

„Schöpferin glücklicher Stunden...“ – Utopische Spielräume von Amateur-Schauspielerinnen im frühen 19. Jahrhundert

Meike Wagner (Stockholm)

Zusammenfassung

Im frühen 19. Jahrhundert boten die massenhaft gegründeten Amateurtheater-Vereine bürgerlichen Frauen die Möglichkeit, in einem vor-professionellen Umfeld eine ästhetische Bildung zu erlangen, das Schauspiel zu erproben und gegebenenfalls sogar als mögliches Berufsziel anzuvisieren. Somit wurden die Spielräume für diese Frauen erweitert, denen im politischen und gesellschaftlichen Kontext der Zeit ansonsten wenig Möglichkeiten zur freien Entfaltung offenstanden. Der Beitrag zeigt am Beispiel der Berliner *Urania* die Amateurtheater als wichtiges Scharnier zwischen einer privaten und öffentlichen Sphäre der Schauspieler*innen, die sich mit der allmählichen Verbürgerlichung dieses lange prekären Berufes überlagert. Hier wurden Muster professionellen Schauspiels und öffentlich-sittlichen Verhaltens in einer Sphäre gelebter Utopie eingeübt und es wurde die Ausübung von Bürgerrechten probenhalber praktiziert, die außerhalb des Amateurtheaters noch nicht zugestanden wurden.

Die Französische Revolution hatte nach 1789 zunächst kühne Entwürfe von Geschlechtergerechtigkeit und bürgerlicher Gleichstellung hervorgebracht, die als Ideen durchaus ihre Wirkung auf dem ganzen europäischen Kontinent entfalteten. Nicht zuletzt die Schriften von Olympe de Gouges (1791) und Marie Jean André de Condorcet (1790)ⁱ, welche politische und gesellschaftliche Rechte der Frauen einforderten, machten einerseits die Möglichkeit einer Gleichstellung denkbar, standen andererseits in starkem Widerspruch zu dem, was die politisch Handelnden und Mächtigen zugestehen wollten. Ihre politischen Provokationen bezahlten die beiden AutorInnen mit dem Leben: Gouges wurde 1793 guillotiniert, Condorcet starb 1794 unter ungeklärten Umständen in der Haft.

Die politische Realität der Frauen war auch nach 1800 weit von jenen theoretischen Entwürfen entfernt.ⁱⁱ Das Allgemeine Preußische Landrecht von 1794 bestimmte die Ehe als ‚standesgemäße‘ Versorgungs- und Reproduktionsinstitution und den Mann als Oberhaupt der ehelichen Gesellschaft

(II., erster Titel, §184), der über eine berufliche Tätigkeit der Frau bestimmte (II., erster Titel, §195).ⁱⁱⁱ Und 1804 schrieb auch der von Napoleons repressivem Frauenbild stark geprägte Code Civil, der in der Zeit auf dem europäischen Kontinent weitreichend Geltung hatte, die Hierarchie zwischen Mann und Frau auf lange Zeit fest: die Frau galt als Besitz des Mannes, der eine unumschränkte Gewalt über sie ausüben konnte, und stand in jeder Hinsicht unter seiner Vormundschaft – zunächst als Tochter des Vaters, dann als Ehefrau des Ehemannes. Der Frau war es nur mit Einverständnis des Mannes möglich, beruflich, geschäftlich, oder gar politisch aufzutreten (Art. 215).

Obgleich man davon ausgehen kann, dass um 1800 auch durchaus partnerschaftliche Familien- und Ehegemeinschaften zwischen Frau und Mann bestanden, so ist es jedoch offensichtlich, dass die gesetzlichen Vorgaben für beide Geschlechter starke Rollenvorgaben machten, die sich auf das gesellschaftliche Miteinander auswirkten. Entsprechend boten die gesellschaftlichen Zwänge der Zeit den bürgerlichen Frauen wenige Möglichkeiten der Berufsausübung und auch des öffentlichen Auftretens. Im geschützten Rahmen der Amateur-Vereine ließ sich diese politische und gesellschaftliche Realität ein Stückweit gegen die zirkulierten Ideen von Gleichberechtigung und Handlungsmacht aushandeln. Sowohl für Männer als auch für Frauen konnte das Amateurtheater so Spielräume ermöglichen, um eine andere, eine aktive, eine selbstbestimmte Realität zu erproben. Während für Männer die freie Meinungsäußerung und das Stimmrecht hochzuschätzende politische Werte im Theater-Verein darstellten^{iv}, so konnten Frauen durch die Einübung einer Berufsaktivität zumindest teilweise die ersehnte Handlungsmacht erreichen.

Ein berufsmäßiges Schauspiel im Rahmen einer wandernden ‚Komödiantentruppe‘ hatte für Frauen im späten 18. Jahrhundert noch einen radikalen Ausschluss aus der bürgerlichen Gesellschaft zur Folge.^v Und auch ein Engagement an einer der zunehmend wichtiger werdenden festen Bühnen (Nationaltheater, Stadttheater)^{vi} bedeutete für die Frauen, sich einer nicht immer gewogenen Öffentlichkeit zu stellen, die ihr Bild insbesondere von einer jungen Schauspielerin lange noch zwischen ‚gefallenem Mädchen‘ und ‚sexueller Freibeute‘ verortete.^{vii} In den neu entstehenden Amateur-Theater-Vereinen^{viii} war das Theaterspiel für die Frauen hingegen gesellschaftlich anerkannt und wurde im geschützten Rahmen auch gefördert. Von dort aus gelang es vielen ambitionierten Schauspielerinnen eine professionelle Karriere zu starten: Es ist signifikant, wie viele Schauspielerinnen der Zeit zunächst im Amateurtheater erste Erfahrungen sammelten und Sichtbarkeit erreichten, um später an verbürgerlichten Hof- und Stadttheatern ein Engagement zu erlangen. Durch ihr Amateurspiel schufen sie berufliche Fakten, die dann von den Männern anerkannt und für unterstützungswert

befunden wurden. Man mag sich vorstellen, dass sie durch die schauspielerische Erfahrung im Verein einen gefestigteren Status als Schauspielerin hatten als blutjunge Debütantinnen auf den Bühnen der Hof- und Nationaltheater.

Auch das Bildungsangebot in den Theatervereinen war davon geprägt, ähnliche Möglichkeiten für junge Männer und Frauen zu eröffnen. Auch hier kann man eine Differenz zu gesellschaftlichem Bildungsdiskurs und Bildungspraxis erkennen. Um 1800 entstand eine öffentliche Debatte um Mädchenbildung, die eine klare Abtrennung von dem Ziel einer ‚Gelehrsamkeit‘, als rein männliche Eigenschaft betrachtet, formulierte. Bildungsangebote für Mädchen und junge Frauen sollten die ihnen zugewiesene Rolle als ‚Gefühls- und Naturwesen‘ bestärken, sonst drohte eine unangemessen ‚Verbildung‘.^{ix} Damit wurde durch Bildungspraxis die Polarisierung der Geschlechter weiter fortgeschrieben. Die ästhetische Bildung und schauspielpraktische Ausbildung im Theaterverein *Urania* (1792-1944)^x hingegen lässt sich nicht nach Geschlechtern unterscheiden. Alle Eleven, ob männlich oder weiblich, wurden durch Probe, Aufführung und Spielkritik gleichermaßen zur Weiterentwicklung angestoßen.^{xi} ‚Studium der Rolle‘ war das Gebot der Stunde, eng am Modell des ‚gelehrten‘ Schauspielers Iffland entlang. Hier bot sich den bürgerlichen Frauen geistige Anregung und Herausforderung, die weit über das gängige Modell einer Mädchenbildung hinausgingen.

