem er den Mann selbst zur Puppe machte, durchbrach er nicht nur sich etablierende binäre Rollenbilder, sondern verhalf mit der Inszenierung einer klugen, aktiven jungen Frau zugleich den eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten im vorausgegangenen Drama wieder zur Entfaltung. Möglicherweise deuten sich hier bereits Frauenfiguren wie Sabine aus den *Deutschen Kleinstädtern* an. Es handelt sich nicht um weibliche Figuren, die sich den an sie gestellten Erwartungen ganz und gar verweigern; sie finden aber stets innerhalb der gegebenen Umstände Mittel und Wege, zu ihrem Ziel zu gelangen.

Außer zu dem an jenem Abend zuvor gespielten Stück *Die Bettler* lassen sich in Kotzebues Röschen-Epilog noch weitere intertextuelle Bezüge herstellen, zumal zu einer anderen, prominenten Frauengestalt, die ebenfalls mit einer Rose in Verbindung steht: »Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert«, sagt Emilia Galotti sterbend zu ihrem Vater, nachdem sie selbst eine Rose zerpflückt hat (V, 7). Auch Emilia beschließt an ihrem Hochzeitstag noch einmal alleine auszugehen, auch ihr Verhalten wird streng von Odoardo getadelt, ähnlich wie es Röschens Vater in Bocks Einakter tut. In Kotzebues Version ist vermutlich nicht zufällig an Röschens Hochzeitstag die Kirche durch das Theater ersetzt: Die Freude, die sich Emilia vom Kirchgang verspricht, hat Röschen an der Welt des Theaters bzw. am Theaterpublikum. Gegen die Einsamkeit Emilias, die sich in der Tat als gefährlich erweist, weil sie hier dem Prinzen begegnet, wird bei Kotzebue die Öffentlichkeit und Geselligkeit des Theaterraums gesetzt, der einzig Unterhaltung und Freude erlaubt, aber auch Sicherheit gewährleistet. Und schließlich bricht auch Röschen Blumen, doch sind es keine Rosen, und sie bricht sie nicht für sich, sondern geht mit ihnen kreativ um. Fasst man die Rede als Gegenentwurf zu Lessings berühmtem Trauerspiel auf, so zeugt sie nicht nur vom Versuch, den Aporien bürgerlicher Ideologie lebenspraktische Lösungsmöglichkeiten entgegenzusetzen, sondern auch vom Selbstbewusstsein eines sehr jungen Autors. Die Verbindung zu Lessing ist schon deshalb zulässig, weil sich die zweite Theaterrede Kotzebues, die Reichard in seinem *Theater-Journal* 1778 direkt vor der Röschen-Rede abdruckte, just einer Aufführung von *Emilia Galotti* widmet, so dass zumindest den Leserinnen und Lesern des *Theater-Journals* der intertextuelle Anspielungsraum präsent war. Mit dem Titel *Prolog, bei der Wiedereröffnung der Jenaischen Bühne mit der Emilia Galotti* ist außerdem ein weiteres aufführungs- und theaterpraktisches Ereignis genannt, das die beiden Texte noch stärker inhaltlich aneinanderknüpfte.³⁴

34 Im Zweitdruck (vgl. Anm. 12) wird die Chronologie umgekehrt, dort erfolgt zuerst die Röschen-Rede mit dem Hinweis auf vorübergehende Schließung, erst danach kommt

Nicht zuletzt ist die Röschen-Rede Kotzebues bemerkenswert, weil sie innerhalb weniger Zeilen ein regelrechtes eigenes kleines Drama bietet, beginnend mit einem Konflikt zwischen Brautleuten, der durch die List des weiblichen Parts gelöst wird. Müheles ließe sich diese Situation zu einem Einakter oder einem kleinen mehraktigen Stück ausschreiben, wie sie Kotzebue später in seinen *Almanachen dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande* (ab 1802) publiziert hat. Insofern schlägt sich die Literarisierung des Epilogs auch darin nieder, dass Kotzebue in ihm ein kleines Nachspiel zum Hauptdrama des Abends liefert, in dem nicht mehr die männliche Titelrolle, der Bettler, sondern das Mädchen im Zentrum steht.

