

Danksagung

Ich danke meiner Betreuerin Prof. Hilde Haider, die mich an dieses Thema herangeführt und mich stets mit wertvollen Ratschlägen unterstützt hat. Darüber hinaus danke ich meinem Vater Wolfgang Deutsch, meiner Mutter Wilma Deutsch und ihrem Lebensgefährten Franz Rieger, die mir soviel Liebe und Geduld schenken. Zum Abschluss möchte ich meinem Freund Stefan Kohlhauser danken, der mich in schwierigen Phasen ertragen und mir immer Mut zugesprochen hat.

Für meine Mutter

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Kindheit und Kindheitsgeschichte	2
1.1. Was ist Kindheit?	2
1.2. Forschungsgeschichte der Geschichte der Kindheit	5
1.3. Kindheit bei Jean Jaques Rousseau	11
1.4. Kindheit und Familie	15
1.5. Kindheit und Arbeit	19
2. Drama um das Theater – Theater um das Drama	24
2.1. Entwicklung des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert	24
2.2. Das bürgerliche Trauerspiel	31
2.3. Das bürgerliche Rührstück	35
2.4. Kindheit und Leben für das Theater – Karoline Schulze-Kummerfeld und Auguste Koberwein	38
3. Das Kind im Drama	44
3.1. Die Kinderrolle – ein Definitionsversuch	44
3.2. Das bürgerliche Trauerspiel	46
Gotthold Ephraim Lessing: <i>Miß Sara Sampson</i>	46
Resümee	48
3.3. Rührstück und Familiengemälde	50
Friedrich Ludwig Schröder: <i>Der Vetter in Lissabon</i>	50
August von Kotzebue: <i>Menschenhaß und Reue</i>	52
August Wilhelm Iffland: <i>Die Hagestolzen</i>	55
August Wilhelm Iffland: <i>Das Erbtheil des Vaters</i>	57
Karl Gutzkow: <i>Werner</i>	59

3.7. Stücke, die keiner Gattung zuzuordnen sind und den Kampf um die Freiheit zum Thema haben	128
Ludwig Tieck: <i>Alla Moddin</i>	128
Friedrich Schiller: <i>Wilhelm Tell</i>	132
Heinrich von Kleist: <i>Die Hermannsschlacht</i>	134
Resümee	136
Zur Geschlechteraufteilung	138
Schlussbemerkung	140
Bibliographie	142

Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit Kinderrollen im deutschen Drama im 18. und 19. Jahrhundert. Kinderrollen sind meist kleine Rollen und haben oberflächlich betrachtet keinen großen Einfluss auf die Handlung eines Schauspiels. Erst eine nähere Untersuchung zeigt, dass vermeintlich unbedeutende Kinderrollen durchaus tragende Rollen sein können, die dem Verlauf der Handlung die vom Dramatiker gewünschte Richtung geben.

Die Arbeit ist in drei Kapitel unterteilt. Um eine Einführung in die Thematik zu bieten, ist das erste Kapitel dem Begriff „Kindheit“ gewidmet. Der Suche nach einer passenden Definition für diesen Begriff folgt ein kurzer Überblick über die facettenreiche Forschungsgeschichte der Geschichte der Kindheit. Weiters wird das Verhältnis des Kindes zu Arbeit sowie seine Stellung innerhalb der Familie sowohl in sozial gehobenen als auch in ärmeren Schichten erläutert. Die theoretische Seite zum Thema Kindheit darf natürlich nicht unerwähnt bleiben. Daher runden Auszüge aus Jean-Jacques Rousseaus Roman *Emil oder Über die Erziehung* dieses Kapitel ab.

Das zweite Kapitel geht auf die Entwicklung des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert ein, besonders auf die von Gottsched und Lessing herbeigeführten Veränderungen. Die in diesem Jahrhundert entstandenen Gattungen, das bürgerliche Trauerspiel und das bürgerliche Rührstück werden gesondert erläutert. Ein Vergleich der Lebensgeschichten der Schauspielerinnen Karoline Schulze-Kummerfeld und Auguste Koberwein zeigt die unterschiedlichen Lebensbedingungen zweier Frauen aus zwei Jahrhunderten, da erstere 1745 geboren wurde und in einer Wandertruppe spielte, letztere 1819 das Licht der Welt erblickte und am Burgtheater spielte. Besonders in ihrer Rollenauswahl in der Kindheit strebten die beiden Frauen in gänzlich unterschiedliche Richtungen.

Das dritte und größte Kapitel umfasst schließlich die Analysen von 30 Stücken, die alle eine oder mehrere Kinderrolle(n) enthalten. Diese Stücke entstammen unterschiedlichen Gattungen, bilden insgesamt eine ausgewogene Mischung an Rührung, Komik und Tragik. Die Analyse vieler Stücke zeigt, dass eine Kinderrolle mehr als nur kitschiger Aufputz sein kann. Auch wenn sie nicht den Textumfang einer Hauptrolle hat, auch wenn sie nicht der Titelheld ist, so kann eine Kinderrolle trotzdem eine tragende Rolle sein.

1. Kindheit und Kindheitsgeschichte

1.1. Was ist Kindheit?

Die Kindheit ist der Lebensabschnitt, der sich einerseits durch große Abhängigkeit und andererseits durch eine besondere Form der Freiheit auszeichnet. Der Vormund des Kindes, im Regelfall die Eltern treffen in den ersten Lebensjahren sämtliche Entscheidungen für das Kind; sie bestimmen beispielsweise den Aufenthaltsort, die Schlafenszeiten, die Mahlzeiten, die Kleidung. Die Freiheit des Kindes besteht darin, dass Fehlverhalten moralischer Art leicht verziehen wird mit dem Hinweis er/sie sei ja noch ein Kind bzw. bei Missachtung eines Gesetzes ein Kind gar nicht zur Rechenschaft gezogen werden kann aufgrund seines Kindsseins.

Der Begriff Kindheit wurde in den letzten drei Jahrhunderten einem grundlegenden Wandel unterzogen. Die in der heutigen Zeit gängige „Struktur“ von Kindheit, die zum einen in Kindergarten und Schule, zum anderen in Freizeit unterteilt ist, verbunden mit dem Status der Unmündigkeit, in den junge Menschen bis zum 14. Lebensjahr, also bis zum Ende ihrer Kindheit gesetzt werden, unterscheidet sich grundlegend von den Inhalten, die man im Zeitalter der Aufklärung mit Kindern verbunden hat. Kindheit in der Praxis ist so alt wie die Menschheit, Kindheit in der Theorie ist wesentlich jünger, was aber keinesfalls bedeuten soll, dass sich die Materialien zu dieser Thematik in Grenzen halten. Der Begriff Kindheit eröffnet in der Forschung ein sehr weites Feld. Um einen Ausgangspunkt fixieren zu können, werden im Folgenden verschiedene aktuelle Definitionen von dem Begriff Kindheit vorgestellt.

Das *Wörterbuch der Pädagogik* definiert den Begriff Kindheit aus juristischer und biologischer Perspektive: *„Kindheit erstreckt sich von der Geburt bis zur Vollendung des 14. Lj. (rechtlich) bzw. bis zum Beginn der Geschlechtsreife (entwicklungstheoretisch) [...]“*¹ Der Eintritt der Geschlechtsreife vollzieht sich unabhängig vom Alter des Kindes, die rechtliche Begrenzung der Kindheit arbeitet mit statischen Werten wie weiter unten beschrieben wird.

Das Lexikon *Pädagogische Grundbegriffe* beschreibt mehrere Definitionen für Kindheit: *„Einen Abschnitt der menschlichen Entwicklung, eigentlich Kindesalter; eine Phase des*

¹ Böhm, Winfried: *Wörterbuch der Pädagogik*. – 15., überarb. Auflage, Kröner, Stuttgart, 2000, S.296

*Lebenslaufes je bestimmter Individuen, die dann von ihrer persönlichen Kindheit sprechen [...] ein alltägliches oder theoretisches Konzept für die historisch veränderliche Seinsweise des Menschen im Kindesalter.*² Das Ende der Kindheit wird in diesem Nachschlagewerk ebenfalls mit dem vollendeten 14. Lebensjahr angegeben, außerdem wird der gesamte Lebensabschnitt Kindheit in Monate bzw. Jahre eingeteilt und benannt: *„Das heutige Alltagsverständnis unterscheidet häufig zwischen dem Neugeborenen (Geburt bis zum 10. Lebenstag), dem Säugling (11. Lebenstag bis 12. Lebensmonat), dem Kleinkind (2.-5. Lebensjahr) und dem Schulkind (6.-14. Lebensjahr).*³

Ein weiteres Lexikon, welches den Titel *Wörterbuch Pädagogik* trägt verzichtet auf eine Definition des Begriffes Kindheit und beschreibt stattdessen den Begriff Kind: *„Der Mensch in seiner Entwicklung zwischen Geburt und Pubertät.*⁴

Zusammenfassend wurde festgestellt, dass der Begriff Kindheit eine juristische und biologische Tatsache darstellt. Die zitierten Nachschlagewerke sind in den letzten zwanzig Jahren verfasst bzw. in dieser Zeit überarbeitet worden, der zu erforschende Bereich liegt jedoch im 18. und 19. Jahrhundert. Um sich diesem Zeitraum anzunähern, folgt nun ein Auszug aus *Meyer`s Großes Konversationslexikon* welches 1905 erschienen ist. Der Eintrag erfolgte unter dem Stichwort „Kind“: *„Der Mensch von seiner Geburt bis zu seiner geschlechtlichen Entwicklung (s. Pubertät), die aber bei dem einen Individuum früher als bei dem anderen eintritt.*⁵ Der Autor setzt *„das eigentliche Kindesalter“* in die Zeit vom *„1.-7. Lebensjahr, wo der Zahnwechsel beginnt“.*⁶ Einen zeitgenössischen Eindruck der Definition der Begriffe Kind bzw. Kindheit können nur Lexika aus der betreffenden Zeit wiedergeben. Zu diesem Zweck wurden für die Untersuchung der fünfte Band der *Encyclopedie* von Denis Diderot aus dem Jahre 1755 sowie das *Große Universallexikon* von Johann Zedler aus dem Jahre 1737 herangezogen. Diderot geht sehr ausführlich auf den Begriff Kind ein, er gibt Ratschläge bzgl. der Ernährung sowie der Erziehung. Die

² Lenzen, Dieter (Hg.): *Pädagogische Grundbegriffe*. 2. Band. – 7. Auflage, rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2005, S. 845

³ Ebenda

⁴ Schaub, Horst: *Wörterbuch Pädagogik*. – 4., grundl. überarb. Und erw. Auflage, dtv, München, 2000, S. 316

⁵ Meyer`s Großes Konversationslexikon. – 6. Auflage, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, 1905, S. 2

⁶ Ebenda

einzigste Altersangabe im Artikel zum Begriff Kind bezieht sich auf die Unterhaltspflicht der Eltern. Diderot schreibt, dass die Eltern dazu verpflichtet sind sich um die Erziehung ihrer Kinder zu kümmern, unabhängig davon, ob die Kinder ehelich oder unehelich zur Welt gekommen sind, außerdem müssen die Eltern den Kindern Unterhalt zukommen lassen zumindest bis diese imstande sind für sich selbst zu sorgen, was gemeinhin im Alter von sieben Jahren angesetzt ist.⁷ Ab dem siebenten Lebensjahr sollten Kinder im 18. Jahrhundert somit bereits in der Lage gewesen ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen. Zu einem ähnlichen Schluss kommt Zedler, der in seinem Artikel zum Begriff Kind auf die Gesetze der Römer verweist:

„Die Römischen Rechte setzen, um eine gewisse Regel zu haben, das Alter eines Kindes bis in das siebente Jahr, weil man gemeinlich um diese Zeit einen stärckern Gebrauch Leibes und der Seelen an demselben bemercket.“⁸

Da die juristische Seite einen nicht unerheblichen Teil zur Definition der Begriffe Kind/Kindheit beiträgt, soll sie hier auch direkt zu Wort kommen: *„Innerhalb der Gruppe der Minderjährigen sind unter Unmündigen diejenigen zu verstehen, die das vierzehnte, und unter Kindern diejenigen, die das siebente Lebensjahr noch nicht vollendet haben.“⁹*

Für die weiteren Untersuchungen dieser Arbeit wird die Kindheit als erster Lebensabschnitt eines Menschen angesehen, welcher von der Geburt bis zum 14. Lebensjahr dauert. Diese Festlegung stellt zwar einen Bruch mit den Altersbegrenzungen der Kindheit im 18. Jahrhundert dar, lässt jedoch Raum für eine größere Anzahl an Stücken sowie für die Veränderungen, welchen die Kindheit sowohl in gesellschaftlicher als auch in juristischer Form im Laufe des 19. Jahrhunderts unterworfen wurde. Über diese Veränderungen und über die Konzepte und Manifestationen des Begriffes Kindheit

⁷ Vgl.: Diderot, Denis u. d'Alembert, Jean Baptiste le Rond: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Volume 5. – 1751-1772 <http://diderot.alembert.free.fr/E.html>
Zugriff: 29. November 2009

⁸ Zedler, Johann Heinrich: Grosses Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden worden. 15. Band – Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1995, 2. vollständiger photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1737, S. 642

⁹ Österreichisches Bundesgesetz: siehe http://www.ris2.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1973_108_0/1973_108_0.html
Zugriff: 8. Dezember 2008

soll das folgende Kapitel Aufschluss geben, in Form einer kleinen Führung durch die Forschungsgeschichte der Geschichte der Kindheit.

1.2. Forschungsgeschichte der Geschichte der Kindheit

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick zur Forschungsgeschichte der Kindheitsgeschichte, mittels einiger wichtiger Arbeiten gegeben werden. 1960 veröffentlichte der französische Wissenschaftler Philippe Ariès seine Untersuchungen zum Thema Kindheit in der Zeit des Ancien Regime. Der Titel lautete *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*. Die amerikanische Übersetzung erschien 1962 unter dem Titel *Centuries of Childhood, A Social History of Family Life*. Der nicht minder ehrgeizige Titel der 1975 erschienenen deutschen Fassung heißt *Geschichte der Kindheit*. Drei unterschiedliche Titel weisen in drei unterschiedlichen Sprachen auf drei unterschiedliche Aspekte eines Themas hin. Den Hauptgegenstand der Untersuchung bildet das Leben und die gesellschaftliche Stellung des Kindes im Ancien Regime, welches vom 16. Jahrhundert bis zur Französischen Revolution 1789 andauerte.

Dieses Buch rückte den Themenkomplex Geschichte der Kindheit/des Kindes ins Zentrum soziologischer, historischer und psychologischer Untersuchungen, und löste eine Welle von Publikationen zum Thema Kindheit aus, die Ariès zustimmten, ihm widersprachen oder seinen Ansatz als Ausgangspunkt betrachteten, um ein neues Forschungsfeld zu eröffnen.

In seiner Untersuchung beschreibt Philippe Ariès die Einstellung zur Kindheit, das Schulleben und den Übergang von der mittelalterlichen zur modernen Familie. Das Kind des Mittelalters durfte sich, sobald es sich selbstständig auf seinen Beinen fortbewegen konnte, unter die Erwachsenen mischen, es existierten keine Schranken und Tabus zwischen Erwachsenen und den Kindern. Im Gegensatz zu heute unterschied man damals nicht zwischen einer Welt der Erwachsenen und einer Welt der Kinder, sämtliche Angehörige aller Altersstufen teilten eine Welt.

„Die Dauer der Kindheit war auf das zarteste Kindesalter beschränkt, d.h. auf die Periode, wo das kleine Wesen nicht ohne fremde Hilfe auskommen kann; das Kind wurde

also, kaum daß es sich physisch zurechtfinden konnte, übergangslos zu den Erwachsenen gezählt, es teilte ihre Arbeit und ihre Spiele.“¹⁰

Dieser praktisch nahtlose Übergang vom kleinen Kind zum Erwachsenen führte im Mittelalter natürlich auch zu einem Mangel an Konzepten für Kindheit wie man sie später in der Aufklärung in großer Zahl kannte, Ariès schreibt vom „*mangelnde(n) Sinn für die Kindheit im Mittelalter.*“¹¹ Den zeitlichen Ausgangspunkt markiert die bildliche Kunst des 10. und des 11. Jahrhundert. Ariès stellt fest: „*Bis zum 17. Jahrhundert kannte die mittelalterliche Kunst die Kindheit entweder nicht oder unternahm doch jedenfalls keinen Versuch, sie darzustellen.*“¹² Kinder wurden im Mittelalter auf Bildern oder als Skulpturen wie verkleinerte Erwachsene dargestellt. Das erste abgebildete Kind war das Jesuskind.¹³ Die gemeinsame Darstellung von Jesus und Maria wird im Laufe der Jahrhunderte eine beliebte Szene, in der Ariès die Herausbildung einer neuen Einstellung zur Kindheit erkennt:

„An Jesus und seiner Mutter hebt der Künstler fortan die anmutigen, zärtlichen und naiven Aspekte der frühen Kindheit hervor: da ist das Kind, das die Brust der Mutter sucht oder sie gerade umarmen, sie lieblosen will; [...] das Kind, das in Windeln gewickelt ist.“¹⁴ Die Inhalte der religiösen Bilder werden weltlicher, sowie sich die Einstellung zum Kind/zur Kindheit veränderte. Ab dem 17. Jahrhundert wird das Kind „*allein und um seinetwillen dargestellt.*“¹⁵

Neben seiner bildlichen Darstellung untersucht Ariès die Kleidung des Kindes im Mittelalter und stellt fest, dass eine spezielle Kinderbekleidung zu dieser Zeit nicht existiert hat:

„...so kleidete das Mittelalter alle Altersklassen unterschiedslos, einzig besorgt, die Stufen der sozialen Hierarchie auch an den Kleidern erkennbar werden zu lassen. Hinsichtlich

¹⁰ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. - Übers.: Caroline Neubaur und Karin Kersten, 12. Auflage, dtv, München, 1996, S. 46,

¹¹ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. S. 51

¹² Ebenda, S. 92

¹³ Vgl.: Ebenda, S. 94

¹⁴ Ebenda, S. 96

¹⁵ Ebenda, S. 103

*seines Aufzuges unterschied sich das Kind in nichts vom Erwachsenen.*¹⁶ Das Ende dieser Sitte setzt Ariès mit dem Ende des 16. Jahrhunderts fest, er bezieht sich bei der Analyse der Bekleidung hauptsächlich auf die Bekleidung der adeligen und bürgerlichen Schicht: *„Die Kinder des Volkes, der Bauern, der Handwerker, diejenigen, die auf der dörflichen Promenade, [...] , in den Werkstätten der Handwerker, den Schenken, den Küchen spielen, tragen noch immer die Kleidung der Erwachsenen.*¹⁷

Eine herausragende gesellschaftliche Veränderung, die für Ariès wesentlich zur Trennung der Kinder- und Erwachsenenwelt geführt hat, war der kontinuierliche Ausbau des Schulsystems und die auf diesem Wege eingeführten Veränderungen. Eine dieser Veränderungen war beispielsweise die Einführung von Schulklassen: *„Einen abgestuften Unterricht, der darauf basiert, daß die Unterrichtsfächer nach dem Schwierigkeitsgrad angeordnet sind, so daß mit den einfachsten Fächern begonnen wird, kannte man nicht.*¹⁸

Die Schule des Mittelalters war vor allem zukünftigen Geistlichen vorbehalten, auf jeden Fall wurde ihr nicht die zentrale pädagogische Funktion der Moderne zugewiesen. Das Mittelalter kannte auch keinen Elementarunterricht, die Fertigkeiten lesen und schreiben wurden innerhalb der Familie oder im Lehrverhältnis weitergegeben.¹⁹ Das Lehrverhältnis war eine in England und Frankreich, weniger in Deutschland verbreitete Erziehungsmethode. Ein Kind wurde im Alter von sieben Jahren zu einer anderen Familie geschickt, um dort zu leben und zu arbeiten. Dadurch konnten die Kinder *„in der Umgebung von Erwachsenen [...] leben, die ihnen die technischen und sozialen Fertigkeiten beibringen, die sie zum Leben brauchen.*²⁰

Der Ausbau des Schulsystems wurde seit dem 15. Jahrhundert vorangetrieben und mündete schließlich im 19. Jahrhundert in einem der heutigen Anordnung sehr ähnlichen Aufbau. Ariès bringt seine Abneigung gegenüber dieser Entwicklung sehr deutlich zum Ausdruck: *„Damit beginnt ein langer Prozeß der Einsperrung der Kinder (wie der Irren, der Armen*

¹⁶ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. S. 112

¹⁷ Ebenda, S. 125

¹⁸ Ebenda, S. 231

¹⁹ Vgl.: Ebenda, S. 226

²⁰ Ebenda, S. 53

und der Prostituierten), der bis in unsere Tage nicht zum Stillstand kommen sollte und den man als Verschulung (scolarisation) bezeichnen könnte.“²¹

Wie bereits angedeutet, fühlten sich einige Wissenschaftler durch Ariès Publikation zu weiteren Forschungen angeregt. Erna Maria Johansen veröffentlichte 1978 eine Sozialgeschichte der Kindheit, die den Titel *Betrogene Kinder* trägt. Johansen untersuchte den Zeitraum vom 16. bis zum 19. Jahrhundert und befasste sich besonders mit den Lebensumständen von Kindern aus den unteren Bevölkerungsschichten, aber auch mit Kinderspielen und Kinderliteratur. Bereits der Titel weist deutlich auf die Aussage des Buches hin. Kinder wurden um ihre Kindheit betrogen und als Arbeitskräfte eingesetzt, um zum Überleben der Familie beizutragen:

„Die Arbeitskraft der Kinder wurde bis zum äußersten ausgenutzt. Mit nur geringen Unterschieden waren sie in Manufakturen, Zucht- und Waisenhäusern schutzlos der Willkür der Unternehmer und ihrer Arbeitsaufseher preisgegeben.“²² Das Thema Kinder und Arbeit wird in einem weiteren Kapitel gesondert behandelt. Anders als Ariès wertet Johansen nicht, welche Epoche der Menschheitsgeschichte die Kinder besser behandelt hat, das Mittelalter oder die Moderne, sie stimmt jedoch mit ihm bzgl. des aktiveren Zusammenlebens im Mittelalter überein und geht zeitlich sogar darüber hinaus:

„Das unbefangene Verhältnis zur Nacktheit, zur Bedürfnisverrichtung und zu biologischen Vorgängen wie Geburt und Tod [...] - in all` diese Umstände lebten sich die Kinder ungezwungen hinein. Im Laufe der späteren Jahrhunderte, besonders seit dem 18., wurden sie für die Kinder mehr und mehr verschleiert.“²³

Johansen sieht die Entstehung der Kindheit als Prozess an, der mehrere Jahrhunderte andauerte: *„Kindheit‘ und ‚Kindsein‘ wurden zu einem gesellschaftlichen, sozialen und emotionalen Sachverhalt erst im Laufe einer jahrhundertelangen Entwicklung.*“²⁴

²¹ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. S. 48

²² Johansen, Erna Maria: *Betrogene Kinder. Eine Sozialgeschichte der Kindheit.* - Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1978, S. 81

²³ Ebenda, S. 48

²⁴ Ebenda, S. 117

Erna Maria Johansens Sozialgeschichte der Kindheit zeichnet ein sehr negatives Bild von Kindheit in den vergangenen fünf Jahrhunderten. Geht man in der Geschichte mehrere hundert Jahre weiter zurück, fällt das Ergebnis noch schwärzer aus. Zusammen mit zehn Psychohistorikern setzt sich Lloyd deMause mit der psychogenetischen Geschichte der Kindheit, beginnend in der späten Antike und endend im 19. Jahrhundert, auseinander. Jeder Autor beschreibt darin das Dasein der Kinder zu einer bestimmten Zeit, in einem bestimmten Land. Lloyd deMause eröffnet den Band mit einem einleitenden Aufsatz, dessen erster Satz bereits die Grundthese des Buches formuliert und der Aussage von Philippe Ariès diametral gegenübersteht:

„Die Geschichte der Kindheit ist ein Alptraum, aus dem wir gerade erst erwachen. Je weiter wir in der Geschichte zurückgehen, desto unzureichender wird die Pflege der Kinder, die Fürsorge für sie, und desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß Kinder getötet, ausgesetzt, geschlagen, gequält und sexuell mißbraucht wurden.“²⁵

Während Ariès das enge räumliche und geistige Zusammenleben zwischen Kindern und Erwachsenen im Mittelalter begrüßt, sieht deMause eine Quelle der Gewalt darin. DeMause zitiert und kritisiert Ariès, bezeichnet dessen These über die Erfindung der Kindheit als verschwommen.²⁶ Im Zuge seiner Untersuchung nennt deMause drei Möglichkeiten, die sich dem Erwachsenen bieten um auf das Kind zu reagieren: 1) Der Erwachsene benutzt das Kind als Vehikel für die Projektion seiner persönlichen Bewusstseinsinhalte (projektive Reaktion); 2) der Erwachsene benutzt das Kind als Ersatz für eine Erwachsenen, der für ihn in seiner eigenen Kindheit eine wichtige Rolle gespielt hat (Umkehr-Reaktion); 3) der Erwachsene versucht sich in das Kind einzufühlen (emphatische Reaktion).²⁷ Besonders die ersten beiden Verhaltensweisen tragen zu einem oft widersprüchlichen Betragen der Erwachsenen den Kindern gegenüber bei.

²⁵ DeMause, Lloyd (Hg.): Hört ihr die Kinder weinen. Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit. – 6. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, S. 12

²⁶ Vgl.: Ebenda, S. 18

²⁷ Vgl.: Ebenda, S. 20

„Es sind eben diese projektiven und Umkehr-Reaktionen, die es unmöglich machen, bei den schweren Züchtigungen, denen wir in der Vergangenheit so oft begegnen, von Schuld zu sprechen. Denn es ist ja nicht das wirkliche Kind, das geschlagen wird; geschlagen werden entweder die Projektion des Erwachsenen [...] oder die Person, als deren Substitut die Kinder dienen [...].“²⁸

Diese zweifelhafte Schuld kann und darf jedoch nicht als Ausrede für das den Kindern zugefügte Leid dienen. Das Bild, das deMause vom Leben der Kinder in den vergangenen zwei Jahrtausenden zeichnet ist erschreckend, besonders wenn man bedenkt, dass bestimmte barbarische Praktiken bereits bei den kleinsten und hilflosesten unter den Kindern durchgeführt wurden: „Der Drang, den Säugling zu verstümmeln, zu verbrennen, erfrieren zu lassen, zu ertränken, zu schütteln und heftig herumzuschleudern, wurde in der Vergangenheit fortwährend ausagiert.“²⁹ DeMause schließt seinen Aufsatz mit einer Tabelle, welche die Entwicklung der Formen der Eltern-Kind-Beziehungen beschreibt und laut derer sich diese vom Kindsmord in der Antike über die Weggabe der Kinder im Mittelalter, die Ambivalenz des Eltern-Kind-Verhältnisses in der frühen Neuzeit und die Intrusion (der große Wandel) im 18. Jahrhundert bis zum Beginn der Sozialisation der Kinder im 19. Jahrhundert und schlussendlich zur Unterstützung der Kinder ab der Mitte des 20. Jahrhunderts verändert hat.³⁰

Lloyd deMause kritisierte Philippe Ariès Theorie von der Entstehung der Kindheit im bürgerlichen Zeitalter, ein weiterer Historiker, Klaus Arnold, zweifelte am, von Ariès beschriebenen „mangelnde(n) Sinn für die Kindheit im Mittelalter“³¹ und präsentiert in seiner Untersuchung *Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Neuzeit* neben seinen eigenen Ausführungen über Kindstod, Kinderspiel und dem Bild des Kindes in Kunst und Literatur³² eine Fülle literarischer, medizinischer, biografischer und pädagogischer Texte zum Thema Umgang mit Kindern.

²⁸ DeMause, Lloyd: Hört ihr die Kinder weinen. S. 22

²⁹ Ebenda, S. 53

³⁰ Vgl.: Ebenda, S. 83ff

³¹ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. S. 51

³² Vgl.: Arnold, Klaus: Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Neuzeit. Beiträge und Texte zur Geschichte der Kindheit. - Schöningh Verlag, Paderborn 1980, siehe Inhaltsverzeichnis

Auf der Suche nach einer Definition für den Begriff Kind stößt Arnold auf Altersangaben für Kinder, die Ähnlichkeit mit den weiter oben angeführten Angaben aufweisen:

*„Aus diesem Zusammenhang geht bereits hervor, daß als Zäsur für das Ende der Kindheit allgemein das siebte Lebensjahr angenommen wurde. Sieben Jahre und ihr Vielfaches bilden nach mittelalterlicher Auffassung die Stufen der einzelnen Lebensalter aus.“*³³ Im Mittelalter war ein Kind, nach dem Römischen Recht, bis zum siebenten Lebensjahr nicht voll handlungsfähig.³⁴ Diese Tatsache steht im Widerspruch zu Aries Thesen.

Die bereits erwähnte Textsammlung setzt sich aus Traktaten zusammen, die zwischen 78 n. Chr. und 1560 geschrieben wurden, zu ihren Verfassern zählen Tacitus, Augustinus, Albertus Magnus, Erasmus von Rotterdam und Martin Luther. In diesen Texten werden beispielsweise Ratschläge zum Stillen, zur Wahl der Amme, zum Wickeln, zur Zucht und zur Wissensvermittlung erteilt.³⁵

1.3. Kindheit bei Jean Jacques Rousseau

Durch seinen 1762 veröffentlichten Roman *Emil oder über die Erziehung* wurde Jean Jacques Rousseau zum „Entdecker der Kindheit“. In diesem Buch beschreibt Rousseau seine Auffassung von Erziehung und präsentiert anhand eines „idealen Kindes“, nämlich Emil und eines „idealen Erziehers“, welchen er selbst verkörpert die Umsetzung seiner Vorstellungen. *Emil oder über die Erziehung* ist ein Klassiker der Pädagogik und ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Kindheit. Rousseau weist bereits im Vorwort darauf hin, dass die Kindheit ein eigener Lebensabschnitt ist, der von den Erwachsenen völlig falsch gesehen wird: *„Man kennt die Kindheit nicht, und infolge der falschen Vorstellungen über sie verirrt man sich weiter, je weiter man geht. Die Weisesten fassen ins Auge, was dem Erwachsenen zu wissen nützlich ist, sie bedenken aber nicht, was Kinder davon zu lernen imstande sind.“*³⁶

³³ Arnold, Klaus: Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Neuzeit S. 18

³⁴ Vgl.: Ebenda, S. 25

³⁵ Vgl.: Ebenda, siehe Texte ab S. 89

³⁶ Rousseau, Jean Jacques: *Emil oder über die Erziehung*. – 2. Aufl., Übers.: Josef Esterhues, 2. Auflage, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, 1962, S. 8

Erstmals wird die Kindheit theoretisch als eigener Lebensabschnitt betrachtet, der sich von dem des Erwachsenen unterscheidet und daher auch eine andere Herangehensweise erfordert. Rousseau weist wiederholt explizit auf den Unterschied zwischen Erwachsenem und Kind hin: *„Die Menschheit hat ihren Platz in der Ordnung der Dinge, die Kindheit ihren Platz in der Ordnung des menschlichen Lebens. Man muß den Mann als Mann und das Kind als Kind betrachten.“*³⁷

Rousseau kritisiert gleich zu Beginn des Romans die herrschenden Verhältnisse, wendet sich dabei jedoch nicht gegen eine bestimmte Person oder Erziehungsform, sondern sehr allgemein gegen den Menschen an sich:

*„Alles ist gut, wie es aus den Händen des Schöpfers der Dinge hervorgeht; alles entartet unter den Händen des Menschen. [...] Er will nichts so haben, wie es die Natur gebildet hat, selbst den Menschen nicht. Man muß ihn abrichten für ihn selbst wie ein Schulpferd, ihn nach der Mode zustutzen wie einen Baum seines Gartens.“*³⁸

Die zerstörerische Kraft des Menschen war bereits bekannt, bevor diverse Naturschutzorganisationen diese Erkenntnis für sich instrumentalisierten. Rousseau war keineswegs ein Misanthrop. Er glaubte, dass seine Erziehung den Menschen wieder zu seinem „Beruf“ zurückführen würde und das ist: *„Mensch zu sein“*.³⁹

Ein erhabener Gedanke, dessen Verwirklichung für Rousseau schon bei der Geburt beginnt, worauf er an mehreren Stellen hinweist: *„Ich wiederhole: Die Erziehung des Menschen beginnt mit der Geburt; ehe er spricht und hört, lernt er schon. Die Erfahrung kommt aller Belehrung zuvor.“*⁴⁰ Die Erziehung, die Rousseau seinem Zögling Emil in den ersten zwölf Lebensjahren angedeihen lässt, ist auf dem Prinzip der Erfahrung aufgebaut, jedoch nicht in allen Bereichen. Der kleine Emile wird nicht in den sogenannten geistigen Wissenschaften unterwiesen. Er wird auf dem Land erzogen, wo er sich bewegen und die Natur erforschen kann. Sein Erzieher wird nicht müde werden ihn bis zu seinem zwölften

³⁷ Rousseau, Jean Jacques: Emil oder über die Erziehung. S. 63

³⁸ Ebenda, S. 11

³⁹ Ebenda, S. 17

⁴⁰ Ebenda, S. 43

Lebensjahr zu beschäftigen, Sprachunterricht beispielsweise wird Emil jedoch nicht erhalten.

Die wichtigste Erziehungsregel Rousseaus lautet Zeit verlieren, statt Zeit zu gewinnen.⁴¹ Damit weicht er von sämtlichen gängigen Erziehungsmodellen ab, die den Lehrern vorschreiben, dem Kind so früh wie möglich eine umfassende Bildung in Sprachen sowie Natur- und Geisteswissenschaften zukommen zu lassen. *„Die erste Erziehung muß also rein negativ sein. Sie soll das Kind nicht in der Tugend der Wahrheit unterweisen, sondern sein Herz vor Laster und den Verstand vor Irrtümern bewahren.“*⁴² Dieses Unternehmen kann jedoch nicht mit jedem beliebigen Kind in die Tat umgesetzt werden. Emil ist zwar ein erfundener Zögling, doch seine Herkunft, sein Familienstand und seine körperliche Verfassung sind vom Autor bewusst gewählt und begründet worden. Emile ist Franzose, da die Europäer sich, nach Rousseaus Ansicht, besser an die verschiedensten klimatischen Bedingungen anschließen können: *„Wenn ein Bewohner der gemäßigeren Zone nach und nach die heiße und kalte bereist, so ist er immer noch sichtlich im Vorteil.“*⁴³ Außerdem glaubt Rousseau neurologische Unterschiede zwischen Bewohnern der äußersten und jener der gemäßigeren Zone erkannt zu haben: *„Weder die Neger noch die Lappländer bringen es zu den Verstandesleistungen der Europäer.“*⁴⁴ Emil ist reich bzw. stammt aus vermögenden Verhältnissen: *„Wählen wir also einen reichen Zögling. Wir werden wenigstens die Gewissheit haben, einen Menschen mehr gebildet zu haben. Der Arme kann aus sich selbst ein Mensch werden.“*⁴⁵ Da der Erzieher die wichtigste und für lange Zeit einzige Bezugsperson seines Zöglings sein muss, wären Eltern eventuell im Weg, daher ist Emil Waise.⁴⁶

Wie bereits erwähnt wird Emile bei seinem Erzieher auf dem Land aufwachsen, er wird von diesem genau beobachtet, er wird aber auch mehr Freiheiten haben als andere Kinder seines Alters. Emil wird nichts tun müssen, was für seine Erziehung keinen Nutzen hat, denn *„niemand hat das Recht, dem Kinde etwas zu befehlen, was ihm zu nichts nützt, selbst*

⁴¹ Rousseau, Jean Jacques: Emil oder über die Erziehung. S. 80

⁴²Ebenda, S. 80

⁴³Ebenda, S. 31

⁴⁴Ebenda

⁴⁵Ebenda

⁴⁶Vgl.: Ebenda

der Vater nicht.“⁴⁷ Dafür muss er imstande sein zu gehorchen und darf kein kleiner Despot werden. Rousseau sieht die Essenz der Kindheit in der Abhängigkeit vom Erwachsenen und darauf baut er Emils Erziehung auf. „Gibt es auf der Welt wohl ein Wesen, das schwächer, elender, mehr der Gnade seiner Umgebung anheimgegeben, mehr des Mitleids, der Sorgfalt und des Schutzes bedürftig ist als ein Kind?“⁴⁸ Emils Kindheit dauert bis zu seinem zwölften Lebensjahr, was seine Altersgenossen schon wissen, wird er erst jetzt lernen, doch er kann seine Studien vorurteilsfrei und mit Neugier beginnen. Die wichtigste Erfahrung, die ihn von anderen Kindern unterscheiden wird: „Er hat doch wenigstens seine Kindheit genossen, wir haben ihm nichts genommen, was die Natur ihm nicht gab.“⁴⁹ Emil wird viel lernen, erwachsen werden, eine Reise machen und die ihm von Rousseau zugedachte Frau, Sophie, heiraten. Da Rousseau in *Emil oder über die Erziehung* erstmals die Eigenständigkeit der Kindheit betont, ist es für einen Forschenden, der sich mit der Geschichte der Kindheit auseinandersetzt, unumgänglich sich auch mit Rousseau und seinem Erziehungsroman zu befassen. Die bereits häufig zitierte Sozialwissenschaftlerin Erna Maria Johansen hat das auch getan und Jean Jaques Rousseaus Erziehungsmodell heftig kritisiert, indem sie Rousseau absichtliche Manipulation des Kindes vorwirft und einen entsprechenden Absatz zitiert, in dem er tatsächlich auf die Allmacht des Erziehers hinweist.

„Kann der Anspruch autoritärer Erziehung noch kompromißloser formuliert werden? [...] In Abwandlungen und Abschwächungen aber übten Rousseaus Vorstellungen in ganz Europa einen außerordentlich starken Einfluß aus.“⁵⁰ Hugh Cunningham weist in *Geschichte des Kindes in der Neuzeit* auf die praktische Rezeption von Rousseaus Theorien hin, sieht seinen Einfluss jedoch in der wiedererlangten Stärkung der Mutterrolle als führende Kraft der Erziehung.⁵¹

Aber sind die in *Emil oder über die Erziehung* beschriebenen Handlungen überhaupt in die reale Welt übertragbar? Ein Kind wird von seiner Familie getrennt und gänzlich der Macht eines einzelnen Erziehers ausgeliefert ohne Kontakt zu seinen Angehörigen, ohne

⁴⁷ Rousseau, Jean Jacques: *Emil oder über die Erziehung*. S. 69

⁴⁸ Ebenda, S. 74

⁴⁹ Ebenda, S. 168

⁵⁰ Johansen: *Betrogene Kinder*. S. 128

⁵¹ Vgl.: Cunningham, Hugh: *Geschichte des Kindes in der Neuzeit*. S. 105

gleichaltrige Spielkameraden. Peter Tresp hat sich in seinem Buch *Rousseaus Émile als Experiment der Natur und Wunder der Erziehung* mit Rousseaus Werk auseinandergesetzt und kommt aufgrund der Gattung des *Emil* zu einem eindeutigen Urteil: „*Der utopische Roman ist gerade nicht auf direkte Realisierbarkeit angelegt, sondern schöpferisches Spiel mit Möglichkeiten*“⁵² Rousseau gibt in seinem Roman Anregungen und bietet Alternativen an, von einer unreflektierten Umsetzung seiner Ideen sollte jedoch im Interesse des Kindes Abstand genommen werden.

1.4. Kindheit und Familie

In den wissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema Geschichte der Kindheit wird häufig die Frage aufgeworfen, ob und in welchem Ausmaß die Eltern ihre Kinder geliebt hätten, besonders die von der Mutter ausgehenden Gefühle wurden sehr oft als gleichgültig gedeutet. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass Emotionen schwer zu untersuchen sind, besonders wenn sie soziale Gruppen wie Arbeiter und Bauern betreffen, die nur eine begrenzte Anzahl an Zeugnissen hinterlassen haben. Forschungen dieser Art laufen leicht Gefahr in die Spekulation abzugleiten. Es existieren repräsentative Kategorien, die das Leben eines Kindes innerhalb der Familie aussagekräftig beschreiben und den Bedeutungsgewinn des Begriffes Kindheit demonstrieren können. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das Kind einerseits Gegenstand pädagogischer Schriften, die Anleitungen zur Erziehung anboten. Herausragenden Stellenwert auf diesem Gebiet hat der Roman *Emil oder über die Erziehung* von Jean-Jacques Rousseau. Andererseits entstand eine neue literarische Gattung, deren Zielpublikum Kinder waren: Kinderliteratur. Bücher und Wochenschriften sollten den Kindern gute Erziehung und bürgerliche Werte vermitteln.⁵³ Man darf sich diesbezüglich jedoch nicht jene Literatur vorstellen, die man heutzutage bei einem Besuch in der Kinderabteilung eines Buchgeschäftes vorfinden würde.

⁵² Tresp, Peter: *Rousseaus Émile als Experiment der Natur und Wunder der Erziehung*. Ein Beitrag zur Geschichte der Glorifizierung von Kindheit. - Leske+Budrich, Opladen, 2000

⁵³ Vgl.: Peikert, Ingrid: *Zur Geschichte der Kindheit im 18. und 19. Jhdt.* - in: Reif, Heinz (Hg.): *Die Familie in der Geschichte*, S. 117ff

„Bevorzugte Themen waren die Beherrschung des Körpers und der elementaren Bedürfnisse, der Wert der Arbeit, der Wohltätigkeit und des Gehorsams, die Nützlichkeit des Lernens und die Verwerflichkeit bloßer Spielerei. Der Ton dieser Kinderbücher war sachlich, die Darstellungsform ‚phantasielos‘ und schlicht.“⁵⁴

Diese Form der Literatur war jedoch nicht für alle erschwinglich. Die Kinder der ärmeren Bevölkerungsschichten konnten nur auf Schulbücher und die Bibel zurückgreifen.⁵⁵

Neben Kinderliteratur wurden ab dem 18. Jahrhundert auch eigene Kinderzimmer geschaffen. Dieser Umstand war ebenfalls von den finanziellen Mitteln der Eltern abhängig. Zimmertrennung hatte auch Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Kinder: *„Die räumliche Trennung von Eltern und Kindern bedeutete [...], daß die Kinder durch ihren Umzug vom elterlichen Schlafzimmer in ihren eigenen Raum auch von der elterlichen Sexualität isoliert waren. [...] Die neu entstandene Kinderwelt sollte eine garantiert entsexualisierte Welt sein.“⁵⁶*

In dieser neu entstandenen Kinderwelt konnten jedoch nicht alle Kinder leben, denn wo Erziehung mit Kosten verbunden ist, wird sie milieuabhängig. Die Einrichtung eines eigenen Zimmers und die Anschaffung von eigener Mode und eigenen Büchern für Kinder waren nur Familien mit guten finanziellen Verhältnissen vorbehalten, also Familien aus den *„bildungs- und besitzbürgerlichen Schichten.“⁵⁷* Für die Mehrzahl der Bevölkerung war es schlichtweg nicht möglich der Kindererziehung besondere Aufmerksamkeit zu widmen, denn hier stand das Überleben an erster Stelle.⁵⁸ *„Für die Kinder der ärmeren Klassen gab es keinen gesonderten Lebens- und Schonraum; sie teilten weiterhin das Leben der Erwachsenen in ungesicherter Existenz und unterlagen der gleichen Ausschöpfung ihrer Arbeitskraft.“⁵⁹* Die Kinder der besitzlosen Klassen konnten sich ihre

⁵⁴ Peikert, Ingrid: Zur Geschichte der Kindheit im 18. und 19. Jhdt. S. 117

⁵⁵ Vgl.: Ebenda, S. 180

⁵⁶ Ebenda, S. 122

⁵⁷ Ebenda, S. 130

⁵⁸ Vgl.: Ebenda

⁵⁹ Johansen, Erna Maria: Betrogene Kinder. S. 129

Kindheit nicht leisten, da es bis ins 20. Jahrhundert hinein selbstverständlich war, dass ein Kind zum Lebensunterhalt der Familie beitrug, mitunter auch auf ungesetzliche Weise, nämlich durch Betteln oder sogar Stehlen, wobei es durchaus vorkam, dass die Kinder von ihren Eltern zum Diebstahl erzogen wurden; besondere Aufmerksamkeit wurde auf Abhärtung gelegt, um eventuelle polizeiliche Maßnahmen zu überstehen ohne einen Mittäter zu verraten.⁶⁰

In den bürgerlichen Familien entwickelte sich ab dem 18. Jahrhundert eine neue „*geschlechtsspezifische Arbeitsteilung*“⁶¹: Der Mann sorgte für das notwendige Einkommen, während die Frau, von dieser Aufgabe befreit, sich vollkommen der Haushaltsführung und der Kindererziehung widmen konnte.⁶² Auf diese Weise entstand die traditionelle bürgerliche Familie, die bis in die 60er des 20. Jahrhunderts bestehen konnte, ehe die großen gesellschaftlichen Umwälzungen dieser Dekade die traditionellen Werte in Frage stellten und neue Familienmodelle erdacht wurden. Jede bürgerliche Familie schuf sich dank dieser Rollenaufteilung ein Heim, ein Zufluchtsgebiet, einen Ort, in den man sich zurückziehen und in dem man Geborgenheit finden konnte, zumindest jener Teilen der Bevölkerung, der es sich leisten konnte.

