



# Zwischen theatraler Konvention und sozialen Rollenmustern: die Soubrette und die muntere Liebhaberin im deutschsprachigen Theater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Von Marion Linhardt

Das Rollenfachsystem als Ordnungsprinzip, das die Theaterpraxis über Jahrhunderte hinweg in entscheidender Weise geprägt hat, ist in der neueren Theater- und Literaturwissenschaft als Forschungsgegenstand nicht etabliert. Es ist das Verdienst von Anke Detken und Anja Schonlau, mit ihrer Tagung „Rollenfach und Drama – Europäische Theaterkonvention im Text“ an der Universität Göttingen im Jahr 2012 Optionen für eine Anknüpfung an die grundlegenden Forschungsarbeiten zum Rollenfach aus dem frühen 20. Jahrhundert<sup>1</sup> eröffnet zu haben. Nur auf den ersten Blick eine ausschließlich ästhetische Kategorie, erweisen sich Rollenfächer in ihrer je spezifischen Ausgestaltung und aufgrund der Modifikationen, die sie durchliefen, als Reflex auf soziale Rollen. Entsprechende Zusammenhänge sollen im Folgenden anhand der Fächer der Soubrette und der munteren Liebhaberin skizziert werden.

## 1. Das Rollenfach im Allgemeinen und die Soubrette<sup>2</sup> im Besonderen

Das Rollenfachsystem ist Teil der historischen Theaterpraxis, in der – und dies noch bis ins 20. Jahrhundert – das Gros der Produktion dem Tagesbedarf galt. Die Spielpläne des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts basierten in allen ausdifferenzierten Theaterkulturen Europas fast ausschließlich auf Novitäten, deren überzeitlicher Wert als ‚Literatur‘ auf der Seite der (historischen) Produzenten kaum jemals diskutiert wurde. Trauer-, Lust- und Singspiele, Possen und Sensationsstücke entstanden mit Blick auf die Nachfrage bei Theaterdirektoren und Publikum, meist sogar für eine konkrete Bühne und ihr Ensemble. Das System der Rollenfächer fungierte dabei einerseits – im Sinne eines *literarischen Fachsystems* – als dramaturgisches Fundament für die ungezählten neu entstehenden Stücke; andererseits strukturierte es – im Sinne eines *darstellerischen Fachsystems* – das Ensemble bzw. die Truppe und regelte die Besetzungsmodalitäten, indem es für die einzelnen Rollen einen spezifischen Darstellungs- und Bewegungsduktus vorgab, also Aufgabenbereiche anhand

- 1 Hans Doerry: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1926. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 35.) Bernhard Diebold: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Nachdruck der Ausgabe Leipzig; Hamburg: Voß 1913. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1978. (= Theatergeschichtliche Forschungen. 25.)
- 2 Zur Soubrette vgl. auch Marion Linhardt: Verwandlung – Verstellung – Virtuosität. Die Soubrette und die komische Alte im Theater des 19. Jahrhunderts. In: Rollenfach und Drama – Europäische Theaterkonvention im Text. Herausgegeben von Anke Detken und Anja Schonlau. Tübingen: Narr (in Druck).

der körperlichen und darstellerischen Eigenheiten der Truppen- bzw. Ensemblemitglieder definierte. Die Ensembles konstituierten sich dementsprechend aus den Vertretern einer klar umrissenen Gruppe von Fächern. So gehörten um 1810 an mittleren und größeren Bühnen die Helden, Tyrannen, jungen und gesetzten Liebhaber, die rührenden und komischen Väter, naiven Burschen, komischen Alten, Bauern, Bedienten, Chevaliers, Deutschfranzosen und Stutzer, Pedanten, Juden, Dümmlinge und Soldaten, die Heldinnen und Fürstinnen, die ersten tragischen und die naiven Liebhaberinnen, die ernstesten, zärtlichen und komischen Mütter, Bäuerinnen, Soubretten, Französinen, die plaudernden Alten und die karikierten Liebhaberinnen zum Kernbestand an Fächern.

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Rollen und Darstellungsstile stark typisiert: Deutschfranzosen, Juden, römische Rollen oder auch eitle Stutzer bildeten ein je eigenes Fach – ein *Typenfach* –, und mit Fächern wie dem Intriganten oder dem Helden verbanden sich eine eingeführte Praxis des Auftretens, ein feststehender Bewegungsduktus und ein bestimmter Kostümstil, Parameter, die das Publikum unmittelbar über den Charakter und die Funktion der jeweiligen Figur in Kenntnis setzten. In der Folge änderte sich die Bühnenpraxis im Wechselspiel von literarischem und darstellerischem Fach: Mit neuen Stoffen und Themengebieten bildeten sich neue Fächer heraus, ältere Fächer wurden modifiziert, wie an der Neudefinition des Faches des Bonvivant etwa ab 1830 oder an einem veränderten Bild des Helden und des Intriganten deutlich wird. Zugleich verzichteten die Darsteller, wenn auch nach wie vor einem Fach zugehörig, auf den *typisierten* Spielmodus und gestalteten ihre Partien individueller im Sinne der eigenen Persönlichkeit und Rollenauffassung. In der zweiten Jahrhunderthälfte war das Fachsystem dann weit weniger spezifiziert als zuvor: allgemeiner gefasste Fächer (etwa die sentimentale Liebhaberin) hatten die älteren *Typenfächer* abgelöst und boten mehr Raum für schauspielerische Individualität. (Anzumerken ist, dass in extrem standardisierten Formen des Unterhaltungstheaters einzelne *ausgeprägt typisierte* Fächer noch im 20. Jahrhundert für die Dramaturgie maßgeblich waren.)