*
*
*

Wenn man wie Heinrich Bosse davon ausgeht, dass Kotzebue diese kleine Rede geschrieben hat – und es spricht alles dafür –, wenn man außerdem bedenkt, dass *Der Bettler* an jenem Abend gespielt wurde, an dem auch der Epilog zum Vortrag kam; wenn man weiter in Betracht zieht, dass die Röschen-Rolle im Drama die einzig weibliche ist und Kotzebue häufig Frauenrollen übernommen hat, dann ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auch ein Abend zu rekonstruieren, an dem Kotzebue selbst in Frauenkleidern auftrat, zunächst die Figur des Röschen spielte und im Anschluss in demselben Kostüm die von ihm verfasste Theaterrede gesprochen hat. Es ist ein Epilog, in dem er gängige Frauen- und Männerbilder in einem intertextuellen und performativen Spiel nicht nur in Frage stellt, sondern etwa den bei Lessing als problematisch erkannten Einschränkungen weiblicher Handlungsspielräume eine positive Alternative entgegensetzt. Kotzebue nutzt dabei die in den 1770er Jahren im Vergleich zur Praxis der Berufs- und Liebhabertheater antiquierte Konvention des studentischen Liebhabertheaters, Mädchen und Frauen durch *boy actors* darstellen zu lassen, und wendet sie, ihre Performativität bedenkend, zu einem theatralisch-intertextuellen Spiel mit progressiver Stoßrichtung um.

Ein besonderer Reiz von Kotzebues Rede-Nachspiel dürfte in der Tat darin bestanden haben, dass der Sprecher hinter der ›Schauspielerin‹ von Röschen

die Emilia-Rede zur Wiedereröffnung der Bühne. Für die Leserinnen und Leser der Zeitschrift mochte diese Reihenfolge sinnvoller erscheinen, möglicherweise spiegelt sie jedoch nicht die tatsächliche Chronologie wider. Zur Einordnung des Emilia-Prologs siehe Jakob: Pro- und Epilog, S. 88: Hier wird die Figur Emilias »fest in die Dramaturgie des Mitleids eingebunden«, am Ende sollen sich Publikum wie Theaterakteure in einem »theater-therapeutisch anmutenden Akt« des gemeinsamen Weinens zusammenfinden. Kotzebues Autorschaft wird von Jakob nicht genannt.

selbst ein junger Mann war, den man für die Aufführung in Mädchenkleider gesteckt hatte und auf dessen phänomenalen Leib die Rede durch Elemente des Illusionsbruchs aufmerksam machte. Die Zuschauerinnen und Zuschauer im Liebhabertheater wurden dadurch subtil dazu angehalten, die Differenz zwischen Rolle und Körper mit zu bedenken, wenn Röschen/Schauspielerin/Schauspieler kritisch über junge Männer sprach, die mit der Heirat zu blutleeren Ehemännern wurden. In dieser Hinsicht handelt es sich auch um den spielerisch vorgetragenen und auf die Zukunft weisenden Vorsatz der Selbstbildung, wird die Kritik doch von einem vorgetragen, der sich zum Zeitpunkt des Redevortrags noch nicht im Heiratsalter befindet. Die Voraussetzung für die Übernahme weiblicher Rollen durch junge männliche Schauspieler bestand ja gerade darin, dass diese noch nicht alle sichtbaren Zeichen von Männlichkeit aufwiesen. Zugleich erhielt eine solche, aus dem Mund eines heranwachsenden Mannes ausgesprochene Kritik mehr Gewicht, da sie tradierte Männlich- und Weiblichkeitskonzepte nicht nur aus der Perspektive des Mädchens in der Bühnen- und Epiloghandlung, sondern gleichzeitig aus durch den sie vorstellenden männlichen Part und damit durch eine im Geschlechtersystem mächtigere Position artikuliert. Für Leser*innen des Epilogs in den Theaterzeitschriften waren freilich diese, mit der konkreten Aufführung verbundenen Implikationen nur dann entschlüsselbar, wenn ihnen bewusst war, dass es sich um ein studentisches Liebhabertheater handelte. Davon allerdings darf man angesichts der engen Kreise, in denen sich das Theaterspiel und die Rezeption von Theater-schriften in den 1770er Jahren vollzog, durchaus ausgehen.

Mit der subtilen Betonung der Differenz zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper verwies Kotzebue auch auf den Konstruktionscharakter von Männlichkeits- und Weiblichkeitsentwürfen und dem Theater als einem Raum, in dem sich solch starre (binäre) Geschlechtsordnungen performativ herstellen, aber zugleich unterlaufen lassen: In einer solch gleichsam metapoetischen Perspektive definiert er Theater trotz und aufgrund seiner Konventionen als einen Ort der Aufklärung und Freiheit. Kotzebue nutzte ihn in einer unterhaltenden, reizvollen, die Illusion durchbrechenden, die Wirklichkeit zugleich poetisierenden Form.