Die Performanz der Utopie

Die ‚Spielräumen‘ dieser Frauen lassen sich mit einer utopischen Performativität in Beziehung setzen, wie sie Jill Dolan in Bezug auf heutiges Theater und Performance mit ihrem Konzept der „utopian performatives“ formuliert hat. Dolan geht es darum, Utopie als performativen Prozess offenzuhalten und nicht als festgeschriebene ideologische Blaupause zu verstehen. „Utopian performatives“ beschreibt Momente eines emotional aufgeladenen Erlebens, das die Möglichkeit eines anderen Weltentwurfs performativ realisiert und somit spürbar macht:

Utopian performatives describe small but profound moments in which performance calls the attention of the audience in a way that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking, and intersubjectively intense. As a performative, performance itself becomes a ‘doing’ in linguistic philosopher J.L. Austin’s sense of the term, something that in its enunciation *acts* – that is, performs an action as tangible and effective as saying ‘I do’ in a wedding ceremony. Utopian performatives, in their doings, make palpable an affective vision of how the world might be better.^{xii}

Dieses Erleben, so Dolan, lässt eine Handlungsmöglichkeit im öffentlichen und politischen Feld denkbar und erreichbar werden^{xiii}, ohne dass die Autorin jedoch eine spezifische politische Realität damit verbinden würde. Die eigentliche politische Bedeutung liegt in der subjektiven Bildung eines quasi ‚utopischen Zutrauens‘ von Transformation: „the experience of performance, the pleasure of a utopian performative, even if it doesn’t change the world, certainly changes the people who feel it.“^{xiv}

Die performativen Akte erproben eine soziale Utopie und arbeiten gleichzeitig durch das wiederholte Tun an ihrer Materialisierung. Aus der Perspektive von *queer theory* spricht José Esteban Muñoz der Performance ein utopisches Potential *per se* zu, indem sie lineare Zeitstrukturen außer Kraft setzen kann.^{xv} Sie reicht in eine Vergangenheit und macht eine mögliche Zukunft in der Aufführung präsentisch erfahrbar. Muñoz bezieht sich auf Ernst Blochs utopisches Konzept, wenn er den performativen Akt im ‚noch-nicht-Bewussten‘, aber doch schon Materialisierten verortet. Theater kann also nach Muñoz eine utopische Zeit außerhalb der von ihm so konnotierten ‚heteronormativen‘ Zeit (‚straight time‘) setzen, in der alternative Realitäten und utopische Lebenskonzepte erlebt werden können. Im historischen Kontext lässt sich diese ‚schräge‘ Zeitordnung eines utopischen Theaters im Spannungsfeld zwischen der konkret erlebten politischen Unterdrückung und dem Emanzipationsversprechen des post-revolutionären politischen Diskurses verorten.

Beide, Muñoz und Dolan formulieren ihre utopische Konzeption im Rahmen feministischer und queerer Theoriebildung und beziehen sich auf zeitgenössisches Theater und Performancekunst. Ihre Perspektive ist jedoch gleichermaßen fruchtbar für den Blick auf die historische Theatersituation der Frauen um 1800. Eine wichtige Anpassung im Hinblick auf das Amateurtheater muss jedoch erfolgen: hier geht es nicht nur um das utopisch-performative Erleben der Zuschauer, die sich zur politisch erhobenen ‚communitas‘^{xvi} zusammenfühlen, sondern es geht auch um die utopisch-performative Identitätsbildung durch das aktive Theaterspiel – die Schauspielerinnen setzen sich dem utopischen Erleben durch die Verkörperung ihrer Rolle und das freie Agieren auf der Bühne aus und werden dadurch immer wieder, quasi im ‚doing‘, in einer aktiven Handlungsmacht bestärkt.

Für die historische Situation um 1800 erscheint es nicht abwegig ‚Utopie‘ als Denkfigur anzusetzen. Man kann in dieser Zeit mindestens auf drei Ebenen Aspekte von Utopie identifizieren, die ineinandergreifend eine starke Auswirkung auf das Verständnis von Theater haben werden: 1) die politische Utopie von Freiheit und subjektiver Handlungsmacht; 2) die inszenierte

Utopie eines ‚Theaters der Hoffnung‘; 3) die gesellschaftliche Utopie einer ästhetischen Bildung zum ‚neuen Menschen‘.

Auf der ersten dieser drei Ebenen geht es um die Erfahrung radikaler politischer Umwälzungen, die Möglichkeitsräume eröffnen für politische Handlungsmacht jenseits von ständischen Hierarchien. Allerdings klaffen hier Theorie und Praxis noch weit auseinander: Ideen von Freiheit, Gleichheit und humanistischem Umgang werden in der alltagsweltlichen und politischen Realität nicht umfassend umgesetzt. Dennoch kommt es durch das Spannungsverhältnis zwischen den zirkulierenden Konzeptionen einer freien und besseren Welt und der an Handlungsmacht weiter armen Lebenswelt zu einer zunehmenden Aushandlung dieser Gegensätze, die in bestimmten Rahmungen und ‚Spielräumen‘ ein ‚doing‘ der Utopie als Vorauswurf einer möglichen freien Zukunft in Gang setzt.^{xvii} Dies lässt sich auch im Theaterverein *Urania* beobachten. An der ersten Fassung der Vereins-Konstitution von 1797 lässt sich der Einfluss republikanischer und demokratischer Ideen ablesen. Die ersten Paragraphen definieren ein gleiches Stimmrecht für alle Mitglieder, setzen einen Schutzraum für freie Meinungsäußerung und garantieren Rechtssicherheit:

§1.

Alle Mitglieder haben gleiche Lasten, also auch gleiche Rechte, und gleiche Stimmen

§2.

Jedes Mitglied hat das Recht etwas vorzutragen, so wie seine Meinung über das Vorgetragene zu sagen.

§3.

Kein Mitglied kann, wenn es aus Liebe zur Ordnung gegen ein Anderes auftreten, und sprechen muß, deshalb befeindet werden.

§4.

Das Gesetz ist für alle: Sicherstellung des einzelnen Rechts! es sey nun, daß es vertheidige oder bestrafe.^{xviii}

Auf der zweiten Ebene kann das aufklärerische Dramenrepertoire im Sinne eines ‚Theaters der Hoffnung‘^{xix} gelesen werden. Durchaus von den neuen politischen und gesellschaftlichen Ideen beflügelt, lieferte das bürgerliche Drama utopische Momente einer weiten Handlungsmacht insbesondere für seine Frauenfiguren. Ich möchte in diesem Sinne nicht so sehr einzelnen Werken der Zeit eine politische Durchschlagskraft bescheinigen.^{xx} Vielmehr geht es um die serielle Ausformulierung von utopischen Akten, dem performativen ‚doing‘, das auf der Bühne und im Theater durchgespielt und erlebt wird. In dieser Logik gewinnt der

Schnellschreiber und Meister der aufklärerischen Dramenserie August von Kotzebue eine immense Bedeutung.^{xxi} Seine bürgerlichen Dramen und Komödien, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts das Repertoire der *Urania* stark dominierten, konjugieren und variieren unendlich die Grammatik eines selbstgewählten aufklärerischen Handelns gegen äußere soziale, politische und wirtschaftliche Missstände.