Was die Veränderungen im Rollenfachsystem betrifft, so ist im vorliegenden Zusammenhang von besonderem Interesse, dass das Erscheinungsbild dieses Systems etwa um 1770, 1830 oder 1910 – also das Gesamt der im jeweiligen Zeitraum relevanten Fächer – an je zeitspezifische Figurationen von *sozialen* Typen und Positionen rückgebunden war. Die in einem konkreten Stück gezeigte *Bühnengesellschaft*, verkörpert in den Vertretern der Fächer, besaß – ob direkt oder indirekt – in jedem Fall einen Bezug zur realen Gesellschaft und den in ihr prägnant vertretenen Typen. Dies trifft in erster Linie auf die heiteren und komischen Genres, auf Lustspiel, Posse und Operette zu, die ihre Stoffe in der überwiegenden Mehrzahl der unmittelbaren Gegenwart entnahmen. Für das Rollenfachsystem bedeutet die Rückbindung an je aktuelle soziale Konstellationen, dass Fächer entfallen, sobald sie kein verbreitetes Vorbild in der Realität mehr besitzen. Davon waren vor allem die auf



wenige Verhaltenseigentümlichkeiten beschränkten älteren Typenfächer, wie etwa der Deutschfranzose und der Chevalier, betroffen.<sup>3</sup>

Die Ablösung oder Neudefinition von Rollenfächern lässt sich beispielhaft am Fach der Soubrette zeigen. Funktional und hinsichtlich des Figurenprofils eng mit der Colombina der *commedia* verbunden, bezeichnete die Soubrette seit dem 17. Jahrhundert im französischen Lustspiel und von dort ausgehend im 18. Jahrhundert auch im deutschsprachigen Theater eine zentrale Position des Figurenarsenals.<sup>4</sup> Der ursprünglichen französischen Begriffsverwendung folgend war das Soubrettenfach zunächst gleichbedeutend mit einer *Sozialfigur*, der Zofe oder dem Kammermädchen. Im *Allgemeinen Theater-Lexikon* von 1846 wird die Soubrette bzw. das Kammermädchen rückblickend charakterisiert als „meistentheils das thätigste Agens in dem Mechanismus der Intrigue, gewöhnlich den Plänen des Liebhabers günstig und gleichzeitig in dessen Kammerdiener verliebt. Sie war schlaue, unternehmend, dem Vater und Onkel gegenüber coquet, ja in einigen Molièreschen (!) Lustspielen von der frechsten Unverschämtheit gegen den Herrn des Hauses.“<sup>5</sup> Im frühen 19. Jahrhundert trennten sich das darstellerische Fach der Soubrette und das literarische Fach des Kammermädchens bzw. der Dienerin. Zofen und Dienerinnen gab es weiterhin in vielen Stücken, allerdings abgedrängt in die Position unbedeutender Nebenfiguren. Eindrücklich zeigt sich der Bedeutungsverlust der Zofe in Eduard von Bauernfelds äußerst erfolgreichem Lustspiel *Leichtsinn aus Liebe, oder: Täuschungen* (1831). In diesem Stück ist mehrfach von einem Kammermädchen Rosine die Rede, das gemeinsam mit dem Kammerdiener Franz bei den Annäherungsversuchen von Franz' Herrn, einem lächerlichen Oberst, gegenüber Rosines Herrin unterstützend mitwirkt. Als Bühnenfigur tritt Rosine aber bezeichnenderweise gar nicht in Erscheinung. Das charakteristische Profil der Soubrette ist in Bauernfelds Stück auf die Figur der Marie übergegangen, die dem Fach der zweiten Liebhaberin angehört. Die Nähe Maries zum traditionellen Soubrettenfach wird im Stück in gewisser Weise sogar zum Thema: in einer Schlüsselszene wird Marie irrtümlich für ein Stubenmädchen gehalten, eine Situation, die sie zu einem entsprechenden Rollenspiel animiert.

- 
- 3 Zu den „französischen“ Typenfächern insbesondere bei Johann Nestroy vgl. Marion Linhardt: Die „französischen“ Rollen bei Nestroy. In: *Les relations de Johann Nestroy avec la France*. Herausgegeben von Irène Cagneau und Marc Lachenay. Mont-Saint-Aignan: Université de Rouen et du Havre; Rouen: Université de Haute-Normandie 2012 [2013]. (= *Austriaca. Cahiers universitaire d'information sur l'Autriche*. 75.) S. 109–120.
- 4 Prominente Stücke mit „Zofen-Soubretten“ sind Molières *Le Bourgeois gentilhomme* (Nicole), Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* (Franziska), Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' *La Folle journée, ou Le Mariage de Figaro* (Suzanne) und Johann Friedrich Jüngers *Maske für Maske* (Sophie).
- 5 L.S.: Kammermädchen. In: *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Neue Ausgabe. Herausgegeben von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff. Bd. 4. Altenburg; Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons 1846, S. 338.

Die Trennung des darstellerischen Fachs der Soubrette vom literarischen Fach des Kammermädchens steht in engem Zusammenhang mit einer Veränderung der zugrunde liegenden sozialen Konstellation. Während die Zofe im 18. Jahrhundert – zumal bezogen auf den französischen Kontext – „der Typus einer vollständig ausgeprägten in der Gesellschaft anerkannten Persönlichkeit war“<sup>6</sup>, war sie im 19. Jahrhundert „in der von den dram[atischen] Schriftstellern der letzten Hälfte des vor[igen] Jahr[underts] geschilderten Bedeutung überhaupt im Leben nicht mehr vorhanden“ und daher „als 1. Fach [...] fast ganz von der Bühne verschwunden“<sup>7</sup> – so noch einmal das *Allgemeine Theater-Lexikon*. Als darstellerisches Fach, also als Positionsbezeichnung innerhalb eines Bühnenensembles, behielt die Soubrette gleichwohl ihre Bedeutung. Wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, nahmen die Vertreterinnen des Soubrettenfachs im 19. und frühen 20. Jahrhundert unterschiedliche Aufgaben wahr: sie repräsentierten die führenden Frauenfiguren in Posse und Volksstück, sie trugen auf wechselnden Positionen die musikalische Dramaturgie der Operette mit, und sie mutierten im Lustspiel zu munteren Liebhaberinnen.