Die bürgerliche Mutter wurde zur wichtigsten Bezugsperson in der ersten Lebensphase des Kindes: „*In einer arbeitsfreien Kindheit schuf die Mutter durch ihr verstärktes Eingehen auf kindliche Bedürfnisse die Voraussetzungen für die Entfaltung der individuellen Möglichkeiten ihrer Kinder.*“⁶³ Der fürsorglichen, liebevollen Aufmerksamkeit der Mutter aus dem Bürgertum steht die gleichgültige, absichtliche Vernachlässigung so mancher Mutter aus den unteren Bevölkerungsschichten gegenüber. In einer Zeit, in der Empfängnisverhütung gar nicht oder nur unzureichend (*coitus interruptus*) praktiziert wurde, mussten die Eltern die Zahl der zu ernährenden Kinder auf andere Weise kontrollieren, nicht selten geschah dies durch Vernachlässigung bzw. durch Unterlassung. So wurden Kinder nach der Geburt nicht gestillt, sondern mit einem Brei aus Wasser und

⁶⁰ Johansen, Erna Maria: *Betrogene Kinder*. S. 73

⁶¹ Peikert, Ingrid: *Zur Geschichte der Kindheit im 18. und 19. Jhdt.* S. 131

⁶² Vgl.: *Ebenda*

⁶³ *Ebenda*, S. 132

Mehl gefüttert, was zu tödlichen Magen-Darm-Infekten führen konnte; die mangelhafte Hygiene, der die Neugeborenen ausgesetzt wurden tat ihr übriges.⁶⁴

Neben dem Heim, in welchem das Kind innerhalb seiner Familie aufwächst, wird ein neuer Lebensraum für Kinder erschlossen, die Schule. Jene Schule, die für Philippe Ariès für einen grundlegenden Wandel in Eltern-Kind-Beziehungen verantwortlich ist. Obwohl die Schule seiner Ansicht nach zu einer radikalen Trennung der Lebensräume für Erwachsene und Kinder führte, erkennt Ariès auch den Wandel, der ‚mit dem Beginn der Verschulung, innerhalb der Familie stattgefunden hat: *„Sie [die Familie] wendet sich dem Kind zu, ihr Alltag verschmilzt mit den gefühlsbetonter gewordenen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern.*“⁶⁵ Im 18. Jahrhundert, der Zeit der Aufklärung, wurden erstmals Gesetze erlassen,

die die Eltern dazu verpflichteten ihre Kinder zur Schule zu schicken.⁶⁶ In Preußen wurde die allgemeine Schulpflicht 1763 erlassen, in Österreich 1774, Holland und Dänemark folgten 1814.⁶⁷ Einerseits wurde der Schulbesuch der Kinder von den Eltern begrüßt, da die Kinder lesen und schreiben lernten und somit in der Lage waren gesetzliche Vorschriften zu verstehen und ihnen die Chance auf sozialen Aufstieg geboten wurde, andererseits waren viele Familien auf die Arbeitskraft der Kinder angewiesen, was dazu führte, dass viele Kinder den größten Teil des Jahres nicht zur Schule gehen konnten, sondern den Eltern zur Hand gehen mussten; Zeit für die Schule blieb daher nur im Winter.⁶⁸ Darüberhinaus war die Schule kostenpflichtig, besonders wenn die Kinder dem Unterricht fern blieben. Diese Vorschrift stieß besonders bei den Eltern auf Ablehnung, auch wenn diese eine positive Einstellung zur Schule hatten:

⁶⁴ Vgl.: Shorter, Edward: Die große Umwälzung in den Mutter-Kind-Beziehungen vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. - in: Martin, Jochen: Zur Sozialgeschichte der Kindheit. – Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 1986, S. 506

⁶⁵ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. S. 511

⁶⁶ Vgl.: Herrmann, Ulrich: Die Pädagogisierung des Kinder- und Jugendlebens in Deutschland seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. – in: Zur Sozialgeschichte der Kindheit. S. 667

⁶⁷ Vgl.: Cunningham, Hugh: Geschichte des Kindes in der Neuzeit. S. 176f

⁶⁸ Vgl.: Ebenda, S. 152

„Erst wenn staatliche und kirchliche Obrigkeiten den Schulbesuch zu erzwingen versuchten, rührte sich auch die Opposition der Eltern. Sie richtete sich nicht gegen die Schulerziehung selbst, sondern gegen das Kontrollsystem, die strengen Bestimmungen und die Strafgebühren für das Fernbleiben vom Unterricht.“⁶⁹

Bis zum 17. Jahrhundert war das Schulsystem überwiegend in kirchlicher Hand, erst durch die Strömung der Aufklärung begann der Staat mehr und mehr leitend auf das Schulwesen einzuwirken. Auch Privatpersonen und Stiftungen setzten sich vermehrt für die Finanzierung von Schulen und die Ausbildung von Kindern ein:

„Zu dem privaten Engagement für die Einrichtung von Schulen gesellte sich im ausgehenden 17. und im beginnenden 18. Jahrhundert die so genannte verfasste Philanthropie in Form von Gesellschaften, die sich bestimmter Mängel und Bedürfnisse innerhalb der Gesellschaft annahmen.“⁷⁰

Diese karitativen Einrichtungen kamen besonders Waisenkindern zugute, die auf diese Weise in den Genuss grundlegender Bildung (Lesen, Schreiben, Rechnen) kamen, was ihnen in ihrem späteren Arbeitsleben Vorteile verschaffte. Im Zuge der Kinderschutzpolitik ab den 1880er Jahren übernahm der Staat die Rolle der Philanthropen, da man an seiner Spitze zu der Ansicht gelangt ist, dass die Kindheit ein spezieller Lebensabschnitt sei und Kinder andere Bedürfnisse als Erwachsene hätten.⁷¹

1.5. Kindheit und Arbeit

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits erwähnt, dass der Verdienst eines arbeitenden Kindes jahrhundertlang einen wichtigen Beitrag zum Familieneinkommen darstellte. Es wurde vorausgesetzt, dass die Kinder, sobald sie sich allein zurechtfinden konnten, einer Arbeit nachgingen. In der bäuerlichen Familie musste das Kind ab dem sechsten oder siebenten Lebensjahr *„kleine, aber nützliche Aufgaben in Haus und Hof übernehmen – auf*

⁶⁹ Cunningham, Hugh: Geschichte des Kindes in der Neuzeit. S. 155

⁷⁰ Ebenda, S. 171

⁷¹ Vgl.: Ebenda, S. 193

die jüngeren Geschwister aufpassen, Vieh hüten, Vögel und sonstige Schädlinge von den Feldern verjagen.“⁷² Einfache Tätigkeiten, die keinesfalls die gesamte Zeit der Kinder in Anspruch nahmen und auch teilweise Raum für den Schulbesuch ließen; paradiesische Zustände im Vergleich zur Ausbeutung der Kinder während der Industrialisierung.

Im 18. Jahrhundert existierten noch keine Gesetze, die die Kinderarbeit verboten, es gab auch keine Regulierung der Arbeitszeiten. Frühe Gewöhnung der Kinder an regelmäßige Arbeit war sogar Teil der Erziehungskonzepte namhafter Pädagogen wie Johann Heinrich Pestalozzi.⁷³ Auf diesem Wege konnte der Staat die Kosten für Unterkunft, Ernährung und Kleidung für Kinder in Waisenhäusern sparen. Er ließ die Kinder einfach für sich arbeiten, reduzierte seine Auslagen und machte Gewinn: *„Aufgrund von Armengesetzen und Verordnungen wurden Zwangsarbeitshäuser und andere Manufakturwerkstätten gerade in Verbindung mit Waisenhäusern geschaffen.*“⁷⁴ In diesen Arbeitshäusern wurden die Kinder einer dauernden Überwachung ihrer Produktivität, unzumutbaren Arbeitszeiten und mangelnder Hygiene bei nicht ausreichender Ernährung und schlechtem Verdienst ausgesetzt. Dieses schwarze Bild der Industrialisierung ist bekannt. Bei Betrachtung desselben darf jedoch nicht übersehen werden, dass im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert ganze Bevölkerungsschichten von der neuen Produktivität erfasst worden sind und diese an ihrem Beginn nicht ausschließlich negativ aufgenommen worden ist.

*„Als eines der wichtigsten Mittel, die Menschen emsiger, industriöser und ‚erwerbbarer‘ zu machen, wurde die Verwandlung der Volksschulen in Industrieschulen genannt. [...] Als erfolgreiche Methode erwies es sich, Kinder und Lehrer am Erlös der Produkte des Unterrichts zu beteiligen [...]“*⁷⁵

Diese gewinnbringende Vorgehensweise wurde jedoch von den Fabrikanten der Industrialisierung nicht übernommen, womit das schwarze Bild, welches ausgebeutete Kinder zeigt, wieder zum Vorschein kommt.

⁷² Cunningham, Hugh: Geschichte des Kindes in der Neuzeit. S. 125

⁷³ Vgl.: Johansen, Erna Maria: Betrogene Kinder. S.78

⁷⁴ Ebenda

⁷⁵ Ebenda, S.85

Im 19. Jahrhundert lebte der größte Teil der Bevölkerung in den Städten, eine hohe Zahl Erwerbstätiger arbeitete in Handwerk und Industrie, ein Drittel der Erwerbstätigen war weiblich.⁷⁶ „*Es wurde also in der Gesellschaft mehr als je zuvor in dauerhaft organisierter Form in Handwerk, Gewerbe und Fabrik gearbeitet.*“⁷⁷ Diese flächendeckende Betriebsamkeit machte selbstverständlich auch vor den kleinsten Mitgliedern der Gesellschaft, den Kindern, nicht halt. Wie bereits erwähnt wurden Kinder früh mit regelmäßiger Arbeit vertraut gemacht. Besonders in der Textilbranche wurden viele Kinder beschäftigt. Aber während der Industrialisierung verfügten Kinder im Gegensatz zu Erwachsenen auf dem Arbeitsmarkt über einen entscheidenden Vorteil: sie waren die billigsten Arbeitskräfte. Mit der Ausdehnung des Marktes vergrößerte sich auch der Wettbewerb, um erfolgreich wirtschaften zu können, mussten die Unternehmer ihre Ausgaben senken, also die Löhne auf ein Minimum kürzen. Wer würde unter diesen Voraussetzungen arbeiten? Die kleinsten und schwächsten, die Kinder, die sich nicht wehren konnten; die Kinder, die überleben wollten. Für den Unternehmer der Industrialisierung waren Kinder als Arbeitskräfte unverzichtbar. „*Es scheint sich eine Situation eingestellt zu haben, in der [der] Wettbewerb die Arbeitskosten durch den Einsatz von Kinderarbeit drastisch gesenkt hatte.*“⁷⁸ Ein Kind musste jederzeit bereit sein, den Verdienstausschlag eines anderen Familienmitgliedes mitzutragen, was in einer Zeit, in der Krankenversicherung oder Schutzbekleidung für den Arbeitsplatz nicht existieren, keine Seltenheit war. Schule und Freizeitvergnügen blieben dabei natürlich auf der Strecke.

„*Kinderarbeit bedeutete nicht nur, daß das körperliche Leistungsvermögen in einem zu frühen Alter hart belastet wird und damit der weiteren Entwicklung schadet; Kinderarbeit bedeutet meist zugleich, daß die Not - z.B. im Falle der Krankheit des Hauptnährers – zum schnellen Verdienst zwingt, an eine berufliche Ausbildung also nicht zu denken ist.*“⁷⁹

⁷⁶ Vgl.: Johansen, Erna Maria: *Betrogene Kinder*. S. 89

⁷⁷ Ebenda, S. 90

⁷⁸ Cunningham, Hugh: *Geschichte des Kindes in der Neuzeit*. S. 199f

⁷⁹ Johansen, Erna Maria: *Betrogene Kinder*. S. 93

Bereits von klein auf werden die Kinder mit einem hohen Maß an Verantwortung belastet. Dafür wird ihnen jeglicher Freiraum genommen, sie haben keine Zeit für Spiele oder die Schule.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts formierte sich eine Bewegung, die sich für den Schutz der Kinder einsetzte und die Festlegung der Arbeitszeit und eines Mindestalters für den Eintritt in die Arbeitswelt forderte. Bereits 1817 äußerte der deutsche Minister Hardenberg seine Bedenken an der frühen Gewöhnung kleiner Kinder an Fabrikarbeit, doch die Abhängigkeit der Unternehmer von ihren jüngsten Arbeitern war zu ausgeprägt als dass auf sie verzichtet werden konnte.⁸⁰ Die Macht der Unternehmer war groß, doch die Kritik wurde lauter, was teilweise auch einer literarischen Strömung zu verdanken ist, der Romantik. Diese Epoche hatte die Kindheit als das goldene Zeitalter entdeckt und ihre Vollkommenheit und Reinheit in vielen Gedichten zu veranschaulichen versucht. Kindheit wurde mit Natur assoziiert, mit Lebensfülle und Daseinsfreude.⁸¹ Die Daseinsfreude eines fiktiven spielenden, von der Mutter geherzten Kindes lässt sich in keiner Weise mit dem Alltag eines realen kleinen Fabrikarbeiters in Verbindung bringen. Während das Kind der Romantik die Unschuld verkörpert, ist das Kind in der Fabrik der Willkür der Aufseher, und damit auch sexuellem Missbrauch ausgeliefert.⁸²

Die Tendenzen der Romantiker heizten den Diskurs über die Einschränkung der Kinderarbeit an und bald zeichneten sich die ersten Veränderungen ab: *„Im Jahre 1839 trat in Preußen der erste beschränkte Arbeitsschutz in Kraft. Das Gesetz verbot die regelmäßige Arbeit von Kindern unter 9 Jahren in Fabriken, in Berg-, Hütten- und Pochwerken [...]“*⁸³ Der erste Schritt war getan. Das Gesetz trat in Kraft, die Umsetzung bereitete vielen Unternehmern jedoch gewisse Schwierigkeiten, da der Staat es verabsäumt hatte, Kontrollinstanzen einzusetzen, die die Einhaltung des neuen Gesetzes zu überwachen hatten: *„Die gesetzlichen Bestimmungen waren leicht zu umgehen, weil ihre Durchführung staatlicherseits nicht überwacht wurde. Der Arbeitsmißbrauch der Kinder*

⁸⁰ Vgl.: Johansen, Erna Maria: *Betrogene Kinder*. S. 103

⁸¹ Vgl.: Baader, Meike Sophia: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*. - Luchterland Verlag, Berlin, 1996, S. 37ff

⁸² Vgl.: Johansen, Erna Maria: *Betrogene Kinder*. S. 104

⁸³ Ebenda, S. 105

wurde also kaum eingedämmt.“⁸⁴ Trotz dieser juristischen Mängel war die Kinderschutzbewegung nicht mehr aufzuhalten. In ganz Europa wurden Gesetze zum Schutz des arbeitenden Kindes erlassen. Man hatte erkannt, dass die Zukunft der Nationen in den Händen der Kinder lag. Mit verbrauchten, ungebildeten Kindern konnte ein Land vielleicht kurzfristig erfolgreich wirtschaften, auf lange Sicht gesehen, würde die Entwicklung jedoch stagnieren, die ausgebeuteten Kinder würden zu früh sterben, die Bevölkerung würde immer älter werden, die erforderlichen Kapazitäten für Forschung und Militär würden fehlen. Das Land würde sich selbst von innen heraus aushöhlen. Um den Schutz der Kinder zu verbessern und die Einhaltung der Vorschriften zu überwachen, wurden weitere Gesetze erlassen:

*„Im Jahre 1853 wurden die Schutzbestimmungen erweitert, so daß ab 1855 Kinderarbeit nur noch nach dem vollendeten 12. Lebensjahr gestattet war. Zur Aufsicht über die Einhaltung der Schutzbestimmungen konnten Fabrik-Inspektoren im Bedarfsfalle eingesetzt werden.“*⁸⁵ Nach der Gründung des Deutschen Reiches 1871 trat dieses Gesetz auch in den übrigen Teilen Deutschlands in Kraft.⁸⁶ Es ist natürlich keine Überraschung, dass auch dieses Gesetz teilweise nicht eingehalten wurde und Kinder unter zwölf Jahren trotzdem arbeiten mussten. Aber die Lage besserte sich, was auch den Inspektoren zu verdanken war, die regelmäßige Untersuchungen durchführten. Den Rückgang der Kinderarbeit betreffend sieht Erna M. Johansen auch in Verbindung mit industriellen Veränderungen:

*„Sie [die Kinderarbeit] war in vielleicht noch stärkerem Maße dadurch bedingt, daß die Zahl der Mittel- und Großbetriebe zunahm – eine Entwicklung nach der Industrialisierungsphase von 1850/70, die sich in allen Teilen des Deutschen Reiches bemerkbar machte. Man kann daher sagen, daß humanitäre Ziele erst in dem Maße erreicht wurden, wie erhöhte Ansprüche in den Produktionsverfahren die Kinderarbeit in maschinenbetriebenen Unternehmen unrentabel machten.“*⁸⁷

⁸⁴ Johansen, Erna Maria: Betrogene Kinder. S. 105

⁸⁵ Ebenda

⁸⁶ Vgl.: Ebenda

⁸⁷ Ebenda, S.106

Erst war die Kinderarbeit eine Notwendigkeit, später ein Opfer des Fortschritts. Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert wurde der Schutz des Kindes vom Staat weiter ausgebaut, bis Kinderarbeit per Gesetz in vollem Umfang verboten wurde. Das 20. Jahrhundert wurde zum Jahrhundert des Kindes erklärt.⁸⁸ 1969 wurden sämtliche Rechte des Kindes in der Kinderrechtskonvention der Vereinten Nationen umfassend erklärt. Darin heißt es beispielsweise in Artikel 3 zum Wohl des Kindes:

„Bei allen Maßnahmen, die Kinder betreffen, gleichviel ob sie von öffentlichen oder privaten Einrichtungen der sozialen Fürsorge, Gerichten, Verwaltungsbehörden oder Gesetzgebungsorganen getroffen werden, ist das Wohl des Kindes ein Gesichtspunkt, der vorrangig zu berücksichtigen ist.“⁸⁹

Das Jahrhundert des Kindes ist vorüber. Warnende Stimmen werden laut, die die Kindheit in Gefahr in sehen. Sie weisen darauf hin, dass die Lebenswelt der Kinder wieder in eine gefährliche Nähe zur Lebenswelt der Erwachsenen rückt. Fernsehen, Internet und Videospiele werden als Bedrohung angesehen, die die Kinder zu früh mit der gefährlichen Außenwelt konfrontieren würden, vor der man sie so lange wie möglich schützen muss. Es wird sich zeigen, ob und was die Menschheit aus den vergangenen Jahrhunderten gelernt hat. Vielleicht wird sie eines Tages in der Lage sein, die Kinder weltweit zu schützen und nicht nur in einem privilegierten Teil.

2. Drama um das Theater – Theater um das Drama

2.1. Entwicklung des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert

Das 18. Jahrhundert hat sich nicht nur für die Erforschung der Kindheit als besonders pädagogisch wertvoll erwiesen; zur gleichen Zeit emanzipierten sich die deutschen Theaterschaffenden (Autoren und Schauspieltruppen) von ihren ausländischen (bes. ihren

⁸⁸ Vgl.: Cunningham, Hugh: Die Geschichte des Kindes in der Neuzeit. S. 231

⁸⁹ <http://www.aufenthaltstitel.de/unKinderrechtskonvention.html#1> Zugriff: 8. Dezember 2008 11:33

französischen) Kollegen und das deutsche Drama konnte die Bühne betreten. Diese Veränderungen nahmen mehrere Jahrzehnte in Anspruch, doch sie führten zu einer Herausbildung neuer dramatischer Gattungen, einer neuen Schauspielkunst und zum Übergang von der Wanderbühne zur stehenden Bühne.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts galten Dramen aus dem Ausland, speziell aus Frankreich und England sowie die Schauspielkunst italienischer und französischer Wandertruppen als Vorbild für das Theater im deutschsprachigen Raum. Ähnlich wie die französische Mode und Schlossarchitektur sollte auch das Theater den Geschmack der deutschen Fürsten treffen und so die als besonders exquisit angesehene, nachbarliche Lebensart an deutschen Höfen Einzug finden: *„So hatte sich an den preußischen Hofbühnen ein Spielbetrieb ausgebildet, der ausschließlich von italienischen und französischen Ensembles bestritten wurde, die zeitweilig auch in schärfster Konkurrenz zueinander standen.“*⁹⁰ Auch ein Großteil des Repertoires deutscher Truppen setzte sich aus Übersetzungen englischer und französischer Stücke zusammen.⁹¹ Trotz dieser Übermacht darf der Geschmack des deutschen Publikums jedoch keinesfalls als monoton angesehen werden, da sich die volkstümlichen Hanswurstiaden und Stegreifspiele ebenfalls besonders großer Beliebtheit erfreuten. Die ersten Versuche das deutsche Theater zu reformieren, zielten aber nicht sofort, wie vielleicht zu erwarten war, auf eine Abkehr vom klassizistischen Vorbild der Regeldramatik, sondern, im Gegenteil, auf die Schaffung deutscher „Originaldramen“ im Sinne dieser Regeldramatik ab. Diese ersten Reformschritte sind einer zu Beginn einträchtigen Vereinigung von Theatertheorie und Theaterpraxis zu verdanken, nämlich der Zusammenarbeit des Dozenten, Gelehrten und Dramatiker Johann Christoph Gottsched und der Schauspielerin und Theatertruppenprinzipalin Friederike Caroline Neuber. In der Neuberin und ihrem Gatten Johann fand Gottsched Partner, die sich an der Umsetzung seiner neuen Ideen beteiligen wollten.⁹²

Gottsched wollte *„das Drama zu einem moralischen Appell an die Mitbürger machen“*.⁹³ Dieser Appell richtete sich an die Angehörigen sämtlicher Stände. Formal verfasste

⁹⁰ Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. 2. Band. – Metzler Verlag, Stuttgart, 1996, S.712

⁹¹Vgl.: Ebenda, S. 772

⁹² Vgl.: Brauneck: Die Welt als Bühne. 2. Band. S. 755

⁹³ Steinmetz, Horst: Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. – Metzler Verlag, Stuttgart, 1987, S. 33

Gottsched seine Dramen in vollkommener Analogie mit der französischen Regeldramatik. Das bedeutete: Die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung war gegeben und die Ständeklausel wurde eingehalten, als Versmaß galt es den Alexandriner zu gebrauchen. Inhaltlich veränderte Gottsched die Funktion der Tragödie: „*das tragische Spiel, sofern es sich an die Hofwelt richtet, gilt nicht mehr der Glorifizierung des Hofes und seiner Angehörigen, sondern der Kritik eben dieser Hofgesellschaft.*“⁹⁴ Nach diesem Prinzip schuf er das erste deutsche „Originaldrama“ *Der sterbende Cato*, welches 1731 von der Neuberschen Truppe in Leipzig uraufgeführt wurde.⁹⁵

Mit Gotthold Ephraim Lessing, einem der wichtigsten Theatertheoretiker und Dramatiker des 18. Jahrhunderts, kündigte sich eine Veränderung und Erweiterung der von Gottsched eingeleiteten Reform für das deutsche Theater an, die die Entwicklung neuer Gattungen begünstigte. Lessing führte die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels im deutschen Sprachraum ein (siehe Kapitel 2.2.) und lieferte mit der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767) einen umfassenden Beitrag zur Dramen- und Schauspieltheorie. Es war Caroline Neuber selbst, die 1748 Lessings Lustspiel *Der junge Gelehrte* uraufführte.⁹⁶ Es folgten u.a. *Miß Sara Sampson* (1755), *Minna von Barnhelm* (1767), *Emilia Galotti* (1772) und *Nathan der Weise* (1783). Lessing behandelte in seinen Stücken gesellschaftskritische Themen und setzte sich mit den Tugenden und Werten des im Aufstieg begriffenen Bürgertums auseinander.

Das deutsche Drama in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte grundsätzlich im Sinn, den Zuschauer moralisch zu erziehen und zu bessern. Im ersten Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* weist Lessing auf diese Intention des Autors hin, die quer durch alle Schichten der Gesellschaft gehen sollte: „*Selbst der dramatische [Dichter], wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern; nicht aber ihn in seinen Vorurteilen, ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.*“⁹⁷ Das Theater sollte zur „moralischen Anstalt“ (Schiller) werden und den Bürger zu einem tugendhaften Menschen machen. Aber wie schon

⁹⁴ Steinmetz, Horst: Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. S. 34

⁹⁵ Vgl.: Brauneck: Die Welt als Bühne. 2. Band. S. 757

⁹⁶ Vgl.: Ebenda, S. 758

⁹⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. - 3. Aufl., Kröner Verlag, Stuttgart, 1978, S. 10

Caroline Neuber und Gottsched nach ihrer symbolischen Vertreibung des Harlekins 1737⁹⁸ erkennen mussten, ließ ein nicht unerheblicher Teil des Publikums eine derartige Instrumentalisierung einer beliebten Unterhaltungskunst nicht zu. Der Geschmack des Publikums bestimmte die Spielpläne. Die Prinzipale der Wandertruppen wussten, dass Neuerungen und Experimente, die das Publikum nicht annehmen wollte, zu schweren finanziellen Einbußen führen konnten.

Mit der Einrichtung von stehenden Bühnen sollte sich das auch nicht ändern. 1767 startete in Hamburg ein theatergeschichtlich bedeutendes Unternehmen. Ein Nationaltheater sollte als stehende Bühne entstehen und die Ideen der Reformer und der Aufklärung in die Tat umsetzen:

„(...) das mit einer solchen Einrichtung nicht nur die Existenz einer eigenen deutschen, der ausländischen, besonders der französischen, gleichwertigen (literarischen) Kultur fördern und belegen will, sondern auch seine eigene Wertewelt zur Darstellung zu bringen trachtet; das nicht nur bestimmte Gesellschaftsschichten (Hoftheater), sondern die ganze deutsche Nation anzusprechen sich vornimmt, dass das Theater nicht nur als wertvolle kulturelle und aufklärende Institution betrachtet, sondern auch bewußt mit Hilfe seines öffentlich-moralischen Appells (...) den Nationalgedanken zu beschwören beabsichtigt.“⁹⁹

Theaterschaffende und Bürger wollten diese Ideale zusammen verwirklichen, Lessing wirkte als Hausdramaturg des Hamburgischen Nationaltheaters. Der Plan schlug fehl, das Publikum erwies sich als nicht so theaterfreudig wie angenommen, zwischenzeitlich musste man das Haus sogar an eine französische Truppe vermieten und schließlich 1769 schließen.¹⁰⁰ Lessing war zu dieser Zeit nicht nur Hausdramaturg, sondern auch Hauskritiker. Die *Hamburgische Dramaturgie* ist eine gesammelte Ausgabe von Kommentaren und dramaturgischen Überlegungen, die Lessing in dieser Zeit verfasste. Lessing war sorgfältig genug in der Ankündigung zur Hamburgischen Dramaturgie in klaren Worten deren Absicht darzulegen: *„Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl*

⁹⁸ Vgl.: Steinmetz, Horst: Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. S. 40

⁹⁹ Ebenda, S. 109

¹⁰⁰ Vgl.: Ebenda, S. 113f

*des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird.*¹⁰¹ Er setzte sich intensiv mit Dramen- und mit Schauspieltheorie auseinander und versuchte die kathartischen Begriffe Eleos und Phobos aus der *Poetik* des Aristoteles zu erfassen, anhand der Analyse einer Aufführung von William Shakespeares Richard III. Lessing übersetzt diese Begriffe als „Mitleid“ und „Furcht“¹⁰²:

„[...] es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.“¹⁰³

Mitleid und Furcht bauen auf der Identifikation des Zuschauers mit der auf der Bühne handelnden Figur auf. (Diese Überlegung wird im nächsten Kapitel noch genauer ausgeführt werden.) Lessing geht ebenfalls auf die Bedeutung der drei Einheiten ein, deren Einhaltung im französischen Regeldrama von ihm kritisch betrachtet wird:

„Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne [...]. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte [...] ließen sie für einen Tag gelten.“¹⁰⁴

Auch wenn Lessing die Bauweise der französischen Dramen ablehnte, gab es einen Franzosen, dessen Werk seine Zustimmung fand, da dieser seine Meinung seine Landsleute betreffend in dieser Diskussion teilte und in Deutschland als Dramatiker weit mehr Beachtung fand als in Frankreich, nämlich Denis Diderot, dessen Schauspiele *Der natürliche Sohn* und *Der Hausvater* zusammen mit dramentheoretischen Schriften von Lessing übersetzt und in einem Band unter dem Titel *Das Theater des Herrn Diderot*

¹⁰¹ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. S. 5

¹⁰² Die Begriffe Eleos und Phobos werden in der modernen Theaterwissenschaft mit „Jammer“ und „Schaudern“ übersetzt.

¹⁰³ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. S. 294

¹⁰⁴ Ebenda, S. 184

herausgegeben wurden. In der Abhandlung *Von der dramatischen Dichtkunst* kritisiert Diderot ebenfalls das Übermaß an Regeln: „*So aber ist die Kunst mit Regeln überhäuft worden, und die Verfasser, weil sie sich ihnen knechtisch unterworfen, haben sich nicht selten viel Mühe gegeben, es lange nicht so gut zu machen, als sie es sonst würden gemacht haben.*“¹⁰⁵ Die Einhaltung der drei Einheiten steht für Diderot außer Frage, auch wenn das eine Herausforderung an den Autor bedeutet: „*Die Gesetze der Einheiten sind schwer zu beobachten, aber sie sind vernünftig.*“¹⁰⁶ Diderot schuf in Frankreich eine dem bürgerlichen Rührstück ähnliche Gattung, die er „genre sérieux“ (ernsthafte Gattung) nannte. Das genre sérieux steht zwischen Komödie und Tragödie.¹⁰⁷ Es ist eine eigene Gattung, die weder Gelächter noch Trauer hervorrufen will, sondern durch Wirklichkeitsnähe eine Verbindung zum Zuschauer herstellen möchte: „*Der Inhalt muß wichtig, und die Verwicklung muß einfach und häuslich sein, und dem gemeinen Leben so nahe als möglich kommen.*“¹⁰⁸

Um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben sich wirklich mit der handelnden Figur zu identifizieren, um Mitleid und Furcht hervorzurufen, musste die Ständeklausel (das Personal der Tragödie darf ausschließlich dem Adel, jenes der Komödie ausschließlich den niederen Ständen entstammen) überwunden und die tragischen Figuren ebenfalls dem Bürgerstand zugeordnet werden. Die Möglichkeit Mitleid zu empfinden könne nur dann bestehen,

*„[...] wenn er [der Dichter] ihn [die handelnde Figur] vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korn schildere.“*¹⁰⁹

¹⁰⁵ Diderot, Denis: *Das Theater des Herrn Diderot*. – Übers. Gotthold Ephraim Lessing, Reclam, Stuttgart, 1986, S. 338

¹⁰⁶ Ebenda, S. 90

¹⁰⁷ Vgl.: Ebenda, S. 141, S. 434

¹⁰⁸ Ebenda, S. 144

¹⁰⁹ Ebenda, S. 295

Auch Schiller setzte sich in seinen Schriften zur Dramentheorie mit der Vorbildwirkung des dramatischen Spiels auseinander, im speziellen in seiner Rede *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, die er 1784 in Mannheim vor der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft hielt.¹¹⁰ Für ihn bildet gerade das Theater, welches für einen langen Zeitraum den Anfeindungen und der Ablehnung der Kirche ausgesetzt war, zusammen mit der Religion und den staatlichen Gesetzen drei Grundsäulen, die die Moral und die Bildung des Menschen tragen. Schiller stellt die Bühne somit auf eine, im historischen Vergleich, ungewöhnlich hohe Stufe: *„So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstab und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetz.“*¹¹¹ Auch hier wird die Wichtigkeit der Identifikation betont, indem die Folgen derselben erklärt werden: *„Sie [die Schaubühne] ist es, die der großen Klasse von Toren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Spott beschämt.“*¹¹² Nicht nur das Trauerspiel oder das Rührstück, auch die Komödie trägt zur Läuterung des Zuschauers bei. Schiller verdeutlicht in mehreren Passagen, dass die Schaubühne als moralische Anstalt für ihn ein Ort der Verbindung von Bildung und Unterhaltung ist, womit er versucht zwei, bisher als Gegensätze angesehene, Bedürfnisse zu vereinen:

*„Die Schaubühne ist eine Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird.“*¹¹³

Die Veränderungen, die im Theater des 18. Jahrhunderts vollzogen worden sind, wirken bis in die Gegenwart hinein. Die deutsche Dramatik konnte an Ansehen gewinnen, die Literarisierung des Theaters wurde vorangetrieben, stehende Bühnen lösten die Wandertruppen ab. Die bürgerlichen Gattungen lockten den Bürger in die

¹¹⁰ Vgl.: Schiller Friedrich: *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* – in: *Werke und Briefe*. 8. Band, Theoretische Schriften. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1992, S. 185

¹¹¹ Ebenda, S. 191

¹¹² Ebenda, S. 193

¹¹³ Ebenda, S. 199f

„Abendschule“¹¹⁴ seiner Zeit. Aber wie kann eine gute bürgerliche Gattung eigentlich wirken?

2.2. Das bürgerliche Trauerspiel

Der Bürger des 18. Jahrhunderts stand innerhalb der Gesellschaft für bestimmte Wertvorstellungen, z.B. Bildung, Sparsamkeit, Arbeit, Pflichtbewusstsein und Rechtschaffenheit. In seinen Anfängen zeigte das bürgerliche Trauerspiel keine Bürger, sondern den Umgang mit deren Wertvorstellungen, und die Lebensführung der einzelnen Figuren. Bürgerlich steht also nicht unbedingt für die soziale Stellung der handelnden Figuren, sondern bedeutet „*so viel wie rein oder allgemein ‚menschlich‘ und privat, häuslich, familiär im Gegensatz zum Geschichtlich-Politischen, Öffentlichen und Heroischen.*“¹¹⁵

In der Theatergeschichte wird Lessings *Miß Sara Sampson* (1755) als das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel angesehen. Die Titelheldin entstammt dem Adel, die soziologische Herkunft ihres Geliebten Mellefont ist zwar unklar, aufgrund seines Auftretens ist er jedoch ebenfalls einer höheren Gesellschaftsschicht zuzuordnen. Die Handlung spielt sich im privaten, zwischenmenschlichen Raum ab. Sara möchte mit Mellefont in geordneten Verhältnissen leben und heiraten, Mellefont versucht seiner unmoralischen ehemaligen Geliebten Marwood zu widerstehen. Saras Vater verzeiht seiner Tochter, doch die Geschichte endet tragisch, die tugendhafte Sara wird von der verbrecherischen Marwood vergiftet.

Das bürgerliche Trauerspiel (*tragédie domestique et bourgeoise* bzw. *domestic drama* oder *middle-class tragedy*)¹¹⁶ hat seinen Ursprung in England, wo 1731 George Lillo's *The London Merchant* uraufgeführt worden ist. Die Hauptfigur dieses Stückes, der junge Kaufmannslehrling George Barnwell, ist ein typischer Angehöriger des Bürgertums.

¹¹⁴ Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert.* – Jugend und Volk Verlag, Wien, 1980

¹¹⁵ Guthke, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel.* – 1. Aufl., J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1972, S. 7

¹¹⁶ Vgl.: Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert.* – 1. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, S. 110

Barnwell wird von der Prostituierten Millwood verführt, für sie stiehlt und tötet er und wird schließlich hingerichtet. Erst durch die Missachtung des Helden von bürgerliche Werten, wie Sparsamkeit und Askese wird *The London Merchant* zu einem bürgerlichen Trauerspiel, wie Peter Szondi in seiner Analyse der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels festgestellt hat: „*Wohl aber soll damit behauptet werden, daß nicht schon der bürgerliche Stand der dramatis personae, sondern erst ein spezifisch bürgerliches Thema oder Motiv ein Werk als bürgerliches Drama bzw. Trauerspiel erscheinen lassen kann.*“¹¹⁷ Die Entscheidung darüber, welche Werke diesen Anspruch erfüllen und welche nicht, machte es den Zeitgenossen Lessings auch schwer eine eindeutige Definition für die neue Gattung zu finden:

„[...] ist es besonders in den fünfziger Jahren, als die Bezeichnung allmählich in Umlauf kommt, der Bedeutungsinhalt der neuen Gattung noch vielfach unbestimmt, schwankend, vieldeutig und verwirrend, für uns nicht weniger als für die Zeitgenossen. In dieser Zeit gibt es in Deutschland keinen allgemeinen oder auch nur weithin anerkannten Begriff des ‚bgl. Tr.‘.“¹¹⁸

Erschwerend kommt hinzu, dass einige Stücke, darunter auch die hier angeführten, sich bei ihrem Erscheinen nicht als bürgerliche Trauerspiele zu erkennen gaben. *The London Merchant* erhielt nur in der deutschen Übersetzung die Gattungsbezeichnung „bürgerliches Trauerspiel“ und *Miß Sara Sampson* wurde nur in der ersten Fassung als ein solches bezeichnet.¹¹⁹

Die Einteilung poetischer Strömungen in Epochen sowie die Zuordnung einzelner Werke in bestimmte Gattungen erfolgt im Nachhinein. Trotz seiner Bedeutung für das deutsche Drama war dem deutschen bürgerlichen Trauerspiel keine besonders lange Lebensdauer beschieden. Viele sind mittlerweile in Vergessenheit geraten. Bei Karl Guthke findet sich eine Liste mit bürgerlichen Trauerspielen des 18. Jahrhunderts, die, mit Ausnahme von Gotthold Ephraim Lessing, Christian Felix Weiße und August Wilhelm Iffland, in der

¹¹⁷ Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. S.68

¹¹⁸ Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. S. 5

¹¹⁹ Vgl.: Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. S. 20

Theatergeschichte kaum bekannte und in der heutigen Zeit kaum gespielte Dramatiker aufweist.¹²⁰

Lessing hat einen Großteil seiner Gedanken zu dieser Gattung Jahre nach dem Erscheinen der *Miß Sara Sampson* ausführlich formuliert und sowohl in der *Hamburgischen Dramaturgie* als auch in einem Briefwechsel mit seinen Freunden Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai 1756/57 zu Papier gebracht. In der *Hamburgischen Dramaturgie* setzt er sich im 14. Stück mit dem bürgerlichen Trauerspiel und der Abschaffung der Ständeklausel als wichtigste Voraussetzung für die Identifikation des Zuschauers mit den Figuren auf der Bühne auseinander:

*„Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. [...] unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.“*¹²¹

Das Theater soll nicht mehr primär der derben und seichten Unterhaltung dienen, es soll den Bürger zu einem guten, anständigen und tugendhaften Dasein bewegen und dieses Ziel erreicht der Dramatiker am einfachsten, wenn er dem bürgerlichen Zuschauer sein Abbild auf der Bühne präsentiert. Auch wenn der Zuschauer den König auf der Bühne als Mensch betrachtet und von Mensch zu Mensch Mitleid mit ihm empfindet, so ist die unglückliche Situation, in welcher der König sich befindet, meist eine öffentliche, staatstragende, z.B. ein bevorstehender Krieg. Probleme dieser Art zählten nicht unbedingt zu jenen, die den Schlaf des tugendhaften Bürgers in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heimsuchten. Seine Konflikte werden im trauten Heim mit der verschwenderischen Ehefrau, der entlaufenen Tochter oder dem betrügerischen Freund ausgetragen. Tugend und Laster wirken als Orientierungspunkte der Handlung.¹²² Auf diesem Wege lernt der Zuschauer „spielerisch“, zu welchen schrecklichen Konsequenzen ein Abweichen vom Pfad der Tugend führen kann. Vereinfacht ausgedrückt identifiziert sich der Zuschauer mit dem

¹²⁰ Vgl.: Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. S. 55f

¹²¹ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. S. 57f

¹²² Vgl. Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. S. 50

bürgerlichen Helden, bemitleidet ihn, fürchtet aber gleichzeitig, dass ihn dasselbe unglückliche Schicksal ereilen könnte und geht nach dem Ende der Vorstellung geläutert aus dem Theater.

In der ersten Phase des bürgerlichen Trauerspiels, die im deutschen Sprachraum mit *Miß Sara Sampson* in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts eintrat, dominierten private Konflikte des Bürgertums bzw. des Kleinadels. In den 70er Jahren trat ein neuer Typus hinzu.¹²³ In Lessings *Emilia Galotti* (1772) wird der Ständekonflikt zwischen Adel und Bürgertum thematisiert. Der private Konflikt tritt über die Grenzen eines Standes hinaus. Die Lasterhaftigkeit und Willkür des Prinzen trifft auf die Moral Emilias und ihres Vaters, die es beide nicht ertragen können, Emilias Tugend verletzt zu sehen, die einzige Rettung ist Emilias Ermordung durch den Vater. Ein Mitglied des Bürgertums fällt somit dem Ständekonflikt zum Opfer. „*Der tragische Konflikt wird folglich in der Regel durch den Gegensatz der sozialen Schichten und ihres Selbstverständnisses ausgelöst oder zumindest in betonter Weise mit ausgelöst.*“¹²⁴ Mit dieser Kritik an gesellschaftlichen Zuständen rückt das bürgerliche Trauerspiel in eine neue literarische Epoche auf, deren junge Genies einen Kult zelebrieren und ihre Ideale stürmend und drängend einem teilweise entsetzten Publikum präsentieren:

„*Der Standesgegensatz als gesellschaftliches Übel ist, zusammen mit der korrelierten Kritik am Verhalten und Selbstverständnis des Adels und des Bürgertums, das Hauptthema des bgl. Tr. der Stürmer und Dränger.*“¹²⁵ Das einzige, vom Autor als solches bezeichnete, bürgerliche Trauerspiel des Sturm und Drang ist Schillers *Kabale und Liebe* (1784); hier darf eine ständeübergreifende Liebe nicht sein, für die tragischen Konsequenzen, die das Liebespaar für sich zieht, hat Shakespeare Pate gestanden. Zur Jahrhundertwende verwandeln Dramatiker wie Schröder, Iffland und Kotzebue das bürgerliche Trauerspiel in das bürgerliche Rührstück, welches im folgenden Kapitel untersucht wird.

¹²³ Vgl. Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. S. 60

¹²⁴ Ebenda, S. 61

¹²⁵ Ebenda, S. 71

2.3. Das bürgerliche Rührstück

Wie im bürgerlichen Trauerspiel wird im bürgerlichen Rührstück der Darstellung des Familienlebens ein hoher Stellenwert eingeräumt, z.B. Autoritätsverschiebungen innerhalb der Familie wie in *Der Vetter in Lissabon*, Familienwiedervereinigung wie in *Menschenhaß und Reue* bzw. Familiengründung wie in *Die Waise von Lowood*. Die Figuren des Rührstücks leben in einer dualistischen Welt; sie verfügen entweder über besonders gute, tugendhafte Eigenschaften oder über besonders schlechte, vereinzelt treten wandelbare Charaktere auf, z.B. eine von der Verschwendung geheilte Mutter (*Der Vetter in Lissabon*) bzw. ein sympathischer Gauner (*Nacht und Morgen*).

Ähnlich wie die Telenovela im Fernsehen oder das Melodram im Kino hat das Rührstück keinen hohen ästhetischen Stellenwert innerhalb seiner Kunst, war jedoch beim Publikum sehr beliebt. Selbst Goethe konnte bei seiner Spielplangestaltung in Weimar nicht auf die „Trivialdramatik“ seiner Kollegen August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue verzichten.¹²⁶ Für seine *Theatralische Bibliothek* übersetzte Lessing zwei Beiträge zum Thema weinerliche Komödie, eine abwertende Bezeichnung für das bürgerliche Rührstück. In seinem Vorwort bringt Lessing die prägnantesten Veränderungen innerhalb des Dramas zur Sprache, die zur Entstehung der bürgerlichen Gattungen geführt haben: „*Das erstere* [das Lustspiel] *hat man um einige Staffeln erhöht, und das andre* [das Trauerspiel] *um einige herabgesetzt.*“¹²⁷ Die Texte nehmen konträre Positionen ein. Der erste Beitrag wurde von Pierre Mathieu Martin de Chassiron verfasst und trägt den Titel *Reflexions sur le Comiquelarmoyant* (1749).¹²⁸ Chassiron spricht sich gegen die neue Gattung aus, die unklare Abgrenzung der durch das Bühnengeschehen hervorzurufenden Emotionen erscheint ihm widersprüchlich und unnatürlich:

„*Nach den verschiedenen Rührungen des Herzens entweder lachen oder weinen, sind, ohne Zweifel, natürliche Empfindungen: allein in eben demselben Augenblicke lachen und*

¹²⁶ Vgl.: Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. S. 749

¹²⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: Kleinere dramaturgische Schriften. – in: Werke. 4. Band. Dramaturgische Schriften. S. 12f

¹²⁸ Dt.: Betrachtungen über das weinerlich Komische

weinen, und jenes in der einen Szene fortsetzen, wenn man in der andern dieses tun soll, das ist ganz und gar nicht nach der Natur. ¹²⁹

Diese Ablehnung findet ihren Ursprung im Bruch des Rührstücks mit der französischen Regeldramatik. Die Komödie soll Gelächter, die Tragödie Tränen erzeugen, Mischformen werden nicht geduldet. Abgesehen von dem unnatürlichen Aufeinandertreffen verschiedenster Emotionen und dadurch hervorgerufener Reaktionen hat die Komödie für Chassiron auch gar nicht die Aufgabe die Zuschauer tugendhafter zu machen: *„Nach den Grundsätzen ist die Komödie bestimmt, uns mehr Laster und Ungereimtheiten, die wir vermeiden, als Tugenden, die wir nachahmen sollen, vorzustellen.* ¹³⁰ Die Komödie soll das negative Beispiel geben und dem Zuschauer die nicht nachahmungswürdige Lebensführung vorstellen, aber vorbildhaftes Verhalten darf sie nicht zeigen. Die Ständeklausel wird in der weinerlichen Komödie aufgehoben. ¹³¹

Die Begriffsdefinitionen sind leider nicht immer eindeutig. Bürgerliches Rührstück, weinerliche Komödie, rührendes Lustspiel, Familiengemälde meinen dieselbe Gattung, drücken aber unterschiedliche Wertigkeiten aus. Das bürgerliche Rührstück verweist auf seine Nähe zum bürgerlichen Trauerspiel, die weinerliche Komödie ist ein pejorativer Begriff für die rührende Gattung, das rührende Lustspiel zeigt sich als Teil der Komödie und das Familiengemälde möchte die Familie in den Mittelpunkt rücken. Ähnlich wie beim bürgerlichen Trauerspiel muss diese Zuordnung nicht bereits durch den Autor erfolgt sein. Bekannte Rührstück-Dramatiker wie August Wilhelm Iffland, August von Kotzebue und Charlotte Birch-Pfeiffer haben einige ihrer Stücke als Schauspiel bezeichnet und die Etikettierung der Nachwelt überlassen.

