



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die im Zuge der Reformen des 18. Jahrhunderts
divergente Rolle der Frau am deutschen Theater“

Unter besonderer Berücksichtigung der Biografien von vier dazumal
agierenden Schauspielerinnen

Verfasserin

Katrin Wrann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Juni 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft UniStG

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 1
2. Die Institutionalisierung und Ästhetisierung des Theaters im Zeitalter der Aufklärung im deutschen Sprachraum.....	S. 3
2.1. Ein rezeptionsgeschichtlicher Rückblick	S. 3
2.2. Subventioniertes Bildungstheater als moralische Anstalt für jedermann.....	S. 4
2.3. Der Versuch im Zuge eines Zivilisationsprozesses Schauspieler in die bürgerliche Gesellschaft zu integrieren	S. 7
2.4. Die soziale Stellung der Schauspieler und die damit verbundenen gewerberechtlichen Grundlagen.....	S. 9
2.5. Die regionalen Unterschiede des Theaters am Beispiel einiger Städte im deutschsprachigen Kulturraum.....	S. 11
3. Die Industrialisierung und der Kulturwandel des deutschen Bürgertums und die damit verbundene Theaterreform im 18. Jahrhundert	S. 13
3.1. Polarisierung der Geschlechterrollen	S. 13
3.2. Das Rousseausche Erziehungsmodell	S. 15
3.3. Skizzierung der Reformation am deutschen Theater der Aufklärer.....	S. 18
3.4. Chronologische Aufzählung vierer Initiatoren der Theaterreform mit besonderem Augenmerk auf Gottsched.....	S. 19
3.4.1. Christian Freiherr von Wolff (1679 - 1754)	S. 19
3.4.2. Johann Christoph Gottsched (1700 - 1766) und seine umfassende Theaterreform	S. 20
3.4.3. Conrad Ekhof (1720 - 1778) und die Schweriner Schauspielerakademie....	S. 23
3.4.4. Johann Friedrich Löwen (1727 - 1771) und die Hamburger Entreprise (1767 - 1769).....	S. 24
4. Die Konsequenzen des Zivilisationsprozesses für die Frauen am deutschen Theater im 18. Jahrhundert.....	S. 27
4.1. Die Eroberung der deutschen Bühne durch die Frau unter der Einflussnahme anderer europäischer Länder	S. 27

4.2.	Vom ersten „Frauenberuf“ und der Pionierarbeit als Prinzipalin zur Primadonna auf der Bühne und Mätresse im Fürstenbett.....	S. 31
4.3.	Die öffentliche Person - eine Schauspielerin auf der Bühne gleichwie im privaten Leben.....	S. 35
4.4.	Oft bewundert, jedoch gänzlich missverstanden und auf Äußerlichkeiten reduziert - die Frau am Theater des 18. Jahrhunderts.....	S. 39
5.	Die kompromittierende Haltung der Kirche gegenüber dem Theater im Allgemeinen und gegenüber der Schauspielerin im Speziellen	S. 43
5.1.	Implikationen der lateinischen Kirchenväter in den Theaterstreit des 18. Jahrhunderts	S. 44
5.2.	Die bekanntesten Polemiken der lateinischen Kirchenväter in chronologischer Reihenfolge	S. 45
5.3.	Die insolenten Vorurteile der Kirche gegen die Schauspiele vom 17. bis ins auslaufende 18. Jahrhundert.....	S. 47
5.4.	Die Reaktion des Schauspielerstandes auf ihre Diffamierung durch die Kirche	S. 51
6.	Das deutsche Theater des 18. Jahrhunderts als Tummelplatz der "Sittenlosigkeit".....	S. 52
6.1.	Die Schauspielerin als Persona non grata und der Vorwurf der Lasterhaftigkeit	S. 53
6.2.	Goethe erzieht die Schauspielerinnen zur Sittenhaftigkeit	S. 54
6.3.	Iffland und die „zügellose“ Schauspielerin.....	S. 57
6.4.	Die offenkundige Macht des Publikums über die Theaterleute - im Besonderen über ihre weiblichen Angehörigen	S. 59
6.4.1.	Die regional unterschiedliche Behandlung der Schauspieler durch das Publikum am Beispiel von Hamburg und Berlin.....	S. 61
7.	Die deutsche Literatur und das Zeitschriftenwesen im 18. Jahrhundert unter kritischer Betrachtung der Darstellung der Frau - respektive der Schauspielerin.....	S. 63
7.1.	Moralische Wochenschriften.....	S. 63
7.1.1.	Die Moralischen Wochenschriften und das Theater.....	S. 66
7.2.	Theaterzeitschriften.....	S. 68

7.2.1. Die öffentliche Diffamierung einer Schauspielerin - eine Debatte im Theater-Kalender von 1794 bis 1798	S. 70
7.3. Kurze Anthologie über Frauen und Literatur	S. 73
7.3.1. Die Briefkultur im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhundert	S. 74
7.3.2. Die Schauspielerin als Protagonistin in der ersten Frauenliteratur.....	S. 75
7.3.3. Die autobiographischen Memoiren der Theaterfrauen	S. 76
8. Catharina Elisabeth Velten (1650 - 1715)	S. 79
8.1. Die erste deutsche Theaterprinzipsalin ist geboren	S. 80
8.2. Die Schauspielerin und der Diakon oder – „David gegen Goliath“	S. 81
8.3. Das Zeugnis der Wahrheit wird erneut aufgerollt	S. 84
8.4. Die Alte muss der „schönen Larve“ weichen	S. 86
9. Friederike Caroline Neuber (1697 - 1760)	S. 89
9.1. Friederikes dramatische Kindheit und ihre Flucht vor dem tyrannischen Vater	S. 89
9.2. Friederike Caroline Neuber auf dem Weg zur berühmtesten deutschen Prinzipsalin	S. 92
9.3. Der eloquente Professor und die renitente Prinzipsalin.....	S. 96
9.4. Die erste folgenreiche Niederlage der Neuberin.....	S. 99
9.5. Eine frustrierte Theaterfrau setzt sich zur Wehr	S. 102
9.6. Die Verbannung des Hanswurst vom Theater oder die Rache am Prinzipsal Müller	S. 103
9.7. Der Bruch mit Gottsched	S. 105
9.8. Das endgültige Scheitern der großen Künstlerin und Prinzipsalin.....	S. 108
9.9. Das einsame Ende der Friederike Caroline Neuber	S. 111
9.10. Resümee	S. 113
10. Karoline Schulze-Kummerfeld (1745 - 1815)	S. 117
10.1. Die Kindheit und Jugend der Karoline Schulze	S. 118
10.2. Karoline's Zeit als Schauspielerin bei der Ackermannschen Truppe.....	S. 123
10.3. Verleumdung und falsche Kritik im Konkurrenzkampf mit der Madame Hensel.....	S. 129
10.4. Das glücklichste Jahr der Schulzin als Schauspielerin	S. 131

10.5. Die Ehe mit Herrn Wilhelm Kummerfeld.....	S. 133
10.6. Karoline Schulze-Kummerfelds endgültiger Abschied vom Theater	S. 139
10.7. Resümee	S. 143
11. Karoline Jagemann (1777 - 1848)	S. 148
11.1. Karoline's Kindheit und Jugend in Mannheim.....	S. 149
11.2. Die Jagemann kehrt nach Weimar zurück	S. 151
11.3. Der lüsterne Herzog und die sittsame Schauspielerin.....	S. 155
11.4. Von der Hofschauspielerin zur Primadonna und Fürstenmätresse	S. 159
11.5. Frau von Heygendorf als Direktorin des Weimarer Hoftheaters	S. 162
11.6. Die Ära der Jagemann am deutschen Theater geht zu Ende.....	S. 164
11.7. Das eigenwillige Verhältnis zwischen Goethe und der Jagemann.....	S. 167
11.8. Resümee	S. 171
12. Conclusio	S. 175
13. Literaturverzeichnis.....	S. 179
14. Abstract (Deutsche Version)	S. 190
15. Abstract (English Version)	S. 193
16. Curriculum Vitae	S. 196

1. Einleitung

Das Thema der vorliegenden Arbeit auf der Basis differenter wissenschaftlicher Quellen ist, inwiefern sich die Rolle der Frau am deutschen Theater im Zuge der unterschiedlichen Reformen des 18. Jahrhunderts geändert hat. Dazu wurde die Arbeit faktisch in zwei Teile gegliedert, wobei Kapitel eins bis einschließlich Kapitel sieben als theoretischer Teil angesehen werden kann, der sich sowohl mit der Situation der Theaterfrauen im sozialen Kontext zu ihren härtesten Kritikern und Gegnern, als auch mit deren hartnäckigen Anfechtungen gegen die ambivalente Person der Schauspielerin beschäftigt hat. Der zweite Teil, d. h. Kapitel acht bis elf, besteht nun jeweils aus einer Biografie einer dazumal agierenden Schauspielerin, um die Authentizität der Recherche Ergebnisse aus den vorangegangenen Kapiteln zu unterstreichen und noch mehr zu vertiefen.

Ausgangspunkt der zentralen Fragestellung ist die indifferente Situation, der an der Peripherie des kulturellen Lebens agierenden Schauspielerin unter dem Gesichtspunkt der allgemeinen Konstruktion der idealen Frau und der Familienideologie des 18. Jahrhunderts, wobei sich die Untersuchungen, wie bereits erwähnt, auf den deutschsprachigen Kulturraum beschränken. Unter Berücksichtigung theaterimmanenter Faktoren wurde nun versucht, die vielen Gesichter der Schauspielerin und die dabei unabdingbare Notwendigkeit ihrer Selbstinszenierung herauszuarbeiten. Denn es ist die Schauspielerin, die zu gleichen Teilen verachtet und vergöttert wird, die über den bloßen Verdacht sexueller Beziehungen erhaben sein muss, Bewunderer und Bewerber aber auch nicht einfach abweisen darf und unter dem Schatten dieser Doppelmoral, die mit dem abverlangten Sozial- und Sittenkodex niemals zu vereinbaren ist, das ganze Jahrhundert hindurch in Konfliktsituationen gerät, wobei sie zwangsläufig das instituierte Klischee der Frau immer wieder aufs Neue durchbricht.

Allgemein gestaltet sich die deutsche Theaterlandschaft des 18. Jahrhunderts alles andere als homogen und obwohl die Schauspielerin in der sozialen und gesellschaftlichen Randgruppe der Komödianten selbst wiederum die Rand- bzw. Außenposition einnimmt, empfinden sie die Kirche, der Adel, die Reformer und die profanen Bürger als Provokation gegenüber der, von der jeweiligen Partei, zugeschriebenen Ordnung im System.

Diese Arbeit hat ein dokumentarisches Anliegen verfolgt, wobei sämtliche Beiträge keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit stellen. Idealerweise sollte viel mehr ein Verständnis für die außergewöhnliche, inkongruente Situation der deutschen Theaterfrauen

im 18. Jahrhundert geschaffen und ein adäquater Überblick über ihre Leidens-, Lebens- und Schaffensgeschichte gegeben werden.

Dabei stellte sich eine Eingrenzung des Themenbereichs als unabdingbar heraus. So hätte z. B. die nähere Beschäftigung mit dem ersten Auftreten der Frauen im gesamteuropäischen Raum den Rahmen dieser Arbeit bei Weitem überschritten. Aus diesem Grund wurde es im vorliegenden Diskurs nur als rezeptionsgeschichtliches Faktum und unter der Rücksichtnahme des Einflusses auf das deutsche Theater thematisiert.

Die vorliegende Arbeit wurde bestimmt durch den Versuch einer persönlichen Auseinandersetzung und Einschätzung der rezeptionsgeschichtlich relevanten Thematik unter dem Schwerpunkt der Herausarbeitung der Rolle der Frau respektive der Schauspielerin. Dies geschah natürlich in der Hoffnung, verschiedene Perspektiven zu eröffnen und einen möglichst umfangreichen Einblick hinsichtlich des Lebens der Theaterfrauen im 18. Jahrhundert zu geben. Dabei wurde versucht, die Erfahrungen und Beobachtungen der Schauspielerinnen als Individuum und im Kollektiv bestmöglich aufzudecken, unter besonderer Berücksichtigung ihrer Leistungen und Erfolge für und in diesem Zeitabschnitt.

2. Die Institutionalisierung und Ästhetisierung des Theaters im Zeitalter der Aufklärung im deutschen Sprachraum

2.1. Ein rezeptionsgeschichtlicher Rückblick

Umherziehende Komödianten, Vaganten, Schausteller, Gaukler und Spielleute tauchen in der Geschichtsschreibung immer wieder auf, ohne dass man sich auf einen Ursprung festlegen könnte. Es ist auch fraglich, in wie weit das deutsche Theater, das der Antike tatsächlich übernommen bzw. wo eine autonome Entwicklung begonnen hat.

Die Theaterforschung zeigt aber sehr wohl, dass die Entstehung eines deutschen Berufstheaters nicht auf eine Weiterentwicklung des ‚fahrende Volkes‘, sondern auf das Vordringen ausländischer Theatertruppen in den deutschen Sprachraum zurückzuführen ist.¹

„Erkennbar fremdes Vorbild mit fremdem Einfluß gelangt Ende des 16. Jahrhunderts mit englischen Schauspielertruppen aufs Festland, auch nach Deutschland [...] Zum Teil schon im 16., mehr noch im 17. Jahrhundert erscheinen italienische und französische Schauspieler und Sänger. Sie alle kommen aus Ländern, in denen bereits ein selbstständiges, geordnetes Theater vorhanden war, als im deutschen Bereich vorerst noch unsicher um seine Stellung gerungen wurde. Von einem Bildungsmittelpunkt in einer Hauptstadt, einer Residenz, die sich des geistigen Bedürfnisses nach Theaterspielen pfleglich angenommen hätte, war hier noch lange keine Rede. Allenfalls sind es einzelne fürstliche Höfe gewesen, die aber zunächst eigene Wünsche befriedigten und außerdem ausländische Komödianten heranzogen.“²

Im Zeitalter der Aufklärung ist nun aber nicht nur ein riesengroßer Umschwung am deutschen Theater zu erkennen, auch das Bürgertum erlebt einen Umbruch. Der deutschsprachige Raum ist in circa 350 Kleinstaaten zerfallen. In ebendiesen kämpfen Adel und Klerus um die Privilegien gegenüber dem profanen Bürgertum. Bürokratie und Beamtentum entwickeln sich. Und das deutschsprachige Theater will seinen festen Platz in der Gesellschaft erlangen. Doch die Aufspaltung des Landes in seine unzähligen Fürstentümer und freien Städte macht dies zu einem schier unmöglichen Unterfangen. Der Gedanke eines stehenden Nationaltheaters als gesellschaftliche Institution mit der Funktion einer moralischen Anstalt und Sittenschule wird geboren, doch wie nun diese Reformgedanken in die Realität umsetzen?

¹ Vgl. Helleis, *Faszination Schauspielerin*, S. 78.

² Schubart-Fikentscher, *Zur Stellung der Komödianten im 17. Und 18. Jahrhundert*, S. 11 f.

„Wenn man sich die verschiedenen Erscheinungsformen des deutschen Theaters Ausgang des 17. Jahrhunderts, nachdem die Erschütterungen durch den Dreißigjährigen Krieg etwas überwunden waren, betrachtet, so gewinnt man den Eindruck, als ob es sich bei dem Ringen um das Theater um eine ständische, vorwiegend bürgerliche Frage handle. [...] Vorhanden waren einige Hoftheater, an denen zunächst Ausländer, besonders Italiener, Opern aufführten. Die üblichen Spielpläne der deutschen Truppen mit den ‚Haupt- und Staatsaktionen‘ und mit dem Stegreifspiel hatten in höfischen Kreisen keinen Anklang finden können. Es war deshalb selten, daß deutsche Truppen an fürstlichen Höfen spielen durften; es geschah aber doch, wenn höhere künstlerische Leistungen geboten wurden.“³

2.2. Subventioniertes Bildungstheater als moralische Anstalt für jedermann

Die Theaterlandschaft des beginnenden 18. Jahrhunderts ist also nach wie vor geprägt durch ein Wandertruppen Dasein der Schauspieler, deren Budenvorführungen hauptsächlich die unterste soziale Schicht des Bürgertums beiwohnen. Diametral dazu zeigt sich das aristokratische Hoftheater, das nicht öffentlich zugänglich und somit auch nur dem Hofstaat und Adel vorbehalten ist. Die Aufklärer streben nun aber nach einem neuen, gereinigten Theater, das für alle sozialen Schichten gleich begehbar sein soll, um den Bildungsauftrag einer moralischen Anstalt vollständig zu erfüllen. Dies bedeutet für die Institution Theater eine grundlegende Veränderung, allen voran der Schauspieler selbst, die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein als unehrliches sittenloses Gesinde gelten. Im Zuge der Reform sollen sie sich aber vollkommen wandeln, ihre positiven Seiten nach außen kehren und damit eine tugendhafte Vorbildfunktion für die profanen Bürger einnehmen. Das Theater als moralische Anstalt soll eine gereinigte Schaubühne sein, ein deutschsprachiges Bildungstheater, das von der Obrigkeit subventioniert wird. Um dieses Ziel zu erreichen müssen jedoch zuerst folgende Probleme aus dem Weg geschafft werden:

„[...] das Prinzipalwesen, das Fehlen stehender Bühnen, die obrigkeitlichen Vorbehalte, das mangelnde Engagement der Bürger und Souveräne, die gesellschaftliche Randstellung der Komödianten und deren mangelnde künstlerische Schulung.“⁴

Natürlich können diese Angriffspunkte nicht alle auf einmal und von heute auf morgen realisiert und durchgeführt werden. So kommt es das gesamte 18. Jahrhundert hindurch auch zu einem teils irritierenden Nebeneinander sowie zur Konkurrenz zwischen Altem und Neuem. Denn die Reformer erfinden das Theater ja nicht komplett neu. Vielmehr ist ihnen

³ Schubart-Fikentscher, *Zur Stellung der Komödianten im 17. Und 18. Jahrhundert*, S. 15.

⁴ Bender, „Vom ‚tollen Handwerk‘ zur Kunstübung“, S. 19.

daran gelegen, die bereits bestehenden Strukturen zu verändern und daraus die Institution Theater herauszubilden. Damit verbunden ist aber die endgültige Beseitigung der Wandertruppen.

„Mit der Verdrängung der illiterarischen volks-barocken Stegreifunterhaltung mit ihrer Einbeziehung des Wunderbaren zugunsten eines textfixierten, regelmäßigen, zur Versittlichung des Zuschauers beitragenden und daher obrigkeitlich zu fördernden Schauspiels [...]“⁵

wollen die Aufklärer ihre Pläne in die Tat umsetzen. Dabei wird die Spielpraxis der Komödianten in geregelte Bahnen gelenkt. Es kommt zum allmählichen Zurückweichen alter volkstümlicher Spieltraditionen zugunsten einer gereinigten theatralischen Sittenschule, deren Darsteller nicht länger wie Geächtete von den Bürgern gemieden werden.⁶ Denn diese sehen in den Wanderschauspielern eine Unterhaltung, aber außerhalb der Budenaufführungen wollen sie mit ihnen nichts zu tun haben. Eine Tatsache, die in der Vergangenheit zur expliziten Ausgrenzung und sozialen Isolation vom Bürgertum geführt hat. Außerdem ist das Leben der Schauspieler einerseits von der Mühseligkeit des Umherziehens, das körperliche Belastung und teilweise Gefahren mit sich bringt und andererseits kein festes Einkommen od. eine Altersversorgung zu beziehen geprägt. Damit unterscheiden sie sich gravierend von dem aufstrebenden Bürgertum, das sich mittlerweile über eine Aufteilung der Geschlechterrollen und damit verbundenen geregelten Ausbildung, Arbeit und Einkommen für den Mann definiert. Diesen Umständen zufolge sind die Fahrenden dem tugendhaften Bürger umso suspekter, da sie in geschlechtsgemischten Gruppen zusammenleben und keinen richtigen Beruf ausüben, sondern lediglich ihren Körper gegen Bezahlung zur Schau stellen.⁷

Dementsprechend müssen die ersten deutschen Berufsschauspieler dieselben Vorurteile und Vorwürfe erdulden, die man seit jeher gegenüber den Wanderkomödianten hegt:

„Es ist nur folgerichtig, dass auch die Berufsschauspieler gleich bei ihrem Eintritt in die deutsche Kulturgeschichte die Missachtung, welche den Spielleuten von Seiten des ehrsamem Bürgerstandes entgegengebracht wurde, und die Verfemung der fahrenden Leute durch die Kirche zu erleiden hatten. Obgleich die Berufsschauspieler, die Komödianten, ein ganz neues Element in den Ständen Deutschlands darstellen und keinerlei wirtschaftliche noch künstlerische Verbindungen zu den ‚varnden liute‘ hatten,

⁵ Haider-Pregler, „Komödianten, Literaten und Beamte“, S. 183.

⁶ Vgl. Bender, *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, S. 9 f.

⁷ Vgl. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 122.

sahen Volk und Gebildete in ihnen die Nachfolger und Erben dieser Histrionen und Possenreißer.“⁸

Eine wesentliche Veränderung zum Positiven geschieht als die Theaterreformer auf einer Ausbildung für die Schauspieler, die die Qualität der Aufführungen bessern soll, bestehen und die ersten Schauspielerakademien gegründet werden. Im Zuge dessen kommt es schön langsam auch dazu, dass „Schauspieler“ als ordentlicher Beruf anerkannt wird, für den man sich qualifizieren muss und als Gegenleistung ein gesichertes Einkommen und eine Altersversorgung erhält. In diversen, von den Theaterleitern verfassten, sogenannten Theatergesetzen wird das Tätigkeitsfeld der Schauspieler determiniert.⁹

All diese Vorkehrungen sollen bewirken, dass durch die Institutionalisierung des Theaters endlich auch ein Forum bürgerlicher Öffentlichkeit entsteht und somit der Kirche und dem Adel das Machtmonopol über Politik und öffentliche Meinungsbildung entrissen wird. Dazu ist es notwendig, dass das außerhalb der Ständegesellschaft stehende fahrende Theatervolk und die nicht-öffentlichen Hoftheater dem ästhetischen Bildungsauftrag folgend zu einem gemeinsamen Theater umgewandelt werden, dass wirklich jedem Menschen aus jeder sozialen Schicht zugänglich ist.

„Die Tatsache, daß potentiell jedermann zum Publikum gehören, also ästhetische Urteilskompetenz besitzen kann, verkündet eindeutig das Ende der Epoche ‚höfischer‘ Kunstübung und ihres elitären Charakters und den Anbruch des bürgerlichen Zeitalters, in welchem der aus dem Geist des Kapitalismus kommende Gleichheitsgrundsatz jedem, der über Kapital verfügt, den Zugang zum Markt zuerkennt und ihm, insofern er als Konsument am Warentausch sich beteiligt, auch Einfluss und ‚Mitbestimmung‘ auf dem Markt einräumt.“¹⁰

Doch auch hieraus resultiert sofort ein neues Problem, denn finanzielle Mittel sind etwas, über das die Mehrheit des profanen Bürgertums, welches aber vorrangig die Theaterbesucher stellt, nicht verfügt. Demzufolge wird mit der Festsetzung eines Eintrittsgeldes als Einlassbedingung, nur eine neue Einschränkung für die Öffentlichkeit erschaffen.¹¹

⁸ Marek, *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie*, S. 35, zit. n. Helleis, *Faszination Schauspielerin*, S.77.

⁹ Vgl. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 127 f.

¹⁰ Wölfel, „Moralische Anstalt“, S. 51, zit. n. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 2.

¹¹ Vgl. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 2 f.

2.3. Der Versuch im Zuge eines Zivilisationsprozesses Schauspieler in die bürgerliche Gesellschaft zu integrieren

Die Theaterreformer sind sich einig, dass ein würdiges, deutschsprachiges Theater nur dann entstehen kann, wenn im Zuge der Institutionalisierung die Schauspieler ihren schlechten Ruf, als vom braven Bürger zu meidendes Gesindel, los werden. Dies kann ihrer Meinung nach aber nur funktionieren, wenn die Fahrenden in einem moralischen Zivilisationsprozess sich mehr dem Bürgertum anpassen. So stellt eine der größten Errungenschaften der Theaterreform das Sesshaftwerden der Wanderschauspieler dar.

Ein Anfang ist mit der Gründung stehender, ortsgebundener Bühnen gemacht, nun gilt es die Komödianten von den Vorteilen der Sesshaftigkeit zu überzeugen, was auf den ersten Blick nicht allzu schwer erscheint, da das Leben des fahrenden Volkes von Strapazen und Entbehrungen gezeichnet ist.¹² Die Truppen reisen von Ort zu Ort, täglich auf Quartiersuche, in der Hoffnung ein Publikum zu finden, welches ihre Aufführungen zu schätzen weiß und sie somit etwas länger verweilen können. Sie reisen in Krankheit und Gesundheit, bei den schlimmsten Wetterverhältnissen, zu Fuß, am Karren oder zu Boot, mit den Kleinkindern, die so schon von Geburt an die Härte dieses Lebens zu spüren bekommen, ohne sicheres Einkommen oder sozialen Rückhalt. Oft so sehr verachtet, dass ihnen der Einlass in die Ortschaft verwehrt wird und sie nur außerhalb der Stadtmauern kampieren dürfen und immer in der Angst, dass sie in der nächsten Stadt keine Spielerlaubnis bekommen und weiterziehen müssen. So darben sie dahin, klägliche Existenzen, die hungern und dankbar sind, wenn ein großzügiger Wirt, ihnen die Essensreste überlässt und sie in der Abstellkammer auf Stroh ihr Nachtlager aufschlagen dürfen. Viele von ihnen erkranken sehr oft schwer, z. B. an Schwindsucht und sterben daran oder haben spätestens im fortgeschrittenen Alter keine andere Wahl als bei jemandem, der sich ihrer erbarmt, unterzutauchen und sterben am Ende in größter Armut. Vielfach wird ihnen von der Kirche ein ordentliches Begräbnis untersagt und sie werden einfach irgendwo verscharrt.

Aus dieser Sichtweise ist das Sesshaftwerden der Komödianten natürlich eine große Erleichterung und der Weg in ein besseres Leben, aber nichts desto trotz müssen sie sich von nun an mit neuen Probleme herumschlagen. Zum Beispiel sind ihre Aufführungen durch die Kürze ihres Aufenthalts jedes Mal etwas Neues. Nun da sie aber immer am selben Ort und vor demselben Publikum spielen, müssen sie es erstmals schaffen, das selbige regelmäßig für sich

¹² Dieser Aspekt wird anhand der Biographie der Wanderschauspielerin Karoline Schulze-Kummerfeld im zweiten Teil dieser Arbeit noch genauer herausgearbeitet.

zu begeistern. Dazu brauchen sie einerseits ein größeres Repertoire an Stücken und andererseits mehr Kostüme und Bühnendekorationen. Das alles erfordert eine gewisse Professionalität, die aber sicher einen gewissen Zeitaufwand braucht und nur mit harter Arbeit erreicht werden kann. Dadurch sind die meisten Komödianten im 18. Jahrhundert, trotz einer festen Bühne und einem ihnen wohlgesinnten Publikum, nach wie vor gezwungen zwischenzeitig auf Wanderschaft zu gehen, um von der Schauspielerei leben zu können.¹³

Die Reformer fordern wiederum eine von den Wanderschauspielern bis dato nicht gekannte Disziplin, in die sich die meisten nicht ad hoc fügen wollen, da es eine immense Veränderung ihres Lebens, ja sogar ihrer Persönlichkeit darstellt. Nur einige wenige Prinzipale, wie der Magister Velten oder die Neuberin, erkennen in den Plänen der Theaterreformer eine positive Bereicherung und versuchen deren Vorhaben in die Tat umzusetzen. Sie sehen ein, dass das Ganze nicht funktionieren kann, solange bei den Fahrenden nach wie vor Landstreicher, Diebe und andere Verbrecher Unterschlupf finden. Denn wie soll unter solcherlei desolaten Bedingungen ihr Ansehen bei dem Bürgertum, mit dem sie durch ihre Sesshaftigkeit natürlich auch in viel engeren und dauernden Kontakt treten, steigen.¹⁴

Dementsprechend ist es wirklich unabdingbar das Theater parallel zur Sesshaftigkeit zu einer moralischen Anstalt zu erheben und die ungebildeten Komödianten dahingehend auch zur Sittenhaftigkeit zu zivilisieren und zu erziehen. Nur so kann ein gewisser Grad an Professionalität, eine unbedingt notwendige Besucherkontinuität und eine Annäherung an die Gesellschaft erreicht werden. Dies ist aber leichter gesagt als getan, da die jahrhundertealten Vorurteile der Bürger dem fahrenden Volk gegenüber viel zu tief verwurzelt sind. Nur allzu deutlich zeigt sich wie meilenweit der Schauspielerstand vom Bürgertum entfernt ist.

„[So] darf die Tatsache, daß einzelne besonders hervorragende Künstler und Künstlerinnen Eingang in die bürgerlichen Gesellschaftskreise fanden, nicht allzu hoch bewertet werden. Auch damals schon spielten Sensationslust und Neugier eine bedeutende Rolle. Gar zu gern wollte man die vom Parterre des Theaters aus bewunderten und angestaunten Helden und Heldinnen auch persönlich erleben, um feststellen zu können, ob sie im täglichen Umgang die gleiche bezwingende Wirkung ausübten wie auf der Bühne. [...] Ergab es die Situation, daß eine wirklich enge Verbindung zwischen Bürgertum und Schauspieler zustande kam, wie im Falle einer Heirat, dann war man plötzlich gar nicht mehr freundlich auf den fremden Eindringling zu sprechen.“¹⁵

¹³ Vgl. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 118 f.

¹⁴ Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte in der Goethezeit*, S. 47 f.

¹⁵ Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 27.

Genau das muss die Wanderschauspielerin Karoline Schulze-Kummerfeld leidvoll am eigenen Leib erfahren, als sie einen Bürgerlichen heiratet und dessen Familie der Schauspielerin von Anfang an Missachtung und eine komplett ablehnende Haltung entgegen bringt, die sich durch den Tod ihres Gatten nur noch verschlimmert und in den böswilligen Intrigen endet, worauf im 10. Kapitel der vorliegenden Arbeit noch im Detail eingegangen wird.

2.4. Die soziale Stellung der Schauspieler und die damit verbundenen gewerberechtlichen Grundlagen

„Die Komödianten, die ‚von ammeche‘, das heißt von Gewerbs und Berufs wegen, wie der Sachsenspiegel und andere mittelalterliche Quellen sagen, ‚unecht‘, das heißt rechtlos sind, bilden keinen in sich geschlossenen Stand im Rechtssinn. Sie gehören zu der vielschichtigen großen Gruppe der Fahrenden, unstet Lebenden, zu den Fremden, Heimatlosen, die zu allen Zeiten irgendwie verdächtig erschienen, ja vielleicht als anrühlich galten. Wirtschaftlich gesehen gehören sie zu den untersten besitzarmen, besitzlosen Klassen der Bevölkerung und sind auch hier nicht eindeutig in sich und von anderen abzugrenzen.“¹⁶

Aufgrund der geografischen Aufsplitterung des deutschsprachigen Raumes gibt es im 18. Jahrhundert auch keine einheitliche Rechtssituation. Auf die soziale Stellung der Schauspieler wirkt sich das insofern negativ aus, da sie nach wie vor mit Vaganten, Schaustellern, Bettlern und sogar Verbrechern auf eine Stufe gestellt werden. Sie erregen alleine aufgrund der Tatsache, dass sie keinen festen Wohnsitz haben, beim braven aufstrebenden Bürger Misstrauen. Ihnen zum Nachteil gereicht natürlich auch, dass nach wie vor ein jeder zu den Komödianten gehen kann, der es möchte und sich dadurch natürlich Menschen aus den untersten Schichten bis hin zu Landstreichern den Truppen anschließen.¹⁷ Die Schauspieler entsprechen somit nicht den geforderten Normen, gehören keinem ordentlichen Stand an, werden von der Gesellschaft ausgeschlossen, sind Angehörige einer sozialen Randgruppe und fallen quasi durch das Rechtssystem.

„Was für die Komödianten und ihren Stand besonders erschwerend war und uns ihre gesamte Lage erst recht deutlich macht, ist, daß sie häufig in Berichten, Verordnungen und dergleichen unterschiedslos mit Personen zusammengefaßt werden, die sittlich

¹⁶ Sachsenspiegel III, 28 § 1; s. a. Deutsches Rechtswörterbuch, Bd. I Amt II 4a: ammechte; Bd. II: echtlos – rechtlos, zit. n. Schubart-Fikentscher, *Zur Stellung der Komödianten im 17. Und 18. Jahrhundert*, S. 23.

¹⁷ Vgl. Schubart-Fikentscher, *Zur Stellung der Komödianten im 17. Und 18. Jahrhundert*, S. 28.

verwerflich waren, wie zum Beispiel Verbrecher. Unbedenklich wurden hier rechtliche und sittliche Begriffe vermenget, ohne die tatsächlichen Verhältnisse in bezug auf Komödianten zu berücksichtigen.¹⁸

Trotz der generell negativen Akzente schaffen es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tatsächlich einige Schauspieler zumindest teilweise in die bürgerliche Gesellschaft integriert zu werden, in dem sie in den Gemeinden das Bürgerrecht erhalten. So gelingt es beispielsweise 1754 dem Prinzipal Franz Schuch in Breslau und einige Jahre nach ihm erwirbt auch der Prinzipal Konrad Ernst Ackermann in Hamburg das Bürgerrecht.¹⁹

Andererseits brauchen die Schauspieler nach wie vor eine meist ortsgebundene Spielerlaubnis, um ihre Buden aufzubauen und Auftreten zu dürfen. Diese Erlaubnis beschränkt sich aber oft nur auf ein paar Tage, im besten Fall auf einige Wochen. Nach deren Ablauf müssen die Komödianten die Stadt umgehend wieder verlassen. Im 18. Jahrhundert ist dahingehend eine Verbesserung zu beobachten, dass man beginnt die Erteilung einer Spielerlaubnis als Angelegenheit der Obrigkeit anzusehen und nicht wie bisher gehabt als Befugnis, die die einzelnen Städte in unterschiedlichster Form vergeben. Dies geht nicht reibungslos über die Bühne, da die Städte ihre bürokratische Macht nicht einbüßen wollen.²⁰

Außer der zeitlichen und lokalen Begrenzung einer Spielbewilligung, ist diese nur an die Person des Prinzipals gebunden und nicht auf jemand anderen übertragbar. Des Weiteren werden auch diverse Abgaben von den Schauspielern verlangt und die Erlaubnis ist an zahlreiche Bedingungen, wie z. B. die Festlegung der Eintrittspreise oder das Verbot der Selbstverköstigung, geknüpft. Zusätzlich bestehen für die Messezeit nochmals eigene Spielkonzessionen.

„Die Spielerlaubnis wird nicht selten mit Auflagen und Einschränkungen versehen. [...] Denn man sieht immer wieder, wie von den Antragstellern den Behörden mitgeteilt wird, daß anständige, christliche Stücke gegeben würden, Zweideutigkeiten und alles Ärgerliche mit größter Behutsamkeit daraus verbannt würde; zum Beispiel von VELTEN (1682) und seiner Witwe (1699), von FR. NEUBER (1739). Ebenso wird Sittsamkeit der Mitglieder versprochen. Das alles spiegelt sich auch in den erteilten Privilegien. Es ist eine Art Vorzensur, der man sich unterwirft, weniger in künstlerischer als in sittlicher Hinsicht. Ohne daß hier kirchlicher Einfluß erwähnt würde, kommt er klar genug zum Ausdruck.“²¹

¹⁸ Schubart-Fikentscher, *Zur Stellung der Komödianten im 17. Und 18. Jahrhundert*, S. 25.

¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 108 f.

²⁰ Vgl. Ishida, „Ausgrenzen und Einsperren“, S. 411 f.

²¹ Mentzel, „Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M.“, S. 110 ff., zit. n. Schubart-Fikentscher, *Zur Stellung der Komödianten im 17. Und 18. Jahrhundert*, S. 59.

Zum Teil abgelöst werden derartige Bewilligungen durch die städtische Obrigkeit gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Durch administrative Maßnahmen erteilt der Adel ab sofort selbst ein sogenanntes Spielprivilegium, welches nichts anderes als einen herrschaftlichen Gnadenakt darstellt. Das früheste Beispiel stellt im Jahre 1714 das Privileg der Elensonschen Truppe, vom Prinzipal Johann Kasper Haack geführt, dar. Neu dabei ist, dass dem Privilegien-Inhaber auch ein Ehrentitel, der des ‚Hof-Comödianten‘ zu Teil wird.²² So kommt es zur –

„[...] Ernennung des Privilegienbegünstigten zum Hof-Comödianten, was dann auch auf seine Truppe ausgedehnt wird, also die Verleihung eines Titels, eine Titulatur. Von ihr wird ausdrücklich gesagt, dass sie allgemeingültig ist, von jedermann [...] anzuerkennen sei und besonders respektiert werden soll [...]“²³

Jedoch ist diese Titulatur ein reiner –

„[...] Ehrentitel. Er war bloß eine allgemeine Auszeichnung und Würdigung der so betitelten Person und begründete keine engere Verbindung zwischen dem Titelträger und dem Titelverleiher. Vor allem kam durch die Titelverleihung kein irgendwie geartetes Dienstverhältnis zustande: Der so ausgezeichnete ‚Hof-Comödiant‘ wurde durch die Titelverleihung nicht etwa Mitglied eines fürstlichen Hofstaates mit besonderer Dienststellung und speziellen Dienstaufgaben.“²⁴

Der Titel Hof-Comödiant ist demnach nicht automatisch mit dem Privileg am jeweiligen Hof zu spielen verbunden und umgekehrt. Demnach kann aber auch das eine, beim Erlöschen oder Verlust des anderen, weiterbestehen. Den natürlichsten Grund für das Erlöschen des selbigen stellt der Tod des Privilegien Erteilers bzw. –Inhabers dar. In einem solchen Fall kann sich ein neuer Prinzipal, um das frei gewordene Privileg bewerben.²⁵

2.5. Die regionalen Unterschiede des Theaters am Beispiel einiger Städte im deutschsprachigen Kulturraum

Der deutsche Sprachraum kann im 18. Jahrhundert trotz seiner Aufsplitterung durchaus mit berühmten ‚Theaterstädte‘, wie z. B. Hamburg, Wien, Mannheim, Leipzig, Dresden und

²² Vgl. Zielske, „Kunst und Kommerz“, S. 12 ff.

²³ Zielske, „Kunst und Kommerz“, S. 17.

²⁴ Ebd., S. 18.

²⁵ Vgl. Zielske, S. 20.

Weimar, um nur ein paar zu nennen, aufwarten. Das Problem dabei ist, dass man in jeder dieser Städte unterschiedlich mit dem Theater an und für sich, seinen Schauspielern, dem Nationaltheatergedanken etc. verfährt.

In Hamburg kommt es allein durch den Schiffsverkehr und die ausländischen Gesandten zu einem regen Kulturaustausch zwischen Deutschland mit Frankreich, Italien, Skandinavien, Holland und England. So stehen in der weltoffenen Hansestadt die Tore auch den Wanderkomödianten weit offen. Immer wieder wird Hamburg in der folgenden Zeit zum Zentrum des theatralischen Geschehens erhoben und nicht selten gehen von hier einschneidende Veränderungen aus.²⁶ Gerade im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts manifestiert sich Hamburg zu einer der führenden Theaterstädte in Deutschland. So kommt es dort 1765 auch zur Errichtung des ersten ‚stehenden Theaters‘. Der Prinzipal Konrad Ernst Ackermann baut hier das erste feste Haus – eine fundamentale Innovation für den Nationaltheatergedanken.²⁷

Dresden wiederum ist bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu einem theaterfördernden Mittelpunkt geworden. So findet hier eine bedeutende Wende in der Theatergeschichte statt, indem erstmalig auch deutsche Wanderschauspieler vom aristokratischen Hof verpflichtet werden.²⁸

‚Klein-Paris‘, wie Leipzig von seinen vor Ort lebenden Künstlern und Gelehrten gerne genannt wird, stellt ein vergleichsweise hartes Pflaster für die deutschen Wandertruppen dar. Denn die Oberhäupter der Stadt streben danach ihr schillerndes Vorbild – das französische Versailles – zu erreichen, indem sie versuchen, den absolutistischen prunkvollen Lebensstil des Sonnenkönigs nachzuahmen. Nur gibt es in Leipzig weder den dafür notwendigen Prachthof geschweige denn einen zweiten Sonnenkönig, sondern ein eher ärmliches Gelehrtenzentrum, ohne jegliche Macht und politischen Einfluss auf das profane Bürgertum. Zwischen Vorbild und Nachahmung klaffen sozusagen Welten.²⁹

²⁶ Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte in der Goethezeit*, S. 67.

²⁷ Vgl. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 5 f.

²⁸ Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte in der Goethezeit*, S. 78.

²⁹ Wie man im Verlauf dieser Arbeit auch am Beispiel Gottscheds und der Neuberin sehen wird.

3. Die Industrialisierung und der Kulturwandel des deutschen Bürgertums und die damit verbundene Reformation im 18. Jahrhundert

„Der Bildungsbürger – ein Begriff der damals entstand – geboren aus dem Vernunftglauben des 18. Jahrhunderts, unterschieden vom Gottesglauben des 17. Jahrhunderts, ersetzt Religion durch Moral und erzieht sich und die anderen zu strengen, gehorsamen Dienern gegenüber diesem Weltbild. Das Wildwüchsige, Chaotische, Geheimnisvolle muss dem Geordneten weichen.“³⁰

Wie bereits der Ausdruck ‚Bildungsbürger‘ indiziert wird Bildung zu einer Notwendigkeit, um die Bürger zu ästhetisieren und zu kultivieren. Die Reformer wollen die Menschen rationell erziehen und bedienen sich dabei der Kunst und Literatur, aber auch des Theaters, um Tugendhaftigkeit und Ordnung anstelle von Disziplinlosigkeit durch diese Institutionen zu protegieren. Der Vernunftgedanke gewinnt an Wertigkeit. Es entsteht eine bürgerliche Gesellschaft mit der Differenzierung eines öffentlichen und privaten Lebens.³¹

Diese Reformation der Aufklärer betrifft in der Realität aber nur den Mann. Er ist es, der von nun an in Beruf, Politik und sozialem Gefüge die Öffentlichkeit bestimmt. Die Frau hingegen wird jeglicher Rechte beraubt und vom öffentlichen Leben gänzlich ausgeschlossen. Da, wo sich der Mann zum Individuum entfalten kann, wird die Frau zu einer Figur degradiert, die sich devot den Befehlen und Wünschen des Mannes zu fügen hat. Es entsteht ein repressives patriarchalisches System, dessen Kontrollmechanismen die Frau unterlegen ist. Die neuen Verhältnismäßigkeiten werden durch die archetypischen Geschlechterrollen als Naturgegebenheit untermauert und von Wissenschaftlern und Gelehrten kategorisch festgeschrieben.³²

3.1. Polarisierung der Geschlechterrollen

Bis ins 18. Jahrhundert hinein hat die bürgerliche Familie die Funktion einer Arbeits- und Wirtschaftsgemeinschaft. Im Zuge der Industrialisierung ändert sich das aber dahingehend, dass der Mann beginnt einer außerhäuslichen Berufstätigkeit nachzugehen. Eine diametrale

³⁰ Ellert, „Eine Frau voll männlichen Geistes“, S. 19.

³¹ Vgl. Leierseder, *Das Weib nach den Ansichten der Natur*, S. 17.

³² Vgl. Weisshaupt, „Der Diskurs der Aufklärung und die Ausschließung der Frauen“, S. 126 f./ 134 bzw. vgl. Wunder, „Von der *frumkeit* zur *Frömmigkeit*“, S. 174 – 176.

Position dazu nimmt die Frau ein, für die der häusliche Innenraum von nun an ihrem Lebensraum gleichgesetzt ist.

Dies wird durch die Polarisierung der Geschlechterrollen potenziert, denen man von Natur aus gegebene typisch männliche und weibliche Charaktere vorschreibt. Die männliche Provenienz ist demgemäß durch Stärke, Intelligenz und Durchsetzungsvermögen definiert, die weibliche durch Sanftmut, Selbstlosigkeit und Empathie.³³

„Im Bezugsrahmen dieser polarisierten Geschlechtsrollen soll die Frau keine Person sein, die eigene Rechte besitzt und eigene Forderungen stellt. Statt dessen wird Unsichtbarkeit und stille Demut zur Verkörperung weiblicher Tugend.“³⁴

Dementsprechend wird die Frau im Zeitalter der Aufklärung domestiziert und muss sich in diese patriarchalisch fremdbestimmte Rolle fügen.