An dieser Stelle gilt es ein weiteres wichtiges Strukturprinzip des Theaters vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts zu erläutern, das für die Praxis des Arbeitens mit Rollenfächern entscheidend war, nämlich die stilistische Hierarchie der (musik-)dramatischen Produktion und die damit verbundene Hierarchie der Fächer bzw. Fachgruppen. Für Frankreich und für den deutschsprachigen Raum – anders verhält es sich in England – lässt sich eine klare Abstufung der dramatischen und musikdramatischen Genres beschreiben, aus der sich die Ausrichtung des darstellerischen Personals ableitete. An der Spitze der Hierarchie standen die ernsten Genres, etwa die Tragödie oder das heroische Ballett, denen ein nobler Darstellungsstil mit den betreffenden Fächern wie Helden und Tyrannen, tragischen Liebhaberinnen, Fürstinnen und ernsten Müttern zugeordnet war.<sup>8</sup> Die mittleren Genres, etwa das Lust- und das Singspiel, folgten dem hoch-komischen oder galanten Stil, die hier maßgeblichen Fächer waren diejenigen des Halbcharakterfaches wie rührende Väter, naive Liebhaberinnen, zärtliche Mütter und treue Bediente. An die mittleren – die heiteren – Genres schlossen sich die niedrig-komischen Genres an, etwa die Lokalposse und verschiedene Formen der Parodie und Travestie; die zugehörigen Fächer, die in gewissem Umfang auch für das mittlere Genre von Bedeutung waren, waren unter anderem die polternden Alten, naiven Burschen, die eingebildeten Gecken, die karikierten Liebhaberinnen und die Dummlinge. Wie sich zeigen wird, fanden sich im niedrig-komischen Genre auch Partien des Halbcharakterfaches. So besetzte die Soubrette, ein Halbcharakterfach, in der Lokalposse in der Regel die Position der Liebhaberin. Der beschriebenen Klassifikation der darstellerischen Fächer hat

---

6 L.S.: Soubrette. In: Ebenda, Bd. 7, S. 11.

7 L.S., Kammermädchen.

8 Vgl. hierzu Marion Linhardt: Bauernfeld und Nestroy, oder: Übertretungen der Ordnung. Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre. In: *Nestroyana* 28 (2008), S. 8–27.



sich übrigens Jennyfer Großauer-Zöbinger in einer Arbeit zum Wiener Theater des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts über das soziologische Konzept des Habitus genähert<sup>9</sup>, eine Perspektive, die sich für die weiterführende Auseinandersetzung mit dem Rollenfach als ausgesprochen nutzbringend erweisen könnte.

## 2. Marie, Ottilie und Ghislaine, Kathi, Liesl und Juliette: aus dem Leben einiger „munterer Liebhaberinnen“ und „Soubretten“<sup>10</sup>

Marie Lenz in Eduard von Bauernfelds Lustspiel *Leichtsinn aus Liebe, oder: Täuschungen* (Wien, Hofburgtheater 1831) ist ein Mädchen vom Land. Sie lebt dort mit ihrer Mutter und ihrer jüngeren Schwester in sehr bescheidenen Verhältnissen. Gegenwärtig leistet sie ihrer besten Freundin, der reichen Erbin Friederike von Minden, Friederikes Vormund und dessen Sohn, einem Arzt, während eines Aufenthalts in einem vornehmen Badeort Gesellschaft und führt voller Energie die Wirtschaft im Haus. Sie „sollten sie sehen in der häuslichen Schürze, wenn ihr die Schlüssel an der Seite klappern – [...] Wenn sie Trepp’ auf, Treppe ab läuft, Küche und Keller regiert, den Mägden Hurtigkeit und Ordnung predigt –“.<sup>11</sup> Als Landmädchen ist Marie natürlich, verständig, sie schmolzt nicht und tut nicht geziert. Ihre „frohe Laune“ ist neben ihrer praktischen Veranlagung Maries hervorstechendes Merkmal; vielleicht führt sie nicht zufällig den Familiennamen „Lenz“. Von sich selbst sagt sie: „Einen großen Garten, Küche, Keller zu beherrschen – das wäre mein Element.“<sup>12</sup> Da der ebenso lebensfrohe Hans von Bonstetten, Erbe eines riesigen landwirtschaftlichen Gutes in der Schweiz, sie sich zur Braut erwählt, wird dieser Wunsch Wirklichkeit. Maries Bild von Liebe und Ehe, in dem ihr Wesen sich deutlich ausspricht, wird in einem Dialog mit Friederikes Vormund greifbar:

9 Jennyfer Großauer-Zöbinger: Obwohl hier spielen mehr heißt als „auswendig lernen“. Leopoldstädter Bühnenkünstler realisieren Karl Friedrich Henslers *Taddädl der dreissigjährige ABC-Schütz*. In: Kasperls komische Erben. Thaddädl, Staberl, Kratzerl & Co. Wiener Volkskomödie im Wandel. Von der Typenkomik Anton Hasenhuts bis zur Charakterkomik Ferdinand Raimunds. Kommentierte Edition und Studie. Ergebnisse des FWF-Projekts P 21365-G21 (2009–2012): [http://lithes.uni-graz.at/kasperls\\_erben/index.html](http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben/index.html) [2013-11-29].

10 Die Auswahl der hier näher untersuchten Stücke basiert auf einer eingehenden Sichtung eines umfangreichen Textkorpus. Die Stücke sind repräsentativ für Tendenzen in der Lustspiel-, Possen- und Operettenentwicklung des Untersuchungszeitraums. Für alle behandelten Stücke findet sich zudem eine je spezifische Begründung für die Auswahl: sie liegt in der paradigmatischen Position des jeweiligen Autors und seiner bestimmenden Rolle für die Repertoires der Zeit (Bauernfeld, Nestroy, Benedix, Lehár/Willner/Bodanzky) und/oder im besonderen und langanhaltenden Erfolg des jeweiligen Stückes (*Der Zerrissene*, *Der G’wissenswurm*, *Der Graf von Luxemburg*) und/oder in der repräsentativen Funktion des Stückes für eine spezielle Genreausprägung (z. B. *Der Regiments-Don Juan* als typisches Militärstück der Kaiserzeit).

11 Eduard von Bauernfeld: *Leichtsinn aus Liebe, oder: Täuschungen*, Lustspiel in vier Akten. In: Bauernfelds ausgewählte Werke in vier Bänden. 2. Bd. Leipzig: Hesse & Becker 1905, II. Akt, 10. Szene, S. 30.