Auf der dritten Ebene lassen sich die zeitgenössischen Konzepte von ‚utopian performatives‘ (Dolan) und ‚utopian futurities‘ (Muñoz) eng an die historischen Diskurse um ästhetische Bildung anschließen, wie es am prominentesten Friedrich Schiller formuliert hat. In seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793/95)^{xxii} geht es explizit darum, die Utopie einer besseren Gesellschaft zu realisieren. Sowohl gegen den revolutionären Umsturz von unten als auch gegen die Dekadenz der höheren Stände gerichtet^{xxiii}, entwirft Schiller die politische Idee von freien, ästhetischen Bürgern in einer friedlichen Gesellschaft. Um die Menschen durch die Schönheit hin zur Freiheit zu führen^{xxiv}, muss die harmonische Aufhebung des Konflikts zwischen dem physischen Charakter (niedere Triebe, körperliche Bedürfnisse) und dem sittlich-moralischen Charakter (formale Rationalität) erreicht werden. Und diese gelänge laut Schiller durch Herausbildung des dritten, des ästhetischen Charakters.^{xxv}

Genau wie Dolan und Muñoz nimmt auch Schiller die Perspektive von Theater- und KunstrezipientInnen ein. Die performativ bildende Wirkung geschieht durch Anschauung und nicht durch aktive Teilhabe an der künstlerischen Gestaltung. Der von allen gleichermaßen formulierte politische Anspruch einer gesellschaftlichen Transformation lässt sich jedoch unmittelbar mit den ästhetischen, sozialen und politischen Praxen im Amateurtheater-Verein verbinden.

Der Theaterverein *Urania* als utopischer Spielraum

Die Privat-Theater-Gesellschaft *Urania* war ein typisch bürgerlicher Verein des frühen 19. Jahrhunderts.^{xxvi} Durch eine emanzipativ-protodemokratische Verfassung waren ihre Mitglieder mit gleichen Stimmen und Rechten ohne Unterschied des Standes ausgestattet. Der Haupt-Zweck waren die Theateraufführungen und sonstigen geselligen Unternehmungen wie etwa Bälle und Abendtische, die nur für die Mitglieder selbst und ausgewählte Gäste bestimmt waren. Mit diesen Kulturpraxen war ein deutlicher Bildungsanspruch verbunden: zum einen wurde ein bestimmter ‚Bildungsgrad‘, eine Offenheit für Theater und Literatur, die Lesefähigkeit und das Wissen um einen Literaturkanon vorausgesetzt. Zum anderen wurde ästhetische Bildung als Grundessenz bürgerlichen Theaterspiels umarmt. Theatergenuss und Theaterspiel wurden als Mittel zur Selbstbildung und

Verfeinerung der Sinne verstanden, welche den Menschen zum sittlichen Bürger formen und ihm dadurch den Status eines selbstbestimmten und frei handelnden Gesellschaftsmitglieds verleihen. Diese spezifische Performativität einer gelebten Bürger- und Bildungskultur fand unter den Grundbedingungen einer expansiven urbanen Entwicklung in Berlin um 1800 einen reichen Boden zur Entfaltung.

Für die männlichen Vereinsmitglieder bestand das utopische Potential des Theatervereins vor allen Dingen in der Ausbildung einer Bürgeridentität (Citizenship) und der Einübung bürgerlicher und politischer Rechte. Für die Frauen im Verein, und hier vor allen Dingen für die ‚spielenden Damen‘ bot sich der utopische Spielraum einer öffentlichen und professionellen Tätigkeit, die in der bürgerlichen Gesellschaft außerhalb des Vereins extreme Einschränkungen erfuhr. Wie stark die Anziehungskraft des Theatervereins für das utopische Sehnen von bürgerlichen Frauen war und welche repressiven Kräfte dagegenwirkten, zeigt exemplarisch und eindrücklich ein anonymer Brief von ca. 1804, der sich in den Vorstandsprotokollen der *Urania* befindet:

O!! wenn mein Wunsch in Erfüllung ginge daß Ihnen diese wenigen Zeilen ein viertelstündiges Vergnügen gewährten, wodurch den doch nur ein sehr geringer Theil – meiner an Ihnen abzutretenden Verbindlichkeit, Ihnen als Entschädigung geworden wäre so würde ich mich unendlich glücklich schätzen. Auch habe ich mit Vergnügen bemerkt, daß Sie meinen Rath unterm 21. d.m. nicht ganz auf die Seite gelegt und werde ich mich jederzeit freuen, wenn ich Gelegenheit finden werde, Sie auf diesen oder jenen Gegenstand zu Ihrem Vortheil aufmerksam zu machen. Schließlich bitte ich nur noch recht sehr diese Aeüßerungen nur als das zu betrachten was sie sind – nemlich als bloße Anhänglichkeit erzeugt durch die, mit Fleiß, Nachdenken und mit Kunst gut dargestellten Gemählde – und nicht als Eigendünkel, weil es ein Weib ist die es Ihnen sagt.

Wenn ich Mann wäre, würde ich auf jeden Falle zu Ihnen treten, wenn Sie denn, der Aufnahme unter sich mich werth finden würden. Jedoch als Weib, nicht mit dem Tallent wohl aber mit dem herzlichen richtigen Gefühle ausgerüstet, daß auch dazu gehört, um die verschiedenen Charaktere darzustellen – muß ich es mir auf immer versagen Ihnen als ein solches nützlich zu werden, und das glückliche Gefühl entbehren, Schöpferin, glücklicher und angenehmer moralisch guter Stunden für meine Mitmenschen zu werden. Ach! ich fühle es, dieser Gedanke der immer einer meiner angenehmsten war, stimmt mich zur Traurigkeit [...]^{xxvii}

Für die stilistisch fein formulierende Briefeschreiberin ließe sich folgendes historische Szenario entwerfen: Sie stand als Ehefrau oder Tochter unter der Vormundschaft eines Mannes.^{xxviii} Ihr innigster Wunsch war es, Theater zu spielen, dazu erhielt sie jedoch keine Erlaubnis. Sie stand heimlich in einem brieflichen und auch mündlichen Austausch mit einem Vereinsmitglied, das auch selbst auf der Bühne stand – wahrscheinlich handelte es sich um einen der Vorstände, da der Brief in die *Urania*-Akten einging. Der Brief macht

deutlich, dass der Frau hier die Emanzipation als Bürgerin *und* Kunstschaffende verweigert wurde. Die offene Äußerung von Meinung und Kritik, die ja im Geheimen geäußert eine positive Wirkung hatte, stand der Briefschreibern nicht zu. Der erteilte Rat wurde beherzigt zum Vorteil der Darstellung, wie sie bemerkt. Gleichzeitig muss diese produktive Kritik aber dezent gerahmt und fast entschuldigt werden: sie sei nur durch Freundschaft erzeugt und angestoßen durch die Erfahrung der guten Darstellung, also durch die Aktivität des Mannes. Die *männliche* Kritik darf sich frei äußern, die *weibliche* muss den Vorwurf des ‚Eigendünkel‘, also der Anmaßung, widerlegen und ihre Quelle im kreativen Tun des Mannes verorten.