„Die herrschaftliche Zuschreibung der Selbstlosigkeit als Wesensbestimmung der Frau führt dazu, daß deren Ansinnen auf Selbstverwirklichung oder Selbstentfaltung unmittelbar als Egoismus und Selbstsucht verurteilt und als Gefahr für das herkömmliche Rollenklischee der Frau, nämlich für den selbstlos sorgenden Faktor Frau in Familie und Staat gedeutet wird.“³⁵

Die fromme, aufopfernde Frau entspricht auch den Vorstellungen der Kirche in der damaligen Zeit. Die geistliche Obrigkeit ist der Auffassung, dass es sich hierbei um eine gottgewollte weibliche Unterordnung handelt.³⁶ So ist denn auch die Ehe die einzig adäquate, instituierte Lebensform, in der die Frau einen Platz in der Gesellschaft und einen Hauch von Selbstständigkeit erlangen kann, denn eine unverheiratete Frau wird als gesellschaftlich inakzeptable Anomalie angesehen.³⁷

Die im 18. Jahrhundert festgelegten Charaktereigenschaften und Werte der Hausfrau und Mutter, nämlich – Liebe, Güte, Gefühl, Rezeptivität, Religiosität, Passivität, Selbstverleugnung, Hilfsbereitschaft, Tugend, Anmut und Schönheit, werden im 19. Jahrhundert dermaßen enthusiastisch von der Medizin und Psychologie übernommen und ‚wissenschaftlich‘ belegt, dass sie bis weit ins 20. Jahrhundert die Kriterien für ‚das

³³ Vgl. Beck-Gernsheim, „Liebe als Identität?“, S. 101.

³⁴ Ebd., S. 102.

³⁵ Weisshaupt, „Der Diskurs der Aufklärung und die Ausschließung der Frauen“, S. 134.

³⁶ Vgl. Wunder, „Von der Frumkeit zur Frömmigkeit.“, S. 176 ff.

³⁷ Vgl. Becher, „Weibliches Selbstverständnis in Selbstzeugnissen des 18. Jahrhunderts“, S. 224 f.

Weibliche‘ bestimmen.³⁸ Vor allem sind vor Beginn des 19. Jahrhunderts keine konkreten Maßnahmen und Ideenträger anzutreffen, die für die Rechte der Frau eintreten.³⁹

3.2. Das Rousseausche Erziehungsmodell

Im Zuge des bürgerlichen Emanzipationsprogrammes beteiligen sich, neben Gelehrten und Wissenschaftlern, auch viele bürgerliche Autoren an den neuen Gesellschaftsentwürfen des 18. Jahrhunderts. Zu den bekanntesten zählt hierbei sicher das Erziehungsmodell von Jean-Jacques Rousseau⁴⁰. Dieser besteht um 1760 auf einer Erziehung der Gesellschaft, die auf der Herausarbeitung dreier Wesensunterschiede zwischen Mann und Frau fußt. Prokop fasst diese in *Kulturmuster des Weiblichen – Zur Konstruktion der idealen Frau bei Rousseau* mit den folgenden drei Schlagworten zusammen:

„Scham statt Vernunft, Sanftmut statt Kampf, Verborgenes statt Öffentlich.“⁴¹

Man wird dabei den schalen Beigeschmack nicht los, dass die Frau nun endgültig als ein minderwertiges Wesen gegenüber dem Mann angesehen und im Endeffekt komplett aus der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossen wird, wie auch Frevert in ihrem Diskurs zu dieser Thematik verdeutlicht:

„Sie [die Frau] hat aufgehört das Leben eines Individuum zu führen;“ [...]“⁴²

Aber auch, dass man

„Frauen in einer schönen Ehe gerade so viel Verstand zubilligte, um den des Mannes zu verstehen; was darüber ist, ist von Übel.“⁴³

Selbst Immanuel Kant⁴⁴ suggeriert in seiner *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* von 1784:

³⁸ Vgl. Becker-Cantarino, „(Sozial)Geschichte der Frau in Deutschland“, S. 247.

³⁹ Vgl. Evans, „Feminismus als Forschungskonzept“, S. 39.

⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778); französischer Schriftsteller, Philosoph, Naturforscher und Pädagoge; Wegbereiter der französischen Revolution; hat großen Einfluss auf die Pädagogik und Politik des 19. und 20. Jahrhunderts in ganz Europa.

⁴¹ Prokop, „Kulturmuster des Weiblichen“, S. 19.

⁴² Frevert, „Selbstlose oder selbstständige Weiblichkeit“, S. 32.

⁴³ Ebd., S. 34.

„Alles Frauenzimmer [...] sei weder fähig noch berechtigt, Bürger oder Mitgesetzgeber zu heißen. Anders als Kinder, Gesellen, Dienstboten oder Hauslehrer etwa, die sich im Laufe ihres Lebens mit genügend Energie, Talent und Glück zum Bürgerstatus emporarbeiten konnten, war Frauen dieser Aufstieg prinzipiell versperrt – sie blieben ausgespart aus der Fortschrittsperspektive bürgerlicher Gesellschaft und Geschichte.“⁴⁵

Die altruistische, passive Charakterologie der Frau und ihre in einer männlichen Arbeits- und Leistungsgesellschaft naturnotwendige Unterordnung wird in zahllosen Erziehungsschriften und Benimm-Büchern reglementiert, teilweise sogar in Gesetzbüchern festgeschrieben und hat noch bis weit über das 18. Jahrhundert hinaus Bestand. So wird 1896 in einem Handbuch des guten Tones sinngemäß folgendes von der guten Hausfrau, Ehefrau und Mutter verlangt:

„Jede Frau müsse es verstehen, die eigenen Wünsche denen des Gatten unterzuordnen, denn: Wahre Liebe fordert nicht, sondern bringt Opfer. Neben Geduld, Fleiß, Sparsamkeit und Feinfühligkeit war deshalb Selbstverleugnung eine der wichtigsten Tugenden, die man von jeder Frau erwartete.“⁴⁶

Jean-Jacques Rousseau schenkt in seinem Diskurs neben der bürgerlichen Frau auch der Schauspielerin besonders kritische Aufmerksamkeit und proklamiert:

„Diejenige, die sich zur Schau stellt, die redet und dabei noch zu belehren beansprucht, die sieht und gesehen wird, diejenige, welche die ihr gezogenen Grenzen der Häuslichkeit und Privatheit überschreitet, die selbstständig für ihren Unterhalt sorgt und sich damit von der Fürsorge anderer unabhängig machen könnte, verdient es, misstrauisch beobachtet zu werden.“⁴⁷

Rousseau sieht die Schauspieler als beunruhigenden Stand an, der Schauspielerin gegenüber hat er jedoch immense Vorurteile. Immerhin stellt sie die totale Diskrepanz zu dem von ihm angestrebten Frauenbild dar. Er wird nicht müde zu betonen, dass die Schauspielerin, die von der Natur vorgegebene Rolle der Frau verzerrt und ins verabscheuungswürdige Gegenteil wandelt. Geitner die Situation passend zusammen:

⁴⁴ Immanuel Kant (1724 – 1804); Philosoph im Zeitalter der Aufklärung; sein Werk *Kritik der reinen Vernunft* (1781/ 1787) kennzeichnet einen Wendepunkt bzw. den Beginn der modernen Philosophie.

⁴⁵ Kant, „Die Metaphysik der Sitten“, zit. n. Frevert, „Zwischen Traum und Trauma“, S. 134.

⁴⁶ Frevert, „Selbstlose oder selbstständige Weiblichkeit“, S. 36.

⁴⁷ Rousseau, „Brief an Herrn d’Alembert über seinen Artikel ‚Genf‘ im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten“, o. S., zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 9.

„Scheu und Scham, Häuslichkeit, Zärtlichkeit und Zurückhaltung, unreflektiertes, naives Benehmen und wohlgefälliges Ungebildetsein sind die prominenten Normen des weiblichen Geschlechtscharakters, denen das 18. Jahrhundert nach Rousseau und eine – in genau dieser Hinsicht – konservative Moderne zu strenger Verbindlichkeit verhelfen. Vor diesem Hintergrund erscheint die Schauspielerin als öffentlich agierendes Dementi jenes natürlichen Geschlechtscharakters.“⁴⁸

Rousseau rügt auch das ungebührliche Verhalten der Schauspielerin, sich selbst für Geld zur Schau zu stellen, wie eine Ware zum Verkauf. Er warnt besonders die Männer vor dieser Versuchung, die sie vom Weg der Tugendhaftigkeit abkehren lässt und nur Böses mit sich bringt. So polemisiert er, dass –

„[...] man in der Liederlichkeit der Schauspielerinnen eine Quelle der schlechten Sitten sehen [muss]“⁴⁹

und beschuldigt sie alsbald auch der Prostitution, indem er suggeriert, man müsse sich verdeutlichen –

„[...] wie unwahrscheinlich es ist, dass eine Frau, die sich für Geld zur Schau stellt, sich nicht auch bald für Geld zur Verfügung stellt und sich nicht versuchen lässt, das Verlangen, das sie mit so viel Mühe erregt, auch zu befriedigen?“⁵⁰

Er fährt fort mit den Worten:

„Gerne will ich glauben, was ich niemals gesehen noch habe sagen hören. [...] Die Sittenlosigkeit passt so gut zum Stand der Schauspielerinnen, und sie wissen das selber so gut, dass es nicht eine unter ihnen gibt, die sich nicht lächerlich zu machen glaubte, wenn sie auch nur so täte, als nähme sie Reden von Weisheit und Ehre ernst, die sie dem Publikum vorträgt.“⁵¹

Umso mehr lobt er voll Exaltation, dass es doch das schönste Schauspiel sei, einer Frau in ihrer archetypischen Rolle der fürsorgenden Hausfrau und Gattin und in der der liebenden

⁴⁸ Rousseau, „Brief an Herrn d’Alembert über seinen Artikel ‚Genf‘ im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten“, o. S., zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 10.

⁴⁹ Ebd., zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 14.

⁵⁰ Rousseau, „Brief an Herrn d’Alembert über seinen Artikel ‚Genf‘ im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten“, o. S., zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 19.

⁵¹ Ebd., zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 20.

Mutter zuzusehen. Das man solch einer Frau geradezu huldigen müsse, die ihr Leben in absoluter Tugendhaftigkeit verbringt, ständig um das Wohl ihrer Familie besorgt. Die weiß, dass ihr Platz im Haus und die Öffentlichkeit zu meiden ist. Das personifizierte Gegenteil stellt natürlich die Schauspielerin da, der es an jeglicher Erziehung mangelt, die nur frivole Koketterie und die Rolle der Liebhaberin auf der Bühne und im wirklichen Leben kennt. Die es auf Geld und Ruhm abgesehen hat, bereit dafür alles zu tun. Nach der Auffassung Rousseau's ist diese Lasterhaftigkeit so tief verankert, dass diese Personen wie bei einer Krankheit dagegen ankämpfen müssen, wenn sie ein tugendhaftes Leben führen wollen.

Erstaunlicherweise revidiert er aber im Endeffekt die Härte seiner Anschuldigungen und unterstreicht diesen persönlichen Rückzug mit den Worten:

„Folgt daraus, daß man alle Schauspieler verachten soll? Im Gegenteil, es folgt daraus, daß ein Schauspieler, der Bescheidenheit, gute Sitten und Ehrenhaftigkeit besitzt, doppelt schätzenswert ist. [...] Und wer kann widerstehen, wenn er ein wirkliches Talent in sich fühlt? Die großen Schauspieler tragen ihre Entschuldigung mit sich, nur die schlechten muss man verachten.“⁵²

3.3. Skizzierung der Reformation am deutschen Theater der Aufklärer

Die Aufklärer sind sich der Tatsache durchaus bewusst, dass zuallererst das Theater von Grund auf reformiert werden muss, um es in eine moralische Anstalt des Bürgertums zu wandeln und dieses nach dem Vernunftgedanken zu erziehen. Dementsprechend entwickeln sie Konzepte zur Rationalisierung und Literarisierung, um dem erwünschten Bildungsauftrag gerecht zu werden.⁵³

„Diese Reformkonzepte entstanden damals als Gegenpole zum aristokratischen Prunktheater und zum marktorientierten (und daher oft marktschreierischen) Wandertheater. Die Übernahme eines ‚gereinigten‘ Theaters unter staatliche Obsorge bildete die letzte und logische Konsequenz der aufklärerischen Reformvorschläge.“⁵⁴

Um dieses Vorhaben jedoch in die Tat umzusetzen, bleibt den Aufklärern gar nichts anderes übrig, als sich der bereits bestehenden Wanderbühne zu bedienen und diese in eine professionelle Institution umzuformen.

⁵² Rousseau, „Brief an Herrn d’Alembert über seinen Artikel ‚Genf‘ im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten“, o. S., zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 21.

⁵³ Vgl. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und Disziplin*, S. 25.

⁵⁴ Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 1 f.

„Das deutsche Theater des 18. Jahrhunderts war geprägt vom Übergang der Schaustellerei zur Schauspielerei, vom Wandel der Stegreifbühne zum Nationaltheater. Der Begriff des Theaters und der Schauspielkunst wurde innerhalb des 18. Jahrhunderts neu definiert, so dass sich das ‚tolle Spiel‘ bei den Wanderbühnen und Hanswurstiaden in eine allseits anerkannte Kunstausübung wandelte. Das Theater wurde zum ersten Massenmedium Europas und erwarb seinen bis heute gültigen Platz im Bildungskanon. [...] Neben die Ablösung der italienischen, französischen und englischen Truppen durch deutsche Schauspielgruppen trat die Professionalisierung des bisherigen Laienspiels zu einem veritablen Beruf. Damit einher ging die Literarisierung des Repertoires, die Etablierung stehender Häuser und die Verbürgerlichung des Theaters.“⁵⁵

Des Weiteren stellt im Zuge der Reform die Ummodelung des Publikums eine unumstößliche Notwendigkeit dar. Der profane Zuschauer muss emotionell ästhetisiert und moralisiert werden, was sich jedoch als außerordentlich schwierig herausstellt. Zu sehr ist man an das Stegreiftheater und die derben Possen gewöhnt, um eine so gravierende Veränderung zu akzeptieren.⁵⁶

Das Ziel der Reformen ist es hierbei

„[...] Unabhängigkeit von den Zufalls-launen und dem individuellen Mäzenatentum aristokratischer Gönner, denen apologetisch Dank abzustatten war, auf der einen Seite; andererseits auch Unabhängigkeit vom ‚Pöbelgeschmack‘, dem Gefallenmüssen um jeden Preis, der eilfertigen Anpassung an Sensationsgier.“⁵⁷

3.4. Chronologische Aufzählung vierer Initiatoren der Theaterreform mit besonderem Augenmerk auf Gottsched

3.4.1. Christian Freiherr von Wolff (1679 – 1754)

Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts macht sich der deutsche Philosoph Gedanken, wie die Umsetzung der Theaterreform am besten zu bewerkstelligen sei. Er insistiert, dass Unterhaltung für den vernünftigen Menschen, um sich von anstrengender Arbeit zu erholen, obligat und das Theater als stimmungsvolle Tugendschule geradezu prädestiniert sei, solcherlei Entspannung zu erreichen.⁵⁸

Wolff ermahnt aber gleichzeitig, dass –

⁵⁵ Switalski, „Wandlungen im Theater des 18. Jahrhunderts am Beispiel der Reichsstadt Köln“, S. 67.

⁵⁶ Vgl. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und Disziplin*, S. 17.

⁵⁷ Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 2.

⁵⁸ Vgl. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 35 f.

„[...] man nicht alle Comödien und Tragödien ohne Unterschied billigen und im gemeinen Wesen dulden kann. [...] Nemlich wenn sie so beschaffen sind, daß sie den Zuschauern zu den Lastern Anlaß geben, sie von der Tugend abführen und die bösen Begierden in ihnen rege machen: [...] daß man sie zu verbieten hat.“⁵⁹

Hier äußert Wolff indirekt seine Bedenken, die er gegen die Wanderbühne, ihre Schauspieler und Darbietungen hegt. Er versucht damit eine gewisse Distanz zu wahren, denn schließlich werden die Komödianten nach wie vor mit –

„[...] Quacksalbern, Marcktschreyern, Seil=Tänzern, Spielern und anderen Land=Läuffern, absonderliche Glücks=Töpfern [...]“⁶⁰

auf eine Stufe gestellt und mit größtmöglicher Verachtung betrachtet.

3.4.2. Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766) und seine umfassende Theaterreform

Der Leipziger Literaturprofessor Johann Christoph Gottsched wird nach wie vor als Ikone der deutschen Theaterreform des 18. Jahrhunderts gefeiert. Bereits 1729 hält der damals noch blutjunge Professor in Leipzig eine Rede zur Verteidigung der Schauspiele, in welcher er betont, dass die selbigen nicht abgeschafft, sondern reformiert gehören. Diese Rede wird als eine Art Gründungsdokument seiner Reform angesehen. Schon damals präsentiert er Vorschläge, wie man das Theater in eine moralische Anstalt umwandeln könne.⁶¹

Der Aspekt, dass Gottsched direkt die Wolff'schen Ideen weiterführt und umzusetzen sucht, wie Haider-Pregler in *Des sittlichen Bürgers Abendschule* präzisiert, darf dabei nicht außer Acht gelassen werden.⁶²

„Für das Theater folgt daraus einerseits, daß es auf der Bühne nichts Widersprüchliches und in diesem Sinne Unwahrscheinliches zulassen darf, weil es apriorische Vernunft-Regeln nachzuahmen hat. Deswegen polemisiert Gottsched so heftig gegen Shakespeare, die Haupt- und Staatsaktionen sowie die Oper mit ihrem Wunder- und Zauberapparat.“⁶³

⁵⁹ Wolff, *Vernünfftige Gedanken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem gemeinen Wesen zur Beförderung der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechts den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*, S. 271 f., zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 39 f.

⁶⁰ Ebd. S. 559, zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 40 f.

⁶¹ Vgl. Graf, „Der Professor und die Komödiantin“, S. 125 f.

⁶² Vgl. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 167 ff.

⁶³ Fischer-Lichte, „Entwicklung einer neuen Schauspielkunst“, S. 52.

Demzufolge stellt die Literarisierung des Theaters unter Zuhilfenahme neuer, regelmäßiger und gereinigter Stücke ein zentrales Thema der Gottschedschen Reform da. Von den Literaten selbst verlangt er eine unbedingte Bereitwilligkeit und Kompetenz, um neue Stücke, insbesondere Trauerspiele, zu verfassen, die seinen Anforderungen entsprechen. Er bedient sich dabei seiner ‚Deutschen Gesellschaft‘ Intellektueller und versucht diese, wie auch seine Schüler und Freunde der Leipziger Schule, für sein Vorhaben zu begeistern und sie einerseits zum Übersetzen bereits bestehender und andererseits zum Verfassen neuer adäquater Stücke zu überreden. Bedauerlicherweise geht das Ganze nur stockend vor sich und der gewünschte Erfolg bleibt aus.⁶⁴

Ein weiteres großes Thema der Leipziger Theaterreform stellt die endgültige Abschaffung des Stegreifspiels dar, wobei die Figur der ‚lustige Person‘ Gottsched am meisten tangiert.⁶⁵ „Hanswurst, Harlekin, Kasperl, Pantalone, Pickelhering, Bernadon, Brighella und Scapin“ sind die gemeinhin bekanntesten Namen der komischen Figur, die in den Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts aufscheinen. Berühmt berüchtigt ist die Figur des Hanswurst für seine „Zoten, Sottisen, Schlüpfrigkeiten, Grobheiten“ und unanständigen Darbietungen auf der Bühne.⁶⁶

Zu Hilfe kommt dem Literaturprofessor ausgerechnet eine Frau – die Prinzipalin Friederike Caroline Neuber, die sich ihrerseits für eine gereinigte Schaubühne einsetzt.

„Gottsched, der Vertreter der Elite bürgerlicher Kultur, und die erfolgreiche Schauspielerin und Theaterprinzipsalin, die im Theater eine Schule fürs Volk sieht, [...] treffen in Leipzig aufeinander.“⁶⁷

Eine direkte Zusammenarbeit zwischen dem Professor und der Prinzipalin beginnt. Auf ihr gemeinsames Wirken und auf die Person und das Leben der Neuberin selbst wird im 9. Kapitel eingegangen.

Ein weiteres Ziel der Gottschedschen Reform ist die

„[...] Anhebung des professionellen wie auch moralischen Niveaus der Schauspieler. Aus den Komödianten, die viel aus dem Stegreif oder nur locker vom Souffleur geführt

⁶⁴ Vgl. Graf, „Der Professor und die Komödiantin“, S. 132.

⁶⁵ Dies ist zu Beginn der Zusammenarbeit mit der Neuberin jedoch noch nicht der Fall wie man bei Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung* S. 27 – 29 nachlesen kann und ebenso ab S. 97 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁶ Vgl. Fischer-Lichte, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, S. 14.

⁶⁷ Ellert, „Eine Frau voll männlichen Geistes“, S. 24.

ihr Publikum durch Akrobatik, derbe Späße und dramatische Bühnenmorde zum Erstaunen, Lachen oder Gruseln brachten, werden Schauspieler, die ihre Spieltexte studieren, Lese- und Bühnenproben halten, ihre Rolle auswendig lernen und schließlich durch ihr Spiel die Zuschauer unterhalten oder erschüttern, immer aber bilden möchten.“⁶⁸

Auch in diesem Belangen sind sich Gottsched und die Neuberin einig und so versucht sie ihre eigene Schauspieltruppe zu disziplinieren und ihre Aufführungen zu professionalisieren.

Unter anderem stellt sich der Professor die Aufgabe, nicht nur das bereits bestehende pöbelhafte Publikum zu erziehen, sondern auch Intellektuelle als neue Zuschauergruppe für das Theater zu gewinnen. Während den Schauspielern selbst, die Anerkennung und der Zuspruch des Publikums, der eine gewisse Besucherkontinuität verspricht, am Herzen liegt.⁶⁹

„Je mehr Theaterreformer ihren Bildungsauftrag allein auf dem Wege der Vernunft zu realisieren versuchen, desto mehr entzieht sich das Publikum den Forderungen und sucht stattdessen Unterhaltung ohne jeden Anspruch auf.“⁷⁰

Im Laufe der Zusammenarbeit zwischen Gottsched und der Neuberin führt nicht nur die Publikumsfrage zu Divergenzen zwischen den beiden und so endet ihr gemeinsamer Weg schließlich in Streit und einer waschechten Feindschaft.⁷¹

Ruedi Graf fasst in seinem Aufsatz *Der Professor und die Komödiantin* dieses nicht zu vernachlässigende Faktum, dass die Theaterreform des 18. Jahrhunderts nicht funktionieren, respektive scheitern lässt, sehr treffend zusammen:

„Die literarischen Bildungsansprüche der Truppen vertragen sich nicht mit der Schaulust der Menge, und ihre Abhängigkeit von der Menge versagt ihnen die Anerkennung von oben und trägt ihnen wieder den Tadel der Reformer ein. Mit diesen Widersprüchen müssen die Wanderbühnen des 18. Jahrhunderts leben und dies noch lange.“⁷²

⁶⁸ Wetzels, „Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert“, S. 199 f.

⁶⁹ Vgl. Graf, „Der Professor und die Komödiantin“, S. 136.

⁷⁰ Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 17.

⁷¹ Dazu mehr auf S. 105 f.

⁷² Graf, „Der Professor und die Komödiantin“, S. 138.

3.4.3. Conrad Ekhof (1720 – 1778) und die Schweriner Schauspielerakademie

Der Schauspieler Conrad Ekhof gehört zu den renommiertesten Akteuren seiner Zeit und geht im Zuge der Reform als Gründer der Schweriner Schauspielerakademie im Jahre 1753 in die Geschichte ein.

Die Akademie entsteht bei der Schönemannschen Komödiantengesellschaft und in Abständen von 14 Tagen werden von nun an Sitzungen abgehalten. Am 5. März 1753 findet die erste dieser Sitzungen statt, an der 6 Frauen und 9 Männer teilnehmen.⁷³ Hierbei muss man Ekhof wirklich zu Gute halten, dass er, obgleich der generellen patriarchalischen Haltung der Frauen gegenüber, diese an solchen Veranstaltungen teilhaben lässt.

Die damaligen Ereignisse werden im *Journal der Schönemannschen Gesellschaft* genau festgehalten und so steht z. B. auf Seite 36 in ebendiesem Journal sinngemäß beschrieben:

„Neben einer 24 Artikel umfassenden Verfassung, die die Struktur, Sinn und Funktion der Gesellschaft sowie das Berufsethos ihrer Mitglieder betrifft, gewähren zahlreiche Sitzungsprotokolle und Promemorien Ekhofs Einblick in den Diskussionsverlauf, in Lektürevorschläge und Repertoirestand. Künstlerische und technische Belange werden ebenso erörtert wie berufsständische und moralisch-ethische Aspekte [...]“⁷⁴

Dabei ist die Erziehung der Schauspieler zu sittsamen Verhalten für Ekhof obligat und so stellt er die folgende Direktive auf:

„Ein jeder Akteur oder Aktrize soll seinem (oder seiner), ihrem (oder ihrer) Nebengesellschafter (oder Gesellschafterinnen) ohne allen Hochmut, Eigennutz, Zanksucht, Heimtücke und überhaupt ohne Bosheit begegnen. [...] Ein jeder Akteur oder Aktrize soll auch verpflichtet sein, seine oder ihre eigene Ehre zu behaupten, und einen guten Ruf zu erhalten und zu behalten suchen. Er (oder sie) soll diesen weder durch einen übertriebenen Stolz noch durch niederträchtige Handlungen, die seinem (oder ihrem) Namen und Stande nachteilig sind, beschimpfen, noch durch unständige Gesellschaften, Besoffenheit und unordentliches, ausschweifendes Leben gar verlieren. Wer eines dieser Vergehen überführt werden kann, soll nach Mehrheit der Stimmen auf das schärfste und sogar, nach Befinden, mit der Demission bestraft werden.“⁷⁵

Die Hebung der gesellschaftlichen Stellung der Schauspieler ist Ekhof demnach ein großes Anliegen. Er bittet diese einerseits zur Raison und lässt andererseits Strenge in der

⁷³ Vgl. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 36.

⁷⁴ Bender, „Vom ‚tollen Handwerk‘ zur Kunstübung“, S. 15.

⁷⁵ Löwen, „Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters“, zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 40.

Schönemannschen Truppe walten. Auch vor Verboten, ja sogar dem Ausschluss aus der Gesellschaft, bei Zuwiderhandeln der aufgestellten Regeln, schreckt er nicht zurück. Die Entscheidung obliegt aber nicht ihm allein, sondern er lässt demokratisch darüber abstimmen.

Des Weiteren setzt er sich natürlich, wie auch die anderen Reformer, für eine Literarisierung des Theaters im Zuge der Nationaltheaterbewegung ein. Seine Hoffnung ist es, die Schauspielerei zu einem gesellschaftlich anerkannten Beruf emporzuheben, wozu allerdings die nötige Bildung unbedingt erforderlich sei. Von ihm wird auch das erste Konzept einer Altersversorgung für Schauspieler entworfen.

Doch auch die Schauspieler-Akademie Ekhofs ist zum Scheitern verurteilt und besteht insgesamt nur dreizehn Monate. Es fehlt an finanzieller Unterstützung, wengleich die ablehnende Haltung der Schauspieler selbst, das größte Problem darstellt. Die Reformierung des althergebrachten Bühnenlebens geht ihnen zu schnell von statten und sie sind nicht bereit für die neu verfassten Reglements ihre bisherige Autonomie einzubüßen.⁷⁶

3.4.4. Johann Friedrich Löwen (1727 – 1771) und die Hamburger Entreprise (1767 – 1769)

Der Literat, zukünftige Theaterdirektor und Schwiegersohn des Prinzipals Schönemann – Johann Friedrich Löwen – ist eine der Zentralfiguren der deutschen Reformbewegung im 18. Jahrhundert. Bereits 1765/ 66 publiziert er die erste Abhandlung der *Geschichte des deutschen Theaters* und führt damit wahrscheinlich direkt Ekhofs Reformideen fort, was durch ihre gemeinsame Angehörigkeit zur Schönemannschen Gesellschaft naheliegend ist. Ekhof bezweckt dabei das Theater mit strengster Erziehung der Schauspieler und noch strengerer Bestrafung auch nur der kleinsten Vergehen zur Kulturinstitution zu erheben.⁷⁷

Die folgenden Ambitionen Löwens kommen in seiner *Geschichte des deutschen Theaters* zum Ausdruck, wie man bei Geitner in *Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne* nachlesen kann:

„In deutlicher Abgrenzung von den umherziehenden Schauspieltruppen und deren Stegreiftheater beziehen sich Löwens Visionen auf ein festinstalliertes, subventioniertes

⁷⁶ Vgl. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 130.

⁷⁷ Vgl. Hoesslin, *Die Wiener Berichterstattung über Schauspielerinnen und Schauspieler von 1621 bis 1776*, S. 87.

Theater mit einem regelmäßigen Spielplan und einem Repertoire, das möglichst aus deutschen Stücken besteht, wie die Idee des Nationaltheaters es vorsieht.“⁷⁸

Allen anderen Notwendigkeiten voran stellt Löwen die Erziehung der Schauspieler zur Tugendhaftigkeit und schreibt, in seiner 1766 veröffentlichten *Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters – Von den Schauspielern –*

„[...] verlangt man durchaus die strengste, edelste und untadelhafteste Aufführung und die besten und liebenswürdigsten Sitten, die Leute von gutem Denken und einer feinen Lebensart unterscheiden müssen, da der ganze Nutzen des Theaters, der überdem immer beschrieben wird, sogleich wegfällt und die Sitten der Bürger umsonst gebessert werden, wenn diejenigen, die der Spiegel dieser Sitten sein sollen, ihre eigenen Handlungen beflecken.“⁷⁹

Löwen fungiert mitunter auch als ein Mitinitiator der *Hamburger Entreprise*. 1767 gegründet, stellt die *Entreprise* eine Gruppe Hamburger Kaufleute dar, die fortan das neu gegründete Nationaltheater finanzieren. Die künstlerische Leitung übernimmt Löwen selbst. Die *Entreprise* soll die Ausbildung der Schauspieler fördern und auch deren von Ekhof induzierte Altersversorgung ermöglichen. Des weiteren –

„[...] rechnet man mit [einem] toleranten und literarisch interessierten ‚Kenner‘-Publikum [...] Doch das auf diese Weise überschätzte Publikum hängt den von der *Entreprise* abgeschafften Balletten, ja selbst den Harlekinaden und sonstigen derb-komischen Lustbarkeiten nach.“⁸⁰

Durch diese Borniertheit der profanen Zuschauer steckt die *Hamburger Entreprise* in der Krise, von der sie sich auch nicht erholen wird und schlussendlich 1769 endgültig am Ende ist. Die Nationaltheateridee des 18. Jahrhunderts muss dem vom Adel subventionierten Hoftheater weichen, was ab 1770 auch zur Auflösung des Prinzipalwesens führt.⁸¹

Geradezu grotesk mutet dabei die Tatsache an, dass die Etablierung der Nationaltheater als durchwegs männlicher kultureller Verdienst beschrieben und gefeiert wird, der dadurch

⁷⁸ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 26.

⁷⁹ Löwen, „Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters“, zit. n. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 120.

⁸⁰ Löwen, „Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters“, zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 27.

⁸¹ Vgl. Flehsig, „... und zeigte ihre Künste.“, S. 103.

implizierte Untergang des Wandertruppen-Theaters aber strikt auf typisch weibliches Versagen zurückzuführen sei. So wird von einigen Kritikern, unter denen sich selbst Gottsched befindet, suggeriert, sie hätten genügend Beweise, dass jedes Mal, wenn eine Frau als Prinzipalin eine Truppe geführt hat, das Ansehen der selbigen sofort gesunken ist. Die Ausnahme von der Regel stellt hierbei die Neuberin da. Sie erhält zu dieser Zeit aber nur deshalb positive Nachrede, da ihr Werk, gerade durch die enge Zusammenarbeit mit Gottsched, zu bekannt ist, als dass man es völlig unterschlagen hätte können. Doch auch sie wird letztlich als zu schwach geachtet, um eine kontinuierliche Reformation der Theaterinstitution zu gewährleisten. Folglich wird ihr und anderen Verfechterinnen am Ende der Reform, deren Scheitern angekreidet.⁸²

In der Realität sieht die Situation ganz anders aus, denn der Kampf gegen das Theater richtet sich –

„[...] grundsätzlich gegen jede Form, des Theaters und traf damit, ohne Unterschiede zu machen, auch diejenige Form der Wanderbühne, die sich schon auf einer höheren Stufe der Entwicklung befand und die kulturellen Bedürfnisse des Bürgertums hätte befriedigen können. Denn, geführt von außerordentlichen Persönlichkeiten, wie ELENSON, VELTEN und der Witwen, später Friedericke NEUBER, waren einzelne Truppen über die niederen Stufen der Wanderbühne hinausgewachsen.“⁸³

⁸² Vgl. Emde, „Schauspielerinnen im Europa des 18 Jahrhunderts“, S. 43 f.

⁸³ Schubart-Fikentscher, *Zur Stellung der Komödianten im 17. Und 18. Jahrhundert*, S. 18.

4. Die Konsequenzen des Zivilisationsprozesses für die Frauen am deutschen Theater im 18. Jahrhundert

4.1. Die Eroberung der deutschen Bühne durch die Frau unter Einflussnahme anderer europäischer Länder

Renate Möhrmann schreibt in einer ihrer theaterwissenschaftlichen Arbeiten das Folgende:

„Erinnern wir uns [...] daran, daß wir heute auf eine rund vierhundertjährige berufsmäßige Schauspielkunst zurückblicken können – wandernde italienische Schauspielertruppen, Repräsentanten der *commedia dell'arte*, sind urkundlich seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts belegt – und dass seit diesen Anfängen die Frau als Schauspielerin präsent war. Solange es eine Schauspielkunst im modernen Sinne gibt, gibt es auch Schauspielerinnen“ [...] ⁸⁴

Was gibt nun aber den Ausschlag, dass die (einheimischen) Frauen endlich auch im deutschsprachigen Raum die Theaterbühne erobern? Welche Beweggründe sind notwendig, um ‚plötzlich‘ Frauenrollen auch mit Frauen zu besetzen? Für die Beantwortung dieser Fragen können mehrere gesellschaftspolitische Faktoren als Ursache vermutet werden.

Primär der Einfluss des Theaters über die Grenzen des deutschen Sprachraums hinaus – vor allem aus Italien, Frankreich und England.

„In unsere zweieinhalbttausendjährige abendländische Theatertradition, die sich durch eine zweitausendjährige Abwesenheit von weiblichen Darstellern auszeichnet, hält am Ausgang der Renaissance plötzlich die Schauspielerin ihren Einzug. Zweitausend Jahre lang wurden Frauenrollen von Männern dargestellt [...] Diese Tradition wird im 16. Jahrhundert endgültig durchbrochen; zunächst in Italien, bald darauf erstaunlicherweise in Spanien [...], dann in Frankreich, mit einiger Verzögerung in England und schließlich, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, auch in Deutschland.“ ⁸⁵

In Frankreich hat die Schauspielerin unter Corneilles, Molières und Racine längst ihr berechtigtes Dasein auf dem Theater erlangt. Obwohl diverse rezeptionsgeschichtliche Quellen erwähnen, dass dies weniger auf Wunsch der Dramatiker als mehr auf den des

⁸⁴ Möhrmann, „Gibt es eine feministische Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft?“, S. 86.

⁸⁵ Ebd., S. 86 f.

Publikums geschieht. Die Zuschauer haben Gefallen an den liebreizenden Frauenzimmern und ihren Darstellungen gefunden. So ist ihre vorrangige Rolle auch die der Liebhaberinnen.⁸⁶

In Italien ist die Commedia dell'arte in voller Blüte und im 16. Jahrhundert taucht dann die Frau in der Rolle der witzigen und temperamentvollen ‚Colombine‘ und der ‚inamorati‘, der Rolle der Liebenden, auf und ist fortan auch nicht mehr von der Bühne wegzudenken.⁸⁷ Obgleich in der Oper, die nach wie vor an oberster Stelle der künstlerischen Gattungen steht, die Kastraten den schönen Sängerinnen vorgezogen werden. Im deutschsprachigen Raum stellt der Kastrat jedoch nie eine wirkliche Konkurrenz da. Ihm schlägt vielmehr eine konservativ ablehnende, respektive angewiderte Haltung entgegen.⁸⁸

In England sieht das Ganze schon problematischer aus. Dort werden am Theater vorrangig die ersten Shakespeare Dramen aufgeführt, in denen die Frauenrollen ausnahmslos mit Männern besetzt sind. Und noch 1625 erscheint das berühmte puritanische Pamphlet *Histrion-Mastix* von William Prynne.

„Auf mehr als tausend enggedruckten Quartseiten hatte der puritanische Rechtsgelehrte mit ebenso viel Fleiß wie kritikloser Borniertheit zusammengetragen, was fünf und fünfzig Synoden, ein und siebenzig Kirchenväter und einige hundert andere heidnische und christliche Schriftsteller aller Zeiten an Verdammungsurteilen und abfälligen Äußerungen über das Theater hinterlassen haben. Prynne erblickte in jedem Theater und jedem Theaterstück ein Werk Beelzebubs, eine Stätte der Unzucht und Anleitung zur Lüge und Verführung. Das Auftreten von Frauen bildete nach seiner Meinung den Gipfel der Schamlosigkeit.“⁸⁹

Auch gegen die männlichen Schauspieler in Frauenrollen polemisiert er, wie man bei Goldschmit in *Die Schauspielerin* nachlesen kann:

„Sodomie wird veranlasst durch Spielen in weiblichen Kleidern, durch das Tragen von langem, gescheiteltem Haar und Liebeslocken. Sodomiten kleiden ihr Ganymede in weibliche Kleider und veranlassen sie, ihr Haar zu kräuseln, Perücken zu tragen und Locken.“⁹⁰

Besonders erbost ihn aber, wie gesagt, die Tatsache, dass man es nach französischem Vorbild wagt, Frauen auf die Bühne zu holen. Und so wird noch 1629 eine französische

⁸⁶ Vgl. Stümcke, *Die Frau als Schauspielerin*, S. 20 f.

⁸⁷ Vgl. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 11.

⁸⁸ Vgl. Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 30 f.

⁸⁹ Stümcke, *Die Frau als Schauspielerin*, S. 24 f.

⁹⁰ Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 17.

Schauspielerin, deren Truppe in London gastiert, vom Pöbel mit Äpfeln, Eiern und Schmutz beworfen und von der Bühne gejagt. 1642 starten die Theatergegner einen neuerlichen Versuch, die Schauspiele zu verbieten und die Theaterhäuser in ganz England zu schließen – jedoch vergebens.⁹¹

Mit dem Abflauen der Einflussnahme der Puritaner ins Theatergeschehen, kehrt sich ebendieses dann in das totale Gegenteil um. Es beginnt eine neue Periode der Zügellosigkeit. Die Frau betritt 1658 wieder die Bühne und zeigt sich nun genau in der schamlosen, vulgären, unzüchtigen Rolle, die man ihr seit jeher unterstellt hat. So werden, Shakespeares Dramen ausgenommen, nur Stücke obszönen Inhalts dargeboten.⁹²

Gemäß dem englischen Vorbild geht es auch auf den deutschen Bühnen nicht beschaulicher zu. Die Schauspielerin ist den dargebotenen Obszönitäten ausgeliefert, wie das folgende Beispiel einer überlieferten Textstelle aus Dresden um 1700 bestens veranschaulicht. So meint ein männlicher Darsteller an das Publikum gewandt:

„Ich hab‘ Appetit, verehrte Herrschaft. Der Tambour meines Magens schlägt schon Rebell und Vergatterung, aber meine Occusionslaterne Columbine kommt noch nicht. Sie wird wohl wieder im Finstern auf der Treppe an den großen Heiducken gestoßen sein, dass sie eine Geschwulst bekommt, die erst in neun Monaten aufgeht.“⁹³

Nachdem die Frau also praktisch überall in Europa ihren Platz auf der Bühne erobert hat, ist es natürlich auch nur eine Frage der Zeit, bis sie dies auch in Deutschland schafft. Natürlich taucht zwischenzeitlich immer wieder irgendwo eine Frau auf der Bühne auf, aber zur endgültigen Rückkehr verhilft ihr – und das war in der damaligen patriarchalischen Gesellschaft Deutschlands wahrscheinlich auch die einzige Möglichkeit – ein Mann.

„Das Verdienst jedoch, die Besetzung der weiblichen Rollen mit Frauen zum künstlerischen Prinzip erhoben und streng durchgeführt zu haben, gebührt einem der Erzväter der deutschen Schauspielkunst, dem vielberühmten Magister Johann Velten [...] Er sah ein, dass das klassische französische Repertoire nur durch die Mitwirkung begabter Darstellerinnen zu seiner vollen künstlerischen Geltung gelangen könne. So finden wir außer seiner Frau und seiner Tochter in Veltens ‚berühmter Bande‘ ums Jahre 1690 noch drei andere weibliche Kräfte. [...] Seit Velten ist das Prinzip, weibliche Rollen mit weiblichen Kräften zu besetzen, auch in Deutschland, [...] nicht mehr

⁹¹ Vgl. Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 16 f.

⁹² Vgl. Stümcke, *Die Frau als Schauspielerin*, S. 26.

⁹³ Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 28 f.

durchbrochen worden. Die Frau hatte sich endgültig ihre Existenzberechtigung auf den Brettern erkämpft.⁹⁴

Eine unumstrittene Tatsache, die jedoch die meisten mit gemischten Gefühlen annehmen. Denn das Auftreten der Schauspielerin wird also keineswegs als positive Veränderung und Errungenschaft für die deutsche Theaterlandschaft gefeiert, sondern vielmehr von Anfang mit aller Härte bekrittelt und moralinsauer betrachtet. Dementsprechend tätigt der deutsche Theaterhistoriker Eduard Devrient⁹⁵ die folgende tendenziös negative Aussage über das erste Auftreten von Frauen am Ende des 17. Jahrhunderts in der Veltenschen Truppe:

„Bis dahin waren, wie wir wissen, bei allen Banden die Frauenrollen von Knaben gespielt worden. Die Oper hatte zwar längst die herrschende Sitte durchbrochen und Frauen auf die Bühne gebracht, weil man sich mit der unzureichenden Ausbildung der schnell wachsenden Sopranstimmen der Knaben nicht begnügen wollte; indessen waren die Frauen doch auch in der Oper nicht allgemein geduldet als Veltens Truppe die kühne Neuerung wagte.

Sie war von tief einschneidender Wichtigkeit, und es darf ihr ein großer Teil der Anziehungskraft, die Veltens Aufführungen übten, zugeschrieben werden. Aber abgesehen, von dem heftigen Verstoß gegen die damalige Sitte, den das Theater damit beging, war mit der Einführung von Frauen – so sehr die Darstellung auch an Wärme, Wahrheit und natürlicher Ausbildung gewinnen musste – doch für alle Zeiten der Geschmack und das Urteil des männlichen, also des Ton angehenden Publikums getrübt.⁹⁶

Und dennoch wird die Frau, allen Vorurteilen zum Trotz, auch auf der deutschen Bühne heimisch und ist nicht mehr von dieser wegzudenken. So schreckt Elisabeth Velten 1696, als ihr Gatte, der Magister und berühmte Prinzipal Velten, verstirbt, nicht vor der Herausforderung zurück und übernimmt seine Schauspieltruppe. Fortan nur mehr „die Veltin“ genannt, wird sie die erste deutsche Prinzipalin und geht damit in die Theatergeschichte ein.⁹⁷ Ihre Errungenschaften am Theater werden im 8. Kapitel der vorliegenden Arbeit noch präzisiert.

⁹⁴ Stümcke, *Die Schauspielerin*, S. 28 f.

⁹⁵ Philipp Eduard Devrient (1801 – 1877); Schauspieler, Sänger und Theaterleiter (17jährige Direktion des Hoftheaters in Karlsruhe); Verfasser der *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (Leipzig 1848 – 1874, 5 Bände).

⁹⁶ Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, zit. n. Bab, *Die Frau als Schauspielerin*, S. 53 f.

⁹⁷ Vgl. Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 33 f.

4.2. Vom ersten „Frauenberuf“ und der Pionierarbeit als Prinzipalin zur Primadonna auf der Bühne und Mätresse im Fürstenbett

„Mit der an der Peripherie des kulturellen Lebens agierenden Schauspielerin bildet sich im 18. Jahrhundert ein erster Frauenberuf (noch vor der Erzieherin – Lehrerin) heraus [...] und bedingt eine finanzielle Grundlage (natürlich ohne irgendwelche Absicherung gegen Krankheit, Alter oder andere Unglücksfälle) und damit einen Anfang zur Selbstständigkeit ermöglicht.“⁹⁸

Schnell werden die weiblichen Mitglieder der Wandertruppen zu einer unumgänglichen Notwendigkeit und kümmern sich um sämtliche organisatorischen Belange. Jedoch bleibt ihr selbstständiges Mitwirken auf diesen Aufgabenbereich beschränkt, und deshalb haben sie nach wie vor nicht die Möglichkeit sich über ihre als Schauspielerin ausgeführte künstlerische Tätigkeit zu definieren, geschweige denn Ruhm zu erlangen.