12 Ebenda, IV. Akt, 5. Szene, S. 51.

„MARIE. [...] Kommen Sie [...]. Wir wollen einige Winterrettiche herausnehmen.  
 FRANK. Winterrettiche? Lassen Sie uns lieber Rosen pflücken!  
 MARIE. Ei was, so eine Rose verwelkt bald.  
 FRANK [...]. Wie die flüchtige Jugendliebe.  
 MARIE. Aber ein Rettich ist das Bild der Ehe –  
 FRANK. Ja, ebenso beißend –  
 MARIE. Und zähe –  
 FRANK. Und dauerhaft.  
 MARIE. Drum fort mit den Rosen, ich nehme die Rettiche in Schutz.“<sup>13</sup>

Kathi (Katharina Walter) in Johann Nestroy's Posse *Der Zerrissene* (Wien, Theater an der Wien 1844) ist eine Waise, die seit zweieinhalb Jahren auf dem Pachthof ihres Onkels Krautkopf lebt. Zuvor haben sie und ihre Mutter als Weißnäherinnen gearbeitet und dabei große Not gelitten. Als ihre Mutter schwer krank wurde, hat Kathi ihren Göd, den reichen Herrn von Lips, um ein Darlehen von 100 Gulden gebeten. Wenig später ist die Mutter gestorben, und Kathi musste ihr auf dem Totenbett versprechen, das Geld zurückzuzahlen. So hat Kathi auf Krautkopfs Hof schwer gearbeitet und sich den geschuldeten Betrag vom Mund abgespart. Jetzt kann sie selbstbewusst mit den 100 Gulden vor Lips hintreten. So sehr Kathi ihren Göd verehrt, so sehr unterscheidet sich beider Weltsicht: Kathi ist zupackend und herzensgut und besitzt ein ausgeprägtes Urteilsvermögen, vor dem die Verschrobenheiten, die Gier und die Verlogenheit der sie umgebenden Personen in aller Schärfe zutage treten. Lips hingegen ist ein „Zerrissener“, der trotz oder wegen seines immensen Reichtums dem Leben keinen Sinn abgewinnen kann. Als er von „Visionen“ verfolgt wird, kommentiert Kathi dies pragmatisch: „Die Kranckheit kennen wier nicht auf'n Land. [...] Nein, was die Stadtleut' für Zustand haben! [...] So was müssen S' Ihnen aus'n Sinn schlagen.“<sup>14</sup> Letztlich „rettet“ Kathi Herrn von Lips aus seinen Zuständen; er erkennt:

„in mir is eine Kathilieb' erwacht. Jetzt seh' ich's erst, daß ich nicht bloß in der Einbildung, daß ich wirkklich ein Zerrissener war, die ganze ehliche Hälfte hat mir g'fehlt; aber Gottlob jetzt hab ich s' g'funden wenn auch etwas spät. Kathi, hier steht dein verlebter, verliebter Verlobter. Hier steht meine Braut.“<sup>15</sup>

Ottilie in Roderich Benedix' Lustspiel *Die zärtlichen Verwandten* (Leipzig, [Altes] Stadttheater 1866) ist 21 Jahre alt, hat ein Pensionat besucht und lebt nun seit zwei Jahren mit fünf weiteren Frauen auf dem Schloss ihres Onkels Oswald Barnau, der sich seit zehn Jahren auf Reisen befindet. Ottilie hüpfte lachend, gutgelaunt und singend durch den Alltag der Familie, der von Gezänk und Missgunst bestimmt ist: Adelgunde von Halten, Oswalds verwitwete Tante, führt das Regiment, sekundiert

13 Ebenda, I. Akt, 3. Szene, S. 9.

14 Johann Nestroy: Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 21: Hinüber – Herüber. Der Zerrissene. Herausgegeben von Jürgen Hein. Wien: Deuticke 1996, II. Akt, 9. Szene, S. 69.

15 Ebenda, III. Akt, 11. Szene, S. 92–93.





und zugleich attackiert von Ulrike und Irmgard, Oswalds 44- bzw. 34-jährigen unverheirateten Schwestern, von denen erstere, ein Blaustrumpf, als Autorin für unterschiedliche Zeitschriften tätig ist, während letztere, eine hysterische Kokette, kein Mittel scheut, doch noch einen Mann zu finden. Adelgundes Tochter Iduna, 18-jährig und in den Arzt Dr. Offenburg verliebt, wird von der Mutter schlecht behandelt, die voller Verblendung alle Liebe und Nachsicht ihrem nichtsnutzigen Sohn Dietrich, einem Studenten, schenkt. Das Aschenputtel im Haus, das von Adelgunde, Ulrike und Irmgard malträtiert wird, ist Thusnelde, Oswalds Ziehtochter, die er als Kind aufgenommen hat und die in den Jahren von Oswalds Abwesenheit zur Haushälterin degradiert wurde. In dieses „verkehrte Hauswesen“<sup>16</sup> können nur Männer eine Ordnung bringen: als Oswald und sein Freund Dr. Bruno Wismar von ihrer Weltreise zurückkehren, erweist sich die lebensfrohe und immer lustige Otilie als die passende Ehefrau für Wismar, während die leidgeprüfte und ernste Thusnelde als Braut Oswalds zur Herrin des Hauses erhoben wird. Iduna darf Offenburg heiraten. Adelgunde, Ulrike und Irmgard räumen das Feld.

Die Horlacherlies in Ludwig Anzengrubers Bauernkomödie *Der G'wissenswurm* (Wien, Theater an der Wien 1874) ist elternlos bei ihrer Mahm aufgewachsen, wo sie winters wie summers schwer arbeiten muss. Dabei ist sie voller Lebensfreude und selbstbewusst, was der Wastl, der um sie geworben hat, zu spüren bekommt. Als ihre Mahm sie zum alten, kranken Bauern Grillhofer schickt, mit dem sie verwandt ist, und ihr aufträgt, sich „a weng ein[zu]schmeicheln“, weil er's „leicht [...] neamer lang“ macht<sup>17</sup>, bricht Liesl zwar frohgemut auf, selig, „auf einmal frei h'hausrennen [zu] dürfen“<sup>18</sup>, eröffnet dem Grillhofer dann aber gleich das Ansinnen der Mahm und versichert ihm, dass sie am Erbschleichen gar nicht interessiert sei. Sie erkennt rasch, dass Grillhofers Schwager Dusterer sich in ebendieser Absicht bei Grillhofer eingenistet hat und dass die Krankheit des alten Bauern in erster Linie auf dem schlechten Gewissen beruht, das Dusterer schürt und das von einer lange zurückliegenden Verfehlung herrührt. Grillhofer, dessen Ehe kinderlos war, hat vor 25 Jahren die Riesler Magdalen', eine Magd auf seinem Hof, geschwängert. Die Magdalen' hat den Hof seinerzeit verlassen und gilt, ebenso wie das Kind, als tot. Doch Mutter und Kind sind am Leben: die Magdalen' hat einen viel älteren Bauern geheiratet und lebt mit ihm und zahlreichen Kindern auf einem entlegenen Hof, Grillhofers Kind ist, wie sich herausstellt, die Horlacherlies, die von ihrer Mutter als Säugling weggegeben wurde. Liesl ist mit ihrer Fröhlichkeit und ihrem Mitgefühl längst zur Gegenspielerin Dusterers um Grillhofers diesseitiges und jenseitiges Heil geworden. Nun ist sie eine reiche Bauerntochter, und Grillhofers Knecht Wastl wird von