Chassiron kritisiert die emotionale Wirkung der weinerlichen Komödie als unnatürlich und der „wahren“ Komödie nicht angemessen, durch ihre grenzüberschreitenden Regelbrüche und Inhalte vereinigt sie für ihn Elemente der Komödie und der Tragödie, bildet somit eine Schmelzform, die er das Tragikomische nennt ¹³², welches er als mittelmäßige Gattung betrachtet.

¹²⁹ Lessing, Gotthold Ephraim: Kleinere dramaturgische Schriften. S. 22

¹³⁰ Ebenda, S. 27

¹³¹ Vgl.: Ebenda, S. 32

¹³² Vgl.: Ebenda, S. 32f

Der deutsche Dramatiker und Theatertheoretiker Christian Fürchtegott Gellert tritt zur Verteidigung der rührenden Gattung an und nennt sie das „rührende Lustspiel“. Seine Abhandlung trägt den Titel *Pro comoedia commovente* (1751).¹³³ Gellert unterscheidet zwei Arten von Komödie:

„Die eine ist die stammhafte und, so zu reden, am meisten handgreifliche, weil sie in ein lautes Gelächter ausbricht; die andere ist feiner und bescheidener, weil sie zwar ebenfalls Beifall und Vergnügen erweckt, immer aber einen solchen [...], welches nicht zu stark ausbricht, sondern gleichsam in dem Innersten des Herzens verschlossen bleibt.“¹³⁴

Das rührende Lustspiel ist somit der komische Gegensatz zur Lachkomödie, die nicht den Anspruch der Tugendhaftigkeit für sich erhebt, sondern auf pure Erheiterung des Publikums abzielt. Der Stellenwert der Komödie wird gehoben, sie ist nicht mehr nur ergötzlich sondern auch nützlich. Gellert hebt den von Chassiron kritisierten Effekt der positiven Vorbilder, die im rührenden Lustspiel gezeigt werden, hervor: *„Die Abschilderung tadelhafter zeigen uns bloß das Ungereimte, das Verkehrte und Schändliche; die Abschilderung guter Personen aber zeigen uns das Gerechte, das Schöne und Löbliche.“¹³⁵* In seinem Nachwort zu den Lustspielabhandlungen erweitert Lessing die von Gellert angeregte Einteilung der Komödie. Er betrachtet das Possenspiel und das weinerliche Lustspiel als die beiden Extreme der Komödie; ersteres bringt die Zuschauer zum Lachen, letzteres will sie rühren. Die Ausschließlichkeit charakterisiert diese Gattungen. Die von Chassiron angegriffene und verabscheute Mischform, die er als das Tragikomische bezeichnete, schätzt Lessing als die wahre Komödie:

„Ja, ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche so wohl Tugenden als Laster, so wohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen.“¹³⁶

¹³³ Dt.: Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel

¹³⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: Kleinere dramaturgische Schriften. S. 38

¹³⁵ Ebenda, S. 52

¹³⁶ Ebenda, S. 55

Um diese Nähe zum menschlichen Leben wusste auch Denis Diderot, der die ernsthafte Gattung in Frankreich eingeführt hat. Die ernsthafte Gattung soll die Handlungen zum Thema haben, welche „*am allerhäufigsten in dem gemeinen Leben vorkommen.*“¹³⁷ Neben dem Realitätsbezug und der Familie als Handlungsraum ist die Verbreitung bürgerlicher Tugenden ein wichtiges Kriterium des bürgerlichen Rührstücks. Während das bürgerliche Trauerspiel des Sturm und Drang ständeübergreifend Kritik übte, bleibt das Rührstück innerhalb der gesteckten bürgerlichen Grenzen und versucht die Tendenz zur bürgerlichen Sittenschule fortzusetzen.¹³⁸ „*Paternalistische Familienstruktur und dazugehörige bürgerliche Verhaltensnormen, wie Gehorsam, Fleiß und Sparsamkeit, regieren den Gang der dramatischen Handlungen.*“¹³⁹ Ein Problem tritt erst dann ein, wenn die braven Bürger von diesen Verhaltensnormen abweichen und sich dem Laster hingeben, z.B. der Verschwendung. Anders als bei Lessing oder Lillo wird der Fehltritt des Helden aber nicht mit dem Tod bestraft. Er lernt aus seinen Fehlern und darf in den schützenden Kreis seiner bürgerlichen Verhältnisse zurückkehren. Die Tugend siegt, das Laster wird beschämt.

2.5. Kindheit und Leben für das Theater – Karoline Schulze-Kummerfeld und Auguste Koberwein

„*Birgit Minichmayr ist die Überfliegerin der deutschen Theaterszene. Zwischen Wien und Berlin pendelnd, ist sie ein Garant für überbordend-energische Auftritte, die das Publikum sprachlos machen.*“¹⁴⁰ Im 20. Jahrhundert wird die Berufsbezeichnung Theaterschauspieler mit Kunst, Virtuosität und Ruhm in Verbindung gebracht. Konservatorien und Schauspielschulen laden zu Aufnahmeprüfungen, um die Besten herauszufiltern und auszubilden. Kurzum: Schauspieler sind angesehene Mitglieder der Gesellschaft. Im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung herrschten andere Zustände.

¹³⁷ Diderot, Denis: Das Theater des Herrn Diderot. S. 141

¹³⁸ Vgl. Glaser, Horst Albert: Das bürgerliche Rührstück. – Metzler, Stuttgart, 1969, S. 55

¹³⁹ Ebenda, S. 9

¹⁴⁰ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,529324,00.html>

Zugriff: 24.3.2009

Eine Schauspielerin dieser Zeit wurde vom anständigen Mitbürger keinesfalls bewundert, sondern auf die gesellschaftliche Stufe einer Prostituierten gestellt. Im 19. Jahrhundert verbesserten sich diese Verhältnisse und sorgten für eine Aufwertung des Schauspielerberufes. Erika Fischer-Lichte sieht die Gründe für diese Entwicklung in der wirkungsvollen Darstellungsweise einzelner Schauspielerpersönlichkeiten, z. B. Ludwig Devrient:

*„Diese Darsteller machten Sensation – d.h. schockierten und begeisterten zugleich ihr Publikum -, indem sie sich auf inszenatorische Details konzentrierten und entsprechende gängige Bühnenklischees durch ‚natürliche‘ und daher unvermutete Elemente ersetzten.“*¹⁴¹ Ludwig Devrient war der berühmteste deutsche Schauspieler seiner Zeit.

Seine Neffen Carl, Eduard und Emil taten es ihm gleich und wurden ebenfalls Schauspieler, was innerhalb der Familie keinesfalls auf Zuspruch stieß.¹⁴² In anderen Familien wiederum war es durchaus üblich, dass die Kinder Schauspieler wurden, nämlich dann wenn die Eltern diesen Beruf ebenfalls ausüben. Die Kinder wachsen hinter und teilweise sogar auf der Bühne auf, können von den Eltern und deren Kollegen lernen und betreten mit der bestmöglichen Ausbildung die Bretter, die die Welt bedeuten.

Um einen Einblick in das Leben solcher mit dem Theater aufgewachsenen Schauspielerinnen zu erhalten, werden im Folgenden die Biographien zweier Darstellerinnen verglichen, die unter sehr unterschiedlichen Bedingungen aufwuchsen und ihren Beruf ausübten. Die eine, Karoline Schulze-Kummerfeld, wurde 1745 geboren und spielte in Wandertruppen; die andere, Auguste Koberwein (geb. Anschütz), wurde 1819 geboren und arbeitete am Burgtheater. Karoline Schulze-Kummerfeld bietet in ihrer Autobiographie einen sehr großzügigen Einblick in ihr abwechslungsreiches Leben, während die, von ihrer Tochter Emilie verfasste Lebensbeschreibung Auguste Kummerfelds recht kurz ausgefallen ist. Es lassen sich jedoch einige wesentliche Punkte in den Lebensläufen der beiden Frauen finden, anhand derer die Kindheit am Theater und die unterschiedlichen Lebensbedingungen in der Wandertruppe und eines festen Engagements veranschaulicht werden können.

¹⁴¹ Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Band 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart. – 2. Auflage, Francke Verlag, Tübingen, 1999, S. 5

¹⁴² Vgl.: Bab, Julius: Die Devrients. Geschichte einer deutschen Theaterfamilie. – Stilke, Berlin, 1932

Während die vierjährige Auguste in *Das Käthchen von Heilbronn* als Engel debütierte¹⁴³, spielte Karoline als Elfjährige bereits Rollen, deren dramatisches Alter weit über das ihre hinausgingen und sich nicht unbedingt für ihr Alter „schickten“. *„Also, um kein Ärgernis zu geben, weil ich schon Weiber und junge Witwen spielte, gaben mich meine Eltern für drei bis vier Jahre älter aus.“*¹⁴⁴ Auf diese Weise bewegte sich das Kind Karoline in einem nicht kindergerechten Raum, in den Stücken, in denen sie spielte, durch den Text den sie sprach, wurde sie mit Begebenheiten und Empfindungen konfrontiert für die sie sogar nach Meinung ihrer Eltern eindeutig noch zu jung war. Die Konsequenzen dieses Vorgehens ließen nicht lange auf sich warten. 1757 verliebte sich ein Graf Nostiz in die Elfjährige und sie sich in ihn. Sie schrieben sich heimlich Briefe und beschlossen zusammen zu fliehen, um zu heiraten. Das junge Mädchen kämpfte mit sich:

*„Nun dachte ich nach. Das ganze Betragen des Grafen: Ein edler Mann. Schön –Gräfin, seine Frau – meine Eltern versorgt – dachte an alle den Jammer und die Not, die ich mit ihnen erlebt. Kurz, mein Kampf war groß und würde einem Frauenzimmer von mehr Jahren zu schaffen gemacht haben, viel weniger einem Kind, wie ich war.“*¹⁴⁵

Am Tag der Flucht teilte sie dem Grafen mit, dass sie ohne die Einwilligung der Eltern nicht heiraten könne. Daraufhin fügte sich der Graf selbst schwere Verletzungen zu. Als Karoline mit ihrer Familie abreisen musste, lag er im Sterben.

Solchen Abenteuern wurde Auguste von ihren Eltern nicht ausgesetzt. Sie verbrachte ihre Kindheit behütet im Schutz der Familie: *„Sie verlebte ihre Kindheit und erste Jugendzeit in geistig anregendem, glücklichem Verkehr im Elternhause, immer sich vorbildend für den Beruf der Schauspielerin.“*¹⁴⁶ In dem Alter, in dem Auguste als junge Liebhaberin debütierte, war Karoline gewissermaßen bereits ein „alter Hase“ in diesem Fach:

„Nachdem sie (Auguste) bis zum 16. Jahre kleine Mädchen- und Knabenrollen dargestellt

¹⁴³ Vgl.: Koberwein, Emilie: *Erinnerungen eines alten Hofburgtheaterkindes*. – Buchdruckerei Carl Gerold's Sohn, Wien, 1909, S. 4

¹⁴⁴ Schulze-Kummerfeld, Karoline: *Ein fahrendes Frauenzimmer*. – Orlanda-Frauenverlag, Berlin, 1988, S. 52

¹⁴⁵ Schulze-Kummerfeld, Karoline: *Ein fahrendes Frauenzimmer*. S. 57

¹⁴⁶ Koberwein, Emilie: *Erinnerungen eines alten Hofburgtheaterkindes*. S.12

hatte, trat sie am 28. April 1836 zum erstenmal als junge Dame auf.¹⁴⁷ Zu diesen Mädchen- und Knabenrollen zählten beispielsweise 1826 die Infantin Klara Eugenia in *Don Karlos*, 1827 eines der Kinder Medeens in *Medea* und 1829 der kleinen Bela in *Ein treuer Diener seines Herrn*.¹⁴⁸ Das stabile Heim, das die angesehenen Eltern ihr bieten konnten, schützte Auguste vor der Not und dem Elend, mit welchem Karoline mehrmals in ihrem Leben konfrontiert wurde. Ihre Biographie zeigt aber auch wie nah Glück und Unglück oft beieinander liegen. Nach dem plötzlichen Tod des Vaters, 1757, musste Karolines Bruder Karl dessen gesamten Besitz verkaufen, um das Begräbnis finanzieren zu können. Die Familie war verzweifelt: „*So viel Elend! Keinen Ausweg – nicht zu wissen, wohin! Nicht wissen, wo Brot hernehmen!*“¹⁴⁹ Ein Brief, mit der Einladung zu einem, noch vom Vater vereinbarten Engagement, brachte schließlich die Rettung.

1758 wurde die Familie Schulze in die Truppe von Konrad Ackermann aufgenommen. Trotz Krankheit, Konflikten und der Ungewissheit, was das Spiel in der nächsten Stadt einbringen würde, fühlte sie sich Ackermann verpflichtet und schlug 1762 zwei andere Engagements aus, wovon eines in Wien gewesen wäre. Ein ruhiges, gesichertes Dasein an einem stehenden Theater, ein Leben vergleichbar mit jenem von Auguste war in greifbare Nähe gerückt, doch die junge Schauspielerin wollte ihren Prinzipal, dessen Truppe stetig kleiner wurde, nicht im Stich lassen, auch wenn sie sich der Tragweite ihres Opfers bewusst war.

Natürlich war das Leben in der Wandertruppe nicht ausschließlich von Mühsal geprägt, auch dann nicht, wenn man aus moralischen Gründen den schwereren Weg wählt. Karoline Schulze wollte keinesfalls das Vorurteil, mit welchem Schauspielerinnen damals gerne in Verbindung gebracht wurden, für sich gelten lassen: „*Hätte ich Böses tun wollen, hätten wir gewiß besser leben können.*“¹⁵⁰ Die junge Schulzin durfte viele Erfolge feiern. 1764 spielte sie in Hannover zusammen mit Konrad Ekhof in *Der Spieler*. Der bekannteste Schauspieler seiner Zeit war von seiner knapp zwanzigjährigen Kollegin begeistert und machte ihr ein großes Kompliment, welches Karoline nicht ohne Stolz in ihrer Biographie

¹⁴⁷ Koberwein, Emilie: Erinnerungen eines alten Hofburgtheaterkindes. S.12

¹⁴⁸ Alth, Minna von: Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. 1. Band – Ueberreuther, Wien, 1977, S. 107, 140 u. 160

¹⁴⁹ Schulze-Kummerfeld, Karoline: Ein fahrendes Frauenzimmer. S. 66

¹⁵⁰ Ebenda, S. 84

wiedergibt: „*Mademoiselle Schulze, ich danke Ihnen für Ihr heutiges Spiel. Ich bin nicht der Mann, der Komplimente macht. Meine liebste Schauspielerin, mit der ich gespielt, war Madame S., aber so zufrieden war ich mit ihr nicht, als ich das erste Mal mit ihr spielte wie mit Ihnen.*“¹⁵¹

Auch Auguste bekam 1837, ein Jahr nach ihrem Debüt im Liebhaberinnenfach, die Gelegenheit mit berühmten Persönlichkeiten zu arbeiten. Nach einem erfolgreichen Gastspiel in Leipzig, reiste sie mit ihrer Tante Ambrecht nach Dresden, wo sie in einer Oper singen sollte. Da Auguste auf diesem Gebiet über keinerlei Erfahrung verfügte, bot sich eine Dame als helfende Hand und Stimme an: Wilhelmine Schröder-Devrient. Diese schöpferische Zusammenarbeit trug Früchte. „*Auguste hatte für die Schröder-Devrient eine begeisternde Liebe und Anhänglichkeit; ihr ganzes Leben lang hat sie an dieser genialen und liebenswürdigen Künstlerin in treuem Gedenken gehangen.*“¹⁵²

Karoline und Auguste waren beide verheiratet. Karoline heiratete 1768 den um 22 Jahre älteren Hamburger Bürger Wilhelm Kummerfeld, den sie drei Jahre zuvor während eines Gastspiels in Hamburg kennengelernt hatte. Für ihn musste sie das Theater aufgeben und sich in Hamburg niederlassen. Die Ehe stand unter keinem guten Stern. Kummerfelds Verwandte, besonders sein Schwager Abendroth, akzeptierten Karoline nicht. Wilhelm Kummerfeld zeigte zunehmend Anzeichen einer Geisteskrankheit, die 1777 zum Ausbruch kam:

„*Ich wußte nun seit dem 31. Januar 1777, daß mein Mann raste. Oft waren wir unseres Lebens nicht mehr sicher. Einmal war die Raserei so heftig, daß er sich alle Kleider vom Leib riß und nackt im Zimmer herumlief. Schaudervolle Auftritte hatten wir.*“¹⁵³ Kurz darauf starb Kummerfeld. Seine junge Witwe stand vor einem Schuldenberg.

Auguste heiratete 1844 den Porträtmaler Georg Koberwein, dessen Familie, ebenfalls Schauspieler, durch eine langjährige Freundschaft mit Augustes Familie verbunden war und die Heirat daher von beiden Seiten goutiert wurde. Für Auguste bedeutete der Eintritt in den Stand der Ehe in erster Linie Schutz vor zweifelhaften Angeboten und eventueller Rufschädigung:

¹⁵¹ Schulze-Kummerfeld, Karoline: Ein fahrendes Frauenzimmer. S. 114

¹⁵² Koberwein, Emilie: Erinnerungen eines alten Hofburgtheaterkindes. S. 14

¹⁵³ Schulze-Kummerfeld, Karoline: Ein fahrendes Frauenzimmer. S. 84

*„Auguste erhoffte durch diese Heirat den Schutz zu gewinnen, welcher ihr eine Wehr gegen die oft aufdringlichen Verehrer schaffte, da ja eine Künstlerin, die vor der Öffentlichkeit steht, leicht Zumutungen ausgesetzt ist, die ihr höchst unangenehm sein können.“*¹⁵⁴ Dieser Hinweis zeigt, dass auch das Burgtheater nicht vor Zudringlichkeiten und Zumutungen schützen konnte. Während Karolines Ehe kinderlos geblieben war, brachte Auguste in den ersten Ehejahren gleich drei Kinder zur Welt, aber nur Emilie erreichte das Erwachsenenalter. Da ihr Mann ebenfalls aus einer Schauspielerfamilie stammte und sie für ihre Arbeit die Stadt nicht verlassen musste, gab es für Auguste auch keinen Grund ihr Engagement aufzugeben. Sie nahm die Doppelbelastung Arbeit und Kindererziehung auf sich, eine für damalige Verhältnisse keinesfalls selbstverständliche Entscheidung:

*„Sie hat mir oft erzählt, wie schwer es war, die Pflichten der Frau und Mutter mit der Tätigkeit und Hingabe, welche das Theater verlangt, zu vereinen. [...] Meine Mutter hatte aber auch eine große Verachtung den Frauen gegenüber, welche nichts zu tun hatten, als für Mann und Kinder zu sorgen, und dabei jammerten, sie wüßten nicht, woher die Zeit nehmen.“*¹⁵⁵

Auch diese Ehe endete vorzeitig, nicht durch den Tod eines Partners sondern durch eine einvernehmliche Scheidung, was unter Schauspielern damals keine Seltenheit war. Wilhelmine Schröder-Devrient war geschieden ebenso wie ihr Schwager Emil Devrient.¹⁵⁶ Nach dem Tod ihres Mannes kehrte Karoline wieder zum Theater zurück und spielte in der Truppe von Friedrich Ludwig Schröder, dem Stiefsohn Ackermanns. 1778 verließ sie für ein Engagement in Gotha Hamburg mit wenig guten Erinnerungen. *„An einem Haus meiner Verwandten, an dem ich vorüberfuhr, konnte ich es nicht unterlassen, das Fenster zu öffnen und auszuspuken.“*¹⁵⁷ Karoline Schulze-Kummerfeld spielte in den nächsten Jahren in Mannheim unter Dahlberg, in Innsbruck, Linz und Bonn. 1785 zog sie sich von der Bühne zurück, ließ sich in Weimar nieder und gründete eine Nähsschule. Hier kam das

¹⁵⁴ Koberwein, Emilie: Erinnerungen eines alten Hofburgtheaterkindes. S. 22

¹⁵⁵ Ebenda, S. 27

¹⁵⁶ Vgl.: Bab, Julius: Die Devrients. Geschichte einer deutschen Theaterfamilie.

¹⁵⁷ Schulze-Kummerfeld, Karoline: Ein fahrendes Frauenzimmer. S. 84

fahrende Frauenzimmer zur Ruhe vom hektischen Theaterleben, vom Applaus, von den Erfolgen, aber auch von Neid und Missgunst. Die Weimarer nahmen sie in ihre Gemeinschaft auf:

*„Wie ich nach meiner Krankheit das erste Mal ausging, redeten mich gute, ehrliche Bürger und Bürgerinnen, die ich nicht kannte, auf der Straße an und wünschten mir Glück, freuten sich, mich wiederhergestellt zu sehen.“*¹⁵⁸ Karoline Schulze-Kummerfeld starb 1815 in Weimar.

Mit Heinrich Laubes Direktionsantritt 1850 wehte ein neuer Geist durch das Burgtheater. Laube experimentierte gern, holte neue Schauspieler und rangierte die Älteren aus. Auguste Koberwein hatte nun das Nachsehen gegenüber jüngeren Kolleginnen und musste die Rollen älterer Damen übernehmen. Sie blieb dem Theater bis 1871 erhalten, dann zog auch sie sich ins Privatleben zurück. *„Sie sah auf eine schöne, wenn auch mit mancher Kränkung verbundene Laufbahn zurück; aber welcher Künstlerin ist wohl ein Weg ohne Dornen beschieden?“*¹⁵⁹ Auguste Koberwein heiratete ein zweites Mal, einen Mann namens Theodor Demuth und starb 1895.

Beide Frauen haben ihr Leben dem Theater gewidmet, konnten Erfolge feiern, mussten Niederlagen hinnehmen. Beide haben sich freiwillig von der Bühne zurückgezogen und sind als angesehene Bürgerinnen gestorben. Ihre Biographien zeigen die Ähnlichkeiten und Unterschiede, die das Leben von Schauspielerinnen im 18. und 19. Jahrhundert geprägt haben.

3. Das Kind im Drama

3.1. Die Kinderrolle – ein Definitionsversuch

Kinderrollen bilden ein sehr weites, aber noch kaum erforschtes Gebiet der Theater- und der Literaturwissenschaft. Da in der Literatur vor 1900 kaum Stücke existieren, in welchen Kinder in Hauptrollen agieren, ist die Versuchung groß, Kinderrollen als

¹⁵⁸ Schulze-Kummerfeld, Karoline: Ein fahrendes Frauenzimmer. S. 235

¹⁵⁹ Koberwein, Emilie: Erinnerungen eines alten Hofburgtheaterkindes. S. 56

vernachlässigbaren, rührenden Aufputz der Trivialdramatik zu pauschalisieren. Daher ist auch keine exakte Definition für den Begriff *Kinderrolle* zu finden.

Kinderrollen im deutschen Drama sind das zentrale Thema dieser Arbeit. Vor ihrem großen Auftritt sollen die Voraussetzungen erklärt werden, die notwendig waren, um in die kleine aber feine Auswahl an Kinderrollen in dieser Arbeit, aufgenommen zu werden. Was ist eine Kinderrolle? Im Folgenden werden Kinderrollen, die aus 30 Stücken unterschiedlicher Gattungen gesammelt wurden, vorgestellt. Die Kinder haben innerhalb dieser Sammlung unterschiedliche Positionen und Funktionen in den jeweiligen Stücken, manche dienen tatsächlich der Rührung des Zuschauers, andere der Belustigung, manche unter ihnen sind sogar entscheidend für den Handlungsverlauf. Aufgrund dieser Unterschiede war es von Beginn an unumgänglich, Präferenzen zu bestimmen, die die Rollen erfüllen mussten, um untersucht zu werden.

1) Die Kinder haben Namen. In vielen Stücken (z.B. *Woyzeck*) findet sich am Ende des Personenverzeichnisses der Vermerk *ein paar Kinder*, die ein oder mehrere Male im Verlauf der Handlung auftreten, eine Handlung ausführen oder einen kurzen Text sprechen und wieder verschwinden. Die Kinderfiguren, die in den hier untersuchten Stücken auftreten haben einen Namen, der sie hervorhebt und dem übrigen Personal des Dramas gleichstellt.

2) Die Kinder haben Text, wobei es unerheblich ist, welche Länge dieser Text hat. Er kann aus langen Dialogen oder aus einem kurzen Ausruf bestehen.

3) Die Kinder dürfen nicht älter als 14 Jahre sein. Einige Dramatiker (z.B. Nestroy) lieferten in den Personenverzeichnissen genaue Angaben zum Alter der Kinder. Wenn eine solche Altersangabe nicht vorliegt, muss das Alter des Kindes mehr oder minder aus dem Kontext heraus geschätzt werden. Diese Altersgrenze wurde aufgrund von der Altersangaben in Wedekinds *Frühlings Erwachen* gewählt, da hier der Übergang von der Kindheit zur Jugend thematisiert wird und die Hauptfigur Wendla zu Handlungsbeginn ihren 14. Geburtstag feiert.

Nach Ansicht der Autorin erfüllen die im Folgenden analysierten Kinderrollen diese Voraussetzungen. Die Stücke wurden innerhalb ihrer Gattungen zusammengefasst und chronologisch geordnet. Sie werden in der Reihenfolge bürgerliches Trauerspiel; Rührstück und Familiengemälde; Komödie, Posse und Zaubermärchen; Tragödie und

Trauerspiel sowie einer Form von Schauspiel, in welcher der Kampf um Freiheit thematisiert wird, präsentiert.

3.2. Das bürgerliche Trauerspiel

Gotthold Ephraim Lessing: *Miß Sara Sampson* (1755)

Das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel wurde 1755 in Frankfurt an der Oder durch die Ackermansche Truppe uraufgeführt.¹⁶⁰ Die junge Sara Sampson flieht mit ihrem Geliebten Mellefont, um heimlich zu heiraten. Marwood, die ehemalige Geliebte Mellefonts verfolgt die beiden, möchte Mellefont wieder für sich gewinnen, als dieser sie zurückweist und sie die tugendhafte, reine Sara kennenlernt, sinnt sie auf Rache und vergiftet Sara, die schließlich in den Armen ihres untröstlichen Vaters stirbt.

Wie passt ein Kind in diese Greuelthaten? Die Marwood wird als verführerischer Vamp beschrieben, ähnlich der Millwood in *The London Merchant*. Sie ist nicht nur schön sondern auch äußerst schlau. Als sie feststellt, dass ihre weiblichen Reize Mellefont nicht dazu bewegen können wieder in ihre Arme zurückzukehren, präsentiert sie ihm ihren stärksten Trumpf: ihr gemeinsames Kind Arabella. Aus einem Dialog zwischen Sara und der Marwood im vierten Akt erfährt der Zuschauer/Leser, dass die Liebe zwischen Mellefont und Marwood „*länger als zehn Jahre gedauert hat*.“¹⁶¹ Daraus lässt sich schließen, dass Arabella ca. zehn Jahre alt ist. Mellefont hat sie vor seiner Flucht mit Sara einer Erzieherin übergeben, er wollte jeglichen Kontakt zwischen Arabella und ihrer Mutter unterbinden. Der Marwood gelang es schließlich, ihrer wieder habhaft zu werden. Arabella hat zwei Auftritte, beide im 2. Akt, die Rolle ist nicht groß. Ihre Funktion ist Rührung, allerdings nicht die Rührung der Zuschauer, wie im Rührstück, sondern die Rührung ihres Vaters Mellefont. Als Mellefont seinen Rückzug bekräftigt, lässt die Marwood ihren kleinen „Vorsprecher“ auftreten, um Mellefonts Herz zu erweichen:

¹⁶⁰ Vgl.: Lessing, Gotthold Ephraim: *Miß Sara Sampson*. – in: Werke. 2. Band. Dramen. – Carl Hanser Verlag, München, 1971, S. 692

¹⁶¹ Lessing, Gotthold Ephraim: *Miß Sara Sampson*. S. 80 IV/8

„Ach mein Herr! Sind Sie es? Sind Sie unser Mellefont? – Nein doch, Madame, er ist es nicht. – Würde er mich nicht ansehen, wenn er es wäre? Würde er mich nicht in die Arme schließen? Er hat es ja sonst getan. Ich unglückliches Kind! Womit hätte ich ihn denn erzürnt, diesen Mann, diesen liebsten Mann, der mir erlaubte, mich seine Tochter zu nennen?“¹⁶²

Arabella steht unter dem Einfluss ihrer Mutter, lässt sich von ihr bewegen wie eine Schachfigur. Als die Marwood ihr befiehlt, vor Mellefont auf die Knie zu fallen, tut sie es ohne Widerspruch:

„Hier liege ich schon. Sie uns verlassen? Sie uns auf ewig verlassen? War es nicht schon eine kleine Ewigkeit, die wir Sie jetzt vermißt haben? Wir sollen Sie wieder vermessen? Sie haben ja so oft gesagt, daß Sie uns liebten. Verläßt man denn die, die man liebt? So muß ich Sie wohl nicht lieben: denn ich wünschte, Sie nie zu verlassen. Nie; und will Sie auch nie verlassen.“¹⁶³

Die Wiederholung des Personalpronomens *uns* drückt die Zusammengehörigkeit Arabellas und der Marwood aus. Mit Mellefont wäre die Familie wieder komplett, wie sie früher scheinbar existiert hat. Für sein Kind erklärt sich Mellefont bereit Sara zu verlassen. Marwoods Plan scheint aufzugehen. Arabella fleht, sie schmeichelt, sie ist ein Abbild ihrer Mutter. Hat sie auch deren negative Eigenschaften geerbt? Hinweise auf Arabellas Charakter lassen sich im nächsten Auftritt finden. Die Marwood glaubt gesiegt zu haben. Gleichzeitig ist ihr Stolz verletzt, da sie beinahe vor Mellefont auf die Knie gefallen wäre. Arabella bittet ihre Mutter dem Vater zu vergeben und wird dafür zurechtgewiesen:

ARABELLA: O nein! Sie müssen ihm alles vergeben. Er ist ja so gut, so gut—

MARWOOD: Schweig, kleine Närrin!¹⁶⁴

¹⁶² Lessing, Gotthold Ephraim: Miß Sara Sampson.S. 34 II/ 4

¹⁶³ Ebenda, S. 34 II/4

¹⁶⁴ Ebenda, S. 37 II/5

Für die Marwood ist Arabella ein willkommenes Mittel zum Zweck. Sie möchte von ihrem Kind ebenso verehrt werden wie von einem Geliebten und bringt die ahnungslose Arabella dadurch in einen schweren kindlichen Gewissenskonflikt. Sie glaubt, dass die Mutter von ihr mehr geliebt werden möchte als der Vater und beginnt zu weinen. Die Marwood gebietet ihr daraufhin still zu sein.

Arabella kann nicht auf die Liebe ihrer Mutter bauen. Nach Saras Ermordung flieht die Marwood und nimmt Arabella als Geisel mit sich. Sie hinterlässt Mellefont einen Brief, in dem sie die Tat gesteht und mit einer weiteren Bluttat droht, sollte er sie verfolgen:

„[...] Ich bin auf dem Weg nach Dover. Sie können mich verfolgen, und meine Hand wider mich zeugen lassen. Komme ich unverfolgt in den Hafen, so will ich Arabellen unverletzt zurücklassen. Bis dahin aber werde ich sie als einen Geisel betrachten.“¹⁶⁵

Eine Kinderrolle muss nicht zwangsläufig auch von einem Kind gespielt werden. In manchen Komödien lässt sich der komische Effekt verstärken, wenn ein Erwachsener das Kind spielt. Die Rolle der Arabella ist weder lustig noch anstößig, sie ist die eines kleinen Mädchens, das von der Mutter instrumentalisiert wird. Außerdem steht sie zwischen zwei weiteren Frauenfiguren. Sara ist kein Kind mehr, vielmehr eine recht junge Erwachsene, daher sollte die Darstellerin der Arabella ihrem dramatischen Alter entsprechen, um komischen Effekten entgegenzuwirken, die in diesem Trauerspiel unangebracht wären.

Resümee

Im 18. Jahrhundert setzte sich langsam die Erkenntnis durch, dass die Kindheit ein eigener, prägender Lebensabschnitt ist und daher einen speziellen Umgang erfordert. Wie in Kapitel 1 bereits angemerkt, dauerte es noch weit über hundert Jahre bis ein reales Bewusstsein seitens der Politik entstanden ist und man sich bemüht hat auf die besonderen Bedürfnisse von Kindern in einem Mindestmaß einzugehen und ihnen die notwendigsten Freiheiten zugestanden hat, wie beispielsweise eine sukzessive Reduktion der Kinderarbeit und schließlich ihre generelle Abschaffung (vor dem Gesetz).

Keines der Stücke der vorliegenden Arbeit erhebt einen pädagogischen Anspruch, sie wurden für ein erwachsenes Publikum und nicht für Kinder geschrieben, trotzdem war bei

¹⁶⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: Miß Sara Sampson. S. 97 V/10

jeder Aufführung dieser Stücke mindestens ein Kind dabei – das Kind, das die Kinderrolle verkörpert. Bei der Vielfalt an Themen dieser Stücke und der problematischen Eingliederung der Kindheit als eigenen Lebensabschnitt in den sozialen Alltag, drängt sich folgende Frage auf: Wie kindgerecht sind diese Stücke mit Kinderrollen?

Miß Sara Sampson ist ein bürgerliches Trauerspiel, daher ist am Ende dieses Stückes mit dem Tod mindestens einer Hauptfigur zu rechnen. Welchen Anteil nimmt das Kind Arabella an diesem Finale? Auf der Bühne keinen, denn Arabella tritt nur im zweiten Akt auf. Doch diese beiden Auftritte beinhalten trotzdem die Konfrontation mit emotionalen Problemstellungen innerhalb einer Familie. Mellefont droht die Familie zu verlassen, die Marwood und Arabella im Besonderen bitten ihn inständig zu bleiben. Mellefont revidiert seinen Entschluss, Arabella sieht eine Umarmung der Eltern und wird von Mellefont geküsst, für das Kind scheint der Streit beigelegt zu sein. Doch in der nächsten Szene wird die Darstellerin der kleinen Arabella mit Falschheit und Vernachlässigung konfrontiert:

HANNAH Nun, das gesteh ich! Aber auch Sie, meine schöne Bella, haben Ihre Sache vortrefflich gemacht; vortrefflich!

ARABELLA: Warum das? Konnte ich sie denn anders machen? Ich hatte ihn ja so lange nicht gesehen. Sie sind doch nicht böse, Madam, daß ich ihn so lieb habe? Ich habe Sie so lieb wie ihn; ebenso lieb.

MARWOOD: Schon gut; dasmal will ich dir verzeihen, daß du mich nicht lieber hast als ihn.

ARABELLA: Dasmal? (Schluchzend.)

MARWOOD: Du weinst ja wohl gar? Warum denn?

ARABELLA: Ach nein! ich weine nicht. Werden Sie nur nicht ungehalten. Ich will Sie ja gern alle beide so lieb, so lieb haben, daß ich unmöglich weder Sie noch ihn lieber haben kann.

MARWOOD: Je nun ja!

ARABELLA: Ich bin recht unglücklich - -

MARWOOD: Sei doch nur stille (...) ¹⁶⁶

¹⁶⁶ Lessing, Gotthold Ephraim: *Miß Sara Sampson*. S. 37 II/5f

Arabellas Konflikt, ob ihre Liebe mehr dem Vater oder der Mutter gilt wird von der Marwood ignoriert, die Arabella mit ihrem Kummer allein lässt. Auch der Verdacht der Zofe Hannah, Arabella habe ihre Zuneigung zu Mellefont nur vorgetäuscht, ist ebenfalls keine Form von Verhalten, mit denen man ein Kind konfrontieren sollte.

Über welche Fähigkeiten sollte die kleine Darstellerin der Arabella verfügen, um diese Rolle spielen zu können? Auf das gesamte Stück bezogen ist die Kinderrolle klein, aber sehr dicht. Arabella tritt in zwei aufeinanderfolgenden Szenen auf und spricht elf Mal, hat also in kurzer Zeit eine nicht unerhebliche Menge Text. Die kleine Schauspielerin muss sich somit Text merken können und fähig sein, mit zwei anderen Figuren gleichzeitig interagieren zu können, denn Arabella spricht in ihrer ersten Szene sowohl mit der Marwood als auch mit Mellefont. Desweiteren darf sie keine Berührungsängste haben, denn sie muss Mellefont küssen und sie muss auf der Bühne weinen können und beweglich sein, da sie vor Mellefont auf die Knie fallen muss. Diese Aufzählung zeigt den bemerkenswerten Umfang, den diese kleine Rolle erfordert und den erheblichen Anspruch, den sie an ein Kind stellt.

3.3. Rührstück und Familiengemälde

Friedrich Ludwig Schröder: *Der Vetter in Lissabon* (1784)¹⁶⁷

Dieses bürgerliche Familiengemälde in drei Aufzügen thematisiert die Hausvaterproblematik. Der Familienvater Wagner ist nicht in der Lage die Verschwendungssucht seiner zweiten Ehefrau und der gemeinsamen Kinder Einhalt zu gebieten. Sophie, seine Tochter aus erster Ehe wird von der Stiefmutter wie eine Dienstmagd behandelt. Sievers, Wagners guter Freund, bringt die Familie durch eine List schließlich wieder auf den rechten „bürgerlichen“ Weg.

Zu Beginn des Stückes erwartet Wagner einen wichtigen Brief von seinem reichen Vetter in Lissabon. Die Familie befindet sich in finanziellen Nöten und hofft auf die Hilfe des

¹⁶⁷ Vgl.: Schröder, Friedrich Ludwig: *Der Vetter in Lissabon*. – in: *Dramatische Werke*. 3. Band. – Eduard von Bülow (Hrg.), G. Reimer Verlag, Berlin, 1831, Vorrede S. IV

vermögenden Verwandten. Da erscheint der kleine Fritz, der Wagner kennt und ihn freundlich begrüßt: „*Guten Morgen, lieber Herr! Bist du gesund?*“¹⁶⁸ Wagner hat Mitleid mit Fritz und mit sich selbst, da er Fritz nur etwas Geld für Brot und keine neue Kleidung geben kann. Fritz kommt aus ärmlichen Verhältnissen und erhält zuhause keine Zuwendung, wie er Wagner erzählt:

*„[...] Mutter hat den armen Fritz gestern geschlagen – viel geschlagen. Vater ist so nach Hause gekommen, (er taumelt wie ein Betrunkener.) und da hat Fritz gelacht, und sagte: der Vater ist besoffen. – Und Mutter hat den armen kleinen Fritz so aufs Maul geschlagen – so – und sagt: Still, du Spitzbub! Still, du Spitzbub! Und da sagt der Vater: wirf den kleinen Hund auf den Mist. Und da hat Fritz geweint; denn Fritz ist kein Hund.“*¹⁶⁹

Madame Wagner sieht es nicht gern, dass ihr Mann dem Bettlerkind Geld gibt und schickt ihn zu Sophie in die Küche. Im Verlauf des Stückes hält Kanzleirat Malldorf um Sophies Hand an. Er sucht ein Mädchen aus bescheidenen Verhältnissen, die ihm durch eine Heirat und der damit verbundenen finanziellen Absicherung zu Dank verpflichtet wäre und sich seinen Wünschen beugen müsste. Diese Heirat würde die Familie Wagner vor dem finanziellen Ruin retten. Daraufhin gesteht Sophie ihrem Vater, dass sie bereits mit einem französischen Soldaten (der in der Zwischenzeit verstorben ist) verheiratet ist und ein Kind hat. Dieses Kind ist der kleine Fritz. Die plötzliche Mutterschaft Sophies bewegt Malldorf dazu seinen Antrag zurückzunehmen. Die Geschichte geht dennoch positiv aus, da Sievers sich als der Vetter in Lissabon zu erkennen gibt und Sophie heiraten möchte. Das Bild der vereinten Familie bildet den krönenden Abschluss des Stückes.

Im Personenverzeichnis wird Fritz als „*ein Kind von drei bis vier Jahren*“ angeführt, er tritt zweimal im ersten Aufzug und siebenmal im dritten Aufzug auf. Fritz spricht in einfachen kurzen Sätzen und von sich selbst immer in der dritten Person. Seine Funktion im Stück ist die Wirkung auf Wagner. Als Bettlerkind vermag er es nicht, den Hausvater zu mehr Strenge seiner Frau gegenüber zu bewegen und ihre Herrschaft über Finanzen und

¹⁶⁸ Schröder, Friedrich Ludwig: Der Vetter in Lissabon. S. 61 I/2

¹⁶⁹ Ebenda

Haushalt zu brechen, aber als Wagner in Fritz seinen Enkel erkennt, gelingt es ihm erstmals sich gegen seine Frau durchzusetzen:

WAGNER: Ich will Vaterstelle bei dem Kinde vertreten.

MAD. WAGNER: Bist du von Sinnen? – Erst vertritt Vaterstelle bei deinen eignen Kindern – Schaff^c mir den Jungen aus dem Hause, sag^c ich.

WAGNER (hart): Nein. – Er bleibt bei mir.¹⁷⁰

Fritz ist auch der Grund, weshalb Madame Wagner Sophie aus dem Haus jagen will, doch dadurch bringt sie Wagner endgültig gegen sich auf: „*Ohne sie, deren Schande du, unmenschliches Weib! auf dem Markte ausrufen willst, wär ich vielleicht nicht mehr. Sie und ihr Kind sind die einzigen Bande, die mich noch ans Leben knüpfen.*“¹⁷¹ Madame Wagner hat die Geduld ihres Mannes überstrapaziert, seine Liebe zu ihr ist erkaltet, er sieht seine einzige Aufgabe darin, sich um Fritz zu kümmern. Erst Sievers kann die Eheleute dazu bringen, einzusehen, dass auf beiden Seiten Fehler gemacht worden sind. Am Ende des Stückes hat Fritz neue Eltern gefunden und einen gesellschaftlichen Aufstieg durchgemacht.

Obwohl Fritz^c Auftritte mehr belustigend denn rührend wirken, sollte das Alter des Schauspielers jenem der dramatis personae entsprechen. Würde Fritz von einem Erwachsenen gespielt, wäre der Verfremdungseffekt zu groß, das Stück würde nicht mehr den Effekt eines Familiengemäldes erzielen.

August von Kotzebue: *Menschenhaß und Reue* (1789)¹⁷²

Menschenhaß und Reue, ebenfalls ein bürgerliches Familiengemälde, zählt zu Kotzebues bekanntesten und erfolgreichsten Werken. Kotzebue war ein äußerst produktiver Dramatiker und schrieb im Laufe seines Lebens mehr als 80 Stücke. In Weimar wurden

¹⁷⁰ Schröder, Friedrich Ludwig: Der Vetter in Lissabon. S. 89 III/6

¹⁷¹ Ebenda, S. 62 III/17

¹⁷² Vgl.: Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. 2. Band. – Verlag Ferd. Kleinmayr, Klagenfurt und Wien, 1960, S. 1076

unter Goethes Theaterleitung mehr als 600 Mal Kotzebues Stücke gespielt.¹⁷³ Kotzebue zählt zu den wichtigsten Vertretern der deutschen Trivialdramatik.

Die Kinderrollen in *Menschenhaß und Reue* sind sehr klein, erfüllen aber in vollem Ausmaß ihren rührenden Zweck. Das Thema des Stückes ist die Wiedervereinigung einer Familie nach einem moralischen Fehltritt der Mutter.

Eulalia wird jung mit einem Baron verheiratet und läuft ihrem Mann und ihren Kindern nach zwei Jahren Ehe mit einem anderen davon, diesen verlässt sie jedoch nach wenigen Wochen, als ihr bewusst wird, dass sie den falschen Weg gewählt. Sie flüchtet unter dem bürgerlichen Namen Müller zu einer Gräfin und wird von dieser auf deren Landsitz als Haushälterin untergebracht. Sie ist ein Vorbild an Fleiß und Bescheidenheit. Die Handlung setzt drei Jahre nach ihrer Flucht ein.

Madame Müller schickt Peter, den Sohn des Haushofmeisters Bittermann zum alten Tobias, um ihm Geld zu schenken. Ein Unbekannter, der mit seinem Diener Franz in einem kleinen Häuschen, ebenfalls auf dem gräflichen Landsitz lebt, wundert sich über die Großherzigkeit dieser Dame, er kennt sie nicht persönlich. Dieser Unbekannte ist ebenfalls sehr großzügig, doch ein Misanthrop. Im der fünften Szene des ersten Aktes gibt sein Diener Franz eine treffende Charakteristik:

„[...] Für ihn hat die schöne Natur keine Freude und das Leben keinen Reiz. Ich hab‘ ihn in drei Jahren nicht ein einziges Mal lachen sehen. [...] Nein, er thut nichts, als lesen. Und wenn er einmal den Mund öffnet, so sprudelt ein Fluch über das ganze Menschengeschlecht heraus.“¹⁷⁴

Der Unbekannte ist niemand anderes als Eulalias Mann, Baron von Meinau, der sich nach ihrer Flucht aus der Gesellschaft zurückgezogen hat und als heimlich helfender Menschenfeind durch das Land zieht. Mit Hilfe der Gräfin von Wintersee und ihres Bruders, Major von Horst treffen die Eheleute aufeinander. Das Wiedersehen verläuft unglücklich, Eulalia fällt in Ohnmacht, Meinau fühlt sich hintergangen. Trotzdem stimmen

¹⁷³ Vgl.: Klingenberg, Karl-Heinz: Iffland und Kotzebue als Dramatiker. – Arion Verlag, Weimar, 1962, S. 17

¹⁷⁴ von Kotzebue, August: Menschenhaß und Reue. – in: Theater von August v. Kotzebu. 1. Band. – Verlag von Ignaz Klang und Eduard Kummer, Wien/Leipzig, 1840, S. 80 I/5

beide einem letzten Gespräch zu, um voneinander Abschied zu nehmen. Die von Major von Horst rechtzeitig herbeigeführten Kinder der Meinaus, Malchen und Wilhelm, verhindern die Trennung. Durch eine Szenenanweisung lässt Kotzebue die Kinder den scheidenden Eltern in den Weg treten: „[...] und trennen sich, aber indem sie gehen wollen, stößt Eulalia auf den kleinen Wilhelm; und Meinau auf Malchen.“¹⁷⁵ Von Rührung überwältigt schließen die Eltern die Kinder in die Arme, Meinau verzeiht Eulalie, die Familie ist wieder vereint.