In dieser Frühzeit der heutigen Theatertradition können die Frauen in ihrem Beruf, wenn überhaupt, dann durch ihr organisatorisches und nicht durch künstlerisches Talent Berühmtheit erreichen. Folglich gehen eben die Veltin, aber auch eine Neuberin durch ihre Fähigkeiten als Theaterleiterinnen in die Geschichte ein.⁹⁹ Nichts desto trotz wird von ihnen weiterhin erwartet, ihre Rollen perfekt zu deklamieren, wobei man nicht vergessen darf, dass von ihnen zusätzlich verlangt wird als Balletttänzerin und Sängerin zu agieren. Man sieht also die Mehrfachbelastung, der die Schauspielerin ausgesetzt ist.¹⁰⁰

Des Weiteren befindet sich die Veltin im stetigen Kampf mit den weitaus beliebteren italienischen und französischen Darstellerinnen und schafft es auch am Anfang des 18. Jahrhunderts nicht, aus deren Schatten herauszutreten.

Natürlich sind aber gerade zu Beginn die schauspielerischen Künste der Frauen nicht gerade weltbewegend. Woher auch? Bürgerliche Frauen haben generell kein Anrecht auf Bildung und Beruf und sind von der Gesellschaft – sogar der Gang ins Kaffeehaus ist ihnen verboten – ausgeschlossen. Ihr Lebensraum beschränkt sich auf Heim, Kind und Herd. Außerdem würde kein vernünftiger Mensch, und schon gar keine sittsame Frau, freiwillig zum Theater gehen. Behandelt man die Fahrenden, wie die Wanderschauspieler gemeinhin genannt werden, doch nach wie vor fast wie Aussätzige und der Zugang zu anderen, bürgerlichen Berufen ist ihnen verboten. Sie sind das Gesinde, mit dem kein ehrenhafter Bürger außerhalb des Theaters in

⁹⁸ Becker-Cantarino, „(Sozial)Geschichte der Frau in Deutschland“, S. 262.

⁹⁹ Vgl. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 15.

¹⁰⁰ Vgl. Wetzels, „Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert“, S. 213.

Berührung kommen will. Tatsächlich werden die ersten Schauspielerinnen zumeist entweder ins Theater hineingeboren, leben schon außerhalb der Gesellschaft z.B. als Straßendirne oder sind unverheiratete bzw. verwitwete Frauen und dadurch gezwungen irgendwie für ihren Lebensunterhalt aufzukommen. Dahingehend bietet das Theater natürlich eine neue Chance, um dem Bettelstab zu entkommen. Mit Kunst hat das Ganze jedoch noch lange nichts zu tun.

„Das Theater hatte eine so geringe Reputation, daß die patriarchalischen Standesbarrieren gar nicht erst errichtet werden mussten. Für die Frauen allerdings hatte sich dieses Manko positiv ausgewirkt. Ihnen ermöglichte diese Geringschätzung eine erste künstlerische Berufstätigkeit. [...] Nicht nur die sogenannte Niedrigkeit der Gattung, auch die ‚niedrigen‘ Inhalte also wirkten sich für die künstlerische Partizipation der Frau höchst günstig aus.“¹⁰¹

Demnach erhalten die Schauspielerinnen der Wandertruppen allen schlechten Omen und der schwierigen Situation zum Trotz ein Mitspracherecht und schaffen in einzelnen Fällen, wie oben bereits erwähnt – die Veltin und die Neuberin, den Aufstieg zur Theaterprinzipalin. Wenn auch nur für eine kurze Zeit.

„Im Wandertheater hatten die Prinzipalinnen weitgehende Mitsprache in technischen und künstlerischen Fragen gehabt. Als sie jedoch seit 1750 das Theatergeschäft einträglicher und gesellschaftlich akzeptabler wurde, setzte sich die patriarchalische Herrschaftsstruktur durch, Frauen wurden im National- und Hoftheater nur noch als Schauspielerinnen gebraucht und eingesetzt. [...] So bleibt von den Emanzipation versprechenden Anfängen der Prinzipalinnen um 1700 am Ende des Jahrhunderts wenig übrig: eine fast ausschließlich von Männern verfasste dramatische Literatur sowie eine männliche Leitungsstruktur beherrschen das nunmehr salonfähig gewordene Theater. Wie in den literarischen Werken, agieren Frauen in von Männern vorgeschriebener Weise in engen Grenzen.“¹⁰²

Im Zuge des Zivilisationsprozesses und der Nationaltheatergründung nähern sich die Schauspieler immer mehr dem Bürgertum an und die Komödianten werden zu Künstlern erhoben. Doch mit diesem Reputationswechsel soll die Frau am Theater auch immer mehr der bürgerlichen Frau angeglichen werden. Man sucht nach einem Weg, die Schauspielerin in diese Rolle hineinzuzwingen und man findet ihn auch:

„Da es nun nicht möglich war [...] den Frauen die Ausbildungswege zu versperren, denn es gab gar keine Ausbildung für Schauspieler¹⁰³, und da es ebenso unmöglich war,

¹⁰¹ Möhrmann, „Gibt es eine feministische Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft?“, S. 93.

¹⁰² Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 339 f.

¹⁰³ Trotz der Versuche der Theaterreformer wird eine akkurate Ausbildung und Altersversorgung für Schauspieler erst im 20. Jahrhundert verwirklicht.

den Schauspielerinnen die Fähigkeit zu ihrem Beruf abzusprechen, denn die war evident, blieb nur ein Argument, um die Frauen am Theater zu entmachten: die besonderen Qualifikationen der Schauspielerinnen mussten als ausschließlich männliche Eigenschaften definiert werden. Oder umgekehrt formuliert: ihr Auftreten in der Öffentlichkeit, ihre Eloquenz, ihr souveräner Umgang mit dem Publikum, ihre Fähigkeit, nicht nur sich selbst, sondern auch viele andere Rollen zu spielen, ihre finanzielle Unabhängigkeit, ihre erotische Anziehungskraft, ihr Selbstbewusstsein und die Möglichkeit, mit ihrer Kunst ästhetische Maßstäbe zu setzen, wurden als ebenso unweiblich wie gefährlich bezeichnet. [...]“¹⁰⁴

Die Schauspielerinnen werden entmachtet, in ihrer Persönlichkeitsentfaltung und als Individuum determiniert und sämtliche organisatorischen, bürokratischen Fähigkeiten sowie Führungsqualitäten am Theater abgesprochen. Andererseits werden sie als Künstlerinnen immer mehr geachtet und ihrer Schönheit wegen verehrt, was zur Folge hat, dass sie durch ihr wachsenden Bekanntheitsgrad zu Trophäen werden, die jeder Mann, und sei es nur für eine Nacht, besitzen möchte. Im Zuge der –

„[...] Verbürgerlichung der Schauspielertruppen, mit dem langsamen Abbau der Vorurteile gegen sie und der Gründung der stehenden Theater werden die Frauen einerseits zur Künstlerin erhoben, andererseits zunehmend als Liebesobjekt beansprucht, sei es als Freundin für die Zeit, die der Offizier in der Residenz- oder Garnisonsstadt verbringt oder sei es als offizielle Mätresse eines Fürsten. So geht im 18. Jahrhundert in Deutschland der Weg von der Prinzipalin und vielseitigen Darstellerin des Wandertheaters, die fast immer zugleich Sängerin und Tänzerin war, zur Primadonna im Nationaltheater, die in der Theateröffentlichkeit gefeiert und privat als Mätresse oder ‚Freundin‘ vom zahlenden männlichen Publikum vereinnahmt wird.“¹⁰⁵

Nun erlangen die Schauspielerinnen also endlich eine gewisse Berühmtheit – doch zu welchem hohen Preis. Sobald es zum guten Ton gehört, dass sich der deutsche Adel, angelehnt an sein französisches Vorbild, ein Hoftheater hält, wird die Schauspielerin zum Objekt degradiert. Von nun an zählt ihr Aussehen und ihre Beliebtheit mehr als ihre künstlerische Deklamation.

„Für den absolutistischen Fürsten war der Unterhalt einer Schauspielertruppe und eines Ballettes eine Art Harem, wobei der Theaterdirektor oft als Kuppler für die Adligen tätig war und nur solche Mädchen engagierte, die das erotische Interesse des Publikums erregen konnten.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 10.

¹⁰⁵ Becker-Cantarino, „Von der Prinzipalin zur Künstlerin und Mätresse“, S. 89.

¹⁰⁶ Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 305.

Dementsprechend ist es von nun an die Aufgabe der Schauspielerin in erster Linie dem vorwiegend männlichen Publikum zu gefallen und einen adeligen Gönner zu finden, der ihrem Dasein auf der Bühne eine Berechtigung gibt. Das Primadonnen- und Mätressentum ist geboren und bleibt auch bis zum Ersten Weltkrieg bestehen. Im Zuge dessen erreichen nun tatsächlich einige Schauspielerinnen Berühmtheit, werden aber ‚zu einem Stück Fleisch‘ deklassiert, auf das ein jeder Mann, ob im Publikum oder in ihrer Truppe oder allen voran der Adel, Anspruch erheben kann. Sie können sich noch so sittsam und keusch geben, das –

„[...] hält den männlichen Teil des Publikums nicht davon ab, die Schauspielerinnen offen zu umwerben, Fürsten können sie ohne weiteres zu einer Liebesaffäre zwingen. Denn Schauspielerinnen wirken immer begehrenswert, es genügt, daß sie sich öffentlich exponieren: in Hosenrollen, in den Rollen der Verführerin, der Verführten, der Nicht-Verführbaren. Sie setzen unerhörte erotische Phantasien in dieser körperfeindlichen Zeit frei – geliebt werden sie nicht.“¹⁰⁷

Der Preis den die Aktrice für ein wenig Ruhm bezahlen muss, ist die Aufgabe ihrer Tugendhaftigkeit, an deren Stelle Käuflichkeit tritt, die sie automatisch wieder näher an den Vorwurf der Prostitution bringt, gegen den sie sich solange gewährt hat.

Auch auf ihr Rollenrepertoire schlägt sich das Ganze im Negativen nieder.

„[So] wurden die weitaus vielseitigeren Frauenrollen des Wander- und Prinzipaltheaters auf festgelegte ‚Rollenfächer‘ herabgemindert. Die Bühnenrollen waren quantitativ und qualitativ geringer als die der Männer, da die Dramen nun ausschließlich von Männern verfasst wurden und eine männliche Gesellschaft spiegelten. Es gab auf einmal viel weniger große Rollen für Frauen [...] Außer den Heroinnen und Liebhaberinnen waren die Schauspielerinnen auf eine Anzahl von Typen (Soubrette, böses Weib, Bauerndirne) beschränkt;“¹⁰⁸

Natürlich will hierbei eine jede nur die Liebhaberin oder Heroin spielen, und dies impliziert einen immer stärker werdenden Konkurrenzkampf zwischen den Schauspielerinnen. Nichts desto weniger ist der Mythos der wunderschönen Primadonna, der alle Welt zu Füßen liegt, die geradezu vergöttert wird und in Reichtum schwelgt, geboren. Nun hofft eine jede noch so kleine unbedeutende Darstellerin dereinst der angebetete Star auf der Bühne zu sein, von allen geliebt von niemand verachtet. Die Realität sieht aber leider ganz anders aus.

¹⁰⁷ Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 13 f.

¹⁰⁸ Ebd., S. 330 f.

Eine dieser wenigen Ausnahmen, die als Hoftheater-Schauspielerin und Fürsten-Mätresse Berühmtheit erlangt, ist Karoline Jagemann, auf deren Leben im 11. Kapitel näher eingegangen wird.

4.3. Die öffentliche Person – eine Schauspielerin auf der Bühne gleichwie im privaten Leben

Der Kulturwandel im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts impliziert nicht nur massive Veränderungen für die bürgerliche Frau, sondern hat auch weitreichende Folgen für die Schauspielerin. Man muss sich hierbei vor Augen führen, wie divergent sich die beiden Lebensformen in Summe voneinander gestalten. Die Bürgerin ist sesshaft, eine reine Privatperson und lebt servil unter der Obhut ihres Mannes. Die Schauspielerin zieht mit ihrer Truppe von Ort zu Ort, ist eine rein öffentliche Person, wie sich gerade in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts immer deutlicher herauskristallisiert, führt zwar ein entbehrungsreiches, aber selbstständiges Leben und fördert damit und durch die Entstehung des ersten Frauenberufs, wenn auch damals noch unbewusst, den rezeptionsgeschichtlichen weiblichen Emanzipationsprozess, obgleich sie dafür erneute Rückschläge in Kauf nehmen muss.¹⁰⁹

„Denn Schauspielerin war ja der erste, lange Zeit einzige ‚Frauenberuf‘; zum mindesten stellte kein anderer Beruf in so betonter Weise Frauen zur Schau, die einem aktiven, schöpferischen Trieb, also einer relativ männlichen Veranlagung folgten. Und unter der Herrschaft jenes ungebrochenen, so sehr bequemen Sexualdogmas beschloss der männliche Pöbel aller Stände, daß dies also keine richtigen Frauen wären, keine Menschen mit Anspruch auf Menschenwürde und Achtung – also gute Beute!“¹¹⁰

Genau wie es im Bürgertum zu einer immer deutlicheren Differenzierung des Aufgabenbereichs von Männern und Frauen kommt, so geschieht dies im Zuge der Erneuerungen auch am Theater.

„Die schauspielernden Frauen sollen sich den neuen Idealen für die bürgerliche Frau anpassen. Während die Tätigkeit der Schauspielerin an Selbstverständlichkeit verliert und geradezu zum Affront für die Bürger wird, gewinnt die Stellung des männlichen Schauspielers dagegen kontinuierlich an Ansehen.“¹¹¹

¹⁰⁹ Vgl. Wetzels, „Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert“, S. 201 ff.

¹¹⁰ Bab, *Die Frau als Schauspielerin*, S. 53.

¹¹¹ Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 146.

Der Schauspieler verstößt aber auch nicht gegen die naturgegebenen Geschlechterrollen der Bürgerreform. Sein weibliches Pendant hingegen nimmt die diametrale Position zur archetypischen Darstellung der Frau im 18. Jahrhundert ein. Diese neue bürgerliche Frau ist jeglicher Individualität und Selbstständigkeit beraubt, deren durchwegs tugendhaftes Leben sich zurückgezogen und domestiziert nur in den eigenen Häuslichkeiten abspielt. Ihr Verhalten wird dominiert durch eine altruistische, empathische Denk- und Handlungsweise und sie stellt bestenfalls eine gute Ergänzung des Mannes dar.

Vor diesem Hintergrund ist es kein Wunder, dass die so konditionierten Bürger in der Schauspielerin ein Affront sehen. Denn konträr zur Bürgerin fügt sie sich nicht in die Abhängigkeit und Unterdrückung der patriarchalischen Familienideologie und bedeutet so in den Augen vieler eine Gefahr für den Diskurs der neugeschaffenen Ordnung.

„Das bürgerliche Publikum und Schauspieler, die die Theaterreformen mittragen, empfinden selbstständige Frauen als Provokation. Sie passen nicht in den engen Rahmen, der den bürgerlichen Frauen gesteckt wird, und werden deshalb (aus dem Theater ausgegrenzt werden können sie nicht, man braucht sie schließlich) in einem Anpassungsprozess auf die Normen für die bürgerliche Frau eingeschworen. Das geschieht durch die Einschränkung ihrer Autonomie und Kompetenz, durch eine ‚doppelte Moralisierung‘ als Schauspielerin und darüber hinaus als Frau und eine Umwertung dessen, was unter einer ‚guten Schauspielerin‘ zu verstehen ist.“¹¹²

Die Schauspielerin soll demnach in ihrer Rolle die weiblichen Ideale verkörpern – und zwar nicht nur auf der Bühne, sondern auch abseits davon. Alle wünschenswerten Charaktereigenschaften muss die Schauspielerin sowohl im öffentlichen als auch im privaten Metier demonstrativ zur Schau stellen.¹¹³

Haider-Pregler fasst diese Doppelmoral treffend zusammen:

„[...] Was bei Schauspielern zählt, ist ihre Leistung im Rampenlicht, also das von ihrer privaten Person abgelöste Kunstwerk. Bei der Schauspielerin wird die künstlerische Leistung nur allzu oft mit der Bewertung ihres Privatlebens verknüpft, ja sogar die Glaubwürdigkeit ihrer Rollengestaltung davon abhängig gemacht [...] Tatsache ist, dass man(n) mit Nachdruck das Ideal der (bürgerlich sexual)-moralischen Schauspielerin propagierte und im Theateralltag die weniger ideale weitaus interessanter, lockender und brauchbarer fand. Die sozialgeschichtlichen Konsequenzen bis in unser Jahrhundert hinein sind oft genug aufgezeigt worden.“¹¹⁴

¹¹² Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 153.

¹¹³ Vgl. Emde, „Die Schauspielerin im ‚Kennerblick‘, S. 456 f.

¹¹⁴ Haider-Pregler, Hilde, „Das Verschwinden der Langeweile aus der (Theater-)Wissenschaft“ S. 329, zit. n. Helleis, *Faszination Schauspielerin*, S. 135.

Allzu deutlich erkennt man, in welcher zwiespältigen Lage die Schauspielerin gefangen ist. Vom profanen Publikum wird von ihr erwartet, die Phantasie desselbigen anzuregen und deren Sensationslust allabendlich zu befriedigen. Und zwar auch abseits der Bühne. Denn ohne zusätzlichen Klatsch und Tratsch aus dem Privatleben der Bühnenheroin schlägt die anfängliche Neugier der Zuschauer allzu schnell in Desinteresse um. Auf der anderen Seite soll die Theaterfrau aber als die Tugendhaftigkeit in Person agieren, wird mit Argusaugen beobachtet und die geringste Verfehlung sofort öffentlich mit übertriebenem Entsetzen bedacht und diffamierender Missgunst bestraft. Folglich wird fehlerhaftes Verhalten nicht nur als Zuwiderhandeln einer einzelnen Person, respektive einer Frau, angesehen, sondern sogleich wieder auf alle Schauspielerinnen im generellen umgemünzt.

Gisela Schwanbeck äußert sich in ihrer Arbeit *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte* zu dieser Thematik wie folgt:

„Durch jeden moralischen Verstoß, den sich eine Schauspielerin zu Schulden kommen ließ, gab sie den bürgerlichen Vorurteilen neue Nahrung und schadete deshalb den Standesinteressen mehr als sich selbst.“¹¹⁵

Die Schauspielerin muss sich dementsprechend nicht alleine ihren eigenen Fehlern und den Vorurteilen gegen ihre Person, gerechtfertigt oder nicht, stellen, sondern trägt obendrein die Last auf den Schultern, ihrem gesamten Stand geschadet zu haben. Denn ihr gilt schon immer das Hauptinteresse der Gesellschaft und sie ist es, die in einer allzu oft reduzierten und verzerrten Gestalt, als Produkt vor allem männlicher Phantasien wahrgenommen wird, sich in diese zu fügen hat und dabei aber das Wunder vollbringen soll, stets das Gesicht der Tugendhaftigkeit zu wahren.

Becker-Cantarino präzisiert in ihrem Werk *Der lange Weg zur Mündigkeit*, wie die Schauspielerin sowohl vom Publikum, als auch von ihren männlichen Kollegen zum Sexualobjekt degradiert wird und schreibt:

„Auf ‚liederlichen Lebenswandel‘ drohte ganz einfach Entlassung, wie Iffland¹¹⁶ das 1796 in Berlin z.B. mit der Demoiselle Altflist machte. Hatte sich aber eine Schauspielerin zu spröde gezeigt, so wurde sie ausgepiffen, wie es die adeligen

¹¹⁵ Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 48 f.

¹¹⁶ August Wilhelm Iffland (1759 – 1814); Dramatiker, Schauspieler und ab 1796 Intendant am Berliner Nationaltheater; unter seiner Direktion erhebt sich Berlin zu einer der führenden Theaterstädte Deutschlands.

Offiziere mit der Tochter der Bethmann-Unzelmann taten; für den Theaterskandal mussten sich dann Vater, Mutter und Tochter schließlich noch untertänigst auf der Bühne entschuldigen.¹¹⁷

In ihrer prekären Lage befindet sich die Schauspielerin quasi immer in einem Art Balance-Akt und kann es den Bürgern nur selten Recht machen. Was heute noch von ihr verlangt wird, kann morgen schon wieder ein Tabu sein. Doch es kann noch schlimmer für die Theaterfrauen kommen, wenn sie zu Opfern von sexuellen Übergriffen werden. So fährt Becker-Cantarino mit den Worten fort:

„Auch die Kollegen waren keine unbedingte Sicherung für die junge und hübsche Schauspielerin, wie eine Bemerkung von Kirms¹¹⁸ über einen Weimarer Vorfall 1802 zeigt, als er an Iffland schrieb:

*Es ist doch arg, daß man bei dergl. Widersetzlichkeit, als das Mädchen that, ihr ein Kind macht und Mutter und Kind seinem Schicksale überläßt [...] Es ist nur gut, daß der leichtsinnige Mensch nicht wieder hergekommen ist.*¹¹⁹

Den unbequemen Schauspieler war Kirms losgeworden, die hochschwangere Schauspielerin schob er aus ‚moralischen Gründen‘ ab: was heute als Vergewaltigung geahndet würde, war das normale Berufsrisiko einer Schauspielerin.¹²⁰

Es mutet heutzutage wie eine Farce an, wenn man liest, dass ‚Vergewaltigung ein Berufsrisiko‘ sei und man die Schauspielerin, das eigentliche Opfer, tatsächlich kündigt, um die Probleme aus dem Weg zu schaffen, die die ganze Truppe in einem schlechten Licht dastehen lassen könnten. Anstatt sie zu beschützen, wirft man sie raus und nimmt ihr damit das Brot zum Leben und überlässt sie im vereinzelt Falle, noch dazu mit der zusätzlichen Bürde ungewollt schwanger zu sein, ihrem Schicksal.

Generell ist der Schauspielerin der damaligen Zeit verboten, schwanger zu werden, da dies ohne Zweifel suggeriert, dass sie einem Mann ‚gehört(e)‘ und dieser Umstand so gar nicht in das Bild der ‚jungen Liebhaberin‘ passt, die entweder eine jungfräuliche Versuchung oder eine wollüstige jederzeit verfügbare Dirne darstellen soll. Das Gegenteil einer Schwangeren

¹¹⁷ Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 338.

¹¹⁸ Hofkammerrat Franz Kirms (1750 – 1826); Mitglied der Theaterdirektion in Weimar; direkter Mitarbeiter von Goethe.

¹¹⁹ Droscher, „Karoline Jagemann, Iffland, Kirms“, *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, 15 (1929), zit. n. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 338.

¹²⁰ Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 338.

also, weswegen bei Schwangerschaft auch mit sofortiger Demission der Schauspielerin zu rechnen ist.¹²¹

4.4. Oft bewundert, jedoch gänzlich missverstanden und auf Äußerlichkeiten reduziert – die Frau am Theater des 18. Jahrhunderts

Wie desolat das Leben der Schauspielerin der damaligen Zeit auch erscheinen mag, die bürgerlichen Damen hegen eine immer größere Neugier und Bewunderung für diese so ganz anders gearteten Frauen. Nicht nur aus den naheliegenden Gründen wie Selbstständigkeit und Berufsausübung, sondern aufgrund ihrer Bühnenpräsenz, ihrer öffentlich zur Schau getragenen Schönheit, ihrer Rolle als Sexualobjekt. Andererseits schlägt genau diese Bewunderung plötzlich in Neid und sogar Hass um, da in ihren Augen die Schauspielerinnen eine Aura kultivieren, als würde die ganze Welt ihnen gehören. Wahrscheinlich fürchtet auch jede prude brave Hausfrau, dass die erotisch schillernde Schönheit der Bühne ihr den Mann abspenstig machen könnte. Wie gerne wäre sie selbst einmal der Star der Stadt, dem die Männerwelt zu Füßen läge und feiere im Rampenlicht unter strömendem Beifall ihre Triumphe. Da es dazu nicht kommt, schürt der Neid die Missgunst und im Endeffekt verurteilt die bürgerliche Frau die Schauspielerin aufs unerbittlichste.

Selbstherrlichkeit, Großspurigkeit, Snobismus, Dünkelhaftigkeit, Hochnäsigkeit, Selbstüberhebung, Vermessenheit, Angeberei, Protzigkeit und Eitelkeit – das sind nur ein paar Unarten, die man der besagten Schauspielerin, sobald sie nur ein wenig Berühmtheit erlangt, sofort zuschreibt.

Dabei vergisst man nur allzu leicht, was die selbige alles durchmacht, um genau diesen Schein des Ruhmes zu wahren. Jeden Abend muss sie gut gelaunt raus auf die Bühne. Egal ob schwer erkrankt oder einfach unwohl und ausgelaugt, egal ob einer ihrer nächsten Angehörigen im Sterben liegt oder gerade erst gestorben ist. Sie muss lachen, glänzen und ihre Rolle so perfekt wie nur irgend möglich deklamieren und ihre persönlichen Gefühle und ihr Befinden immer ganz hinten an stellen. Niemand darf von ihrem Kummer oder Ärger erfahren. Sie soll einfach schön anzusehen und eine gute Unterhaltung sein.¹²²

In Bach's Werk *Die Frau als Schauspielerin* wird ebendiese Thematik angesprochen. Es geht dabei um den Antwortbrief eines Theater Verbundenen an ein junges Mädchen, dass

¹²¹ Vgl. Laermann, „Die riskante Person in der moralischen Anstalt“, S. 148.

¹²² Vgl. Heidrich, *Wie sie gross wurden*, S. 7 f.

unbedingt Schauspielerin werden möchte. Er warnt sie davor, wie sehr eine jede Frau auf der Theaterbühne auf ihre Äußerlichkeiten reduziert wird:

„Aber es ist, wenn nicht *das* Grundsätzliche, so doch *ein* Grundsätzliches und gut zur Hälfte das Entscheidende: das ‚Äußere‘, das Aussehen, die Erscheinung.“¹²³

Und so suggeriert auch Becker-Cantarino:

„Um als Berufsschauspielerin Erfolg zu haben, musste die Frau nun zunehmend eine ‚junge Schöne‘ sein, die den Wünschen des (männlichen) Publikums entsprach.“¹²⁴

Will eine Frau zur damaligen Zeit als Schauspielerin Karriere machen, scheint Schönheit und Jugend unerlässlich zu sein. Von den männlichen Bühnenmitgliedern wird derlei nicht erwartet, aber was Frauen betrifft, –

„[...] so würde doch das Publikum keine bucklichte, einäugigte und hinkende Aktrize ausstehen.“¹²⁵

Eben dieser Wortlaut ist dazumal in einer Theaterzeitschrift publiziert. In derselben Zeitschrift heißt es an anderer Stelle:

„Wenn die Bühne aber ungern alte Akteurs verträgt, so kann sie noch weniger alte Actrizen dulden.“¹²⁶

Es erscheint beinahe grotesk, wie sich diese Situation immer wieder als Sammelsurium kontroverser Behauptungen voller Widersprüchen entpuppt. Gerade wird noch die Unumgänglichkeit eines aparten Äußeren erklärt, um sich gleich darauf über ebendieses und einen Mangel an Talent zu beschweren:

„Wie unlauter, wie unrein ist nicht die Quelle, aus der ihnen dieser Beifall zufließt! Eine hübsche Figur, ein leidliches blühendes Gesicht, ein kokettes Wesen – [...] Aber was soll man sagen, wenn man die Aktrize beklatschen sieht, bloß deshalb, weil sie feile

¹²³ Bach, *Die Frau als Schauspielerin*, S. 8.

¹²⁴ Becker-Cantarino, „Von der Prinzipalin zur Künstlerin und Mätresse“, S. 103.

¹²⁵ Anonym, „Über die körperliche Bildung der Schauspieler“, S. 6 f., zit. n. Laermann, „Die riskante Person in der moralischen Anstalt“, S. 134.

¹²⁶ Anonym, „In welchem Alter sollten Schauspieler das Theater verlassen?“, S. 30 i. e. 75, zit. n. Laermann, „Die riskante Person in der moralischen Anstalt“, S. 135.

Dirne ist, und nach geendigtem Schauspiel allen den Herren zu Dienste steht, die sie mit ihrem Beifall beehren?“¹²⁷

Diese Reduktion auf reine Äußerlichkeiten der Schauspielerinnen führt automatisch auch zu einer Degradierung der Kunst, wo es vorrangig doch darum gehen sollte, die Rolle bestmöglich zu spielen. Des weiteren bedingt es ein ständiges Streben unter den Aktrizen nach Schönheit und Liebreiz, gepaart mit einer andauernden Eifersucht und dem Konkurrenzkampf, wonach nicht die Begabteste sondern die Schönste die besten Rollen bekommt und somit die meisten Erfolge erzielt. Doch auf Lorbeeren ausruhen, darf sich die Bühnenschönheit trotz allem nicht. Denn allzu schnell stößt sie an die Grenzen ihres Talentes, versucht sie ihre Konkurrentinnen auszuboten, muss sie weiterhin um die Gunst des Publikums und ihrer Förderer buhlen und irgendwann fängt auch ihre Jugend langsam aber sicher zu Verblühen an.

„Viele gefeierte Schauspielerinnen, die an der Grenze zweier Lebensalter stehen, packt, wie wir immer wieder sehen, plötzlich eine Art von krankhafter Furcht, sie könnten in Vergessenheit geraten, ein zwingendes Bedürfnis, nicht nur in den Ländern deutscher Zunge, sondern auch auf den großen Bühnen des Auslandes Lorbeeren zu ernten. Dem übertrieben feinfühligem Ohr erscheint der Beifall daheim plötzlich zu lau und gewohnheitsgemäß. Man nennt sie ‚unsre X.‘, man kennt und grüßt sie auf der Straße, die Backfische warten mit Blumen vorm Bühnenausgang und vor ihrer Wohnung; aber man hat sich an ihren Besitz wie an etwas Selbstverständliches gewöhnt und der Stern des schönen Fräulein Y. steigt in gefahrdrohender Nähe immer leuchtender am selben Bühnenhorizont auf und den Leistungen der Rivalin wird schon dieselbe Intensität des Applauses zuteil.“¹²⁸

Hinzu kommt, dass generell viel weniger Rollen für Frauen als für Männer zur Verfügung stehen und diese sind meist die der jungen Liebhaberinnen und damit direkt an die jugendliche Schönheit der Darstellerinnen gekoppelt. Die Schauspielerin muss also noch härter an sich arbeiten, noch skrupelloser um jede Rolle kämpfen, um nicht von der nächsten in der Reihe verdrängt zu werden. Der Rollenneid nagt an ihrem Gemüt und sie empfindet es als schweres Unrecht, wenn der Direktor plötzlich einer anderen als ihr eine gute Rolle zuteilt. Sie fühlt sich ständig vor die Wahl gestellt, ihre körperlichen Reize einzusetzen, in dem Versuch dadurch wieder mehr und bessere Beschäftigung zu bekommen.

¹²⁷ Laermann, „Die riskante Person in der moralischen Anstalt“, S. 145.

¹²⁸ Stümcke, *Die Frau als Schauspielerin*, S. 63 f.

Anstatt in Würde zu Altern, macht sich manche Schauspielerin am Ende auch noch zum Gespött der Leute. Aber was bleibt ihr auch anderes übrig? Da wo ihre männlichen Kollegen im Alter immer seriösere und weisere Rollen spielen und für ihre tiefsinnige Deklamation bewundert werden, wird die Schauspielerin in das Rollenfach der Alten abgedrängt und fungiert nun mehr als Nebendarstellerin in den Stücken, wodurch sie zu keinem Ansehen mehr kommen kann. Sie lebt im ständigen Bewusstsein und der Angst, dass ihr sozialer Abstieg mit dem Altern Hand in Hand geht, sie nichts daran ändern kann und sie versucht geradezu krampfhaft, ihr wahres Alter zu vertuschen und ihre Jugend solange wie möglich zu erhalten.¹²⁹

So hat die Bühnenkünstlerin auch hier eine Sonderrolle inne und sei es rein nur, weil ihr abverlangt wird weder alt, noch hässlich, noch groß, stark oder dumm zu sein. Ein anonymen Schreiber fasst das tragische Schicksal so mancher Schauspielerin im 18. Jahrhundert sehr treffend zusammen und wird 1790 in den *Annalen des Theaters* publiziert:

„Ein Mädchen mit einem hübschen Gesichte, schlanken Wuchs und geläufiger Zunge hält jedermann für gebohren zur Schauspielerinn, sie erscheint mit diesen Vorzügen und das Publikum ist bezaubert, sie gestikuliert zu jedem Worte und man sagt: das Mädchen hat Feuer. Sie wird beklatscht, besungen – vergöttert und glaubt nun, Thaliens¹³⁰ Schoßkind zu seyn. So taumelt sie einige Jahre hin, bis ihre Reize anfangen zu schwinden. Jetzt macht man die Bemerkung, sie sey nicht schön und jung genug zu ihren Rollen, ihr Spiel sey erzwungen, ohne Wahrheit und Natur, der Beifall nimmt nach und nach ab und sie geräth in Verzweiflung. Sie verläßt diese Bühne um bei einer andern mit einem bessern Erfolge ihr Heil zu suchen. Man nimmt sie willig auf, weil ihr ehemaliger Ruf noch nicht erloschen ist. Sie tritt auf, man klatscht um nicht unhöflich zu seyn, bei der zweiten Rolle will sich keine mitleidige Hand für sie in Bewegung setzen, sie wird in kleinere Rollen gesetzt, schreit über Mißhandlung, trotzt, und erhält den Abschied. Sie schreibt an alle großen Theater und erhält allenthalben höflichst abschlägige Antwort. Sie muß zu kleinen umherziehenden Banden ihre Zuflucht nehmen und wohl gar zu Fuß reisen. Das ist der Anfang und das Ende so vieler deutscher Schauspielerinnen. Wem diese Schilderung übertrieben scheint, den können lebende Beweise überzeugen. Wirklich wandern noch solche, ehemals als Göttinnen verehrte Lieblinge Thaliens im lieben Vaterlande herum und wissen nicht, wo sie ihr Haupt hinlegen.“¹³¹

¹²⁹ Vgl. Bauer, *Komödiantin – Dirne?*, S. 205 ff.

¹³⁰ *Thalia* war in der griechischen Mythologie die Muse der komischen Dichtung und der Unterhaltung.

¹³¹ Anonym, „Über die Art deutsche Schauspielerinnen zu bilden“, S. 20 f., zit. n. Laermann, „Die riskante Person in der moralischen Anstalt, S. 133 f.

5. Die kompromittierende Haltung der Kirche gegenüber dem Theater im Allgemeinen und gegenüber der Schauspielerin im Speziellen

Im Laufe der Geschichte kommt es überall auf der Welt immer wieder zu schweren Disputen und Zerwürfnissen zwischen der geistlichen Institution – Kirche und der weltlichen Institution – Theater. Diese Querelen gehen jedoch durchwegs von der Kirche aus, die ihre klerikale Einflussnahme auf ihre Untertanen durch das Theater bedroht sieht. So ist der geistlichen Obrigkeit auch kein Mittel zu dreist, um die sündigen Theatergeher zu belehren und vor allem zu bekehren, indem sie kurzerhand das Theater zu einem Werkzeug Satans abstempeln.

Im Zeitalter der Aufklärung kommt es dann im deutschen Kulturraum erneut zu heftigen Disputen zwischen Kirche und Theater. Durch die aufstrebenden Bürgerreformen, die das selbige zu einer moralischen Anstalt heben wollen, sieht die geistliche Obrigkeit ihre Machtposition gefährdet und ist mit der Angst konfrontiert, die bürgerliche Mittel- und Unterschicht, das Publikum der Kanzel, ans Theater zu verlieren.

Das Ziel der Kirche –

„[...] bestand in der Sicherung eines sakralen Präsentationsmonopols. [...] Und jede theatralische Inszenierung musste abgewertet werden gegenüber dem angeblich großartigen Welttheater der göttlichen Schöpfung und der christlichen Heilsgeschichte.

Vor diesem Hintergrund ist der unablässige Kampf der Kirche gegen das Theater zu begreifen. Er wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein von beiden Seiten mit größter Heftigkeit und Erbitterung geführt. Eines seiner zentralen Argumente bezog sich auf die als Blasphemie empfundene Konkurrenz des Theaters zur Eucharistie.¹³²

Die eigentliche Rigorosität dieser neuerlichen Anfeindung der Kirche gegen das Theater ist jedoch die Tatsache, dass einzelne Konfessionen selbst eigene Theater unterhalten. So dient das protestantische Ordens theater dazu, die Lehren der Heiligen Schrift zu verkünden¹³³ und die katholische Geistlichkeit führt ein reges Schultheater¹³⁴. Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts sieht der Klerus auch keinen Grund, gegen die Wanderkomödianten zu polemisieren, da diese mit ihren primitiven Budenaufführungen keinerlei Gefahr für die Einflussnahme des Klerus auf die Bürger darstellen. Durch das literarische Berufstheater als moralische Anstalt und Bildungsinstitution fühlen sich die Ordensbühnen nun aber sehr wohl bedroht und eröffnen einen neuerlichen Kampf gegen das Theater.

¹³² Laermann, „Die riskante Person in der moralischen Anstalt“, S. 129.

¹³³ Vgl. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S 84.

¹³⁴ Vgl. Ebd., S. 121 f.

„Die Auseinandersetzung mit dem professionellen Theater von geistlicher Seite her konnte in der europäischen Aufklärung als ein nicht an bestimmte Konfessionen gebundenes Phänomen nachgewiesen werden. Während sich von den Protestanten die Reformierten und Puritaner durchwegs theaterfeindlich verhielten, zeigten unter den Lutheranern nur die Orthodoxen offene Ablehnung. Die sich neutral Gebärdenden maßen sich jedoch in vielen Fällen nur eine Scheinobjektivität als Schild für umso glaubhaftere Polemiken an. Befürwortende Stimmen bleiben in der Minderzahl. Einlenkungsversuche lassen sich vor allem im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nachweisen.“¹³⁵

5.1. Implikationen der lateinischen Kirchenväter in den Theaterstreit des 18. Jahrhunderts

Rezeptionsgeschichtlich beruft sich der Klerus im 18. Jahrhundert immer wieder auf die lateinischen Kirchenväter, die die Schauspiele von jeher der infamen Blasphemie beschuldigen. Demzufolge werden die Schauspieler bereits seit der republikanischen Zeit aus der römischen Gesellschaft ausgeschlossen.

Besonders hart wird dabei die Schauspielerin bzw. die Frau im Allgemeinen verurteilt. So warnt Tacitus das Volk vor dem Theaterbesuch, da man hier, durch die schlüpfrigste Szenerie angelockt, vor allem die Sittlichkeit und Keuschheit der Frauen und Mädchen gefährdet. Dies wird sogar gesetzlich festgehalten und erlaubt dem Ehemann, seiner Frau den Theaterbesuch zu verbieten.¹³⁶

Die Kirchenväter werden auch nicht müde zu betonen, dass so –

„manche Frau das Theater keusch betreten, es aber verdorben verlassen habe.“¹³⁷

Damit werden Schauspieler auf eine Stufe mit Verbrechern gestellt bzw. Schauspielerinnen zu Huren degradiert. Generell ist die Haltung der Kirchenväter, zumindest aus heutiger Sicht, eine durchwegs frauenfeindliche. Sie predigen:

„Der Mann ist Ebenbild Gottes und so das Haupt der Frau. Sie, der misstratene, misslungene Mensch, dient ihm als Gefäß für seinen Samen. Sie hat ihm zu dienen, zu gehorchen und zu schweigen.“¹³⁸

¹³⁵ Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 164.

¹³⁶ Vgl. Weismann, *Kirche und Schauspiele*, S. 96.

¹³⁷ Ebd. S. 97.

¹³⁸ Ellert, „Eine Frau voll männlichen Geistes“, S. 14.

5.2. Die bekanntesten Polemiken der lateinischen Kirchenväter in chronologischer Reihenfolge

Im 3. Jahrhundert beschuldigt Tertullian die Theatergeher der Idololatrie und instituiert damit das Verbot diese götzendienerischen Veranstaltungen weiterhin zu besuchen. Er insistiert in einer eigenen Apologie gegen die ‚spectacula‘, dass diese ‚pompa diaboli‘ von jedem guten Christen tunlichst zu vermeiden seien. Er geht dabei sogar so weit, zu behaupten, dass die Dämonen selbst, die Schauspiele veranlasst hätten.¹³⁹

„Wenn sich der Christ dorthin begibt, so warnt Tertullian, kann es ihm wie jener Frau ergehen, die im Theater von einem unreinen Geist ergriffen wurde. *„Als nun beim Exorcismus dem unreinen Geist zugesetzt wurde, wie er es wagen könne, sich an einer Gläubigen zu vergreifen, so antwortete er hartnäckig: Das habe ich mit vollstem Recht getan; ich habe sie auf meinem Gebiet gefunden“*.¹⁴⁰

Natürlich setzt der Oberste der Dämonen, der Teufel, alles daran, um die Christen in seinen Bereich zu locken und sie durch die dort getriebene Idololatrie von Gott zu trennen. Dabei geht er raffiniert zu Werke. Er vermischt im Theater sein tödliches Gift mit Schönerem und Angenehmerem, um es zu tarnen. Die Christen fallen auf dieses Täuschungsmanöver herein, lassen sich ins Theater locken und merken nicht, wie sie in die Gewalt des Teufels geraten.¹⁴¹

Die Schauspielerinnen sind für Tertullian sowieso Huren und man kann bei Goldschmit den folgenden Wortlaut lesen:

„Die römischen Theater sind die Sakristei der Venus, der Hort alles Unrats, das Konsistorium der Schamlosigkeit.“¹⁴²

Im 4. Jahrhundert hegt dann Chrysostomos vor allem gegen die Schauspielerin eine regelrechte Aversion:

„Weiber sieht man im Theater, die alle Schande durchwatet und das Gift der Schamlosigkeit ausstudiert haben. Sie verbreiten Unkeuschheit durch Wort und Blick. Mit allem Aufwand, der sie umgibt, verschwören diese Weiber sich, um die Keuschheit zu zerstören, die Natur zu entehren und tätig zu sein als die sichtbaren Werkzeuge des Teufels.“¹⁴³

¹³⁹ Vgl. Weismann, *Kirche und Schauspiele*, S. 98 ff.

¹⁴⁰ Tertullian spect. 26, 1 f. (Übersetzung von K. A. H. Kellner), zit. n. Weismann, *Kirche und Schauspiele*, S. 102.

¹⁴¹ Tertullian spect. 27, 4 f. Das Theater ist nach spect. 25, 5 die „ecclesia diaboli“ (vgl. Quodvultdeus serm. symb. I 3: fugite caveas turpissimas diaboli), zit. n. Weismann, *Kirche und Schauspiele*, S. 102.

¹⁴² Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 12.

¹⁴³ Ebd., S. 12.

Eine besondere Stellung unter den Kirchenvätern nimmt, ebenfalls im 4. Jahrhundert, Augustinus von Hippo ein. Dieser gesteht, dass er sich selbst von den ‚spectacula‘ stark angezogen fühlte, jedoch durch die Bischofsweihe konvertiert wurde und seitdem die Ansichten Tertullians teilt, dass ein guter Christ die Schauspiele unbedingt zu meiden habe. Dennoch ist Augustinus bemüht, die Problematik der Kirche mit dem Theater neu aufzurollen, wodurch er sich positiv von den anderen Kirchenvätern abhebt. Er lässt sich auch nie dazu hinreißen die Schauspiele als Werk Satans zu verteufeln. Bedauerlicherweise finden diese doch fortschrittlichen Ansichten Augustinus bei der Nachwelt keinerlei Anklang und man greift lieber auf die altbewehrte pejorative Argumentation der übrigen Kirchenväter zurück.¹⁴⁴

Im 5. Jahrhundert proklamiert nun Salvian das Theater erneut als das Werk Satans und der Dämonen. Besucht der Christ einen solchen Götzendienst, macht er sich der Blasphemie schuldig und wird zum Diener des Teufels.¹⁴⁵

All diese Polemiken der lateinischen Kirchenväter haben zur Folge, dass den Christen der Besuch der ‚spectacula‘ immer wieder strikt verboten wird, da dies mit ihrem Glauben unvereinbar sei und bei Zuwiderhandeln, die Exkommunikation drohe.¹⁴⁶

Nichts desto trotz müssen sich die Kirchenväter eingestehen, dass es mit Verboten und Drohungen alleine nicht getan ist. Zu schnell hat sich das profane Bürgertum an die dargebotene Unterhaltung gewöhnt und auch deren Schaulust ist geweckt. Deshalb versucht der Klerus mit den ‚spectacula christiana‘ diesem Problem habhaft zu werden. Die ‚spectacula christiana‘ haben einen rein sakralen Charakter und die Bibelgeschichte zum Thema.¹⁴⁷

Die über die Jahrhunderte ausgesprochenen Verbote und die kompromittierenden Schriften der Kirchenväter haben für die Schauspieler den dauernden Kampf um ihre berufliche Existenz zur Folge. Für die Schauspielerin aber ist es ihr Untergang, mit der daraus resultierenden völligen Verbannung der Frau von der Bühne als erschütterndes Ergebnis der kirchlichen Hetze. Und daran soll sich auch die nächsten Jahrhunderte nichts ändern.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Vgl. Weismann, *Kirche und Schauspiele*, S. 201 f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 101 f.