Mit der ersehnten Mitgliedschaft würde sich die Möglichkeit zur ‚Schöpferin‘ zu werden, tätig zu sein und gleichzeitig andere mit den eigenen Werken zu erfreuen, eröffnen. So aber verbleibt nur der verdeckte Weg, durch einen anderen, durch einen Mann, die eigenen Ideen und Anregungen zu verwirklichen.

Die Briefschreiberin formulierte hier genau die zentralen emanzipativen Versprechen des bürgerlichen Theatervereins, die sich für die männlichen Mitglieder einlösten: *freie Äußerung von Meinung und Kritik* („diese Äußerungen“), *Zugehörigkeit zu einem ausgewählten Kreis von gleichen Bürgern* („der Aufnahme unter sich werth“) *und die Entfaltung einer kreativen Kraft* („Schöpferin angenehmer Stunden“). Aus der Verweigerung dieses solcherart praktizierten emanzipativen Identitätsmodells erwuchs für die Frauen ein immenser Leidensdruck, wie die unbekannte Frau deutlich ausdrückte. Die Eingrenzung der Spielräume der anonymen Schreiberin kommen von außerhalb des Vereins, etwa von ihren Vormündern. Innerhalb des Vereins gab es zumindest die Aushandlung solcher Spiel- und Freiräume für bürgerliche Frauen des frühen 19. Jahrhunderts, daran beteiligt waren insbesondere die aktiven Amateur-Schauspielerinnen.

Frauen im Theater-Verein

Ab 1847 konnten Frauen Abonnements-Mitglieder werden, aber erst 1893 wurden Frauen und Männer als Vollmitglieder formal gleichgestellt. Dennoch waren seit Beginn des Theatervereins Frauen auf der Bühne als sogenannte ‚Spielende Damen‘ tätig, die mit einigen Theaterbillets entschädigt wurden. Dies waren Familienangehörige von Vereinsmitgliedern oder junge Debütantinnen von außerhalb, die eine Bühnenkarriere anstrebten, sowie ehemalige Schauspielerinnen, die sich von der Berufsbühne zurückgezogen hatten.

Insbesondere die Debütantinnen waren in einer spezifischen Situation. Ihr Berufswunsch wurde einerseits nach Kräften unterstützt, die Uranier hatten keinerlei Vorbehalte gegenüber dem Schauspielberuf für Frauen. Im

Gegenteil, es wurde stolz mitgeteilt, wenn eine der jungen Frauen von der *Urania*-Bühne aus ein festes Engagement an einer der Hof- oder Stadtbühnen gefunden hatte. Insbesondere der Übergang an die königliche Bühne in Berlin war durchaus eine realistische Option für die jungen Schauspielerinnen. Beide Theaterdirektoren, Iffland und später von Brühl, betrachteten die *Urania* als geeignete Ausbildungsstätte und Talentschmiede. Andererseits wurden die jungen Schauspielerinnen nach der Maßgabe des männlichen Diskurses im Verein strikt in den Grenzen bürgerlichen Anstandes und bürgerlicher Moral gehalten. Die Doppelperspektive der Ausbildung des *Schauspielers als Bürger* und des *Bürgers als Schauspieler* war auch für die jungen Frauen gültig, jedoch beschränkte sich das Emanzipationsversprechen auf das Zugeständnis einer Berufstätigkeit an sich und noch lange nicht auf eine mögliche Mitbestimmung und Mitwirkung in der politischen Realität einer bürgerlichen Gesellschaft.

Das grundlegende Frauen-Modell im Theaterverein folgte dem Bild der bürgerlichen Dame mit gehobenem Bildungs- und Besitzstand, die keinem eigenen Beruf nachging und in der Öffentlichkeit weitgehend unsichtbar blieb. Dadurch ist eine Vollmitgliedschaft für sie lange undenkbar, versteht sich der Uranier doch als tätiges, emanzipiertes und in der ‚Halböffentlichkeit‘^{xxx} (zwischen der Privatheit der Mitgliedschaft und der Öffentlichkeit der Theateraufführungen) der *Urania* erfolgreich agierendes Gesellschaftsmitglied.^{xxx} Das vollständige Gegenmodell ist die Schauspielerin, die berufstätig ist und gerade durch diesen Beruf in der Öffentlichkeit maximal sichtbar erscheint. Die *Urania* vereint in einer ambivalenten Position diese widersprüchliche Lebensrealität: während man jede andere Form der Erwerbstätigkeit von Frauen rigoros ablehnte, wurde die Professionalisierung der eigenen Schauspielerinnen hochgeschätzt und massiv unterstützt. Berufsschauspielerinnen genossen in der *Urania* Anerkennung, sie wurden auch in die bürgerliche Geselligkeit voll integriert.

Bürgerliche Frau und Schauspielerin

Die Grenze der Akzeptanz war allerdings erreicht, wenn sich die Frauen neben der Schauspielertätigkeit, die in der *Urania* zwar nicht professionell war, doch deutlich als Vorstufe zur Berufsausübung gepflegt und anerkannt wird, einer anderen gewerblichen Tätigkeit widmeten. 1817 hat das Gerücht, gewerblich tätig zu sein, für die Schauspielerin Herbst^{xxx} fast den Ausschluss zur Folge. In der Konferenz berichtete der Regisseur Boecke, er habe Nachricht erhalten, dass

die bey uns in verschiedenen Rollen beschäftigt gewesene Demoiselle Herbst, früher bey einigen Herrschaften im Dienst gestanden, und sich gegenwärtig der Schneider-Profession befleißige, um dadurch ihren Unterhalt zu erwerben. Um den anderen Damen

hierdurch kein Aergerniß zu geben, würde es daher am zweckmäßigsten sein, auf die Demoiselle Herbst, fernerweit nicht mehr zu rücksichtigen und deren Billets einzubehalten.^{xxxii}

Angeblich lag es im Interesse der anderen Frauen, Erwerbstätige fernzuhalten. Selbst wenn sie sich so geäußert hatten, dann folgten sie wohl dem männlichen Diskurs, der die Untätigkeit den bürgerlichen Frauen als Norm setzte. Eine Woche später stellte der Regisseur Boecke fest, dass es sich um ein reines Gerücht handelte, Frl. Herbst durfte als spielendes Mitglied in der *Urania* verbleiben.^{xxxiii} Der Ruch einer gewerblichen Tätigkeit genügte, um die Abgrenzungsreflexe der *Urania* gegen arbeitende Schichten wirksam werden zu lassen. Ähnlich verhält es sich 1823 mit der Absage an zwei Schauspiel-Debütantinnen^{xxxiv}. Aus ihren Bewerbungsschreiben kann man ihre einfache Herkunft ablesen: die eine hat sichtlich Mühe mit Rechtschreibung und Formulierung^{xxxv}, die andere legt offen, im Laden ihrer Mutter zu arbeiten^{xxxvi}.