Im Personenverzeichnis werden Wilhelm und Malchen noch namenlos als „zwei Kinder von vier bis fünf Jahren“ ausgewiesen. Wilhelm und Malchen treten im fünften Akt zweimal auf. Nachdem Meinau im zweiten Akt den Grafen nach einem Unfall gerettet hat und nun vom Schlossherrn zu Essen eingeladen wird, fühlt er sich bedrängt und schickt Franz fort, um die Kinder zu holen. Diese treffen erst im fünften Akt ein und laufen dem Major in die Arme, der sie verstecken lässt, um die Eltern zusammen mit ihrer Ankunft zu konfrontieren und wieder zusammen zu führen. Ihre einzige Funktion im Stück ist Rührung, einerseits die Rührung der Eltern (innerdramatische Rührung), andererseits die Rührung der Zuschauer (außerdramatische Rührung).

Malchen und Wilhelm sind kleine Sprechrollen, das Stück weist aber noch eine kleine stumme Kinderrolle auf, die ebenfalls einen rührenden Effekt erzielen soll. Im zweiten Akt treffen Graf und Gräfin von Wintersee mit ihrem kleinen Sohn Wilhelm, vier bis fünf Jahre alt, ein. Der Name und das Alter dieses Kindes erinnern Eulalie schmerzlich an ihre Kinder, deren Aufenthaltsort sie nicht kennt. Neben der unermesslichen Reue ist diese Information ein Hinweis auf Eulalies wahre Identität und auf ihren Charakter.

Ähnlich wie bei *Der Vetter in Lissabon* sollten auch bei *Menschenhaß und Reue* die Darsteller der Kinder den Figuren des Stückes entsprechen. Ein rührender Effekt würde sich aber auch einstellen, wenn die Schauspieler um wenige Jahre älter wären, dazu müssten eventuell die Jahresangaben im Dialog geändert werden. Zehnjährige könnten eine ähnliche Wirkung erzielen.

¹⁷⁵ von Kotzebue, August: *Menschenhaß und Reue*. S. 185 V/9

August Wilhelm Iffland: *Die Hagestolzen* (1793)¹⁷⁶

Iffland bürgerte die rührende Gattung auf den deutschen Bühnen ein und legte mit seinen Stücken den Grundstein für den Erfolg der sentimental Trivialdramatik. Karl-Heinz Klingenberg sieht in Ifflands und Kotzebues Schaffen sogar eine der Ursachen für die Beschaffenheit und die Thematik der Werke der deutschen Klassik:

„Die rührseligen bürgerlichen Schauspiele hatten bestimmte Stoffe, besonders Handlungen aus dem zeitgenössischen Leben, und die Form des Prosadramas für Menschen mit Kunstverstand so diskreditiert, daß Goethe und Schiller – neben anderen Beweggründen – auch deshalb ihre Stoffe aus der Antike und der neueren deutschen und europäischen Geschichte wählten.“¹⁷⁷

In *Die Hagestolzen* stellt Iffland die unzufriedenen, unmoralischen Städter den einfachen, ehrlichen Bauern gegenüber. Eitelkeit, Bigotterie und Genussucht werden angeprangert, das Landleben in beschaulicher Ruhe und Eintracht als erstrebenswert empfohlen. Hofrat Reinhold, ein Mann in den Vierzigern, möchte gern heiraten. Seine hinterhältige Schwester hat ihm diese Absichten bisher immer erfolgreich ausreden können, müsste sie doch den sonnigen Platz an der Seite ihres Bruders räumen, sobald dieser eine Gattin ins Haus führen würde. Zusammen mit dem Diener Valentin betreibt sie ein profitables Zinsunternehmen, die Armen der Umgebung werden durch ihre hohen Zinsen weiter in den Ruin getrieben. Von ihrem Gewinn möchte sie später eine Kirche errichten, die ihren Namen tragen soll. Reinhold ist ein guter, aber etwas unsicherer Mann. Er gewährt seinem Pächter Linde einen Zahlungsaufschub und beneidet diesen um sein einfaches Leben auf dem Lande. Als Reinhold von den Machenschaften seiner Schwester erfährt, beschließt er zu Linde zu ziehen und das heuchlerische Stadtleben hinter sich zu lassen. Nachdem der Zuschauer/Leser in drei Akten das Treiben in der Stadt kennengelernt hat, führt das Stück ihn für die letzten beiden Akte in die Natur, zu einer armen, aber zufriedenen Familie, bestehend aus Linde, seiner Frau Therese, deren Schwester Margarethe und Lindes Kindern Bärchen und Paul. Reinhold ist vom Leben auf dem Lande sehr angetan. Er

¹⁷⁶ Vgl.: Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. 2. Band. S. 871

¹⁷⁷ Klingenberg, Karl-Heinz: Iffland und Kotzebue als Dramatiker. S. 7

verliebt sich in Margarethe und möchte sie heiraten, von seiner Schwester sagt er sich endgültig los. Das Bild der gewachsenen Familie und eine kurze Rede über die schöne Einfachheit der Feldblumen beschließen die Geschichte.

Bärbchen und Paul sind kleine Rollen. Sie treten im vierten Akt zweimal und im fünften Akt im Schlussbild auf, hier allerdings ohne Text. Zu Beginn des vierten Aktes spielt Therese mit Bärbchen und Paul verstecken:

THERESE (sieht sich überall um): Ihr Kinder – he! Paul, Bärbchen! wo steckt Ihr?

BÄRBCHEN (mitten durch den Gartenzaun): Such mich, Mutter, such mich.

THERESE: Wo steckt mein Bärbchen? – O – wo mein Mädchen ist?

BÄRBCHEN (versteckt): Bärbchen ist fort.

THERESE: Das arme Kind!

BÄRBCHEN (reicht ihre Hand heraus): Mutter, wer ist das?

THERESE: Die Hand gehört einem kleinen Schelme, der mir davon gelaufen ist.

BÄRBCHEN (zertheilt den Zaun): Da bin ich! (Sie guckt heraus)¹⁷⁸

Paul erscheint ebenfalls und erzählt, er habe den angeblich entlaufenen Hammel der Familie auf einem nachbarlichen Hof gesehen. Therese gesteht, dass sie das Tier verkaufen musste, um die Pacht zu bezahlen. In diesem Dialog zeigt sich, wie arm die Familie ist, obwohl eisern gespart und hart gearbeitet wird. Paul will den neuen Besitzer bitten, den Hammel nicht zu schlachten. Er möchte das Tier dafür sogar mit seinem eigenen Brot versorgen.

Im letzten Auftritt des vierten Aktes kommt Linde aus der Stadt zurück, Reinhold hat sich bis dahin inkognito bei der Familie aufgehalten. Linde erkennt den Hofrat. Dieser ist so gerührt durch das herzliche Verhalten und das Teilen der einfachen Leute, die selbst fast nichts besitzen, dass er ihnen die ausstehende Pacht erlässt. Nun kann auch der Hammel zurückgekauft werden, was die Kinder sehr freut: „*Dank, Herr! Dank für das arme Stutzköpchen.*“¹⁷⁹

¹⁷⁸ Iffland, August Wilhelm: Die Hagestolzen. – in: Theatralische Werke in einer Auswahl. Band 3. – Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1859; Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2006, S. 279 IV/1

¹⁷⁹ Iffland, August Wilhelm: Das Erbtheil des Vates. – in: Theatralische Werke in einer Auswahl. Band 3. – Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1859; Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2006, S. 296 IV/9

Das Personenverzeichnis weist keine Altersangaben für die Kinder auf. Da Bärchen zweimal auf dem Arm getragen wird, kann man annehmen, dass sie zwischen vier und sieben Jahren alt ist, Paul ist wahrscheinlich um ein oder zwei Jahre älter. Die Kinder komplettieren die arme, glückliche Familie, die den vermögenden, unmoralischen Stadtmenschen gegenübergestellt wird. Die Familie verkörpert bürgerliche Tugenden wie Ehrlichkeit, Sparsamkeit und Fleiß, wovon die Kinder nicht ausgeschlossen sind, denn die Familie lebt und arbeitet zusammen, jeder leistet seinen Beitrag. Der vormals unsichere Reinhold wird für Linde und seine Familie zum großen Wohltäter, diese Wirkung wird durch die Existenz von Kindern noch verstärkt, je kleiner die Kinder, umso größer die rührende Wirkung.

August Wilhelm Iffland: *Das Erbtheil des Vaters* (1802)¹⁸⁰

In diesem Schauspiel werden nicht die negativen Einflüsse der Stadtmenschen sondern jene des Adels thematisiert sowie die Vorzüge des Bürgertums. Der Vater möchte seine Tochter und seinen Schwiegersohn in den Adelsstand erheben lassen und stattet sie dafür mit einem Schloss und Grundbesitz aus. Doch der Plan geht nicht auf. Die früheren Schlossbesitzer, echter Adel, werden misstrauisch und der bürgerliche Vater des Ehemannes stellt sich gegen die Pläne. Nach ausgiebigen Verwicklungen findet die Familie in einem happy end wieder zusammen.

Das bürgerliche Ehepaar Dominique und Julie hat einen sechsjährigen Sohn, Peter, dessen Rolle in diesem Stück eine doppelte Funktion trägt. Einerseits vervollständigt er die bürgerliche Familie, die sich sein Vater ersehnt, andererseits ist er Teil einer Geschäftsvereinbarung, die sein Großvater trifft, um Dominique und Julie mit einem Adelsdiplom ausstatten zu können. An dieses Diplom ist die Bedingung einer späteren Heirat Peters mit der Nichte des Grafen gebunden.

Peter tritt erstmals im letzten Auftritt des zweiten Aktes auf. Die Familie begibt sich mit Delomer, Julies Vater sowie Graf und Gräfin Warbing in den Garten, um einen zu Ehren von Dominiques Vaters errichteten Tempel zu besuchen und seiner zu gedenken. Delomer hat Peter eine kleine Ansprache gelehrt, die er nun aufsagen soll:

¹⁸⁰ Vgl.: Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. 2. Band. S. 871

„Lieber Vater! Du hast von uns allen schon gute Wünsche für dein Leben empfangen. Ich bin ein Abgesandter, und spreche für den Großpapa in Frankreich zu Dir. Du bist sehr gut und wohlthätig; darum segnet dich Gott mit vielem Glück. Du bist noch sehr jung; darum sey froh und fröhlich. Denn wir sind glücklich, wenn du recht vergnügt bist. Nun will der Großpapa in Frankreich, daß Du ihm schreibst, und bittest, daß er daher komme. So kommt er auch zu uns, und wird Dich hier an dieser Stelle segnen und uns alle.“¹⁸¹

Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt, denn der französische Großvater, sein Name ist ebenfalls Dominique, befindet sich einiger Zeit versteckt im Garten. Nach der Ansprache des Enkels tritt er hervor und schließt seine Familie in die Arme. Delomer bittet den alten Dominique ihm zu unterstützen, wenn er den Kindern von Peters Hochzeit mit der Nichte des Grafen erzählen wird. Doch der alte Dominique lehnt diese habsburgische Heiratspolitik ab. Die Situation spitzt sich zu, als der Reisegefährte des alten Dominique erscheint. Es ist der Marquis de Valiere, der Delomer einst sein Vermögen anvertraut hat und mit dem dieser nun Schloss und Adelsdiplom bezahlt hat. Die Gräfin erkennt, dass Delomers Familie keinesfalls dem Adel entstammt und möchte den Vertrag aufheben. Da die gräfliche Familie dringend Geld benötigt, erpresst der Graf Delomer, der auf die Verbindung der Kinder nicht verzichten möchte. Schließlich kann sich Delomer mit dem Marquis einigen und die Familie beschließt nach Frankreich zurückzukehren. Das Stück ist geprägt durch den Gesinnungskampf der beiden Großväter. Auf der einen Seite der ehrgeizige Delomer, auf der anderen der bürgerliche Essighändler Dominique. Am Ende setzen sich die Werte des Letzteren durch:

„Lassen Sie uns daheim treue Bürger seyn, weil wir lieber das seyn wollen, als gebietende Herrn. [...] Wer nun von uns allen am besten seinen Platz behauptet, und am nützlichsten ist – darüber mögen die übrigen zanken. – Wir thun derweile das Gute.“¹⁸²

Der kleine Peter hat zwar nur sieben Auftritte, zwei davon sind ohne Text, seine Existenz ist für den Handlungsverlauf der Geschichte jedoch sehr wichtig, denn ohne ihn gäbe es keinen Heiratskontrakt und, abgesehen von Delomers Veruntreuung, keinen Anlass zu Unstimmigkeiten zwischen den Großvätern.

¹⁸¹ Iffland, August Wilhelm: Das Erbtheil des Vaters. S. 178 II/7

¹⁸² Ebenda, S. 256 IV/22

Als der alte Dominique Delomer mit dem kleinen Peter konfrontiert, wird diesem bewusst, was er im Begriff ist zu tun. Ähnlich wie Wagner bei Schröder „erwacht“ Delomer durch die Präsenz des Kindes:

DOMINIQUE VATER (geht mit dem Kinde umher, herzt und drückt es an sich): Armer Wurm! – Du liebes Püppchen, Du! (Er setzt sich mit ihm)

DAS KIND: Warum weinst Du, Großpapa?

DOMINIQUE VATER (setzt das Kind in den Stuhl, sieht Delomer an, sieht das Kind an; er küßt es und geht dann zu Delomer, dem er mit vielem Ansehen sagt): Es gibt Fragen, Herr Delomer, die ein Vater an seine Kinder nicht thun darf. Nein, gar nicht darf. Verstehen Sie mich?

DELOMER (schwach): Meine Lage fühlt niemand.

DAS KIND (geht auf die andere Seite zu Delomer): Gnädiger Großpapa, sind Sie krank?

DOMINIQUE VATER: Recht krank. Mache ihn gesund – sage ihm: - Großpapa, sieh mich armen verhandelten Jungen an – sey nicht gnädig; aber werde gerecht, und verkaufe mich nicht, so sind wir alle reiche Leute.

DELOMER: O Gott (Umarmt das Kind)

DAS KIND (macht sich von ihm los): Wollen Sie mich verkaufen, Großpapa? (Weint.) Ich habe Ihnen ja nichts zu Leide gethan. – Bitte, Großpapa! – Verkaufen Sie mich nicht! Bitte, bitte.¹⁸³

Hier rührt das Kind ein weiteres Mal die Personen innerhalb des Stückes sowie die Zuschauer. Durch sein Auftreten, seine Gestik und seine Sprache wird der kleine Peter von Delomer nicht mehr nur als Vertragsobjekt empfunden sondern als Mensch, als sein Enkel.

Karl Gutzkow: *Werner* (1842)¹⁸⁴

Ehrgeiz ist auch eines der Themen dieses Stückes. Das plötzliche Wiedersehen mit seiner Jugendliebe Marie stürzt den aufstrebenden Regierungsassessor Heinrich von Jordan in eine schwere Krise. Er hatte Marie verlassen, die Tochter des Präsidenten Jordan geheiratet, dessen Namen angenommen und Karriere gemacht. Nun stellt er sein bisheriges

¹⁸³ Iffland, August Wilhelm: Das Erbtheil des Vaters. S. 244 IV/15

¹⁸⁴ Vgl.: Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. 1. Band. S. 651

Leben infrage. Der Beruf laugt ihn aus, doch seine Frau Julie und die Söhne Max und Karl geben ihm Kraft. Trotzdem ist er unzufrieden. Als Marie in seinem Haus als Erzieherin angestellt wird, erinnert er sich an die idealistische Kraft seiner Jugendtage, als er noch frei war. Nun ist er von seinen Schwiegereltern abhängig. Als Heinrich Julie von Marie erzählt, zieht diese mit den Kindern zu ihrem Vater. Durch eine Intrige seines Konkurrenten Wolf wird Heinrich verhaftet. Er besinnt sich seiner Ideale und trägt wieder seinen bürgerlichen Nachnamen, Werner. Julie kehrt zu ihm zurück. Die Eheleute wollen zusammen fortgehen und ein neues Leben beginnen, die Kinder sollen bei Präsident von Jordan bleiben.

Max und Karl haben zwei äußerst kurze Auftritte, den ersten am Ende des ersten Aktes. Heinrich denkt über sein Leben nach, da erscheint Julie mit den Kindern. Heinrich erfreut sich an seiner Familie, nennt sie „*die Sterne meiner Lebensnacht*“.¹⁸⁵ Ihren zweiten Auftritt haben die Kinder in der letzten Szene des letzten Aktes. Heinrich vertraut sie dem Präsidenten an, damit die beiden eine gute Erziehung erhalten.

In diesem Familiengemälde dienen die Kinder nicht der Rührung. Ihre Existenz zeigt dem Zuschauer/Leser eine äußerlich intakte Familie, die im Wohlstand lebt. Doch der Schein trügt. Der Vater hat sich für diesen Wohlstand sehr weit von seinen bürgerlichen Wurzeln entfernt. Am Ende erkennt Heinrich die Ursache seiner Probleme:

*„Kein Mann von Ehre wechselt ohne die innere Notwendigkeit der Überzeugung seine Religion; kein Mann von Gefühl wechselt den Namen seiner Eltern. Daß ich gar noch den Adel annahm, war ein Verrat an den Ansichten, die ich vom Unterschied der Stände hätte haben sollen.“*¹⁸⁶

Wie Iffland hat auch Gutzkow die heilende Wirkung der bürgerlichen Tugenden herausgearbeitet.

¹⁸⁵ Gutzkow, Karl: Werner. – in: Ausgewählte Werke. 1. Band. Heinrich Hubert Houben (Hrg.). – Max Heffes Verlag, Leipzig, o.J., S. 149 I/6

¹⁸⁶ Ebenda, V/7

Charlotte Birch-Pfeiffer: *Nacht und Morgen* (1842)¹⁸⁷

Die fleißige Schauspielerin und Dramatikerin Charlotte Birch-Pfeiffer setzte das fort, was Iffland begonnen und Kotzebue stilisiert hat: die kommerzielle Trivialdramatik des 19. Jahrhunderts. Wie ihre Vorgänger setzte die Birch-Pfeiffer auf Tränen, Rührung und das happy end. Innerhalb dieser Arbeit ist sie die einzige Dramatikerin, deren Werke analysiert werden und mit drei Stücken vertreten.

Im Theater an der Wien wurde es unter dem Titel *Nacht und Morgen oder Der Trauschein* gegeben, 1855 im Burgtheater unter dem Titel *Der Trauschein*.¹⁸⁸ Die Handlung erstreckt sich auf sieben Jahre. Lord Philipp Beaufort möchte seiner Familie und seinen Freunden seine fast zwanzig Jahre andauernde Ehe mit Katharina Morton enthüllen, die bisher als seine nicht standesgemäße Geliebte galt. Als Beweis soll der von ihm gut verborgene Trauschein gelten. Vor der Verkündung kommt Philipp Beaufort jedoch bei einem Reitunfall ums Leben. Da der Trauschein unauffindbar ist, erbt Beauforts gieriger Bruder Robert dessen Vermögen, Katharina und ihre Kinder Sidonie und Philipp sind mit einem Schlag verarmt. Es folgt Philipps jahrelanger Kampf um Gerechtigkeit für seine Mutter und Rache an seinem Onkel. Nach mehreren Abenteuern in England und Frankreich gelingt es ihm schließlich sich mit Hilfe von Eugenie, der Marquise de Merinville Genugtuung zu verschaffen und den Trauschein zu finden.

Zu Handlungsbeginn ist Philipp jun. 19 Jahre und Sidonie 10 Jahre alt. Philipp ist somit kein Kind mehr, Sidonie steht im Fokus der Analyse. In der ersten Abteilung tritt Sidonie dreimal auf, in der ersten, dritten und vierten Szene. Sidonie erkundigt sich bei ihrer Mutter nach dem Verbleib des Vaters, der, von seinen Geschäften eingenommen, häufig abwesend ist. Sie befürchtet, dass London dem Vater einfach besser gefällt und er deshalb nicht kommt. Katharina versucht ihre Bedenken zu zerstreuen und lenkt das Gespräch auf Sidonies Bruder:

¹⁸⁷ Vgl.: Hes, Else: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. – Metzler, Stuttgart, 1914, siehe Anhang

¹⁸⁸ Vgl.: Pargner, Birgit: Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800-1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung. – Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1999, siehe Anhang S. 483

SIDONIE (nimmt ihren Federball wieder auf): Ach – ich denke, der Gentleman jagt oder fischt; er hat sich seit dem frühen Morgen nicht sehen lassen. Gewiß reitet er wieder meinen hübschen Pony halb tot!

KATHARINA (seufzt): Er ist nicht so sanft wie meine süße Sidi!

SIDONIE (die Arme um sie schlingend): Aber er hat Dich gewiß eben so lieb, wie ich; er hat Dich ganz unausprechlich lieb, Du kannst es gar nicht denken!¹⁸⁹

Philipps späterer Rachedurst wird nicht nur aus seiner verletzten Ehre sondern hauptsächlich aus der Liebe zu seiner Mutter gespeist, die er zwischenzeitlich sogar für tot hält. Mit kindlicher Offenheit weist Sidonie gleich zu Beginn auf diese unermessliche Liebe hin, die den Antrieb für Philipps späteres Verhalten darstellt.

Katharina erhält Besuch von ihrem tugendhaften Bruder Roger, der nichts von ihrer Ehe weiß und sie bittet ihr sündiges Leben aufzugeben und Beaufort zu verlassen, was Katharina ablehnt. Nach Rogers Verabschiedung flüchtet der Stallknecht George vor Philipp zu Katharina. Philipp hat George geschlagen, doch er ist zu stolz, um seiner Mutter den Grund zu verraten. Sidonie, die die Empfindungen ihres Bruders noch nicht nachvollziehen kann, sorgt für Aufklärung:

„Ach Mutter, George war sehr unartig! Philipp drohte ihm mit Schlägen, weil er die zwei schönen Hühnerhunde entlaufen ließ. Da sagte George: Er werde es wohl bleiben lassen, ihn zu schlagen; man wisse ja doch, was es mit uns für eine Bewandniß habe! Philipp fragte, was er damit meine. – ‚Ei nun‘, sagte George, ‚ich bin ehrlicher Leute Kind, und lasse mich nicht schlagen von einem Gentleman, der zwar der Sohn eines Lords und einer hübschen Mistreß ist, aber doch keinen Vater hat!‘ – Ich weiß nicht, was er damit wollte, aber Philipp wurde bleich, packte ihn, warf ihn zur Erde, und hätte ihn gewiß umgebracht, wenn James ihm nicht in den Arm gefallen wäre.“¹⁹⁰

¹⁸⁹ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Nacht und Morgen. – in: Gesammelte Dramatische Werke. 3. Band. – Reclam Verlag, Leipzig, 1864, S. 140 I/1

¹⁹⁰ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Nacht und Morgen. S. 147 I/3

Das Gespräch mit ihrem Bruder sowie der Vorfall mit George haben Katharina sehr mitgenommen, sie bricht in Tränen aus. Sidonie erschrickt und versucht sie zu trösten. Da trifft ein Brief von Beaufort mit guten Nachrichten ein. Katharina ist nun in der Lage den Kindern das Geheimnis zu enthüllen: Sie ist rechtmäßig mit Beaufort verheiratet, die Ehe musste geheim bleiben, da Beaufort sonst von seinem reichen Oheim enterbt worden wäre. Kurz darauf erscheint Beaufort selbst mit seinem Bruder und dessen Sohn Arthur. Bei einem scheinbar harmlosen Ausritt stürzt Beaufort schließlich und bricht sich das Genick. In den folgenden beiden Abteilungen, die jeweils ein Jahr nach der vorangegangenen spielen, tritt Sidonie nicht Erscheinung. Aus einem Gespräch Katharinas in der zweiten Abteilung erfährt der Zuschauer/Leser, dass Sidonie zu Roger geschickt worden ist, da sie selbst nicht mehr für sie sorgen kann. Sidonie ist zu Beginn der vierten Abteilung wieder zu sehen, sie ist inzwischen 17 Jahre alt und zu einer jungen Frau herangewachsen. Auch die Liebe darf nicht fehlen. Arthur versteckt Sidonie und Katharina vor Lilburne, dem hinterhältigen Freund seines Vaters Robert. Die beiden Frauen halten Philipp für tot. Sidonie malt Blumen und sorgt damit für ein Einkommen, da Katharina zu stolz ist, um sich gänzlich von Arthur versorgen zu lassen. Für den Verkauf eines Bildes begibt sich Sidonie noch zu später Stunde auf die Straße. Sie wird von Lilburne entführt und in Beauforts Schloss gebracht, das er durch Erpressung Roberts in seinen Besitz gebracht hat. Dort nimmt sich Philipps Geliebte Eugenie ihrer an, sie finden den Tauschein, durch Philipps und Arthurs heldenhaften Auftritt können die Gegner überwältigt werden. Die Familie ist wieder vereint, Beauforts Erbe in den Händen seiner rechtmäßigen Besitzer. Das Stück ist sehr lang, die Kinderrolle verhältnismäßig klein. Sidonie ist der ruhige Gegenpol zu ihrem heißblütigen, stolzen Bruder. Sie ist die kleine Schwester, die er nach dem vermeintlichen Tod der Mutter wiederfinden und beschützen möchte. Sidonie bringt sowohl als Kind als auch als junge Frau Aufklärung in Geheimnisse. In der ersten Abteilung bringt sie Licht in den Vorfall um George, wozu Philipp aus verletzter Ehre beharrlich schweigt. In der vierten Abteilung löst sie das Rätsel um den versteckten Tauschein und gibt Eugenie den entscheidenden Hinweis zu dessen Aufenthaltsort. Nach ihrer Ankunft in Beauforts Schloss Fernside Cottage fasst Sidonie Vertrauen zu Eugenie und erzählt ihr von ihrer wahren Herkunft. Eugenie glaubt ihr und bittet sie ihr zu helfen ein Bild von der Wand zu befördern.

MARQUISE (zitternd vor Freude): [...] Das Bild ist in die Wand gemauert, es geht nicht, es abzunehmen.

SIDONIE: O, gewiß, es geht!

MARQUISE: Es geht nicht; ich wollte es abnehmen, als man den Vorhang daran befestigte; es ist unbeweglich in der Wand.

SIDONIE (wie ein fröhliches Kind lachend): Ach, das ist nur der Rahmen! – Das ist mein Geheimnis – es hat eine Feder – geben Sie Acht, ich bin gleich damit zu Stande! (Sie springt auf den Diwan, so daß sie den untern Theil des Rahmens erreichen kann, sucht ein paar Secunden und drückt plötzlich an einer Feder.) Da, da – sehen Sie? [...] Das ist mein lieber Vater – und hier: (sie dreht das Bild.) ‚Meiner theuren Kätthy am 13. April 1824.‘¹⁹¹

Unter dem Bild befindet sich in der Wand ein Geheimfach, in welchem schließlich der versteckte Trauschein gefunden werden kann.

Da die Rolle der Sidonie in der letzten Abteilung mehr Text aufweist als in der ersten, kann diese Rolle mit entsprechender Maske und passendem Kostüm durchgehend von einer jungen Frau gespielt werden. Diese sollte natürlich gestische und sprachliche Unterschiede herausarbeiten, um eine Entwicklung erkennbar und glaubhaft zu machen.

Charlotte Birch-Pfeiffer: *Die Waise aus Lowood* (1853)¹⁹²

Für dieses Stück adaptierte Charlotte Birch-Pfeiffer Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre* (unter dem Pseudonym Currer Bell veröffentlicht). Die Handlung wurde stark gekürzt und der Kreis der handelnden Figuren eingeschränkt. Das Grundgerüst – die Liebesgeschichte zwischen der als Waise verstoßenen Erzieherin Jane Eyre und dem exzentrischen Lord Rowland Rochester – bildet den Haupthandlungsstrang in diesem Schauspiel, das den Titel *Die Waise von Lowood* trägt.

Hier lässt sich wiederum eine Kinderrolle finden, die durch einen großen Zeitsprung von acht Jahren zwischen der ersten und der zweiten Abteilung erwachsen wird. Diese Rolle, nämlich Jane Eyre selbst, ist aber nicht Gegenstand der Analyse, da ihre Kindheit nur sehr kurz geschildert wird und ihr Leben als Erwachsene mehr Raum innerhalb des Stückes

¹⁹¹ Birch-Pfeiffer, Charlotte: *Nacht und Morgen*. S. 300f 4/13

¹⁹² Vgl.: Hes, Else: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. siehe Anhang

beansprucht. Janes Aufgabe im Haus von Lord Rochester ist die Erziehung von Rochesters Mündel, der kleinen Adele.

Zu Beginn der zweiten Abteilung erhält der Zuschauer/Leser durch ein Gespräch zwischen der Hausdame Judith und dem Diener Sam Informationen über Adeles Charakter und Herkunft sowie Janes Fähigkeiten als Erzieherin. Beide Figuren werden also durch Eindrücke anderer Personen eingeführt ohne sich selbst auf der Bühne gezeigt zu haben (seit Janes Abreise aus dem Hause Reed sind acht Jahre vergangen, ihre Figur hat Veränderungen durchgemacht.) Sam äußert sich kritisch über die neue Erzieherin, während Judith begeistert von ihr ist:

„Ihr seid alte Thoren, Ihr und Lea! Ist die Erscheinung dieses Mädchens nicht ein glückliches Ereignis, für das wir alle dankbar sein müssen? [...] Hat sie uns nicht von der Plage erlöst, welche uns diese kleine Adele bereitete, die der Lord aus Frankreich mitbrachte? In drei Monaten ist sie Herr dieses verzogenen Kobolds geworden, den zwei Jahre lang kein Mensch, selbst der Lord nicht, zu bändigen wußte. [...]“¹⁹³

Diesen Worten ist außerdem zu entnehmen, dass Adele offensichtlich nicht Rochesters Tochter ist, und ihre wahre Abstammung dem Hauspersonal nicht bekannt ist. Nach Rochesters Rückkehr erscheint Adele mit ihm zusammen, um ihm ihre Gouvernante vorzustellen. Charlotte Birch-Pfeiffer beschreibt ihr Äußeres detailliert in der Regieanweisung: *„ein Kind von höchstens acht Jahren, graziös aber einfach gekleidet, lebhaft, fröhlich, ganz Französin“¹⁹⁴* In den folgenden beiden Auftritten wird Jane Rochester vorgestellt, jeder versucht für sich den anderen einzuschätzen. Adele freut sich über Rochesters Rückkehr, fragt nach ihrem Geschenk und möchte seine Bedienung übernehmen:

ROWLAND (sitzt in Gedanken).

ADELE (vor ihm auf den Knien kauern, streichelt seine herabhängende Hand). Bist du böse, Rowland?

¹⁹³ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. – Reclam, Leipzig, 1892, S. 27f 2/1/1

¹⁹⁴ Ebenda, S. 35 2/1/5

ROWLAND (kurz): Nein!

ADELE (schmeichelnd): Hast du mir auch etwas mitgebracht?

ROWLAND (kurz): Wollen sehen, ob du es verdienst.

ADELE (aufspringend, klatscht in die Hände): O ich habe viel verdient, gewiß! (Zu Jane laufend.)

Nicht wahr, Miß?¹⁹⁵

Jane flüstert Adele etwas ins Ohr und Rochester berichtet von seinem Reitunfall (sein Pferd scheute und warf ihn ab, dabei begegnete er Jane) und zieht Jane damit auf. Er macht sich über sie lustig, um sie zu provozieren, doch Jane bleibt ruhig. Adele ist nicht so geduldig wie ihre Gouvernante und möchte endlich ihr Geschenk:

ADELE (vorkommend): Aber süßer Rowland, was hast du mir denn nun mitgebracht? Sag doch!

ROWLAND (trocken zu Jane): Hat sie etwas verdient?

JANE: Ja, Herr!

ROWLAND: So geh‘ zu meinem Kammerdiener und laß dir das Kistchen geben!

ADELE (jubilend): Ah – Dank, tausend Dank! (Sich besinnend.) Du hast doch für Miß Eyre auch ein Geschenk mitgebracht?

ROWLAND (wirft einen mißtrauischen Blick auf Jane). Weiß nicht.

ADELE: So will ich ihr von dem meinen etwas geben, nicht wahr, ich darf? (Sie läuft durch die Seitenthür rechts ab.)¹⁹⁶

Das Verhältnis zwischen Jane und Adele ist so gut, dass Adele sogar ihr Geschenk mit ihrer Gouvernante teilen möchte, damit diese nicht leer ausgehen muss. Ihr nächster Auftritt gibt ebenfalls Aufschluss über Adeles Verhältnis zu einer Dame namens Georgine. Diese möchte Rochesters Frau werden und wäre somit Adeles Stiefmutter. Sie ist gleichzeitig die Tochter von Janes grausamer Tante Reed, die sie in das Waisenhaus bringen ließ. Im ersten Auftritt des dritten Aktes hat Rochester eine Gesellschaft um seine Tafel versammelt, die u.a. aus Jane, Adele, Georgine und Mistreß Reed besteht. Um Jane zu treffen, lenkt Mistreß Reed das Gespräch auf das Thema der Erzieherinnen, die sich wie

¹⁹⁵ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. S. 36 2/1/7

¹⁹⁶ Ebenda, S. 38 2/1/7

Schlangen in Häuser einschleichen würden, um die Kinder geistig zu vergiften. Adele glaubt etwas beitragen zu können und äußert ihre Meinung:

ADELE (die altklug und graziös dasaß und Georgine immer mit Bewunderung betrachtet, hat dem Gespräch aufmerksam zugehört): Ich habe eine liebe Gouvernante, nicht wahr, Rowland?

ROWLAND (trocken): Das hast du!

ADELE (springt auf und schmiegt sich an Georgine): Sie haben gewiß auch solch eine gute Miß Jane gehabt, weil Sie so schön und lebenswürdig sind. Ich werde auch so werden, nicht wahr?

GEORGINE (sie von sich wegschiebend): Ei, Kind, du zerdrückst mir ja das Kleid! Geh! – Aber sagen Sie, teuerster Lord, ich dachte ja immer, Sie liebten Kinder nicht besonders?

ROWLAND (streckt die Hand nach Adele aus): Das thue ich auch nicht.

ADELE (die sehr verdutzt dastand, tritt zu ihm).

GEORGINE: Was bewog Sie denn, diese Pariser Puppe anzunehmen? Wo haben Sie sie aufgelesen?

ROWLAND (zu Adele, sanft). Geh zu Miß Eyre.

ADELE (geht mit gesenktem Kopf und legt sich in Janes Arme, bitterlich weinend).¹⁹⁷

Georgine ist nicht besonders freundlich zu Adele, was natürlich Rochester nicht verborgen bleibt. Im nächsten Auftritt bemerkt Georgine, dass ihr Schuhband sich gelöst hat. Sie befiehlt Adele es zu binden, doch Adele weigert sich. Auch Rowlands Aufforderung kann sie nicht dazu bewegen der schönen Dame zu gehorchen, denn Adele hat sie durchschaut: „*Nein – sie ist nur schön, nicht gut – ich will nicht.*“¹⁹⁸

Bei ihrem letzten Auftritt verrät Adele, ähnlich wie Sidonie in *Nacht und Morgen* ein Geheimnis. Der Diener Sam hat ihr gedroht, dass Rochester sie in den Turm einsperren würde, weil sie Georgines Befehl nicht gehorcht hätte. Nun hat Adele große Angst. Jane versucht sie zu beruhigen, doch Adele hat schon von einer anderen Person gehört, die in Rochesters Schloss eingesperrt sei: „*Ja – aber Sir Francis‘ Bedienter sagte doch: Rowland sperrt alle Leute, auf die er böse ist, in den Turm, wie seine Lady!*“¹⁹⁹ Diese Lady im Turm

¹⁹⁷ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. S. 76f 2/3/1

¹⁹⁸ Ebenda, S. 81 2/3/2

¹⁹⁹ Ebenda, S. 84 2/3/5

ist Rochesters dunkles Familiengeheimnis. Es ist seine Schwägerin, die Frau seines Bruders. Sie war nach der Hochzeit wahnsinnig geworden und floh mit einem anderen Mann nach Paris, wo sie schwanger wurde. Rochesters Bruder konnte sie schließlich wieder einfangen und sperrte sie in den Turm. Nach dem Tod seines Bruders erbte Rochester die verrückte Schwägerin und ihr Kind – Adele.

Ohne das Kind Adele gäbe es keine Motivation zur Einstellung einer Erzieherin. Aber Adele erfüllt eine umfassendere Funktion im Stück. Ihre Präsenz zeigt Rochester wie unterschiedlich Jane und Georgina auf das Kind Adele reagieren. Jane ist hier aufgrund ihrer Stellung bei Rochester keinesfalls im Vorteil. Sie könnte hart und ungerecht zu Adele sein, doch sie geht den Weg der mütterlichen Strenge, zeigt Grenzen auf, ist aber jederzeit bereit Adele in die Arme zu schließen wenn ihr Unrecht widerfährt. Georgine ist sowohl ein innerlicher als auch äußerlicher Gegensatz zu Jane, welche ernst und blass ist, wohingegen Georgines Schönheit und Anmut blendend wirken. Aber Georgine ist eitel und selbstverliebt, sie beleidigt Adele und bringt sie vor der Gesellschaft zum Weinen. In ihrem Unvermögen die starke Jane Eyre zu beleidigen, hat sie in einem schwachen Kind, das unter Janes Schutz steht, ein ideales Opfer gefunden. Schließlich verrät Adele das Geheimnis um die spukende Frau im Turm.

Die Darstellerin der Adele sollte den präzisen Altersangaben der Regieanmerkungen entsprechen, da sie wie Arabella in *Miß Sara Sampson* zwischen zwei potentiellen Mutterfiguren steht und die Handlung des Stückes möglichst realistische Beziehungen zwischen den Figuren erfordert.

Resümee

Im Rührstück fungieren die Kinder als beliebtes Mittel, um die Familie als soziale Einheit zu präsentieren. Diese Einheit kann durch einen Fehltritt gestört und wieder zusammengefügt oder gänzlich neu geschaffen werden. Die Kinderrollen im bürgerlichen Rührstück unterscheiden sich deutlich nicht nur in der Größe sondern auch im Anspruch. Der Darsteller des Fritz in *Der Vetter in Lissabon* hat eine der größten Kinderrollen innerhalb dieser Gattung. Obwohl sehr arm und von der Hausherrin nicht gern gesehen, erfährt Fritz von Beginn der Handlung an sehr viel Zuwendung. Erst kümmert sich Sophie um ihn und später will ihn Herr Wagner das Lesen lehren. Schließlich erlebt der Darsteller

des Fritz in der Schlusszene die zusammengeführte Familie. Der Anspruch dieser Rolle besteht in ihrem Umfang, denn Fritz ist ein sehr kleines Kind, drei bis vier Jahre alt. Für einen Schauspieler dieses Alters hat die Rolle enorm viel Text, doch gerade dieses Alter würde dem kleinen Darsteller helfen, seine Rolle besonders realistisch herauszuarbeiten, denn Fritz' eigentümliche Sprechweise lässt sich darauf zurückführen, dass er noch zu klein ist, um sich als eigene Person, als Ich zu erfassen, daher spricht er von sich selbst in der dritten Person. Auf der Bühne muss der Darsteller des Fritz außerdem zur Interaktion, zum Spiel im Spiel fähig sein, da er gleich bei seinem ersten Auftritt seinen betrunkenen Vater imitiert.

Der Darsteller des Peter in *Das Erbtheil des Vaters* hat zwar weniger Text zu lernen, muss sich aber in einer Szene im vierten Akt vor seinem eigenen Großvater ängstigen und somit sein schauspielerisches Können zeigen. Peter ist Teil einer Vereinbarung zwischen seinem Großvater Delomer und einem Grafen. Diesen Handel versucht sein anderer Großvater, der alte Dominique zu verhindern. In der besagten Szene 15 im vierten Akt wird der kleine Peter mit zwei traurigen Großvätern konfrontiert, er sorgt sich und befürchtet, einer oder gar beide wären krank. Durch eine Bemerkung des alten Dominique glaubt Peter sein Großvater Delomer wolle ihn verkaufen und bekommt große Angst. Der Junge versteht die Ironie der Aussage nicht, da er noch sehr klein ist und die Vorgeschichte nicht kennt. Solche Szenen sollten mit dem Kleinen besprochen und die Bedeutung erläutert werden, damit das Kind versteht was es spielt, wobei natürlich nicht übersehen werden darf, dass die Angst des Kindes wahrscheinlich realistischer gespielt, wenn der kleine Schauspieler denkt, seine Figur würde tatsächlich verkauft.

Die Rollen der Mädchen innerhalb dieser Gattung stammen in dieser Auswahl alle von Charlotte Birch-Pfeiffer. Bei einer dieser Kinderrollen (Sidonie in *Nacht und Morgen*) beträgt die gespielte Zeit des Stückes mehrere Jahre. Es ist also abhängig vom Geschmack des Regisseurs, ob er zwei Darstellerinnen für eine dieser Rollen besetzt, eine für die Figur als Kind, eine für die erwachsene Figur; oder ob er eine jugendliche oder erwachsene Schauspielerin zur Gänze für die Rolle einsetzt. Das Kind Sidonie tritt in *Nacht und Morgen* nur in der ersten Abteilung in drei Szenen auf und hat nicht sehr viel Text. Da Sidonies Eltern nicht offiziell verheiratet sind, gilt die Tochter Lord Beauforts bei den einfachen Leuten als Bastard, sie weiß allerdings nichts davon. Somit versteht sie auch nicht, warum ihr Bruder Philipp den Stallknecht verprügelt. Abgesehen von dieser Prügelei

wird die Darstellerin der Sidonie als Kind nicht mit negativen Themen konfrontiert. Trotz des geringen Umfangs erfordert auch diese Rolle wieder Interaktion auf der Bühne, z.B. Umarmungen.

Doch nicht in allen Stücken der Birch-Pfeiffer mit Mädchenrollen wirkt sich der Zeitsprung auf die Kinderrolle aus. Adele, die Figur des Kindes in *Die Waise aus Lowood* taucht in der ersten Abteilung, welche einige Jahre vor der zweiten Abteilung spielt nicht auf, ist somit nicht von einer Veränderung betroffen und kann von einem Kind verkörpert werden. In der Rolle der Adele wird die Darstellerin mit verschiedenen Gefühlen konfrontiert; während sie in ihrer Erzieherin Jane eine liebevolle Vertrauensperson findet, wird sie von der von ihr bewunderten Georgine verhöhnt und abgewiesen. Ihr Vormund Rochester ist so unberechenbar, dass sie ihn trotz ihrer Liebe zu ihm fürchtet. Diese Emotionen müssen von der Darstellerin in wenigen Szenen verarbeitet und gezeigt werden, denn auf ihre potenziellen Mutterfiguren, Jane und Georgine reagiert Adele mit jenen Gefühlen, die ihr von diesen entgegengebracht werden: Zuwendung für Jane und Abscheu für Georgine. Der Anspruch in der Rolle der Adele liegt außerdem in der Veränderung, die sie unter Janes Einfluss durchgemacht hat, die für den Zuschauer subtil erfassbar gemacht werden muss. Vor dem Erscheinen der Erzieherin Jane war Adele ein verwöhnter kleiner Fratz, den keine Kinderfrau bändigen konnte. Durch Jane änderte sich ihr Verhalten radikal. Da der Zuschauer allerdings keine Vorstellung davon hat, welches Verhalten Adele vor Janes Einstellung gezeigt hat, sollte dieser Wesenszug, den sie scheinbar abgelegt hat, geringfügig in ihren Szenen durchscheinen, um die Milde und Güte in Janes Erziehung zu betonen.

Während die Kinderrollen als Einzelrollen in den analysierten Dramen einen nicht unbeträchtlichen Umfang erreichen können, sind die Rollen der auftretenden Geschwisterpaare sehr klein. In *Die Hagestolzen* sind Bärbchen und Paul in drei Szenen zu sehen. Die kleinen Darsteller haben zwar nicht sehr viel Text, müssen dafür im Versteckspiel mit der Mutter körperlichen Einsatz auf der Bühne zeigen. Des Weiteren lernen sie in diesem Stück Zuversicht und Güte kennen, denn trotz ihrer Armut nimmt die Familie einen Fremden in ihr Haus auf und teilt mit diesem ihre Mahlzeit. Natürlich ist die Freude groß, als sich herausstellt, dass dieser Fremde der Besitzer ihres Grundstückes ist, der Familie eine Pachtkürzung gewährt und den bereits veräußerten Hammel der Kinder für diese zurückkauft.

Die Kinderrollen Max und Karl in *Werner* sowie Malchen und Wilhelm in *Menschenhaß und Reue* sind für die Handlung von Belang, da sie die bürgerliche Familie vervollständigen, allerdings sind ihr Umfang und ihr Anspruch gering, da sich ersterer in wenigen Zeilen Text und letzterer in der Vervollkommnung des Familienbildes erschöpft. Kinderrollen im bürgerlichen Rührstück sind sehr behütete Rollen für die Darsteller, da sie zwar mit negativen Themen konfrontiert werden können, die Handlung für die Kinder aber immer einen guten Ausgang nimmt.