¹⁴⁶ Vgl. Weismann, *Kirche und Schauspiele*, S. 104 ff.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 107.

¹⁴⁸ Vgl. Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 13.

5.3. Die insolenten Vorurteile der Kirche gegen die Schauspiele vom 17. bis ins auslaufende 18. Jahrhundert

Über zehn Jahrhunderte sind vergangen, doch das Bürgertum befindet sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach wie vor fest in der Hand der geistlichen Obrigkeit. Von ihrer Befehlsgewalt ausgeschlossen ist nur das aristokratische Hoftheater. Und die weltliche Obrigkeit der bürgerlichen Mittel- und Unterschicht erwirkt immer wieder Spielverbote oder sogar Theaterverbote auf den Wunsch des Klerus hinauf.

„Die Behandlung der Berufsschauspieler durch den Klerus – Zulassung zu den Sakramenten, Gewährung der Absolution, Zusicherung eines Begräbnisses in geweihter Erde – bestimmte bis weit ins 18. Jahrhundert hinein den sozialen Status der Komödianten in stärkerem Maße, als es alle legislativen und philosophischen Bestrebungen der bürgerlichen Emanzipation vermochten.“¹⁴⁹

Eine geradezu absurd anmutende Tatsache hierbei ist, dass das personifizierte Oberhaupt der damaligen Kirche, Papst Paul V., schon seit Beginn des 17. Jahrhunderts ein eigenes Theater unterhält. Dafür erlässt er eigens das sogenannte ‚Rituale romanum‘ nach dem die Schauspieler und Schauspielerinnen nicht mehr exkommuniziert werden dürfen. Der Vatikan agiert also fortschrittlicher als der übrige klerikale Großteil Europas.¹⁵⁰

Die geistliche Obrigkeit insistiert noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts in ihrer kompromittierenden Haltung gegen die Schauspieler, respektive gegen die Schauspielerin:

„Dramatiker und Schauspieler galten [...] als Verbündete des Teufels, die zum Pakt mit Sinnlichkeit und weltlichem Vergnügen verführten, von der reuigen Gottesliebe ablenkten, die vor allem aber das Sakrament der Ehe und damit jedwede christliche Moral zu unterminieren drohten. Folgerichtig schien die Schauspielerin im Gewande der Liebenden das gefährlichste Satanswerkzeug: [...] eine Sirene in den Tempeln der Wollust, deren Blicke ebenso tödlich waren wie die Lockmittel ihrer Eitelkeit; eine an die Ausschweifung geopfert, sich selbst ausstellende Christin, die man lieber im Grabe sähe als von Luxus, Begehrlichkeit und jenem Applaus umgeben, der ihr Gift an sie zurückgibt.“¹⁵¹

Trotz dieser bedenklich schlechten Ausgangssituation und dem schlechten Ruf, in dem die Theaterleute nach wie vor stehen, schafft es endlich auch die Frau wieder aus der Verbannung zurück auf die Bühne. Im deutschsprachigen Raum kommt es durch das Auftauchen der

¹⁴⁹ Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 79

¹⁵⁰ Vgl. Baader, „Sklavin – Sirene – Königin“, S. 63.

¹⁵¹ Ebd., S. 63 f.

englischen Komödianten dazu. Die Wandertruppen aus England erobern gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts das deutsche Theater und sofort fühlt sich die Geistlichkeit, so in Köln 1651, genötigt gegen die Schauspieler zu polemisieren, –

„[...] wie denn in specie einige Nackende sowohl Weibs- als Mannspersonen hervorgekommen und Taten verübt worden sein sollen, die von der Obrigkeit nicht zu dulden wären.“¹⁵²

Neben den lateinischen Kirchenvätern beruft sich die geistliche Obrigkeit nur zu gerne auf ihre englischen Kollegen. Denn die Puritaner vertreten eine durchwegs radikale Ablehnung der Schauspiele. So verfasste William Prynne¹⁵³ eine Hass-Schrift mit unglaublichen 1006 Seiten Länge. Die sogenannte

„[...] *Histrionum= Mastix*. Geißel für den Schauspieler oder Komödien=Tragödie, worinn ausführlich bewiesen wird, [...] daß die öffentlichen Schauspiele (der wahre Pomp des Teufels, welchem wir in der Taufe entsagen, wenn wir den Vätern glauben) sündlich, heidnisch, liederlich, gottlos und höchst verderblich seyen, daß man sie in allen Zeitaltern als ein unerträgliches Unheil für die Kirchen, Republiken, Sitten und Seelen der Menschen betrachtet habe. Und daß der Beruf der Schauspielpoeten und Schauspieler, das Schreiben, Aufführen und Besuchen solcher Stücke, gesezwidrig, infam und dem Christen unanständig sey. [...]“¹⁵⁴

In diesem Kontext veröffentlicht der puritanische Geistliche und spätere Bischof Jeremy Collier 1698 das extrem frauenfeindliche Traktat *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, welches die größte Beachtung findet. Hier ein kurzer Auszug aus dem ersten von sechs Kapiteln, zusammengefasst bei Haider-Pregler, in dem deutlich wird, dass wieder einmal die Frau am Theater das Hauptfeindbild für den Klerus darstellt, denn –

„[...] auch Standespersonen und – das Schlimmste überhaupt! – sogar Figuren, die eigentlich ehrbare Frauen und Mädchen darstellen sollten, sich überaus vulgär ausdrückten. Die von ihnen gesprochene Sprache würde jedoch besser zu einer Hure passen und sollte wohl auch nur den Huren oder Frauen mit Dirnenmentalität im

¹⁵² Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 32 f.

¹⁵³ William Prynne (1600 – 1669); englischer Politiker, puritanischer prominenter Polemiker und Autor; Verfasser der *Histrionum Mastix*, einem Pamphlet gegen die Schauspieler und das Theater, die 1632 veröffentlicht wurde, nachdem Prynne angeblich zehn Jahre lang daran gearbeitet hat.

¹⁵⁴ Stäudlin, Carl Friedrich, *Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels*, deutsche Übersetzung des Titels von Stäudlin, S. 209 f., zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 86 f.

Zuschauerraum gefallen. Denn wirklich ehrbare Frauen müssten das Theater auf alle Fälle meiden, da es ja ihr Schamgefühl verletzen würde.“¹⁵⁵

Ein Exempel penetranter Bigotterie liefert uns hingegen der sächsische Hofprediger Carl Gottfried Engelschall, der sich selbst als tolerant und objektiv gegenüber den Schauspielen verkauft, in Wirklichkeit aber die Scheinheiligkeit in Person ist. Seiner Auffassung nach sei das Theater ein Ort, an dem das Publikum –

„[...] zu Hurerey, Unzucht, und dergleichen schändlichen Lüsten [...]“¹⁵⁶

verführt werde und er suggeriert:

„Ich will nicht erinnern, wie viele aus keiner andern Absicht in diese Oerter kommen, als daß sie mit diesem oder jenem Frauenzimmer verdächtig conversiren, und Gelegenheit haben können, ihre unreinen Liebes=Flammen zu unterhalten.“¹⁵⁷

Der Hofprediger Engelschall gehört auch zu den Geistlichen, die sich immer wieder auf die lateinischen Kirchenväter berufen und aus deren Pamphleten zitieren. Ebenso wettet er vehement gegen die aufkommende bürgerliche Theaterreform, –

„[...] denn die weltlichen Dispute um ein moralisch effizientes Theater wären nichts anderes als eitle Entschuldigungen, die der Satan in der Welt austreue, um das Gewissen theaterbegeisterter Christen zu beschwichtigen.“¹⁵⁸

Gerade hier sieht man nun wieder deutlich, dass es der Kirche vorrangig darum geht, nicht ihre autoritäre Machtstellung über das profane Bürgertum zu verlieren. Und tatsächlich wird im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts, auch im Zuge der bürgerlichen Reformbestrebungen, der Einfluss des Klerus immer geringer, wodurch sich dieses Mal die konservative katholische Geistlichkeit unter Führung Papst Benedikts XIV. verpflichtet fühlt, erneut darauf zu pochen, dass das Theater etwas Verderbenbringendes und Satanisches sei

¹⁵⁵ Collier, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 89f.

¹⁵⁶ Engelschall, *Gedancken uber (!) die Frage: Ob ein Christ ohne Schaden und Gefahr seiner Seelen die Comoedien und Schau=Spiele besuchen könne?*, S. 17, zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 106.

¹⁵⁷ Ebd., S. 18, zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 106.

¹⁵⁸ Engelschall, *Gedancken uber (!) die Frage: Ob ein Christ ohne Schaden und Gefahr seiner Seelen die Comoedien und Schau=Spiele besuchen könne?*, zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 107.

und die daran beteiligten Menschen in Todsünde leben. Er beruft sich dabei auf die Abhandlung des Dominikanermönchs Daniele Concina.¹⁵⁹

„Besonders unversöhnlich geht Concina mit den Schauspielerinnen ins Gericht. Eine jede Komödiantin lebt nach seiner Beweisführung aus einer ganzen Reihe von Gründen im Stande der Todsünde: wären die Stückinhalte moralisch, so würde die Schauspielerin allein durch ihr öffentliches Auftreten dennoch gegen das Gebot des Paulus ‚Docere autem muliere non permitto‘ verstoßen. Aus Eitelkeit verführerische Kleidung zu wählen und sich, um Männern zu gefallen, zu schmücken, sei gleichfalls sündhaft; im Tempel der Venus aufzutreten, sei mit Prostitution gleichzusetzen.“¹⁶⁰

Und fährt fort mit den Worten:

„Derartige Sünderinnen seien daher unbedingt von den Sakramenten auszuschließen – ein Schritt, zu welchem man sich nicht einmal bei Wucherern, Ehebrechern oder Kupplern in aller Unbedingtheit bereitfinden würde.“¹⁶¹

Eine Ausnahmerecheinung der damaligen durchwegs tendenziös negativen Haltung der Kirche gegenüber den Schauspielen tritt in Gestalt des französischen Jesuitenpater P. Charles Porée¹⁶² zutage, der dem Theater einen möglichen sittlichen Nutzen nicht abspricht, dafür aber eine umfangreiche Reform von Nöten sei. Und eben die Reformer der Aufklärung – ihnen allen voran Gottsched – stürzen sich voller Enthusiasmus auf Porée's Werk *Rede von den Schauspielen, ob sie eine Schule guter Sitten sind oder seyn können?*. Immerhin sind es die Worte eines Geistlichen, der sich für das Theater ausspricht, ein Widerspruch in sich, bedenkt man das jahrhundertlange ablehnende und teils sogar vernichtende Urteil der Kirche gegen die Schauspiele. Solcherlei befürwortende Stimmen sollten in der Realität auch nur die Ausnahme von der Regel bleiben.¹⁶³

¹⁵⁹ Vgl. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 121 f.

¹⁶⁰ Concina, *De spectaculis theatralibus Christiano cuique tum Laico, tum Laico, tum Clerico vetitis Dissertationes duae*, S. 75 f., zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 129 f.

¹⁶¹ Ebd., S. 78, zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 130.

¹⁶² Charles Porée (1675 – 1741); französischer Jesuit und Schriftsteller; Verfasser einer Abhandlung über die Schaubühne in lateinischer Sprache, die Johann Friedrich May ins Deutsche übersetzte. Diese Übersetzung wurde von Gottsched in den *Beyträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* (3. Bd., 9. St. 1734) gedruckt.

¹⁶³ Vgl. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 133-144.

5.4. Die Reaktion des Schauspielerstandes auf ihre Diffamierung durch die Kirche

Im Zuge einer generellen Enttheologisierung in Deutschland im 18. Jahrhundert und dem Aufschwung der vom Adel betriebenen Hoftheater bekommen die Komödianten von der Kirche nach wie vor keinen Segen. Wenn sie sterben, werden sie zum Teil auch noch im Zeitalter der Aufklärung auf den Schindanger geworfen, wird ihnen ein kirchliches Begräbnis und ein Platz am Friedhof untersagt. Nicht selten verweigert man den Fahrenden noch am Sterbebett die Beichte.¹⁶⁴

Die Komödianten selbst treten aber auch tatsächlich erst im Laufe des 18. Jahrhundert – den Rücken gestärkt, durch die Gelehrten der Theaterreform – in den Kampf gegen die Kirche ein. Erstmals stellen sie sich, ermutigt durch das aufkeimende Standesbewusstsein im Zuge der Nationaltheaterbewegung, der Konfrontation mit der geistlichen Obrigkeit und wollen sich nicht länger all die infamen Anschuldigungen gefallen lassen.

So tritt anno 1701 sein größter Feind erhobenen Hauptes dem Klerus entgegen – eine Frau. Es ist dies die Prinzipalin Catharina Elisabeth Velten, die damit sicherlich nicht nur Theater- sondern auch emanzipatorische Frauengeschichte schreibt. Denn für die Frauen am Theater hat sich bis dato sowieso niemand explizit eingesetzt. Endlich ist also auch ein erster wichtiger Schritt für die Frau am Theater getan.¹⁶⁵ Darum wird sowohl auf die Prinzipalin Velten und ihren Streit mit einem gewissen Pastor namens Johann Joseph Winckler, als auch die darüber hinausführende Thematik in der vorliegenden Arbeit im 8. Kapitel präzisiert.

¹⁶⁴ Vgl. Möhrmann, *Die Schauspielerin*, S. 12.

¹⁶⁵ Vgl. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 147 f.

6. Das deutsche Theater des 18. Jahrhunderts als Tummelplatz der „Sittenlosigkeit“

Im Zuge der Theaterreform stellt die Versittlichung des Schauspielerstandes einen beachtenswerten Programmpunkt dar. Nach wie vor stellt man die Komödianten auf eine Ebene mit –

„Landverwiesenen, Ehrvergessenen, Landstürzern, Zigeunern und argen Ketzern [...]“¹⁶⁶

Man bezichtigt sie der unterschiedlichsten Verbrechen und behauptet:

„Während des Aufenthalts der Wanderkomödianten soll in der Stadt das Hasardspiel zugenommen haben: In Universitätsstädten verleiteten sie die Studenten angeblich zu übermäßigen Ausgaben und Prügeleien, auch zu Müßigang und Trunk; bei Kindesaussetzungen fiel auf sie der erste Verdacht.“¹⁶⁷

Die Reformer versuchen der Lasterhaftigkeit der Wanderkomödianten Einhalt zu gebieten, in dem sie durch moralinsaure Regeln deren triebhaftes Erbe domestizieren wollen. Ein neuer Sittenkodex soll den von ihnen gewählte Lebensstil in die richtigen tugendhaften Wege lenken und korrigieren. Dabei wird sogleich die Schauspielerin akribisch ins Kalkül gezogen. Sie ist die *Persona non grata* des 18. Jahrhunderts, die weder dem Tugenddiktat noch dem Sitten- und Sozialkodex entspricht. Hinzu kommt, dass diese despektierliche Haltung des Bürgertums immer mehr öffentlich gemacht und manifestiert wird. So steht noch 1793 im Theaterkalender geschrieben:

„Die Acteurs, der Puderquaste, dem Bügeleisen, der Messlade entlaufen, und die Actricen, ehemalige Wäscherinnen und Hausmägde, stehen unter der sogenannten Direktion eines ebenso erbärmlichen Subjekts als seine Untergebenen sind. [...] An Moralität lässt sich bei solchen Leuten gar nicht denken, sie leben zusammen, untereinander und durcheinander, wie es ihnen beliebt, und man glaubt in ihrer Gesellschaft unter Prädamiten zu sein.“¹⁶⁸

¹⁶⁶ Ishida, „Ausgrenzen und Einsperren“, S. 408.

¹⁶⁷ Ebd., S. 408.

¹⁶⁸ Reichard, *Gotha* = Theaterkalender, zit. n. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 29 f.

6.1. Die Schauspielerin als *Persona non grata* und der Vorwurf der Lasterhaftigkeit

Wie es so schön heißt, enthält jedes Gerücht ein Quäntchen Wahrheit und so zeigt sich auch im Laufe des 18. Jahrhunderts, dass der Vorwurf, die Theaterfrauen seien sittenlose, lasterhafte Wesen, nicht komplett unbegründet ist. Der Beruf der Schauspielerin immer öfter in einem Atemzug mit Prostitution genannt, was auch nicht komplett unbegründet ist. Denn das deutsche Theater übernimmt teilweise die Mode aus Frankreich und England und errichtet seine eigenen ‚Logen mit Vorhängen‘. Dort werden die Schauspielerinnen bereits in den Pausen zwischen den Stücken gleichwie nach den Vorstellungen von diversen Herren empfangen, die sich von deren körperlichen Reizen selbst überzeugen wollen. Dabei sind die Übergänge zwischen weiblicher Schauspielkunst und sexueller Praxis fließend und man darf sich nicht wundern, dass die Schauspielerin zur zügel- und niveaulosen Dirne degradiert wird, deren Ansehen nicht durch ihre auf der Bühne dargebotene Kunst steigt, sondern je mehr sie den sexuellen Wünschen der männlichen Zuschauer genüge leistet.¹⁶⁹

Dies sind natürlich eher die Ausnahme von der Regel und überzeichnete Beispiele, die aber erneut ein absolut schlechtes Licht auf die Schauspielerin werfen. Denn da die Theaterfrauen von ebendiesen Unterstellungen geradezu gebrandmarkt sind, stürzen sich ihre Feinde und Kritiker natürlich wie die Aasgeier auf ihre Verfehlungen und 100 Sittsame können das Fehlverhalten einer einzigen Dirne nicht wieder gut machen.

Noch dazu soll die Schauspielerin nun ja im Zuge des Zivilisationsprozesses nach dem neuen Sittenkodex der Reformen eine genau diametrale, ihrer bisher denunzierten, suspekten Frauenrolle in der Gesellschaft einnehmen und ein maßgebendes Beispiel an Tugendhaftigkeit verkörpern. Wohingegen von den männlichen Darstellern nur eine gewisse Diskretion anstelle von ausufernder Sittenlosigkeit erwartet wird. Dieser Spagat, der der Komödiantin abverlangt wird, ist jedoch in der Realität nicht umsetzbar. Sie kann nicht die brave Frau am Herd sein und gleichzeitig jeden Abend auf der Bühne stehen. Emde hat diese unüberwindbare Diskrepanz, die die Schauspielerin im 18. Jahrhundert zur *Persona non grata* abstempelt, treffend präzisiert:

„Der triviale und der philosophische Diskurs über die Schauspielkunst treffen sich in vielen Punkten, vor allem aber in der Feststellung, dass die Schauspielerin nicht verdient, geliebt zu werden. Das Handlungsspektrum, mit dem sie sich Anerkennung verschaffen könnte, ist denkbar klein: Entweder kommt die Schauspielerin der Forderung nach, mit der literarischen Welt auf der Bühne zu verschmelzen, dann wird sie bewundert, solange ihre Rollen durch sittlich tadelloses Verhalten charakterisiert

¹⁶⁹ Vgl. Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 65 ff.

sind; schon in der leichten Komödie wird sie durch den lockeren Ton, den sie vortragen muß anrühlich. Identifiziert sie sich vollkommen mit den gespielten Leidenschaften, wird diese Nähe entweder als Seelenstriptease gesehen, als Ausverkauf ihrer Seele betrachtet, mit dem sie sich selbst gefährdet, oder sie betrügt ihr Publikum, wenn sie nicht durchschaut wird, denn es beklatscht dann ja keine künstlerische Leistung, sondern nur den Ausdruck ihrer privaten Gefühle. Wenn eine untugendhafte Schauspielerin glaubhaft eine untugendhafte Rolle spielt, ist das genauso wenig als Kunst zu werten. Sollte nun dieselbe untugendhafte Schauspielerin eine tugendhafte Rolle spielen wollen, muß sie notwendigerweise scheitern. Hält die Schauspielerin jedoch Distanz zur Bühnenfiktion und hat sie ein abgeklärtes Verhältnis zu ihrem Beruf, heuchelt sie für Geld Gefühle, und die Zuschauer müssen sich wieder düpiieren lassen. In jedem Fall wird impliziert, dass Frauen natürlicherweise von der Schauspielkunst ausgeschlossen sind. Der Verdacht jedoch bleibt, dass alle Frauen von Natur aus Schauspielerinnen sein könnten.¹⁷⁰

Allen Widersprüchlichkeiten zum Trotz muss natürlich sehr wohl an der Zivilisierung der Schauspieler zum Sittenkodex gearbeitet werden und so starten nun ein paar Prinzipale und Prinzipalinnen Versuche z. B. Schauspielerehepaare innerhalb der Truppe zu arrangieren, um dem schamlosen Durcheinander Herr zu werden. Diesem Beispiel folgt vor allem die Neuberin bei der Erziehung ihrer Truppe.¹⁷¹ Jedoch ist selbst der verheirateten Schauspielerin eine Schwangerschaft nach gut dünken verboten und Grund genug für eine Demission. Die am Hoftheater bediensteten Darsteller müssen sogar um Heiraterlaubnis bitten, die oft genug verweigert wird.¹⁷²

Um die Schauspielerin dennoch zur Tugendhaftigkeit zu zwingen, schreckt man nicht davor zurück, die Sittenlosen unter ihnen öffentlich an den Pranger zu stellen und in den Theaterzeitschriften z. B. das folgende zu publizieren:

„Mad. Heinzius. Ist keine sonderliche, aber auch keine ganz schlechte Aktrise [...] Sie spielt Liebhaberinnen auf der Bühne und ausser der Bühne.“¹⁷³

Hingegen wird diejenige, die sich an den Sittenkodex hält, für ihr moralisches Verhalten gelobt, wie ein anderes, 1775 in der *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, publik gemachtes Beispiel zeigt:

„Das verdiente Lob, das die beiden Demoiselles Ackermann [...] erhalten, unterschreiben wir von ganzem Herzen und aus der Ueberzeugung von der Achtung, die

¹⁷⁰ Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 247.

¹⁷¹ Vgl. Wetzels, „Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert“, S. 200.

¹⁷² Vgl. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 319.

¹⁷³ Anonym, *Gallerie*, S. 61, zit. n. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 154.

ihnen sowohl wegen ihres vortrefflichen Spiels, als wegen ihrer untadelhaften Aufführung gebühret.“¹⁷⁴

Prinzipiell kann die Komödiantin auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihrem Ruf als Marketenderin nicht habhaft werden und man echauffiert sich noch 1783 in einer deutschen Theaterzeitschrift über sie:

„Wo bleibt nun die Illusion, wo bleibt die Schauspielerin fürs Herz [...] wenn eine [...] hintritt, von der jedermann offenbar weis, daß sie zu jenen wohlfeilen Dirnen gehört, die sonst, wenn Thalia ihren Vorhang sinken läßt, den ihrigen erst aufzuziehn pflegen.“¹⁷⁵

6.2. Goethe erzieht die Schauspielerinnen zur Sittsamkeit

Johann Wolfgang von Goethe übernimmt nun von 1791 bis 1817 die Leitung des Weimarer Hoftheaters. Als ehemaliger Schüler von Gottsched und Gellert versucht er den Nationaltheatergedanken weiterzuführen, und seine Angestellten, allen voran die Schauspielerinnen, zur Sittsamkeit zu erziehen. Von an Anfang an lässt er als Direktor ein strenges Reglement am Theater herrschen. Er hat gar keine andere Wahl, denn in Wirklichkeit übernimmt er einfach gestrickte Wanderkomödianten, wodurch also in erster Linie deren Erziehung obligat ist, um Tugendhaftigkeit zu erlangen und das Schauspiel von marginaler, possenhafter, reißerischer Unterhaltung zu moralisch hochwertiger Kunst zu erheben.

„Aber Goethe wusste, dass er die Zügel sehr fest in der Hand halten musste, wenn er das erreichte Niveau seiner Schauspielerinnen halten wollte. Unerbittlich griff er durch, wenn eine Künstlerin die Theaterdisziplin außeracht ließ. Als die Schauspielerin Wilhelmine Maaß ohne Urlaub zu einem Gastspiel nach Berlin fuhr, scheute sich Goethe nicht, sie nach ihrer Rückkehr acht Tage lang in ihrer Wohnung einzusperren und ihr eine Schildwache vor die Haustüre zu stellen, die die ungehorsame Künstlerin noch obendrein selbst bezahlen musste.“¹⁷⁶

Diese Maßnahmen erscheinen aus heutiger Sicht gerade zu despotisch, aber Goethe muss sicherlich hart und lange gegen die vorherrschende Disziplinlosigkeit am Weimarer Theater kämpfen. Jetzt wo es ihm durch strenge Erziehung gelungen ist, das Niveau der Akteurs und

¹⁷⁴ *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Jg. 1775, Nr. 12, 21. 01. 1775, zit. n. Eigenmann, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, S. 154.

¹⁷⁵ Wever, *Litteratur- und Theaterzeitung*, Berlin, No. 28, den 12. Juli 1783, S. 439, zit. n. Laermann, „Die riskante Person in der moralischen Anstalt“, S. 139.

¹⁷⁶ Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerinnen im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 40 f.

Aktrizen anzuheben, scheint er keine Verfehlungen mehr zu dulden. Wahrscheinlich aus Angst vor Nachahmung oder Rückfall in schlechte Angewohnheiten. Theoretisch könnte er die Schauspielerin für ihr Fehlverhalten sogar kündigen und die Tatsache, dass er genau davon absieht und sie ‚nur‘ bestraft, lässt vermuten, dass er sie als Künstlerin durchaus schätzt. Andererseits müsste bei Demission erst ein passabler Ersatz gefunden werden, d.h. die Qualität der Vorstellungen könnte darunter leiden bzw. das Publikum erzürnt sein, wenn besagte Dame der Liebling desselbigen wäre. Vielleicht hat Goethe sie auch einfach vor die Wahl gestellt – angemessene Strafe oder freiwilliger Abgang vom Theater.

Nun trägt es sich zu, dass am Beginn seiner Direktionszeit den weiblichen Bühnenmitgliedern ein Platz im Parkett verboten ist, wenn sie an spielfreien Abenden das Theater besuchen. Doch bereits 1794 dispensiert der damalige Hofkammerrat Kirms dieses Verbot für die Weimarer Schauspielerinnen. Er schreibt im selben Jahr in einem Brief an Goethe wie folgt:

„Ich erinnere mich daß vor zwei Jahren ein Befehl der Oberdirection den Actricen den Eintritt ins Parterre versagte, weil man dem völligen Ausbruch zügellosen Betragens hierdurch vorbeugen wollte, weil man mit Leuten zu thun hatte, die nur durch Zwangsmittel zu jenen Pflichten der Wohlanständigkeit, die sonst jedem Menschen von Erziehung eigen sind, gewiesen werden mußten. Damals war dieser Befehl nothwendig, sein Zweck edel allein die Ursachen seiner Veranlassung sind nicht mehr, und ich glaube es behaupten zu können: der Ton der Sittlichkeit und des guten Betragens ist jetzt der allgemeine Gesichtspunct nach dem ein jedes Mitglied strebt. [...]“¹⁷⁷

Goethe hat demnach viel erreicht und entscheidend zur moralischen Hebung des Weimarer Theaters und seiner Beschäftigten beigetragen. Von nun an verhält es sich so, dass die führenden Aktrizen geradezu auf ihren gesicherten Platz im Parkett bei dem gebildeten Bürgertum bestehen und nicht wie gehabt zwischen Dienstmägden oder Offizieren und Studenten, die ihnen problemlos nachstellen können und ihre Sittsamkeit erneut in Frage stellen würden. Kirms weiß die Situation richtig einzuschätzen, revidiert das Verbot, das Ansehen der Schauspielerinnen steigt und die erste Tür in die bürgerlichen Kreise Weimars ist gegen Ende des 18. Jahrhunderts geöffnet.

Allem Anschein nach ist Goethe wirklich bemüht, die gesellschaftliche Stellung des Schauspielerstandes zu verbessern, weshalb seine Theaterleute auch immer wieder zu Festivitäten in seine privaten Häuslichkeiten eingeladen sind. Damit wird eine weitere Brücke

¹⁷⁷ Wahle, *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*, S. 54 f.

zwischen Bürgertum und Komödianten geschlagen, da Goethe mittlerweile zu einem Mann mit großem Einfluss avanciert ist.

Niemals, so beteuert er, würde er aber genau diese Machtposition wie manch anderer Direktor ausnutzen und damit selbst gegen die von ihm instituierten Moralvorstellungen verstoßen. So ist von ihm der nachfolgende Wortlaut vom 22. März 1825 erhalten, in dem er sich an die Problematik seines Verhältnisses zu den Schauspielerinnen als Theaterdirektor erinnert:

„Ich hatte mich vor zwei Feinden zu hüten, die mir hätten gefährlich werden können. Das eine war meine leidenschaftliche Liebe des Talents, das leicht in den Fall kommen konnte, mich parteiisch zu machen. Das andere will ich nicht aussprechen, aber Sie werden es erraten. Es fehlte bei unserm Theater nicht an Frauenzimmern, die schön und jung und dabei von großer Anmut der Seele waren. – Ich fühlte mich zu mancher leidenschaftlich hingezogen; auch fehlte es nicht, daß man mir auf halbem Wege entgegenkam. Allein ich faßte mich und sagte: nicht weiter! Ich kannte meine Stellung und wußte, was ich schuldig war. Ich stand hier nicht als Privatmann, sondern als Chef einer Anstalt deren Gedeihen mir mehr galt als mein augenblickliches Glück. Hätte ich mich in irgendeinen Liebeshandel eingelassen, so würde ich geworden sein wie ein Kompaß, der unmöglich recht zeigen kann, wenn er einen einwirkenden Magnet an seiner Seite hat.

Dadurch aber, daß ich mich durchaus rein erhielt und immer Herr meiner selbst blieb, blieb ich auch Herr des Theaters, und des fehlte nie die nötige Achtung, ohne welche jede Autorität bald dahin ist.“¹⁷⁸

Ein ganz anderes Bild von Goethe zeichnet diesbezüglich die Weimarer Schauspielerin Karoline Jagemann, deren Verhältnis zu Goethe im Zuge ihrer Memoiren im 11. Kapitel dieser Arbeit näher erläutert wird.

6.3. Iffland und die „zügellose“ Schauspielerin

Was Goethe für die Weimarer – ist der Schauspieler und Dramatiker August Wilhelm Iffland für die Berliner Bühne. 1796 übernimmt er dort die Direktion, unter deren Leitung sich Berlin zu einer der führenden Theaterstädte im deutschsprachigen Raum entwickelt. Er führt hier die strengen Sitten ein, die er selbst auf der Mannheimer Bühne unter seinem damaligen Intendanten Conrad Ekhof¹⁷⁹ gelernt hat, und scheut auch nicht vor einer notwendigen

¹⁷⁸ Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, S. 565.

¹⁷⁹ Hans Conrad Dietrich Ekhof; 1720 – 1778; als ‚Vater der deutschen Schauspielkunst‘ bezeichnet; Gründer der ersten Schauspieler-Akademie.

Entlassung zurück, wie man aus einem Brief entnehmen kann, den Iffland an eine seiner Schauspielerinnen namens Caroline Sophie Altfilist, richtet:

„Sie wissen mit welcher Schonung ich Sie behandelt, was ich gegen Ihr Verdienst, noch kürzlich für sie gethan und Sie zur Einstellung des öffentlich, schändlichen Betragens ermahnt habe; indem ich Niemandes Zuchtmeister bin, habe ich das Übrige Ihrem Gefühl überlassen, und ihr Talent ermuntert. Sie, weit entfernt, sich auch nur dem Scheine nach zu bessern, führten ein Leben, welches selbst öffentliche Personen anekelt. Die laute Stimme der Aktrizen, alles fordert Ihre Entfernung vom Theater! Gegen diese Alles kann ich Sie nicht schützen, da besonders die Vorfälle von vor ein paar Tagen und Ihr zügelloses Betragen dabei, in jedermanns Munde sind. Sie sind also hiermit entlassen, und zwar auf der Stelle! [...] Um Ihnen jedoch, so wenig es Ihre Person auch verdient, noch eine Rücksicht zu zeigen, die ich dem Talent gebe, welches Sie selbst an sich mißhandeln, so sollen Sie, obgleich Sie nun das Theater, von der Stunde an, nicht mehr betreten, dennoch Ihr Gehalt ferner vom 25. März bis 25. Juny noch zu beziehen haben, im laufenden Jahre nemlich und unter obigen Bedingungen. Bessern Sie sich! – noch ist es Zeit; ein anderer Ort, der Sie nicht kennt, wird ihr Talent lieben lernen. Es liegt dann nur an Ihnen, daß auch Ihre Person geliebt werde.“¹⁸⁰

Anhand dieses Briefes liegt die Vermutung nahe, dass die Demoiselle Altfilist wirklich massiv gegen den Tugendkanon verstoßen haben muss. Iffland hat anscheinend immer wieder versucht, der Schauspielerin gut zuzureden und ihr Talent zu fördern, diese dürfte das aber ignoriert und ein Leben in völliger Zügellosigkeit geführt haben, sodass auch sämtliche ihrer Kolleginnen ihre Demission verlangten. Und nach einem erneuten Vorfall wider den Sittenkodex kündigt Iffland die Aktrice auch fristlos und mit sofortiger Wirkung. Obgleich er sich äußerst kulant zeigt, indem er ihr weiterhin ihr Gehalt von März bis Juni auszahlt und damit verhindert, dass die Altfilist von einem auf den anderen Tag plötzlich mittellos auf der Straße steht. Des Weiteren appelliert er an ihre Vernunft, lobt ihr Talent und ermutigt sie, es doch in einer anderen Stadt zu versuchen, wo ihr keine Vorurteile entgegen schlagen. Jedoch müsse sie sich unbedingt bessern und von diesem sittenlosen, ausschweifenden Lebensstil ablassen.

Iffland zeigt sich hier als sittenstrenger aber auch korrekter und besorgter Direktor, der nicht überstürzt, sondern wohl überlegt und gerechtfertigt handelt, keinen diffamierenden Ton anschlägt, und den es anscheinend wirklich betrübt, dass diese Geschichte so endet und er eine begabte Schauspielerin verliert.

¹⁸⁰ Wolff, *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, zit. n. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 51.

Zum Abschluss dieser Epoche stellt nach wie vor die Schauspielerin den Mittelpunkt des Bühnengeschehens dar. Einerseits avanciert sie immer mehr zum Star des Theaters, andererseits ist sie dadurch auch ständiger Beobachtung ausgesetzt und wird nur allzu oft das Ziel sittenstrenger Kritik. Es gelingt ihr auch trotz aller Bemühungen nicht, ins Bürgertum aufgenommen zu werden. Ein paar Künstlerinnen schaffen es zwar immer wieder zu bürgerlichen Gesellschaften eingeladen zu werden – hierbei vorrangig in Weimar – doch zu einer allgemeinen Gepflogenheit wird es noch lange nicht. So wirken sich auch die lokalen Unterschiede auf die soziale Stellung der Schauspielerin aus. Wo sie in Weimar bereits die vielgefeierte Primadonna ist, bringt man ihr in Berlin noch lange prüdes Misstrauen entgegen und in der freien Stadt Hamburg nimmt man sie mit offenen Armen auf. Doch eines bleibt den Residenzen und den freien Städten immer gemein – im Endeffekt entscheidet das Publikum, wen es zu seiner Bühnenkönigin erwählt.¹⁸¹

6.4. Die offenkundige Macht des Publikums über die Theaterleute – im Besonderen über ihre weiblichen Angehörigen

Das Publikum verlangt in diesen Tagen des 18. Jahrhunderts viel von seinen Akteuren allen voran seinen Aktrizen. Voll blasiertem Egoismus erwarten die Zuschauer tagein tagaus glanzvolle Leistungen, immerhin zahlen sie mit sauer verdientem Geld dafür und dulden nicht den kleinsten Fehltritt, ganz zu schweigen von irgendwelchen privaten Unpässlichkeiten und Schicksalsschlägen, die es der Schauspielerin schwer machen, sich voll und ganz auf ihre Rolle zu konzentrieren. Allzu schnell kann es passieren, dass die Grande Dame, der eigentliche Liebling des Pöbels, wegen eines klitzekleinen Fehler in ihrer sonst so perfekten Deklamation zuerst misstrauisch beäugt, dann bereits hinter ihrem Rücken argwöhnisch getuschelt, zu guter Letzt öffentlich und infam attackiert wird. Gerade noch vom leutseligen Publikum exalziert gefeiert, tritt man ihr nun mit unverhohlener Hoffart entgegen und nennt sie eine Dilettantin.

Oftmals ist dazu jedoch nicht einmal ein Fauxpas auf der Bühne von Nöten. Es reicht, wenn sich gerade die, ständig der Sittenlosigkeit angeprangerte, Schauspielerin zu wenig tugendhaft, servil und devot gegenüber ihren Gönnern zeigt. Oder aber es ist das genaue Gegenteil der Fall und die Aktrice gibt sich zu prüde und spröde. Sogleich wird der Delinquentin Eitelkeit und Dünkelhaftigkeit unterstellt. Nicht zu vergessen, dass das

¹⁸¹ Vgl. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 56.

Publikum für seine Jovialität auch mit Schwänken aus dem Privatleben der Künstlerin, sofern man es im Anbetracht der Umstände überhaupt so nennen kann, entlohnt werden will.

Dergleichen leidvolle Erfahrung mit einem launischen Publikum macht auch die Schauspielerin Karoline Schulze-Kummerfeld, wie im 10. Kapitel anhand ihrer Memoiren herausgearbeitet wird.

Doch nicht nur die Schauspieler selbst, sondern auch die Intendanten und Reformer des Theaters bleiben nicht von der Borniertheit der Zuschauer verschont, sind sich der Macht ebendieser schmerzlich bewusst. So ist es gerade Gottsched im Zuge seiner Reform ein großes Anliegen das stümperhafte Publikum zu erziehen, wie bereits im Kapitel 2.4.2 erwähnt wurde.

In diesem Kontext betont Goethe immer wieder die Abhängigkeit der Institution Theater von seinen Besuchern und suggeriert:

„Ein Schauspielhaus [...] mag angelegt und verziert sein, wie es will, so ist ein zahlreiches Publicum doch die beste Zierde.“¹⁸²

Wenngleich Goethe hierbei vom Publikum des Weimarer Hoftheaters spricht, für welches er sehr viel Lob findet. Ganz anders gestaltet sich seine Meinung gegenüber den profanen Bürgern, die das Theater aufsuchen:

„Der Pöbel drängt sich unvorbereitet zum Schauspielhause, er verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist, er will schauen, staunen, lachen, weinen und nöthigt die Directionen, welche von ihm abhängen, sich mehr oder weniger zu ihm herabzulassen.“¹⁸³

Auch im Hinblick auf den Einfluss und die Macht des Publikums gegenüber den Theaterleuten findet man im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts völlig diametrale regional gebundene Gepflogenheiten vor. Hierzu befindet Rudolf Goldschmit in seinem Werk *Die Schauspielerin. Ihr Weg, ihre Gestalt und ihre Wirkung* wie folgt:

¹⁸² Goethe, *Eröffnung des Weimarischen Theaters*, WA I, 40, S. 9, zit. n. Schulz, „Der Krieg gegen das Publikum“, S. 498.

¹⁸³ Goethe, *Weimarisches Hoftheater* (Februar 1802), WA I, 40, S. 78, zit. n. Schulz, „Der Krieg gegen das Publikum“, S. 498.

„Wir finden seit über hundert Jahren die bittere Erscheinung: unter dem Elend hockt der Glanz. Während auf der Landstraße die Naiven und Heroinnen der Wanderbühnen im Elend verkommen, feierten die Sterne der Großstädte Triumphe.“¹⁸⁴

Demnach führt in den großen, deutschsprachigen Residenzstädten der Weg zu Ruhm und Erfolg für die Aktrice meist durch das Bett des Fürsten.

„Es war durchaus keine Entehrung für eine Frau, illegitime Bettgenossin eines Fürsten zu sein. Dass unter den fürstlichen Maitressen plötzlich die Schauspielerinnen, Sängerinnen, Tänzerinnen in der Mehrzahl waren, hob deren Geltung auch in Deutschland in einer Zeit, da der bekannte Berliner Akademiedirektor Schadow vom Hofe [...] bekennen musste:

Ganz Potsdam war wie ein Bordell; alle Familien dort suchten nur mit dem Könige, mit dem Hofe zu tun haben. Frauen (!) und Töchter bot man um die Wette an, die größten Adeligen waren am eifrigsten.

Maitresse des Königs oder Thronfolgers zu sein, bedeutete durchaus eine große Gunst.“¹⁸⁵

Welche Vorteile, aber auch Nachteile, ein Leben als Fürstenmätresse nun tatsächlich mit sich bringt, wird im 11. Kapitel über Karoline Jagemann, der Mätresse des Herzogs Karl August von Weimar, näher beleuchtet.

6.4.1. Die regional unterschiedliche Behandlung der Schauspieler durch das Publikum am Beispiel von Hamburg und Berlin

In den freien Städten ohne adelige Obrigkeit, die in den Residenzen schützend die Hand über die Künstler hält, besitzt das Publikum eine viel größeres Macht-Abhängigkeitsverhältnis über das Theater und diese Präention lässt es die Schauspieler nur zu gerne spüren.

„Mit dem Platz im Theater hatte man sich auch das Recht zur Kritik erkaufte. Man war sich seiner Macht sehr wohl bewußt und dehnte oft genug diese Befugnisse über die Beurteilung der künstlerischen Leistung hinaus auf die rein persönlichen Regionen der Darsteller aus. Bei aller Liebe und Verehrung betrachtete man die Komödianten als eine Art Untergebene. Man könnte sie nach persönlichem Ermessen belohnen und bestrafen.“¹⁸⁶

¹⁸⁴ Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 82.

¹⁸⁵ Berliner Akademiedirektor Schadow vom Hofe seines preußischen Königs Friedrich Wilhelm II., zit. n. Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 88 f.

¹⁸⁶ Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 42 f.

Die Akteure sind dem willkürlichen Gutdünken der Theaterbesucher hilflos ausgeliefert. Diesbezüglich nimmt die weltoffene Hansestadt Hamburg eine durchaus löbliche Haltung dem Schauspielerstand gegenüber ein.¹⁸⁷ Dementsprechend ist auch das Publikum den Komödianten gegenüber im Großen und Ganzen wohlgesinnt, während es in Berlin eine weitaus konservativere und repressivere Stellung bezieht. Die Zuschauer bestehen vollends auf dem Einhalten des Sittenkodex und scheuen sich auch nicht, sich in das Privatleben gerade der Schauspielerinnen einzumischen. Das bekommt auch die Tochter des Prinzipal Döbbelin¹⁸⁸ am eigenen Leib zu spüren. Diese bekommt bereits zum zweiten Male ein uneheliches Kind und wird für diese Sittenlosigkeit bei ihrem ersten Auftritt nach der Geburt vom Publikum diffamierend kritisiert, wodurch sich ihr Vater und Prinzipal genötigt sieht, für ihren Fehler öffentlich auf der Bühne um Entschuldigung zu bitten.

„Das Publikum lärmte so, daß der Vorhang fallen mußte. Der unglückliche Döbbelin wurde auf die Bühne zitiert und begann seine Entschuldigungsrede: *„Geschätztes, gnädiges Publikum! Tugend kann straucheln, Tugend kann falle ...“* - *„Aber nicht zweimal“*, kam eine Stimme aus dem Parterre. Darauf brach die gesamte Zuschauerschaft in schallendes Gelächter aus, das der Prinzipal geschickt dazu ausnutzte, die Situation für sich und seine Tochter zu retten. *„Einem so venerablen Publikum wird bei so herrlicher und hochherziger Laune die gnädigste Nachsicht nicht mangeln“*, meinte er und ließ die Vorstellung weitergehen. Nun gab die Menge endlich Ruhe.¹⁸⁹

Hierbei wird ersichtlich, wieso den zukünftigen Intendanten der Nationaltheater, wie z. B. Goethe in Weimar, aber auch bereits zuvor einigen Prinzipalen der Wandertruppen, wie einer Caroline Neuber, im 18. Jahrhundert die Erziehung der Schauspieler zur Tugendhaftigkeit zu einem besonderem Anliegen avanciert. Da das Publikum, wie im eben genannten Beispiel, vor solch immensen Eingriffen in und Angriffen auf das Leben vor allem der Schauspielerinnen nicht zurückschreckt, sieht man notgedrungen das geringere Übel in einer für die heutige Zeit puritanisch und pedantisch anmutenden sittenstrengen Erziehung mit Verboten und Strafen, die bis zur Demission reichen. Die Theaterdirektoren, sowie die Reformen, sehen darin die einzige Möglichkeit den Launen und der Skandalsucht des Publikums habhaft zu werden.