Etwas paradox wirkt es dann, wenn die Uranier den Berufswunsch ‚Schauspiel‘ junger Frauen vorbehaltlos unterstützen. Dies muss wohl im Zusammenhang des grundsätzlichen Bestrebens der *Urania* gesehen werden, den Schauspiel-Beruf in den Rang einer bürgerlichen Tätigkeit zu erheben – ein Projekt der ‚Verbürgerlichung‘, das Männer wie Frauen gleichermaßen umfasste. In einer Reihe von schriftlichen Kritiken aus dem Jahr 1827^{xxxvii} wird deutlich formuliert, dass die Korrektur-Hinweise im Hinblick auf eine professionelle Karriere unterstützend geäußert werden. Und auch einzelne junge Schauspielerinnen drücken in Abschiedsbriefen deutlich ihre Dankbarkeit für die Unterstützung des Vereins bei Ausbildung und Übergang in den Beruf aus. Emilie Willmann etwa hinterlässt mit ihrem Abschiedsbrief im Mai 1815 auch die Bitte um Beistand zu ihrem Bühnen-Debüt am Berliner Nationaltheater, der ihr gerne gewährt wird.^{xxxviii}

Dieser Beistand durch die Vereinsamateure ist nicht unbedeutend für eine junge Debütantin. Ein berühmtes Beispiel für die Verletzlichkeit einer jungen Schauspielerin gegenüber einem männlich-aggressiven Publikum ist der Theaterskandal um Friederike Unzelmann-Bethmann und ihre Tochter Minna. 1809 hatte letztere sich gegenüber Werbeversuchen von jungen Offizieren widersetzt und war daraufhin mit lautem Pochen während ihres Bühnenauftritts abgestraft worden. Daraufhin betrat ihre Mutter, eine anerkannte und höchst populäre Schauspielerin, die Bühne, um sie vor den Aggressionen der militärischen Bande in Schutz zu nehmen. In der Folge wurden jedoch nicht die Ruhestörer, sondern die beiden Frauen mit öffentlicher Entschuldigungspflicht (die Mutter) und Entbindung aus dem Theaterkontrakt (die Tochter) bestraft.^{xxxix} Ein solches ‚mobbing‘-Verhalten gegenüber Schauspielerinnen führte immer wieder zu Theaterskandalen. Dem

zugrunde lag eine traditionelle Vorstellung von der (sexuellen) Totalverfügbarkeit des weiblichen Bühnenkörpers für die männlichen Zuschauer. Dieser Art von Erniedrigung waren die *Urania*-Schauspielerinnen nicht ausgesetzt. Es wurde streng auf ein gesittetes Verhalten der Zuschauer geachtet bis hin zur Forderung, keine Anzeichen des Missfallens aber auch des Gefallens äußern zu dürfen. Dieses ‚Applaus-Verbot‘ wurde im Theaterverein immer wieder kontrovers diskutiert^{xI}, die Schauspieler fühlten sich nicht wahrgenommen^{xII}. Darüber hinaus war es „aktiven Militair-Angehörigen“ nicht erlaubt, Mitglied im Verein zu werden, dadurch hielt man die doch oft problematisch agierende Gruppe der jungen Offiziere draußen^{xIII}. Mit ihrer strengen bürgerliche Disziplin im Zuschauerraum hat die *Urania* sicher einen Beitrag geleistet zur Durchsetzung eines neuen, nämlich stillen und andächtigen Rezeptionsmodus’ im Theater.^{xIII} Welche Entlastung dies insbesondere für Schauspielerinnen bedeutete, ist bisher noch nicht ausreichend reflektiert worden.

Um diese Unterstützung der *Urania* zu erhalten auf dem Weg in den Beruf, oder auch während der Berufsausübung, mussten die jungen Frauen sich allerdings vollständig in das bürgerliche Modell einpassen, insbesondere in die normativen Formeln von ‚Anstand‘ und ‚Moral‘. So wurde 1835 etwa die junge Elevin Frau Bouffier vom Verein ausgeschlossen, weil sie bei einer Ballveranstaltung einem Vorstandsmitglied gegenüber den Namen ihrer weiblichen Begleitung für die Fremdenliste nicht nennen wollte. Die Delinquentin,

welche für die derselben ertheilte Beguenstigung, sich die Bildung für das Theater auf unserer Privatbühne zu verschaffen, unserer Gesellschaft die grösste Achtung und die genaueste Befolgung der zur Behaltung der in unserem Verein vorherrschenden Sitte und des Anstands bestehenden [...] gesetzlichen Ordnungen, schuldig war^{xIV},

konnte sich nicht einmal selbst verteidigen. Ihr Vater versuchte vergeblich, sich mit einem Brief^{xIV} für sie einzusetzen^{xVI}.

Grundsätzlich wurden diejenigen Schauspielerinnen, die einen gewissen Grad an Selbstbestimmung einforderten, etwa bei der Rollenzuteilung, als ‚schwierig‘ betrachtet. Der Regisseur Chabot stellte 1808 fest, dass er grundsätzlich im Konflikt mit den Darstellern stehe, da diese seine Rollenzuteilung selten ohne Protest akzeptierten. Besonders schwierig sei allerdings der Umgang mit den Schauspielerinnen:

Nicht zu gedenken, welchen Verdruß ich bey Besetzung und Ueberreichung der Rollen, von den Damen erdulden muß, wovon keiner in der Conferenz etwas erfahren kann, weil die Parthien in der Wohnung einer jeden von mir gebracht werden müßen. Diese Damen sind allein Ursach warum manch schönes, bereits ausgeschriebenes Stück, liegen bleiben muß.^{xVII}

Die von den Schauspielerinnen überlieferten Beschwerdebriefe sind in der Tat sehr scharf formuliert und erscheinen in Stil und Sprache über ihr Ziel hinauszuschießen. Warum?

Zunächst einmal lässt sich feststellen, dass den Frauen, die von den wöchentlichen Konferenzen ausgeschlossen waren, einzig die schriftliche Beschwerde als Diskussionsbeitrag zugestanden war. Dagegen sind von den Auseinandersetzungen und Konflikten der Männer zum einen Briefe, zum anderen aber auch Konferenz-Protokolle von mündlichen Verhandlungen überliefert. Dadurch erscheinen die Dispute der Männer im Verein immer im Licht einer ausgleichenden Verhandlung. Vielfache Protokollnotizen von erfolgten Versöhnungen, von weisem Ausgleich balancieren die ‚verbrieften‘ Kontroversen aus. Demgegenüber bleibt den Frauen mit der schriftlichen Intervention nur die Maximalforderung und eine kräftige Schwarz-weiß-Zeichnung des Konflikts, um ihre Rechte durchzusetzen. Nur dadurch konnten sie darauf hoffen, in den Konferenzen Gehör und vielleicht auch einen Anwalt ihres Anliegens zu finden.