3.4. Die Komödie

Christian Dietrich Grabbe: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822)²⁰⁰

Die komische Gattung erfordert Funktionen und Handlungsweisen von ihren Figuren, die sich in manchen Fällen von jenen des Rührstückes grundlegend unterscheiden. *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* darf als ein solcher Fall bezeichnet werden. Dieses Schauspiel nimmt nichts ernst, am wenigsten sich selbst. Es wurde 1822 verfasst, gelangte aber erst 1876 zur Aufführung, was darauf hinweist, dass Grabbes dramatisches Schaffen zu seinen Lebzeiten keinesfalls als beliebt angesehen werden kann. Sascha Bunda nennt in seiner Diplomarbeit *Komische Elemente im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes* die Sekundärliteratur zu Grabbes Werk „überschaubar“. Als mögliche Begründung für diese Tatsache gibt er an, „[...] dass in diesem speziellen Fall die Biographie des Autors interessanter ist als sein Werk.“²⁰¹ In *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* macht sich Grabbe in der Schlusszene selbst zum Teil seines Werkes und treibt damit dessen Absurdität auf die Spitze. Er lässt den Schulmeister seinen Auftritt schimpfend ankündigen:

„O so schlage der Donner darein! Kommt mir der Kerl mit seiner Laterne noch spät in der Nacht durch den Wald, um uns den Punsch aussaufen zu helfen! Das ist der vermaladeite

²⁰⁰ Vgl.: Löb, Ladislaus: Christian Dietrich Grabbe. – Metzler, Stuttgart, 1996, S. 25

²⁰¹ Bunda, Sascha: *Komische Elemente im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes*. – Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2007, S. 2

*Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwergige Krabbe, der Verfasser dieses Stücks! Er ist so dumm wie'n Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades Affengesicht! Schließen Sie vor ihm die Tür zu, Herr Baron, schließen Sie vor ihm die Tür zu!*²⁰²

Ebenso wenig wie der Autor sind die übrigen Figuren des Stückes ernst zu nehmen, auch das Kind, Gottliebchen. *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* handelt tatsächlich von Scherz, Satire und Ironie. Die tiefere Bedeutung findet sich in der durch Überzeichnung geäußerten Kritik an Wissenschaft, Dichtung und Gesellschaft. Infolge von Reinigungsarbeiten in der Hölle muss der Teufel einen Ausflug auf die Erde machen. Er trifft auf Menschen und sorgt durch sein spezielles Verhalten (er friert ständig und sucht daher die direkte Nähe von Wärmequellen, außerdem reagiert er allergisch auf Nächstenliebe) für abwechslungsreiche Verwirrung.

Gottliebchen tritt gleich zu Beginn des ersten Aktes in der ersten Szene auf. Sein Vater Tobias, ein Bauer bringt ihn zum Schulmeister, der dauerhaft alkoholisierten Instanz der Weisheit im Dorf. Tobias Eltern möchten, dass er aus Gottliebchen einen Gelehrten macht. Für die Eignung des Jungen hat seine Mutter ein eindeutiges Indiz entdeckt:

TOBIAS: Sehen Sie, unser Gottliebchen hat die Würmer, und deshalb meint seine Mutter, daß aus ihm noch einmal ein Gelehrter würde. – Nicht wahr, Gottliebchen, du willst ein Gelehrter werden?

GOTTLIEBCHEN: Ja, ich habe die Würmer.²⁰³

Gottliebchens Motivation ein Gelehrter zu werden hält sich in Grenzen. Der Schulmeister verspricht Tobias Gottliebchen in die Geheimnisse der Wissenschaft einzuweihen und seine Genialität noch am selben Tag der Baronin vorzustellen. Um sein junges Genie als solches präsentieren zu können, hat er ein ausgefeiltes Täuschungsmanöver entwickelt: *„Nun komm, du Esel, und gib Acht! Ich will dir sagen, wie du es auf dem Schlosse machen mußt, um dich genial zu stellen: du mußt entweder völlig das Maul halten, - dann denken*

²⁰² Grabbe, Christian Dietrich: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. – in: *Werke und Briefe*.

Historisch-kritische Gesamtausgabe. 1. Band. – Verlag Lechte, Emsdetten, 1960, S. 273 III/ 6

²⁰³ Ebenda, S. 216 I/1

sie, Donnerwetter, der muß viel zu verschweigen haben, denn er sagt kein Wort; oder du mußt verrücktes Zeug sprechen, - dann denken sie, Donnerwetter, der muß etwas Tiefsinniges gesagt haben, denn wir, die wir sonst alles verstehen, verstehen es nicht; - oder du mußt Spinnen essen und Fliegen einschlingen, - dann denken sie, Donnerwetter, der ist ein großer Mann, (oder wie es bei dir schicklicher heißen würde, ein großer Junge) denn er ekelt sich vor keinen Fliegen und Spinnen. Sag, Rindvieh, was von allem diesen willst du tun? „²⁰⁴

Gottliebchen entscheidet sich für die simpelste Variante, er möchte schweigen. In der Theorie des Schulmeisters entfaltet Grabbe seine Abneigung gegen den Geniekult des Sturm und Drang, wobei er selbst im Gespräch mit Tobias seine Methode anwendet und mit dem ungebildeten Bauern in einer fremdwörterlastigen Sprache spricht, die dieser natürlich nicht versteht und somit über die umfassende Bildung des Schulmeisters nur staunen kann. Die Misshandlungen Gottliebchens durch den Schulmeister sind Teil des Schüler-Lehrer-Verhältnisses und begleiten jeden der drei Auftritte Gottliebchens bis dieser im dritten Akt den Spieß umdreht.

In der dritten Szene soll Gottliebchen im Schloss der jungen Baronin Liddy seine Genialität zeigen. Der Schulmeister schwärmt von ihm, er selbst kann nur durch Schüchternheit und Nichtwissen glänzen. Liddy hat den Schulmeister und Gottliebchen sofort durchschaut, findet sie aber unterhaltsam und genießt die „Vorführung“. Gottliebchen fühlt sich weniger wohl, besonders nachdem der Schulmeister besondere Maßnahmen zur Steigerung seiner Denkfähigkeit ankündigt:

„[...] Du bist verkannt worden, armer Junge! Doch tröste dich, so ging es allen großen Geistern! Auch Solon, Plato, Cartouche, Robespierre, Heinrich der Vierte und Caligula haben dies traurige Los! Komm! ich will dich vier Tage einsperren und dir nichts zu essen geben, vielleicht, daß dich das noch nachdenklicher macht als du schon bist. (Gottliebchen schreit; der Schulmeister geht mit ihm ab.)“²⁰⁵

²⁰⁴ Grabbe, Christian Dietrich: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. S. 217 1/1

²⁰⁵ Ebenda, S. 231 1/3

Bei seinem letzten Auftritt in der ersten Szene des dritten Aktes schlägt Gottliebchen zurück. Der Dichter Rattengift sowie der unglücklich verliebte Mollfels besuchen den Schulmeister, um sich zu betrinken. Durch ihr Lärmen wird Gottliebchen aus dem Schlaf gerissen: *„(kommt im halben Schläfe, mit blinzeln den Augen und tiefstem Negligé aus der Kammer, greinerlich): Hih, hu, hih! Die Stube dampft! Die Türken trommeln!“*²⁰⁶ Der Schulmeister schleppt ihn zum örtlichen Gasthaus, um Wein zu holen. Als sie wiederkommen besingen sie den Weingott Bacchus, das Gelage nimmt seinen Lauf. Die Herren verbinden sich prophylaktisch den Kopf, um, im Falle eines Sturzes, nicht zu hart auf dem Boden aufzuschlagen, der Schulmeister befiehlt Gottliebchen mitzutrinken:

*„(zu Gottliebchen, der müßig in der Ecke steht): Du hämischer, neidischer, kaltblütiger, heimtückischer Racker, weswegen stehst du dort im Winkel und rührst keine Lippe? Du willst wohl nüchtern bleiben und dich über unsre Schlemmerei mokieren? Sauf mir stante pede diese Bouteille aus oder ich beiße dir den linken Daumen ab!“*²⁰⁷

Das lässt sich der Junge natürlich nicht zweimal sagen, weniger aus Selbstschutz denn aus Durst. Der Abend schreitet fort, es werden so viele Weinflaschen geleert bis einer den anderen nicht mehr erkennt und Mollfels den Schulmeister für seine geliebte Liddy hält, dieser ihn für einen gewissen Karl und in Gottliebchen der Mut erwacht. Er ist zwar betrunken, doch weiß er noch genau wen er vor sich hat und wie der Schulmeister ihn behandelt hat: *„(klettert dem Schulmeister ins Gesicht): Du schlechter Schulmeister, du! Hast mich prügelt! hast mich schlagen! hast mich schimpft! Bin betrunken! Prügle dich wieder! schlage dich wieder!“*²⁰⁸ Der schwer alkoholisierte Schulmeister glaubt von seinem Vater verprügelt zu werden und fleht:

„O mein verehrtester Vater! Vergebung! Vergebung! Ich kann einmal nicht anders, - ich muß meinen Karl heiraten oder ich muß sterben! Sein sie nicht so grausam, großmütigster

²⁰⁶ Grabbe, Christian Dietrich: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. S. 256 III/1

²⁰⁷ Ebenda, S. 260 III/1

²⁰⁸ Ebenda, S. 262 III/1

*der Väter! Kniebeugend bitte ich Sie, sein Sie nicht so grausam gegen Ihre unglückselige Tochter! Pardonnez moi, Monsieur!*²⁰⁹

Mollfels kann den zornigen „Vater“ überwältigen, das „Paar“ ist nun vereint, Gottliebchen fällt zu Boden.

Das Stück endet mit der Verlobung von Liddy und Mollfels, der frierende Teufel wird von seiner Großmutter abgeholt und in die Hölle zurück gebracht.

Gottliebchens Funktion ist die Vervollständigung der prallen Komik des Schulmeisters. Sein Text und seine Handlungen sind konvergent, je mehr er spricht, desto mehr agiert er. Im Personenverzeichnis gibt es keine nähere Angabe zu seinem Alter, was aber auch nebensächlich ist, da es die komödiantische Intention dieses Lustspiels unterstreichen würde, wenn die Kinderrolle von einem erwachsenen Mann gespielt werden würde. Da der Inhalt des Stückes vollständig auf Ernsthaftigkeit verzichtet, wäre ein erwachsenes Gottliebchen ebenso passend wie ein kindliches.

Ludwig Anzengruber: *Ein Faustschlag* (1878)²¹⁰

Die Kinderrollen in Anzengrubers Stücken sind entweder sehr lose oder überhaupt nicht mit der Haupthandlung verknüpft, was aber keinesfalls Missachtung zur Folge haben sollte. In dem Schauspiel *Ein Faustschlag* tritt eine kleine Dame nur in einer Szene auf, hat keinerlei Verbindung zu einer der Hauptfiguren, muss aber mit einer umfangreicheren Menge Text zurechtkommen und sich einer größeren schauspielerischen Herausforderung stellen als einige Kinderrollen in Rührstücken bieten können. In diesem Fall steht die Kinderrolle für sich und wird auch als solche behandelt.

Die ersten beiden Szenen dieses Schauspiels dienen der Einführung in die Atmosphäre der Zeit. Schauplatz ist eine öffentliche Gartenanlage, die Zeitung zählt zu den wichtigsten Informationsmedien und Bücher erklären den Wandel der Zeit. Professor Menger ist so sehr in seine Lektüre vertieft, dass er während seines Spaziergangs um ein Haar über einen Kinderwagen stolpert, der von seiner Besitzerin an einer offensichtlich zu zentralen Stelle des Weges platziert worden ist. Der Professor echauffiert sich: „[...] *Sapperment! Ich*

²⁰⁹ Grabbe, Christian Dietrich: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. S. 262 III/1

²¹⁰ Vgl.: Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. 1. Band. S. 36

merk's! – Was haben wir denn da? He! Wer läßt denn das Kind hier in der Sonne braten und von Fliegen fressen?! Holla, ist denn gar niemand zur Aufsicht da?²¹¹ Eine Frauenstimme aus dem Hintergrund gibt einer gewissen Mini die Anweisung den Kinderwagen von seinem derzeitigen Standort zu entfernen. Professor Menger entdeckt die Angesprochene, die sehr ungehalten darüber ist, sich von ihrer Beschäftigung losreißen zu müssen:

MINCHEN (neunjähriges Mädchen, sehr kurz und übertrieben gekleidet, läuft herzu): Aber niemand hat der Korb geniert, mein Herr, grad Sie!

PROFESSOR MENGER: Begreiflich, ich wäre beinahe darüber gefallen.

MINCHEN: Sie könnten auch besser aufsehen. Ihretwegen mußte ich von Gitta und ihrem Feldweibel weg, und sie sprachen just so schön – (augenverdrehend) von der Liebe!

PROFESSOR MENGER: Liebes Kind –

MINCHEN: Ich bin ein Fräulein.

PROFESSOR MENGER: Schon? – Also, mein liebes Fräulein, nehmen Sie es mir nicht ungütig, aber vielleicht wäre es für alle Beteiligten moralisch gesünder, wenn Ihr Herr Bruder – er ist doch wohl auch schon Herr – dort wach läge und Sie hier schliefen!

MINCHEN: O nein, das verstehen Sie nicht. Wenn Sie jünger wären, möchten Sie wohl auch keine verschlafene Geliebte. (Lachend.) Nicht wahr, nein, mein Herr? (Sie rollt das Wägelchen nach links ab.)²¹²

Ein unterhaltsamer Schlagabtausch zwischen einem würdevollen Professor und einer romantischen Neunjährigen. Minchen ist eine aufgeweckte, altkluge junge Dame, der kleinen Adele (*Die Waise von Lowood*) nicht unähnlich, aber ein wenig frecher. Der Professor ist für sie ein alter Mann, der sich wohl nicht mehr mit der Liebe zu befassen hat, sie zeigt keinen Respekt vor ihm und macht sich über ihn lustig. Er hingegen glaubt leichtes Spiel zu haben und das kleine Mädchen belehren zu können. Er versucht es auf der Ebene der Ironie (Anspielung auf den Bruder), doch er hat nicht mit ihrer aufgeklärten Schlagfertigkeit gerechnet. So kann er sich nur wundern und in diesem Gespräch die

²¹¹ Anzengruber, Ludwig: Ein Faustschlag. – in: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. 6. Band. – Kunstverlag Anton Schroll&Co, Wien, 1921, S. 4 I/2

²¹² Ebenda, S. 4 I/2

Bestätigung der aus seinem Buch gewonnenen Erkenntnis sehen: „*Ah ja, die Entwicklung ist eine nicht wegzuleugnende Tatsache!*“²¹³ Leider glänzt Minchens Auftritt nicht nur durch Wortgewandtheit sondern auch durch Einmaligkeit.

Diese Szene kann nur richtig wirken, wenn die Regieanweisungen befolgt werden und Minchen von einer sehr jungen Darstellerin verkörpert wird. Es sollte ein Mädchen sein, das maximal zwölf Jahre alt und nicht sehr groß ist. Der Gegensatz sollte betont werden, dann kann Minchen in ihrer unterhaltsamen Funktion den Zuschauer/Leser zum Schmunzeln bringen

Ludwig Anzengruber: *Heimgfunden* (1885)²¹⁴

In dieser Weihnachtskomödie ist die Kinderrolle kleiner als im vorangegangenen Stück, die Szene des Auftritts des Kindes steht aber nicht für sich, sondern dient als Einführung in das Umfeld der Figur Thomas Hammer, dem Bruder der Hauptfigur Doktor Arthur Hammer.

Der Advokat Arthur Hammer hat durch naive Kreditgeschäfte sein gesamtes Vermögen an seine Freunde verliehen, die ihm nun die Rückzahlung verweigern. Er ist pleite und möchte diesen Umstand vor seiner Frau Hermine und seiner Tochter Alwine verheimlichen, doch da das Gerücht bereits im Umlauf ist, beschließt er rasch und dezent aus dem Leben zu scheiden. Zufällig erfährt der Spielzeughändler Thomas Hammer, Arthurs Bruder von dessen Unglück, hält ihn auf und bringt ihn nach Hause zu ihrer Mutter. Diese hat Arthur mehrere Jahre nicht mehr gesehen, da dieser nach seinem Aufstieg in die feine Gesellschaft seine wahre Herkunft aus Scham verschwiegen hat. Schließlich kann Thomas auch Hermine und Alwine zu seiner Mutter und Arthur bringen. Die Familie ist rechtzeitig zu Weihnachten wieder vereint, der verlorene Sohn hat in seiner Not „heimgefunden“.

Thomas arbeitet als Spielzeughändler auf dem Weihnachtsmarkt „Am Hof“. Seine Figur wird in der elften Szene des ersten Aktes durch die Darstellung des Markttreibens eingeführt. Die Besucher dieses Marktes entstammen verschiedenen Gesellschaftsschichten, Arbeiter, Bürger des Mittelstandes ebenso wie reiche Damen. Eine

²¹³ Anzengruber, Ludwig: Ein Faustschlag. S. 4 I/2

²¹⁴ Vgl.: Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. 1. Band. S. 36

dieser noblen Bürgerinnen ist Frau Rätin Holler, die mit ihrem kleinen Töchterchen Adalgise Weihnachtseinkäufe tätigt. Die beiden werden von einem Dienstmann begleitet, der „mit einer Unzahl Spielwarenpaketen und einem Christbaum bepackt“ ist.²¹⁵ Adalgise darf sich wohl auf viele Geschenke freuen. In Thomas‘ Bude sieht sie etwas, das ihre Aufmerksamkeit sofort fesselt und sie zu näherer Betrachtung desselben anregt. Ihre Mutter ist davon wenig begeistert. Thomas tut sein Bestes und verwickelt Frau Holler in ein Verkaufsgespräch, die auch beschließt zu kaufen, was allerdings wenig mit Thomas Talent zu tun hat: „Ja, ich sehe schon, ich werde Ihnen etwas abnehmen müssen, die Kleine ist sonst nicht mehr wegzukriegen.“²¹⁶ Adalgise möchte eine Weihnachtskrippe haben, Frau Holler bezahlt, der Dienstmann ächzt. Die Last der Geschenke überfordert ihn: „Noch was? No, ich dank! Wann jetzt wo aner an`r an Eck stund, nehmet ich mir selber an Dienstmann.“²¹⁷ Aber er hat Glück, Adalgise ist von ihrem neuen Spielzeug so begeistert, dass sie es nicht mehr aus Hand legen und selbst tragen möchte. Frau Holler lässt ihrer Tochter ihren Willen, zweifelt jedoch an einer längeren Lebensdauer der Weihnachtskrippe: „[...] Du wirst es fallen lassen und gleich ruiniert haben.“²¹⁸ Adalgises Antwort erinnert an Minchens Schlagfertigkeit. Das kleine Mädchen steht zu ihren Schwächen und teilt den Realismus der Mutter: „Aber, liebe Mama, glaubst du denn (sich umwendend und mit der freien Rechten einen halben Bogen gegen den Dienstmann beschreibend), ich werde das nicht ruinieren?“²¹⁹ Auf den ersten Blick scheint Adalgise ein verwöhnter kleiner Fratz zu sein, der alles bekommt was er sich wünscht. Mit ihrem weisen Hinweis an die Mutter, eben generell die Spielsachen zu ruinieren, sorgt sie für Unterhaltung. Anzengrubers Situationskomik mit Kindern entsteht durch die Gegenüberstellung eines Kindes und eines Erwachsenen. Am Ende stellt sich heraus, dass die Kinder klüger sind als ihr älterer Gegenpart und häufig unterschätzt werden.

²¹⁵ Anzengruber, Ludwig: Heimgfunden. – in: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. 6. Band. – Kunstverlag Anton Schroll&Co, Wien, 1921, S.318 I/11

²¹⁶ Ebenda, S. 318f I/11

²¹⁷ Ebenda

²¹⁸ Ebenda, S. 319 I/11

²¹⁹ Ebenda

Die Rolle der Adalgise sollte ebenfalls ein kleines Mädchen spielen. Eine exakte Altersangabe fehlt im Personenverzeichnis, sie sollte aber nicht älter als zehn Jahre alt sein. Anzengruber bezog sich in seinen Stücken häufig auf die gegenwärtigen sozialen Verhältnisse. Dieser Realismus sollte sich in der Besetzung bis in die Kinderrolle niederschlagen.

Resümee

Bei Grabbe und Anzengruber weisen die Kinderrollen grundlegende Unterschiede auf. Während Gottliebchen im gesamten Stück drei Mal in zwei Akten zu sehen ist, treten die Mädchen Minchen und Adalgise nur in jeweils einer Szene ihres Stückes auf. Außerdem wird der Darsteller des Gottliebchen auf der Bühne mit negativen menschlichen Eigenschaften konfrontiert, obwohl *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* eine Komödie ist.

Zu Beginn des Stückes wird Gottliebchen dem Schulmeister überantwortet. Bei diesem lernt er aber nicht die Aspekte der Wissenschaft, sondern die Abgründe des menschlichen Daseins kennen. Gottliebchen wird geschlagen und beschimpft. Der Zuschauer erkennt in diesem Spiel die Satire, aber ist der kleine Darsteller auch bereits dazu fähig oder nimmt er die Vorgänge ernst, die auf der Bühne gezeigt werden? Wird die Ohrfeige des Schulmeisters nur angedeutet oder tatsächlich ausgeführt? Neben Gewalt wird Gottliebchen außerdem mit den Auswirkungen des Alkoholismus konfrontiert. Der Rausch macht ihn mutig genug, um den Schulmeister zu attackieren und sich für die erlittenen Demütigungen zu rächen. Der Alkohol wird somit zu einem Hilfsmittel, um Probleme zu lösen. Um diese Rolle spielen und verstehen zu können, ist eine ernsthafte Auseinandersetzung des kindlichen Darstellers mit der Rolle verbunden, im besten Fall mit einem Gespräch über die Inhalte des Stückes mit dem Regisseur oder einem erwachsenen Schauspieler. Die Rolle des Gottliebchen ist zwar überschaubar aber inhaltlich problematisch und körperlich sowie geistig anspruchsvoll, denn der Darsteller muss die Angriffe des Schulmeisters ertragen, erst schweigen, dann schreien und schließlich den Schulmeister attackieren, was mit einer vollständigen Abkehr seines bisherigen Verhaltens gleichzusetzen ist und Vielseitigkeit erfordert.

Anzengrubers Kinderrollen sind für die kleinen Darstellerinnen weniger aufwendig, sie erfordern kaum körperlichen Einsatz, dafür präzises Spiel. Die kleine Minchen

vernachlässigt ihre Aufsichtspflicht gegenüber ihrem Bruder, da sie es vorzieht den Liebesschwüren eines Pärchens zu lauschen. Als der Professor sie von diesem unkindlichen Verhalten abbringen möchte, lässt sie sich nicht belehren und macht sich über ihn lustig. Mit der Rolle der Minchen zeigt Anzengruber, dass Kinder nicht dumm sind und in einem Gespräch mit respektablen Angehörigen des Bildungsstandes durch ihre eigene Weisheit überraschen können. Die Darstellerin der Minchen muss dazu fähig sein „erwachsen zu spielen“ d.h. ein kleines Fräulein zu spielen und wirklich so zu tun als würde sie glauben sie sei bereits erwachsen.

Die Rolle der Adalgise ist wiederum kleiner als die der Minchen. Adalgise ist ein stilles, verwöhntes Kind. Sie schreit nicht bis sie etwas bekommt, sie bleibt einfach so lange bei einem Weihnachtsstand stehen und bewundert ein Spielzeug, bis ihre Mutter, die Rätin, es für sie kauft. Sie ist außerdem ein sehr vernünftiges Kind, denn sie weiß, dass ihrem Spielzeug unter ihren kleinen Händen keine lange Lebensdauer beschieden ist. Die Darstellerin der Adalgise lernt in dieser Rolle die Vorzüge des Geldes kennen. Die Rolle hat nicht viel Text und erfordert die Konzentration auf den Wunsch eine Weihnachtskrippe zu besitzen sowie gleichzeitig den Text zu sprechen und eine passende Geste auszuführen. Die Darstellerin darf nicht schüchtern sein, da sie sich von der Hand der Mutter losreißen und zu Thomas Weihnachtsstand laufen muss. Sprache und Aktion müssen verbunden werden.

3.5. Posse und Zaubermärchen

Ferdinand Raimund: *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828)²²⁰

In Posse und Zaubermärchen treten die Kinder wieder in mehrfacher Ausführung als Teil der meist armen Familie auf. In *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* hat der Kohlenbrenner Christian Glühwurm fünf Kinder.

Der reiche Gutsbesitzer Rappelkopf ist ein griesgrämiger, misstrauischer Mann, der sich von seiner Frau verfolgt fühlt, da er glaubt sie wolle ihn ermorden. Rappelkopf ist ein

²²⁰ Vgl.: Hein, Jürgen u. Meyer, Claudia: Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele. – Verlagsbüro Mag. Johann Lehner, Wien, 2004, S. 61

Menschenfeind, der seiner Umgebung das Dasein verleidet und Zufriedenheit nicht ertragen kann. Nachdem er das letzte „Attentat“ des Gärtners Habakuk, der bloß die Blumen im Garten schneiden wollte, vereiteln konnte, verlässt Rappelkopf sein Haus und marschiert in den Wald. Dort kauft er dem armen Glühwurm dessen Köhlerhütte ab und will das ruhige Leben in der Natur genießen, während sich seine Familie um ihn sorgt. Der Alpenkönig verspricht Rappelkopfs Frau Sophie ihren Gatten zur Vernunft zu bringen. Da sich Rappelkopf gegen die Bemühungen des Alpenkönigs verschließt, muss dieser zu einem Trick greifen: Er steckt Rappelkopf in den Körper seines Schwagers Silberkern, der sich auf dem Weg zu Rappelkopfs Gut befindet. Die veränderte Perspektive gibt Rappelkopf die Gelegenheit seine Unausstehlichkeit am eigenen Leib zu erfahren. Er sieht seine Fehler und seine Ungerechtigkeit seinen Mitmenschen gegenüber ein und gelobt Besserung.

Die Familie Glühwurm, bestehend aus dem Vater Christian, der Mutter Marthe, der Tochter Salchen, den Söhnen Hänschen, Christoph, Andres und einem Baby, dessen Geschlecht nicht näher erläutert wird, sowie Christians Großmutter, tritt in zwei Szenen des ersten Aktes auf. In der ersten Szene wird dem Zuschauer/Leser ein Einblick in das Familienleben der Glühwurms vermittelt:

DIE DREI KINDER: He, Mutter, gib was z' essen her,

Der Magen tut uns weh!

SALCHEN: Das Hungern fällt mir gar nicht schwer,

Wenn ich mein Bürschel seh.

Wenn ich an mein Franzel denkt,

Wird mir halt so gut.

`s Herzel, das ich ihm nur schenk,

Kriegt gleich frohen Mut.

DIE DREI KINDER: Mutter, gibt uns Brot!

CHRISTIAN (mit lallender Stimme): Ihr Bagage, seids nicht still?

Tausendschwerenot!

MARTHE (ruft): Still!

DAS KIND: Qua qua!

DIE KATZE: Miau!

DER HUND: Hau hau!²²¹

Salchen ist frisch verlobt und sehr vergnügt, die Buben haben Hunger und tun diesen Umstand lautstark kund. Die Mutter gebietet ihnen still zu sein, da dem Vater schwindlig ist und er sich ausruhen muss. Die Buben kennen den Grund dieser Schwindelanfälle. Er deckt sich mit der Ursache ihrer leeren Bäuche:

CHRISTOPH: Jetzt hat der Vater so viel Kohlen verkauft –

ANDRESEL: Und hat kein Geld z' Haus bracht, nichts als ein Schwindel.

SALCHEN: Was geht das euch an?

ANDRESEL: Weil wir hungrig sein. Ich weiß schon, warum wir so wenig z' essen kriegen, weil der Vater so viel trinkt.²²²

Christian versucht halbherzig aufzustehen um sich bei seinen Kindern Respekt zu verschaffen. Da ihm das nicht gelingt, greift Marthe ein und schlägt Andresel während seine Brüder unter den Tisch flüchten. In dieses Chaos platzt nun Rappelkopf hinein. Nach einer kurzen Verwunderung seitens der Hausbewohner, beeilt er sich sein Anliegen zu äußern: „*Sie will ich nicht. Sie Altertum! Was kostet die Hütten da? Was muß ich zahlen, wenn ich euch alle hinauswerfen darf?*“²²³ Marthe und Salchen wollen ihm erst glauben, als er einen Beutel Dukaten schwenkt. Sofort werden die Hausmutter und die Söhne gefügig. Andresel und seine Brüder küssen Rappelkopf sogar die Hände. Salchen möchte nicht, dass das Haus verkauft wird, doch die übrigen mobilen Familienmitglieder packen begeistert den Hausrat zusammen. Christian und die Großmutter werden aus den Betten gehoben, das kleinste Kind wird unter den Arm gepackt. Singend zieht die Familie Glühwurm davon.

Da im Personenverzeichnis Altersangaben fehlen ist unklar, welcher der drei Brüder der älteste ist. Andresel ist der vorlauteste, Hänschen der ruhigste. Das kleinste Kind, das noch

²²¹ Raimund, Ferdinand: Der Alpenkönig und der Menschenfeind. – in: Sämtliche Werke. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1961, S.356 I/15

²²² Ebenda, S. 357 I/15

²²³ Ebenda, S. 358 I/16

in der Wiege liegt, hat keinen Namen und wird auch im Personenverzeichnis nicht erwähnt, was darauf schließen lässt, dass es von einer Puppe dargestellt wird.

In den Szenen mit Familie Glühwurm bringt Raimund deutliche Kritik an den sozialen Verhältnissen zum Ausdruck. Die Kinder müssen hungern, weil der Vater das gesamte Einkommen vertrinkt. Und ein reicher Mann wie Rappelkopf kann ihre Armut ausnutzen und die Familie wie Tiere dressieren. Sein Geldbeutel wirkt dabei als Lockmittel:

„Still! kein Wort reden! (Zieht dabei zwei Geldbeutel hervor und klingelt damit). Geld ist da! Dukaten sind da! Die gehören alle euch. Verstanden? Also freundlich sein. Die Zähne herblöcken. Euer Gnaden sagen. Gschwind! Bagage! Gschwind!“²²⁴

Obwohl dieses Schauspiel ein Zauberspiel ist, sollte nur da gezaubert werden, wo es der Inhalt erfordert, hingegen nicht bei den Darstellern der Kinderrollen. Das verliebte Salchen kann von einer jungen Frau (ca. 16-19 Jahre), die Buben sollten von jungen Burschen gespielt werden, die nicht älter als 14 Jahre alt sind oder so aussehen.

Ferdinand Raimund: *Der Verschwender* (1833)²²⁵

In diesem Stück ist die Zuneigung der reichen Titelfigur zu der armen, kinderreichen Familie um einiges größer als die des Menschenfeindes und vice versa. Besonders der Familienvater Valentin Holzwurm hängt sehr an seinem ehemaligen Herrn und droht seinetwegen sogar seine Frau zu verlassen.

Der reiche Edelmann Julius von Flottwell gibt sein Vermögen mit beiden Händen aus. Flottwell steht unter dem Schutz der Fee Cheristane, ihr verdankt er seinen Reichtum. Er verliebt sich in Amalie und möchte sie heiraten, doch deren Vater lehnt seinen Antrag ab, da ihn Flottwells Verschwendungssucht abstößt. Schließlich flieht Flottwell mit Amalie nach England. 20 Jahre später kehrt er als Bettler zurück, Amalie ist gestorben, das Vermögen geschmolzen. Beim Besuch seines alten Schlosses, welches jetzt seinem ehemaligen Kammerdiener Wolf gehört, trifft er seinen früheren Diener Valentin, der ihm sehr zugetan ist. Valentin nimmt Flottwell in sein Haus auf. Als er nach einem Streit mit Valentins Frau Rosa in die Berge flüchtet, erhält er durch einen Zauber einen Teil seines

²²⁴Raimund, Ferdinand: *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. S. 358 I/16

²²⁵ Vgl.: Hein, Jürgen u. Meyer, Claudia: *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*. – Verlagsbüro Mag. Johann Lehner, Wien, 2004, S.81

Vermögens wieder zurück. Geläutert beschließt er Valentin und dessen Familie nun in seinem neuen Heim aufzunehmen.

Valentin und Rosa haben fünf Kinder: Liese, Michael, Hansel, Hiesel und Pepi. Die Holzwurmfamilie tritt in der zweiten Hälfte des dritten Aktes auf. Liese kümmert sich um den Haushalt, muss aber gleichzeitig ihre Brüder bändigen, die das Haus auf den Kopf stellen:

LIESE: Wart, du Spitzbub, wann die Mutter nach Hause kommt! Ich werd dich naschen lernen. Kaum kommt er nach Haus, so hat man schon wieder Gall.

MICHAEL (weinend): Die Mutter hats mir erlaubt.

LIESE (reißt dem Hiesel die Säge aus der Hand): Stehn laß, sag ich. Wenn du den Vatern was ruinierst.

HIESEL: Ich arbeit schon so gut als wie der Vater. (Hämmert.)

PEPI: (will aus dem Kabinett herausgehn, fällt aber nieder und weint.)²²⁶

Wohl wissend um die unübersichtlichen Zustände, doch milde darüber hinweg lächelnd, betritt Valentin mit Flottwell sein Haus. Er führt seinem ehemaligen Herrn seine Kinder vor und bittet sie, ihn in seinem Vorhaben zu unterstützen Flottwell bei sich zu behalten:

VALENTIN: Habt ihr euren Vatern gern?

ALLE DREI: Ja!

VAELNTIN: Wollt ihr ihm eine Freude machen?

ALLE DREI: Ja, lieber Vater!

VALENTIN: Verdruß habt ihr mir schon genug gemacht. Seid mit dem Herrn da drin recht gut und höflich. (...) Und redet der Mutter auch zu, sie ist eine gute Frau, aber manchmal ein wenig gäh.

KINDER: Wir wissens am besten, wir haben genug auszustehen mit ihr.

VALENTIN: So? Ja was die Eltern jetzt den Kindern für Kummer und Sorge verursachen, das ist außerordentlich. (...) ²²⁷

²²⁶ Raimund, Ferdinand: Der Verschwender. – in: Sämtliche Werke. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1961, S. 579 III/5

²²⁷ Ebenda, S. 583 III/6

Valentin und die Kinder bringen heimlich Verständnis füreinander auf. Da an diesem Tag Flottwells Geburtstag ist, überreichen die Kinder ihm einen Blumenstrauß. Durch das Eintreffen der Hausfrau wird die kleine Feier jäh unterbrochen. Rosa ist nicht begeistert über den Familienzuwachs. Durch eine Intrige von Wolf musste sie einst das Schloss verlassen. Dieser Stachel in ihrem ehrlichen, stolzen Fleisch schmerzt sie auch Jahrzehnte später noch so sehr, dass sie es Flottwell nachträgt, sich damals zu sehr auf den hinterhältigen Wolf verlassen zu haben. Sie macht Flottwell unmissverständlich klar, dass er zwar einmalig zu Mittagsmahl, aber nicht als Dauergast in ihrem Haus willkommen ist. Der gekränkte Flottwell verlässt selbiges daraufhin in höchster Eile.

Als Valentin davon erfährt, beschließt er sich zum ersten Mal gegen seine Frau durchzusetzen. Er schickt die verängstigten Kinder aus dem Zimmer, was Hansel kommentiert: „(im Abgehen) *Nein, wies in unserm Haus zugeht, das ist schrecklich. (Ab.)*“²²⁸ Valentin besteht darauf, dass Flottwell in seinem Haus wohnt. Rosa ist strikt dagegen. Da holt Valentin die Kinder und fordert sie auf ihre Sachen zu packen. Rosa ist verwundert über das Verhalten ihres Mannes, Hansel freut sich: „*Aber heut nimmt sich der Vater zusammen, das ist gscheidt.*“²²⁹ Valentin möchte mit den Buben das Haus verlassen, Liese bleibt lieber bei der Mutter. Kurz vor ihrem Auszug bereut Rosa ihre Härte und gibt Valentins Wunsch nach. Auch die Kinder freuen sich: „*Bravo! jetzt gehts lustig zu.*“²³⁰ Gemeinsam schwärmen sie aus, um nach Flottwell zu suchen. Dieser findet mit Cheristanes Hilfe einen Teil seines Vermögens, das er nun zu schätzen weiß. Als Valentin, der das gesamte Dorf für die Suche mobilisiert hat, ihn findet, bittet Rosa Flottwell, unterstützt von den Kindern, um Verzeihung:

ROSA (herzlich): Lieber gnädiger Herr! Ich hab mich sehr vergessen heut. Doch mach ich meinen Fehler wieder gut. Sie dürfen nimmermehr aus unseren Haus. Ich werd Sie gewiß wie eine Tochter pflegen.

DIE KINDER: Verzeihen S‘ ihr, gnädiger Herr!

PEPI (kniert nieder): Lieber Herr, sei wieder gut,

²²⁸ Raimund, Ferdinand: Der Verschwender. S. 588 III/9

²²⁹ Ebenda, S. 589 III/9

²³⁰ Ebenda, S. 592 III/9

Die Mutter weiß nicht, was sie tut.

VALENTIN (weint): Das hab ich gedichtet, Euer Gnaden.

Flottwell ist erfreut und kündigt an, Valentin und seine Familie bei sich aufzunehmen und sich um die Erziehung der Kinder zu kümmern. Es ist wiederum Hansel, der seiner Freude verbal Ausdruck verleiht: „*Buben, jetzt werden wir lauter gnädige Herrn!*“²³¹

Die Kinder treten immer in der Gruppe auf, die brave Liese, der freche Hansel sowie der kleine Pepi stechen heraus. Wie in einigen Rührstücken vervollständigen die Kinder das Bild der braven Bürgerfamilie. Durch ihr Verhalten den Kindern gegenüber werden die Eltern charakterisiert, wobei Liese in den ersten beiden Szenen den Platz der Mutter einnimmt, der sie sich verpflichtet fühlt so wie die Buben dem Vater näher stehen.

Wie in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* sollten die Kinderrollen auch hier von Kindern gespielt werden. Im Personenverzeichnis findet sich nur eine Altersangabe für Pepi, er ist vier Jahre alt. Liese ist wahrscheinlich die Älteste, auf jeden Fall ist sie stärker als ihre Brüder, um sich Respekt verschaffen zu können.

Johann Nestroy: *Der gefühlvolle Kerckermeister* (1832)

Der Dramatiker und Schauspieler Johann Nestroy war ein sehr produktiver Gestalter von Kinderrollen. In dieser Arbeit ist er mit fünf Stücken vertreten, in welchen Kinder als Einzelpersonen, aber auch als kleine Gruppe wie in den Zauberspielen Raimunds auftreten. In Nestroys Werk spiegelt sich in besonders prägnanter Weise der Facettenreichtum der Kinderrollen wider; einmal ist das Kind innerhalb des Stückes schmückendes Beiwerk, ein anderes Mal treibt es die Haupthandlung voran und ist für den Verlauf des Stückes unverzichtbar. Nestroy hat seine Kinderrollen im Personenverzeichnis außerdem mit genauen Altersangaben versehen.

Der gefühlvolle Kerckermeister ist das erste aufgeführte Nestroy-Stück, bei der Uraufführung 1832 fehlte allerdings der Name des Dichters auf dem Theaterzettel.²³² Das Stück ist eine:

²³¹ Raimund, Ferdinand: Der Verschwender. S. 597 III/11

²³² Vgl.: Nestroy, Johann: Der gefühlvolle Kerckermeister. – in: Stücke. 2. Band. Historisch-kritische Ausgabe. Jürgen Hein und W. Edgar Yates (Hg.), Deuticke, Wien, 2000, S. 1

„Gesprochene und gesungene Parodie eines getanzten Dramas, mit Verwandlungen, Gruppierungen, Äußerungen, Muthmaßungen, Einsperrungen, Entführungen, Malträtierungen, Rettungen, Dings da, und allen Erdencklichen was Sie sich selbst wünschen(.) in 3 Aufzügen.“²³³

Die Witwe Adelheid flieht vor dem Usurpator Berengario, der ihren Mann tötete und sie nun zur Ehe zwingen will. Auf ihrer Flucht erlebt sie mit ihrem kleinen Sohn Bubino und ihren treuen Begleitern, zu denen auch der Kerckermeister Seelengutino zählt, mehrere Abenteuer bis sie vom Sternenkönig, Krotto dem Kleinen gerettet wird. Bubino ist Adelheids Kind. Er steht in elf Szenen über das gesamte Stück verteilt auf der Bühne, hat aber nur in zwei Szenen im ersten Akt Text. Der Sternenkönig Krotto möchte Adelheid befreien und sendet G'schicktus mit einem Brief zu ihr. Berengario fängt diesen Brief ab und lässt zuerst G'schicktus und dann Adelheid und Bubino in den Kerker werfen. Hier möchte der kleine Bubino nun seine Mannesstärke beweisen und seine Mutter beschützen:

SPUTZIFURINO (zu Adelheid): Diß ist der Lohn für Euer Einverständnis mit dem Sternenkönig.

ADELHEID: O wär ich nie gebohren!

BUBINO (im Schulknaben-Ton): Fasse dich, Mutter, noch leuchtet ein Hoffnungsstrahl.

SEELENGUTINO (im schroffen Ton zu Adelheid): Wann man hundert Mahl eine schöne Wittib ist, so muß man sich aufführen darnach.

BUBINO (den Kerckermeister wegdrängend): Zurück von der Mutter, garstiger Mann.²³⁴

Bubino stellt sich heldenhaft vor seine geplagte Mutter, sein Einsatz rührt den Kerckermeister Seelengutino, der wie einige andere Figuren einen sprechenden Namen trägt, der im Gegensatz zu jenem von G'schicktus keine Züge von Ironie aufweist. In der nächsten Szene möchte Berengario Adelheid ein letztes Mal zur Heirat drängen, sie soll einen Ehevertrag unterschreiben und ihr Schloss an ihn abtreten. Wie zuvor weigert sie

²³³ Nestroy, Johann: Der gefühlvolle Kerckermeister. S. 5

²³⁴ Ebenda, S. 21 I/10

sich, Bubino unterstützt sie mit kraftvollen Worten: „*Auch ich verachte dich Wütherich, o du sollst uns noch kennen lernen, treu bleibt meine Mutter meinem ersten Vater, und ewig wird sie dich hassen blutdürstiger Bösewicht.*“²³⁵ Daraufhin sendet Berengario vier Mörder in den Kerker, um Adelheid zu beseitigen. Seelengutino und sein Sohn Dalckopatscho versprechen ihr, sie und Bubino zu beschützen. Als der erste Mörder Adelheid Bubino entreißt, nimmt Seelengutino das Kind unter einem Vorwand an sich. Er versteckt ihn in einem Gang und füttert ihn mit Guglhupf. Die Mörder werden von Seelengutino überlistet und mit Wein ruhig gestellt.

Bubino hat nun keinen Text mehr, tritt aber noch ein Mal spektakulär in Erscheinung. Am Ende des zweiten Aktes wird Adelheid von Bauer Pumpfo an Berengario verraten und muss ein weiteres Mal fliehen, diesmal zu Wasser. Im Gewirr des Kampfes bleiben Seelengutino und Bubino an Land zurück. Adelheid ist verzweifelt, Seelengutino will ihr das Kind zuwerfen, doch Bubino landet im Wasser. Er springt ihm nach und schafft es, sich mit dem Kleinen auf einen vorbeischwimmenden Wal zu retten.

Zum Schutz der Beteiligten schreibt die Regieanweisung vor, anstelle von Bubino eine Puppe zu werfen, was auch als Hinweis verstanden werden darf, dass der Darsteller des Bubino klein und leicht sein soll, da er in einigen Szenen getragen wird. Im Personenverzeichnis wird Bubino als Adelheids „*sechsjähriger Sohn von sechs Jahren*“²³⁶ beschrieben, was jeden Zweifel an seinem Alter ausschließt. Um dem Darsteller des Seelengutino sein Spiel zu erleichtern und die komische Wirkung von Bubinos übertrieben pathetischer Sprache zu unterstreichen, sollte sein Darsteller ebenfalls klein, leicht und ca. sechs Jahre alt sein.

Johann Nestroy: *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835)

Der zweite Titel dieser 1835 uraufgeführten Lokal-Posse lautet *Die Launen des Glücks*.²³⁷ Tatsächlich ist das Glück so launenhaft, dass der arme Tandler Schlucker mit seiner Familie zu Beginn der Handlung ebenerdig wohnt und am Ende in den noblen ersten Stock

²³⁵Nestroy, Johann: Der gefühlvolle Kerckermeister. S. 22 I/11

²³⁶ Ebenda, S. 6

²³⁷ Vgl.: Nestroy, Johann: *Zu ebener Erde und erster Stock*. – in: Stücke. 9. Band (2). Historisch-kritische Ausgabe, Johann Hüttner (Hg.), Deuticke, Wien, 2000, S. 5

einziehen darf, während der, inzwischen verschuldete, Millionär Goldfuchs in die Wohnung zu ebener Erde absteigen muss. Handlung und Bühne sind geteilt.²³⁸

Schlucker und seine Frau Sepherl haben fünf Kinder. Adolf, der Älteste ist 21 Jahre alt und somit kein Kind mehr, seine Geschwister Christoph (13), Netti (11), Seppel (8) und Resi (5) jedoch sehr wohl. Zu Beginn des Stückes treiben Plutzerkern, Zuweg und Zech bei Sepherl ihre Schulden ein, doch sie hat kein Geld. Christoph möchte als ältestes Kind auch mitreden und stellt die Logik des Gläubigers auf den Kopf:

PLUTZERKERN: Wer kein Geld hat soll auch nix essen.

CHRISTOPH: Versteht sich; Kinder haben nie ein Geld und essen alleweil.²³⁹

Die Gläubiger ziehen sich zurück. Sepherl beklagt ihr Schicksal, Christoph hat noch immer Hunger, Netti und Resi haben andere Prioritäten:

FRAU SEPHERL: Ich bin doch recht ein unglückliches Weib; mein Mann sein Verdienst so schlecht, und die Schar Kinder.

CHRISTOPH: Und das glaubt kein Mensch was die Kinder essen; und essen müssen s', sonst wachsen s' nit.

FRAU SEPHERL: Halt's Maul, schau deine jünger(e)n G'schwister an, die sagen nix, und du, der größte, du hast allweil's Essen im Kopf.

CHRISTOPH: Freylich hab ich's in Kopf; aber warum? Weil ich's nit in Magen hab'.

NETTI: Wenn mir der Vater ein neu's Kleid giebt, was er als so alter kauft, das is mir lieber als alles Essen der Welt.

SEPPEL: Eitle Kreatur.

RESI (mit einem Hans Wurst spielend): Ich verlang' mir gar nix, wenn ich nur allweil spielen kann.²⁴⁰

²³⁸ Vgl.: Nestroy, Johann: Zu ebener Erde und erster Stock.S. 7

²³⁹ Ebenda, S. 9 I/1

²⁴⁰ Ebenda, S. 10f I/2

Hier werden die unterschiedlichen Charaktere der Kinder im Ansatz herausgearbeitet. Christoph weiß, dass ein voller Magen die erste Voraussetzung zum Leben ist, Netti freut sich über neue Kleider, strebt mehr dem materiellen Besitz zu, der ihr Äußeres schmückt, Seppel lehnt derartige Eitelkeiten ab und Resi sieht ihr größtes Vergnügen im Spiel mit ihrer Puppe.