¹⁸⁷ Vgl. S. 11 f. dieser Arbeit.

¹⁸⁸ Karl Gottlieb (Theophilus) Doebelein (1727 – 1793); deutscher Schauspieler und Theaterdirektor; Mitglied bei der Neuberschen und Ackermanschen Gesellschaft; gründet 1775 seine eigenes stehendes Theater.

¹⁸⁹ Gubitz, *Erlebnisse*, I, S. 205, zit. n. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 48.

7. Die deutsche Literatur und das Zeitschriftenwesen im 18. Jahrhundert unter kritischer Betrachtung der Darstellung der Frau – respektive der Schauspielerin

Im Zuge der Bürgerreform und der Aufklärung im 18. Jahrhundert kann man erstmalig von den Anfängen einer bürgerlichen Kultur sprechen. Die Herausbildung einer Gesellschaft und die Differenzierung in öffentlich und privat bringt dabei die Entwicklung neuer Kommunikationsformen und schriftlicher Medien mit sich, wovon einige der bedeutsamsten hier besprochen werden sollen.

7.1. Moralische Wochenschriften

Die Entstehung der Moralischen Wochenschriften

„[...] erfolgt in einer Zeit des weitverbreiteten Mangels an Gemeinsinn in den Städten, hervorgerufen durch den Niedergang des Bürgertums im 30-jährigen Krieg und befestigt [...] unter dem System des fürstlichen Absolutismus. Sie trifft zugleich auf allgemein christlich-weltfeindliche Strömungen oder auf – vornehmlich im lutherischen Bereich – dem weltlichen Wesen reserviert gegenüberstehende, an der Verbesserung des gesellschaftlichen Lebens wenig interessierte Traditionen. Und sie begegnet überdies einer an den Höfen geübten ‚politischen‘ Ethik des kalten Egoismus, der klug-rücksichtslosen Asozialität. Die Moralischen Wochenschriften verfolgen damit ein Konzept, das angesichts der sozialen Wirklichkeit in den deutschen Ländern und im Hinblick auf die geistige Verfassung des Bürgertums durchaus als reformerisch angesehen werden muss. Ihr Ziel ist [...] die Erweckung oder [...] die Wiedererweckung sozialer Verantwortlichkeit und bürgerlichen Gemeinsinns.“¹⁹⁰

So kann man bis 1740 von einer Blütezeit der Moralischen Wochenschriften sprechen. Danach kommt es immer mehr zu einer Spezialisierung in die unterschiedlichsten Gattungen wie Unterhaltungsblatt, populär-wissenschaftliches Organ, Familien- und explizite Frauenzeitschriften, denen allen der Moralgedanke und die Übermittlung des Sittenkodex gemeinsam ist. Durch diese Schriften sollen die Bürger zur Tugendhaftigkeit erzogen und moralische Werte wie Rechtschaffenheit, Fleiß, Gehorsamkeit und Keuschheit vermittelt werden.¹⁹¹

¹⁹⁰ Martens, *Die Botschaft der Tugend*, S. 290.

¹⁹¹ Vgl. Leierseder, *Das Weib nach dem Ansehen der Natur*, S. 19 f.

Zurückzuführen sind die Moralischen Wochenschriften auf ihre englischen Vorbilder den *Tatler*¹⁹² und *The Spectator*¹⁹³, wobei man sich mehr am *Spectator* orientiert. Angelehnt an diese Beispiele veröffentlichen einige Hamburger Gentlemen den *Patriot*¹⁹⁴. Der *Patriot* gibt Ratschläge, wie man sich in allen möglichen Lebenslagen richtig verhält und proklamiert, dass jeder seinem Standesdasein gemäß aufzutreten hat. Das Anpassen an und das richtige Einfügen in die Gesellschaft werden immer wieder betont.¹⁹⁵

„Ein tugendhaftes und damit glückseliges Leben nach den Anweisungen von Vernunft und Religion ist für die Wochenschriften eo ipso ein mitmenschliches, nützliches Leben inmitten der Gesellschaft, – ‚lasterhaftes‘, zu verwerfendes Tun umgekehrt ist nichts anderes als ein Handeln wider den Geist der Gesellschaft und des Gemeinwohls.“¹⁹⁶

Dabei nimmt die Erziehung der Frauen erneut einen sehr hohen Stellenwert ein. Man sieht es als Aufgabe der Moralischen Wochenschriften ebendiesem, dem Mann intellektuell unterlegenen Wesen, quasi Hilfestellung zu leisten, damit sie sich in den für sie vorgesehenen Platz – als Hausfrau, Gattin und Mutter – einfügen, um die für sie obligaten Charaktereigenschaften – wie Empathie, Tugendhaftigkeit, Selbstlosigkeit und Unterwürfigkeit – herauszubilden und zu festigen.

„Dennoch bleiben bis zur Jahrhundertmitte trotz des sich auffächernden literarischen Marktes fast 80% aller Titel der geistlichen Literatur vorbehalten: Bibel, Gesangbücher, anonyme Erbauungsschriften und – im protestantischen Bereich – die Werke pietistischer Autoren. Die Bedeutung dieser religiösen Schriften und Traktate kann nicht genug herausgehoben werden; sie waren am weitesten verbreitet und häufig der einzige Lesestoff, der insbesondere dem weiblichen Lesehunger zur Verfügung stand.“¹⁹⁷

Nichts desto trotz stürzen sich die Frauen begierig auf den ‚neuen Lesestoff‘, da sie in ihrem ganzen Dasein so dermaßen eingeschränkt sind und das Lesen schlichtweg Abwechslung für ihr domestiziertes Leben bedeutet. Die Verfasser der Moralischen Wochenschriften haben

¹⁹² Englische literarische Zeitschrift (1709 – 1711); erscheint dreimal die Woche; Herausgeber sind Joseph Addison und Sir Richard Steele.

¹⁹³ Nachfolger des *Tatler* (1711 – 1712); Londoner Tageszeitung; dieselben Herausgeber wie der *Tatler* – Addison und Steele.

¹⁹⁴ Bedeutendste deutschsprachige moralische Wochenschrift des 18. Jahrhundert (1724 – 1726); erscheint wöchentlich; bis 1765 gibt es vier Neuauflagen.

¹⁹⁵ Vgl. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, S. 291 – 299.

¹⁹⁶ Vgl. dazu „Bernisches Freytags=Blätlein“: *Ich glaube ... nicht zu irren, wenn ich unter dem Namen der Laster dasjenige begreiffe/ was zu meiner und der menschlichen Societet Verderben und Untergang gereicht/ unter der Tugend aber begreiffe ich alles/ was zu meiner und der menschlichen Gesellschaft Erhaltung und Aufnahmen dienet* (III, 29), zit. n. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, S. 292.

¹⁹⁷ Leierseder, *Das Weib nach den Ansichten der Natur*, S. 24.

ihrerseits die Möglichkeit, den Frauen durch dieses Medium vorzubeten, was archetypisch weiblich ist, wie man Fehler gegen die Sittsamkeit vermeiden kann und muss, was von der feinen Dame der Gesellschaft erwartet wird und wie unumgänglich Religion und Rason für ein tugendhaftes Frauenzimmer sind. Unter anderem werden auch Blasiertheit und Eitelkeit angeprangert.

„[...] Gefallsüchtigkeit, modische Torheiten mit Schönheitspflästerchen, Schminke, einem Übermaß an Bändern, Schleifen, Spitzen, mit Fächern und Schoßhündchen, prangenden Frisuren, einem ungebührlich entblößten Busen stehen dem tugendhaften Frauenzimmer nicht an; allzulanger Zeitgebrauch vor dem Spiegel hält ohnehin von nützlicher Tätigkeit ab, ebenso ständiges Visitenmachen und ständiger Besuch von Lustbarkeiten. [...] ‚Verliebte Sachen‘ und pikante Geschichten in der galanten Literatur wie überhaupt erotische Leichtfertigkeit, Verführung zur Wollust, buhlerisches Wesen im Betragen, kavaliermäßige Libertinage, Verspottung weiblicher Unschuld sowie Geringschätzung ehelicher Treue gelten allen Wochenschriften als verwerflich.“¹⁹⁸

Viele der genannten Punkte werden fortwährend der Schauspielerin zu Lasten gelegt. Man kann sich also denken, wie indigniert die Moralischen Schriften gerade den weiblichen Bühnengehörigen gegenüberstehen.

Deswegen werden auch abschreckende Beispiele geschildert, wie schlimm es den Weibern ergeht, die ihrer determinierten Rolle zu wider handeln. So wird gegen Ehebruch gerade von Seiten der Gattin proklamiert, ihre Untreue bis ins kleinste Detail publik gemacht und sie selbst öffentlich diffamiert. Man warnt sie vor diesem unverzeihlichen Vergehen mit den Worten:

„In Rücksicht auf die Folgen ist freilich die Unkeuschheit einer Frau weit strafbarer als die eines Mannes. Jene zerreißt das Familienband, vererbt auf Bastarde die Vorzüge ehelicher Kinder, zerstört die heiligen Rechte des Eigentums und widerspricht laut den Gesetzen der Natur [...]“¹⁹⁹

In Schimpf und Schande für ihr niederträchtiges Verhalten muss sie von nun an weiterleben und wird von der Gesellschaft komplett gemieden, für das was sie ihrem hochwertigen Gatten angetan hat. Begeht dieser jedoch Ehebruch, dann muss er bei weitem keine solchen Konsequenzen fürchten, denn im Unterschied zum weiblichen Geschlecht ist er von Natur aus

¹⁹⁸ Martens, *Die Botschaft der Tugend*, S. 359.

¹⁹⁹ v. Knigge, *Über den Umgang*, S. 178, zit. n. Leierseder, *Das Weib nach den Ansichten der Natur*, S. 158 f.

durch seine angeborene Triebhaftigkeit anfälliger, den sexuellen Verlockungen anderer Frauen zu erliegen und außerdem

„[...] – ist nicht Vielweiberei auf dem Erdball Sitte genug? Wo ist aber Vielmännerei eingeführt? [...]“²⁰⁰

Die Moralischen Wochenschriften konstatieren in einigen Textbeispielen sogar, dass die Gattin selbst an der Untreue ihre Ehemannes Schuld sei, wenn sie sich lieblos, kalt und nicht empathisch genug gebärde. Es sei also nicht sein Fehler und nun sei es an der betrogenen Frau sich Gedanken zu machen und Verständnis zu zeigen. Leierseder suggeriert diesbezüglich, die Ehefrau solle –

„[...] zahlreiche Versuche unternehmen, die eheliche Gemeinschaft zu retten. Dazu gehört der unbedingte Verzicht auf Szenen, Vorwürfe, Drohungen und Anschuldigungen, dies könne die Entfremdung beschleunigen und den Gatten endgültig zur Flucht bewegen. Ihr wird vielmehr statt ‚dunklem Grübeln‘ ein ‚heiteres Gemüth‘ empfohlen, das den Ehemann ihre Gesellschaft freudig suchen lässt. Dazu kommt der Rat, sich im Zuge einer kritischen Selbstanalyse auf eigene Fehler hin zu befragen und die Gründe für seinen Treuebruch zuerst bei sich selbst zu suchen [...]“²⁰¹

Es wird also durchwegs devotes, serviles Verhalten von der Frau verlangt, vor allem auch innerhalb ihrer Ehe und die allgemeinen Kontrollmechanismen gegen ihre Person werden durch die Moralischen Wochenschriften im 18. Jahrhundert nur verstärkt, indem sie minutiös die unbedingt einzuhaltenden Grenzen für das weibliche Geschlecht delegieren.

7.1.1. Die Moralischen Wochenschriften und das Theater

Auch bezugnehmend auf das Theater vertreten die Moralischen Schriften ihre subtile Meinung. Hierbei rügen sie vor allem das bornierte Publikum. In direkter Anlehnung an den englischen *Spectator* veröffentlicht so der deutsche *Zuschauer*²⁰² die folgenden Zeilen:

„Daher kömmt es, daß in denen Auftritten, die auf die Zeugung abzielen, alle Plätze so entsetzlich lachen, und selbst alte Kerls mit offenen Mäulern gaffen, und die

²⁰⁰ Leierseder, *Das Weib nach den Ansichten der Natur*, S. 158.

²⁰¹ Ebd., S. 162.

²⁰² *Der Zuschauer*. 2. Verbesserte Auflage, 9 Bde, Leipzig: 1750 ff. Der von Addison und Steele herausgegebene *Spectator* (London 1711/ 12; 1714) wurde zum Vorbild der deutschsprachigen Moralischen Wochenschriften. Die zitierte Übersetzung (1. Auflage: Leipzig 1739/ 43) stammte von Gottsched, der Gottschedin und Schwabe.

schändlichen Geberden auf der Bühne mit einer schandbaren Aufmercksamkeit anhören.²⁰³

An anderer Stelle steht dann im *Zuschauer* z. B. dieses geschrieben:

„Die gegenseitige Bedingtheit von Theatermoral und Zuschauerverlangen setzt einen circulus vitiosus in Gang. Denn auch im Publikum nimmt, wie man eine Leserin klagen läßt, ein freches und freies Wesen überhand, und das nicht nur im Theater, sondern an allen öffentlichen Orten. Indem man auf der Bühne in bewußter Spekulation die Voyeurinstinkte des Publikums weckt, erreicht man, daß die männlichen Zuschauer die in der Öffentlichkeit erscheinenden Frauen nur noch als Sexualobjekte betrachten, wodurch gerade ehrbaren und sittsamen Frauen ein unverfängliches Amusement bei öffentlichen Geselligkeiten verwehrt bleibe.“²⁰⁴

Deutlich tritt hierbei die ablehnende Haltung der Moralischen Wochenschriften gegenüber der Theaterinstitution hervor. Und auch von Seiten der Kirche bleibt man bei der alt bewährten Antipathie. Demzufolge werden im *Greis*²⁰⁵, von einem protestantischen Theologen herausgegeben, diese kritischen Worte publiziert:

„Die Schaubühne könnte für den Christen ein unschuldiges Vergnügen seyn, wenn lauter gute Stücke gegeben würden, niemals aber solche, welche das Herz auf irgend eine Art vergiften, das Laster beschönigen, oder gar dazu aufmuntern; wenn die Schauspieler von tadellosem Charakter wären, und die Schauspielerinnen nicht so oft die Pest reicher Jünglinge würden, und für Geld feil wären; und wenn die ganze Bühne unter der Aufsicht weiser Männer stünde, welche ihr die Einrichtung gäben, daß sie den Müßiggang der Jugend und Verschwendung des Vermögens nicht beförderte.“²⁰⁶

Natürlich steht dabei wieder die Schauspielerin unter besonderem Beschuss und wird als schamlose Verführerin deklariert und obendrein der Prostitution bezichtigt.

²⁰³ *Der Zuschauer*. Aus dem Engländischen übersetzt. 2. verbesserte Auflage, 502. Stück, S. 138, zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 230.

²⁰⁴ Ebd., 51. Stück, S. 241 ff., zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 230 f.

²⁰⁵ *Der Greis* wurde von Johann Samuel Patzke (1727 – 1787), einem protestantischen Theologen, herausgegeben. Die erste Auflage erschien in Magdeburg 1763/ 65. Zitiert wird bei Haider-Pregler nach der zweiten, verbesserten Auflage in 4 Bände, Leipzig: 1781.

²⁰⁶ *Der Greis*, 1. Bd, 10. Stück, S.109, zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 260.

7.2. Theaterzeitschriften

Analog den Moralischen Wochenschriften sollen die Theaterzeitschriften ebenso die Ideologie des Sittenkodex verbreiten und die Theaterleute gleichwie das Publikum zur Tugendhaftigkeit erziehen. Die Aufklärer entdecken früh den Nutzen der Schriften zur Umsetzung ihrer Interessen und bedienen sich dieses Mediums, um ihre Konzepte für jedermann verständlich zu publizieren und unter die Leute zu bringen. Das machen sie in der Hoffnung, das profane Bürgertum für ihre Idee zu gewinnen und das Theater reformgetreu in eine moralische Anstalt umzuwandeln.

Ein gravierender Unterschied zwischen den Theaterzeitschriften und den Moralischen Wochenschriften besteht hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der Problematik der Schauspieler. Die Moralischen Schriften stehen dem Theater nach wie vor äußerst skeptisch gegenüber und bemühen sich, wenn überhaupt, um die Erziehung der Theaterbesucher, wogegen sich die Theaterzeitschriften nicht nur mit den Zuschauern, sondern zusätzlich explizit mit den wirtschaftlichen und sozialen Problemen der Schauspieler und ihres Standes auseinandersetzen.

Ab den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts werden eine Vielzahl solcher Theaterzeitschriften veröffentlicht und man ist wirklich bemüht, die Moral der Schauspieler im Zuge der Nationaltheateridee zu heben und dadurch eine Integration des Standes in die bürgerliche Gesellschaft zu erlangen. Diesbezüglich werden z.B. 1793 in Gotha durchaus revolutionäre Gedanken zum Thema Altersvorsorge und Moralität der Schauspieler publiziert:

„Ist das Schauspiel nützlich, so kann die gesellschaftliche Anzahl der Individuen, die als Darsteller des Schauspiels einen Stand formieren, mit den größten Rechten von der Welt auf die Pflege, den Schutz und die Vorsorge des Staats Anspruch machen [...] Gelte der Schauspielerstand als unmoralisch, so sei das nur Schuld des Staates, der sich nicht genügend um ihn kümmere. Die Moralität der gesamten Gesellschaft stehe auf schwachen Füßen, wenn sie die angebliche Unmoral der Komödianten zum Vorwand für ihre Überheblichkeit diesem Stand gegenüber nehme.“²⁰⁷

Man darf dabei nicht vergessen, in welcher prekärer Situation sich die Schauspieler gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft befinden – nach wie vor mehr Randerscheinung als nur

²⁰⁷ Gotha 1793, S. 31 f., Aufsatz von Grüner. Die gleiche Frage behandelt ein Aufsatz im Taschenb. f. d. Schaubühne 1792, S. 41 f., zit. n. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspieler im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 33.

annähernd Mitglied des Bürgertums. So gesehen sind dies wirklich fortschrittliche bedeutungsschwangere Worte.

Des Weiteren hat natürlich die Unterweisung der Schauspieler unter das Tugendpostulat für die Theaterzeitschriften oberste Priorität und wieder einmal wird mit der Komödiantin am härtesten ins Gericht gegangen. Dementsprechend steht im *Theaterjournal für Deutschland* die folgende Ermahnung geschrieben:

„Das private Tugendpostulat, das für den Akteur Geltung hat, muß in noch höherem Maße für die Aktrice gelten. Menschen, deren Beruf als Werkzeug einen wendigen Geist und einen untadeligen, gesunden Körper voraussetzt, sind von den für sie ‚ärgsten Lastern‘ – ‚Koketterie, Ausschweifung (libertinage) und ihrem gewöhnlichen Gefährten, dem niedrig kriechenden Eigennutz‘ – nicht nur in ihrer allgemein moralischen, sondern auch in ihrer beruflich-bürgerlichen Existenz bedroht, da ein derartiger Lebenswandel allmählich Körper und Geist zerstört.“²⁰⁸

Selbst die eigenen Kollegen schimpfen voll Missmut über die Talentlosigkeit mancher Schauspielerin, die den Mangel an Talent umso schamloser mit körperlicher Fertigkeit wett zu machen versucht. Der folgende angeführte Abschnitt stammt aus einem Aufsatz, der 1781 im *Theater-Journal*²⁰⁹ für Deutschland publiziert wird, verfasst von dem Schauspieler und Bühnenautor Johann Friedel.

„Liederlichkeit, Faulheit, Verschwendung, Zügellosigkeit, Hang zum ungebundenen freien Leben – bei Frauenzimmern oft noch vorhergegangene Verführung oder Begierde nach Gelegenheiten zu selber, sind – ich muss es zur Beschämung meines Standes bekennen – fast immer die geheime Triebfeder, worinne so manches liederliche Muttersöhnchen, so manche bürgerliche Phryne in den Tempel der Thalia eilt und unbesorgt um die Pflichten ihres Standes den mit so wenigem Talente und Geschicklichkeit betretenen Weg forttrabt.“²¹⁰

Auch das Publikum bleibt vor einer Rüge in den Theaterzeitschriften nicht verschont und so echauffiert sich 1781 Heinrich August Ottokar Reichard²¹¹, der Herausgeber des Gothaer *Theater-Kalender*, in ebendiesem über das frevelhafte Verhalten der Theaterbesucher:

²⁰⁸ *Theaterjournal für Deutschland*, 12. Stück, S. 52, zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 275.

²⁰⁹ Das *Theaterjournal* wurde wie der *Theater-Kalender* von Heinrich August Ottokar Reichard herausgegeben. Es erschien von 1777 – 1784 in Gotha und hatte eine Auflage von ca. 1000 Exemplaren.

²¹⁰ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 44.

²¹¹ Heinrich August Ottokar Reichard (1751 – 1828); deutscher Schriftsteller.

„Für achtsame Zuhörer und Zuschauer ist es eine unaussprechliche Qual, wenn die übrigen so vieles Geräusch mit ihren Mäulern, Füßen oder Stöcken machen, man oft gar nichts von dem, was der Schauspieler saget, verstehen kann; und eben so ärgerlich ist es, wenn die, so vorn sitzen, aufstehen, gehen, oder mit dem Kopf von einer Seite zur anderen wackeln, um ihre Gevattergespräche zu treiben, und dadurch den Hintern die Aussicht auf das Theater benehmen.“²¹²

Reichard kritisiert die Unhöflichkeit und Rücksichtslosigkeit der Zuschauer, die sogar während der Aufführung herumgehen, essen und trinken oder vor sich hin plaudern und das nicht gerade im Flüsterton, um zwischendurch laut loszulachen, wo es schlichtweg unangebracht scheint. Reichard ist darüber unglaublich erzürnt und schlägt vor, jeden, der durch ungebührlichen Lärm negativ auffällt oder generell die Aufführung stört, aus dem Theater zu verweisen. Solcherlei Drohung möchte er auf diversen Theaterzetteln öffentlich kundtun, damit der Pöbel sieht, wie ernst es ihm ist.

Ähnliche Beschwerden über die Zuschauer, wie diese im Theaterkalender, sind noch bis ins 19. Jahrhundert zu finden. So sieht die Mehrheit des Publikums das 18. Jahrhundert hindurch das Theater in Deutschland auch eher als gesellschaftlichen Treffpunkt, um sich auszutauschen, Spaß zu haben und Erholung und Zerstreuung zu finden, denn als moralische Anstalt, die Kunst, Kultur und Sittenhaftigkeit vermittelt.²¹³

7.2.1 Die öffentliche Diffamierung einer Schauspielerin – eine Debatte im Theater-Kalender von 1794 bis 1798

Hierbei geht es um eine 1794 geführte, hitzige Diskussion über das heikle Thema, wie mit einer Schauspielerin zu verfahren sei, die ihren Mann und ihre Kinder verlassen hat. Ihr Motiv soll Erfolgs- und Beifallssucht gewesen sein. Unter dem Sujet einer ‚Anfrage‘ wird im Theater-Kalender darauf plädiert, den Vorfall der geschiedenen Komödiantin öffentlich zu machen und der Theaterdirektion Anweisungen zu unterbreiten, wie mit der Ehebrecherin zu verfahren sei.

Geitner beschreibt die folgende Antwort auf die ‚Anfrage‘ im Theater-Kalender 1794:

²¹² Reichard, *Theater-Kalender auf das Jahr 1781*, Gotha 1781, S. 57 f., zit. n. Fischer-Lichte/ Schönert, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, S. 16.

²¹³ Vgl. Fischer-Lichte/ Schönert, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, S. 15 ff.

„Diese Anfrage führt ihre Antwort beinahe bei sich. – Ein Weib, welches sich so sittenlos wie das beträgt, welches der Anfrager schildert, darf und kann zum Nutzen und Frommen des Publikums und Direktors öffentlich genannt werden.

Ohnehin könnte es nicht schaden, wenn man gedruckte Conduitenlisten der Schauspieler einführen wollte. Leute, welche Sittenprediger sein wollen, dürfen auch eine öffentliche Beleuchtung ihres Lebenswandels nicht fürchten. Dieses Verfahren würde besonders dazu beitragen, die Moralität der Bühne, welche so viele bezweifeln, zu gründen und unbezweifelt festzustellen.

Aber so, wie das Schauspielerwesen dormalen bei uns existiert, scheint die Bühne mehr ein Zufluchtsort der Sittenlosigkeit als ein Tempel der Moralität zu sein. – [...]“²¹⁴

Zwei Jahre später, 1796, wird die publizierte ‚Anfrage‘ erneut und befürwortend im Theater-Kalender aufgerollt. Der Verfasser der ‚Antwort auf die Anfrage‘ meint, dass die egoistische, selbstsüchtige Schauspielerin, die ihre Familie zugunsten ihres Ruhmes verlässt, bei weitem kein Einzelfall sei, sondern eine unter vielen und man diesem um sich greifenden Übel endlich resolut entgegen wirken müsse –

„[...] Jeder Menschenfreund wird den Mann von Herzen bedauern, welcher erleben mußte und litt, was in der Anfrage des vorjährigen Kalenders dargetan wird, aber das Weib hingegen um so mehr verabscheuen, das, sonst stolz auf seine Tugend, sich so weit von sich selbst entfernt und mit Hintansetzung der Ehe ihren Mann, der auf alle mögliche Art nur ihr Glück zu machen suchte, zur Dankbarkeit dafür um seine Ruhe brachte. Die armen Kinder aber verlassen und um ihre Mutter bringen... Bei Gott! dies tat, glaube ich, noch kein wildes Tier! aber wohl ein zartes Frauenzimmer? [...]“²¹⁵

Und fährt fort mit den Worten:

„[...] Aber wie sehr hatte er sich als Menschenkenner geirrt, wenn er glaubte, seine Frau bliebe immer gleich tugendhaft, gleich edel, schön und rein wie Gold. Bei Theater-Frauenzimmern ist das nicht selten eine ganz andere Sache wie bei Gold: das Laster steckt an wie ein Faulfieber, zumal bei einer Gesellschaft, wo der Herr Direktor selbst aus der Ursache ledigen Standes bleibt, um sein Unwesen desto freier und ungestörter treiben zu können; [...]“²¹⁶

Deutlich tritt hier zutage, wie manifestiert die Ablehnung gegen den Schauspielerstand nach wie vor ist. Die Veröffentlichung solcher Polemiken im Theater-Kalender legt die Vermutung

²¹⁴ *Antwort auf die Anfrage im Theater-Kalender 1794*, zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 58

²¹⁵ *Etwas über den Schauspielerstand, Ursache des öftern Veränderns der Schauspielerinnen mit ihren Männern, und Mittel, diesem jetzt so einreißenden Übel vorzukommen, als eine Antwort auf die im vorjährigen Theaterkalender Seite 93 stehende Anfrage*, zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 59.

²¹⁶ *Ebd.*, zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 60.

nahe, dass die Kluft zwischen den sittenlosen einerseits und den tugendhaften Theaterleuten andererseits immer größer wird. Die Komödianten, die sich dem moralisierenden Reformgedanken angeschlossen haben, wollen nun das ‚Gesinde‘ unter ihnen durch sogenannte ‚Conduitenlisten‘, in denen all ihre Verfehlungen und Sittenwidrigkeiten publik gemacht werden, endgültig entweder zu ihrer Besserung oder aber zu ihrer Vertreibung vom Theater zwingen. Hierbei sind die weiblichen Theaterangehörigen wieder einmal der Mittelpunkt der machiavellistischen Diskussion.

So tätigt ein Schauspieler selbst den Vorschlag, dass kein Direktor eine Ehebrecherin engagieren müsse. Es sei denn, dass nicht die selbige, sondern der Gatte der Ehebrecher sei. Um solcherlei Diskrepanzen vorweg zu nehmen, habe eine jede Komödiantin, die um Anstellung ersucht, ein von der Obrigkeit abgesegnetes Zeugnis vorzulegen, welches ihr tugendhaftes Verhalten in der Ehe bescheinigt und von jeder Schuld lossagt.²¹⁷

Des Weiteren müsse der Direktor bei jeder Einstellung unbedingt Obacht geben, dass genügend Moralsinn und künstlerisches Talent vorhanden seien.

„Achtete aber dies alles der Direktor nicht, fehlte er dagegen, sehe er aus Gewinnsucht, Wollust und dergl. durch die Finger und öffnete dadurch selbst als ein Sittenverderber dem Laster Tür und Tor, so müsse er auch deswegen von der Obrigkeit als ein Mitschuldiger angesehen werden, gleiche Strafe tragen und mit seinem liederlichen Gesindel aus der Stadt gewiesen oder in das erwähnte theatralische Zuchthaus gesetzt werden, [...]“²¹⁸

Abschließend spricht sich dieser Schauspieler in seiner pejorativen Schrift im *Theater-Kalender* mit den folgenden Worten für die Conduitenlisten aus:

„Was die vier letzten Zeilen der Anfrage betrifft, so glaube ich gern, dass es eben nicht christlich, aber doch dem Theater sowohl als jedem ehrlichen Mann heilsam ist, solche verbuhlten Dirnen im künftigen Theaterkalender öffentlich zu nennen: es wüßte dann doch gleich jedermann, von welchem Gelichter sie wären, wie er sich gegen sie zu benehmen habe und die Schlingen, die sie ihm legen wollen, noch beizeiten meiden könne.“²¹⁹

²¹⁷ Vgl. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 60 f.

²¹⁸ *Etwas über den Schauspielerstand, Ursache des öftern Veränderns der Schauspielerinnen mit ihren Männern, und Mittel, diesem jetzt so einreißenden Übel vorzukommen, als eine Antwort auf die im vorjährigen Theaterkalender Seite 93 stehende Anfrage*, zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 62.

²¹⁹ Ebd., zit. n. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 62.

Zu guter Letzt wird die Debatte unter dem Sujet ‚Rüge, Berichtigung und Warnung‘ noch einmal im *Theater-Kalender* im Jahre 1798 aufgegriffen, wo endlich für die kompromittierte Schauspielerin Partei ergriffen und der Vorschlag, die geschiedene Komödiantin öffentlich zu diffamieren als absolut inakzeptable Handlung abgelehnt wird.²²⁰

7.3. Kurze Anthologie über Frauen und Literatur

„Was willst du von mir lernen? Willst du etwan wissen, daß die fallenden Körper in ungleichen Zahlen geschwinder werden? Oder daß die Quadratwurzel von 16, 4 ist. Was machst du mit denen Sachen? Nein ich will dich was bessers Lehren. So wollen wir es machen Schwester. Schreib deine Briefe auf ein gebrochnes Blat [sic] und ich will dir die Antwort und die Critick [sic] daneben schreiben. Mercke [sic] diß [sic]; schreibe nur wie du reden würdest, so wirst du einen guten Brief schreiben.“²²¹

Dieses Zitat aus einem 1767 verfassten Brief Goethes an seine Schwester charakterisiert sehr gut die Thematik ‚Frau und Bildung‘ im 18. Jahrhundert. Selbst ein so weltoffener, gebildeter Mann wie Goethe begegnet hier seiner allem Anschein nach wissbegierigen Schwester mit jovialer Reserviertheit und entmutigender Bspöttelung.

Denn nach wie vor wird die Bildung für eine erwachsene Frau nur insofern als Notwendigkeit angesehen, dass sie innerhalb der für sie vorgesehenen Institution der Ehe, ihren Ehemann nicht blamiert und ihm als verständige, mitfühlende Gehilfin zur Seite stehen kann. Generell wird als probates Bildungsideal jedoch Selbstlosigkeit, Mäßigung, Tugendhaftigkeit und Empathie angesehen. Alles was darüber hinaus geht wird misstrauisch beäugt und auf keinen Fall gut geheißen. Es gibt in Deutschland im 18. Jahrhundert aber auch keinerlei soziale Struktur in der bürgerlichen Gesellschaft in dem Berufs ausübende Frauen einen Platz gefunden hätten.

Und dennoch erschließen die Frauen immer neue Möglichkeiten für sich, um in der Eintönigkeit ihres domestizierten Heimes ein wenig Abwechslung zu bekommen – wie z.B. das Schreiben und das Lesen.

²²⁰ Vgl. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 57.

²²¹ Goethe, *Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe Bd. 1: 1764 - 1786*, S. 19, zit. n. Wurst, *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert*, S. 36.

7.3.1. Die Briefkultur im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts

„Das lesende und Briefe schreibende Frauenzimmer war eine Entscheidung des wohlhabenden Bürgertums und Adels. Ihre Briefe waren, abgesehen von geheimen Liebesbriefen, selten *nur* für die Augen des Empfängers bestimmt; besonders die Freundschaftsbriefe im ‚empfindsamen‘ 18. Jahrhundert wurden weitergereicht, Partien daraus abgeschrieben oder ‚schöne‘ Stellen ausgewählt und der Familie und den Besuchern vorgelesen.“²²²

Die Briefkultur avanciert zu ‚dem‘ Verständigungs- und Ausdrucksmittel für Frauen im 18. Jahrhundert, wobei dieses aber natürlich nur Damen aus dem Bildungsbürgertum vorbehalten bleibt, denn Angehörige der unteren sozialen Schichten, wie Mägde, Kammerzofen, Marktweiber und Bäuerinnen, konnten meist gar nicht oder nur sehr schlecht schreiben, wenn überhaupt lesen.

Einerseits ist es den Frauen dadurch möglich, Freundschaften aufrecht zu erhalten oder mit dem auf Reisen befindlichen Ehemann in Kontakt zu bleiben. Andererseits können sie sich durch die Briefe mitteilen und nicht nur ‚in‘ diesen, sondern auch ‚über‘ das Geschriebene kommunizieren, indem eben z. B. Passagen aus einem solchen Brief bei einer gesellschaftlichen Zusammenkunft vorgetragen werden.

Generell haben diese ‚Frauenbriefe‘ natürlich nur persönlichen und keinerlei politischen oder wirtschaftlichen Charakter. Die Frauen berichten in erster Linie aus ihrem domestizierten Leben, ihrem gesellschaftlichen Umfeld, von Haushalt und Familie. Pikante Themen wie etwa Politik, Ästhetik, Religion oder Wissenschaft kommen nie zur Sprache.²²³

Und dennoch ist dieser kleine Schritt des Briefeschreibens ein wichtiger Schritt für die Frau auf dem Weg zu Bildung und Emanzipation und ein neuer Weg um sich durch ihr eigenes Wort Gehör zu verschaffen. Bei Becker-Cantarino kann man in ihrem Aufsatz *Leben als Text. Briefe als Ausdrucks- und Verständigungsmittel in der Briefkultur* hierzu die folgende Anekdote lesen:

„In der Literarisierung des Briefes spiegelte sich die sich entwickelnde sprachliche Ausdrucksfähigkeit der Frauen aus dem Bürgertum. So lässt sich an den deutschen Frauenbriefen des 18. Jahrhunderts [...] eine langsam fortschreitende sprachliche Gewandtheit und geistige Regsamkeit beobachten.“²²⁴

²²² Becker-Cantarino, „Leben als Text“, S.85 f.

²²³ Vgl. Becker-Cantarino, „Leben als Text“, S. 86.

²²⁴ Becker-Cantarino, „Leben als Text“, S. 89.

7.3.2. Die Schauspielerin als Protagonisten in der ersten Frauenliteratur

Es ist natürlich nur eine Frage der Zeit bis sich durch die florierende Briefkultur des 18. Jahrhunderts die ersten Frauen nicht nur an das Lesen, sondern auch an das Schreiben von Belletristik heranwagen. Der erste deutsche Frauenroman ist nach der Meinung vieler Literaturhistoriker die ‚*Geschichte des Fräuleins von Sternheim*‘. Ein Roman der 1771 anonym veröffentlicht, kurze Zeit später aber der Sophie La Roche²²⁵ zugeordnet wird.

In diesem Roman spricht sich die Autorin für die Emanzipation der Frau aus, in dem sie eine Heldin beschreibt, die voll Stärke und Selbstvertrauen auftritt und ein unabhängiges, selbstständiges Leben führt, am Ende aber doch in eine Heirat einwilligt und somit sehr wohl die deklarierten Grenzen der damaligen Zeit anerkennt und sich ihnen unterwirft.²²⁶

Interessant für die Fragestellung dieser Arbeit ist dabei der Aspekt, dass in vielen dieser ersten und nachfolgenden publizierten Frauenromane, vor allem auch im folgenden Jahrhundert bei den Vormärzautorinnen, eine Schauspielerin die Hauptfigur der Erzählung ist.

Die Problematik dabei ergibt sich durch eine vollkommen diametrale Darstellung der Schauspielerin als Romanheldin im Vergleich zur Schauspielerin in der Realität. Das Leben der Theaterfrau wird verherrlicht. Wenn auch im Detail unterschiedlich, in der Grundstruktur sind all diese Romane gleich. Sie handeln von einer verarmten, verwaisten Kirchenmaus, der nichts anderes übrig bleibt als Schauspielerin zu werden und die am Ende zur allseits geliebten Primadonna und viel umjubelten Diva emporsteigt. Völlig mühelos lebt sie fortan in Luxus und ist in den besten Häusern ein gern gesehener Gast, der glanzvolle Aufputz einer jeden Gesellschaft. Jede Protagonistin ist natürlich jung, wunderschön, mit dem größten Talent gesegnet und auch in ihrer dargebotenen Kunst herausragend, um nicht zu sagen perfekt. Sie erlangt auf den nationalen wie internationalen Bühnen Berühmtheit und das Publikum liegt der Grande Dame allorts zu Füßen.

„Ebenfalls gemeinsam ist allen dargestellten Bühnenkünstlerinnen, daß sie sich zwar auf der Höhe der Kunst befinden, diese ihnen aber nicht das Höchste ist. Denn über allem Glanz der Künstlerin thronet in ihnen das liebende Weib. Und dieses will nicht so sehr die Gunst des Publikums gewinnen als vielmehr die Liebe des Geliebten behalten.“

²²⁵ Marie Sophie von La Roche (1730 – 1807); deutsche Schriftstellerin im Zeitalter der Aufklärung, mit *Pomona für Deutschlands Töchter* ist sie eine der ersten Herausgeberinnen einer deutschen Frauenzeitschrift (1783/ 84).

²²⁶ Vgl. Joeres, „Das Mädchen macht eine ganz neue Gattung von Charakter aus!“, S. 95 – 113.

Vor die Entscheidung gestellt, zwischen der Kunst und dem Mann ihres Herzens zu wählen, würden sie bedenkenlos das letztere tun.²²⁷

Summa summarum wird in diesen Romanen ein völlig falsches Bild von der Schauspielerin gezeichnet. Ihre zahlreichen Entbehrungen werden tot geschwiegen. Sie wird wie eine Heilige glorifiziert, die sich ohne Probleme in das Tugendpostulat der Zeit fügt. Niemals würde sie Affären haben und sobald sie ihre große Liebe findet, kehrt sie dem Theater den Rücken und schlüpft in die Rolle der Ehefrau – und das natürlich als Jungfrau.

Die unzähligen Schicksale der Schauspielerinnen, die jedoch nie die steile, steinige Treppe des Erfolgs erklommen haben und ein Leben lang in Armut darben, wird nicht erzählt. In diesen Romanen ist das Leben einer jeden Schauspielerin von Erfolg gekrönt, wird damit fiktional einseitig literarisiert und hat mit der Realität, bis auf ein paar wenige Ausnahmen, rein gar nichts zu tun.²²⁸

7.3.3. Die autobiographischen Memoiren der Theaterfrauen

Diese Memoiren stellen den absoluten Gegensatz zu den Romanen über die Schauspielerinnen dar. Hier wird nichts verherrlicht, sondern das harte Leben eher beklagt. Allen Biographien ist gemeinsam, dass die jeweilige Schauspielerin ihre eigene unverfälschte Lebensgeschichte zu erzählen und für jedermann öffentlich darzulegen versucht.

„In vielen Fällen wuchs dieses Bedürfnis aus anderen Ausdrucksformen, aus der schmerzhaften Erfahrung des Zu-Wort-Kommens in der Öffentlichkeit, die das Leben dieser Frauen prägte.“²²⁹

Die Memoiren weichen von der archetypischen Vorstellung der Frau im 18. Jahrhundert natürlich deutlich ab. Man könnte sie teilweise sogar als emanzipatorisch angehauchte Schriften titulieren, obwohl das den Schauspielerinnen der damaligen Zeit sicher nicht bewusst ist bzw. die Beweggründe völlig andere sind. Die Komödiantinnen wollen in erster

²²⁷ Möhrmann, „Frauenarbeit im Spiegel der Frauenliteratur“, S. 155. Anmerkung: Möhrmann bezieht sich dabei auf die Romanfiguren der Autorin Fanny Lewald, die da sind – die Schauspielerin Sophie Harkourt in *Eine Lebensfrage* (1845), die Sängerin Regine in *Wandlungen* (1853) und die Schauspielerin Hulda in *Die Erlöserin* (1873):

²²⁸ Vgl. Ebd., S. 154 ff.

²²⁹ Maynes, „Feministische Ansätze in den Autobiographien von Arbeiterinnen“, S. 167.

Linie verstanden werden, indem sie ihre Sonderstellung als Frauen und ihre Randposition in der Gesellschaft zu erklären respektive zu verteidigen suchen.

Jede einzelne macht das auf eine andere Art und Weise. Die eine konstatiert, was sie künstlerisch nicht alles geleistet hat und wie hart sie dafür arbeiten musste. Die andere beteuert ihre Tugendhaftigkeit, wie z. B. Karoline Schulze-Kummerfeld, von der sie nie auch nur eine einzige Sekunde abgekommen sei und zwar von der ersten bis zur letzten Seite. Man kann von Armut und Entbehrung lesen, von Bittgesuchen und Dankesgedichten an die kirchliche und weltliche Obrigkeit, von Publikumsschikanen und künstlerischen Erfolgen – doch vor allem auch von fortwährender Diffamierung gegen ihre Person und ihren ganzen Stand. So sieht sich auch eine jede genötigt, ihre Memoiren als eine Art Verteidigungsschrift zu verfassen gegen all die Vorurteile, die ihr das gesamte Jahrhundert hindurch von Seiten der Kirche, des Adels, der bürgerlichen Gesellschaft, des Publikums, der Reformer oder der Theaterkritiker entgegen gebracht werden. Die Liste scheint endlos lang und man hat das Gefühl, die Schauspielerin hat in ihrem Leben in erster Linie ständig Kämpfe gegen ihre ‚Feinde‘ auszutragen. Die Komödiantin ist den Beschimpfungen und Verleumdungen allein ihres Geschlechtes und Standes wegen schutzlos ausgeliefert und kann nur hoffen, in dem sie ihre Geschichte bis ins kleinste Detail dokumentiert und der Öffentlichkeit preis gibt, einige der Vorurteile auszumerzen und ein wenig Verständnis für ihre prekäre Situation erhaschen zu können.

Diesbezüglich resümiert Geitner:

„Die autobiographischen Texte der Schauspielerinnen nehmen, so scheint es, unter den wenigen überhaupt überlieferten Autobiographien eine beachtliche Stellung ein. Zum einen reflektiert sich in diesem Phänomen der außergewöhnliche Status öffentlicher, *spektakulärer* Personen, zum anderen sehen die Schauspielerinnen in der Autobiographie nicht allein die Chronik oder die Rechtfertigungsschrift, sondern auch das Medium des Selbstgesprächs. In ihm lassen sich die Entscheidungen eines unruhigen entscheidungsreichen Lebens nachvollziehen, bewerten, erklären und kritisieren.“²³⁰

Aufgrund all dieser sozial-kulturellen Probleme der Komödiantin in Deutschland im 18. Jahrhundert ist die Biografie jeder einzelnen facettenreich und interessant mit immer einem anderen, neuen Aspekt und Einblick in ihr Leben auf der Bühne und abseits davon.

²³⁰ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 274.

Aus diesem Grund wurden bewusst die Biographien bzw. Memoiren vierer Schauspielerinnen dieser Zeit für den zweiten Teil der vorliegenden Arbeit gewählt, um die vorliegenden Fakten des ersten Teils zu unterstreichen und realitätsgetreuer, persönlicher und verständlicher zu gestalten. So wird auf jedes Kapitel des ersten Teils im zweiten noch einmal explizit mit der Verknüpfung des erlebten Schicksals einer der vier Schauspielerinnen eingegangen. Als erstes wird dazu die Biografie der Catharina Elisabeth Velten herangezogen.