An einer über mehrere Monate mit Caroline Schöning geführten Auseinandersetzung lassen sich die von spezifischen Frauenbildern motivierten Positionen deutlich herauslesen. Die Schauspielerin ist die erste Liebhaberin des *Urania*-Theaters und hatte sich durch Talent und berufliche Erfahrung^{xlviii} eine zentrale Stellung im Verein erarbeitet. Nach einem Streit mit dem Regisseur Laacke über die Rollenvergabe drohte sie in einem Brief an den Vorstand mit dem sofortigen Austritt aus dem Verein. In der Konferenzsitzung vom 18.12.1837 wurde der Fall diskutiert:

Bei der Lage der Sache fand die Versammlung sich außer Stande hierin entscheiden zu können, sie war indeßen der Meinung, daß ein Verlußt der Dem. Schöning welche für die ersten Rollen des diesseitigen Theaters ganz allein dastehe, höchst empfindlich sein und die Gesellschaft umso mehr in vielfache Verlegenheit bringen dürfe, als das Talent der Dem. Schöning anerkannt ist, dieselbe jederzeit und in allen Fällen die größte Bereitwilligkeit gegen die Gesellschaft gezeigt habe und durch ihr höchst anständiges Benehmen sich der allgemeinen Achtung erfreue.^{xlix}

Die Vereins-Mitglieder erkannten Frau Schönings zentrale Rolle in ihrem Ensemble und forderten vom Regisseur, einen Ausgleich zu erzielen. Vorläufig wurde tatsächlich eine vorläufige Versöhnung erzielt, aber der Konflikt um die angemessenen oder unangemessenen Rollenforderung der Schauspielerin schwelte weiter bis zu dem Punkt, dass der Vorstand sich völlig in der Sache ‚Schöning‘ entzweite und am 28.5.1838 zurücktrat^l.

Mit einem neuen Regisseur wurde Fr. Schöning zur neuen Saison ab Herbst 1838 wiederum ins Ensemble aufgenommen, der Frieden hielt jedoch nicht lange. Schöning beanspruchte in dem Stück *Die beiden Sergeanten* (nach dem Französischen von Theodor Hell) die Rolle der ersten Liebhaberin. In einem

langen Brief erklärt sie, warum sie die ihr zgedachte Rolle der älteren Madame Derville postwendend zurückgeschickt hatte.

Die Äußerung in Ihrem Brief, daß die Rolle der M. Derville beim Publikum das meiste Interesse erregt, kann nur jemand hervorbringen, dem das Stück völlig unbekannt ist, oder der gar nichts vom Theater versteht. – Ich spiele Liebhaberinnen in Trauer- Schau- und Lustspielen. Die Laurette, die Liebhaberin im Schauspiel, war also diejenige Rolle, die für mich paßte, jedoch keineswegs die Frau des Sergeanten, die bereits einen Knaben hat, der durch Dlle. Bartsch, ein 17jähriges Mädchen, dargestellt werden soll. Ich spiele nur Mütter, wenn keine Liebhaberin im Stück ist, oder wenn diese Mutter eine jugendliche und weit überlegene Rolle vor der Liebhaberin ist.^{li}

Leicht kann man den deutlichen Tonfall hier als Rückzugsgefecht einer älter werdenden Schauspielerin deuten. Die Angst in das weniger bedeutsame Fach der ‚zweiten Liebhaberin‘, der ‚Matrone‘ oder gar der ‚komischen Alten‘ zu geraten war für die Schauspielerinnen der Zeit durchaus realistisch und bedeutete einen immensen Verlust an Einfluss und Gestaltungsmöglichkeit. Gerne möchte ich an dieser Stelle auf Spekulationen über die ‚Torschluss-Panik‘ einer Frau verzichten und stattdessen die Perspektive eines Emanzipationsversuches einnehmen. Mit ihrem Brief setzte Caroline Schöning der Fremdbestimmung eine klare Grenze. Sie erklärte sich befugt, über ihr Rollenrepertoire selbst zu entscheiden und scheute sich nicht, den patriarchalen Gestus der Uranier entschieden zurückzuweisen. Der Furor ihres Briefes speist sich aus einer vom Vorstands-Komitee brieflich an sie ergangene Belehrung, dass die Zurückweisung der Rolle unangemessen gewesen sei. Es heißt dort:

Ohne uns in weitere Auseinandersetzungen einlassen zu wollen, geben wir Ihnen als einer junge Dame, welche auf Bildung Anspruch macht, zu erwägen, welchen Eindruck ein so unüberlegtes Benehmen bei einer Gesellschaft gemacht haben muß, die Ihnen jederzeit mit Artigkeit und Achtung entgegengekommen ist. Besonders wurden gerade diejenigen Mitglieder, welche bei Ihren früheren Beschwerden, auf eine entschiedene Weise Ihre Parthie genommen und als Ihre Wortführer aufgetreten waren, von höchstem Unwillen ergriffen, und bereuten es, so warme Vertheidiger einer Dame gewesen zu seyn, die ihren eigenen Vortheil so wenig kennt, daß sie sich zu Handlungen hinreißen läßt, die nichts weniger als geeignet sind, ihr die Achtung und Liebe der Gesellschaft zu bewahren.^{lii}

Schöning emanzipierte sich entschieden von der Rolle der zu belehrenden und zu bildenden ‚jungen Dame‘, indem sie darauf direkt antwortete:

Sehen Sie meine Herren, die Sie mich Bildung lehren wollen, mein Betragen, keineswegs unüberlegt, kann ich jederzeit verantworten; möge es auch auf meine vormalige Vertheidiger einen unangenehmen Eindruck gemacht haben /der mit Ihren Worten/ sie ihr früheres Fürwort für mich schmerzlich bereuen ließ; ich kann den Vortheil wie sie sich ausdrücken, gar leicht verschmerzen; möge Sie der Nachtheil von Ihrem unüberlegten Betragen eben so wenig drücken, dieses ist mein Wunsch für Sie!^{liiii}

Die Schauspielerin drückte klar aus, dass sie ihr Verhalten selbst verantwortete und keines Fürsprechers bedurfte. Und – ihr war klar, dass ihr Ausscheiden aus der *Urania* gravierendere Folgen für den Verein als für sie persönlich hatte.

Deutlich erkennbar wird die ambivalente Position der Schauspielerin. Zum einen war sie mit wesentlich mehr Gestaltungs- und Entscheidungsspielräumen ausgestattet als jede andere Frau. Ihre berufliche Tätigkeit verschaffte ihr Anerkennung innerhalb der *Urania* bis hin zu einer gewissen Machtposition. Zum anderen zückten die Mitglieder der *Urania* im Zweifel das Kontrollmittel ‚Anstand‘ und ‚Achtung‘, um die Frauen in ihre Schranken zu weisen. Jüngere und unerfahrenere Schauspielerinnen, wie etwa der Fall Bouffier zeigt, waren dabei stärker der männlich bürgerlichen Macht ausgesetzt als so etablierte Akteurinnen wie Caroline Schöning.