16 Roderich Benedix: Die zärtlichen Verwandten, Lustspiel in drei Aufzügen. Bühneneinrichtung von Ernst Albert. Leipzig: Reclam o. J., II. Aufzug, 2. Auftritt, S. 46.

17 Ludwig Anzengruber: Der G'wissenswurm, Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten. In: Ludwig Anzengrubers Werke in acht Bänden. 2. Bd. Berlin: Weichert o. J., II. Akt, 4. Szene, S. 34.

18 Ebenda, I. Akt, 9. Szene, S. 20.

diesem freudig als künftiger Schwiegersohn empfangen. Liesls Schlusslied ist ihr Lebensmotto: „Der Herrgott hat 's Leb'n / Zum Freudigsein 'geb'n“.<sup>19</sup>

Ghislaine in Emil Norinis und Emerich von Gattis Lustspiel *Der Regiments-Don Juan* (Wien, Kaiserjubiläums-Stadttheater 1903) ist eine Tochter aus vermögender Adelsfamilie, hat vor kurzem einen Pensionatsaufenthalt in Paris beendet und steht vor ihrem ersten Ball. Mit ihrer Munterkeit und Ungezwungenheit ist sie noch eher Backfisch als vornehme junge Dame. Mit den teils absonderlichen adligen Herren und Offizieren, die im Haus ihrer Eltern in einer elsässischen Garnisonsstadt verkehren, erlaubt sie sich manchen Spaß, und auch den Adelsdünkel und das Diplomatengebaren ihres Vaters nimmt sie von der lustigen Seite. Während des regelmäßigen Jour lernt sie den von Rostock bis Bromberg wegen seiner Verführungskünste berüchtigten Ulanenoffizier Baron Littwitz kennen. Ihre Pensionatsfreundin, die Stuttgarter Immobilienspekulantentochter Lorle Spitzgäbele, warnt sie vor Littwitz, Ghislaine jedoch kontert: „Wahrscheinlich bildet er sich ein, er sei unwiderstehlich. Na, mir soll er nicht gefährlich werden.“<sup>20</sup> Nach kurzer Zeit ist sie Littwitz' Charme und Schneidigkeit allerdings ebenso erlegen wie zahllose Frauen vor ihr. Glücklicherweise hat Ghislaine auch Littwitz' „Seele zur großen, ewigen Leidenschaft wachgerufen.“<sup>21</sup> Nach Überwindung zahlreicher Hindernisse und einigen dramatischen Auftritten finden die beiden zusammen, und das Lorle bekommt den Prinzen Tscharitscheff, mit dem sie die Leidenschaft für üppige Mahlzeiten teilt.

Juliette Vermont in Franz Lehárs, Robert Bodanzkys und Alfred Maria Willners Operette *Der Graf von Luxemburg* (Wien, Theater an der Wien 1909) hat – ebenso wie ihre Freundin Angèle Didier – das Pariser Konservatorium besucht. Während aus Angèle eine gefeierte Opernsängerin geworden ist, wirkt die muntere und kokette Juliette als gute Seele im Bohème-Haushalt des erfolglosen Malers Armand Brissard, der sich von einem Venus-Bild mit Juliette als Modell den Durchbruch verspricht. Für Juliette steht allerdings fest, dass sie als (Nackt-)Modell erst nach der Heirat zur Verfügung stehen wird: „Ob ich das richtige Maß für deine Venus habe, das kannst du nicht wissen, aber etwas solltest du schon wissen, daß ich das richtige Maß für eine brave kleine Hausfrau habe.“<sup>22</sup> Als Armand mit seinem Freund René, dem Grafen von Luxemburg, ohne nähere Erklärung aus der Stadt verschwindet, findet Juliette Unterschlupf bei Angèle, die sie als Gesellschafterin aufnimmt. Beim Wiedersehen nach drei Monaten lässt Juliette Armand ihren Zorn spüren, der jedoch rasch verfliegt, zumal Armand sie wiederholt treuherzig seiner Liebe versichert. Zugleich zeigt Juliette sich nach wie vor kompromisslos hinsichtlich einer

---

19 Ebenda, III. Akt, 7. Szene, S. 65.

20 Emil Norini / Emerich von Gatti: *Der Regiments-Don Juan*, Lustspiel in drei Acten. Berlin: Entsch 1903, I. Akt, 5. Szene, S. 11.

21 Ebenda, II. Akt, 11. Szene, S. 60.

22 Franz Lehár / Alfred Maria Willner / Robert Bodanzky: *Der Graf von Luxemburg*, Operette in drei Akten. Vollständiges Regiebuch. Wien: Karczag & Wallner 1909, I. Akt, 1. Szene, S. 9.