8. Catharina Elisabeth Velten (1650 – 1715)

Zeugnis der Wahrheit – ist der Titel des prekären Manifestes, verfasst im Jahre 1701 von Catharina Elisabeth Velten, mit dem die Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts samt ihren Konflikten eingeläutet wird. Diese Streitschrift hat aus mehreren Gründen weitreichende rezeptionsgeschichtliche und emanzipatorische Folgen. Erstens wird diese Schrift von einer Frau verfasst, und dann auch noch ausgerechnet von einer Schauspielerin! Einer Person also, die der archetypischen Konstruktion der Frau dieses Jahrhunderts komplett widerspricht. Zweitens wagt es diese Frau, mit ihrer Meinung an die Öffentlichkeit zu gehen und diese publik kund zu tun. Und drittens ist die gegnerische Partei der Catharina Elisabeth Velten keine geringere als die Kirche, die geistliche Obrigkeit, die nach wie vor das Machtmonopol innehat.

Eine Schauspielerin, wie eben die Veltin²³¹, ist eine Frau, die außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft in einer sozialen Randgruppe lebt, die jegliches instituierte Klischee durchbricht, indem sie nicht die patriarchalisch determinierte Rolle der Frau als domestizierte Hausfrau und Mutter, abgeschnitten vom öffentlichen Leben, ohne Bildung und Meinungsfreiheit, einnimmt, sondern die absolut konträre Position dazu. Sie übt einen ‚Beruf‘ aus, kann für sich selbst sorgen, ist die öffentlichste Person überhaupt und aufgrund dieser Unabhängig- und Selbstständigkeit eine reine Provokation für das konservative Bürgertum, welches sie nur zu gern von Haus aus als Prostituierte abstempelt. Diese machiavellistische Haltung der Bürger wird von der Kirche instruiert, die den Schauspielerstand seit jeher diffamiert und in diversen Polemiken über die Jahrhunderte kompromittiert. Dabei stellt die Schauspielerin das ‚Lieblings-Feindbild‘ der geistlichen Obrigkeit dar.

Des Weiteren kommt der Catharina Elisabeth Velten im rezeptionsgeschichtlichen Kontext eine große Bedeutung zugute, da sie als erste Frau Deutschlands das Amt einer Theaterprinzipalin inne hat und somit auch diesen Bereich männlicher Provenienz durchbricht.

Ihr Leben spiegelt den fortwährenden Kampf gegen die Vorurteile des Bürgertums und der Kirche, mit denen der Schauspielerstand im 18. Jahrhundert nach wie vor zu kämpfen hat, wider. Und noch ein weiterer Aspekt ist im Zuge dieser Arbeit interessant – wie die meisten Schauspielerinnen ihrer Zeit leidet die Veltin am Konkurrenzkampf zu ihren Kolleginnen. Es ist dies ein stäter Kampf, um mehr Ansehen und Erfolg, um mehr Publikum und Beifall, um

²³¹ So wird Catharina Elisabeth nach dem Tod ihres Mannes gemeinhin genannt.

mehr und die besten Rollen. Der Schlüssel zu alle dem ist die jugendliche Schönheit. Und als die Veltin diese verliert – verliert sie alles, was sie hat – an eine Jüngere, Schönerer desselben Standes.

8.1. Die erste deutsche Theaterprinzipalin ist geboren

Catharina Elisabeth Velten wird kurz nach dem Ende des dreißigjährigen Krieges, um 1650 herum, geboren.²³² Sie ist die Tochter des bekannten Prinzipals C. A. Paulsen und wird quasi in den Schauspielerstand hineingeboren, d.h. in der damaligen Zeit im Prinzip nichts anderes als das ihr Schicksal von vornherein besiegelt ist und sie ein Leben am Theater führen wird. So heiratet die Schauspielerin ca. um 1671 den um zehn Jahre älteren Magister Johannes Velten (1640 – 1693). Dieser gründet, nachdem er sich um das Kursächsische Privileg beworben und dieses erhalten hat, seine eigene Wandertruppe und erlangt sowohl als Prinzipal als auch aufgrund seiner fortschrittlichen Ideen und Erneuerungen am Theater Berühmtheit. Eine der einschneidendsten Veränderungen, nicht nur seine Person, sondern die gesamte, zukünftige Theatergeschichte betreffend, stellt dabei seine Einführung, Frauenrollen tatsächlich mit Frauen zu besetzen, dar. Dem Prinzipal Velten ist es zu verdanken, dass die Schauspielerin im deutschsprachigen Raum endlich Einzug am Theater hält.

Charakteristisch für die damalige Zeit ist, dass eine starke Frau wie die Veltin auch immer einen starken Mann an ihrer Seite hat oder zumindest einen Mann, der alleine aufgrund seines Geschlechtes mehr Macht und Einfluss hat, als eine Frau im 18. Jahrhundert jemals haben könnte. Der als ihr Ehemann im besten Fall auch ihre Ansichten und Pläne teilt und ihr bei der Umsetzung der selbigen helfend zur Seite steht.²³³

Dementsprechend kann man auch nicht mit Bestimmtheit sagen, in wie fern die Veltin schon zu Lebzeiten ihres Gatten, die Fäden zieht und wie viel Mitsprache- und Mitbestimmungsrecht sie innerhalb der Prinzipalschaft schon damals hat. Sehr wohl belegt ist hingegen die Tatsache, dass, als der Prinzipal Velten 1693 verstirbt, die damals 43jährige verwitwete Catharina Elisabeth sofort die Truppe übernimmt und damit die erste Frau ist, die

²³² Es gibt nur wenige historische Quellen über das eigentliche Leben der Catharina Elisabeth Velten als Schauspielerin und Prinzipalin. Ausreichend Material ist hingegen im Zusammenhang mit dem Kirchenstreit vorhanden.

²³³ In den Kapiteln über die Neuberin und die Jagemann wird noch näher auf dieses, respektive deren Abhängigkeitsverhältnis von einem Mann eingegangen.

im deutschsprachigen Raum Prinzipalin wird und den Posten die folgenden neunzehn Jahre inne hat.²³⁴

8.2. Die Schauspielerin und der Diakon oder – „David gegen Goliath“

Wie man schon 1692 in Hamburg dem sterbenden Magister Velten das letzte Abendmahl verweigert, so ergeht es auch der Veltin einige Jahre später in Magdeburg. Im Sterben liegend muss sie ihrem ‚schändlichen‘ Dasein als Komödiantin für immer abschwören und sich dadurch das Recht auf eine kirchliche Bestattung ‚erkaufen‘. Wider ihre Befürchtungen überlebt die Veltin aber die schwere Krankheit und nimmt, da ihr gar nichts anderes übrig bleibt, ihren Beruf als Schauspielerin und Truppenprinzipalin wieder auf. Nach ihrer Genesung steht sie im Jahre 1701 in Berlin zum ersten Mal wieder auf der Bühne.

Die geistliche Obrigkeit ist ob dieses Meineids über alle Massen erzürnt und so polemisiert der amtierende Magdeburger Diakon Winckler noch im selben Jahr mit einem hasserfüllten vierzehnteiligen Pamphlet *wider die Schau-Spiele oder Comödien* nicht nur gegen die Veltin selbst, sondern gegen den ganzen Schauspielerstand. Der einzige Grund sich den Komödianten anzuschließen, sei seiner Meinung nach Faulheit, anstatt einen richtigen Beruf zu erlernen, und Liederlichkeit. Er unterstellt den Schauspielern sowieso nur am ‚Fressen und Saufen‘ interessiert zu sein. Und die Zuschauer warnt er vor der Sittenlosigkeit, den schamlosen Vorstellungen dieses fahrenden Volkes und vor der allgemeinen Blasphemie, die am Theater herrscht.²³⁵

Doch niemand weiß so gut über die Despektierlichkeit des Theaters Bescheid wie die mittlerweile einundfünfzigjährige verwitwete Prinzipalin und deshalb lässt sie die Präentionen des Diakons nicht einfach auf sich sitzen und verfasst ebenfalls 1701 in Wittenberg ihre Verteidigungsschrift *Zeugnis der Wahrheit/ Vor die Schau-Spiele, oder Comödien*, welche publiziert wird unter dem Titel *Wider/ Hn.Joh.Joseph Wincklers/ Diaconi an der hohen Stifts-Kirchen/ in Magdeburg/ Herausgegebene Schrift/ Worinnen er Dieselbe heftig angegriffen/ um verhasst zu machen sich vergeblich bemühet/ Aus vieler Theologorum Zeugnis auch anderer Gelehrten Schriften zu sammen getragen/ und aufgesetzt.*²³⁶

²³⁴ Vgl. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 306 f.

²³⁵ Vgl. Ebd., S. 308 f.

²³⁶ Vgl. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 147 f.

„Mit dem ‚Zeugnis der Wahrheit‘ formuliert die Veltin einen Gegenentwurf, der ebenso ironisch wie formvollendet den akademischen Duktus einhält, den der Geistliche vorträgt. Sie schöpft ihre Argumente aus Kameralistik, Theologie, Geschichte, Jura, Literatur, Rhetorik, aus wissenschaftlichen Werken und der Bibel, sie zitiert weltliche und kirchliche Autoritäten, sie schreibt auf Deutsch, Griechisch und Latein und zeigt damit eine breitere Bildung als der Geistliche in seiner Schrift. Da Frauen keinen Zugang zum Universitätsstudium bekamen [...] konnte Winckler kaum damit rechnen, dass ihm eine Frau oder gar eine Schauspielerin auf dieser Ebene entgegen würde.“²³⁷

Tatsächlich ist es mehr als ungewöhnlich, wie gebildet und redegewandt die Prinzipalin für eine Frau im 18. Jahrhundert auftritt. Wobei man nicht außer Acht lassen sollte, dass es einer Bürgerlichen auch gar nicht möglich gewesen wäre, in welcher Art und Weise auch immer, an die Öffentlichkeit zu treten. Auf der anderen Seite muss man erst einmal den Mut einer Catharina Elisabeth Velten aufbringen und einer Obermacht wie dem theaterfeindlichen Klerus widersprechen. Doch sie wagt diesen Schritt und stellt sich dem Diakon entgegen, argumentiert äußerst sachlich, eloquent und belesen.

In ihrem Manifest verteidigt sie den gesamten Schauspielerstand und betont, es sei ein Beruf wie jeder andere auch, um nichts verabscheuungswürdiger. Sie brüskiert sich über die klerikale Verweigerung der Beichte und des Abendmahls für Schauspieler. Und sie mokiert sich über die Aussage Wincklers, dass das Theater ein satanischer Pfuhl der Sittenlosigkeit sei.

Diesbezüglich fasst Emde in *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts* Wincklers Anschuldigungen sinngemäß zusammen, worin der Theatergeher gemahnt wird –

„[...] denn wenn das männliche Publikum, die Comödie ganz entzündet, geil, verliebt und buhlerisch verläßt, haben das leichtfertige Frauens Personen, oder Huren zu verantworten, die auf der Bühne allein durch die Tatsache, daß sie sich dort sehen lassen, schon den gedanklichen Ehebruch beim männlichen Publikum provozieren. Doch noch attraktiver werden sie durch ihre theatralische Rede: mit schandbaren Worten, mit zur Lust reizenden Gesprächen, durch buhlerische Reden bewirken sie die Bezauberung und Verblendung der Hertenzen und Reitzungen zur Unzucht.“²³⁸

Worauf Emde die Antwort der Veltin abdruckt:

²³⁷ Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 8.

²³⁸ Niessen, *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne*, o. S., zit. n. Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 11.

„[...] bey ihnen selbst die Schuld läge und nicht bei den führstellenden Spiele an und für sich, wenn die Spectatores oder Zuschauer mehr die Laster als die Tugenden in frischen Andencken behielten (weil es ex accidente geschiehet).“²³⁹

Die Veltin fährt fort mit den Worten:

„Daß dannhero nicht so schlechterdings folget, ob betreten den Schau-Saal nur solche Personen, welche an Wollust und Üppigkeit ihre größte Belustigung haben, wie mehrerwähnter Winkler wohl meineth und fürgiebet, indem er indiscriminativ von allen und jeden Comödianten ein verzweifelt böses und in der Warheit höchst strafwürdiges Urteil fället, wann er ohn alle Scheu sich unterstehen darf zu schreiben: ‚sollen nun die Comödianten eure Seelen erbauen, und diese Leute euch zum Himmel führen, die selbst auf dem breiten Wege der Verdammnis wandeln?‘ O unerhörte Worte von einem Priester und Seelen Hirten!“²⁴⁰

Die Veltin macht hier sehr deutlich, wie diffamierend und kompromittierend sie die Anschuldigungen des Diakons empfindet. Sie betont, dass das Theater das ideale Medium sei, um durch seine didaktische Funktion auf die Bürger gesellschaftskritisch einwirken zu können, –

„[...] weil die Schau-spiel oder Comoedien andere nichts sein als lebhaftige Tugend- und Lasterspiegel/ jene zuthun/ diese zulassen: Sie sein lebende Lehr- und Lebens-Fürstellungen/ daraus wir in Lehr und Leben können unterrichtet werden.“²⁴¹

Winckler argumentiert, worin denn der literarische und moralische Wert der Schauspiele bestehen solle, wo dieser doch durch die Frauen am Theater gar nicht gewährleistet werden könne, da jene das selbige zwar repräsentieren, selbst aber weder Moralität noch Glaubwürdigkeit besäßen. Des Weiteren konstatiert er, man müsse unbedingt an dem generellen öffentlichen Redeverbot für die unmündigen und unwissenden Frauen festhalten. Der Diakon bezieht sich dabei, wie schon so viele Geistliche vor ihm, auf die Paulusworte des Neuen Testaments.²⁴²

²³⁹ Niessen, *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne*, o. S., zit. n. Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 11.

²⁴⁰ Niessen, *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne*, o. S., zit. n. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 309.

²⁴¹ Niessen, *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne*, o. S., zit. n. Fischer-Lichte/ Schönert, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, S. 11.

²⁴² Vgl. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 309 f.

Die Prinzipalin erhebt als eine der ersten Frauen im 18. Jahrhundert Einspruch gegen dieses von autoritären, patriarchalischen Männern erlassene, auf die Bibel berufene Redeverbot:²⁴³

„[...] Schließlich die Weibes-Bilder betreffend, können solche keines Weges von den Schau-Spielern gänzlich ausgeschlossen werden; denn was St. Paulus saget I. Tim. II, 12: ‚Einem Weibe gestatte ich nicht, daß sie lehre‘, hat seine Richtigkeit, indem im N.T. denen Weibern nicht gestattet wird öffentlich in der Gemeinde zu lehren. So aber diese Worte sollten weiter extendiert werden, daß die Weiber nämlich sollten weder zu Hause lehren, noch auch in denen Schau-Spielen sich hören lassen, damit ihre Stimme die Zuhörenden nicht zur Wollust reizen und bewegen möchte, würde ganz ungereimt herauskommen; denn wird ihnen gleich das öffentliche lehren und predigen verboten, so sind doch ihre guten Einfälle und Gedanken nicht eben in häuslicher Unterrichtung schlechterdings zu verwerfen.“²⁴⁴

8.3. Das Zeugnis der Wahrheit wird erneut aufgerollt

Die Auseinandersetzung der Prinzipalin Velten mit dem amtierenden Magdeburger Diakon Johann Winckler ist ein Disput zwischen einer berufstätigen Frau, einer Schauspielerin, d.h. einer Person, die in der damaligen Zeit einer gesellschaftlichen und sozialen Randgruppe angehört, und einem männlichen klerikalen Würdenträger. Zwei absolut ungleichberichtigte Kontrahenten in einem repressiven, öffentlich ausgetragenen Geschlechterkampf. Kein Wunder also, dass gerade die Streitschrift der Veltin, reges Interesse nach sich zieht, wo sie doch jedermann mit ihrem Niveau, Intellekt und ihrer Bildung überrascht. Jahre später wird deshalb sogar gemutmaßt, der eigentliche Verfasser sei der Magister Velten gewesen. Problematisch nur, dass dieser bereits 1693, also acht Jahre vor der Veröffentlichung des Manifestes, verstorben ist.²⁴⁵

Mit dem Widerhall, der auf ihre Verteidigungsschrift *Zeugnis der Wahrheit* folgt, hat die Prinzipalin aber nicht gerechnet. So findet die Schrift erfreulicherweise bei ihren eigenen Kollegen großen Anklang und ein bisher nicht dagewesenes Interesse, den eigenen Stand gegen die geistliche Obrigkeit zu verteidigen, ist geweckt. Demzufolge wird das Manifest der Veltin bereits 1711 in unveränderter Form durch die Mecklenburgischen Hofkomödianten neu aufgelegt und ein weiteres Mal 1722 neu überarbeitet in Hamburg.²⁴⁶

²⁴³ Vgl. Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 11 f.

²⁴⁴ Niessen, *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne*, o. S., zit. n. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 309.

²⁴⁵ Vgl. Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 7.

²⁴⁶ Vgl. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 20.

Und auch die Kirche kann den Streit zwischen der Prinzipalin und dem Diakon nicht vergessen, geschweige denn verzeihen. Infolge echauffiert sich der Berliner Kantor Martin Heinrich Fuhrmann noch fast dreißig Jahre später über den klerikalen Meineid der Veltin und ihrer Aufmüpfigkeit dem Diakon Winckler gegenüber. Der Kantor der Friedrichwerderschen Kirche polemisiert 1729 in seiner Schrift *Die an die Kirchen Gottes gebauete Satanskapelle die Geschehnisse in Magdeburg*:

„Dabey sich zutrug, dass als daselbst die Veldische Witwe in ein hitziges Fieber gefallen, und aus Angst ihres bösen Gewissens und Furcht des vor Augen schwebenden Todes, sich wegen ihrer sündlichen Profession mit GOTT versöhnen solt und das Heil. Abendmahl verlangete, da wolte kein Prediger das Heiligthum dieser Hündin geben, und die edle Perle dieser Sau vorwerfen, ehe und bevor sie an Eides-Statt angelobet, diese unseelige Lebens-Art künftig gänzlich zu quittieren, dafern aus ihrem Siech-Bette ein Sieg-Bette werden solte. Welches letztere denn auch geschehen, aber sie hat ihr wort schlecht gehalten, und mit den Hunden das Gespiene wieder gefressen.“²⁴⁷

Selbst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also über sechzig Jahre nach Veröffentlichung des Traktats, nehmen die Anfeindungen des Klerus noch immer kein Ende. Der Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze ereifert sich in seiner 1768 publizierte *Abhandlung über die Sittlichkeit der Schaubühne* wie folgt:²⁴⁸

„Welches Theaters gute Sache hat die Veltin gegen [Diakon] Wincklern verteidigt? [...] Eine so gute Sache, welche auch eine Frau, eine Komödiantin gegen einen sonst geschickten, und in einem wichtigen Posten stehenden Gottesgelehrten behaupten konnte [...] Hat das Veltensche Theater eine gute Sitte, so haben sie die Bordelle auch.“²⁴⁹

Der Geistliche liegt mit seinem pejorativen Vergleich des Theaters mit einem Bordell just zu dieser Zeit gar nicht so falsch. Eine Frau hingegen zu kompromittieren, die seit über fünfzig Jahren tot ist und sich nicht mehr gegen die diversen Anschuldigungen und Verleumdungen wehren kann, erscheint feige und respektlos.

²⁴⁷ Nach Hayn-Gotendorf, *Bibliotheca germanorum erotica et curiosa*, 3. Aufl. 1913, II, S. 463, zit. n. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 18.

²⁴⁸ Vgl. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 21.

²⁴⁹ *Theologische Untersuchung über die Sittlichkeit der heutigen Schaubühne*, o. S., zit. n. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Müdigkeit*, S. 310.

8.4. Die Alte muss der „schönen Larve“ weichen

Eine jede Aktrice kämpft früher oder später einen aussichtslosen Kampf gegen ihr größtes Manko – das Altern. Sie leidet unter dem älter werden mehr als jede andere Frau, da nun im selben Maße, in dem ihre Schönheit verblasst, auch ihr Erfolg auf der Bühne zu schwinden beginnt. Es ist dies eine weitere Ungerechtigkeit, mit der sich die Theaterfrauen herumschlagen haben. Und vor allem ist dies ein Problem, für das es nicht wirklich eine Lösung gibt. Aber wie in allen anderen Belangen, wird gleichwohl in diesem das Unmögliche, Außergewöhnliche von der Schauspielerin erwartet. Nun also versucht sie mit allen Mitteln ihre Jugend zu erhalten und ihr wahres Alter zu vertuschen. Mit ihrer Aufmachung, Schminke und Selbstdisziplin probiert sie ihre Schönheit möglichst lange zu bewahren, wofür man ihr wiederum Hoffart und Dünkelhaftigkeit unterstellt. Sie klammert sich an die jugendlichen Rollen der Liebhaberin und Heroine fest und lebt in dauernder Angst, schlussendlich doch in das Fach der komischen Alten abgedrängt zu werden. Denn das ist der Anfang vom Ende ihrer Karriere.

Ab einem gewissen Zeitpunkt im Leben gibt es immer irgendeine, die schöner und jünger ist, mit genauso viel Ehrgeiz und Talent gesegnet, die nur darauf wartet endlich den Platz der ersten Aktrice, des Bühnenstars einzunehmen und wenn sich ihr eine Chance bietet, sie diese sicher nicht ungenutzt lässt. Dieses bittere Schicksal ereilt am Ende auch die Prinzipalin Veltin, die im Konkurrenzkampf gegen die bedeutend jüngere Schauspielerin und Prinzipalin Sophie Julie Elenson²⁵⁰ (1690 – 1725) unterliegt.

Elisabeth Mentzel hat diesen Diskurs in ihrer Arbeit *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. von ihren Anfängen bis zur Eröffnung des Städtischen Komödienhauses* genau thematisiert, wobei sie jedoch gegenüber der Sophie Elenson eine tendenziell negative Haltung einnimmt. Mentzel suggeriert, der Elenson sei das unbezahlbare Geschenk der Schönheit in die Wiege gelegt worden und diese ist jederzeit bereit, ebendiesen Vorteil geschickt einzusetzen, um ohne Rücksicht auf Verluste an ihr Ziel zu gelangen. Auch dem Publikum gewähre die junge Prinzipalin jegliche schamlose Zugeständnisse, ungeachtet ihres eigenen Rufes und dem ihrer Truppe, in welcher Tugendhaftigkeit anscheinend nicht sehr groß geschrieben wird.

²⁵⁰ Sophie Julie Elenson wird in der Veltenschen Truppe ausgebildet; 1. verheiratet mit dem Prinzipal Julius Franz Elenson, nach dessen Tod sie 1708 die Direktion übernimmt; 2. verheiratet mit dem Harlekin Darsteller und Prinzipal Johann Caspar Haack, nach dessen Tod 1722 sie erneut die Prinzipalschaft antritt; 3. erneut verwitwet und verheiratet mit dem Schauspieler Carl Ludwig Hoffmann, der nach ihrem Tod 1725 die Direktion der Haackschen Truppe übernimmt.

Aufgrund ihrer viel gerühmten Schönheit lassen natürlich auch die jovialen Gönner nicht lange auf sich warten. Mentzel kritisiert auch diesen Aspekt in der Geschichte der Sophie Elenson:

„Gewiß, der Frankfurter Rat war nicht gut auf die Elenson zu sprechen, zu der die Menge von hohen und geringen männlichen Herrn Liebhabern strömte, die wegen denen Frauensleuten, besonders aber wegen dem wundervollen und reizbaren Weibsbild von einer Prinzipalin ins Theater kamen.“²⁵¹

Und fährt fort mit den Worten:

„Aber der Rat war ohnmächtig gegen sie, die bei jeder Ablehnung irgendeinen fürstlichen Gönner in Aktion treten ließ, den man nicht gut vor den Kopf stoßen konnte.“²⁵²

So errichtet einer ihrer Gönner der Elenson 1711 sogar ein eigenes Schauspielhaus. 1712 treffen dann schließlich die beiden Prinzipalinnen als Konkurrentinnen in Frankfurt aufeinander. Die Elenson hat jedoch die besseren Karten – durch Protektion des Adels und des Publikums. Es kommt wie es kommen muss – die alternde Prinzipalin verliert den Kampf gegen die junge Emporkommende.

„Die verschuldete, kränkliche 62jährige Catharina Elisabeth Velten soll 1712 gesagt haben, als sie in Frankfurt ihre Prinzipalschaft – und damit ihren Lebensunterhalt und -inhalt – verlor: sie könne es nicht länger in einer Stadt aushalten, *worin die schöne Larve und wichtige Herrengunst dem rechtschaffendsten Thun den Garaus machen.*“²⁵³

Trotz allen Bemühens muss sich die Veltin am Ende geschlagen geben, verleiht mit jener Äußerung aber sehr wohl ihrem Unmut und ihrem gekränkten Stolz Ausdruck. Sie fühlt sich mehr als ungerecht behandelt, an der Situation ändern kann sie trotzdem nichts. Aufgrund der hohen Schulden bleibt ihr noch im Jahre 1712 nur die Auflösung ihrer Truppe übrig. 1715, nur drei Jahre später, stirbt sie in größter Armut. Eine traurige Tatsache, umso mehr, wo sie doch ihr ganzes Leben lang für eine Verbesserung der Situation des Schauspielerstandes gekämpft hat und am Ende aber, wie so viele vor und auch nach ihr, im Alter vergessen wird.

²⁵¹ Mentzel, „Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main“, S. 135, zit. n. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 22.

²⁵² Ebd., S. 134 f., zit. n. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 22.

²⁵³ Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 22, zit. n. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 307.

Ihr revolutionäres Gedankengut gerät jedoch nicht in Vergessenheit. Sie ist eine Pionierin ihrer Zeit. Ihre Verteidigungsschrift geht in die Geschichte ein und sie ist schon damals eine Vorreiterin der späteren Reformation am deutschen Theater.

„[...] So manche Gesichtspunkte der aufklärerischen Theaterreform werden angeschnitten bzw. antizipiert: die Wertung des deutschsprachigen Berufstheaters als öffentliche Sittenschule; Hebung des sozialen Ansehens der Schauspieler; [...]“²⁵⁴

Im Hinblick auf ihre integeren wegweisenden Ideen und auch Errungenschaften für das Theater und den Schauspielerstand scheint es geradezu paradox, dass diese Frau ihren letzten Kampf durch den banalen Makel des Alters verliert. Doch die jugendliche Schönheit steht damals leider in einem direkt kongruenten Verhältnis zum Bühnenerfolg.

Gisela Schwanbeck resümiert über das Leben der Veltin sehr treffend mit den Worten:

„Catharina Elisabeth Velten erwarb sich diese Berühmtheit nicht als Schauspielerin, sondern als Verteidigerin ihres Standes. Ihre künstlerische Tätigkeit mußte sich allmählich immer mehr nach dem schlechten Geschmack des Publikums richten. Ihr Ruhm erleichterte ihr den Existenzkampf nicht. Sie zerbrach an der Konkurrenz der bedeutend jüngeren, schöneren und vielleicht auch geschäftstüchtigeren Sophie Elenson.“²⁵⁵

²⁵⁴ Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 152.

²⁵⁵ Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 21.

9. Friederike Caroline Neuber (1697 – 1760)

Über das Leben der Friederike Caroline Neuber ist hinreichend Material vorhanden, jedoch wurde bis heute nicht alles zusammengetragen, überarbeitet, ausgewertet und das Ergebnis in einer vollständigen Biographie erfasst. Ein sehr ausführliches Werk stellte ursprünglich das von Friedrich Johann Freiherr von Reden-Esbeck mit dem Titel *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte* dar, welches in Leipzig 1881 veröffentlicht wurde. Viele Folgearbeiten über die Neuberin beruhen auf diesem Werk, jedoch ist es mit Vorsicht zu behandeln, da es unvollständig ist und einzelne Quellenangaben komplett fehlen. So kommt es im Vergleich sämtlicher für diese Arbeit herangezogenen Werke über die Prinzipalin immer wieder zu gegenteiligen Behauptungen, Widersprüchen und sehr wahrscheinlich auch Eigeninterpretationen, wobei den folgenden drei Abhandlungen besondere analytische Beachtung geschenkt wurde: Petra Oelker, *Nichts als eine Komödiantin. Die Lebensgeschichte der Friederike Caroline Neuber*, Hannah Sasse, *Friederike Caroline Neuber. Versuch einer Neuwertung* und Daniela Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung. Versuch einer Neupositionierung des Theaterschaffens Friederica Caroline Neubers*.

In dem folgenden Kapitel wird zwar auf die anfallenden Widersprüchlichkeiten hingewiesen, jedoch nicht explizit darauf eingegangen bzw. wurde in erster Linie auch nicht danach gesucht, da es im Kontext dieser Arbeit nur nachrangig von Bedeutung ist und den Rahmen bei weitem sprengen würde. Es soll vielmehr ein Überblick über die wichtigsten, prägendsten Stationen im ereignisreichen Leben der Friederike Caroline Neuber gegeben werden.

9.1. Friederikes dramatische Kindheit und ihre Flucht vor dem tyrannischen Vater

Friederike Caroline Weißenborn, geboren am 9. März 1697, lebt ab 1702 mit Mutter und Vater in Zwickau, wo sich selbiger als Notar niederlässt. Der Vater ist ein jähzorniger Tyrann, der an der Gicht leidet und Mutter und Tochter immer wieder aufs derbste beschimpft und brutal schlägt.

„Er schlägt sie mit der Hundepeitsche, wirft mit dem, was gerade zur Hand ist, nach Frau und Tochter. Mal mit dem großen Stecken, den er stets bei sich trägt, einmal als Anna Rosine²⁵⁶ die falsche Haube aufsetzt, mit einem ‚4pfündigen Hammer‘.“²⁵⁷

²⁵⁶ Anna Rosine ist Friederikes Mutter.

Als Friederike acht Jahre alt ist, stirbt ihre Mutter und in Zwickau wird gemunkelt, dass ihr Mann daran schuld sei. Ein Gerücht, dass sich lange hält. Nun ist Friederike also alleine und hilflos dem herrischen Vater ausgeliefert. Ganze sieben Jahre. Bis zu ihrem fünfzehnten Lebensjahr. Denn da versucht sie das erste Mal dem brutalen Patriarchat zu entkommen.

Bei Sasse erfährt man nun, dass Friederike in der Zeit zwischen Neujahr und Ostern 1712 ihren ersten Fluchtversuch unternimmt und bei dem Beutler Tübiger, der Vater eines Dienstmädchens der Weißenborns, unterkommt, am Ende aber, von einem Beichtvater geläutert, zu ihrem Vater zurückkehrt.²⁵⁸

Da die Misshandlungen nicht aufhören, flieht die fünfzehnjährige Friederike bereits im Mai desselben Jahres erneut. Diesmal in Begleitung von Gottfried Zorn, einem Schreibergehilfen, der für Weißenborn arbeitet. Angeblich weil Friederikes Vater sie erschießen wollte.²⁵⁹ Dieser beantragt alsbald, dass die beiden per Steckbrief zu suchen seien und so steht am 13. Mai 1712 das folgende in den Zwickauer Gerichtsakten geschrieben: Weißenborn wolle –

„[...] gebührend anbringen lassen, wie daß ihm Gottfried Zorn, ein Studiosus Juris seine einzige Tochter Fridericam Charlottam, so zur Zeit nicht weit über 14 Jahre alt sei, aus seinem Hause entführet auch dem Verlaut nach wirklich geschwängert habe [...]“²⁶⁰

Bereits am 19. Mai werden die zwei Flüchtigen aufgegriffen und verhaftet. Friederike weist sämtliche Behauptungen ihres Vaters zurück und erklärt, dass sie aus Angst um ihr Leben geflohen sei und Gottfried Zorn nichts Unehrenhaftes getan habe.²⁶¹ Weißenborn strebt nun einen Gerichtsprozess gegen die eigene Tochter an. Der Wahrheitsgehalt ist hierbei durch die der Öffentlichkeit zugänglichen Zwickauer Prozessakten belegt.²⁶²

So sagt Friederike am 3. Juni 1712 gegen ihren Vater aus:

²⁵⁷ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 23., zit. n. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin.“, S. 12 f.

²⁵⁸ Vgl. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 20.

²⁵⁹ Vgl. Ellert, „Eine Frau voll männlichen Geistes.“, S. 16.

²⁶⁰ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 13 f., zit. n. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 15.

²⁶¹ Auf die angebliche Schwangerschaft wird nicht weiter eingegangen. Diese kann aber als bloße Unterstellung des wütenden Vaters angenommen werden.

²⁶² Diese Zwickauer Gerichtsakten von 1712 sind in Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen* in Leipzig 1881 abgedruckt und veröffentlicht worden.

„[...] er (der Vater) habe sich aber vielmals härter gegen sie aufgeführt, als einen Vater zukomme, wovon sie auch noch ein Merkmal im Gesicht aufzuweisen habe [...]“²⁶³

Zu ebendiesem Vorfall existiert des Weiteren eine Zeugenaussage von einer gewissen Witwe Ebersbach, die eine angeblich von Friederike getätigte Aussage wiedergibt –

„[...] daß sie ihr Gesicht ansehen solle und dabei gesaget, daß ihr Vater sie einstens ganz freundlich zu sich gerufen, als sie aber hingekommen, habe er ihr einen Gebund Schlüssel in das Gesicht geschmissen, daß sie im Hause herumgelaufen und die Schlüssel ihr im Gesicht gehangen wären [...] und habe man auch Narben am Backen gesehen.“²⁶⁴

Friederike erzählt dem Gericht auch von den Misshandlungen gegen die Mutter und wie hasserfüllt der Vater die selbige beschimpft hat:

„Du Canaille, du warst beim Teufel und nicht in der Kirche. Er wird dich mit seinen Klauen zerreißen und ich werde meine Lust daran haben, dies zu sehen. Ich werde sehen, wenn der Teufel kommt und deine verdammte Seele aus deinem Leib reißt.“²⁶⁵

Doch egal welche detaillierte Schilderung sie über ihr Leid und die Boshaftigkeit und Brutalität des Vaters abgibt und wie viele andere dessen Wahrheitsgehalt auch bezeugen, Zorn und sie selbst werden zu einer dreizehnmonatigen Haft verurteilt. Der Vater müsste von Rechts wegen eigentlich für ihre Nahrung sorgen, er lässt sie hingegen beinahe verhungern, wie aus einem Brief Friederikens vom 13.12.1712 deutlich hervorgeht. Hier ein Auszug davon:

„[...] von meinen leiblichen Vatter auf das Euserste verfolgt werde, über dieses auch Kummer und Hunger leiden mus, indem derselbe sogar wieder die natur, und mehr als unmenschlich mir Keinen bitten schicket [...] also lebe der sichern hoffnung, Es werden die Wohlloblichen herrn durch Stadtgerichten hochvernünfftig ermessen, ob sie meinen vatter der durch unmenschliche Zucht mich von sich getrieben, u. mir Keine alimenta mehr reichen will, zu folge, so hart mit mir verfahren sollen [...]“²⁶⁶

²⁶³ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 17, zit. n. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 18.

²⁶⁴ Ebd., S. 10, zit. n. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 18.

²⁶⁵ Ellert, *„Eine Frau voll männlichen Geistes.“*, S. 16.

²⁶⁶ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 25 f., zit. n. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 21 f.

Friederike wird im Endeffekt nach sieben, anstatt nach dreizehn, Monaten Kerker-Arrest entlassen – jedoch erneut in die gefürchtete Obhut des grausamen Vaters übergeben. Sie fleht in einem letzten Versuch das Gericht an –

„[...] woferne mein Herr Vatter nun mich wieder in seine Thyraney zu zwingen suche, dieses sein Bitten nicht stattfinden lassen [...] bey ihm noch weit hefftigere Saevitien als zuvor wüerte unterworfen und in steeter Lebensgefahr seyn müssen.“²⁶⁷

Die nächsten Jahre, die archivalisch nicht zu belegen sind, lebt Friederike nun wieder unter dem despotischen Patriarchen. Bis sie erneut flieht – und diesmal für immer.

Über den genauen Zeitpunkt ihrer Flucht gibt es nun Unstimmigkeiten. So nennt Sasse 1717 als das Jahr, in dem Friederike mit dem Jura Studenten Johann Neuber durchbrennt.²⁶⁸ Oelker hingegen legt den Zeitpunkt bereits für den Sommer 1716 fest.²⁶⁹ Und Schletterer wiederum erklärt, dass Friederike 1717 als Mitglied der Spiegelbergischen Truppe angeführt wird und dies die eine Möglichkeit sei. Die andere, dass Friederike bereits 1715, im Alter von achtzehn Jahren, bei der Spiegelbergischen Gesellschaft, die zu eben dieser Zeit nachweislich in Zwickau gastiert, unterkommt.²⁷⁰

Belegt ist auf jeden Fall die Tatsache, dass Friederike Caroline Weißenborn am 5. Februar 1718 in Braunschweig Johann Neuber ehelicht. Im Trauschein werden sie als Mitglieder der ‚Königlich Großbritannienischen und Churfürstlich Braunschweig-Lüneburgischen Hof-Comödianten‘ genannt.²⁷¹

9.2. Friederike Caroline Neuber auf dem Weg zur berühmtesten deutschen Prinzipalin

Johann und Friederike Neuber finden nach ihrer Flucht Unterschlupf bei der Spiegelbergischen Gesellschaft. Doch auch in Bezug auf dieses Geschehnis scheiden sich die Meinungen. So konstatiert Ingeborg Heidrich:

²⁶⁷ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 24 f., zit. n. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin.“, S. 19.

²⁶⁸ Vgl. Sasse, *Friederike Caroline Neuber*, S. 23.

²⁶⁹ Vgl. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin.“, S. 20.

²⁷⁰ Vgl. Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung*, S. 6 f.

²⁷¹ Vgl. Sasse, *Friederike Caroline Neuber*, S. 23.

„Es war kein Zufall, dass sie sich einer Schauspielergruppe anschloss. Schon als kleines Mädchen hatte sie mit Vorliebe Theater gespielt. Wenn der Vater nicht zu Hause war, verkleidete sie sich und führte der Mutter selbsterdachte Stücke vor.“²⁷²

Auch Petra Oelker meint, dass es das erklärte Ziel der beiden gewesen sei, sich den Wanderkomödianten anzuschließen, nimmt dann jedoch mit der folgenden Aussage den Wind aus den Segeln:

„Sie hat keine Wahl. Männer, die davonlaufen, können zur See fahren oder zu den Soldaten gehen. Frauen bleibt nur das Kloster – oder die Komödiantengesellschaft.“²⁷³

Und genau das entspricht im 18. Jahrhundert in Deutschland tatsächlich der Realität. Frauen bleibt im Allgemeinen die Berufswelt versperrt und nachdem Friederike sogar im Gefängnis war, sinkt auch ihre Chance auf eine gesellschaftsträchtige Heirat. Demzufolge bleibt ihr tatsächlich keine andere Möglichkeit und sie schließt sich gemeinsam mit Johann der Spiegelbergschen Gesellschaft an.

Dort bleiben die beiden nicht lange, sondern wechseln alsbald zur Haackschen Truppe, die sich schon damals durch Aufführungen im englischen Stil und weniger plumpen Stegreifkomödien von den übrigen Gesellschaften unterschieden haben soll. Angeführt wird sie von Johann Casper Haack, der die Prinzipals-Witwe Sophie Julie Elenson²⁷⁴ ehelichte und somit selbst zum Leiter der Truppe wurde. Als er dann 1722 stirbt, heiratet die Witwe, erneut und bereits zum dritten Mal, Karl Ludwig Hoffmann – einen Schauspieler ihrer Gesellschaft.²⁷⁵

Der Sophie Julie Elenson-Haack-Hoffmann bleibt in Wirklichkeit nichts anderes übrig. Denn obwohl sie sicherlich inoffiziell als Prinzipalin der Truppe anerkannt ist – vor dem Gesetz ist sie unmündig und nur durch Heirat und einen, respektive ihren Mann, legitimiert mit ihm gemeinsam eine Schauspielergesellschaft zu leiten.

Beinahe zehn Jahre agiert Friederike nun als Schauspielerin in der Haack-Hoffmannschen-Truppe. Doch über diese Zeit in ihrem Leben ist rezeptionsgeschichtlich relativ wenig überliefert. Man geht davon aus, dass sie schon damals durch das Herumreisen mit anderen, vor allem auch ausländischen Gesellschaften in Berührung kommt, wobei sie der klassisch

²⁷² Heidrich, *Wie sie gross wurden*, S. 13.

²⁷³ Oelker, *„Nichts als eine Komödiantin“*, S. 21.

²⁷⁴ Die Schauspielerin und Prinzipalin Sophie Julie Elenson wird bereits in Kapitel 7, als Kontrahentin der Veltin, angeführt.

²⁷⁵ Vgl. Oelker, *„Nichts als eine Komödiantin“*, S. 28 f.

französische Spielstil mit konstruierter Handlung und die Deklamation im regelmäßigen Alexandriner Rhythmus fasziniert und sie die Darbietungen bewundert hat, die in Divergenz zu dem rüpelhaften, brachialen, deutschen Stegreiftheater mit seinen ordinär-banalen Haupt- und Staatsaktionen stehen. Und wahrscheinlich ist schon damals in ihr der Wunsch gewachsen, dass deutsche Theater auf das Niveau des französischen heben zu können.

Durchaus bekannt ist die Tatsache, dass sie als Schauspielerin sehr bald ein Faible für die sogenannten ‚Hosenrollen‘ entwickelt, was nichts anderes bedeutet, als dass sie – eine Frau – in einer Männerrolle agiert. In Anbetracht dessen, dass Frauen überhaupt erst seit ca. einem Jahrhundert auf der deutschen Bühne auftreten dürfen, davor nur Männer sämtliche und somit auch alle Frauenrollen gespielt haben, erscheint dies durchaus als Provokation, was wiederum deutlich die Charakterzüge der Friederike Caroline Neuber unterstreicht.²⁷⁶

Als 1725 dann die Prinzipalin Sophie Elenson-Haack-Hoffmann stirbt, geht es mit der Truppe schnell bergab und es kristallisiert sich immer mehr heraus, dass tatsächlich sie die Gesellschaft geleitet hat. So lässt ihr Mann, der Prinzipal Hoffmann, 1726 die verschuldete Truppe, während sie in Hamburg gastieren, im Stich und schleicht sich heimlich davon. Somit gilt die Gesellschaft als aufgelöst und infolge dessen wird auch das ‚Königlich-Polnische und Churfürstlich-Sächsische Hoff-Comödianten Privileg‘ frei, um das sich die Neubers am 15. Februar 1727 bewerben und auch bekommen. Am 8. August desselben Jahres wird die Neubersche Gesellschaft gegründet und aus Friederike wird ‚die Neuberin‘, die berühmteste Theaterprinzipalin der Zeit.²⁷⁷

Sofort beginnt die frisch gebackene Prinzipalin – denn von Anfang an ist klar, dass nicht Johann, sondern die dominante Friederike die Zügel in der Hand hat – ihre reformatorischen Ideen in die Tat umzusetzen. Wovor soll sie auch zurückschrecken, wo sie doch all die Jahre selbst unter einer starken Frau und Prinzipalin gespielt und gelernt hat. Wieso soll sie nicht auch ihre Ziele erreichen und in die Tat umsetzen können?

Die Neuberin hat aber nicht nur ostentative Vorbehalte gegenüber der gängigen Aufführungspraxis und dem Repertoire, sondern lehnt auch die am deutschen Theater des 18. Jahrhunderts herrschenden Verhältnismäßigkeiten im Generellen kategorisch ab. Sie verabscheut die allorts herrschende Sittenlosigkeit und die Banalität und Borniertheit der Theaterleute sowie die des Publikums. Daran soll sich schleunigst etwas ändern. Sie will allen voran die Schauspieler selbst zu Moral und Tugendhaftigkeit erziehen und mit neuen,

²⁷⁶ Vgl. Drews, *Die großen des deutschen Schauspiels*, S. 14.

²⁷⁷ Vgl. Oelker, *„Nichts als eine Komödiantin“*, S. 36 f.

lehrreichen Stücken und minutiös einstudierter Deklamation das Theater zur Bildungsinstitution des profanen Bürgertums erheben und damit dem verachteten Komödiantenvolk einen Weg in die bürgerliche Gesellschaft ebnen.