Risse zu Spielräumen aufweiten

Wie oben dargestellt, ermöglichte das bürgerliche Dispositiv einerseits eine effektive Kontrolle der schauspielenden Frauen, andererseits gab gerade die Schauspielaktivität im Verein den Frauen sowohl eine Möglichkeit, ihr Selbstvertrauen auszubilden durch den schauspielerischen Erfolg, als auch eine Plattform, ihre Bedürfnisse und Ansprüche überhaupt zu formulieren. Im Rahmen des Theatervereins waren die Frauen an dem Projekt der ‚Verbürgerlichung des Schauspielstandes‘ beteiligt, ihre Ausbildung und ihre schauspielerischen (später auch professionellen) Erfolge wurden anerkannt und unterstützt. Mit großen Stolz rief man etwa die ehemaligen Amateurspielerinnen, nun Berufsschauspielerinnen, von den Hofbühnen zurück an die *Urania*, um bei Jubiläumsveranstaltungen aufzutreten.^{liv} Gleichzeitig begaben sich die Frauen durch den Schauspielberuf in einem viel größeren Maße als die Männer in eine prekäre Zone. Die Grenzen von ‚Anstand‘ und ‚Sitte‘ wurden umso schärfer gezogen, je stärker die Frauen in der Öffentlichkeit auftraten. In diesem Sinne wirkt das Agieren des Vereins im Hinblick auf die Verdammung und Bestrafung ‚unbürgerlichen‘ und ‚unprofessionellen‘ Verhaltens widersprüchlich. Aber es sind genau diese Widersprüchlichkeiten, welche Risse im bürgerlichen Frauenbild zu Spielräumen weiblichen Schauspielens aufweiten können, wie etwa Dem. Schöning und die anonyme Briefschreiberin erkannten.

Insofern waren die Frauen im Amateurschauspiel Teil einer utopischen Performance bürgerlicher Emanzipation, der sicher keine politische Revolution nachfolgte, die aber an der Realisierung einer Berufsperspektive von Schauspielerinnen mitwirkte. Wie weit der emanzipative Aufbruch sofort von den Arbeitsbedingungen und Kämpfen an den professionellen Bühnen eingebremst wurde und der utopischen Sehnsucht die harte Desillusionierung

zur Seite tritt, muss in Einzeluntersuchungen zu Lebensläufen von Schauspielerinnen im 19. Jahrhundert weiter diskutiert werden.

ⁱ Olympe de Gouges, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*; Marie Jean André de Condorcet, *Sur l'admission des femmes au droit de cité* (1790).

ⁱⁱ Vgl. hierzu einschlägig die *Geschichte der Frauen*, 4. Band: „Das 19. Jahrhundert“, hg. von Geneviève Fraisse und Michelle Perrot, Frankfurt/New York und Paris 1994; und hieraus insbesondere den Abschnitt „Der politische Bruch und die Neuordnung des Diskurses“, S. 18-133.

ⁱⁱⁱ Man bedenke, dass erst 1977 im BGB der Passus entfernt wurde, nach dem eine Frau gegen den Willen des Ehemannes nur dann berufstätig sein durfte, wenn die Familie dadurch nicht vernachlässigt würde.

^{iv} So bezeichnete die Mitglieder *Urania* immer wieder als ‚ihre Republik‘, in der sie ein freies Stimmrecht ausüben durften. Vgl. etwa FU Berlin, Sammlung Walter Unruh, NL Urania, Konferenz 9.11.1829 oder auch Konferenz, 13.4.1830. Quellen aus dem Nachlass werden im Folgenden mit „Slg. WU, NL Urania“ bezeichnet.

^v Besonders eindrücklich geschildert in den Tagebuchaufzeichnungen von Karoline Schulze-Kummerfeld (1745-1815): *Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld*, hg. von Emile Benezé, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Nr. 23, Berlin 1915, 2 Bde.

^{vi} Ich danke Anna Volkland für den Hinweis auf Barbara Becker-Cantarinos Studie *Der lange Weg zur Mündigkeit*, Stuttgart: Metzler, 1987, in der sie ausführlich ausarbeitet, dass Frauen im Verlaufe des 18. Jahrhunderts aus einer aktiven Rolle als Prinzipalinnen von Wandertruppen auf die reine Schauspielerei zurückgeworfen wurden. Zum Ende des 18. Jahrhunderts, mit einer zunehmenden Institutionalisierung von Theater, ist keine einzige Frau mehr in einer leitenden Funktion zu verzeichnen. Vgl. ebd., insbes. Kapitel 5 „Von der Prinzipalin zur Primadonna. Frauen am Theater“, S. 303-340. Erst 1837 gelangte mit der Ausnahmestalt Charlotte Birch-Pfeiffer eine Frau an die Spitze eines öffentlichen Theaters: sie leitete bis 1843 das Stadttheater Zürich. Allerdings war Birch-Pfeiffer zu diesem Zeitpunkt nicht nur ein Schauspielstar, sondern fast noch populärer durch ihre zahlreichen Dramen. Diese Doppelrolle – Schauspielerin und Dramatikerin – mag ihr den entscheidenden Status für den Karriereschritt verliehen haben, könnte die Stadt Zürich doch darauf rechnen, dass ihre Erfolgsstücke die Finanzen des Theaters konsolidierten.

^{vii} Für eine feministische Perspektive auf dieser Problematik siehe Gisela Schwanbeck, *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Theater und Drama, 18, Berlin: Colloquium Verlag 1957; Renate Möhrmann (Hg.), *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte weiblicher Bühnenkunst*, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1989.

^{viii} Vgl. *Handbuch der Berliner Verein und Gesellschaften 1786-1815*, hg. von Ute Motschmann, Berlin 2015. In Berlin entstanden gegen Ende des 18. Jahrhunderts ca. 160 „vereinsartige Zusammenschlüsse“ (S. XV). Zwischen 1792 und 1807 wurden 8 Privattheatergesellschaften gegründet. Vgl. insbes. zu den Privattheatergesellschaften, S. 527-569.

^{ix} Vgl. zu Bildungsdiskurs und Frauenrolle ausführlich James C. Albisetti, *Mädchen- und Frauenbildung im 19. Jahrhundert*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 2007.

^x Zur *Urania* siehe Meike Wagner, „Das Spiel der Liebhaber – Ästhetische Bildung im bürgerlichen Amateur-Schauspiel“, in *Forum Modernes Theater*, Heft 1, 2020, S. 7-25; vgl. auch Ute Motschmann, „Die private Öffentlichkeit – Privattheater in Berlin um 1800“, in *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, hg. von Klaus Gerlach und René Sternke, Berlin 2009, S. 61-84.

^{xi} Ebd.

^{xii} Jill Dolan, *Utopia in Performance. Finding Hope in the Theater*, Ann Arbor 2005, S. 5f.

^{xiii} Ebd., S. 8.

^{xiv} Ebd., S. 19.

^{xv} Vgl. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York: NYU Press, 2009.

^{xvi} Dolan bezieht sich hier auf Turners Begriff von ‚communitas‘, wie er ihn in *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982, entwickelt.

^{xvii} In diesem Sinne haben auch die Junghegelianer Hegels berühmte Sentenz „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.“ (Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*) als Aufforderung gelesen, das vernünftig politisch Gedachte in Übereinkunft zu bringen mit einer zukünftigen vernünftigen politischen Realität. Vgl. zur Bedeutung dieser Lesart für das vormärzliche Drama Horst Denkler, *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*, München 1973, S. 29.

^{xviii} GSStA PK, I HA, Rep. 77, Ministerium des Innern, Tit. 420, Nr. 16 Bd.1, Bl. 24-27, Drucksache, Auszug der Gesetze des Privat-Theaters Urania zur Richtschnur der Mitglieder desselben. Berlin 1797.

^{xix} Vgl. den Buchtitel von Walter Hinck, *Theater der Hoffnung. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1988.