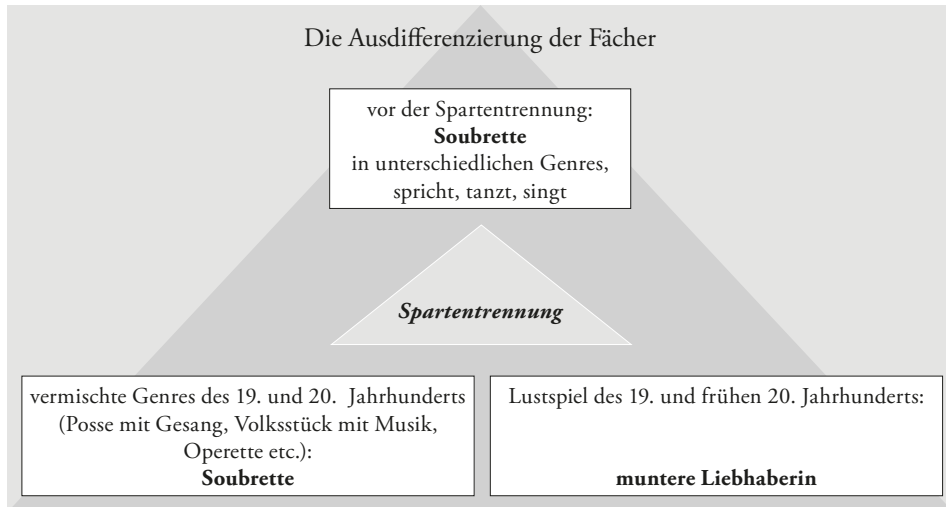
Eheschließung als Voraussetzung für weiterreichende Intimitäten jeglicher Art, und so finden sie und Armand sich bereits am Morgen nach dem Wiedersehen auf dem Standesamt ein.

### 3. „Muß denn ich nur Gäng' für'n Herrn Vettern machen, kann denn ich nicht meine eig'nen Angelegenheiten haben?“<sup>23</sup> – Besetzungssystematik und soziale Rollenmuster

Soubrette und muntere Liebhaberin sind – das ist nicht zu übersehen – Rollenfächer, die gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Sie waren, zumindest in bestimmten Genres, hinsichtlich ihrer *Funktion* nahezu deckungsgleich, nachdem sich die Beschränkung des Soubrettenfaches auf verschmitzte und kokette Zofenrollen im 19. Jahrhundert verloren hatte. Auch in ihrem *Wesen* und ihrem *Auftreten* teilen die Soubretten und die munteren Liebhaberinnen eine Reihe von Eigenschaften: sie sind wenig ernst, lachen auffallend häufig, sind bodenständig und alltagsklug, pragmatisch, „handfest“, sämtlich Züge, die bereits bei der Colombina des Stegreiftheaters und ihren Nachfolgerinnen etwa in der spanischen comedia wie auch bei der traditionellen Dienerinnen-Soubrette anzutreffen waren. Trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten lässt sich jedoch eine relativ klare Aufgabenteilung zwischen munterer Liebhaberin und Soubrette konstatieren. Anders als die Soubrette war die muntere Liebhaberin ein ausschließliches *Schauspielfach*, also ein Fach, das seinen Platz im gesprochenen Theater hatte. Als These wäre an dieser Stelle zu formulieren, dass die muntere Liebhaberin als eigenständiges und klar konturiertes – und das heißt auch: als ein von der Soubrette unterschiedenes – Fach ab jenem Zeitpunkt für die Ensembles obligatorisch wurde, an dem die Ausdifferenzierung der Sparten in gesprochenes, gesungenes und getanztes Theater und eine entsprechende Anpassung der Anforderungsprofile der Bühnendarsteller relativ weit fortgeschritten waren. Bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein war es an nahezu allen Bühnen Mitteleuropas üblich gewesen, ein Personal zu führen, das zu großen Teilen spartenübergreifend eingesetzt werden konnte.<sup>24</sup> Die umfassenden darstellerischen Fähigkeiten, die in diesem institutionellen Rahmen von den Truppen- und Ensemblemitgliedern gefordert waren, wurden im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert dann vor allem in Genres des musikalischen Unterhaltungstheaters wie Posse und Operette benötigt. Die Soubrette war im deutschsprachigen Theater traditionell eine Alleskönnerin im Sinn der älteren Besetzungspraxis, die im Dialog wie im Gesang und im Tanz geschult war. Im Hinblick auf die bereits erwähnte *Funktion* könnte man daher vereinfachend davon sprechen, dass die Soubrette im 19. und frühen 20. Jahrhundert die muntere Liebhaberin in jenen Genres war, die mehr oder weniger große musikalische Anteile aufwiesen.

23 Nestroy, Stücke 21, I. Akt, 3. Szene, S. 30.

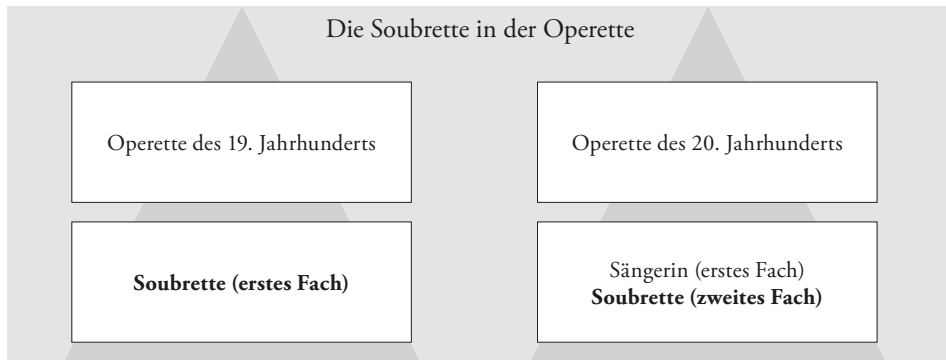
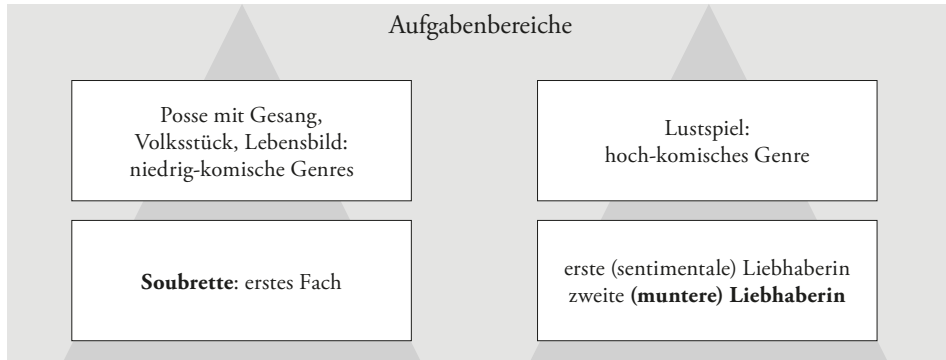
24 Vgl. hierzu Marion Linhardt: „Frau Diestel... Soubretten, Bauernmädchen, singt und tanzt“. Repertoirestrukturen und das Anforderungsprofil von Bühnendarstellern im späten 18. Jahrhundert. In: Das achtzehnte Jahrhundert 34 (2010), H. 1, S. 11–23.