An den folgenden Verwirrspielen um das heimliche Liebespaar Adolf und Emilie, Goldfuchs Tochter, sind die Kinder nicht beteiligt. Sie treten wieder zum Abendessen in Erscheinung, wenn Reich und Arm simultan dinieren. Während Goldfuchs und seine Gäste an einer reichen Tafel sitzen und sich den Champagner schmecken lassen, bleiben den Bewohnern des Erdgeschosses nur Wasser und Brot. Christoph erklärt, dass diese Mangelernährung schlimme Folgen haben wird: „[...] *D' Frau Mutter vernachlässigt uns heut wieder ganz. Auf die Art müssen wier [sic] z'ruckbleib'n in Wachsthum.*“²⁴¹ Christoph weist häufig darauf hin, wie wichtig eine ausgewogene Ernährung für Heranwachsende ist.

In der Mitte des zweiten Aktes beginnen die finanziellen Verhältnisse sich zu verschieben. Schlucker erhält 300 Gulden Finderlohn während Goldfuchs für seinen verschuldeten Sohn 100 000 Taler bezahlen muss. Beide Summen haben aufgrund der unterschiedlichen Vermögensverhältnisse auf beiden Seiten einen ähnlichen Wert. Um seinen neuen Reichtum zu feiern, lädt Schlucker seine Familie ins Wirtshaus ein, die Kinder jubeln. Trotzdem denkt die Familie weiterhin wirtschaftlich und sparsam und nimmt einen Teil des Abendessens in Tüchern mit nach Hause, um es zum Frühstück reichen zu können. Gleichzeitig bahnt sich eine Familientragödie an. Schlucker heißt Adolfs Liebe zu der vermögenden Emilie nicht gut und eröffnet ihm, dass er nicht sein leiblicher Sohn ist. Während Adolf und Emilie beschließen gemeinsam zu fliehen, erfährt Sepherl, dass sie in der Lotterie gewonnen hat. Goldfuchs Spekulation hingegen ist gescheitert. Auch Adolf darf sich über unerwarteten Geldsegen freuen. Er erfährt, dass sein Vater in Indien lebt und er ein reicher Erbe ist. Nach einigen Prügeleien zwischen der Dienerschaft und dem Franzosen Bonbon sowie der Verhaftung des diebischen Dieners Johann, wirft der Vermieter Zins den ehemaligen Millionär Goldfuchs aus seiner Wohnung im ersten Stock. Es kommt zum Wohnungstausch zwischen Reich und Arm. Die Kinder freuen sich über

²⁴¹ Nestroy, Johann: Zu ebener Erde und erster Stock. S. 37 I/18

den Umzug: „*Das is a Ausziehzeit!*“²⁴² Emilie und Adolf möchten heiraten und der arme Goldfuchs konnte einen Teil seines Vermögens retten. Auf beiden Seiten wird gefeiert. Die Kinder treten zusammen neun Mal auf, wobei sie im ersten Akt individueller gezeigt werden als im zweiten, und im dritten nur zwei Zeilen Text haben. Sie symbolisieren mit ihren Eltern die arme Familie, die kaum genug zum Überleben hat, deren Unglück sich jedoch schnell in Glück verwandeln kann. Um dieses Problem glaubhaft vermitteln zu können, sollte das Alter der Darsteller jenem der Figuren entsprechen. Wenn diese Thematik in der Inszenierung hingegen nicht behandelt werden soll, würden Aktionen von Erwachsenen in Kinderrollen sehr komisch wirken, z.B. ein großer, breiter Christoph der sich über seinen Hunger beklagt und über die Auswirkungen von Mangelernährung im Wachstum sinniert.

Johann Nestroy: *Eine Wohnung ist zu vermieten* (1837)²⁴³

Kinderreichtum muss nicht nur als Kennzeichen für Armut und Mangel fungieren. In der Lokal-Posse *Eine Wohnung ist zu vermieten* zieht der Rentier Gundlhuber mit seiner Frau und seiner reichen Kinderschar durch Wien auf der Suche nach einer neuen Wohnung. Dabei stiften er und seine Kinder Verwirrung und sorgen für reichlich Aufsehen bei einigen noblen Bürgern. Nebenbei stellt die älteste Tochter Amalie ihren Verlobten August auf die Probe, um letztendlich mit ihrer Freundin Luise die Partner zu tauschen. Herr Gundlhuber und seine Frau Kunigunde haben fünf Kinder. Amalie möchte bald heiraten, ist über den Bräutigam jedoch noch unschlüssig, sie verzichtet auch auf eine Teilnahme an den Wohnungsbesichtigungen. Die übrigen Kinder Heinrich (15), Gabriel (11), Franzi (7) und Adele (2 bzw. 3) begleiten den Vater mit Freude. Heinrich entspricht zwar mit seinen 15 Jahren nicht gänzlich den Kriterien dieser Untersuchung, soll aber auch behandelt werden, da die Kinder hier als Gruppe stehen. W. E. Yates weist in der historisch-kritischen Ausgabe darauf hin, dass für die Figur der Adele unterschiedliche Altersangaben existieren, da weder eine Originalhandschrift Nestroys noch ein Theatermanuskript erhalten sind.²⁴⁴ Im Text selbst wird Adeles Alter mit „dritthalb Jahre“

²⁴² Nestroy, Johann: Zu ebener Erde und erster Stock. S. 115 III/27

²⁴³ Vgl.: Nestroy, Johann: *Eine Wohnung ist zu vermieten*. – in: Stücke. 12. Band. Historisch-kritische Ausgabe, W. E. Yates (Hg.), Deuticke, Wien, 2000, S.

²⁴⁴ Vgl.: Ebenda, S. 139 u. S. 165

angeben.²⁴⁵ Die kleine Adele hat keinen Sprechtext, ihre Brüder dafür umso mehr. Ihre Konversation besteht hauptsächlich aus Streitigkeiten. Am Ende des ersten Aktes begeht Heinrich einen folgenschweren Streich.

Nachdem Gundlhuber verspätet von einem Einkauf zurückkehrt, beschließt er zusammen mit seiner Familie einige Wohnungen zu besichtigen. Trotz der Einwände seiner Frau Kunigunde besteht er darauf die Kinder mitzunehmen:

KUNIGUNDE: Aber Mann, wenn man zu fremden Leuten Quartier anschaun kommt, kommt man meistens ungelegen, jetzt erst mit einer Schar Kinder –

GUNDLHUBER: Das seh ich nicht ein; ich bin Familienvater, wo ich bin, können meine Kinder auch sein. Just – schau, die Buben haben heut noch keine Bewegung gemacht. Und wo ist denn die Teli?²⁴⁶

Auch die Kleinste darf mitgehen. Man begibt sich in die Wohnung von Madame Chaly, die ihren früheren Liebhaber Eduard bei sich hat. Da sie den Besuch ihres eifersüchtigen Bräutigams Dümont fürchtet, versteckt sie Eduard im Schrank. Daher möchte sie Gundlhuber und seine Familie auch schnell abfertigen, doch Gundlhuber ist von Madames Erscheinung derart entzückt, dass er sie nicht so schnell wieder verlassen möchte. Während Gundlhuber mit der sichtlich irritierten Madame flirtet, streiten Gabriel und Franzl. Aufgrund nicht näher erläuterten Umstände muss Gabriel sogar die Hilfe seines Vaters in Anspruch nehmen:

GABRIEL (zupft den Vater am Ärmel): Papa!

GUNDLHUBER: Was ist's denn schon wieder?

GABRIEL: Ich muß Ihnen was sagen. (Sagt ihm etwas ins Ohr.)

GUNDLHUBER: Das ist aber schrecklich! (Ihm sein Taschentuch gebend.) Was ich immer sag: denken, eh man ausgeht. (Gabriel geht zu Fenster – fortgehend.) Sie glauben nicht, was man mit den Kindern für Verdruß hat, und grade der Gabriel ist der ärgste, und was ich diesem Gabriel alles predig: Sei ordentlich, geh dem Franzl mit einem guten Beispiel vor, du bist ja der ältere, Gabriel! Es nutzt halt nix.²⁴⁷

²⁴⁵ Vgl.: Nestroy, Johann: Eine Wohnung ist zu vermieten. S. 47 II/14

²⁴⁶ Ebenda, S. 19 I/11

²⁴⁷ Ebenda, S. 29 I/21

Die Kinder und ihre Erziehung werden zum Thema des Gesprächs. Kunigunde möchte weiter nach einer günstigeren Wohnung suchen, doch kaum ist die Familie zur Tür hinaus, muss sie aufgrund eines Unwetters wieder umkehren, was Madame Chaly sehr missfällt. Die Kinder langweilen sich. Heinrich wandert durch das Zimmer und entdeckt erst den Schrank, dann den darin verborgenen Eduard. Diese Neuigkeit kann er nicht für sich behalten:

HEINRICH: Papa, da steckt einer im Kasten drin.

GUNDLHUBER: Ach, das wär stark! – Nur still! – Ach, geh, das kann nicht sein. (Schleicht zum Schranke und öffnet ihn.)

EDUARD (leise): Mein Herr –

GUNDLHUBER: Bitte um Entschuldigung, rechnen Sie auf meine Verschwiegenheit.

(Macht die Thüre wieder zu, vortretend.) Hm! Hm! Ist's um die Zeit! Also richtig einer einsperrt bei der Reizbegabten.²⁴⁸

Heinrich geht noch weiter: Er sperrt die Schranktür ab und gibt den Schlüssel seinem Vater. Dieser möchte die Tür wieder aufschließen, schafft es jedoch nicht ohne aufzufallen und verlässt mit seiner Familie die Wohnung. Den Schlüssel steckt er in seiner Verlegenheit in seine Tasche. Diese Entscheidung wird Folgen haben. Die nächste von den Gundlhubers heimgesuchte Wohnung ist jene der Familie Heuschreck, die gerade die Verlobung der Tochter Therese feiern will, was sich aber verzögert, da der Bräutigam auf sich warten lässt. Dieser ist Eduard, der aus bekannten Gründen verhindert ist. Gundlhuber verhält sich auch hier äußerst taktlos und indiskret. Ein Missgeschick Gabriels bringt das Fass schließlich zum Überlaufen. Er zerbricht einen Teller mit Gebäck. Gundlhuber ist weniger über den zerstörten Teller als über den versuchten Gebäckdiebstahl empört:

GUNDLHUBER: Aber Gabriel, wie benimmst du dich? Hab ich nicht hundertmal gesagt: in einem fremden Haus nichts anrühren? Wer hat dir erlaubt, eine Biskoten zu nehmen?

²⁴⁸ Nestroy, Johann: Eine Wohnung ist zu vermieten. S.31 I/25

(Zur Gesellschaft) Es ist ihm eigentlich zu verzeihen, die Kinder essen sonst immer schon um diese Zeit.

WOHLSCHMACK (sich grimmig in die Lippe beißend): Wir auch, mein Herr! Wir auch!²⁴⁹

Als Gundlhuber Heuschrecks Äpfel ungeniert an die Kinder verteilt, ist es Wohlschmack (Eduards Vater) zuviel, er wirft die Familie hinaus. Vorher hat Gundlhuber noch Gelegenheit einen Blick auf den eingetroffenen Eduard zu werfen und stellt ihn unbedacht bloß. Daraufhin wird Eduard enterbt.

In Frau Stolls Wohnung, der letzten Station von Gundlhubers Quartiersuche wirft Gabriel ein Fenster ein. Daraufhin spricht Kunigunde ein Machtwort und schickt die Kinder nach Hause, die darüber sehr unglücklich sind. Es war ihr letzter Auftritt.

Die Kinder sind die chaotische Ergänzung des Vaters. Ihre Neugierde und Tollpatschigkeit gepaart mit der Indiskretion und Taktlosigkeit des Vaters, dem jegliches Feingefühl abzusprechen ist, lassen die Familie von einer komischen Situation in die nächste stolpern. Die Leidtragende ist Kunigunde, die sich sowohl für den Ehemann als auch für die ungezogenen Kinder in Grund und Boden schämt. Gundlhuber gibt sich zwar als Fachmann in Sachen Kindererziehung, lässt sich aber auch gleichzeitig von seinen Kindern auf der Nase herumtanzen. Ein lautes Wort ist für ihn der Höhepunkt der väterlichen Strenge.

Johann Nestroy: *Der Unbedeutende* (1846)²⁵⁰

Zu Beginn dieser Analyse wurde erklärt, dass Kinderrollen nicht nur zum schmückenden Aufputz eines Stückes zählen, sondern auch handlungstragende Funktionen übernehmen können. In der 1846 uraufgeführten Posse *Der Unbedeutende* löste ein kleiner Junge aus Angst vor Gespenstern einen Skandal aus, der beinahe den Ruf einer unbescholtenen jungen Frau zerstört.

Der Sekretär Puffmann unterstützt die Flucht des jungen von Gröning und dessen Geliebter Hermine, die eigentlich mit Puffmanns Arbeitgeber Massengold verlobt ist. Um sich aus der Affäre ziehen zu können, braucht Puffmann ein sicheres Alibi für den Zeitpunkt der

²⁴⁹ Nestroy, Johann: Eine Wohnung ist zu vermieten. S. 51 II/17

²⁵⁰ Nestroy, Johann: *Der Unbedeutende*. – in: Stücke. 23. Band (2). Historisch-kritische Ausgabe, Jürgen Hein (Hg.), Deuticke, Wien, 2000, S. 1

Flucht. In seiner Bedrängnis beschließt er einen amourösen Besuch vorzugeben und benutzt den kleinen Hansi als Zeugen. Er reißt das Kind aus dem Schlaf, welches erschrickt und weint: „*Nur nicht in Sack stecken und in Wald hinaustragen.*“²⁵¹ Puffmann gibt Hansi – als scheinbar entdeckter Verführer – Schweigegeld, wohl wissend, dass Hansi vor seiner Mutter zu seiner Rechtfertigung von Puffmanns angeblichem Besuch bei Nachbarin Klara erzählen wird. Hansi freut sich über das Geld und möchte seiner Mutter eine Freude machen: „*Jetzt kauf ich der Frau Mutter a Haus!*“²⁵²

Die Neuigkeit spricht sich herum und Klara gerät in Verruf. Der Zimmermann Thomas, Klaras zukünftiger Schwiegervater sagt die Hochzeit zwischen ihr und seinem Sohn Josef, der vom Militär eingezogen wurde, ab. Er hält Klaras Schuld für erwiesen:

*„Nein, so redt man nur, wenn man Beweise hat. Bei die Beweis wär’s nicht mehr möglich, unglaublicher Thomas zu bleiben. Ich hab das Geld in der Hand g’halten, was der vornehme Herr der Hußbergerin ihrem Buben fürs Maul halten gschenkt hat; Alle Leut haben’s gesehn, er erzählt’s öffentlich. Alles drängt sich um ihn, der Hußbergerbub ist der Mann des Tages geworden.“*²⁵³

Klaras Bruder Peter stellt Nachforschungen an, um die Unschuld seiner Schwester zu beweisen. Er legt sich mit Hansi auf die Lauer und hofft, dass der Übeltäter zum Ort des Verbrechens zurückkehrt. Für seinen Einsatz erwartet Hansi eine Belohnung: „*Nachher krieg ich aber ein’n lebzeltenen Reiter und ein’n neuen Ballon.*“²⁵⁴ Hansis Freude über das versprochene Spielzeug ist so groß, dass er während der Observation gelegentlich das Wesentliche aus den Augen verliert:

HANSI: So muß er ausschauen!

PETER (hastig): Der dir’s Geld geben hat?

HANSI: Nein, der lebzeltene Reiter, den ich krieg.

²⁵¹ Nestroy, Johann: Der Unbedeutende. S. 26 I/15

²⁵² Ebenda

²⁵³ Ebenda, S.47 II/10

²⁵⁴ Ebenda, S. 51 III/2

PETER (mit getäuschter Erwartung, für sich): Geduld, verlaß mich nicht!²⁵⁵

Im Laufe des Abends finden sich nacheinander Massengolds Freunde im Dorf ein. Peter vermutet den Täter unter ihnen und benutzt Hansi als Köder. Er muss jedem Vorbeigehenden von der Mutter für das Geld danken. Während die anderen dies als Bettelversuche abwehren, tappt Puffmann in die Falle und gibt Hansi erneut Geld. Nun hat Peter seinen Täter und Hansi mehr Geld, das er seiner Mutter geben kann. Peter kann Klaras Ruf wiederherstellen und Puffmann muss zur Strafe seine Fluchthelferin Otilie heiraten, die eigentlich ein Auge auf Massengold geworfen hat.

Im Personenverzeichnis ist keine Angabe zu Hansis Alter zu finden, seinen Handlungen und Äußerungen nach zu urteilen ist er zwischen sieben und neun Jahren alt.. Er geht bereits in die Schule, hat Freude an Naschereien und neuem Spielzeug und übertreibt es bei Peters Geheimaktion auch gern mit seiner kindlichen Logik:

PETER (zu Hansi): Also, der dir neulich auf d’Nacht das Geld gegeben hat, das war Keiner von die Zwei?

HANSI: Nein, die Zwei waren’s nicht, es is nur Einer gwest.²⁵⁶

Da in diesem Stück mit kindlichen Ängsten und Beeinflussbarkeit gearbeitet wird, sollte die Kinderrolle auch wirklich mit einem Kind besetzt werden. Auf diesem Weg könnte auch eine pädagogische Wirkung erzielt werden, denn die Projektionsfläche für Hansis Ängste ist der „schwarze Mann“, der in Alpträumen von Kindern traurige Berühmtheit erlangt hat. Bei Nestroy fürchtet sich der böse schwarze Mann aber mehr vor der Schande als das Kind vor ihm.

Johann Nestroy: *Mein Freund* (1851)²⁵⁷

Im letzten Abschnitt wurde die größte Kinderrolle eines Nestroy-Stückes behandelt, nun folgt die kleinste. Diese Kinderrolle ähnelt jenen in den Komödien von Ludwig

²⁵⁵ Nestroy, Johann: *Der Unbedeutende*. S. 54 III/8

²⁵⁶ Ebenda, S. 52 III/5

²⁵⁷ Vgl.: Nestroy, Johann: *Mein Freund*. – in: *Stücke*. 30. Band. Historisch-kritische Ausgabe, Hugo Aust (Hg.), Deuticke, Wien, 2000, S. 1

Anzengruber, das Kind tritt kurz auf, es kommt zur Interaktion mit einem Erwachsenen, was schließlich in eine komische Situation mündet, aber nicht handlungstragend ist.

Die Themen dieser Posse sind dunkler als jene der zuvor besprochenen Stücke Nestroys. In der Einführung zu *Mein Freund* schreibt Herausgeber Hugo Aust:

*„[...] uns so kann ‚Mein Freund‘ mit gleichem Recht auch als gedankenschweres Werk gelten, das von unterschiedlichen Enttäuschungen, Depressionen und Schicksalsschlägen – persönlichen wie öffentlichen, moralischen, sozialen und metaphysischen – handelt.“*²⁵⁸

Der Buchdrucker Schlicht wird von seinem Freund und Kollegen Julius betrogen und verliert durch dessen Intrige seine Geliebte Amalie. Sechs Jahre später treffen sich die ehemaligen Freunde wieder. Julius gibt sich als Baron Hochfint aus und möchte die Juwelierstochter Clementine heiraten. Deren Stiefmutter ist Amalie. Juwelier Stein verdächtigt seine Frau des Ehebruchs und lässt sie ausspionieren. Schlicht opfert seine Ehre, um Amalies Tugend zu bewahren und verliert seine Anstellung. Er möchte die Stadt verlassen bis er erfährt, dass Julius auch seiner Anverwandten Marie die Ehe versprochen hat. Schlicht bleibt und kann seinem Widersacher das Handwerk legen, der mit Clementines Schmuck fliehen wollte.

Schauplatz der Kinderrolle ist Hummers Leihbibliothek. Hier arbeitet die zuvorkommende Marie zusammen mit dem alten, unfreundlichen Schippl, der gerne die Kundschaft vergrault und sich mit bissigen Kommentaren über deren Büchergeschmack nicht zurückhalten kann. Schlichts Einstellung als neuer Geschäftsführer stimmt Schippl noch verdrießlicher. In dieses grimmige Klima tritt der kleine Stutzl ein und möchte Bücher für seinen älteren Bruder holen, doch der Bruder hat besondere Wünsche:

STUTZL: Er is um a Class‘ höher als ich, in der Dritten. Er laßt Ihnen aber sagen, er lest nix, als verbothene Bücher.

SCHIPPL: Was -?!

MARIE: Wir haben nur erlaubte.

STUTZL: Da derf ich ihm nicht kommen damit. Adies!²⁵⁹

²⁵⁸ Nestroy, Johann: *Mein Freund*. S. 1

²⁵⁹ Ebenda, S. 37f I/11

Diese Zeilen lassen sich als Anspielung auf die Zensur lesen, mit deren Täuschung Nestroy besonders vertraut war. Schippl ist erbost über Stutzls Kundenwunsch und möchte ihn verprügeln. Dem kleinen Stutzl scheinen die einleitenden Handbewegungen nur allzu vertraut zu sein, er ist gewarnt: „*Ah, deßtweg'n geh ich in kein G'wölb, das kann ich z'Haus haben. (Entspringt ihm, und läuft zur Mitte ab.)*“²⁶⁰ Stutzl entkommt, kurz darauf trifft Schlicht ein, wodurch sich Schippls Laune noch mehr verschlechtert.

Stutzls Alter ist unbekannt. Da sein Bruder in die dritte Klasse geht und ein Jahr älter ist, geht Stutzl somit in die zweite Klasse und ist acht Jahre alt, wenn man davon ausgeht, dass die Brüder die Pflichtschule besuchen. Auch der Schauspieler sollte nicht wesentlich älter sein, um realistische Komik der Situation zu unterstreichen.

Resümee

In den Gattungen Zauberstück und Posse finden sich überwiegend kinderreiche Familien, aber auch einzelne Kinderrollen. In den Zauberstücken „*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*“ und in „*Der Verschwender*“ leben die Kinder in bescheidenen Verhältnissen. Die Darsteller werden in ihren Rollen mit Armut konfrontiert, in „*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*“ können noch Alkoholismus und Hunger hinzugefügt werden. Beide Stücke thematisieren den Umgang mit Geld, doch während in „*Der Verschwender*“ die arme Familie den ehemaligen Verschwender Flottwell bei sich aufnimmt, setzt der Menschenfeind Rappelkopf die Familie Glühwurm gegen ein entsprechendes Entgelt vor die Tür. In „*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*“ sehen die Darsteller der Kinder, dass mit einem großen Vermögen alles möglich zu sein scheint, Geld ist identisch mit Macht, unabhängig davon, ob sein Kapital den Besitzer glücklich macht. In „*Der Verschwender*“ wird das Gegenteil für die Kinder sichtbar, denn auch in bescheidenen Lebensverhältnissen kann eine Familie Glück und Geborgenheit finden. In beiden Stücken treten die Kinder in mehreren Szenen hintereinander auf, die Kinderrollen sind somit sehr dicht, wobei jene in „*Der Verschwender*“ umfangreicher sind. Die Darsteller der Kinder haben viel Text, müssen diesen auf unterschiedlichste Weise darbringen, müssen auf der Bühne in der Gruppe agieren können und in „*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*“ singen können.

²⁶⁰ Nestroy, Johann: Mein Freund. S. 38 I/11

Das Leben der Armen und Reichen wird auch in der Posse „*Zu ebener Erde und erster Stock*“ thematisiert. Wie in den Zauberstücken entstammen die vier Kinder auch hier einer sehr armen Familie. Doch im zweiten Akt tritt eine Wendung ein und Familie Schlucker bezieht durch die Launen des Glücks am Ende des Stückes den noblen ersten Stock. In jedem Akt in einigen Szenen präsent sehen die Kinderschauspieler, dass Vermögensverhältnisse wandelbar und nicht endgültig sind. Not muss nicht Not bleiben, ebenso wenig wie Reichtum. Der besondere Anspruch an die Schauspieler besteht in diesem Stück in der Simultanbühne, die beide Familien, arm und reich, zeitgleich agieren lässt. Das schränkt einerseits den bespielbaren Raum ein, andererseits dürfen sich die Schauspieler, besonders die Kinder, nicht ablenken lassen. Hinzu kommt, dass die Kinderdarsteller, wie in den zuvor besprochenen Stücken, viel Text behalten und auf das Spiel der anderen Schauspieler achten müssen.

Eine nicht unerhebliche Zahl an Dramen in dieser Arbeit hat gezeigt, dass eine große Kinderschar von Autoren oft als Zeichen für Armut eingesetzt wird. Vornehme Familien haben ein, maximal zwei Kinder, während Familien in bescheidenen Verhältnissen vier bis fünf kleine Mäuler stopfen müssen. Die Posse „*Eine Wohnung ist zu vermieten*“ kann von dieser Beobachtung ausgenommen werden. Der gutsituierte Rentier von Gundlhuber zieht mit seiner vierköpfigen Kinderschar durch die Stadt auf der Suche nach einer neuen Wohnung. Die Familienstruktur ist ähnlich aufgebaut wie in „*Der Verschwender*“, der Vater lässt seinen Kindern jede Freiheit und möchte sie nicht bestrafen, während die Mutter an ihrem Gatten und dessen Gutmütigkeit verzweifelt. Die Kinder tauchen in jedem Akt in einigen Szenen auf, besonders hervorzuheben sind die drei Buben Heinrich, Gabriel und Franz, die auf der Bühne laufen und schreien und nicht zu bändigen sind. Überhaupt übersteigt innerhalb von Zauberstück und Posse die Anzahl der Buben jene der Mädchen bei weitem. Indem Heinrich Eduard im Schrank der Madame Chaly einschließt, übernimmt er eine handlungstragende Aufgabe. Auch die Kinderrollen dieser Posse verlangen von den kleinen Schauspielern Einsatz, sowohl beim Text als auch mit dem Körper.

Im Gegensatz zu den Kindergruppen sind die Rollen der Einzelkinder bemerkenswert klein. In „*Der gefühlvolle Kerckermeister*“ verhält sich der kleine Bubino meist sehr passiv und hat nur wenig Text. Die Handlung dieses Stückes spielt in einer Welt des Zaubers, Bubino ist mit seiner Mutter auf der Flucht, wird bedroht und reitet auf einem

Wal. Diese Rolle ist nicht groß und nicht besonders anspruchsvoll, der Darsteller des Bubino kann sich von seinen Mitspielern führen lassen.

Die Rolle des Stutzl in „*Mein Freund*“ ist sogar noch kleiner und bedeutet weniger Aufwand, denn Stutzl tritt nur in einer Szene auf. Trotzdem muss der Schauspieler laut und deutlich deklamieren können, da Stutzl im Dialekt spricht. Des Weiteren muss er nach seinem Auftritt schnell von Bühne laufen, um dem grimmigen Schippl zu entweichen, der ihm Schläge angedroht hat.

Die größte einzelne Kinderrolle in einer Posse hat Hansi in „*Der Unbedeutende*“. Hansi soll Puffmanns falsches Alibi gegen Geld bezeugen, woraufhin Peter, der Bruder der zu Unrecht beschuldigten Klara zusammen mit dem Kind die Unschuld seiner Schwester beweisen möchte und sich mit Hansi auf die Lauer legt. Die Rolle des Hansi ist viel anspruchsvoller als jene des Bubino oder des Stutzl, denn Hansi tritt im ersten Akt in drei aufeinanderfolgenden Szenen und im zweiten Akt sogar in zwölf aufeinanderfolgenden Szenen auf. Im ersten Akt wird er von Puffmann aus dem Schlaf gerissen und im dritten Akt forscht er mit Peter nach dem Mann, der ihn so erschrocken hat. Der Darsteller des Hansi wird in diesem Stück mit Bestechung und der Vorverurteilung durch falsche Gerüchte konfrontiert. Seine Aussage bringt Klara in Verruf. Neben dem langen Auftritt im dritten Akt ist diese Rolle auch deshalb so anspruchsvoll, weil Hansis Charakter als sehr einfach geschildert wird, was von einem kleinen Schauspieler wieder mehr als nur Textsicherheit erfordert.

Kinderrollen innerhalb von Possen und Zauberstücken sind trotz des dominanten Themas Armut positive Rollen, sind überwiegend anspruchsvoll auf mehreren Ebenen und geben den kleinen Darstellern die Möglichkeit Neues zu lernen.

3.6. Tragödie und Trauerspiel

Friedrich Ludwig Schröder: *Die unglückliche Heirat* (1784)²⁶¹

In der tragischen Gattung treten innerhalb eines Stückes selten mehr als zwei Kinder auf, Geschwisterpaare sind gleichgeschlechtlich und meist männlich. Die Funktion der Kinderrolle besteht nicht mehr nur in Rührung oder in Belustigung, das Kind kann in den Mittelpunkt des Geschehens treten um seiner selbst willen und nicht nur, um sein Gegenüber zu einer Handlung zu motivieren. Es kann aber auch wie in *Miß Sara Sampson* von seinem Umfeld benutzt und zum Objekt gemacht werden.

In dem Trauerspiel *Die unglückliche Heirat* kämpft die junge Witwe Isabella für ihren kleinen Sohn Pedro gegen die drohende Armut. Von ihrem Neffen, dem Erbschleicher Claudio, lässt sie sich zu einer Vernunftehe mit dem Grafen Villeroy überreden. Kurz nach der Hochzeit kehrt Isabellas tot geglaubter Gatte Pedro zurück. Claudio ließ dessen Briefe verschwinden und Pedros Vater Antonio und Isabella in dem Glauben Pedro wäre gefallen. Das Drama nimmt seinen Lauf und endet mit Mord und Wahnsinn.

Der kleine Pedro ist sieben Jahre alt und Isabellas größter Schatz, ist er doch auch gleichzeitig das einzige Vermächtnis ihres Gemahls. Ihr Vermögen ist verbraucht und sie ist verzweifelt. Als sie Graf Villeroy von ihrem Kummer erzählt, fühlt auch der kleine Pedro den Schmerz seiner Mutter und möchte ihn mit ihr teilen: „*O, liebe Mutter, wenn Sie mich so traurig küssen, so muß ich auch weinen.*“²⁶² Der verliebte Villeroy möchte Isabella gern heiraten, doch ihre Trauer ist zu groß, sie lehnt ab und bittet Antonio, ihren Schwiegervater, um Hilfe. Dieser weist Isabella ab, glaubt er doch, sie hätte einen Fluch in sein Haus gebracht. Da bittet Isabella für Pedro und appelliert an die Macht der Blutsverwandtschaft: „*Es ist auch Ihres Sohnes Kind – um seinetwillen Erbarmung – Erhaltung, beschützen Sie sein Ebenbild – Erretten Sie es von den Trübsalen, denen Unschuld und Armuth hier ausgesetzt sind.*“²⁶³ Tatsächlich lässt der Graf sich erweichen und möchte Pedro bei sich aufnehmen: „*Mein Kind! mein Pedro! – Ja, ich will mich deiner*

²⁶¹ Vgl.: Schröder, Friedrich Ludwig: *Die unglückliche Heirat*. – in: *Dramatische Werke*. 2. Band. – Eduard von Bülow (Hrg.), G. Reimer Verlag, Berlin, 1831, Vorrede S. XI

²⁶² Ebenda, S. 291 I/4

²⁶³ Schröder, Friedrich Ludwig: *Die unglückliche Heirat*. S. 295 I/9

annehmen. Du sollst mein Kind sein. Ich will den Fluch von dir nehmen, den ich über deinen Vater aussprach. ²⁶⁴

Antonio würde Pedro aber nur unter der Bedingung aufnehmen, dass Isabella ihren Sohn niemals wieder sieht. Daraufhin verzichtet Isabella auf seine Hilfe und geht.

Weil sie Isabella den Zutritt zu seinem Arbeitszimmer gestattet haben, entlässt Antonio die Amme und den Diener Bernardo, die nun für Isabella arbeiten wollen, was den kleinen Pedro sehr freut: *„O ja, Mutter, behalten Sie die gute Frau.* ²⁶⁵ Nachdem sämtliche Gläubiger Isabella belagern und von Villeroy ausgezahlt werden, rät Claudio Isabella zu einer Vermählung mit Villeroy. Die falsche Aussage seines Helfers Paulino, Pedro in Antonios Auftrag zu entführen, kann Isabella umstimmen. Sie heiratet Villeroy. Die unerwartete Rückkehr ihres Gatten Pedro und dessen anschließende Ermordung durch Claudio, stürzen Isabella in den Wahnsinn. Sie erkennt ihren Sohn nicht mehr, hält ihn für einen Cherub, der den Geist ihres Gatten zurückbringen wird. Der kleine Pedro hat Angst und flüchtet vor ihr: *„Helft, die Mutter will mich umbringen.* ²⁶⁶ Isabella liegt im Sterben, Antonio nimmt sich Pedros an.

Der kleine Pedro wird von seiner Mutter, seinem Cousin Claudio und seinem Großvater Antonio als emotionaler und genealogischer Ersatz für seinen Vater Pedro angesehen. Isabella würde alles tun, um das Leben ihres Sohnes zu schützen, sie ist eine fürsorgliche Mutter, deren Egoismus aber so ausgeprägt ist, dass sie das Kind an ihrer Seite haben will, auch wenn das Armut und Not für den Kleinen bedeuten sollte. Für Claudio ist Pedro der Erbe von Antonios Vermögen. Da er vor Kindsmord zurückschreckt, soll nur Pedros Anspruch ausgelöscht werden, was geschieht wenn Isabella einen anderen Mann heiratet. Um dieses Ziel zu erreichen, bedroht er indirekt Pedros Leben, wodurch sein Vorhaben sofort gelingt. Antonio sieht in seinem Enkel das kleine Äquivalent zu seinem Sohn. Pedro wird von allen Seiten als Druckmittel eingesetzt, er ist das zu schützende Objekt, das die unglückliche Heirat ermöglicht.

In Tragödien sollten die Kinderrollen ausnahmslos von Kindern gespielt werden. Das realistische Spiel zählt zu den wichtigsten Merkmalen der tragischen Gattung und darf

²⁶⁴ Schröder, Friedrich Ludwig: Die unglückliche Heirat. S. 295 I/9

²⁶⁵ Ebenda, S. 297 II/2

²⁶⁶ Ebenda, S. 317 III/18

nicht durch die lächerliche Wirkung, die ein Erwachsener in einer Kinderrolle erzielen würde, zerstört werden.

Friedrich Schiller: *Don Karlos* (1787)²⁶⁷

In bekannten, kanonisierten Tragödien, zu welchen *Don Karlos* gezählt werden darf, werden die Kinder besonders gerne übersehen. Die Freundschaft zwischen Karlos und Posa steht im Mittelpunkt, Karlos Liebe zu Elisabeth, sein schlechtes Verhältnis zu seinem Vater Philipp. Die Forschung ist eifrig dabei, Karlos Beziehungen zu seiner Umwelt zu untersuchen und zu bewerten. An Stelle des leidenschaftlichen Infanten soll an dieser Stelle einer seiner nächsten Verwandten die Aufmerksamkeit gehören: seiner kleinen Halbschwester, Infantin Klara Eugenia.

Klara Eugenia ist die Tochter der Königin Elisabeth und ihres Gatten König Philipp II. Aufgrund ihres zarten Alters (3 Jahre) wird sie von den Geschehnissen rund um ihre Familie fern gehalten und hat nur einen Auftritt mit Text in der neunten Szene des vierten Aktes. In dieser Szene kommt es zur Konfrontation zwischen ihren Eltern. Briefe und ein Medaillon mit Karlos Bildnis wurden aus Elisabeths Gemächern entwendet, sie zeigt den Diebstahl bei ihrem Gemahl an. Im Laufe des Gesprächs findet die kleine Klara Eugenia das Medaillon auf dem Fussboden und spielt damit. Es gefällt ihr so gut, dass sie es der Mutter zeigen möchte: „*Ah! Sehn Sie, meine Mutter! Wie schön* -“²⁶⁸ Elisabeth ist nun gewarnt und gleichzeitig schockiert. Philipp beschuldigt sie eine Liebe für Karlos zu empfinden, die über jene, die zwischen Stiefmutter und Stiefsohn herrschen sollte, hinaus geht. Sollte er hintergangen worden sein, würde Philipp seine Ehre sogar mit Blut zurückkaufen. Er beschimpft Elisabeth, die ihn besänftigen möchte:

KÖNIG (außer Fassung): Beklagen! Das Mitleid einer Buhlerin –

INFANTIN (hängt sich erschrocken an ihre Mutter): Der König zürnt, und meine schöne Mutter weint.

KÖNIG (stößt das Kind unsanft von der Königin): Geh hin und klag‘ es deinem Vater.

²⁶⁷ Vgl.: Schiller Friedrich: *Don Karlos*. – in: Werke und Briefe. 3. Band, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1989, S. 175

²⁶⁸ Ebenda, S. 341 IV/9

KÖNIGIN (mit Sanftmut und Würde, aber mit zitternder Stimme): Dieses Kind muß ich doch sicher stellen vor Mißhandlung. Komm mit mir, meine Tochter. (Sie nimmt sie auf den Arm.) Wenn der König dich nicht mehr kennen will, so muß ich jenseits der Pyrenäen Bürgen kommen lassen, die unsre Sache führen. (Sie will gehen.)

KÖNIG (betreten): Königin?

KÖNIGIN: Ich kann nicht mehr – Das ist zu viel – (Sie will die Türe erreichen, und fällt mit dem Kinde an der Schwelle zu Boden.)

KÖNIG (hinzu eilend, voll Bestürzung): Gott! was ist das? – Elisabeth!

INFANTIN (ruft voll Schrecken): Sie blutet! Ach meine Mutter blutet! (Sie eilt hinaus.)²⁶⁹

Der König bereut sein Verhalten und zieht sich vorerst von seinen Ratgeber Alba und Domingo zurück. Diese hatten ihm suggeriert, dass die Königin ein Verhältnis haben könnte und Klara Eugenia somit nicht sein Kind sei. Daher sucht er kurz vor der Konfrontation mit Elisabeth seine Züge im Gesicht der Infantin. Er ist unentschlossen. Klara Eugenia hat zu ihrer Mutter eine engere Bindung als zum Vater. Sie nennt Elisabeth *Mutter*, Philipp hingegen *König*. Sie ist eine wichtige Bezugsperson für Elisabeth, die sich am spanischen Hof nicht wohl fühlt, darf sie ja nur zu bestimmten Zeiten ihr Kind bei sich haben. Auch in diesem Stück versuchen einige Figuren das Kind zum Objekt zu machen – zum Beweis der Untreue der Königin. Während ihres Auftrittes wird Klara Eugenia Zeugin eines simplen Ehestreits: der Mann glaubt sich von seiner Frau hintergangen, was sie bestürzt zurückweist. Als sie droht, ihn mit dem Kind zu verlassen, zweifelt er an seinem Verdacht. Der Sturz der Mutter erschreckt das Kind und treibt es zur Flucht an, denn nun wäre es dem unberechenbaren Vater schutzlos ausgeliefert.

Die königliche Familie aus *Don Karlos* ist historisch belegt, die Handlung weitreichend von Schiller erdichtet. So wie Karlos kein strahlender, heldenhafter Jüngling war, so hatte die historische Infantin Isabella Klara Eugenia auch kein emotionaleres Verhältnis zur Mutter als zum Vater, denn ihre Mutter starb als sie zwei Jahre alt war. Sie wurde die Vertraute des Vaters: *„Mit der um ein Jahr jüngeren Schwester Katharina Michaela wuchs sie in enger Verbindung zum sehr liebevollen Vater auf, der in seinem Leben zu wohl keinem Menschen ein solches Vertrauensverhältnis hatte wie zu seiner ältesten*

²⁶⁹ Schiller Friedrich: Don Karlos. S. 344f IV/9

Tochter. ²⁷⁰ Isabella Klara Eugenia heiratete Erzherzog Albrecht VII und regierte 1598 bis zu ihrem Tod im Jahre 1633 die spanischen Niederlande.²⁷¹

Ludwig Tieck: *Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens* (1800)

Die Tragödie um das Leben und den frühen Tod des kleinen Rotkäppchens ist die erste deutsche Fassung des beliebten Märchens und entstand im Jahr 1800.²⁷² Als Vorlage diente eine 1697 verschriftete Version von Charles Perrault.²⁷³ Anders als die Gebrüder Grimm lassen Perrault und Tieck, Rotkäppchen und seine Großmutter sterben, das rote Käppchen ebenso wie die Figur des rächenden Jägers wurden von Tieck erdichtet.²⁷⁴

Die Handlung ist bekannt: Das kleine Rotkäppchen trifft auf dem Weg zu ihrer kranken Großmutter, der sie Kuchen bringen möchte, auf den Wolf, dieser schleicht sich bei der Großmutter ein, tötet erst diese und danach Rotkäppchen. Der Jäger erschießt schließlich den Wolf.

Tiecks Drama ist sehr kurz und lässt sich in sechs Bilder einteilen, die Handlung spielt in der Stube der Großmutter und im Wald, die Dialoge sind in Reimform verfasst. Im ersten Bild besucht Rotkäppchen die kranke Großmutter und bringt ihr Kuchen. Ihre Eltern sind in der Kirche. Rotkäppchen erfreut sich an ihrer roten Kappe, ein Weihnachtsgeschenk der Großmutter, die sie gar nicht mehr ablegen möchte:

*„[...]Sie sagen alle, es täte Not,
Daß ich das Käppchen ließe liegen
Und es nicht alle Tage trüge;
Aber es geht doch keine Farbe über Roth.“*²⁷⁵

²⁷⁰ Hamann, Brigitte (Hg.): Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon. – Ueberreuter, Wien, 1988, S. 168

²⁷¹ Vgl.: Ebenda, S. 168f

²⁷² Vgl.: Ritz, Hans: Die Geschichte von Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. – 6. Auflage, Muriverlag, Göttingen, 1983, S. 17

²⁷³ Vgl.: Ebenda, S. 14

²⁷⁴ Vgl.: Ebenda, S. 18

²⁷⁵ Tieck, Ludwig: Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens. – in: Ludwig Tieck's Schriften. 2. Band. G. Reimer Verlag, Berlin, 1828, S. 331

Rotkäppchens Lebensfreude und Übermut spiegeln sich in der Farbe ihrer Kappe wieder.

Die Großmutter ermahnt sie:

„Als Kind ist dir's so hingegangen,

Die Unmündigen sieht er so genau nicht an.“²⁷⁶

Sie erkundigt sich nach Rotkäppchens Eltern, der Zuschauer/Leser erfährt, dass Rotkäppchens Vater trinkt, was in der Familie häufig zu Lärm und Streit führt. Die Großmutter warnt, dass sich ein Wolf in der Gegend aufhält, Rotkäppchen macht sich auf den Heimweg und verspricht am Nachmittag wiederzukommen. Beim Hinausgehen vergisst sie die Hoftür zu schließen und erleichtert damit nichtsahnend dem Wolf den Zutritt zu ihrer Großmutter. Im Wald trifft Rotkäppchen den Jäger, der auf der Suche nach dem Wolf mit einer neuen grünen Tracht bekleidet ist. Rotkäppchen würde es lieber sehen, wenn er eine rote Jacke trüge, denn rot ist eine besondere Farbe. Der Jäger lacht über ihren Wunsch und zieht weiter. Zwei Rotkehlchen erfreuen sich an Rotkäppchens Mütze, Rotkäppchen beschließt mit den Kinderschuhen nicht auch ihre rote Mütze abzulegen:

„[...]Komm‘ ich zu erwachsenen Jahren,

Zieh ich, wie es beliebt, mich an,

Will auch dann ein rot Käppchen tragen.“²⁷⁷

Rotkäppchen möchte bleiben wie sie ist und sich den Vorschriften des Erwachsenenendaseins nicht beugen.

Derweil geht auch der Wolf im Wald spazieren und beklagt sein geschundenes Dasein. Er trifft auf den Hund, der Rotkäppchens Vater gehört. Die beiden sprechen über ihre unterschiedlichen Erfahrungen mit den Menschen. Während der Hund bei den Menschen sehr zufrieden ist, hat der Wolf unter ihnen Not gelitten und Leid erfahren. Er hatte wie ein Hund auf einem Bauernhof gelebt und sich seiner Nützlichkeit erfreut auch wenn er manchmal Hunger leiden musste. Eines Tages verliebte er sich eine Wölfin und war sehr glücklich mit ihr bis sie von den Menschen getötet wurde. Diese erkannten bald darauf den Wolf im „Hundepelz“ und wollten ihn töten. Er floh und versteckt sich seitdem im Wald. Sein hartes Los hat den Wolf verändert, er hegt nur noch einen Wunsch:

²⁷⁶ Tieck, Ludwig: Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens. S. 332

²⁷⁷ Ebenda, S. 343

*„[...]Seitdem ist aber auch mein Plan,
Unheil zu stiften, soviel ich nur kann.
Seitdem tut mir nichts gut als nur der Anblick von Blut.
Ich will alles Glück ruinieren [...]“²⁷⁸*

Der Hund ist schockiert. Als der Wolf zugibt nicht an Gott zu glauben und sämtlichen christlichen Idealen entsagt zu haben, wendet sich der Hund entsetzt von ihm ab:

*„[...]ich muß mich für euch schämen,
Will auch nicht mit euch Umgang weiter pflegen,
Ich geh aus Furcht der Ansteckung wegen.“²⁷⁹*

Der Wolf ist erzürnt und beschließt ein lang gehegtes Vorhaben endlich in die Tat umzusetzen:

*„[...]Doch will ich sein liebes Rothkäppchen fangen,
Das ist seit lange schon mein Verlangen;
Ihr Vater ist überdies ein Mann,
Der mir schon tausend Drangsal angetan.“²⁸⁰*

Es sind weniger der Hunger und die Bosheit als vielmehr die Rachegeleüste und die Enttäuschung über die Intoleranz der Menschen die den Wolf dazu antreiben das kleine Rotkäppchen zu fressen. Das befindet sich gerade wieder auf dem Weg zur Großmutter und wird von Freundin Hanne begleitet. Sie treffen auf einen Bauer, der sie vor dem Wolf warnt, doch für Rotkäppchen ist das Abendbrot der Großmutter wichtiger: *„[...] Mit Eurem Wolf hat's keine Not.“²⁸¹* Über diesen Mangel an Respekt ist der Bauer gar nicht erfreut und erkennt darin eine generelle Tendenz der Kinder zur Frechheit:

*„[...]Das ist jetzt bei Kindern `ne dumme Weis‘,
Sie werden gar zu naseweis.“²⁸²*

²⁷⁸ Tieck, Ludwig: Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens. S. 351

²⁷⁹ Ebenda, S. 352

²⁸⁰ Ebenda

²⁸¹ Ebenda, S. 355

²⁸² Ebenda, S.355

Hanne verabschiedet sich bald. Der Kuckuck und der Hund versuchen Rotkäppchen zu warnen, doch sie macht sich über die Tiere lustig und setzt ihren Weg fort.