^{xx} Auch hier lässt sich Dolans Linie folgen, die postuliert: „Utopian performatives exceed the content of a play or performance.“ Dolan, *Utopia*, S. 8.

^{xxi} Zu August von Kotzebue vgl. etwa Meike Wagner: „On the Other Side of the Canon. August von Kotzebue as a Popular Playwright and Controversial Public Persona“, in: *Relevance and Marginalisation in Scandinavian and European Performing Arts 1770-1860*, ed. by Randi Margarete Selvik, Svein Gladsø, Annabella Skagen, London: Routledge, 2020, S. 66-88; Jörg F. Meyer: *Verehrt, verdammt, vergessen. August von Kotzebue. Werk und Wirkung*, Frankfurt a. Main: Lang, 2005.

^{xxii} Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2000.

^{xxiii} Ebd., S. 18f.

^{xxiv} Ebd., S. 11.

^{xxv} Ebd., S. 13f.

^{xxvi} Christiane Eisenberg: „Arbeiter, Bürger und der ‚bürgerliche Verein‘ 1820-1870“, in: Jürgen Kocka (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, München 1980, S. 187-218,

^{xxvii} Slg. WU, NL Urania, Brief Anonyma, o.d. [einsortiert unter Briefe vom Februar 1804].

^{xxviii} Für alle jungen ledigen Frauen, die bei der Urania als Debütantinnen eintraten war eine schriftliche Erlaubnis ihrer Vormünder (entweder der Vater, oder falls der Vater schon gestorben war ein weiterer männlicher Verwandter) erforderlich. Dies war nicht nur eine vereinsinterne Regel, sondern polizeilich Vorschrift. Vgl. etwa Slg. WU, NL Urania, Spielgenehmigung für Frl. Wunster von ihrer Mutter, 10.8.1935: „Daß meine Tochter, Friderike, sowohl mit meiner, als mit ihre Herrn Vormundes, Bewilligung sich dem theatralischen Fache gewidmet hat, bescheinige hiermit auf Verlangen. Henriette Wunster, geb. Hack“. Verheiratete Frauen unterstanden der Kuratel des Ehemannes. Junge Männer galten bis zur Volljährigkeit als unmündig.

^{xxix} ‚Halböffentlichkeit‘ meint hier, dass der Verein zwar grundsätzlich nur den Mitgliedern zugänglich war, aber die geselligen Veranstaltungen (Dinners, Bälle) und die Theateraufführungen auch von Fremden, die durch ein Vereinsmitglied eingeführt wurden, besucht werden konnten. Dadurch entstand eine Semipermeabilität in der Vereinsstruktur, die

immer wieder kontrovers diskutiert wurde, z.B. wenn doch Theaterbillets illegal in den freien Verkauf kamen (vgl. Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 28.1.1839), oder auch wenn Aufführungen in Zeitungen besprochen wurden, obgleich gerade öffentliche Kritik vermieden werden sollte (vgl. Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 18.12.1826).

^{xxx} Vgl. den abschlägigen Bescheid des Vorstands zur Anfrage, ob Frauen Mitglied werden könnten, Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 3.11.1817.

^{xxx}ⁱ Es handelt sich hier vermutlich um Friederike Herbst, die der Schauspieler Ludwig Devrient nach dem Tod ihres Vaters, eines Schauspielkollegen von Devrient, als Pflgetochter angenommen hatte. Geboren 1803 war sie von Devrient zur Ausbildung an die *Urania* vermittelt worden und stand mit 14 Jahren erstmals auf der Bühne. Die um 1817 entstandenen Gerüchte korrelierten also mit ihren ersten Bühnenauftritten und betrafen ein 14 Jahre altes Mädchen. Vgl. Ludwig Eisenberg, *Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*, Leipzig: List, 1903, S. 419f.

^{xxx}ⁱⁱ Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 8.12.1817.

^{xxx}ⁱⁱⁱ Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 15.12.1817.

^{xxx}^{iv} Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 13.10.1823.

^{xxx}^v Slg. WU, NL Urania, Brief von Dem. Ziemendorff, 9.10.1823.

^{xxx}^{vi} Slg. WU, NL Urania, Brief von Dem. Seifert, 10.10.1823

^{xxx}^{vii} Slg. WU, NL Urania, zwei Relationen, 28.1.1827

^{xxx}^{viii} Slg. WU, NL Urania, Brief von Emilie Willmann an den Vorstand, 8.5.1815 und Antwortentwurf vom Vorstand, Mai 1815.

^{xxx}^{ix} Der Fall wird ausführlich und kritisch diskutiert in Ruth B. Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, Amsterdam: Rodopi, 1994, S. 291-300; siehe auch Irmgard Laskus, *Friederike Bethmann-Unzelmann*, Theatergeschichtliche Forschung, 37, Kiel 1926.

^{xl} Vgl. hierzu etwa Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 18.1.1830.

^{xli} Vgl. Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 14.12.1835.

^{xlii} Vgl. Arno Paul, „Offizierskrawalle im Königlichen National-Theater währen der Iffland-Ära (1796-1814)“, in *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, hg. von Akademie der Künstler, Berlin: Frölich & Kaufmann, S. 71-80.

^{xlii}ⁱⁱⁱ Zur Disziplinierung der Theaterzuschauer im Kontext einer polizeilichen Ordnung der Ruhe um 1800 vgl. Jan Lazardzig, „Ruhe oder Stille? Anmerkungen zu einer *Polizey für das Geräusch* (1810)“, in *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Meike Wagner, Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 97-116.

^{xli}^{iv} Slg. WU, NL Urania, Brief des Vorstands an Hr. Bouffier, 28.9.1835 (Entwurf).

^{xli}^v Slg. WU, NL Urania, Brief von Hr. Bouffier, 21.9.1835.

^{xli}^{vi} Slg. WU, NL Urania, Brief des Vorstands an Hr. Bouffier, 28.9.1835 (Entwurf).

^{xli}^{vii} Slg. WU, NL Urania, Bericht des Regisseurs Chabot, 20.6.1808.

^{xli}^{viii} Sie war zunächst am Königstädter Theater in Berlin, dann in Königsberg und Danzig engagiert. Später gab sie den Schauspielberuf auf, kehrte zu ihrer Familie nach Berlin zurück und trat nur noch im nicht-professionellen Umfeld der Urania auf. Vgl. Rubrik „Figaronaden“, *Berliner Figaro*, No. 59, 10.3.1837.

^{xli}^{ix} Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 18.12.1837.

^l Vgl. Slg. WU, NL Urania, Konferenz, 28.5.1838.

^{li} Vgl. Slg. WU, NL Urania, Brief Schöning, 27.9.1838

^{lii} Slg. WU, NL Urania, Brief des Vorstands vom 24.9.1838.

^{liii} Slg. WU, NL Urania, Brief Schöning, 27.9.1838.

^{liv} In der *Festschrift zur 100-jährigen Jubelfeier der Privat-Theater-Gesellschaft Urania*, 1892, werden die Namen der am Festprogramm mitwirkenden Schauspielerinnen mit dem Zusatz ihrer

derzeitigen Wirkungsstätte und der Anmerkung „vormals Mitglied der Urania“ aufgeführt, vgl. *Festschrift*, 66f.