Für ihre reformatorisch-pädagogischen Pläne erntet sie selbst von gesellschaftlich hochrangigen Persönlichkeiten Zuspruch – wie z.B. vom Leipziger Literaturprofessor Gottsched. Dieser drückt bereits dazumal seine Bewunderung aus und befürwortet die Prinzipalschaft der Neubers:

„So geschah es, dass die dresdner Hofcomödianten einen anderen Principal bekamen, der nebst seiner geschickten Ehegattin, die gewiß in der Vorstellungskunst keiner Französin oder Engländerin etwas nachgiebt, mehr Lust und Vermögen hatte, das bisherige Chaos abzuschaffen und die deutsche Comödie auf den Fuß der französischen zu setzen.“²⁷⁸

Und sogar der Theaterhistoriker Eduard Devrient, der eine determinierte Antipathie gegen das Wanderkomödiantentum hegt, ist voll des Lobes für die neue Prinzipalin:

„[...] die Schauspielkunst, der Komödienstand, das ganze Theaterwesen war so durchaus eine heruntergekommene Wirtschaft, ein verlüderter Hausstand, in dem vor allen Dingen erst wieder aufgeräumt, Ordnung, Fleiß und gute Zucht eingeführt werden mußten, daß niemand besser als eine tüchtige Frau dies Geschäft übernehmen konnte.“²⁷⁹

An anderer Stelle suggeriert er wie folgt:

„Die Verbesserung ihrer Kunst begann die Neuber ganz einfach und verständig mit dem Nächstliegenden. Sie hielt auf Fleiß und Pünktlichkeit bei Proben und Vorstellungen, führte Ordnung und ehrbares Verhalten bei ihrer Gesellschaft ein. Die unverheirateten Schauspielerinnen nahm sie in ihr Haus, sie waren ihre Pflögetöchter, die unverheirateten Männer ihre Kostgänger. [...] Liebschaften der jungen Mädchen bei ihrer Gesellschaft überwachte sie mit Argusaugen und trieb die jungen Leute unnachsichtig auseinander oder in die Ehe. Dies erzeugte [...] förmliches Familienleben.“²⁸⁰

²⁷⁸ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 60.

²⁷⁹ Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1848)*, Neu hg. von Kabel u. Trilse, S. 281, zit. n. Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung*, S. 5.

²⁸⁰ Ebd., S. 287, zit. n. Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung*, S. 7 f.

Obwohl bei Devrient angemerkt werden muss, dass er seine Meinung nach Belieben ändert und widersprüchliche Aussagen tätigt. Denn an anderer Stelle proklamiert er bezüglich der Prinzipalschaft der Witwe Elenson und der der Neuberin:

„Somit waren die beiden wichtigsten Comödiantengesellschaften von Weibern dirigiert; ein Umstand, der den raschen Verfall der Kunst in dieser Periode gewiss nicht wenig befördert hat.“²⁸¹

9.3. Der eloquente Professor und die renitente Prinzipalin

Bereits 1725 soll Gottsched mit seinen Reformationsvorschlägen an die Hoffmannsche Gesellschaft herangetreten, jedoch auf taube Ohren gestoßen sein.²⁸² Nun leitet aber das Ehepaar Neuber die Truppe und Gottsched versucht erneut sein Glück, denn er muss sich erst einmal in der Literaturwelt und der Theaterlandschaft profilieren und ist, um seine Reform²⁸³ in die Tat umsetzen zu können –

„[...] auf neue Öffentlichkeitsformen angewiesen, die nicht schon von Traditionsmächten wie der Kirche besetzt waren. [Und außerdem] versprach diese Öffentlichkeitsform auch ein neues Publikum, dass man dem moralpolitischen Programm erschließen wollte.“²⁸⁴

Gottsched möchte einerseits ein gereinigtes, literarisiertes Theater als Lehranstalt schaffen, dass auch von den gebildeten Gesellschaftsschichten als besuchswürdig erachtet wird. Andererseits möchte er die traditionellen Theatergeher zu einem bildungsempfänglichen, subtilen Publikum formen.

Auf der anderen Seite steht das Ehepaar Neuber. Diese brauchen dringend Stücke. Denn es ist sehr wahrscheinlich, dass die Neubers trotz Übernahme der Prinzipalschaft und des kursächsischen Privilegs, nicht in den Besitz des Repertoires der Haack-Hoffmannschen Truppe gelangt sind.²⁸⁵ Der Mitbewerber um das Privileg ist nämlich kein anderer als der berühmte Harlekin-Darsteller Joseph Ferdinand Müller, seinerseits Schwiegersohn der Sophia Hoffmann, der ebenfalls versucht sein Ansprüche geltend zu machen. Die Neubers gewinnen

²⁸¹ Devrient, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, S. 320, zit. n. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 66.

²⁸² Vgl. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 28.

²⁸³ Diese Reform wurde bereits in Kapitel 3.4.2. näher erläutert.

²⁸⁴ Graf, „Der Professor und die Komödiantin“, S. 127.

²⁸⁵ Vgl. Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung*, S. 71.

zwar, handeln sich damit aber die Missgunst und Feindschaft Müllers ein. Daniela Weiss-Schletterer konstatiert folgerichtig:

„Damit war jedoch nicht nur die erbitterte, lebenslängliche Feindschaft zwischen den einstigen Schauspielerkollegen, sondern auch die Zukunft des Neuberschen Theaters in künstlerischer Hinsicht vorgezeichnet. Denn ohne Harlekin und Repertoire [...] war die Flucht zu den Literaten die einzige Möglichkeit, das Bestehen der Truppe vorübergehend zu sichern. So äußert das Prinzipalpaar bereits vor (!) der Bekanntschaft mit Gottsched in dem Gesuch um Erteilung des Privilegiums sein Vorhaben, die Schauspiele nach der ‚Anleitung‘²⁸⁶ des Dresdner Hofpoeten Ulrich v. König einrichten zu wollen. Als nun Gottsched wenige Monate später der von ihm hochverehrten Neuberin die Zusammenarbeit anbot, konnte sie diese nur annehmen. Daß aber die Aussicht auf einige regelmäßige Dramen aus dem Leipziger Gelehrtenkreis anfangs weder mit der Grundkonzeption der Wanderbühne als Lachtheater, noch mit Gottscheds Reformbestrebungen in Widerspruch stand, beweist ein Artikel im *Biedermann*²⁸⁷, in dem sich Gottsched noch 1728 zum Verteidiger eines gesitteten Harlekin macht.²⁸⁸

Die gängige Darstellung zu dieser Thematik lautet, dass der Verdienst der Neuberin um das deutsche Theater im 18. Jahrhundert vor allem vom Wirken und Einfluss Gottscheds herrührt. Tatsache ist aber, dass der Professor zu Beginn seiner Reform die Neuberin braucht, um seine theoretischen Ideen überhaupt in die Praxis umsetzen zu können. Es trifft sich für beide gut und eine dreizehn Jahre andauernde Zusammenarbeit beginnt.

Von diesem Zeitpunkt an wird die Prinzipalin auch als Begründerin der *Neuberischen* bzw. *Leipziger Schule* instituiert, deren Ziel es ist, die gelehrte französische Tragödie der barocken Wanderbühne nachzuahmen.²⁸⁹ Und es wird Abstand genommen von den primitiven, pöbelhaften Harlekinaden und Hanswurstiaden und von den blutrünstigen Haupt- und Staatsaktionen.²⁹⁰

Eine solche brutale, geschmacklose Aufführung sieht inhaltlich z. B. folgendermaßen aus:

„Einem Knaben wird auf offener Bühne der Leib aufgeschnitten. Der Mörder trinkt das Blut, brät das Herz auf Kohlen und frisst es auf; schlägt seinem Vater einen Nagel in

²⁸⁶ Vgl. Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 53, zit. n. Weiss-Schletterer, *Das Laster des Lachens*, S. 12.

²⁸⁷ Gottsched, *Der Biedermann*, S. 140.

²⁸⁸ Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung*, S. 71 f.

²⁸⁹ Vgl. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 7.

²⁹⁰ Vgl. Becker-Cantarino, „Von der Prinzipalin zur Künstlerin und Mätresse“, S. 94 f.

den Kopf, erwürgt seinen Vetter, schneidet seiner Mutter die Gurgel ab und findet bei einem Gelage plötzlich die Köpfe der Toten statt der Speisen auf den Schüsseln.“²⁹¹

Sasse fährt mit der Beschreibung fort:

„Und gerade wenn die Spannung einer solchen Handlung am allerhöchsten war, und die Gefahr nahe lag, daß sogar die blutigsten und ausdauerndsten unter den Zuschauern zur Uebersättigung gelangen konnten, da purzelte der Possenreißer in die Aktion und brachte mit seinem rohen, ‚komischen‘ Post Mortem über dem blutgebadeten Torso zu seinen Füßen, oder vor dem noch auf dem Galgen ächzenden Hingerichteten, einen ‚lustigen‘ Schluß herbei.“²⁹²

Da das Unterfangen, solcherlei Aufführungen komplett auszumerzen, nicht von heute auf morgen bewerkstelligt werden kann, ist Friederike auch weiterhin zumindest auf die Stegreifkomödien angewiesen. Sie versucht aber alles Rüpelhafte, Brutale und Anstößige zu redigieren und auf volkstümlichen Witz und Humor zurückzugreifen.²⁹³

Des Weiteren versucht die Neuberin im Zuge der Reform vor allem auch ihre Truppenmitglieder zu disziplinieren und zu sozialisieren. Sie lässt unnachgiebige Strenge in jeglichen Belangen walten, fordert Fleiß und Pünktlichkeit, versucht aber den Schauspielern durch geregelte und tägliche Proben eine im Vergleich nie dagewesene Bildung zu offerieren.

Die Erziehung zum sittsamen und tugendhaften Lebenswandel ist ihr ein besonderes Anliegen und sie strebt einen Reputationswechsel des gesamten Schauspielerstandes an. Sie – selbst eine verachtete Theaterfrau – möchte um jeden Preis den desolaten kompromittierten Ruf der Schauspielerinnen heben.²⁹⁴

Dies gelingt ihr auch wie z. B. die Aussage eines Hamburger Kaufmanns, der die Neubersche Komödianten seinen Freunden in Frankfurt empfiehlt, bescheinigt. Er schreibt, dass nun lauter feine Leute die Komödien der Neubers besuchen,

„[...] umb so mehr, als sie zuerst die teutsche Schaubühne von allen Unflätherey gesäubert haben, so daß nunmehr honnete Leute selbige nicht nur ohne zu erröten frequentiren, sondern sogar auch gute Sittenlehren daraus ziehen, und sich zu Nutzen machen können. Ihre Weibsbilder sowohl als ihre Männer halten sich sehr ehrbar und

²⁹¹ Herzog Heinrich Julius von Braunschweig zu Wolfenbüttel (1564 – 1613): *Tragödie vom ungerathenen Sohne*, zit. n. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 45.

²⁹² Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 45.

²⁹³ Vgl. Heidrich, *Wie sie gross wurden*, S. 24.

²⁹⁴ Vgl. Möhrmann, „Die Frau am deutschen Theater des 18. Jahrhunderts“, S. 13 f.

eingezogen und können die Bürger, wobey sie logiren, ihre christliche und friedfertige Lebensart nicht genug rühmen.“²⁹⁵

Auf so ein Lob kann Friederike stolz sein, da es zu dieser Zeit eine Ausnahmerecheinung darstellt. Denn obgleich sich die Haltung der Bürger den Schauspielern gegenüber langsam ändert, werden sie nach wie vor mit Skepsis und Argwohn betrachtet und nicht wie in diesem Beispiel mit Lorbeeren übersät.

Ein weiterer wichtiger Schritt gelingt den Neubers, als sie 1727 das erste Mal zur Ostermesse in Leipzig spielen, den ‚Boden über den Fleischbänken‘ – einen Platz über den Markthallen der Schlachter im Zentrum der Messe – entdecken und dort eine feste Bühne bauen. Es ist dies das erste feste Theaterhaus in Leipzig.²⁹⁶

Für die Wandertruppe ist der fixe Standort ein Segen, da sie während der gesamten Messezeit ihr eigenes Dach über dem Kopf haben und nicht erst nach Logis suchen und darum bitten müssen. Außerdem ist es ein Garant für zahlreiches Publikum, da man zu jeder Jahreszeit im Warmen und Trockenen sitzt.²⁹⁷

Auch hier ist die Neuberin eine Vorreiterin ihrer Zeit. Sie spürt, dass das Wanderkomödiantentum ein „Auslaufmodell“ ist und –

„[...] strebte ein lokal verankertes Theater mit ganzjähriger Präsenz an, also das, was sich Jahrzehnte später als Stadt-, Landes- und Nationaltheater realisierte.“²⁹⁸

9.4. Die erste folgenträchtige Niederlage der Neuberin

Im Februar 1733 stirbt August der Starke und mit seinem Tod erlischt auch das von ihm gewährte Privileg der Neubers, welches sie als Hofkomödianten titulierte und ihnen die Spielerlaubnis für Sachsens Städte und für die lukrative Messezeit in Leipzig bescheinigte. Der Verlust des Privilegs und das in der Trauerzeit verhängte Spielverbot bedeutet für die Komödiantengesellschaft, vor allem auch in finanzieller Hinsicht, eine wirklich harte Zeit mit

²⁹⁵ Mohr, *Frankfurter Theaterleben im 18. Jahrhundert*, S. 19, zit. n. Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspieler im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 25.

²⁹⁶ Vgl. Oelker, *„Nichts als eine Komödiantin“*, S. 48.

²⁹⁷ Vgl. Heidrich, *Wie sie gross wurden*, S. 26.

²⁹⁸ Flehsig, „... und zeigte ihre Künste.“, S. 104.

vielen Einbußen.²⁹⁹ Nichts desto trotz sind die Neubers optimistisch und gehen davon aus, das Privileg erneut zu erhalten. Ein großer Irrtum, wie sich bei ihrer Rückkehr nach Leipzig im September desselben Jahres herausstellt. Denn bereits im August hat ihr Konkurrent, der Prinzipal und bekannte Hanswurst-Darsteller Joseph Ferdinand Müller, um selbiges angesucht und dieses Mal hat er es auch zugeschrieben bekommen. Nun trägt er den Titel ‚königlich-polnischer und churfürstlich-sächsischer Hoff-Comödiant‘. Ein schwerer Schlag für die Neubers. Doch dem nicht genug, erhebt Müller nun auch Anspruch auf ihre Bühne über den Fleischbänken.

Es kommt zu einem unerbittlichen Streit zwischen den beiden Parteien, doch schlussendlich spricht der Leipziger Rat das Recht an dem Theaterhaus den Neubers zu, widersetzt sich dabei jedoch dem Dresdner Hof, dessen Protektion Müller durch das kurfürstlich-königliche Privileg genießt. Der Streit geht weiter. Unzählige Anträge, Bittgesuche und Proklamationen werden nun von Friederike selbst verfasst³⁰⁰ und so kann sie mit Intellekt, Charme und Hartnäckigkeit in ihren professionellen Gesuchen, die ihre Bildung und ihr Talent widerspiegeln, auch den Dresdner Hof überzeugen und am 20. Mai 1734 wird die Bühne über den Fleischbänken wider Erwarten der Neuberschen Gesellschaft zugesprochen. Ein großer Triumph für Friederike.

Doch schon ein paar Tage später macht ausgerechnet ihr eigener Mann all das zunichte. Er erscheint gemeinsam mit seinem Kontrahenten Müller vor dem Leipziger Rat und konstatiert³⁰¹ –

„[...] vor sich und in ehelicher Vormundschaft seines Eheweibes Fridericen Carolinen daßwenn diese Meße die Commoedien zu Ende seyn würden, er das Theatrum und was darzu gehöre von Fleischhause wegschaffen auch geschehen laßen wolte, daß Müller ins künftige Comoedien daselbst agiren möchte.“³⁰²

Johann Neuber überlässt Müller die Bühne über den Fleischbänken, für die seine Frau monatelang unerbittlich gekämpft hat. Er fällt ihr damit nicht nur in den Rücken, sondern

²⁹⁹ Der Verlust des Spielprivilegs durch den Tod des Protektors wird den Neubers leider des Öfteren wiederfahren. Im Zuge dieser Arbeit kann jedoch nicht auf alle diese Vorfälle eingegangen werden. Der Vorfall von 1733 wurde exemplarisch ausgewählt, da er im fortlaufenden Kontext von Bedeutung ist.

³⁰⁰ Derlei geschäftliche Ansuchen verfasst normalerweise Johann Neuber, da nur er rechtlich gesehen mündig und zeichnungswürdig ist.

³⁰¹ Vgl. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 67 – 72.

³⁰² Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 152, zit. n. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 72.

gefährdet mit dieser Aktion auch die Existenz der gesamten Komödiantengesellschaft. Aber wieso? Von was wird er getrieben?

Es gibt hierfür keine historisch belegte Erklärung. Nur Vermutungen. Einerseits, dass er damit endlich aus dem Schatten seiner dominanten Frau heraustreten will, um der Welt zu sagen – ‚Seht her, ich bin der Prinzipal. Ich delegiere die Gesellschaft und nicht meine Frau‘. Andererseits wäre auch Rache ein mögliches Motiv. Immer wieder wird Friederike der Untreue bezichtigt. Ständig werden ihr Affären angedichtet – z. B. mit Gottsched³⁰³ oder dem Schauspieler Suppig, einem Mitglied ihrer Truppe.³⁰⁴ Derlei Spekulationen halten sich bis nach ihrem Tod.

Generell ist man der Auffassung, dass die Ehe der Neubers in erster Linie auf Vernunft beruht und im Laufe der Zeit auf jeden Fall den Charakter einer Geschäftsbeziehung annimmt. Beweise für eine Affäre der Neuberin gibt es keine. Mit Gerüchten dieser Art wird gerade bei den ‚liederlichen‘ Schauspielerinnen sicherlich nicht gespart. Dagegen spricht die Tatsache, dass Friederike gegenüber den Komödianten ihrer Gesellschaft durchwegs moralinsauer auftritt und sie unter ein strenges Tugenddiktat stellt. Sie kontrolliert den Umgang und die sozialen Kontakte ihrer Schauspielerinnen, versucht innerhalb der Truppe Ehen zu arrangieren und tut alles dafür um die Frauen am Theater vom Stigma der Prostitution und Sittenlosigkeit zu befreien.

Die Frage, was nun Johann Neuber veranlasst hat, sich derart gegen seine Frau zu stellen, bleibt dennoch unbeantwortet. Friederike will sich aber noch nicht geschlagen geben und verfasst erneut ein Bittgesuch an den Leipziger Rat. Am 9. Juni 1734 argumentiert sie –

„[...] daß es ihrem Ehegatten gar nicht zustehe in ehelicher Vormundschaft einen Vertrag zu unterzeichnen, und daß nur sie selbst – da sich ihre Unterschrift als einzige auf der Berufung gegen die erste Verfügung, das Fleischhaus an Müller abzutreten, befände – auch berechtigt sei, eine Verzichtserklärung zu unterzeichnen und aus diesem Grund die zwischen Müller und ihrem Mann getroffene Übereinkunft keine Gültigkeit besäße.“³⁰⁵

Doch die Neuberin kämpft auf verlorenem Posten. Unter dem Joch der Vormundschaft muss sie ihr Theaterhaus aufgeben. Sie unterliegt erneut dem patriarchalischen Willen eines

³⁰³ Vgl. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 73.

³⁰⁴ Vgl. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 76 f.

³⁰⁵ Eingabe der Neuberin an den Leipziger Rat vom 9. Juni 1734, abgedr. b. Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 153 – 155, zit. n. Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung*, S. 85 f.

Mannes, in diesem Fall sogar zweier Männer, die ihr Leben bestimmen und sie damit demütigen – wie einst ihr Vater.

9.5. Eine frustrierte Theaterfrau setzt sich zur Wehr

Aus der Frustration heraus, ihre selbsterbaute Theaterstätte und das Spielprivileg an ihren Erzfeind Müller verloren zu haben, schreibt und veröffentlicht die Neuberin ein allegorisches Vorspiel unter dem Namen *Das deutsche Vorspiel*, um publik zu machen, welch Unrecht ihr widerfahren ist. Der Leipziger Rat hat jedoch kein Verständnis für den gekränkten Stolz der zurückgewiesenen Prinzipalin und ordnet an, dass sie sich endlich zu fügen habe. Friederike bleibt nichts anderes übrig, sie muss Leipzig den Rücken kehren. So ist sie gezwungen mit ihrer Truppe erneut auf beschwerlicher Wanderschaft durch das ganze Land zu ziehen.³⁰⁶

Sie ist zutiefst enttäuscht und klagt am 13. November 1734 Gottsched in einem Brief aus Lübeck ihr Leid:

„[...] ich bin gescheucht, verjagt und verstoßen geblieben und bis an das äußerste des Meeres hierher getrieben [...] geduldet haben bis ich Mein allerliebstes vernünftiges Leipzig wieder sehen könnte [...] Ich gestehe es, ich fürchte mich davor mehr als ich Furcht hatte gut und glück zu verlieren, und ich bitte Sie vermöge Ihrer guten eigenschafften mein beystand zu verbleiben und mir durch Dero aufrichtige Freundschaft auch das gute andencken und die wahre Freundschaft der übrigen sicher und vor mich gut zu erhalten [...]“³⁰⁷

Trotz all dem Kummer hat Friederike nicht vor aufzugeben, und obwohl ihr Mann sie verraten hat, bleibt sie bei ihm.³⁰⁸ Die Neubersche Komödiantengesellschaft zieht also weiter und versucht nach einiger Zeit in Hamburg Fuß zu fassen, wo die Truppe zwischen 1735 und 1740 immer wieder für einige Wochen gastiert. Doch die Beziehung zum Hamburger Publikum gestaltet sich ambivalent. Die Zuschauer hegen keinerlei Interesse für die lehrreiche, gereinigte Schaubühne der Neuberin. Das profane Bürgertum will die derben Zoten und Possen des Hanswursts sehen und bleibt immer öfter dem Theater fern. Infolge kommt es bei der Abschlussvorstellung am 5. Dezember 1735 zu einem ersten Konflikt, wobei die

³⁰⁶ Vgl. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 73 – 77.

³⁰⁷ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 168, zit. n. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 77.

³⁰⁸ Es gibt zig Beweggründe, die sowohl dafür als auch dagegen sprechen, dass Friederike bei Johann bleibt. Fakt ist – sie hat ihn trotz zweimaligen Verrats nicht verlassen und für mehr Spekulationen ist im Zuge dieser Arbeit kein Platz.

impulsive Friederike nicht an sich halten kann und ihre Wut und Enttäuschung öffentlich auf einem gedruckten Theaterzettel kundtut:

„All Denen

Die uns oft und gern gesehen haben

die uns nicht haben sehen können

Die uns nicht haben sehen dürfen und

Die uns nicht haben sehen wollen

zu Ehren und schuldigster Dankbarkeit

wird heute zum Abschiede

Ein deutsches Vorspiel neben einem Schau-Spiele aufgeführt [...]“³⁰⁹

Der Hamburger Senat, der einen Eklat zwischen der Theatergesellschaft und den Hamburger Bürgern befürchtet, verbietet die Aufführung. Beleidigt zieht die Neuberin erneut von dannen. Doch hier ist das letzte Wort noch nicht gesprochen.

9.6. Die Verbannung des Hanswurst vom Theater oder die Rache am Prinzipal Müller

Über die ‚Hanswurst-Verbannung‘ der Neuberin wurde in der Geschichte hinreichend berichtet und spekuliert und so soll selbige auch in der vorliegenden Arbeit einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Einleitend ist zu dieser Thematik zu sagen, dass die Neuberin seit dem Zerwürfnis mit Müller keinen adäquaten Ersatz als Harlekin-Darsteller gefunden hat. Zwar hat sich Johann Neuber als Harlekin versucht, ist beim Publikum aber durchgefallen. Nun schlüpft die Neuberin selbst in die Rolle der komischen Person als ‚Cathringen‘ (‚Katrinchen‘), abgewandelt vom weiblichen Pendant des Hanswurst, der ‚Columbine‘.³¹⁰ Doch auch hier sorgt die Neuberin dafür, dass intelligenter Witz anstelle von derber, reißerischer Posse vorherrscht.

„Ohne Zweifel bestand zwischen diesem neuen deutschen Spaßmachern (ob männlich oder weiblich) und ihren älteren Narrenkollegen ein qualitativer Unterschied, der vor allem durch das engere geschnürte Korsett der ‚jüngeren‘ komischen Typenfiguren

³⁰⁹ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 191, zit. n. Oelker, *„Nichts als eine Komödiantin“*, S. 87.

³¹⁰ Vgl. Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung*, S. 73 f.

(speziell in literarischen Komödien), welches sie in ‚(auf)geklärte‘ Beziehungsverhältnisse zu den im Stück agierenden Personen setzt, bedingt ist.³¹¹

Mit diesem Versuch der Neuberin den Harlekin ‚von aller Zotenhaftigkeit gesäubert‘ und in abgewandelter Form Weiterleben zu lassen, erntet sie jedoch Missfallen und Kritik von Gottsched und seinen Reformanhängern.

„Nimmt Gottsched noch 1728 den ‚lustigen Harlekin‘ gegenüber dem ‚unflätigen Hans Wurste‘ in Schutz³¹² [...] weiß er ab 1730, dem Erscheinungsjahr der 1. Auflage seiner *Critischen Dichtkunst*, nichts Positives mehr über das traditionelle Wandertheater zu sagen; [...]“³¹³

Im Jahre 1737, dreieinhalb Jahre nachdem die Neuberin Leipzig verlassen musste, ist sie nun zur Herbstmesse zurück und bekommt Spielerlaubnis. Jetzt ist auch der Zeitpunkt gekommen, die Rechnung gegen ihren erbitterten Feind zu begleichen. Der verlorene Streit gegen den bekanntesten Hanswurst-Darsteller Müller um die Bühne über den Fleischbänken ist weder vergeben, noch vergessen und nun ist sie in –

„[...] Ermangelung einer anderen Spielstätte, gezwungen, ihre ‚Comoedien-Bude‘ außerhalb der Stadtmauern, vor dem ‚Grimmischen Thore an dem Orte allwo der Bosische Garten und anietzo hieselsbt einige aus der Stadt geführte Misthauffen liegen‘ aufzubauen.“³¹⁴

Das ist zu viel für die Neuberin. Sie kann derlei Ungerechtigkeiten nicht länger auf sich sitzen lassen und sinnt auf Rache. So kommt es zur berühmten ‚Hanswurst-Verbannung‘, die in der Geschichte sogar zur ‚Verbrennung‘ hochgeschaukelt wird. Denn mit dem pöbelnden, primitiven Rollentypus des Hanswurst kann die Neuberin tatsächlich gar nichts anfangen und dennoch ist er nach wie vor der Star der Wandertruppen und das Publikum liebt ihn. Oelker beschreibt die Figur der komischen Person in ihrer Arbeit zur Neuberin wie folgt:

„Sie ist die dreisteste, die wildeste und die unverschämteste von allen. In Deutschland wird sie Hanswurst genannt, dessen etwas weniger derbe, aber listenreiche Variante nach italienischem Stil ist der Harlekin. Für den Hanswurst gibt es kein Tabu. Er rülpsst

³¹¹ Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung*, S. 74.

³¹² Weiss-Schletterer, *Das Laster des Lachens*, S. 14.

³¹³ Ebd., S. 20.

³¹⁴ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 209, zit. n. Schletterer, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung*, S. 89.

und furzt, er lässt die Hosen runter und hantiert mit dem Klistier³¹⁵, er ist dumm und schlau zugleich, prügelt und wird verprügelt. Er ist der schrillste und lauteste – eine Theatertruppe ohne guten Hanswurst wird vom enttäuschten Publikum mit Steinen beworfen.³¹⁶

Es gibt also mehrere Aspekte unter der diese ‚Harlekinverbannung‘ zu betrachten ist. Bei dieser Bühnenaktion handelt es sich erneut um ein von Friederike selbst verfasstes Vorspiel, welches jedoch weder schriftlich überliefert wurde, noch ist die Aufführung desselbigen historisch eindeutig belegt. Dennoch hat es Legendenstatus und wird einerseits als symbolische Reinigung der Bühne von allem Zoten- und Possenhaften³¹⁷ und andererseits als ein Racheakt gegenüber dem Kontrahenten Müller angesehen.³¹⁸

Die eigentliche Intention der Neuberin hinter der Hanswurst-Verbannung bringt jedoch Haider-Pregler auf einen Punkt:

„All diese Tatsachen lassen nun die ‚Vertreibung des Harlekin‘ in völlig neuem Licht erscheinen und erlauben eine verblüffend einfache Deutung, die alle Spekulationen über diesen programmatischen Akt in verblüffend einfacher Weise zu klären vermag. Der Neuberin ging es um eine Scheidung der poetischen Gattungen. Die Mixtur von Erhaben und Possenhaft, von Ernst und Komik, von Pathos und Zote in den Haupt- und Staatsaktionen war ihr ein Greuel. Ihre Vorspiele forderten die reine, unverfälschte Tragödie. Im Verständnis des nicht-gelehrten Publikums galten damals die Haupt- und Staatsaktionen aber der Überlieferung nach als ‚Trauerspiele‘. Aus diesen aber war nun die lustige Person mit aller Strenge und Konsequenz endgültig zu verbannen. Man darf also mit Gewißheit annehmen, daß der Symbolakt der Verbannung sich nur auf die hohe tragische Sphäre bezog.

[...] Die Beibehaltung der ‚lustigen Person‘ in der Komödie, ob sie nun Hänschen, Peter Hans Wurst oder wie auch immer hieß, darf man daher nicht als Zurücknahme der Symbolgeste der Harlekin-Vertreibung im praktischen Theaterbetrieb oder als Konzession an den Publikumsgeschmack interpretieren. Es bedeutet nichts anderes, als daß die ‚lustige Person‘ nur mehr an dem Platz aufschien, der ihr nach Ansicht der Neuberin zukam.³¹⁹

9.7. Der Bruch mit Gottsched

Von 1730 bis 1736 stehen die Neubers und Gottsched in ständigem Kontakt, wie der fortwährende Briefwechsel aus dieser Zeit belegt. In ihrer von 1727 bis 1740 andauernden

³¹⁵ Das ist ein Apparat für einen Einlauf.

³¹⁶ Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 25.

³¹⁷ Vgl. Daunicht/ Scholz, *Die Neuberin*, S. 21 f.

³¹⁸ Vgl. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 93 f.

³¹⁹ Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 293 f.

Zusammenarbeit hat die Neubersche Komödiantengesellschaft ein Exklusivrecht auf insgesamt siebenundzwanzig regelmäßige Theaterstücke.³²⁰ Das ist für einen Spielplan im 18. Jahrhundert, wo praktisch an jedem Abend ein neues Stück gezeigt werden soll, schlichtweg unzureichend. So bleibt der Neuberin nichts anderes übrig als zu improvisieren, da sie die neuen Stücke und Übersetzungen immer verspätet bekommt.³²¹ Diesbezüglich gibt es auch zahlreiche schriftlich überlieferte Briefe von den Neubers an Gottsched, worin sie um die versprochenen Stücke bitten und deren Dringlichkeit betonen.³²²

Doch zu wirklich großen Diskrepanzen und Streitigkeiten zwischen den beiden Parteien kommt es aufgrund der Publikumsfrage. Die Neuberin versucht sicherlich ihr bestes, nicht vom eingeschlagenen reformatorischen Weg abzuweichen, aber was soll sie tun, wenn das Publikum keinerlei Verständnis für die neuen Stücke und Aufführungen hat und diese komplett ablehnt. Natürlich gibt sie sich nicht sofort geschlagen, sondern versucht die Zuschauer von ihrer Reform zu überzeugen, wie z. B. in ihrer bei Haider-Pregler abgedruckten Lübecker Vorrede von 1736 *Die von der Weisheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspielkunst*:

„[...] Sprich für mich, weil ich es redlich meyne, und mein Fleiß diese Wohlthat verdienet. Gönn mir etwas von dem, das du öfters gerne weg wirffst, ich will dir weisen, wie ich es zu deinem Ruhme und Nutzen aufhebe.

Tadle meinen Aufwand nicht, weil er nothwendig ist, du veruhrsachest und verlangest ihn selbst. Verachte meine Armuth nicht, weil ich von der Erhaltung lebe. Unterdrücke keine Gelegenheit, wo mich deine Billigkeit erfreuen kan, und wenn es in deiner Macht stehet, so schütze mich wider ungerechte und boshaffte Verfolger. Laß dich das wenige Geld für gute Comödien nicht reuen. Nimm vorlieb, wenn sie dir nicht allemal gefallen können. Sey nicht Schuld an ihren Schaden. Liebe und lobe sie nicht ohne Grund. Hasse und verachte sie nicht ohne Ursache. Hilf dem Guten, steure dem Bösen, so wirst du deine Pflichten so gar an den guten und schlechten Comödien, an rechtschaffenen und liederlichen Comödianten ausüben, und so wohl der guten als bösen Schaubühne Gerechtigkeit widerfahren lassen.“³²³

Hier ist nichts von einer verbitterten Frau zu spüren, die mit dem Publikum allzu hart ins Gericht geht. Es ist dies eine in neutralem Ton, objektiv formulierte Direktive ohne jegliche Schuldzuweisung. Zu dieser Zeit befindet sich die Neuberin am Höhepunkt ihrer Karriere. Je mehr Jahre jedoch vergehen, umso mehr wächst auch ihre Frustration, ob des ständigen

³²⁰ Vgl. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 79.

³²¹ Vgl. Möhrmann, „Die Frau im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts“, S. 12 f.

³²² Vgl. Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 163.

³²³ Daunicht/ Scholz, *Die Neuberin*, S.41 f., zit. n. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 290.

Verschmähens ihrer Arbeit durch die bornierten Zuschauer und dem Ärger der unzureichenden Stückebeschaffung.

„Weder hat die Neuberin genug geregelte Stücke zur Verfügung noch kann sie auf die Burlesken verzichten, wenn ihr Theater überleben soll. [...] Aber sie bringt verfeinerte Versionen auf ihre Bühne, und selbst wenn sie den Hanswurst auftreten lässt – und das geschieht oft –, hält sie sich an ihre Prinzipien und macht aus dem wüsten Haudrauf den listigeren Harlekin.“³²⁴

Schreit das Publikum dann noch immer nach dem pöbelnden Hanswurst der alten stupiden Possen, und fühlt sich die Neuberin allzu sehr provoziert und missverstanden, reagiert sie mit harter Kritik und ohne sich ein Blatt vor den Mund zu nehmen. Wenn all diese Unternehmungen nicht fruchten, ist sie schlussendlich dazu gezwungen, entweder den profanen Wünschen der Theaterbesucher nachzugeben oder aber, was sie in den meisten Fällen tut, erneut auf Wanderschaft zu gehen, um irgendwo anders auf mehr Verständnis und ein bildungsempfänglicheres fortschrittlicheres Publikum zu hoffen.

Sie ist hin und hergerissen, denn einerseits möchte sie natürlich ihre und auch Gottscheds reformatorische Ideen umsetzen, andererseits muss sie an ihre Gesellschaft denken, die etwas zu Essen und Geld und, um dieses überhaupt zu bekommen, ein volles Theaterhaus braucht.

Gottsched hat kein Verständnis für derlei Probleme. Der Literaturprofessor lebt in seinem universitären Leipziger Bildungszirkel und hat keinerlei Kontakt zu den unteren sozialen Schichten, die aber das Gros der Theatergeher stellt. Er kann weder die Wünsche des profanen ungebildeten Publikums noch die absolute Abhängigkeit einer Komödiantengesellschaft von ihren Zuschauern nachvollziehen. Er hasst die Oper, jeglichen Tand und Flitter und die lustige Person. Er will seine gereinigte Schaubühne in einem literarisierten Theater als Lehr- und Bildungsanstalt. Nichts kann ihn von seiner Meinung abbringen und er hält unnachgiebig an seiner Reform fest, mit dem Resultat, dass sich sein und der Weg der Neubers immer weiter voneinander entfernen.

Schletterer-Weiß suggeriert –

„[...]Die Komödianten waren [...] aber auf jene Konventionen des Schauspieler-Theaters zurückverwiesen, in der Gottsched die künstlerische Minderwertigkeit des Wandertheaters gerade begründet sah – auf das Zusammenstümpeln und Entleeren, Extemporieren und Selbstverfassen. Denn während diese Arbeitsweise dem Stegreiftheater maximalen Spielraum für die Entfaltung darsteller- und

³²⁴ Nach italienischem Vorbild; Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 85 f.

typengebundener Theatralität und Originalität bot und somit den Aufbau truppenspezifischer Repertoires erst ermöglichte, ebnete sie etlichen regelmäßigen Stücken überhaupt erst den Weg auf die Bühne. Und so entfernte sich selbst die Neubersche Truppe, die bis zum Erscheinen der *Deutschen Schaubühne*³²⁵ konkurrenzlos agieren konnte, in ihren Bühnenfassungen sowohl von Gottscheds literarischen Vorlagen als auch von seinen Theatermaximen.³²⁶

Es ist natürlich kein Zufall, dass der Bruch der Neubers mit Gottsched im Jahre 1740 mit der ersten Auflage der *Deutschen Schaubühne* zusammenfällt. Bisher hatten die Neubers ja ein Exklusivrecht auf die Übersetzungen und Stücke Gottscheds. Mit dem Druck der *Schaubühne* stehen diese aber ab sofort allen Truppen zur Verfügung. Dieser Wegfall des Monopols ist ein herber Schlag für die materielle und künstlerische Absicherung der Neuberschen Truppe und bringt wahrscheinlich nach etlichen Querelen über die Jahre hinweg das Fass nur noch zum Überlaufen.

9.8. Das endgültige Scheitern der großen Künstlerin und Prinzipalin

1739 gastiert die Neubersche Gesellschaft wieder einmal in Hamburg. Doch es wird das letzte Mal sein. Es läuft dieser Tage schlecht für Friederike. Die immerwährenden Probleme mit dem unzufriedenen Publikum schlagen sich auf die Truppe nieder. Die Schauspieler sind unzufrieden – mit ihren Rollen, der Prinzipalin, ihren Gagen. Und auch der Schuldenberg der Neuberin wird immer größer.³²⁷

Man wirft ihr vor, dass sie –

„[...] ihr Selbstbewusstsein, ihre beleidigte Eitelkeit, ihren Stolz, oder wie man es nennen will, in laute Klagen über Geschmacklosigkeit, Kaltherkigkeit des Publikums ausbrechen [lässt].“³²⁸

Summa summarum ist die Neuberin alles andere als glücklich in Hamburg und so kommt ihr die Einladung an den russischen Zarenhof in St. Petersburg mehr als gelegen. Erneut keimt Hoffnung in ihr auf und sie fühlt sich trotz der vielen Niederlagen in ihrem Handeln bestätigt

³²⁵ Gottsched, *Die Deutsche Schaubühne. Nach den Regeln der alten Griechen und Römereingerichtet, 6 Theile (1740 – 45)*.

³²⁶ Weiss-Schletterer, *Das Laster des Lachens*, S. 33.

³²⁷ Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte der Goethezeit*, S. 88 f.

³²⁸ Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, S. 239.

und rechnet in ihrer Abschlussrede im Januar 1740 ein für allemal mit dem lästigen, undankbaren Hamburger Publikum ab:

„Ihr Freunde habt Geduld! Heut gehts die Feinde an, weil sie der Rang betrifft, und sie sehr viel gethan zu meinem Untergang. Ich will mich nicht beschweren und sie aus Dankbarkeit vielmehr noch dafür ehren. Hier hält mich wenig Gunst und kein Verdienst zurück, darum gönnet wenigstens Euch und mir dieses Glück, daß Ihr uns nicht mehr seht.“³²⁹

Und fährt fort mit den Worten:

„Denn von der Schauspielkunst habt ihr sehr wenig Licht, weils Euch an Zärtlichkeit, Natur und Kunst gebricht. [...] Ich lieb und ehr in Euch wahrhaftig alle Sorgen, Verlust und alle Müh, die Ihr mir schwer gemacht; weil Ihr mich doch dadurch zu keiner That gebracht, die mich beschämen könnt. Die Schulden sind verschwunden, die ich aus Noth gemacht. Der Nutzen ist gefunden der Euch daraus erwächst. Ich bin geschätzt, vergnügt, versorgt, belohnt, gesucht. Das Glück nun überwiegt die kurze Kleinigkeit, dich mich bei Euch gequälet.“³³⁰

Die Neuberin macht keinen Hehl mehr daraus, was sie vom Publikum hält und beschimpft es öffentlich. Nicht ohne Folgen. Sofort wird ihr vom Hamburger Magistrat die generelle Spielerlaubnis entzogen. Friederike ist das egal und sie macht sich im März 1740 frohen Mutes auf nach St. Petersburg. Doch diese Freude wehrt nicht lange. Die Reise ist wahrscheinlich die beschwerlichste ihres Lebens und so verlassen sie auch einige ihrer Truppenmitglieder, denen die ganze Unternehmung zu riskant erscheint. Unter diesen ist auch Johann Friedrich Schönemann, der seit zehn Jahren treu für die Neubers als Schauspieler agiert. Nach einer zweimonatigen strapaziösen Reise kommt die Gesellschaft endlich am Hof an, doch dann stirbt die Zarin nach nur fünf Monaten und die Neuberin verliert erneut ihr Spielprivileg, wie es ihr schon so oft passiert ist. Ihr bleibt nichts anderes übrig und sie tritt mit ihrer Truppe die zermürende Heimreise nach Deutschland an.³³¹

Ihr Weg führt sie dann 1741 wieder nach Leipzig, wo sie sogleich die nächste böse Überraschung ereilt. Zu ihrem Erzfeind, dem Prinzipal Müller, hat sich jetzt ausgerechnet Schönemann, ihr ehemals treu ergebener Schauspieler, als scharfer Konkurrent hinzugesellt.

³²⁹ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 244 ff., zit. n. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 108.

³³⁰ Ebd., S. 245 f., zit. n. S. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 108 f.

³³¹ Vgl. Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 105 – 114.

Er ist nun selbst Prinzipal und leitet seine eigene Truppe³³² und das mit Erfolg. Und nicht nur das – er hat sich auch um die Gunst Gottscheds bemüht.

„In Schönemann, dem Schüler der Neuberin, einem erfahrenen Schauspieler und tatkräftigen Mann, hat Gottsched nun guten Ersatz gefunden. Der ist zwar kein Poet, aber das macht nichts. Gottsched hat 1740 begonnen, *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet* herauszugeben. Aus dem ganzen Land sind auf seinen Aufruf hin übersetzte und neugedichtete regelmäßige Tragödien und Komödien nach Leipzig geschickt worden. [...] Die Neuberin mußte alle Jahre auf neue Stücke warten. Schönemann, der Glücklichere, hat nun eine größere Auswahl und kann sich die besten aussuchen. Die Arbeit an der deutschen Schaubühne geht voran. Auch ohne Friederike Neuber.“³³³

Friederike sieht das jedoch anders. Sie fühlt sich verraten und hintergangen. Sowohl von Schönemann als auch von Gottsched – zuerst durch die Druckauflage der *Deutschen Schaubühne* und nun durch die Zusammenarbeit mit einem Konkurrenten. Dieses Jahr 1741 stellt den endgültigen Wendepunkt in ihrem Leben dar. Bisher war es immer ein ewiges auf und ab. Doch ab jetzt geht es nur mehr bergab für die Prinzipalin. Ohne den berühmten einflussreichen Professor an ihrer Seite ist es noch schwerer als bisher eine Existenzgrundlage zu sichern. Sie ist jetzt ganz auf sich alleine gestellt und ob der vielen Einbußen der letzten Zeit, wird Friederike immer verzagter, macht sich Sorgen um das Wohl ihrer Gesellschaft und hat Angst vor dem endgültigen Scheitern. Sie gibt Gottsched die Schuld für ihre missliche Lage, sinnt erneut auf Rache und bedient sich wie jeher der Theaterbühne, um aller Welt ihren Unmut publik kund zu tun. Sie schreibt ein satirisch-zynisches Vorspiel, in dem sie den unantastbaren Literaturpapst zum Gespött der Leute macht. Denn –

„[...] am 18. September 1741, läßt sie den Professor selber auf der Bühne erscheinen. Nicht leibhaftig, sondern als komische Figur in ihrem lustigen Vorspiel *Der allerkostbarste Schatz*. Ein Tadler werde zu sehen sein – ein Kritiker, der alles besser weiß – ‚als die Nacht, in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln, eine Blendlaterne, und eine Sonne von Flittergolde auf dem Kopf‘, hat sie angekündigt.“³³⁴

Gottsched fungierte einst als Herausgeber der Wochenzeitschrift *Die Vernünftigen Tadlerinnen*³³⁵ und so ist sofort klar, wer mit dem ‚Tadler‘ im Vorspiel gemeint ist. Gebracht

³³² Johann Friedrich Schönemann (1704 – 1782); Prinzipal der Schönemannschen Gesellschaft (1740 – 1757);

³³³ Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 114 f.

³³⁴ Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, S. 269 f., zit. n. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 119.

³³⁵ *Die vernünftigen Tadlerinnen, 1725 – 1726*, Olms, Hildesheim, 1993 (Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1725/ 26)

hat das ganze der Neuberin, wenn überhaupt, nur noch mehr Ärger, da nun auch die Stimmung des Professors endgültig umschlägt und der Bruch zwischen ihm und der Neuberin in einer handfesten Feindschaft endet.