Der Wolf hat sich in der Stube der Großmutter bereits eingerichtet, er liegt in ihrem Bett und gibt sich als diese aus. Rotkäppchen bemerkt natürlich die äußerlichen Veränderungen an ihrer „Großmutter“ und fragt nach den Händen, den Ohren und den Augen. Als sie beim Mund ankommt, ist es zu spät:

ROTHKÄPPCHEN: Ei herrje! was hast du für `nen großen Mund!

WOLF: Desto besser er dich fressen kunnt`!

ROTHKÄPPCHEN: Ach! Hülfe! Hülfe! kommt, helft meiner Not!

WOLF: Du schreist vergebens, du bist schon tot!²⁸³

Nachdem der Wolf Rotkäppchen gefressen hat, fliegen die Rotkehlchen zum Fenster und sehen was geschehen ist. Sie rufen den Jäger herbei, der den Wolf augenblicklich erschießt.

Wie in den Märchen der Gebrüder Grimm steckt auch in Tiecks Drama eine Moral. Wäre Rotkäppchen nicht so leichtsinnig gewesen und hätte auf die Warnungen von Mensch und Tier gehört, wäre sie noch am Leben. Aber sie war zu eigensinnig, wollte klüger und individueller sein als die anderen und wurde dafür bestraft.

Rotkäppchen ist sieben Jahre alt²⁸⁴ und hält sich für sehr gescheit. Sie ist nicht so abergläubisch wie Hanne, die mit Blumen ihre Lebenserwartung feststellen möchte und nicht so ernsthaft fromm wie ihre Großmutter. Rotkäppchen glaubt über den Erwachsenen zu stehen mit Ausnahme der Großmutter. Sie lacht über den Jäger, den sie wegen seines Tabakgeruches nicht küssen will und über Peter und seine Braut, die sie ein „buttiges Kind“ nennen. Ihre Altklugheit und ihr kindlicher Hochmut führen schließlich zu ihrem Tod.

²⁸³ Tieck, Ludwig: Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens. S. 361

²⁸⁴ Vgl.: Ebenda, S. 331

Zacharias Werner: *Attila, König der Hunnen* (1808)²⁸⁵

Zacharias Werner bearbeitete in seinen Dramen gerne historische und biblische Themen und konnte in einigen seiner Stücke auch Kinderrollen unterbringen. Die Kinder stehen in direkter Beziehung zu einer Hauptfigur, in der romantischen Tragödie *Attila, König der Hunnen* ist das Kind Irnak der Sohn Attilas.

Dieses Stück erzählt vom Kampf des Hunnenkönigs Attila gegen die Römer, seinem Sieg und seiner Ermordung. Erstmals wird auch das Kind getötet, eine Tradition, die sich in mythologischen Stücken im Laufe des 19. Jahrhunderts fortsetzen wird.

Attila ist ausgezogen, um die Römer zu schlagen, doch sein größter Feind ist immer an seiner Seite: Hildegunde, eine burgundische Prinzessin, deren Familie von Attila ermordet wurde und die nun an seiner Seite kämpft um sich zu einem geeigneten Zeitpunkt an ihm zu rächen. Irnak ist Attilas zwölfjähriger Sohn, seine Mutter Ospiru ist gestorben, Attila gedenkt ihrer mit großer Zuneigung. Auch die römische Prinzessin Honoria liebt Attila. Für sie möchte er die Römer angreifen und ihre Herrschaft sichern, welche ihr von ihrer machtgierigen Mutter Placidia Augusta und ihrem Bruder Valentinian entrissen worden ist. Irnaks erster Auftritt erfolgt im ersten Akt, er versucht sich am Anblick einer brennenden, geplünderten Stadt zu erfreuen, doch so recht will ihm das nicht gelingen. „*Ja – doch so recht nicht! – Mutter Ospiru, die wir zu Haus` gebettet unterm Hügel, die konnt`s nicht leiden, wenn so in den Flammen die armen Menschen schrieen!*“²⁸⁶ Der Gedanke an seine Frau rührt Attila, er lässt das Feuer löschen. Für Hildegunde kann Irnak keine zärtlichen Gefühle aufbringen, sie ist ihm unheimlich: „*(...) Du finstre Hildegunde! – Nein, es ist bei Dir nicht auszuhalten! [...] Und kein Lächeln, keinen Laut! – Mir graust`s!* [...]“²⁸⁷ Irnak wurde von Attila im Sinne der Gleichheit erzogen, er hat keine Sonderstellung und muss sich durch Taten beweisen. Da er im Heer noch nicht kämpfen darf, zählen Kleinigkeiten:

ATTILA (zu Irnak, der ihm, die Pfeile in der Hand, entgegengesprungen ist): Warum kamst du nicht mit zur Wehrschau? – Mußt Du wie ein Weib hier sitzen? –

²⁸⁵ Vgl.: Kosch, Wilhelm u. Bigler-Marschall, Ingrid: Deutsches Theater-Lexikon. 6. Band. S. 3261

²⁸⁶ Werner, Zacharias: *Attila, König der Hunnen*. – in: Zacharias Werner's ausgewählte Schriften. Dramatische Werke. 5. Band. (Neuaufgabe) Herbert Lang Verlag, Bern, 1970, S. 24 I. Akt

²⁸⁷ Ebenda, S. 81 III/2

IRNAK: Ich hatte meine Pfeile mir verschossen, und weil Du immer sagst: des Königs Sohn hat keinen Vorzug vor den Reutersbuben, wollt‘ ich Dir zeigen, daß ich doch noch mehr bin – Da hab‘ ich drei geschnitzt! – Die Buben tragen die die Pfeile nur – ich kann sie machen! – Da! - ²⁸⁸

Als Hildegunde Attila begrüßen möchte, stößt sie ihn und er verletzt Irnak leicht am Arm. Sie hat keine Skrupel davor ein Kind zu töten. Attila durchschaut sie nicht und macht ihr einen Heiratsantrag, welchen sie annimmt.

Aetius, Attilas ehemaliger Waffenbruder, steht nun im Dienste der Römer und möchte Attila töten. Er schüttet Gift in dessen Trinkbecher, was Hildegunde nicht verborgen bleibt. Als der vergiftete Becher serviert wird, schreit Irnak auf. Er hatte eine Vision und hat seine Mutter rufen gehört. Attila nimmt ihn nicht ernst. Als Attila seinen Becher leeren möchte, schlägt ihm Hildegunde diesen aus der Hand und enthüllt Aetius Mordversuch. Aus Respekt vor dem Gastrecht lässt Attila Aetius ziehen, der später im Kampf von Odoaker erschlagen wird.

Der römische Bischof Leo bringt Honoria, die inzwischen wieder an die Macht gelangt ist, zu Attila, der im Begriff ist Hildegunde zu heiraten. Während der Hochzeit hat Irnak erneut eine schreckliche Vision: *„Ein grausig Zeichen, Vater in der Luft! – Wie eine Geißel flammt es, die gebrochen; und zwischen d‘rin ein blutig Leichenhaupt, wie Mutter Ospiru’s als sie entschlief!“*²⁸⁹ Attila möchte sich davon nicht beirren lassen. Hildegunde schickt Irnak zu Bett, um mit Attila allein zu sein. Als sie ihn erschlagen möchte, treten Leo und Honoria dazwischen, Hildegunde flieht. Leo verbindet Attila und Honoria in einer kleinen Zeremonie, doch Hildegunde stört die Idylle. Sie trägt den ermordeten Irnak zu Attila, erschlägt auch diesen und begeht Selbstmord. Odoaker wird der neue König der Hunnen. Irnak verkörpert das Andenken seiner Mutter Ospiru. Wie sie sieht er nicht gerne zu wenn Menschen verbrennen und wenn sein Vater in Gefahr schwebt hat er Visionen von ihr, die Attila warnen sollen. Der Mord an Irnak ist eineindeutiges Zeichen für Hildegundes beispiellosen Wahnsinn. Sie möchte Attila nicht nur töten, sie möchte ihm sein Liebstes nehmen, sein Kind, so wie er ihr ihren Geliebten Walter genommen hat.

²⁸⁸ Werner, Zacharias: Attila, König der Hunnen. S. 82f III/2

²⁸⁹ Ebenda, S. 153 V/3

Irnak ist im Stück zwölf Jahre alt, kann aber durchaus von einem Schauspieler gespielt werden, der zwei oder drei Jahre jünger ist, da er nicht als zukünftiger König sondern als Kind eine Rolle spielt. Dieses Kind hat eine besondere Verbindung zum Geist seiner Mutter und durchschaut mit der Weisheit eines Kindes den schlechten Charakter der Stiefmutter.

Zacharias Werner: *Die Mutter der Makkabäer* (1820)²⁹⁰

Diese Tragödie um den unerschütterlichen Glauben einer Mutter und ihrer sieben Söhne hat seinen Ursprung im ersten und zweiten Buch der Makkabäer, welche in den apokryphen Büchern der Heiligen Schrift dargelegt sind. Der syrische König Antiochus verfolgte die Anhänger des jüdischen Glaubens, unter ihnen auch Salome und ihren sieben Söhnen. Diese werden verhaftet und man versucht sie dazu zu zwingen sich zum Heidentum zu bekennen. Da sie sich weigern, wird erst ein Sohn nach dem anderen und schließlich die Mutter grausam getötet.

Von den sieben Söhnen der Salome verrät Zacharias Werner nur das Alter des Ältesten, Benoni (21 Jahre) und des Jüngsten, Jakob (9 Jahre). Zwar werden im Personenverzeichnis noch andere Kinder erwähnt, nämlich der vierjährige Sohn des syrischen Königs Antiochus und der sechsjährige Sohn des Oberfeldherrn Nikanor, doch die beiden haben keinen Text und treten außerdem nur einmal auf, womit Jakob die einzige sprechende Kinderrolle in diesem Stück darstellt.

Am Beginn des Schauspiels feiert Salome mit ihren Söhnen die Hochzeit von Benoni und Cidli, der Tochter des ermordeten Hohepriesters Eleazar. Salomes Bruder, Judas Makkabäus unterbricht die Feierlichkeiten, er fordert die Familie zur Flucht auf, denn der Feind Antiochus naht. Man packt zusammen, wie seine Brüder hat auch Jakob sich bewaffnet. Im Zuge des hektischen Aufbruchs wird Salomes alter Diener Jonathan zurückgelassen und später von syrischen Kriegern aufgegriffen und verhaftet. Sie halten ihn für Judas Makkabäus. Antiochus beschließt, alle gläubigen Makkabäer zu töten, aus Angst verrät Jonathan das Versteck, das Salome mit ihrer Familie aufsuchen wird.

²⁹⁰ Vgl.: Werner, Zacharias: *Die Mutter der Makkabäer*. – in: Zacharias Werner's ausgewählte Schriften. Dramatische Werke. 7. Band. (Neuaufgabe) Herbert Lang Verlag, Bern, 1970. siehe Vorrede, S. VII

Derweil plant der syrische Feldherr Nikanor eine Verschwörung gegen Antiochus und baut auf die Hilfe der Juden. Judas weiht Salome in den Plan ein, sie versteckt sich mit ihren Söhnen in Nikanors Schloss, wo die Familie jedoch gefunden und abgeführt wird. Als sie zu Antiochus gebracht wird, beeindruckt Salome ihn mit ihrem Stolz und ihrer Standfestigkeit, sie kann sich nicht dazu durchringen zu lügen und somit eines der zehn Gebote zu brechen und sagt Antiochus die Wahrheit über Nikanors Verschwörung. Antiochus ist fasziniert von ihr und möchte, dass sie seine Gemahlin wird und mit ihren Söhnen dem jüdischen Glauben entsagt. Sie und ihre Söhne weigern sich. Antiochus möchte Salomes Stolz bezwingen und lässt einen Sohn nach dem anderen abführen, grausam foltern und töten. Salome hört die Schmerzensschreie ihrer Kinder und betet. Als Jakob an der Reihe ist, glaubt Antiochus endlich triumphieren zu können:

JAKOB: Ich will noch leben!

ANTIOCHUS: Brav, Knabe, Du bist klug! – So laßt die Opferkost ihm geben!

JAKOB: Gebt her – mich hungert auch! (Er nähert sich den beiden Priestern mit den Opferspeisen.)

SALOME (in tödtlicher Angst, indem sie die Treppe heruntereilen will.): Jacob!²⁹¹

Salome möchte Jakob davon abhalten, Antiochus verspricht ihm Reichtum und Macht wenn er von der Opferspeise (Schweinefleisch) isst. Salome fleht Jakob an, den Verheißungen des Königs nicht nachzugeben und für seinen Glauben zu sterben. Da offenbart sich das Kind:

JAKOB (zu Salome laut.): Mutter, steh auf! Ich halt‘ sie ja zum Narren!

SALOME (schnell von den Knien aufstehend.): Du böses Kind, was ängstig’st mich?

JAKOB (auf den König zeigend.):

Dem Dieb

Von unserm Blut, gebührt ja Spott! Vergieb! – (zu Antiochus, den Arath ihm vorführend.)

Wir brechen Moses Recht nicht, schlechter König,

Denn groß war Moses, und Du bist sehr wenig!

Ich bin ein kleiner Wicht, und großer doch

²⁹¹ Werner, Zacharias: Die Mutter der Makkabäer. S. 156f V. Akt

Bin ich als Du zehntausendmal wohl noch!
Ob ich auch klein bin, kann ich stolz doch spotten
Dir Elenden und Deiner Henkersrotten,
Der Gott, der uns're Sünden straft mit Pein,
Wird wieder seinen Knechten gnädig seyn!
Wir zwei, wir sterben wie die fünf gethan,
Gott bittend, huldvoll seinem Volk zu nah'n!
In mir und dem wird enden Gottes Zorn,
Doch Dich ersäufen wird sein Quaalborn,
Und zwingen wird Dich Gott in kurzer Frist,
Tyrann zu schreien, daß allein Er Gott ist!²⁹²

Jakob stirbt zusammen mit seiner Mutter Salome und seinem Bruder Arath. Wie er es verkündet hat, wird Antiochus von schmerzhaften Krämpfen erfasst und halluziniert. Er windet sich und bereut seine Taten.

Jakob ist so tapfer wie seine älteren Brüder und blickt seinem Tod mit der Gelassenheit eines Märtyrers entgegen. Hier hält sich Werner sehr genau an die biblische Vorlage, in der das Martyrium der sieben Brüder und ihrer Mutter detailliert geschildert wird. In der Bibel ist der Jüngste als Einziger übrig und der König versucht ihn mit Versprechungen zu überreden. Doch er bleibt standhaft und droht diesem mit dem Zorn Gottes:

„Du aber wirst im Gottesgericht die verdiente Strafe für deinen Hochmut erleiden. Wie die Brüder gebe auch ich Leib und Leben für die Gesetze der Väter hin und rufe zu Gott, er möge bald dem Volk Barmherzigkeit erweisen und dich unter Qual und Pein zum Geständnis bringen, dass er allein Gott ist.“²⁹³

Jakobs Worte sind erfüllt von seinem tiefen Glauben an den Erlöser, dessen Liebe zu jenen, die an ihn glauben und dessen Zorn über jene, die dies nicht tun. Seine letzten Worte wirken sehr stark und diese Wirkung wird noch verstärkt, wenn sie auf der Bühne wirklich

²⁹² Werner, Zacharias: Die Mutter der Makkabäer. S. 158f V. Akt

²⁹³ 2. Makk 7, 36-37

von einem Kind gesprochen werden. Daher sollte auch die Figur des Jakob von einem Jungen gespielt werden, bei welchem in Relation zu seinen Mitspielern optisch erkennbar ist, dass er der Jüngste ist.

Franz Grillparzer: *Medea* (1821)

Medea ist der letzte Teil der Trilogie *Das goldene Vließ*, das 1818-1820 entstanden und 1821 in Wien uraufgeführt wurde.²⁹⁴ Nach dem Raub des Vließes fliehen Jason und Medea mit ihren beiden Söhnen nach Korinth, wo Jason seine Jugend verbracht hat und hoffen auf die Gastfreundschaft des Königs Kreon. Dieser möchte zwar Jason und die Kinder nicht aber die kolchrische Königstochter Medea in seinem Land aufnehmen. Als auch Jason seine Frau verstößt und sich mit Kreons Tochter Kreusa vermählen möchte, bekommen er und Kreon Medeas Rache zu spüren.

Euripides hat im 5. Jahrhundert vor Christus die Sage um Medea und Jason dramatisiert.²⁹⁵ In seiner Fassung treten Medeens Kinder nur in stummen Rollen auf, Grillparzer hingegen lässt sie sprechen und ihre Zerrissenheit zwischen dem stummen Hass des Vaters und der brennenden Verzweiflung der Mutter in Worte fassen.

Nach der Ankunft in Korinth versucht Medea mit ihrer blutigen Vergangenheit abzuschließen und vergräbt ihr Zauberwerkzeug. Sie spürt, dass Jason sich ihr entzieht und möchte seine Liebe zurückgewinnen indem sie versucht sich den griechischen Gepflogenheiten anzupassen. Ihre kolchrische Amme Gora ist erschüttert darüber, dass Medea ihre Identität verleugnet und angewidert von Jasons Verhalten. Sie stachelt die Kinder gegen ihren Vater und dessen Heimat auf:

(Medea hat die Kinder aus dem Zelt geholt und führt sie an der Hand vor Jason.)

MEDEA: Hier sind zwei Kinder,

Die ihren Vater grüßen. (zu dem Knaben) Gib die Hand!

Hörst du? Die Hand!

(die Kinder stehen scheu seitwärts)

²⁹⁴ Vgl.: Grillparzer Franz: *Medea*. – in: Grillparzers Werke. 4. Teil, Stefan Hock [Hg.] – Verlagshaus Bong&Co, Berlin, 1911, S. 20

²⁹⁵ Vgl.: Euripides: *Ausgewählte Tragödien*. 2. Band. – Artemis & Winkler, Zürich, 1996, siehe Anhang, S. 848

JASON (die Hand schmerzlich nach der Gruppe hinbreitend): Das also wär das Ende?

Von trotzgen Wilden Vater und Gemahl!

MEDEA (zu dem Kinde): Geh hin!

KNABE. Bist du ein Grieche, Vater?

JASON: Und warum?

KNABE: Es schilt dich Gora einen Griechen!

JASON: Schilt?

KNABE: Es sind betrügerische Leut und feig.

JASON (zu Medea): Hörst du?

MEDEA: Es macht sie Gora wild. Verzeih ihm!²⁹⁶

Zu Beginn des Stückes stehen die Kinder noch unter dem Einfluss ihrer Amme Gora und somit auf der Seite der Kolcher, die von den Griechen als Barbaren gefürchtet werden, was auch Medea widerfährt. Sogar ihr eigener Vater sieht in ihnen Wilde, die zu trotzig sind um ihm die Hand zum Gruß zu reichen. Mit Kreusas Erscheinen setzt eine Veränderung in ihnen ein:

KREUSA (zu den Kindern niederkniefend): Kommt her zu mir, ihr heimatlosen Waisen,

Wie frühe ruht das Unglück schon auf euch;

So früh und ach, so unverschuldet auch.

Du siehst wie sie – du hast des Vaters Züge. (sie küßt das Kleinere)

Bleibt hier, ich will euch Mutter, Schwester sein!

MEDEA: Was nennst du sie verwaist und klagst darob?

Hier steht ihr Vater, der sie Seine nennt

Und keiner andern Mutter brauchts, so lange

Medea lebt.

(zu den Kindern) Hierher zu mir! Hierher!

KREUSA (zu ihrem Vater emporblickend): Laß ich sie hin?

KÖNIG: Sie ist die Mutter.

KREUSA (zu den Kindern): Geht zur Mutter!

²⁹⁶ Grillparzer, Franz: Medea. S. 123f I. Akt

MEDEA: Was zögert ihr?

KREUSA (zu den Kindern die sie um den Hals gefaßt haben): Die Mutter ruft. Geht hin! (die Kinder gehen)²⁹⁷

An dieser Stelle wird bereits angedeutet, dass die Kinder Angst Medea fürchten und sehr glücklich darüber wären Kreusa zur Mutter zu haben, sie wollten sie gar nicht mehr loslassen. Die beiden haben von ihren Eltern wenig Liebe und Zuwendung erfahren. Der Vater hadert mit sich selbst und beklagt sein Schicksal, die Mutter versucht seine Liebe für sich erneut zu entfachen. Die Kinder stehen im Abseits.

Jason und Kreusa verlieben sich, Kreon verweist Medea des Landes, die Kinder sollen bei Jason und Kreusa bleiben. Medea darf sich von ihren Kindern verabschieden, die nun ihre Furcht zum Ausdruck bringen:

MEDEA: [...]

Was hat denn eure Mutter euch getan,

Daß ihr sie flieht, euch Fremden wendet zu?

KNABE: Du willst uns wieder führen auf dein Schiff

Wos schwindlicht ist und schwül. Wir bleiben da.

Gelt Bruder?

KLEINE: Ja.

MEDEA: Auch du Absyrtus, du?

Allein es ist so besser, besser – ganz!

Kommt her zu mir!

KNABE: Ich fürchte mich.

MEDEA: Komm her!

KNABE: Tust du mir nichts?

MEDEA: Glaubst? hättest du verdient?

KNABE: Einst warfst du mich auf den Boden, weil dem Vater

Ich ähnlich bin, allein er liebt mich drum.

Ich bleib bei ihm und bei der guten Frau!²⁹⁸

²⁹⁷ Grillparzer, Franz: Medea. I. Akt

²⁹⁸ Ebenda, S. 175 IV. Akt

Medea trägt einen stillen Hass gegen Jason in sich, der sogar so weit reicht, dass sie das Kind, das ihm ähnlich sieht nur aufgrund dieser Tatsache misshandelt. Die Kinder haben Angst vor ihr und vermissen sie nicht. Medea verkraftet die Zurückweisung ihres Mannes und ihrer Kinder nicht. Sie tötet Kreusa und die Kinder und flieht. Jason bleibt einsam und verstoßen zurück.

Es ist unklar wie alt Medeens Kinder sind. Sie sind auf jeden Fall noch jung genug, um vor den Schlägen und der Aggression der Mutter Angst zu haben. Den Zärtlichkeiten einer fremden Frau schenken sie augenblicklich Vertrauen. Wie in den anderen Tragödien sollten auch diese Kinderrollen von Kindern gespielt werden, um die Verwirrung und die Angst vor der eifersüchtigen, aber lieblosen Mutter ins Publikum transportieren zu können.

Franz Grillparzer: *Ein treuer Diener seines Herrn* (1826)

Bei den bisher analysierten Kinderrollen lagen Text und Bühnenpräsenz auf einer Ebene, das Kind hat wenig zu sagen und ist dafür kurz auf der Bühne bzw. es hat viel sagen und bleibt länger auf der Bühne, in manchen Stücken steht es in einer Szene stumm abseits, aber dieses Stummsein geht nicht über wenige Szenen hinaus. In Grillparzers Trauerspiel *Ein treuer Diener seines Herrn* sagt Bela, der Sohn des Königs Andreas und seiner Frau Gertrude nur zwei Worte („*Mutter! Mutter!*“²⁹⁹) im gesamten Stück, steht aber in vier von fünf Akten auf der Bühne und agiert stumm. Dieses Stück wurde 1825/26 verfasst und 1828 in Wien uraufgeführt.³⁰⁰

Weder Personenverzeichnis noch Bühnendialog geben Aufschluss über Belas Alter. Er tritt erstmals im ersten Akt bei der Verabschiedung seines Vaters in Erscheinung. Die Regieanweisung lautet: „*Man hat den kleinen Bela gebracht.*“³⁰¹ Bela ist also so klein, dass er noch getragen werden kann. Sein Onkel Otto vergleicht ihn im Wahn im vierten Akt mit Amor:

„*Wo ist dein Sohn? Das ist ein wackrer Schütz*

²⁹⁹ Grillparzer Franz: *Ein treuer Diener seines Herrn*. – in: Grillparzers Werke. 5. Teil. Stefan Hock [Hg.] – Verlagshaus Bong&Co, Berlin, 1911, S. 158 II. Akt

³⁰⁰ Vgl.: Ebenda, S. 140

³⁰¹ Ebenda, S. 156 I. Akt

Mit seiner kleinen Armbrust.

[...]

Da spannt‘ er seinen Bogen wie Kupido,

Und schoß nach ihr den Pfeil“³⁰²

Aufgrund der unerfüllten Liebe des Prinzen Otto, des Selbstmordes der von ihm verfolgten Erny und der Bestellung ihres Gatten Bancbanus zum Vertreter des Königs in dessen Abwesenheit wollen die Grafen Peter und Simon, die in Otto den Mörder Ernys zu kennen glauben, das königliche Schloss stürmen, da die Königin ihre Bruder nicht ausliefern möchte:

„Eh ich den Bruder seinen Mördern liefre,

Begrab ich mich in dieses Schlosses Trümmern,

Mich, eures Königs Weib, mit mir sein Kind,

Den Erben seines Throns. Wagt ihrs und stürmt?

Der König wird so teure Pfänder rächen.“³⁰³

Das Leben Ottos steht für Königin Gertrude über dem ihren und über dem ihres Kindes. Als Bancbanus heimlich in ihren Gemächern erscheint und sie und Bela retten möchte, verlangt sie, dass er zuerst Otto und Bela in Sicherheit bringt. Sie rechtfertigt ihre Entscheidung mit der „Schuldlosigkeit“ des Kindes, dem nichts geschehen kann und der „Schuld“ Ottos, der gesucht wird. Otto entkommt, Bancbanus verbirgt sich mit Bela unter seinem Mantel abseits des Kampfes. Zu Beginn des fünften Aktes treffen die drei auf einem Weinberg zusammen, Bela weint, weil seine Füße bluten. Otto versucht die Schmerzen des Kindes zu lindern, erstmals handelt er uneigennützig und mitfühlend. Bancbanus vertraut ihm Belas Leben an, er selbst möchte in die Stadt zurückkehren und die Grafen beschwichtigen. Der König kehrt zurück und möchte die Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen. Da taucht Otto mit Bela wieder auf. Die Freude über die Rettung

³⁰² Grillparzer Franz: Ein treuer Diener seines Herrn. S. 191 IV. Akt

³⁰³ Ebenda, S.192 IV. Akt

seines Sohnes veranlasst den König zu einem milden Urteil, er begnadigt die Aufrührer und Otto.

Otto und Bancbanus sind Gegner im Kampf um Erny und um die Gunst des Königs. In beiden Fällen trägt der ältere, besonnene Bancbanus den Sieg über den hitzigen Otto davon. Um den kleinen Bela zu retten, müssen sie zusammenarbeiten und ihren persönlichen Konflikt außen vor lassen. Eine Versöhnung bleibt dennoch ausgeschlossen. Otto verlässt Ungarn und der treue Diener Bancbanus hält eine lehrreiche Ansprache für Bela.

Heinrich Laube: *Montrose, der schwarze Markgraf* (1859)

Dieses Trauerspiel entstand 1859, Laube war zu dieser Zeit Direktor des Wiener Burgtheaters.³⁰⁴ Der Titelheld Montrose möchte Olivia heiraten. Die beiden Liebenden wissen nicht, dass Olivia die Tochter von Montrose' Feind Oliver Cromwell ist. Montrose verliert die entscheidende Schlacht gegen Cromwell und wird vor Gericht gestellt, wo er sich retten könnte, wenn er dem König entsagt. Doch Montrose hält König Karl die Treue und wird hingerichtet.

Die Kinderrolle in diesem Stück ist sehr klein und hat keinen Einfluss auf die Handlung. Montrose hat aus einer früheren Verbindung einen kleinen Sohn, James. Dieser tritt in drei Szenen auf, in zwei davon spricht er. In der zweiten Szene des ersten Aktes soll er seinem zukünftigen Stiefurgroßvater angemessen eine gute Nacht wünschen:

OLIVIA (den Knaben zu Lucas führend): Sag' gute Nacht.

DER KLEINE JAMES: Gute Nacht, Mann!

OLIVIA (zum Kleinen): Gib die Hand!

SIR LUCAS: Laß das!³⁰⁵

Sir Lucas demonstriert sein Misstrauen und seine Abneigung gegen Montrose vor dem Kind, dem gegenüber er ähnlich empfindet. James trägt den Vornamen seines Vaters und ist somit als kleiner Montrose zu sehen, in dem das Andenken und das Erbe des Vaters

³⁰⁴ Vgl.: Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. S. 1177f

³⁰⁵ Laube, Heinrich: *Montrose, der schwarze Markgraf*. – in: *Dramatische Werke*. 5. Band. Max Hesses Verlag, Leipzig, 1909, S. 89 I/2

weiterleben können. Er ist ein Trost für Olivia und ein möglicher zukünftiger Rächer für seinen Vater. Nach seiner Verurteilung wendet sich Montrose an ihn mit dem Wunsch, den Namen seiner Familie in Ehren zu halten und die Prinzipien seines Vaters anzuwenden:

„*Die hier*

*Bleibt deine Mutter – ich verreise heute –
Auf lange Zeit. Sei deiner jungen Mutter
Ganz treu ergeben. Sie verdient's um dich
Und deinen Vater. Sie wird dafür sorgen,
Daß ein Montrose in dir erwächst, ein echter,
Der, was er will, ganz will, was er für Recht
Erkennt, fest hält, was es auch koste. Wirst du? “³⁰⁶*

James wird. Nach der Hinrichtung fragt er nach seinem Vater, woraufhin Olivias Mutter ihm versichert, dass sein Vater nun im Himmel sei. James Funktion im Stück ist nicht die Rührung wie in einem Rührstück, sondern die Überwindung des Todes des Vaters. Der Held Montrose wird in seinem Sohn weiterleben und die Möglichkeit wahren, das Unrecht, das dem Vater widerfahren ist, eines Tages zu rächen.

Frank Wedekind: *Frühlings Erwachen* (1891)

Eine Kindertragödie lautet der Untertitel dieser Tragödie, die in dieser Arbeit zu den wenigen zählt die ein zeitgenössisches Thema behandeln. Dieses Stück ist richtungsweisend für die Moderne, lässt Wedekind seine jugendlichen Figuren doch über Erziehung und Sexualität philosophieren, was zu einem Aufführungsverbot führte.

Frühlings Erwachen konnte, bereits 1891 verfasst, erst 1906 unter Max Reinhardt (zensiert) uraufgeführt werden.³⁰⁷

Kinder als handelnde Figuren treten in dieser Kindertragödie nicht nur vermehrt auf, ihre Zahl überwiegt jene der Erwachsenen, ebenso wie die Häufigkeit ihrer Auftritte. Wendla, Thea, Martha, Melchior, Moritz, Otto, Georg, Robert, Ernst und Hänschen sind 14 Jahre alt

³⁰⁶Laube, Heinrich: Montrose, der schwarze Markgraf. S. 180 V/3

³⁰⁷ Vgl.: Wedekind, Frank: *Frühlings Erwachen*. Eine Kindertragödie. – dtv, München, 1997, originalgetreuer Nachdruck nach der Erstausgabe von 1891, siehe Anhang ab S. 158

und stehen somit an der Schwelle zur Pubertät und entdecken die in ihnen erwachende Sexualität. Für zwei von ihnen endet die Erfahrung tragisch.

Zu Beginn der Handlung feiert Wendla ihren 14. Geburtstag. Die Mutter hat ihr zu diesem Anlass ihr Kleid länger gemacht, doch Wendla findet dieses „Bußgewand“ abstoßend und bevorzugt ihr kurzes „Prinzeßkleidchen“.³⁰⁸ Mit dem neuen Kleid ist für Wendla ein Schritt in das Erwachsenendasein verbunden, den sie aber noch nicht gehen möchte; sie möchte noch Kind bleiben. Die Freunde Melchior und Moritz hingegen sehen sich mit ihrer erwachenden Männlichkeit konfrontiert. Da eine Aufklärung durch die Eltern außer Frage steht, sehen sich die Jungen gezwungen einander gegenseitig zu helfen. Moritz klagt Melchior sein Leid:

„[...] Indessen kann ich heute kaum mehr mit irgend einem Mädchen sprechen, ohne etwas Verabscheuenswürdiges dabei zu denken, und – ich schwöre dir Melchior – ich weiß nicht was.“³⁰⁹ Melchior, der sich seine Kenntnisse *„theils aus Büchern, theils aus Illustrationen, theils aus Beobachtungen in der Natur“³¹⁰* angeeignet hat, möchte Moritz helfen und verfasst für ihn eine schriftliche Abhandlung über die menschliche Fortpflanzung und versieht sie mit detaillierten Zeichnungen. Da Wendla gerade Tante geworden ist, zieht auch sie bei ihrer Mutter derartige Erkundigungen ein, doch Frau Bergmann möchte ihr nichts verraten. Wendla drängt ihre Mutter zu einer Erklärung, diese flüchtet sich in ausweichende moralische Belehrungen:

„ – Um ein Kind zu bekommen – muß man den Mann – mit dem man verheirathet ist... lieben – lieben sag‘ ich dir – wie man nur einen Mann lieben kann! Man muß ihn so sehr von ganzem Herzen lieben, wie – wie sich’s nicht sagen läßt! Man muß lieben, Wendla, wie du in deinen Jahren noch gar nicht lieben kannst... Jetzt weißt du’s.“³¹¹

Auch die Erziehung der Kinder ist ein großes Thema dieses Stückes. Sowohl Wendla als auch Melchior unterhalten sich mit ihren Freunden unabhängig voneinander über die Erziehungsmethoden ihrer Eltern. Wendlas Freundin Martha wird von ihren Eltern sehr

³⁰⁸ Wedekind, Frank: Frühlings Erwachen. S. 9 I/1

³⁰⁹ Ebenda, S. 22 I/2

³¹⁰ Ebenda

³¹¹ Ebenda, S. 66 II/2

streng erzogen und sogar geschlagen. Sie darf ihre Haare nicht abschneiden oder offen tragen und im Bett nicht essen. Wendla bietet ihr an, ihr die Haare im Religionsunterricht abzuschneiden, doch Martha fürchtet die Konsequenzen: „*Um Gottes Willen, Wendla! Papa schlägt mich krumm und Mama sperrt mich drei Nächte in 's Kohlenloch*“³¹² Wendla und Thea haben Mitleid mit ihrer Freundin, sie selbst können die Misshandlungen nicht nachvollziehen, da sie derlei zuhause nicht erleben.

Auch Melchior wird von seiner Mutter sehr liberal erzogen, sie hat Vertrauen zu ihrem Sohn: „*Du bist alt genug, Melchior, um wissen zu können, was dir zuträglich und was dir schädlich ist. Thu, was du vor dir verantworten kannst.*“³¹³ Melchior ist intelligent, aber kein Streber. Er versucht sein Wissen an Moritz weiterzugeben, den die Anforderungen der Lehrer und der Eltern überfordern. Seine Versetzung ist gefährdet. Melchior erzählt von zwei Schülern, die an der Überlastung gestorben sind. Die hohen Erwartungen der Eltern, der Druck seitens des Lehrkörpers sowie die Ungewissheit über die Vorgänge im eigenen Körper reiben die Kinder auf. Sie sind gezwungen sich selbst zu helfen, da von den Erwachsenen keine Aufklärung und kein Verständnis zu erwarten ist.

Die Sexualität wird nicht nur in der Verwirrung des Zöglings Moritz angedeutet, sondern auch von einem überforderten Melchior vollzogen:

WENDLA: Hier hast du dich verkrochen? – Alles sucht dich. Der Wagen ist wieder hinaus. Du mußt helfen. Es ist ein Gewitter im Anzug.

MELCHIOR: Weg von mir! – Weg von mir! –

WENDLA: Was ist denn? – Was verbirgst du dein Gesicht?

MELCHIOR: Fort, fort! – Ich werfe dich in die Tenne hinunter.

WENDLA: Nun geh‘ ich erst recht nicht. – (Kniet neben ihm nieder.) Warum kommst du nicht mit auf die Matte hinaus, Melchior? – Hier ist es schwül und düster. Werden wir auch naß bis auf die Haut, was macht uns das!

MELCHIOR: Das Heu duftet so herrlich. – Der Himmel draußen muß schwarz wie ein Bahrtuch sein. – Ich sehe nur noch den leuchtenden Mohn an deiner Brust – und dein Herz hör‘ ich schlagen –

³¹² Wedekind, Frank: Frühlings Erwachen. S. 27 I/3

³¹³ Ebenda, S. 57 II/1

WENDLA: --- Nicht küssen, Melchior! – Nicht küssen!

MELCHIOR: - dein Herz – hör‘ ich schlagen –

WENDLA: - Man liebt sich – wenn man küßt ----- Nicht, nicht! –

MELCHIOR: O glaub‘ mir, es giebt keine Liebe! – Alles Eigennutz, Alles Egoismus! – Ich liebe dich so wenig, wie du mich liebst. –

WENDLA: -- Nicht! ----- Nicht, Melchior! –

MELCHIOR: --- Wendla!

WENDLA: O Melchior! ----- nicht – nicht --³¹⁴

Melchior wird von seiner Lust übermannt und fällt über Wendla her. Sie ist nun kein Kind mehr und beschließt ihr „Bußgewand“ anzuziehen. Sie weiß nicht, dass sie schwanger geworden ist. Als ihre Mutter ihre Symptome erkennt, lässt sie einen Arzt kommen, der Wendlas Kind abtreibt. Frau Bergmann ist erschüttert, doch Wendla versteht nicht, warum sie schwanger sein soll: „[...] *Ich habe keinen Menschen auf dieser Welt geliebt als nur dich, Mutter.*“³¹⁵ Wendla bleibt nicht das einzige Opfer. Moritz ist dem Druck seiner Eltern und Lehrer nicht gewachsen und begeht Selbstmord. Seine Lehrer entziehen sich der Verantwortung nachdem sie Melchiors Abhandlung über Sexualität gefunden haben und verweisen ihn der Schule. Der durch sprechende Namen (z. B. Knüppeldick, Knochenbruch, Zungenschlag) karikierte Lehrkörper sieht in ihm keinen verwirrten jungen Menschen, sondern nur den „schuldbeladenen Schüler“. Außerdem sind die Lehrer während ihrer Konferenz bereits mit der Entscheidung, ob ein Fenster geöffnet werden soll oder nicht hoffnungslos überfordert.

Wedekind zeigt nicht nur die heterosexuelle Liebe. Ernst und Hänschen treffen einander gegen Ende des Stückes auf einem Weinberg und genießen die Gesellschaft des anderen. Sie küssen sich.

Die Figuren verändern sich im Lauf des Stückes und sind am Ende keine Kinder mehr. Übertriebene Strenge und sexuelle Unwissenheit können ihre Unschuld nicht beschützen, sie zerstören sie. Mit diesem Stück zeigt Wedekind die Probleme auf, die durch Konservatismus und Leistungsdruck im Zusammenhang mit Heranwachsenden entstehen

³¹⁴ Wedekind, Frank: Frühlings Erwachen. S. 70ff .II/4

³¹⁵ Ebenda, S. 122 III/5

können, das macht *Frühlings Erwachen* auch in der heutigen Zeit modern. Es beschreibt das Ende der Kindheit, das Ende der Unschuld und den Anfang der Unwissenheit. Aufgrund der problematischen Thematik ist es das einzige hier behandelte Stück, in welchem die Kinderrollen nicht von Kindern gespielt werden sollten, sondern von jungen Erwachsenen, die von den Geschehnissen nicht überfordert werden.

Resümee

Kinderfiguren in Tragödien und ihre Darsteller werden mit weitaus größeren Themen als Untreue oder Armut konfrontiert, sie erleben den Tod. Die Kinderrollen innerhalb der Gattung Tragödie, die in dieser Analyse behandelt werden, lassen sich in zwei Gruppen aufteilen: Jene Gruppe, die den Tod eines Elternteil miterleben muss und jene Gruppe, die dem Tod selbst zum Opfer fällt, mancher sogar auf bestialische Art und Weise.

Die Ausnahme dieser Klassifizierung ist die Infantin Klara Eugenia in *Don Karlos*, die weder stirbt noch einen nahen Verwandten verlieren muss. Ihre Darstellerin erlebt bei ihrem Auftritt einen Familienstreit, der zwar blutig, aber ohne ernsthafte Verletzungen eines Beteiligten endet. Obwohl der Auftritt der Infantin sehr kurz ist, stellt sie an die Darstellerin trotzdem einen hohen Anspruch, denn die Infantin ist drei Jahre alt. Wird nun eine kleine Schauspielerin Alter für diese Rolle besetzt, besteht ihr Aufgabe nicht nur im Rezitieren des Textes, sie muss außerdem auf der Bühne mit ihren Mitspielern agieren, sowohl aktiv (die Königin umarmen, das Medaillon aufheben) als auch passiv (sich unsanft vom König stoßen lassen) und schließlich schreiend die Bühne verlassen.

Drei Kinderfiguren der Stücke dieser Untersuchung verlieren einen Elternteil. Pedro verliert in *Die unglückliche Heirat* seine Mutter Isabella, sein Vater Pedro starb scheinbar vor Beginn der Handlungen, von seiner Rückkehr und seiner Ermordung, die den Tod Isabellas auslöste, erfährt der kleine Pedro nichts. Der Darsteller des Pedro bekommt in diesem Stück einen Einblick in das Elend seiner mittellosen Mutter, er sieht Armut, Verzweiflung und Trost. In der letzten Szene wird er mit dem Wahnsinn der Mutter konfrontiert, die Anweisung im Nebentext besagt: „*Vorige, Isabella wahnsinnig, mit aufgerissenen Haaren. Ihr Sohn läuft voll Schrecken vor ihr her. Die Amme und Bernardo*

halten sie.“³¹⁶ Bis zu diesem Zeitpunkt stellen Mutter und Kind eine Einheit dar, sind alles füreinander, untrennbar verbunden. Nun muss der kleine Schauspieler in Todesangst über die Bühne laufen, weil er vor seiner geliebten Mutter nicht mehr sicher ist.

Auch Bela verliert in *Ein treuer Diener seines Herrn* seine Mutter. Einerseits hat die Rolle des Bela nur eine Zeile Text, andererseits zeichnet sie sich besonders im vierten und fünften Akt durch eine Bühnenpräsenz aus, die in keinem Verhältnis zur Textarmut gebracht werden kann. Bela spricht und handelt nicht, er wird von Bancbanus, dem treuen Diener des ungarischen Königs Andreas aus dem erstürmten Schloss gerettet. Bela erlebt und kommentiert den Tod seiner Mutter nicht; er wird im wahrsten Sinne des Wortes getragen und gehalten. Aufgrund der Passivität dieser Rolle, ist sie selbst für einen sehr jungen Schauspieler keine Herausforderung, denn das wichtigste, was er für diese Rolle benötigt ist Vertrauen in seine Mitspieler, er darf keine Angst davor haben fallen gelassen zu werden.

Die Rolle des kleinen James in *Montrose, der schwarze Markgraf* ist ebenfalls nicht sehr textreich. James muss wenig sprechen und ist nur in drei Szenen auf der Bühne zu sehen, wobei die letzte dieser Szenen auch das Finale des Stückes ist. James wird Zeuge, wie sein Vater zum Tode verurteilt wird. Die Figur James reagiert darauf nicht, er bleibt so wortkarg wie zuvor. Aber der Darsteller des kleinen James kann auf diese Szene mit Angst reagieren, denn ein Gerichtssaal, in welchem ein Todesurteil verkündet wird, ist kein kindgerechter Raum, auch wenn es sich nur um die Kulisse eines Schauspiels handelt. Das Grauen eines Todesurteils in einem Gerichtssaal darf jedoch als harmlos angesehen werden im Vergleich zu den Ereignissen, welchen jene Kinderschauspieler ausgesetzt werden, die in ihrer Rolle auf der Bühne sterben müssen.

Es liegt nahe, dass die Darstellerin des Rotkäppchens in *Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens* das Märchen der Gebrüder Grimm und seinen positiven Ausgang kennt. In der Dramenfassung Tiecks gibt es allerdings kein gutes Ende, denn Rotkäppchen und seine Großmutter werden gefressen. Die Großmutter wird gefressen, weil Rotkäppchen vergisst die Hoftür und zu schließen und der Wolf somit ungehindert zur Großmutter vordringen kann. Das Kind selbst wird gefressen, weil es nicht auf die Warnungen, die aus seiner Umgebung erklingen, hört. Die Darstellerin des Rotkäppchens wird mit dem Tod

³¹⁶ Schröder, Friedrich Ludwig: Die unglückliche Heirat. S. 317 III/18

konfrontiert, ihre Figur muss sterben. Man kann ihr allerdings bewusst machen, dass es sich bei dieser Geschichte um ein Märchen handelt, dass eine Lehre vermitteln möchte. Wenn die Figur eines kindlichen Schauspielers im Drama sterben muss, ist von Seiten der Kollegen bzw. des Regisseurs Feingefühl und Empathie gefragt. Die Kinder werden mit Themen konfrontiert, die sie vielleicht noch nicht verstehen, nicht erfassen und begreifen können. Man muss ihnen frühzeitig die Grenze zwischen Spiel und Realität aufzeigen und ihre Ängste mindern.