Mit der Zuordnung der munteren Liebhaberin zum (gesprochenen) Lustspiel und der Soubrette zu den vermischten Genres ist zugleich eine stilistische Abstufung verbunden. *Die unterschiedlichen Stilhöhen wiederum implizieren – so möchte ich zeigen – eine je spezifische Reflexion auf soziale Rollenmuster, im Fall der munteren Liebhaberin und der Soubrette konkret auf gängige Modelle von Weiblichkeit.* Das Lustspiel, das Terrain der munteren Liebhaberin, war ein hoch-komisches Genre, Posse, Volks- und Lokalstück, Zeit- und Lebensbild, die hauptsächlichen Betätigungsfelder der Soubrette, waren demgegenüber Genres von niedrig-komischem Charakter. Innerhalb der Bühnengesellschaften der betreffenden Stücke besetzten die muntere Liebhaberin und die Soubrette unterschiedliche Positionen. Die muntere Liebhaberin trat im Lustspiel meist als *zweite* Liebhaberin, also neben einer *ersten* Liebhaberin (plus männlichem Pendant) in Erscheinung. Die erste Liebhaberin war in der Regel ernster angelegt, die Dramaturgie basierte in diesen Fällen nicht zuletzt auf der Kontrastierung von Empfindsamkeit – oder Sentimentalität – und Lebenslust, die in den beiden gegensätzlichen Liebhaberinnen-Typen repräsentiert waren. Die Soubrette hingegen fungierte in den tendenziell niedrig-komischen Genres als *führendes* weibliches Fach, neben dem sich als zweite Frauenfigur häufig eine komische Alte fand. Zwei Etappen durchlief das Soubrettenfach in jenem Genre, mit dem es ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders eng verbunden war, nämlich in der Operette. Die Operette des 19. Jahrhunderts – und zwar sowohl die Pariser wie die Wiener Operette – setzte die Soubrette vornehmlich in einer Weise ein, die der Posse vergleichbar war, nämlich als erstes weibliches Fach. Die Operette des 20. Jahrhunderts hingegen vollzog eine Abspaltung, die gleichsam die Figurenkonstellation des hoch-komischen Lustspiels aufgriff: die Soubrette rückte in die Position der zweiten – der munteren – Liebhaberin, eine erste, sentimentale bis ernste Liebhaberin wurde ihr gegenübergestellt. Es entstand jenes Modell, das von Zeitgenossen als hundertfach reproduzierte „Operettenschablone“ heftig kritisiert wurde: neben



dem ersten Paar, repräsentiert von der (ersten) Sängerin und dem Tenor des Operettenensembles, findet sich das zweite Paar, bestehend aus der Soubrette und dem Tanzbuffo.



Was hat nun diese Besetzungssystematik mit sozialen Rollenmustern zu tun? Erinnern wir uns an die Biografien unserer Frauen- oder vielmehr Mädchenfiguren. Oberflächlich betrachtet hat es den Anschein, als wäre die Dramaturgie und die Narration aller herangezogenen Stücke – und ungezählter vergleichbarer – unterschiedslos darauf ausgelegt, die zentralen Frauenfiguren der Ehe zuzuführen. So wird die dauerhafte Bindung der Frau an einen passenden Partner mit der dramaturgischen Kategorie des Happy End untrennbar verknüpft. Dieses Happy End gehörte bis ins frühe 20. Jahrhundert zu den feststehenden Genrekonventionen in Lustspiel, Posse und Operette. Gerade die Gesetztheit des Happy End in den genannten Genres fordert aber dazu heraus, das Verhältnis von Happy End und erzählter Geschichte zu hinterfragen. Wer sind die Frauen, die schließlich im Hafen der Ehe landen? Die munteren Liebhaberinnen des Lustspiels, das ich nun als „bürgerliches“ Genre fassen möchte, entstammen einer Schicht, in der sich die Ehefrau entweder häuslichen, auf die Familie bezogenen Tätigkeiten oder aber der Aufsicht über ein größeres Hauswesen und entsprechenden Repräsentationsaufgaben widmet. Die Mädchen des Bürgertums und des Adels, denen ein derartiges Rollenmodell vorgegeben ist, sind in ausgeprägter Weise in einen *Warte- und Heiratsapparat* eingebunden. Die Soubretten sowohl in den lokalen – den volkstümlichen – Genres

des 19. Jahrhunderts wie in der Operette des 20. Jahrhunderts sind es hingegen gewöhnt, für sich selbst zu sorgen: sie entstammen der Bauern-, der Handwerker- oder Arbeiterschicht und dem Künstlermilieu, nach dem 1. Weltkrieg sind sie häufig weitgehend bindingslose Mädchen, die, wie schon die Frauen aus der Unterschicht des 19. Jahrhunderts, ihren Lebensunterhalt durch Erwerbstätigkeit bestreiten. Diese Frauen sind, verglichen mit den Frauen der Mittel- und Oberschicht, gewissermaßen „frei“. Die Lebenswelt der Soubrettenfiguren verweist auf soziale Konstellationen, in denen die seit dem 18. Jahrhundert zunehmend einflussreichere Vorstellung von einem „naturgegebenen“ weiblichen und männlichen Geschlechtscharakter keine praktische Wirkung im Alltag entfalten konnte, weil hier die ökonomischen Gegebenheiten einer Beschränkung der Frau auf die Rolle des „häuslichen Engels“ entgegenstanden.