Die Kinderrollen Irnak und Jakob in Zacharias Werners Stücken *Attila, der König der Hunnen* sowie *Die Mutter der Makkabäer* sind sehr anspruchsvolle Rollen, die den Kindern sowohl körperliche als auch geistige Anstrengungen abverlangen. Beide Figuren sind umgeben von Kampf, Tod und Spiritualität. Irnak hat Visionen seiner toten Mutter, Jakob ist Jude und glaubt ehrfürchtig an Gott. Irnak wird von Hildegunde, der Gefährtin seines Vaters aus Rache mit einem Beil erschlagen. Dieser Mord geschieht nicht auf der Bühne, Hildegunde tritt mit dem toten Körper des Jungen aus einem Zelt. Jakob wird zusammen mit seinen Brüdern und seiner Mutter Salome hingerichtet. Diese Hinrichtung findet ebenfalls nicht auf der Bühne statt, sie manifestiert sich in den Schmerzensschreien und Gebeten der Delinquenten. Die Söhne der Salome werden abgeführt und grausam getötet:

ANTIOCHUS: Ha, gift`ge Natter!

(zum Gefolge.)

Streckt die drei Brüder

Den, der dort betet und diese zwei, nieder,

Reißet mit glühenden Zangen ihnen aus

Zungen und Glieder, dann würgt sie mit Graus!³¹⁷

Der Darsteller des kleinen James erlebt ein Todesurteil, der Darsteller des Jakob akustisch eine Massenhinrichtung. Für Werners Stücke dürfen keine kleinen Kinder für die Verkörperung der Kinderrollen herangezogen werden, die Darsteller sollten mindestens 14 Jahre alt sein. Die Vorgabe eines Mindestalters könnte sich bei der Rolle des Jakob als

³¹⁷ Werner, Zacharias: *Die Mutter der Makkabäer*. S. 142 V. Akt

Schwierigkeit erweisen, denn Jakob ist der Jüngste von sieben Brüdern, doch diese Hürde muss im Interesse der Kinder, die für diese Rolle zu jung sind und sie trotzdem spielen möchten, genommen werden, da die Rolle des Jakob für ein Kind nicht geeignet ist. Der Darsteller des Irnak wird ebenfalls mit dem Tod konfrontiert, wird aber in die Grausamkeiten nicht in der Form involviert wie der Darsteller des Jakob.

Die Rolle des Ason und jene des Absyrtus, die Kinder der Medea, sind wiederum klein, die Figuren sprechen wenig Text, das Alter ist unklar, aus dem Text geht nur hervor, dass Ason seinem Vater Jason ähnelt und offensichtlich älter als sein Bruder Absyrtus ist, der im Nebentext als der „Kleine“ bezeichnet wird.³¹⁸ Durch Medea und ihre Rivalin Kreusa erleben die Darsteller von Medeens Kindern zwei verschiedene Mutterfiguren: Medea, unglücklich, ambivalent und grausam sowie Kreusa, sanft, einfühlsam und gütig. Sie verkörpern Kinder, die sich von ihrer leiblichen Mutter ab- und der neuen Frau an der Seite ihres Vaters zuwenden. Für ihre Sehnsucht nach Liebe und Zärtlichkeit werden sie schließlich hart bestraft, sie werden von Medea ermordet. Wie Irnak und Jakob werden auch Ason und Absyrtus nicht auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer getötet, die Nachricht von ihrem Tod wird von Medea an Jason weitergegeben. Es ist ein durch und durch zerrüttetes Familienbild, das den kleinen Schauspielern hier vermittelt wird. Die Bestrafung durch die Mutter für den Liebesentzug könnte zu einem seelischen Konflikt führen, welchem durch Gespräch entgegengewirkt werden sollte.

Die Kinderrollen in *Frühlings Erwachen* sind keine typischen Kinderrollen, da gerade dieses Stück das Dilemma der Heranwachsenden, die nicht mehr Kind, aber auch noch nicht erwachsen sind, beschreibt. Das Kindliche manifestiert sich in der Unschuld, die schließlich unwiederbringlich verloren geht. Die sexuelle Thematik erfordert geistig reife und aufgeklärte Schauspieler. Da Wedekind in *Frühlings Erwachen* das Unverständnis der erwachsenen Gesellschaft Kindern gegenüber zeigt, war es auch lange Zeit unmöglich dieses Stück auf die Bühne zu bringen. Hier zeigt sich ein Ungleichgewicht in der herrschenden Moral, denn wie die Kinderrollen Rotkäppchen, Irnak, Jakob, Ason und Absyrtus beweisen, war es im 19. Jahrhundert durchaus möglich, Kinder in Verbindung mit dem Tod auf der Bühne zu zeigen, aber nicht in Verbindung mit Sexualität.

³¹⁸ Vgl.: Grillparzer Franz: Medea. – in: Grillparzers Werke. 4. Teil, Stefan Hock [Hg.], S. 175 IV. Akt

Kinder, deren Figuren in der dramatischen Handlung getötet werden, sollten auf keinen Fall unvorbereitet spielen. Eine präzise Auseinandersetzung mit dem Inhalt des gesamten Stückes soll verhindern, dass ihre Wahrnehmung verzerrt wird und sie ihr Spiel mit der Realität verwechseln.

3.7. Stücke, die keiner Gattung zuzuordnen sind und den Kampf um die Freiheit zum Thema haben

Wenn der Dichter sein Werk nicht durch eine Gattungsbezeichnung charakterisiert, kann man den Versuch wagen und vom Inhalt auf die Gattung schließen, wie es in dieser Arbeit bei einigen Rührstücken geschehen ist (z.B. Stücke der Birch-Pfeiffer). Die im Folgenden analysierten Stücke lassen sich jedoch nicht in die Schablone einer Gattung pressen. Sie sind weder komisch, noch rührend, noch tragisch; außerdem unterscheiden sie sich in der Handlung, so dass eine Einteilung in Revolutions- oder Kriegsdrama nicht auf alle drei Werke zutreffen würde. Ihnen gemeinsam ist der Kampf um die Freiheit. Das kann die Freiheit eines Volkes oder die Freiheit einer Familie sein. Das tragende Thema dieser Stücke ist der Kampf für die Freiheit gegen Willkürherrschaft und Machtmissbrauch eines einzelnen.

Ludwig Tieck: *Alla Moddin* (1790/91)³¹⁹

Nicht nur Wedekind war aufgeschlossen genug ein Kind in einer Hauptrolle einzusetzen. Hundert Jahre zuvor war es bereits Ludwig Tieck gelungen neben seiner Rothkäppchen-Tragödie ein weiteres Stück zu schreiben, in welchem die Rolle des Kindes besonders umfangreich ist.

Freiheit ist der größte Wunsch des Königs der Suhlu-Inseln Alla-Moddin und seiner Familie. Alla Moddin wurde mit seiner Frau Almeni und seinem achtjährigen Sohn Lini bei einem Besuch in Manilla vom dortigen Statthalter Alonzo gefangen genommen, weil er sich geweigert hat den christlichen Glauben anzunehmen. Alonzo steht unter dem Einfluss

³¹⁹ Vgl.: Tieck, Ludwig: *Alla-Moddin*. – in: Ludwig Tieck's Schriften. 11. Band. G Reimer Verlag, Berlin, 1829, S. 269

eines Jesuitenordens und ist diesem blind ergeben. Alla-Moddins Vertrauter Valmont versprach die Königsfamilie zu retten. Seitdem wartet Alla-Moddin auf seine Rettung, doch langsam beginnt er zu verzweifeln.

Das Stück beginnt mit einem kleinen Monolog von Lini, der mit seinem Vogel spricht, der an der Gefängnismauer hängt:

„Nun Du kleiner gefiederter Freund, wie geht es Dir? – Du hast heute noch kein Lied gesungen. – Möchtest wohl gern weiche Safranblätter essen; aber was hilft’s, wenn ich es auch dem rauhen unfreundlichen Mann sage, er bringt Dir doch keine! – oder grämst Du Dich, weil Du gern frei sein möchtest? – Bin ich doch auch hier eingesperrt. – Es ist so dunkel, ich kann nicht einmal sehen, ob du traurig bist; unser kleiner Mond scheint heut so finster.“³²⁰

Lini ist traurig, er vermisst seine Heimat. Aber im Gegensatz zu seinem Vater hat er die Hoffnung auf eine Rückkehr nach Suhlu noch nicht aufgegeben, wie er Alla-Moddin erzählt:

„Und, nicht wahr, Vater, die grausamen Spanier können uns auch nicht immer hier eingesperrt halten? Ich werden Suhlu einmal wieder sehn, ich werde meinen kleinen Garten wieder sehn.“³²¹ Alla-Moddin kann das Gefängnis nicht mehr ertragen, er glaubt nicht mehr an eine Rettung durch Valmont. Lini schenkt seinem Vogel sein letztes Stück Zucker und singt ein Lied. Er glaubt fest an Valmonts Rückkehr: *„Hat er mir nicht den schönen Vogel da geschenkt? – Warum hätte er das gethan? Ich konnte ihm ja dafür nichts wieder schenken.“³²²*

Die Familie erhält Besuch von einem Fremden, der ein Freund Valmonts zu sein scheint und ihnen Hilfe verspricht. Der Jesuitenpater Sebastiano versucht Alla-Moddin zu bekehren, als dieser sich weigert droht er ihn von seiner Familie zu trennen. Der Fremde setzt sich bei Alonzo für Alla-Moddin ein, doch als er feststellen muss, dass sein Mühen vergebens ist, kündigt er an die spanische Regierung von Alonzos Willkürherrschaft zu informieren. Daraufhin fasst Sebastiano den Plan, den Fremden an der Abreise zu hindern und lässt ihn gefangen nehmen.

³²⁰ Tieck, Ludwig: Alla-Moddin.S. 272 I/1

³²¹ Ebenda, S. 273 I/1

³²² Ebenda, S. 282 I/1

Der Pater erhält eine schriftliche Vollmacht von Alonzo, die es ihm erlaubt über Alla-Moddin nach seinem Wissen zu verfügen.

Im Gefängnis beobachtet Lini seine Mutter Almeni beim Sticken. Ihre Arbeit erfreut ihn und vertreibt seine Langeweile: *„Sieh nur, ich freue mich schon so, daß ich Dir blos zusehe, wie ein Goldfaden sich neben den andern freundschaftlich hinschmiegt, wie hier ein Stern und dort einer aus der schwarzen Nacht hervortritt; [...]“*³²³ Die Ruhe ist nur von kurzer Dauer. Der Kerkermeister Lorenzo tritt ein und führt Alla-Moddin hinaus. Ein Ablenkungsmanöver, denn er soll Lini Ketten anlegen. Der kleine Junge erschrickt vor den großen Ketten und bittet Lorenzo ihn zu verschonen:

*„Vielleicht hast Du auch einen kleinen Sohn, wie ich bin, bedenk‘ einmal, wenn man ihn so binden wollte, würd‘ es Dir nicht wehe thun? – Laß mir immer die Arme frei, ich kann ja sonst nicht einmal meinen lieben Vogel dort füttern, und Du wirst doch nicht verlangen, daß er vor Hunger sterben soll? – [...] – Bist Du schon je so gebunden gewesen? – Gewiß nicht, denn sonst würdest Du meinen kleinen Händen diese Quaal nicht anthun wollen.“*³²⁴

Seine Worte zeigen Wirkung. Lorenzo bringt es nicht über sich und geht. Ein anderer Wachmann nimmt die Ketten. Lini sieht, dass er diesen mit seinen Worten nicht erweichen kann, trotzdem appelliert er an sein Gewissen: *„Schämst Du Dich denn nicht? – Auf Suhlu ist der ein Bösewicht, der einem Kinde wehe thut.“*³²⁵ Vergeblich. Lini wird gefesselt und muss die schweren Ketten mit sich tragen. Almeni ist bestürzt. Lini bittet sie für ihn zu musizieren, er kann seine Hände ja nun nicht mehr bewegen: *„Ach, Mutter! wie glücklich, daß sie dich vergessen haben, ich will Deine Hände ansehen, und dabei die Last der meinigen vergessen.“*³²⁶ Auch Alla-Moddin wird gefesselt, Sebastiano bringt ihm einen Becher mit einer vergifteten Flüssigkeit. Almeni und Lini warnen ihn, er trinkt nicht, der Fremde taucht auf, gibt sich als Valmont zu erkennen und befreit die Familie. Lini ist sehr glücklich, er lässt seinen Vogel frei.

³²³ Tieck, Ludwig: Alla-Moddin.S. 323 II/13

³²⁴ Ebenda, S. 329 II/15

³²⁵ Ebenda, S. 330 II/16

³²⁶ Ebenda, S. 330 II/17

Unterdessen ist ein Heer aus Suhlu in Manilla angekommen, um Alla-Moddin und die Seinen zu befreien. Sie töten Sebastiano und möchten mit Alla-Moddin gegen die Spanier kämpfen. Erst als dieser droht sich selbst zu richten, rücken sie von diesem Plan ab. Alla-Moddin, Almeni und Lini möchten endlich nach Suhlu zurück, Valmont schließt sich ihnen an.

Lini ist die einzige Hauptrolle eines Kindes innerhalb der Stücke, die im Rahmen dieser Arbeit analysiert wurden (*Frühlings Erwachen* ausgenommen). Er tritt in jedem Akt auf, hat sehr viel Text und ist der einzige, der singt. Anhand seiner Figur wird die Grausamkeit der Spanier gezeigt, deren Brutalität scheinbar keine Altersgrenzen kennt. Lini ist der positive Gegenpart zu seinem depressiven Vater und versucht in jeder Situation seiner Familie Hoffnung zu machen. Er spielt Lieder vor und weigert sich standhaft zu verzweifeln. Obwohl er ein Kind ist, spricht er manchmal wie ein Erwachsener, z.B. wenn er Verständnis für die düstere Stimmung seines Vaters aufbringt:

„Ach nein, Du hoffst es nicht, dann würdest Du fröhlicher sein, ich verstehen Dich recht gut. Was kümmert es den Alonzo, ob der kleine Lini gern einmal wieder in seinem Garten spazieren ginge, was kümmert es ihn, ob der Vater weint und die liebe Mutter da auf dem harten Stein schläft.“³²⁷

Mit Lini ist Ludwig Tieck eine besondere, vielschichtige Kinderrolle gelungen, wie man sie in Umfang und Anspruch selten findet. Diese Rolle sollte ein kleiner Junge spielen, um sie glaubhaft zu machen, da dieses Stück den ernstesten Inhalt einer Tragödie und den erfreulichen Ausgang eines Rührstückes vereint. Das Kind sollte außerdem klein und schwächlich sein, um die Szene, in der Lini Ketten angelegt werden, realistisch wirken zu lassen.

³²⁷ Tieck, Ludwig: Alla-Moddin. S. 274 I/1

Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell* (1804)³²⁸

Welche Personen und Requisiten sind erforderlich für den berühmten Tellschuss? Der Held Wilhelm Tell, seine Armbrust, der Apfel und... sein Sohn Walther. Walter Tell spielt eine tragende Rolle in der Geschichte des Freiheitskämpfers Wilhelm Tell, denn erst die Bedrohung seines Kindes veranlasste diesen dazu gegen den Reichsvogt Gessler ins Feld zu ziehen.

Die Schweizer leiden unter dem Reichsvogt Werner Gessler. Als dieser ihnen befiehlt einen Hut, der die Herzogswürde repräsentiert zu ehren, beschließen die Eidgenossen Gessler zu stürzen, Wilhelm Tell jedoch mahnt zur Vorsicht, er möchte sich lieber ruhig verhalten und Gessler keinen Anlass geben ihm oder seiner Familie Schaden zuzufügen. Seine Familie besteht aus Hedwig, seiner Frau und seinen Söhnen Walther und Wilhelm. Wilhelm ist mehr der Mutter, Walther mehr dem Vater zugetan. Darum möchte er ihn auch nach Altorf begleiten, wo Tell einen Besuch zu machen hat. Hedwig ahnt Schlimmes, sie weiß, dass Gessler noch dort sein wird und dass er ihren Mann hasst, weil er Angst vor ihm hat. Trotzdem macht sich Tell mit Walther auf den Weg. In Altorf weigert sich Tell vor dem Hut des Landvogts zu knien und den Hut zu ziehen. Die Wächter möchten ihn festnehmen, Eidgenossen gehen dazwischen, als Gessler eintrifft. Tell bittet um Verzeihung, doch Gessler hat bereits seinen Schwachpunkt erkannt: Walther. Er verlangt von Tell das Unglaubliche:

*„Du wirst den Apfel schießen von dem Kopfe
Des Knaben – Ich begehre und wills.“³²⁹*

Tell kann nicht glauben, was Gessler von ihm verlangt und weigert sich zunächst: *„Ich soll
Mit meiner Armbrust auf das liebe Haupt
Des eignen Kindes zielen – Eher sterb ich!“³³⁰*

Doch ihm bleibt keine Wahl. Das umstehende Volk ist bestürzt. Tells Freund Walther Fürst wirft sich vor Gessler auf die Knie und bittet um Gnade. Walther zeigt sich tapfer und scheucht ihn wieder auf:

³²⁸ Vgl.: Schiller Friedrich: *Wilhelm Tell*. – in: *Werke und Briefe*. 5. Band, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1996, S. 741

³²⁹ Schiller Friedrich: *Wilhelm Tell*. S. 453 III/3

³³⁰ Ebenda, S. 454 III/3

*„Großvater, knie nicht vor dem falschen Mann!
Sagt, wo ich hinstehn soll, ich fürcht mich nicht,
Der Vater trifft den Vogel ja im Flug,
Er wird nicht fehlen auf das Herz des Kindes.“³³¹*

Das Vertrauen des kleinen Walther in seinen Vater kennt keine Grenzen. Man bietet ihm an sich die Augen verbinden zu lassen, damit er den Pfeil nicht sehen muss, doch Walther hat keine Angst und macht seinem Vater Mut:

*„Warum die Augen? Denket ihr, ich fürchte
Den Pfeil von Vaters Hand? Ich will ihn fest
Erwarten, und nicht zucken mit den Wimpern.
- Frisch Vater, zeigs, daß du ein Schütze bist,
Er glaubt dirs nicht, er denkt uns zu verderben –
Dem Wütrich zum Verdrusse, schieß und triff.
(er geht an die Linde, man legt ihm den Apfel auf.)“³³²*

Tell schießt und trifft den Apfel. Da er sich aber noch einen zweiten Pfeil eingesteckt hat, um im Fall eines Fehlschusses sofort Gessler töten zu können, wird er festgenommen und abgeführt.

Es gelingt Tell sich zu befreien und Gessler mit einem gezielten Schuss zu töten. Zuhause erwartet Hedwig mit den Kindern seine Heimkehr:

HEDWIG: Heut kommt der Vater. Kinder, liebe Kinder!

Er lebt, ist frei, und wir sind frei und alles!

Und euer Vater ist, der's Land gerettet.

WALTHER: Und ich bin auch dabei gewesen, Mutter!

Mich muß man auch mit nennen. Vaters Pfeil

Ging mir am Leben hart vorbei und ich

³³¹ Schiller Friedrich: Wilhelm Tell. S. 455 III/3

³³² Ebenda, S. 456 III/3

Hab‘ nicht gezittert.³³³

Walter Tell mahnt zu Recht. Er hat keine Angst gezeigt und still gehalten. Er hat Gessler aber auch erst auf die Idee mit dem Apfel gebracht, als Gessler Tell nach seiner Kunst als Schütze gefragt hat: „[...] Herr – `nen Apfel schießt
Der Vater dir vom Baum auf hundert Schritte.“³³⁴

Das Kind wird, wie in den Tragödien Zacharias Werners, als Schwachpunkt eines Elternteils gesehen. Gessler möchte Wilhelm Tell brechen indem er Walthers Leben bedroht. Als Tell erkennt wie weit der Landvogt geht, macht er den Kampf der Eidgenossen zu seinem persönlichen Kampf. Erst die Gefährdung seines Kindes bringt ihn dazu sich aufzulehnen und den Tyrannen zu töten. Daher ist diese Kinderrolle überaus wichtig für die Handlung, da diese ohne das Kind gar nicht zu Stande kommen würde.

Heinrich von Kleist: *Die Hermannsschlacht* (1808)³³⁵

In *Wilhelm Tell* hat Gessler den Wert des Kindes seines Gegners Tell erkannt und vom Vater verlangt sein Kind in Lebensgefahr zu bringen. In Kleists *Hermannsschlacht* bringt der Cheruskerfürst Herrmann seine Söhne Rinold und Adelhart absichtlich in eine gefährliche Situation, als er sie zu dem Suevenfürsten Marbod schickt, jedoch nicht um ihnen zu schaden, sondern um sie als Pfand einzusetzen. Die Kinder werden zu Objekten, zu Sicherheiten, die Marbods Zweifel zerstreuen und ihn für Herrmanns Plan, sich im Kampf gegen die Römer zu vereinen, einnehmen sollen.

Als Rinold und Adelhart in Marbods Lager eintreffen, glaubt dieser an eine List.

Zusammen mit den Knaben wurden ein Brief und Dolch gesendet. Demzufolge erteilt Herrmann Marbod die Erlaubnis seine Söhne zu töten, wenn er ihn betrügen würde.

Marbod kennt Rinold und Adelhart, trotzdem zweifelt er an ihrer Identität. Also unterzieht er sie einem Test, indem er sich als ein anderer ausgibt:

MARBOD: - Ich bin der Holtar,

³³³Schiller Friedrich: *Wilhelm Tell*. S. 498 V/2

³³⁴Ebenda, S. 453 III/3

³³⁵Vgl.: von Kleist, Heinrich: *Die Hermannsschlacht*. – in: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. 7. Band. Roland Rreuß und Peter Staengle (Hg.) – Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, 2001, S. 191

Der alte Kämmerer, im Gefolge Marbods,
 Der Euch, kurz vor der Mittagsstunde,
 Stets in des Fürsten Zelt herüber brachte.
 RINOLD: Wer bist Du?
 MARBOD: Was! Das wißt Ihr nicht mehr? Holtar,
 Der Euch mit glänz'gem Perlenmutter,
 Corallen und mit Bernstein noch beschenkte.
 RINOLD (nach einer Pause): Du trägst ja Marbods eisern` Ring am Arm.
 MARBOD: Wo?
 RINOLD: Hier!
 MARBOD: Trug Marbod diesen Ring damals?
 RINOLD: Marbod?
 MARBOD: Ja, Marbod, frag' ich, mein Gebieter.
 RINOLD: Ach, Marbod! Was! Freilich trugst Du diesen Ring!
 Du sagtest, weiß ich noch, auf Vater Herrmanns Frage,
 Du hättest ein Gelüb'd` gethan,
 Und müßttest an dem Arm den Ring von Eisen tragen,
 So lang` ein römischer Mann in Deutschland sei.
 MARBOD: Das hätt' ich – wem? Euch? Nein, das hab' ich nicht -!
 RINOLD: Nicht uns! Dem Herrmann!
 MARBOD: Wann?
 RINOLD: Am ersten Mittag,
 Als Holtar beid' in Dein Gezelt uns brachte.³³⁶

Während Adelhart stumm bleibt, lässt sich Rinold nicht täuschen. Er erkennt Marbod und bringt somit den Beweis seiner Identität und der seines Bruders. Das Pfand hat seine Aufgabe erfüllt. Marbod vertraut Herrmann und beschließt sich mit ihm gegen die Römer zu verbünden.

Diese beiden Kinderrollen sind sehr klein, doch sie erfüllen ihren Zweck. Die Söhne werden von ihrem Vater als Herrmanns Zeichen des Vertrauens und der Seriosität ins

³³⁶ von Kleist, Heinrich: Die Hermannsschlacht. S. 87ff IV/1

Marbods Lager gesendet. Dieser erkennt die Bedeutung der Kinder und schließt sich Herrmann an.

Resümee

Die Kinderrollen innerhalb dieser konstruierten Gattung weisen einen differenzierten Bedeutungsumfang auf, der auffälliger ist, als in den anderen Gattungen. Während sich der Auftritt der Kinderfiguren Rinold und Adelhart in *Die Herrmannsschlacht* nur über eine Szene im vierten Akt erstreckt, ist die Rolle des Lini in *Alla Moddin* bereits als Hauptrolle anzusehen. Die Größe der Rolle des Walter Tell liegt zwischen den zuvor genannten.

Die Rolle des kleinen Lini ist innerhalb dieser Analyse die größte Kinderrolle und stellt auch den höchsten Anspruch an den Schauspieler. Dieser wird durch die Figur zunächst mit dem Leben in Gefangenschaft konfrontiert, denn Lini wird mit seinen Eltern in einem Kerker gefangen gehalten. Er sieht die Verzweiflung und die Hoffnungslosigkeit des Vaters und die Angst der Mutter. Lini selbst versucht seine Familie durch Gesang wieder aufzumuntern. Doch auch er wird ängstlich, als ein Wärter ihm schwere Ketten anlegt. Die Grundlage der Gefangenschaft liegt im Unterschied der Konfessionen. Lini's Vater Alla Moddin weigert sich seine Familie und seine Untertanen zu einem Übertritt zum Christentum zu zwingen und wird eingesperrt. Der Darsteller des Lini bekommt somit einen Einblick in die Unerbittlichkeit und mitleidlose Grausamkeit auch Kindern gegenüber, die durch die Uneinigkeit der Anhänger unterschiedliche Glaubensrichtungen entstehen können. Wie bei den Darstellern der Kinder in Tragödien wäre es wichtig die Themen des Stückes zuvor mit dem kleinen Schauspieler zu besprechen, denn obwohl nicht direkt mit dem Tod, wird der Darsteller des Lini mit Themen konfrontiert, die er vielleicht noch nicht versteht und die ihn erschrecken könnten.

Die Rolle des Walter Tell ist weniger umfangreich bezüglich Text und Bewegung auf der Bühne. Im Gegenteil, gerade der Darsteller des Walter muss in der dritten Szene des Aktes für einige Sekunden absolut still halten. Das Bedrohliche in dieser Szene ist nicht der Schuss des Tell, sondern die Unbarmherzigkeit in Gessler's Befehl. Der kleine Schauspieler darf einen Blick in den Abgrund der menschlichen Seele werfen, er bekommt einen Eindruck davon zu welcher Barbarei der Mensch fähig ist, in diesem Fall ein Mensch, der über andere herrscht. Sollte der Darsteller Angst bekommen, darf er sie nicht zeigen, denn Walter ist außergewöhnlich zuversichtlich, er glaubt an die Fähigkeiten seines Vaters und

bewundert ihn dafür. Auch hier wäre seitens des Regisseurs ein Gespräch über das Stück angebracht.

Gegen Walter Tell und Lini sehen die Rollen von Rinold und Adelhart in *Die Herrmannsschlacht* beinahe winzig und frei von Gefahr aus. Als Zeichen seiner Aufrichtigkeit werden die Söhne Herrmanns seinem Gegner Marbod übergeben, dessen Vertrauen Herrmann gewinnen möchte. Marbod zweifelt an der Identität der Brüder und prüft sie durch Fragen, die sie richtig beantworten können, es geschieht ihnen nichts. Nur von dieser Szene ausgehend werden die Darsteller nicht in das Kriegsgeschehen involviert und keineswegs mit Mord und Totschlag konfrontiert. Ihre Rollen sind kurz und einfach, erfordern die Kenntnis einiger Zeilen Text und die Fähigkeit im Dialog zu sprechen. Die Schauspiele *Alla Moddin* und *Wilhelm Tell* zeigen, dass auch außerhalb der Gattung Tragödie Stücke geschrieben worden sind, deren Kinderrollen die kleinen Darsteller mit Themen konfrontieren, welchen diese geistig eventuell noch nicht gewachsen sind. Mit dem Erlernen der Rolle sollte eine intensive Auseinandersetzung mit der Thematik des jeweiligen Stückes erfolgen unter der Führung eines nahestehenden Erwachsenen oder des Regisseurs, der gegebenenfalls auftretende Ängste nehmen und Fragen beantworten kann.

Zur Geschlechteraufteilung

Kinderrollen werden von Dramatikern zu den unterschiedlichsten Zwecken eingesetzt. Kinder vervollständigen die bürgerliche Familie, sie rühren den Zuschauer/Leser, unterhalten ihn und demonstrieren wie verwundbar ein Held ist, wenn das Leben seiner Nachkommenschaft bedroht wird. In diesem Fall war die Nachkommenschaft des Helden immer männlich. Zur Erinnerung: Bedroht wurden der Sohn Wilhelm Tells, die Söhne der Jüdin Salome sowie die Söhne Herrmanns, der seine Kinder als Vertrauensbeweis in das Lager des Marbod sandte. Gibt es Gattungen, die ein Geschlecht bevorzugen? Das bürgerliche Trauerspiel ist in dieser Arbeit nur mit einem Stück vertreten, die Kinderrolle ist weiblich. Das Verhältnis innerhalb des bürgerlichen Rührstückes ist ausgeglichen, Iffland und Kotzebue lassen gemischte Geschwisterpaare auftreten, Gutzkow und Schröder nur Knaben, die Birch-Pfeiffer hingegen zeigt bevorzugt kleine Mädchen. Ähnlich verhält es sich mit dem Geschmack Anzengrubers, auch in seinen Stücken lassen sich in den Kinderrollen nur Mädchen finden. Dem steht Grabbes Gottliebchen gegenüber, womit die Komödie kein Geschlecht vorzieht.

Raimund und Nestroy haben eindeutig eine Tendenz zu Knaben, zusammen treten in deren hier analysierten Stücken insgesamt 21 Kinder auf, 15 Knaben und nur fünf Mädchen und eines dieser Mädchen ist streng genommen auch gar kein Kind mehr. Hier liegt der Fokus eindeutig auf dem männlichen Geschlecht. Auch in der Tragödie setzen sich die Knaben gegenüber den Mädchen durch. Außer den jungen Damen aus *Frühlings Erwachen*, dem kleinen Rotkäppchen sowie der Infantin Klara Eugenia treten in den Tragödien und Trauerspielen nur Knaben auf. Es gibt auch kein einziges Schwesternpaar.

Warum stehen die Knaben so eindeutig im Vordergrund? Eine Begründung für die Tragödie liegt mit Sicherheit in der historisch sowie mythologisch motivierten Stoffwahl. Ebenso wie Salome hatte auch Medea nur Söhne und keine Töchter. Montrose hingegen braucht einen Sohn, der als sein Ebenbild weiterlebt, da er selbst zum Tode verurteilt wird. Vielleicht sind die Kinderrollen ein Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit und die Vorherrschaft der Knaben auf der Bühne steht für die Dominanz des männlichen Geschlechts außerhalb der Bühne. An dieser Stelle können nur Vermutungen angestellt

werden. Möglicherweise kann die Genderforschung der Zukunft eine wissenschaftliche Begründung für die Vorherrschaft der Knaben in Kinderrollen finden.

Schlussbemerkung und Ausblick

Im 18. Jahrhundert konnte sich durch die neuen Denkmodelle der Aufklärung ein Bewusstsein für die Kindheit als eigener Lebensabschnitt entwickeln. Trotzdem sollte es noch länger als zwei Jahrhunderte dauern, bis die Kinder fast weltweit wirklich als Kinder gesehen und behandelt wurden und die Möglichkeit bekamen ihre Kindheit auszuleben. Zur selben Zeit schufen Dramatiker in Deutschland, u.a. Gotthold Ephraim Lessing eine neue Schauspieltheorie und befreiten das deutsche Drama vom Dogmatismus der Regelpoetik. Die neuen bürgerlichen Gattungen stellten den einfachen Bürger und die bürgerliche Familie in den Mittelpunkt des Geschehens. Der Bürger sollte dazu angehalten werden, sich mit dem Helden auf der Bühne zu identifizieren, sein Handeln und sein Leiden nachvollziehen können und daraus eine Lehre ziehen. Das Theater sollte zu einer Schule der Moral für das Bürgertum werden. Die Belehrung sollte in unterhaltsamer Form präsentiert werden.

Da zu einer bürgerlichen Familie auch Kinder gehören, erhielten auch diese einen festen Platz im Drama, was bereits beim ersten deutschen bürgerlichen Trauerspiel, *Miß Sara Sampson*, zu sehen war und in der rührenden Gebrauchsdramatik des bürgerlichen Rührstückes noch weiter ausgebaut wurde. Aber wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, können Kinder mehr als nur rühren. Obwohl sie äußerst selten in großen Rollen gezeigt werden, geben sie in vielen Stücken den entscheidenden Ausschlag und beeinflussen die Handlung nachhaltig. Beispielsweise gäbe es keinen Tellschuss ohne den kleinen Walther Tell. Auch diese kleinen Rollen erfordern spielerisches Können und Konzentration. Nur weil eine Rolle klein ist, muss sie nicht einfach zu spielen sein. Des Weiteren weisen viele Tragödien Kinderrollen auf. In solchen Stücken werden die schauspielenden Kinder zum Teil mit Themen und Ereignissen konfrontiert, die nicht ihrem Alter entsprechen, in einigen Stücken „sterben“ die Kinder sogar auf der Bühne. Frank Wedekinds Kindertragödie *Frühlings Erwachen* markiert den zeitlichen Schlusspunkt dieser Untersuchung. Es wäre aber sehr interessant zu erfahren, wie die Entwicklung der Kinderrollen nach diesem speziellen, die Kinder in den Mittelpunkt setzenden Stück weiter fortgeschritten ist. Ist sie das denn überhaupt? Waren Kinder weiter theatertauglich? Welchen Platz nehmen Kinderrollen im frühen Film ein?

Es wäre wünschenswert und aufschlussreich die Erforschung der Kinderrollen auf dem Gebiet des Theaters fortzuführen und auch dem Bereich Film eine nähere Untersuchung zu widmen. Denn auch wenn die Kinderrollen klein sind, dürfen sie nicht unterschätzt werden.

Bibliographie

Kindheitsgeschichte

- Ariès, Philippe: Die Geschichte der Kindheit. – Übers. Caroline Neubaur und Karin Kersten, 12. Auflage, dtv, München, 1996
- Arnold, Klaus: Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance. Beiträge und Texte zur Geschichte der Kindheit – Schöningh Verlag, Paderborn, 1980
- Baade, Meike Sophia: Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld. – Luchterhand, Berlin, 1996
- Böhm, Winfried: Wörterbuch der Pädagogik. – 15., überarb. Auflage, Kröner, Stuttgart, 2000
- Cunningham, Hugh: Die Geschichte des Kindes in der Neuzeit. – Übers. Harald Ehrhardt, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf, 2006
- DeMause, Lloyd (Hg.): Hört ihr die Kinder weinen. Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit. – 6. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989
- Herrmann, Ulrich: Die Pädagogisierung des Kinder- und Jugendlebens in Deutschland seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. – in: Martin, Jochen (Hg.): Zur Sozialgeschichte der Kindheit. – Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 1986
- Johansen, Erna Maria: Betrogene Kinder. Eine Sozialgeschichte der Kindheit. - Fischer, Frankfurt am Main, 1978
- Lenzen, Dieter (Hg.): Pädagogische Grundbegriffe. 2. Band. – 7. Auflage, rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2005
- Meyer`s Großes Konversationslexikon. – 6. Auflage, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, 1905
- Peikert, Ingrid: Zur Geschichte der Kindheit im 18. und 19. Jahrhundert. – in: Reif, Heinz (Hg.): Die Familie in der Geschichte. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1982, S. 114-136
- Rousseau, Jean-Jacques: Emil oder über die Erziehung. – 2. Aufl., Übers. Josef Esterhus, 2. Auflage, Schöningh Verlag, Paderborn, 1962
- Schaub, Horst: Wörterbuch Pädagogik. – 4., grundl. überarb. Und erw. Auflage, dtv, München, 2000

- Shorter, Edward: Die große Umwälzung in den Mutter-Kind-Beziehungen vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. - in: Martin, Jochen: Zur Sozialgeschichte der Kindheit. – Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 1986
- Treppe, Peter: Rousseaus Emile als Experiment der Natur und Wunder der Erziehung. Ein Beitrag zur Geschichte der Glorifizierung der Kindheit. – Leske und Budrich, Opladen, 2000
- Zedler, Johann Heinrich: Grosses Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden worden. 15. Band – Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1995, 2. vollständiger photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1737

Theatergeschichte

- Alth, Minna von: Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. 1. Band – Ueberreuther, Wien, 1977
- Bab, Julius: Die Devrients, Geschichte einer deutschen Theaterfamilie. - Stilke, Berlin, 1932
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 2. Band. – Metzler, Stuttgart, 1996
- Diderot, Denis: Das Theater des Herrn Diderot. – Übers. Gotthold Ephraim Lessing, Reclam, Stuttgart, 1986
- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Band 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart. – 2. Auflage, Francke Verlag, Tübingen, 1999
- Glaser, Horst Albert: Das bürgerliche Rührstück. – Metzler, Stuttgart, 1969
- Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel – 1. Aufl., J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1972
- Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. – Jugend und Volk Verlag, Wien, 1980
- Koberwein, Emilie: Erinnerungen eines alten Hofburgtheaterkindes. – Buchdruckerei Carl Gerold's Sohn, Wien, 1909

- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe - 3. Aufl., Kröner Verlag, Stuttgart, 1978
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke, 4. Band. Dramaturgische Schriften. – Hanser Verlag, München, 1973
- Schiller Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? – in: Werke und Briefe. 8. Band, Theoretische Schriften. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1992
- Steinmetz, Horst: Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. – Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1987
- Schulze-Kummerfeld, Karoline: Ein fahrendes Frauenzimmer. – Orlanda-Frauenverlag, Berlin, 1988 (vormals erschienen 1915)
- Szondi, Peter: Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. – 1. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973

Stücke – Primärliteratur

- Anzengruber, Ludwig: Ein Faustschlag. – in: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, 6. Band, Kunstverlag Anton Schroll&Co, Wien, 1921
- Anzengruber, Ludwig: Heimgefunden. – in: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, 6. Band, Kunstverlag Anton Schroll&Co, Wien, 1921
- Birch-Pfeiffer, Charlotte: Nacht und Morgen. – in: Gesammelte Dramatische Werke, 3. Band, Reclam Verlag, Leipzig, 1864
- Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. – Reclam, Leipzig, 1892
- Grabbe, Christian Dietrich: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. – in: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, 1. Band, Verlag Lechte, Emsdetten, 1960
- Grillparzer Franz, Stefan Hock [Hg.]: Medea. – in: Grillparzers Werke. 4. Teil Verlagshaus Bong&Co, Berlin, 1911
- Grillparzer Franz, Stefan Hock [Hg.]: Ein treuer Diener seines Herrn. – in: Grillparzers Werke. 5. Teil – Verlagshaus Bong&Co, Berlin, 1911

- Gutzkow, Karl: Werner. – in: Ausgewählte Werke. 1. Band. Heinrich Hubert Houben (Hg.), Max Heffes Verlag, Leipzig, o.J.
- Iffland, August Wilhelm: Die Hagestolzen. – in: Theatralische Werke in einer Auswahl. Band 3. – Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1859; Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2006
- Iffland, August Wilhelm: Das Erbtheil des Vaters. – in: Theatralische Werke in einer Auswahl. Band 3. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1859; Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2006
- von Kleist, Heinrich: Die Hermannsschlacht. – in: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. 7. Band. Roland Rreuß und Peter Staengle (Hg.) – Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, 2001
- von Kotzebue, August: Menschenhaß und Reue. – in: Theater von August v. Kotzebue. 1. Band. Verlag von Ignaz Klang und Eduard Kummer, Wien/Leipzig, 1840
- Laube, Heinrich: Montrose, der schwarze Markgraf. – in: Dramatische Werke. 5. Band. Max Hesses Verlag, Leipzig, 1909
- Lessing, Gotthold Ephraim: Miß Sara Sampson. – in: Werke. 2. Band. Dramen. – Carl Hanser Verlag, München, 1971
- Nestroy, Johann: Der gefühlvolle Kerckermeister. – in: Stücke. 2. Band. Historisch-kritische Ausgabe. Jürgen Hein und W. Edgar Yates (Hg.), Deuticke, Wien, 2000
- Nestroy, Johann: Zu ebener Erde und erster Stock. – in: Stücke. 9. Band (2). Historisch-kritische Ausgabe, Johann Hüttner (Hg.), Deuticke, Wien, 2000
- Nestroy, Johann: Eine Wohnung ist zu vermieten. – in: Stücke. 12. Band. Historisch-kritische Ausgabe, W. E. Yates (Hg.), Deuticke, Wien, 2000
- Nestroy, Johann: Der Unbedeutende. – in: Stücke. 23. Band (2). Historisch-kritische Ausgabe, Jürgen Hein (Hg.), Deuticke, Wien, 2000
- Nestroy, Johann: Mein Freund. – in: Stücke. 30. Band. Historisch-kritische Ausgabe, Hugo Aust (Hg.), Deuticke, Wien, 2000
- Raimund, Ferdinand: Der Alpenkönig und der Menschenfeind. – in: Sämtliche Werke. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1961
- Raimund, Ferdinand: Der Verschwender. – in: Sämtliche Werke. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1961

- Schiller Friedrich: Don Karlos. – in: Werke und Briefe. 3. Band, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1989
- Schiller Friedrich: Wilhelm Tell. – in: Werke und Briefe. 5. Band, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1996
- Schröder, Friedrich Ludwig: Die unglückliche Heirat. – in: Dramatische Werke. 2. Band. – Eduard von Bülow (Hrg.), G. Reimer Verlag, Berlin, 1831
- Schröder, Friedrich Ludwig: Der Vetter in Lissabon. – in: Dramatische Werke. 3. Band. – Eduard von Bülow (Hrg.), G. Reimer Verlag, Berlin, 1831
- Tieck, Ludwig: Alla-Moddin. – in: Ludwig Tieck's Schriften. 11. Band. G Reimer Verlag, Berlin, 1829
- Tieck, Ludwig: Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens. – in: Ludwig Tieck's Schriften. 2. Band. G. Reimer Verlag, Berlin, 1828
- Wedekind, Frank: Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie. – dtv, München, 1997, originalgetreuer Nachdruck nach der Erstausgabe von 1891
- Werner, Zacharias: Attila, König der Hunnen. – in: Zacharias Werner's ausgewählte Schriften. Dramatische Werke, 5. Band. (Neuaufgabe) Herbert Lang Verlag, Bern, 1970
- Werner, Zacharias: Die Mutter der Makkabäer. – in: Zacharias Werner's ausgewählte Schriften. Dramatische Werke, 7. Band. (Neuaufgabe) Herbert Lang Verlag, Bern, 1970

Stücke – Sekundärliteratur

- Altes Testament, siehe 2. Makk 7
- Bunda, Sascha: Komische Elemente im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes – Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2007
- Euripides: Ausgewählte Tragödien. 2. Band. – Artemis & Winkler, Zürich, 1996
- Hamann, Brigitte (Hg.): Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon. – Ueberreuter, Wien, 1988
- Hein, Jürgen u. Meyer, Claudia: Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele. – Verlagsbüro Mag. Johann Lehner, Wien, 2004

- Hes, Else: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. – Metzler, Stuttgart, 1914
- Klingenberg, Karl-Heinz: Iffland und Kotzebue als Dramatiker. – Arion Verlag, Weimar, 1962
- Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch. 2. Band – Verlag Ferd. Kleinmayr, Klagenfurt und Wien, 1960
- Löb, Ladislaus: Christian Dietrich Grabbe. – Metzler, Stuttgart, 1996
- Pargner, Birgit: Zwischen Tränen und Kommerz. Das Ruhrtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800-1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung. – Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1999
- Ritz, Hans: Die Geschichte von Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. – 6. Auflage, Muriverlag, Göttingen, 1983

Internetseiten

- Diderot, Denis: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers
<http://diderot.alembert.free.fr/E.html>
 Zugriff: 29. November 2009
- Kinderrechtskonvention der UNO
<http://www.aufenthaltstitel.de/unkinderrechtskonvention.html#1>
 Zugriff: 8. Dezember 2008
- Österreichisches Bundesgesetz
http://www.ris2.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1973_108_0/1973_108_0.html
 Zugriff: 8. Dezember 2008
- Wahl, Christine: Die Über-Überfliegerin
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,529324,00.html>
 Zugriff: 24. März 2009

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit den Funktionen von Kinderrollen im deutschen Drama des 18. und 19. Jahrhunderts. Vor der Analyse der ausgewählten Dramen wird ein kurzer Einblick in die Definition von Kindheit als abstrakten Begriff und die gelebte Realität von Kindern im 18. und 19. Jahrhundert gegeben. Darauf folgt ein Abriss über die Entwicklung des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert. Den Hauptteil dieser Arbeit bildet die Untersuchung von in 30 Theaterstücken wirkenden Kinderrollen. Dabei werden gattungsübergreifend die Positionen der Kinderfiguren innerhalb der ausgewählten Stücke erläutert und ihre Auswirkungen auf die Handlung derselben geprüft. Des Weiteren wird der Anspruch, den die Rollen an die jungen Darsteller erheben untersucht.

CURRICULUM VITAE

Melanie Deutsch

Persönliche Angaben

Staatsangehörigkeit: Österreich

Geburtsdatum: 29. September 1984

Ausbildung

<u>1995 – 2003</u>	8 Klassen Gymnasium, Abschluss mit Matura 1210 Wien, Franklinstraße 26
<u>2003 – 2010</u>	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften Universität Wien
<u>ab 2005</u>	Studium der Germanistik, Studienschwerpunkt: Deutsch als Fremdsprache Universität Wien

Bisherige Tätigkeiten

<u>August 2000 und August 2001</u>	Praktikum im Pflegeheim Perchtoldsdorf (hauswirtschaftliche und soziale Tätigkeiten)
<u>August 2002</u>	Freie Mitarbeit bei den Niederösterreichischen Nachrichten (Artikel verfassen, Recherchetätigkeiten, Teilnahme an Veranstaltungen)
<u>August 2004</u>	ORF Fernsehredaktion Wien Königberg (Regieassistenz Olympische Sommerspiele Athen)
<u>September 2004 bis Februar 2007</u>	Blue Orange Coffee Shop (Service- und Kassatätigkeit)
<u>Februar 2006</u>	ORF Fernsehredaktion Wien Königberg (Regieassistenz Olympische Winterspiele Turin)
<u>ab Oktober 2006</u>	Kunsthistorisches Museum Wien (Besucherdienst)
<u>ab Juli 2009</u>	Jollydays (Service-Center Kundenbetreuung)