In den Lustspielen werden häufig unterschiedliche weibliche Verhaltensweisen kontrastiert, diskutiert und beurteilt. Dabei wird unmissverständlich herausgestellt, welches Verhalten der Norm angemessen ist und welches gesellschaftlichen Erwartungen zuwiderläuft. An Ulrike und Irmgard in *Die zärtlichen Verwandten* zeigt sich beispielhaft, wie es Frauen ergeht, die sich außerhalb der Norm bewegen: Über Ulrike heißt es unter anderem, „gelehrte Frauen sind nicht beliebt bei den Leuten“<sup>25</sup>, der 34-jährigen „alten Jungfer“ Irmgard hält ihre Tante Adelgunde vor: „Was überreif ist kann man freilich nicht mehr brauchen.“<sup>26</sup> Auch wenn die munteren Liebhaberinnen des Lustspiels sich nicht selten durch Unkonventionalität des Auftretens auszeichnen, die auf einen gewissen Grad an emotionaler oder rollenbezogener Unabhängigkeit hindeuten könnte, zielt die Narration letztendlich durchwegs auf eine Einordnung der entsprechenden Figuren in ein traditionelles Beziehungs- und Rollenschema. Anders verhält es sich bei den Soubretten: sie sind in der Regel von großer Selbständigkeit, die „Heiratsschlüsse“ – so meine These – sind hier in vielen Fällen verzichtbar. Gerade an den Possen Nestroys wird deutlich, dass die Happy Ends mit Verlobung oder Heirat den Stücken als Genrekonvention gleichsam „angeklebt“ sind – der Augenblick *vor dem Happy End* ist es, durch den soziale Realität reflektiert wird.

Ein wesentliches Element der Figurenzeichnung, an dem sich die Spezifik von munterer Liebhaberin und Soubrette festmachen lässt, ist ihr *Lachen*. Dieses Lachen wird über den Nebentext der betreffenden Stücke immer wieder „hörbar“. Worüber lachen die jungen Frauen? Über sich, über andere, über die Männer, über die eigene Rolle, über die herrschenden Verhältnisse? Als These ließe sich formulieren, dass das Lachen bei den munteren Liebhaberinnen in erster Linie Ausdruck ihres „sonnigen“ Naturells ist, während die Soubretten mit ihrem Lachen ihr Reflexionsvermögen in Bezug auf gültige Rollen- und Verhaltensmuster demonstrieren. Zwei Szenen mögen dies verdeutlichen. In *Der G'wissenswurm* kommt es zu einem verbalen Schlag-

---

25 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, I. Aufzug, 6. Auftritt, S. 12.

26 Ebenda, II. Aufzug, 21. Auftritt, S. 75.



abtausch zwischen Liesl und Wastl. Wastl hat, als er noch Knecht in Ellersbrunn war, um Liesl geworben, die ihn „für'n Narren“ gehalten hat, um ihre Ehre und Unbeflecktheit zu bewahren: Sie hat Wastl im kalten Wald bei Mondschein und in einer steilen Bergwand bei brennender Sonne versetzt, und Wastl hat sich an den unwirtlichen Orten jeweils besonders lange aufgehalten, um „die andern Bub'n net merken [zu] lassen“, dass er umsonst gewartet hat. Liesl hingegen hat sich zu genau der Zeit mit ihren Freundinnen im Ort sehen lassen. Liesl wirft Wastl vor, er habe „kein' Unterschied g'merkt, zwischen ehrliche Dirndeln und der leichten War'.“ Nun lacht sie über ihn: „Aber schau, Wastl, was kann a Dirn' auf a Lieb' geb'n, dö net amal bissel Kaltstell'n und Aufwarmen vertragen, da is ja mehr Verlaß af's saure Kraut.“<sup>27</sup> Im Kontext einer Systematik des Lachens und des Komischen könnte man hier von einer Situation sprechen, in der das *Handeln und die Haltung* einer Person – Wastls – Gegenstand des *Lachens* einer zweiten Person – Liesls – ist. Ganz anderes zeigt sich bei der munteren Liebhaberin Ottilie, die lachend und singend durchs Leben geht. Ihre im Stück immer wieder kommentierte vorherrschende Eigenschaft, die „Lustigkeit“, ist es, aus der Ottilies Lachen erwächst, das sich demnach nicht auf ein als komisch wahrgenommenes Objekt richtet.

„BARNAU. [...] Du warst ein kleines Ding von elf Jahren, als ich fortging, und bist eine stattliche Dame geworden.

OTTILIE. Stattliche? Das weiß ich nicht, aber lustig bin ich geworden. Magst du es leiden, daß man lustig ist?

BARNAU. Gewiß! Lustige Leute sind meistens gut.

[...]

OTTILIE. [...] Ich bin ja erst seit zwei Jahren hier, denn als du fortgingst, schicktest du mich in die Pension und dann kam ich erst hierher, wie du es angeordnet. Dort bin ich lustig gewesen.

BARNAU. Du sollst es auch hier sein.

OTTILIE. Das ist prächtig! Und du bist auch lustig?

BARNAU. Ich bin es gern, aber Freund Bruno ist immer ernsthaft.

[...]

OTTILIE. Je nun, ein Mann muß wohl etwas Ernsthaftigkeit haben [...].“<sup>28</sup>

Das *Lachen* erscheint hier als *Äußerung einer „Lustigkeit“*, die gleichsam Teil des weiblichen Geschlechtscharakters ist und ihre Ergänzung in der Ernsthaftigkeit des Mannes findet.

Dies führt zu einer abschließenden These. Überblickt man die Geschichte des Fachs der Soubrette und des von diesem abgeleiteten Fachs der munteren Liebhaberin von den Lustspielen Molières bis ins frühe 20. Jahrhundert, so fällt zunächst auf, dass die Soubrette da, wo sie zur munteren Liebhaberin wird, also im Lustspiel als einem maßgeblichen Genre des bürgerlichen Illusionstheaters, sozial aufsteigt und dabei den „bürgerlichen“ Normen für weibliches Verhalten angepasst wird. In den niedrig-

27 Anzengruber, *Der G'wissenswurm*, I. Akt, 10. Szene, S. 22–24.

28 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, I. Aufzug, 19. Auftritt, S. 40–41.

komischen Genres und in der Operette behält die Soubrette ihren Witz und ihr selbständiges Urteil und damit in gewisser Weise ein subversives Potenzial. Die „Verbürgerlichung“ der Soubrette zur munteren Liebhaberin lässt sich fassen als Vorgang weitreichender Zähmung oder Disziplinierung. Das Lustspiel, in dem diese muntere Liebhaberin figurierte, propagierte nicht zuletzt aufgrund seiner Dominanz auf den Spielplänen wirkmächtig ein entsprechendes Frauenbild.