Wieder einmal zieht die Neuberin mit ihrer Truppe von dannen um anders wo in Deutschland ihr Glück zu suchen. Doch in Hamburg und Weimar erhält sie keine Spielerlaubnis und so ist sie 1743 hoch verschuldet gezwungen, ihre Gesellschaft aufzulösen.³³⁶

9.9. Das einsame Ende der Friederike Caroline Neuber

Allen Schicksalsschlägen zum Trotz reißt sich die Prinzipalin am Riemen und sammelt bereits 1744 ihre alte Gesellschaft wieder um sich und kehrt nach Leipzig zurück. Die nächsten Jahre bringt sie dort jedoch mehr schlecht als recht zu und man sieht genau, dass ihre glanzvollsten Jahre nun endgültig der Vergangenheit angehören. Infolge kann sie auch ihre kurze Zusammenarbeit mit dem jungen Intellektuellen Lessing³³⁷ und die Aufführung seines Werkes *Der junge Gelehrte* nicht mehr retten. Beide erkennen sehr wohl das Potential des anderen, aber wo der Stern des achtzehnjährigen Lessings gerade erst im Steigen begriffen ist, ist der der alternden Prinzipalin schon beinahe gesunken. Der Altersunterschied der beiden macht ihnen einen Strich durch die Rechnung.³³⁸

Und auch das nächste Ärgernis lässt nicht lange auf sich warten. Trotz all der misslichen Umstände hat Friederike es tatsächlich geschafft für ihre Truppe ein neues Theaterhaus zu organisieren. Doch dieses Mal ist es nicht der Hanswurst Müller, sondern der Prinzipal Schönemann, der es ihr abspenstig machen will. Wieder schreibt die Neuberin unzählige Bittgesuche und Briefe an den Leipziger Rat und kämpft wochenlang darum, dass Komödienhaus in Quandts Hof behalten zu dürfen. Doch bereits zum zweiten Mal, in so einer überaus wichtigen existenziellen Situation, fällt ihr der eigene Mann in den Rücken. So wendet sich Friederike am 14. Juni 1749 erneut an den Rat, um die Einwilligung Johanns zu widerrufen. Ohne Erfolg. Das Theater in Quandts Hof geht an den Prinzipal Schönemann über.³³⁹

³³⁶ Vgl. Ellert, „Eine Frau voll männlichen Geistes“, S. 26 f.

³³⁷ Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781); berühmter Dichter der deutschen Aufklärung;

³³⁸ Vgl. Sasse, *Friederike Caroline Neuber*, S. 129.

³³⁹ Vgl. Ebd., S. 32 f.

Die Neuberin ist am Ende ihrer Kräfte angelangt und so gibt sich die einstmals große Prinzipalin geschlagen. Sie kann die Steuern und Abgaben an die Stadt nicht mehr entrichten. Ein letztes Mal wendet sie sich verzweifelt flehend an den Leipziger Rat:

„Es ist bekannt genug, dass ich alles Vermögen daran gewendet und solche Schauspiele hier aufgeführt, welche vor mir nie zum Vorschein gekommen. Da es aber Neid und Missgunst dahin gebracht, dass ich zum ersten mal vom Fleischschhaus und vor kurzem zum zweitenmall, für mein Geld zurechtgebautes Haus, getrieben und mir Hals über Kopf eingerissen wurde, so habe ich notwendigerweise mein Vermögen gänzlich dabei verlieren müssen, wobei ich mit den Meinigen müssig gehen und ohne Verdienst leben muss [...] und mich zur Belohnung all meiner sauren Arbeit, so an die Comödien gewendet, mich an den Bettelstab zu bringen und da das Betteln verboten ist, mich endlich Hungers sterben zu sehen.“³⁴⁰

Die Neubers fristen zu diesem Zeitpunkt ein Leben in absoluter Armut, wie archivalisch belegt ist:

„In Anbetracht der äußerl. Umstände der Bedürftigkeit zu leben, worinnen sie (die Neuberin) sich mit ihrem Manne befindet. Und nach den erhaltenen Rechnungen über die bei der Einnahmestube an abgebrannte und andere nothleidende Personen bezahlten Gelder erhielten Neuber und seine Frau am 23. April 1750 4 Thaler zu deren äußersten Bedürfnis.“³⁴¹

Vom Pech verfolgt kann sich die Neuberin nicht mehr aus dieser sich beständig abwärtsdrehenden Spirale bereifen. Die Schuldenberge wachsen weiter und die Konkurrenz wird immer jünger und härter.³⁴² Friederike ist zu diesem Zeitpunkt 56 Jahre alt. Nach zig Einbußen und Entbehungen führt die alternde Schauspielerin ihr Weg nach Wien, wo man ihr Leistungen abverlangt, die sie in der Blütezeit ihrer Jugend erbracht hat. Ihre Glanzzeiten als Bühnenstar sind zwar längst vorbei, aber sie schlägt sich tapfer durch, lässt sich nicht unterkriegen und verlässt erst Ende 1754 Wien.³⁴³

Doch für die Neuberin ist Aufgeben ein Fremdwort und so versucht sie 1755 tatsächlich noch einmal ihre alte Truppe um sich zu sammeln. Doch der dritte schlesische Krieg gibt der

³⁴⁰ Ellert, „Eine Frau voll männlichen Geistes“, S. 27 f.

³⁴¹ Wustmann, *Quellen zu Geschichte Leipzigs*, I, S. 476, zit. n. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 33 f.

³⁴² Vgl. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 310 f.

³⁴³ Vgl. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 135.

Prinzipalin den Rest und nach nur einem Jahr ist sie gezwungen, ihre Gesellschaft im Herbst 1756 endgültig aufzulösen.³⁴⁴

Die Neubers sind alte, verarmte Komödianten ohne sozialen Rückhalt und Familie. In ihrer Not gewährt ihnen der kurfürstlich-königliche Leibarzt von Dresden, ein langjähriger Bewunderer von Friederike, Unterschlupf. Als auch hier der Krieg einkehrt, müssen sie sich die winzige Kammer mit Soldaten teilen. Johann ist schwer krank und Friederike pflegt ihn bis zu seinem Tod am 3. März 1759. Als Dresden 1760 bombardiert wird, müssen alle fliehen und Friederike bezieht mit dem Leibarzt und dessen Familie ein Quartier in dem Dorf Laubegast. Als sie ernsthaft krank wird, wirft sie der Besitzer der Stube hinaus, denn der Tod einer zwielichtigen Komödiantin bringt Unglück ins Haus. Am Ende erbarnt sich der Bauer Möhle ihrer und so stirbt die einst berühmteste deutsche Theaterprinzipalin, einsam und verlassen, ohne Publikum und Freunde, die um sie trauern, am 29. November 1760 im Alter von dreiundsechzig Jahren.³⁴⁵

Bezüglich des Begräbnisses der Neuberin gibt es erneut Widersprüchlichkeiten und viele Gerüchte. So kann man bei Goldschmit nachlesen, dass der Neuberin angeblich ein kirchliches Begräbnis verwehrt wird.³⁴⁶ Oelker wiederum schreibt von einem auf Grund der Kriegswirren einfachen Begräbnis für verarmte Leute.³⁴⁷ Und bei Ellert wird sie vom Bauer Möhle sogar heimlich in der Erde verscharrt.³⁴⁸ Nach einem derart ungestümen, ereignisreichen Leben mit vielen Höhen und noch mehr Tiefen, wird auch das Ende der Neuberin dramatisiert.

9.10. Resümee

Der Neuberin wird als Schauspielerin und Prinzipalin zeitlebens Starr- und Eigensinn vorgeworfen und sie wird ob diesen Eigenschaften immer wieder hart kritisiert. In Anbetracht der Umstände, dass sie aber ihre gesamte Kindheit und Jugend in der Tyrannei ihres Vaters, eines despotischen Mannes, verbracht hat, wird verständlich, wieso sie sich gegen alles, was nicht ihrem Willen entspricht, auflehnt. Es ist psychologisch erklärbar, dass man nach einer so langen Zeit der Unterdrückung voll von brutalsten Misshandlungen entweder gebrochen ist,

³⁴⁴ Vgl. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 133.

³⁴⁵ Vgl. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 136 f.

³⁴⁶ Vgl. Goldschmit, *Die Schauspielerin*, S. 33 f.

³⁴⁷ Vgl. Oelker, „Nichts als eine Komödiantin“, S. 139 f.

³⁴⁸ Vgl. Ellert, „Eine Frau voll männlichen Geistes“, S. 28.

oder aber, im Falle der Neuberin, nach gelungener Flucht fortan gegen jegliche Ungerechtigkeit ankämpft und sich auch wegen der kleinsten Kleinigkeit mit den Ellbogen voraus zur Wehr setzt, um nur nie wieder das devote Opfer zu sein. Vor diesem Hintergrund wurde auch ihre Kindheit recht ausführlich beschrieben, aufgrund deren gewisse Handlungsweisen der Neuberin, in dieser von Männern dominierten Welt, in der sich ihr gesamtes Leben abspielt, sicher leichter nachvollziehbar sind.

Rezeptionsgeschichtliche Bedeutung bekommt sie vor allem durch die Zusammenarbeit mit Gottsched und ihrer gemeinsam angestrebten Bühnenreform. Über dreißig Jahre ist die Neuberin eine Schauspielerin beim fahrenden Volk, wobei sie siebenundzwanzig Jahre davon als Prinzipalin tätig ist. Mit ihrer *Leipziger Schule* setzt sie neue, reglementierende Maßstäbe für die Komödianten. Schwanbeck suggeriert:

„Es ist sicher kein Zufall, dass die Komödianten, die in der Generation nach ihr das geistige Gesicht des deutschen Theaterlebens prägten, unmittelbar – wie Schönemann und Koch – oder mittelbar wie Ekhof und Ackermann – durch die Neubersche Schule der Disziplin gegangen waren.“³⁴⁹

Des Weiteren ist sie eine angesehene Schriftstellerin ihrer Zeit und wird in Zedlers Universallexikon³⁵⁰ sogar als Schriftstellerin und nicht als Schauspielerin geführt. Leider sind nur drei Prosareden von ihr erhalten, aber bei all den von ihr verfassten eloquenten Vorreden und Bittgesuchen, zeigt sich durchaus ihr schriftstellerisches Talent.³⁵¹

Geschenkt wird der Neuberin nichts. Zu keinem Zeitpunkt fällt ihr das Glück einfach in den Schoß. Ihr Leben ist ein ewiger Kampf. Und meistens kämpft sie alleine und ohne jegliche Unterstützung und Rückendeckung. Sie kämpft für eine Theaterreform, die sie zu dieser Zeit im deutschen Kulturraum des 18. Jahrhunderts situationsbedingt niemals umsetzen kann. Dennoch versucht sie alles, um ihre reformatorischen Ideen in die Tat umzusetzen und kämpft weiter.

Sie strebt einen Reputationswechsel ihres Berufes, ihres gesamten Standes an. Sie hebt den Deklamationsstil auf der Bühne und vor allem ihr eigenes Schauspiel akribisch zur Kunst empor und als Künstlerin will sie zeitlebens akzeptiert und ernst genommen werden.

³⁴⁹ Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 26.

³⁵⁰ Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig/Halle 1740

³⁵¹ Vgl. Sasse, *Friedericke Caroline Neuber*, S. 137.

All diese Unterfangen werden durch gewisse, ihr zugeschriebenen Charaktereigenschaften erschwert. Sie ist starrsinnig und impulsiv, renitent, resolut und aufbrausend, reagiert des Öfteren indigniert und rigoros und kann sich keine Niederlage eingestehen oder einfach nachgeben. Sie will immer die Stärkere, die Gewinnerin sein und hasst es die Oberhand an männliche Provenienz zu verlieren. Deshalb wird ihr zeitlebens vorgeworfen, sie habe das Theater immer wieder als Medium zur öffentlichen Äußerung von Kritik und für private Rachefeldzüge missbraucht.

Doch gerade wegen diesem – ihrem – Naturell erreicht sie so viel und wird in die Geschichte eingehen – als berühmteste deutsche Prinzipalin. Sie ist Wegbereiterin und legt schon damals den Grundstein für das heutige Theater. Nur hat sie zu Lebzeiten selbst nichts davon.

Als Frau im deutschen Kulturraum des 18. Jahrhunderts muss sie in einer repressiven patriarchalischen Gesellschaft doppelt so hart kämpfen und hat alleine aufgrund dessen immer eine schlechtere Ausgangssituation wie ein jeder Mann an ihrer Stelle. Umso bewundernswerter, dass sie durchhält.

Die Neuberin ist nicht nur die berühmteste, sondern auch die letzte bedeutende Prinzipalin ihrer Zeit. Denn ab 1750 fungieren ausschließlich Männer in der Funktion als Gründer, Verwalter und Direktoren der Nationaltheater.³⁵² So wird zwar schlussendlich die Idee eines organisierten, stehenden Theaters in die Tat umgesetzt, dafür aber die Frauen am selbigen jeglichen Mitspracherechts beraubt. Alle Tätigkeitsfelder, die sie in der Prinzipalschaft inne haben, müssen sie nun aufgeben und können fortan nur mehr als Schauspielerinnen agieren. Die Verbesserung des Theaters und die Reform zerstören jeglichen emanzipatorischen Fortschritt und bringen die Frauen am Theater an die letzte Stelle in dessen Hierarchie.

Emde präzisiert Emde bezüglich der Neuberin:

„Sie ist keine Vorläuferin der deutschen Klassik und keine Übergangslösung zwischen Wandertheater und Nationaltheater. Vielmehr wird sie zerrieben zwischen den reaktionären Fronten der Frühaufklärung mit ihrer Theaterfeindlichkeit und der Frauenfeindlichkeit der Spätaufklärung. [...] An ihrer gescheiterten Karriere lässt sich die Entmündigung der Schauspielerinnen gewissermaßen im Zeitraffer darstellen, da in Deutschland mit der Literarisierung des Theaters zuletzt begonnen, dafür dessen emanzipatorisches Potenzial als erstes und am gründlichsten vernichtet wurde.“³⁵³

³⁵² Vgl. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 317.

³⁵³ Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, S. 157.

Erst sechzehn Jahre nach dem Tod der Friederike Caroline Neuber fängt man an, ihre Verdienste um das deutsche Theater zu würdigen und baut ihr zu Ehren ein steinernes Denkmal bei Dresden mit der Inschrift:

„Dem verdienten Andenken einer Frau, voll männlichen Geistes. Der berühmtesten Schauspielerin ihrer Zeit [...] widmeten diesen Stein einige Kenner ihrer Verdienste und Liebhaber der Kunst in Dresden im Jahre 1776.“³⁵⁴

Damit wird ihr endlich die Ehre zuteil, die ihr für ihr Lebenswerk sicherlich gebührt. Über die Neuberin scheiden sich die Geister und das wird sich wohl niemals ändern. Ihre großartigen Errungenschaften um das deutsche Theater kann aber niemand weder verleugnen noch abwerten.

³⁵⁴ Ellert, „Eine Frau voll männlichen Geistes“, S. 13.

10. Karoline Schulze-Kummerfeld (1745 – 1815)

Karoline Schulze-Kummerfeld ist in den Schauspielerstand wortwörtlich hineingeboren. Ihre Eltern sind Wanderkomödianten und so wird sie ebenso zur Schauspielerin und Tänzerin erzogen und steht bereits als Kleinkind im Alter von fünf Jahren das erste Mal auf der Bühne. Als Wanderkomödiantin durchlebt sie alle Höhen und Tiefen, die für eine Frau am Theater im 18. Jahrhundert in Deutschland typisch sind. Durch ihre Autobiografie³⁵⁵ gibt sie einen authentischen Einblick in ihr Leben. Es ist eine traurige Geschichte voller Entbehrungen und Krankheit. Natürlich beschreibt sie auch schöne Momente – sowohl auf der Bühne, als auch im Privatleben, jedoch wird das meiste von Schicksalsschlägen verdunkelt.

Ein interessanter Aspekt der Biografie ist die Heirat der Schulzin mit einem Bürgerlichen, was eher unüblich für eine deutsche Wanderkomödiantin der damaligen Zeit ist. Als ihr Gatte dann stirbt, ist sie gezwungen erneut als Schauspielerin zu agieren und nach neunjähriger Abstinenz von der Theaterbühne, schafft sie es, trotzdem wieder auf die Beine zu kommen und für sich selbst zu sorgen. Zudem gelingt es ihr, sich einen lange geheim gehegten Traum zu erfüllen – bevor sie als alternde Schauspielerin abgeschoben wird und wie so viele andere ihres Standes in Armut und Vergessenheit auf ihr Ende wartet, gründet sie in Weimar ihre eigene Nähsschule und wird dort in die bürgerlichen Kreise aufgenommen und akzeptiert.

Die Memoiren der Schulze-Kummerfeld sind deshalb so einzigartig, da sie bei genauerer Betrachtung, rein inhaltlich nicht unbedingt das sind, was man von der Autobiografie einer Schauspielerin erwarten würde. Schulze-Kummerfeld erzählt wenig bis Abschnittsweise gar nichts von ihrer Kunst und ihrer Deklamation am Theater. Man erfährt nur spärlich, welche Rollen sie über die Jahre hinweg gespielt hat. Anstelle dessen liegt ihr Augenmerk darauf, zu betonen und zu beweisen, dass ihr Leben ein Musterbeispiel an Tugendhaftigkeit ist. Wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit artikuliert wurde, wird das Theater im 18. Jahrhundert als Sündenpfuhl und das Komödiantenvolk als schamloses Gesinde angesehen, wobei den Schauspielerinnen zusätzlich das Miasma der Prostitution und der Dünkelhaftigkeit anhaftet. Karolines Hauptbestreben zielt nun darauf aus, sämtliche Vorurteile, die man ihr als Schauspielerin unterstellt, auszumerzen, in dem sie eine Rechtfertigungsschrift verfasst. Dies erscheint ihr weitaus wichtiger als von ihren Errungenschaften als Künstlerin zu berichten.

³⁵⁵ Wie schon in Kapitel 7.3.3. erwähnt, wird es immer populärer, dass Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert ihre Memoiren verfassen.

Generell ist es aber auch so, dass die Schulzin von Anfang an betont, dass hätte sie ein Wahl gehabt, wäre sie niemals freiwillig Komödiantin geworden. Sie verachtet ihren eigenen Stand und alle Erfolge die sie feiert, können die Beschwerlichkeit ihres Daseins nicht aufheben. Dementsprechend ist ihre Biografie auch nicht als ein objektives Zeugnis in der Rezeptionsgeschichte zu behandeln, denn dafür dramatisiert sie sämtliche wichtige Ereignisse ihres Lebens viel zu sehr. Ihre individuelle Sicht der Dinge ist überaus interessant, aber als adäquate Reflexion einer Künstlerin der damaligen Zeit, viel zu wenig selbstkritisch. Vielmehr will sie damit der Nachwelt den Ruf einer Person verkaufen, die an Tugendhaftigkeit und Uneigennützigkeit, einer Mutter Theresa gleich, nicht zu übertreffen ist.

Dementsprechend wurde die Geschichte der Schulze-Kummerfeld auch unter einer anderen Betrachtungsweise als die der Veltin und Neuberin analysiert. Wo bei diesen das Augenmerk auf ihre künstlerischen und progressiven Errungenschaften am Theater gelegt wurde, soll im Diskurs über die Schulzin der Aspekt einer Verteidigungsschrift herausgearbeitet werden.

Zur Analyse herangezogen wurde in erster Linie das Werk *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld* von Inge Buck. Als Sekundärwerk diente die Abhandlung *Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne* von Ursula Geitner.³⁵⁶ Aus beiden wurden jedoch nur einzelne faktische Grundlagen ausgewählt, die im Kontext mit dem theoretischen Teil dieser Arbeit relevant erschienen.

10.1. Die Kindheit und Jugend der Karoline Schulze

Karoline Schulze beginnt ihre Memoiren mit den Worten, sie sei 1745 als eine gottesfürchtige Christin geboren worden und daran würde sich auch niemals etwas ändern. Die Eltern haben sie und ihren Bruder geliebt und sie betont bereits hier auf den ersten Seiten, dass sie nichts mehr als das Lügen hasst. Sie erzählt von einem heißen Sommer im Jahre 1749/ 1750, den jedermann lieber in der Natur denn im Theaterhaus verbringt und so müssen sie durch ganz Deutschland ziehen.³⁵⁷ Der Vater setzt trotz der schweren Zeit immer alles daran, niemandem etwas schuldig zu bleiben und tut dies auch lauthals kund, worauf Karoline die folgende exaltierte Aussage tätigt:

³⁵⁶ Beiden Werke diente als Quelle *Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld* gekürzt, kommentiert und in zwei handschriftlichen Konvoluten herausgegeben von Emil Benezé in Berlin 1915.

³⁵⁷ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 30 – 35.

„Dank dir, lieber Vater, noch im Grabe für diese innige Ausrufung [...] die tief mein Herz traf.“³⁵⁸

Von Anfang an demonstriert die Schauspielerin also, wie religiös, ehrlich und aus welchem respektablen Elternhaus sie abstammt und dass sie mit dem Grundsatz aufwächst, niemandem etwas schuldig zu bleiben.

Im Jahre 1750/ 1751 gründet Herr Schulze dann seine eigene Wandertruppe, auch hier stets darauf bedacht, sich niemals Geld borgen zu müssen und alles bezahlen zu können. Auf den nächsten Seiten offeriert Karoline nun eine interessante Anekdote, von einem jungen Mädchen namens Catharina Schädel, das sich bei Herrn Schulze als Schauspielerin bewirbt und genommen wird. Ein paar Tage darauf erscheint jedoch deren erzürnter Vater und holt die Tochter zurück, die heimlich weggelaufen ist, um sich den Komödianten anzuschließen. Vier Tage später bringt er sie aber schon wieder zurück, da das Mädchen nichts isst und sich umbringen will. Karoline erwähnt die Schädel danach mit keinem Wort mehr. Sie erzählt davon nur unter dem Aspekt, dass sie es absolut nicht nachvollziehen und verstehen kann, wieso ein bürgerliches Mädchen freiwillig zum Theater geht.³⁵⁹

Als nächstes schildert Karoline einen Schicksalsschlag, der bezeichnend für das – nicht nur physisch, sondern auch psychisch – harte Schauspielerdasein im 18. Jahrhundert ist. Der Prinzipal Schulze bestreitet die erste Aufführung mit seiner Gesellschaft, erhält guten Zuspruch und zahlreiches Publikum. Karolines Eltern sind glücklich und nach dem Abendessen knien alle nieder, beten gemeinsam und die Eltern bedanken sich bei Gott für die Gesundheit ihrer Kinder. Die Mutter hat erst vor Kurzem erneut mit einem Jungen entbunden, den sie nun zum Schlafen legt. Als sie am Morgen zu ihm geht, liegt er tot in seiner Wiege.³⁶⁰

Karoline erinnert sich:

„Den Abend sollte die zweite Komödie sein. Mein Vater wollte nicht spielen, aber meine Mutter, trotz ihres Leides, gab es nicht zu. ‚*Bedenk unsere Umstände, wie nötig wir Geld brauchen, Gott wird mir ja Kraft geben.*‘ Sie spielte!“³⁶¹

In Anbetracht des Todes ihres kleinen Bruders, einem wirklich schrecklichen Ereignis, das sie auf einer Seite in ihrer Biografie abhandelt, erscheint der nächste Vorfall, über den sich

³⁵⁸ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 36.

³⁵⁹ Vgl. Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 141 f.

³⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 142 f.

³⁶¹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 42.

Karoline drei Seiten lang beklagt, konträr dazu absolut übertrieben. – Während einer Aufführung hat sie sich versehentlich mit einem Degen in den Fuß gestochen.

„[...] Ich fühlte den Schmerz, und das Blut floß aus dem Schuh heraus. Doch alles dessen schwieg ich still, weinte nicht, dachte nur daran, meine Rolle gut zu spielen.“³⁶²

Nun beschreibt sie, wie sie zu niemandem ein Wort gesagt hat und erst ihre Nachbarin, die Gemahlin des Hauptmannes, dahinter kommt, als sie die Stufen nicht mehr rauf und runter gehen kann. Sie wird auf deren Zimmer getragen. –

„[...] Sie zogen mir den Schuh und Strumpf aus und erschraken nicht wenig, da sie meinen Fuß sahen, der blau und schwarz war. Der Hauptmann schickte sofort nach dem Regimentsfeldscher, der sagte, wofern ich noch 24 Stunden so gegangen, wäre der kalte Brand dagewesen. Aller Ansatz wäre bereits da. [...] so wurde mein Fuß in Zeit von 14 Tagen ganz geheilt, ohne daß je meine Eltern was gewahr wurden. [...] War damals noch nicht sechs Jahre, konnte aber schon leiden und schweigen.“³⁶³

Die detaillierte Art wie sie diesen Vorfall beschreibt, zieht sich durch ihre gesamten Aufzeichnungen. D.h. sobald sie eine Verletzung, Krankheit, ein Unglück oder wie auch immer geartete Schmerzen ereilen, wird dies bis ins kleinste Detail erörtert, wobei sie auch nicht müde wird, zu betonen, wie tapfer, unbeugsam und heroisch sie alles erträgt.

Die nächsten Jahre, von 1751 – 1756 laufen nicht gut für Karoline und ihre Familie. Sie weiß vom Ausbleiben der Zuschauer als Folge klerikaler Verbote zu berichten, woraufhin der Vater gezwungen ist, seine Gesellschaft aufzulösen.³⁶⁴ Sie erzählt von Hunger und Not, dass sie manchmal nur zweimal die Woche warme Speisen haben, sonst nur Brot, Salz und Wasser.³⁶⁵

Und wie essentiell die Protektion des Adels ist.

„Wir kamen in Regensburg an, spielten in dem Ballhaus. Verloren ist und war jeder Prinzipal in Regensburg, der keine Unterstützung von dem Fürsten Taxis hatte, und daran war nicht zu denken, weil der Hof italienische Schauspieler hatte. Das Ballhaus blieb leer und unbesucht, und folglich kam auch des Wochs keine Gage, oder doch nur eben von der Hand in den Mund.“³⁶⁶

³⁶² Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 144.

³⁶³ Ebd., S. 145.

³⁶⁴ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 45 – 47.

³⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 45 f.

³⁶⁶ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 48 f.

Aber auch die Abhängigkeit von der weltlichen Obrigkeit und den festgelegten Spielgebühren und Steuern in den freien Städten dürfen nicht unterschätzt werden.

„In Nürnberg ist und konnte nie ein Direktor reich werden; ja so sind die meisten, wenn sie nicht bankerott waren, es doch dort geworden. Denn von jeder Einnahme nahm der Rat den dritten Teil. So ging's also auch unserm Direktor: mehr Schulden, als er je bezahlen konnte.“³⁶⁷

Immer wieder muss die Familie Schulze sämtliche ihrer Besitztümer pfänden, sodass ihnen nur die Kleidung am Leib übrig bleibt. Oft nicht einmal das und sie sind in ihrer Not gezwungen, um Kleider zu betteln. Der Vater versucht die Familie mit Schreibearbeit, die Mutter mit Nähen und Flickern z. B. für die Wirtin bei der sie Logis haben, über Wasser zu halten. Oft bleibt dem Vater nichts anderes übrig und er reist allein durch ganz Deutschland bzw. sogar außer Landes nach Prag und Luxemburg, um für die Familie Anstellung bei einer Gesellschaft zu finden.³⁶⁸

1756, zu Beginn des Siebenjährigen Krieges, spielt die ganze Familie dann in Dresden. Karoline erzählt, dass sie, gerade einmal elf Jahre alt, bereits Rollen spielt, die sich für ein Kind sicher nicht schicken:

„Ein großer Reifrock, hohe Absätze und Frisur, machten mich nun freilich eine Viertelelle länger. [...] 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.“³⁶⁹

Doch bereits die nächsten Zeilen bezeugen, wie sehr sie in dieser erzwungenen Lage mit sich hadert und echauffiert sich –

„Daß wohl kein Frauenzimmer in der Welt mehr Verdienst hat, wenn es ganz tugendhaft bleibt, wie ein Frauenzimmer bei dem Theater. Noch ehe es einen Unterschied weiß, ob außer ihrem auch ein anderes Geschlecht ist, lehrt man es die Liebe, schwatzt solchem Süßigkeiten vor. [...] Man sollte lieber weinen, so jung die Knospen von schädlichem Wurm anfressen zu lassen.“³⁷⁰

³⁶⁷ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 49.

³⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 50 f.

³⁶⁹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 57 f.

³⁷⁰ Ebd., S. 58 f.

So bekommt Karoline im Alter von elf Jahren bereits erste Aufwartungen von jungen Männern und verliebt sich auch sogleich in einen sechsundzwanzigjährigen Grafen. Diese Liebesgeschichte wird von Karoline so theatralisch geschildert, als wäre sie die Hauptfigur in einem Dreigroschen Roman. Der besagte Graf ersucht als dann bei Karolines Vater um die Erlaubnis an, seine Tochter besuchen zu dürfen. Herr Schulze lehnt jedoch ab, da sie viel zu jung und er ein besorgter, integrierter Vater sei. Der Graf nimmt hierauf heimlich in Form eines Liebesbriefs Kontakt zu Karoline auf – mit den Worten:

„Karolinchen, ich sterbe, wo Sie mich verraten.“³⁷¹

Karoline ist hin- und hergerissen zwischen den Warnungen ihrer Mutter vor den vornehmen Männern, die glauben, sich aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung, alles nehmen zu können, was, wie und wann ihnen beliebt. Sie will ihren Eltern auch nichts verheimlichen, noch weniger aber den Grafen ‚sterben‘ sehen. Sie beschreibt die Situation mit den folgenden Worten:

„Unser Briefwechsel dauerte fort und war ein immerwährender Streit. Den Grafen liebte ich; nun wußte ich nur so viel, daß wenn sich zwei Personen liebten, so müßten sie von einem Geistlichen getraut werden, dann wären sie dadurch Mann und Frau. Wenn sie aber zusammen lebten, so wär das Frauenzimmer nicht Frau, sondern Mädchen, und das wär eine Sünde, und die würde, wo nicht ins Gesicht, doch hinter dem Rücken von allen Menschen verachtet. Ich erinnerte mich denn an manche solche Maitresse, die ich gesehen hatte. [...] Und dann pflegte mein Vater zu sagen: ‚*Solch ein Weibsbild ist mir ein Greuel in meinen Augen.*‘ Das alles wußte ich, und mich scheute also vor dem Gedanken: ‚*Auch ein Greuel in meinen Augen*‘ genannt zu werden. Das alles sagte ich und schrieb’s dem Grafen. So lieb wie er mir war, hätte ich ihm nie einen Kuss erlaubt, noch viel weniger gegeben.“³⁷²

Ganze sieben Seiten hält sich Karoline mit ihrer unglücklichen Liebesgeschichte auf. Sie erzählt, wie der Graf versucht, sie zu einer heimlichen Heirat ohne den Zuspruch ihrer Eltern zu überreden. Sie willigt jedoch nicht ein und behauptet, dass der Graf daraufhin vor lauter Kummer unter alten Kriegswunden leidet und alsbald im Sterben liegt. Karoline ist ob dessen zutiefst erschüttert, weint und schreit, offenbart sich ihren Eltern jedoch nach wie vor nicht. Im Sommer 1757 wird sie dann zum ersten Mal schwer krank.³⁷³

³⁷¹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 61.

³⁷² Ebd., S. 61 f.

³⁷³ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 60 – 67.

„Ich bekam ein hitziges Fieber und die Frieseln³⁷⁴, lag drei Wochen ohne Sinn und Verstand. Zu sehr hatte ich meinen Gram unterdrückt, es mußte ins Blut wirken. Alles zweifelte an meinem Aufkommen. Meine Eltern waren untröstlich.“³⁷⁵

Die Familie befindet sich zu dieser Zeit in Freiburg und kaum, dass Karoline sich erholt, erkrankt die Mutter. Die ganze Stadt ist verseucht und täglich sterben fünf bis sechs Menschen an den Frieseln. Nun wird auch noch der Vater krank und so haben sie zu allem Überfluss wieder einmal nichts zu Essen. Doch es kommt noch schlimmer. Am 9. Juni 1757 erleidet der Herr Schulze einen plötzlichen Schlaganfall und stirbt daran. Die Mutter selbst noch nicht vom Krankenbett erhoben, ist am Boden zerstört und fleht Karoline und ihren Bruder Karl an, sie nicht, wie bei dem Komödiantenstand üblich, im Alter und in Krankheit ihrem Schicksal zu überlassen.³⁷⁶

Im Folgenden bekommen Karoline, Bruder und Mutter Anstellung beim Prinzipal Doebellin, bis sich dieser 1758 mit dem gesamten erspielten Geld auf und davon macht und sämtliche Schauspieler ohne einen Groschen zurücklässt. Karoline's Familie hat erneut das Nachsehen und muss irgendwie durch anderswertige Arbeit über die Runden kommen. Die Mutter erledigt Mägdendienste und Karoline stickt Strümpfe, damit sie im Gegenzug zumindest ein Strohlager und Essensreste von der Wirtin bekommen. Als Karoline Näharbeiten für das Kriegslazarett bekommt, bessert sich zum Glück ihre Situation und sie können sich zumindest ordentliches Essen leisten. Gerettet aus der Not werden sie dann endgültig im August 1758 durch ein Engagement bei der Ackermanschen Gesellschaft.³⁷⁷

10.2. Karoline's Zeit als Schauspielerin bei der Ackermanschen Truppe

In Karoline's Beschreibung über ihre Beziehung zu den Ackermanns³⁷⁸ tauchen nun ständig Widersprüchlichkeiten dahingehend auf, ob diese nun redliche Leute seien und es gut mit ihr meinen oder nicht. So beginnt Karoline diesen Abschnitt ihrer Geschichte mit der Information, dass Madame Ackermann ihr für den allerersten Auftritt bei der Truppe bewusst

³⁷⁴ Frieseln sind ein Hautausschlag, Hitzepocken mit Fieber.

³⁷⁵ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 67.

³⁷⁶ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 67 – 71.

³⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 77 – 80.

³⁷⁸ Der Prinzipal Konrad Ernst Ackermann (1712 – 1771) gründet 1751 die Ackermansche Truppe, bei der die Schulzin fast ein Jahrzehnt als Schauspielerin agiert.

eine neue Rolle gibt, die sie überhaupt noch nie gespielt hat und auch keine zusätzliche Probe gewährt.

„Daß ich nicht so gespielt, ganz *so* gespielt, wie ich hätte sollen, war kein Wunder. Und laßt die größte Schauspielerin auftreten, sie leistet gewiß das nicht in einer falschen Situation, als was ich noch den Tag geleistet habe. Hier war also Chikane und Malize gegen mich schon den ersten Tag. Doch ich war jung und hübsch. Wer konnte mir schaden? Ich wurde bei jedem Abgang applaudiert, und das machte mir Mut, [...]“³⁷⁹

Dessen ungeachtet beklagt sie sich weiter über die Schikanen und den Konkurrenzkampf innerhalb der Truppe:

„Ich glaube nicht, daß vor mir, noch nach mir wieder eine Schauspielerin kommt, die mehr Verfolgung erlitten hat als ich, die mehr unterdrückt worden. Und ich gestehe es selbst: ein Wunder ist's, daß ich das geworden, was ich war. Zum Glück für mich war mein munteres Temperament. Wär das nur im geringsten melancholisch gewesen, würde man mich verzagt gemacht haben. Kabalen, Lästerungen, Neid und Bosheit sind bei dem Theater unvermeidlich. Auch der Rechtschaffenste *soll es nicht sein*. Ich kümmerte mich um weiter nichts als um meine Arbeit und ließ jedem seine Narrheit, wie sie ihm am besten anstand.“³⁸⁰

Karoline proklamiert des Weiteren, dass sie dank ihres Fleißes und ihres Bemühens auch immer mehr Rollen bekommt. Nun schwärmt sie von der Großherzigkeit der Ackermanns, die zwei verhinderte Schauspielerinnen voll bezahlen und zwar ganze sechs Wochen lang. Sowas habe sie noch nie gesehen. Üblicherweise müssen die übrigen Schauspieler für die kranken Kollegen aufkommen.³⁸¹ Nur ein paar Seiten weiter echauffiert sie sich dann aber über das Prinzipalen-Paar.

„Und so gerechte Ursachen wir auch zu Klagen hatten, ja, so sehr wir misshandelt wurden, blieben wird doch. Herr Ackermann sah unsere Arbeit, wußte, daß er uns nicht bezahlte, wie wir's doch verdient hatten.“³⁸²

Zusätzlich unterstellt Madame Ackermann Karoline eine Affäre mit ihrem Mann, was die Delinquentin jedoch als ungerechtfertigt abweisen kann. Trotz derlei Ärgernissen schwärmt

³⁷⁹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 86.

³⁸⁰ Ebd. S. 87 f.

³⁸¹ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 88.

³⁸² Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 94.

selbige im Zeitraum von 1759 bis 1761 von einem ehrenwerten Straßburger Publikum und von der Freiburger Gesellschaft, in der sie ein willkommenen Gast ist. Doch bereits Ende Juli 1761 bekommt sie erneut eine schwere Krankheit, die Rote Ruhr. Ihr Weg führt die Wandertruppe zu Schiff nach Rastatt und während alle ins nahegelegene Dorf eilen, um Logis zu suchen, setzt die Bootsbesatzung Karoline halbtot an Land ab. Selbige, zu schwach zum Gehen, ist gezwungen auf allen Vieren Richtung Dorf zu kriechen. Erneut schildert sie voll Inbrunst ihr Elend:

„Ich bat solchen [einen Bauern] für Geld und gute Worte, mich ins Dorf zu tragen. Der aber hatte keine Zeit und mußte nach seinem Dorf. Nun kroch ich denn weiter und kam halb zehn Uhr in der Nacht ins Dorf. Am Tor blieb ich liegen, [...] als meiner ein Bauer ansichtig wurde durch mein Wimmern. Der nahm mich auf den Arm und trug mich in drei Häuser, und nirgends war jemand von uns. Endlich im vierten, da waren sie. Man brachte mich zu Bett, und ich dachte nicht, den Morgen zu erleben.“³⁸³

Doch sie erholt sich und zieht mit der Gesellschaft weiter durch Deutschland. 1763 macht die Truppe gerade Station in Cassel als diesmal Karoline's Mutter erneut schwer krank wird und zu allem Unglück stürzt ihr Bruder beim Tanzen und es bleibt an Karoline, für sie alle drei zu sorgen.

„Ich war auch alles: Köchin und Krankenwärterin, mein Friseur, meine Kammerjungfer. Ich trug's Wasser vom Brunnen zwei Treppen hoch, hackte Holz, tanzte [...] Hatte alle Tage fast eine neue Rolle [...] mußte nunmehr ins Fach der ersten Liebhaberinnen, da Madame Hensel fort war [...] kleineren Rollen [...] rechne ich gar nicht mit. Und dabei war ich immer munter, lustig und fröhlich, denn ich hoffte auf Gott, daß Mutter und Bruder würden wieder gesund werden.“³⁸⁴

Zu diesem Zeitpunkt, die Schulzin ist gerade achtzehn Jahre alt, verliebt sie sich erneut. Dieses Mal in einen Major. Selbiger beteuert seine Liebe zu ihr, konstatiert aber alsbald, dass er sie ihres Standes wegen nicht heiraten dürfe. Einerseits wäre da eine Tante, die niemals in die Eheschließung mit einer Komödiantin einwilligen würde und andererseits sei er als Soldat dem Landgrafen verpflichtet und würde durch derlei Heirat als ehrlos abgedankt werden. Karoline will aber um nichts in der Welt, so sehr sie ihn auch liebt, seine Mätresse werden. Ihr graut alleine vor dem Gedanken daran. Lieber will sie warten, ihm ewig treu sein, bevor sie diesen Pfad der Sittenlosigkeit beschreitet. So schnell gibt sich der Major Dalwig jedoch

³⁸³ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 97 f.

³⁸⁴ Ebd., S. 112 f.

nicht geschlagen und versucht weiter mit allen Mitteln die junge Schauspielerin zu überreden. Ohne Erfolg. Karoline bleibt standhaft, dem Tugendpostulat streng ergeben. Und so scheitert auch diese Liebesgeschichte und sie zieht mit der Truppe von dannen. Welchen Kampf sie hier auszufechten hat, wie viel Herzschmerz ihr auch diese gescheiterte Liebe zufügt, beschreibt sie minutiös auf beinahe zehn Seiten.³⁸⁵

Bezüglich der Analyse ihrer Autobiografie ist vor allem die Tatsache obligat, dass sie zu keinem Zeitpunkt in ihrem Leben dem Schauspielerinnen-Miasma des Mätressentums unterliegt. Fortwährend insistiert sie in ihre tugendhafte Moralität.

Im Sommer 1763 führt der Weg der Ackermanschen Truppe dann weiter nach Braunschweig und Karoline leidet nach wie vor sehr unter ihrem Liebeskummer. Dreimal versucht sie den Major Dalwig noch mit Briefen zu erreichen, erhält aber keine Antwort. Und wieder wird sie schwer krank.

„Meine starke Arbeit, der innerliche Gram, machten mich zusehends abfallen. Ich fing an, Blut zu brechen, und dem ohngeachtet arbeitete ich fort, denn ich wollte mein Leiden, mein Leben enden.“³⁸⁶

Sie erwähnt nur kurz, dass sie in der Rolle der ‚Miß Sara Sampson‘³⁸⁷ große Erfolge am Hof feiert und sie ein weiteres Mal in dieser auftreten soll, um sich dann sogleich der detaillierten Schilderung ihres desolaten Zustands zu widmen, anstatt genauer auf ihre künstlerische Leistung einzugehen. So wird der –

„[...] Husten stärker und mit solchem ein Blutauswurf. Meine Angst, wie kann ich die schildern! Nicht um mich, das weiß Gott, nur wegen Ackermanns jammerte ich. Ach Gott, wenn ich morgen nicht spielen könnte! Das Stück von Ihrer Hoheit verlangt! Müßen froh sein, wenn wir ein Stück wiederholen können, da so wenige besetzt sind.“³⁸⁸

Der Arzt verbietet ihr zu tanzen, wenn sie denn schon unbedingt spielen muss. Ackermanns haben dafür keinerlei Verständnis, doch ihr Bruder Karl gibt nicht nach und echauffiert sich:

³⁸⁵ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 113 – 122.

³⁸⁶ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 122.

³⁸⁷ Miss Sara Sampson, ein Stück von Lessing, 1775 erschienen und uraufgeführt, ist das erste bürgerliche Trauerspiel in der neueren deutschen Literatur. Entwickelt sich zu Karolines Paraderolle, in der sie immer wieder gefeiert wird und die einzige Rolle, die deswegen öfters in ihren Memoiren vorkommt.

³⁸⁸ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 149.

„Meine Schwester spielt, und wenn sie halbtot wäre, aber weiß Gott, sie kann und darf heute nicht tanzen.“³⁸⁹

Sie übersteht ihren Auftritt mehr schlecht als recht. Gegen Ende des vierten Aktes spuckt sie Blut und muss von der Bühne getragen werden. Nun sieht auch Ackermann, dass er es mit keiner eingebildeten Kranken zu tun hat. Karoline schwadroniert weiter:

„Ich dachte für Angst und Schmerzen, es wäre mein Ende da. Der Blutsturz ging vorüber. Ich schluckte meine Mixtur und nahm auf einmal, was mir zu drei Malen verordnet worden. Ackermanns kümmerten sich um mich nicht weiter als nur insoweit, ob ich nicht bald den 5. Akt anfinde. Dafür aber hatte Ihre Hoheit die Gnade, mir sagen zu lassen, ich möchte mich schonen, und der 5. Akt sollte lieber nicht gespielt werden. Ihre Hoheit hätte meiner wegen viele Angst das Stück hindurch gehabt, wie ich die schwere Rolle aushalten könne. [...] Ich ließ Ihrer Hoheit in Untertänigkeit für die hohe Gnade danken und hoffte, noch die Rolle zu enden. Ich spielte meinen 5. sterbenden Akt ohne weiße Schminke gewiß nie so natürlich.“³⁹⁰

Die frustrierte junge Frau fährt fort mit den bedeutungsschwangeren Worten:

„Das war das erstemal, wo ich gegen das Theaterleben einen Widerwillen fühlte und in mir der sehnliche Wunsch rege wurde: Ach, könntest du es verlassen! Bei dem Theater ist kein Dank zu verdienen!“³⁹¹

Auch wenn die Schilderung der Schulzin sicher überzeichnet ist, zeigt sie doch sehr deutlich, wie wenig Rücksicht selbst bei schwerster Krankheit genommen wird und was man den Komödianten wirklich abverlangt.

Die nächsten Passagen ihrer Memoiren widmet Karoline erneut ihrer unbescholtenen Tugendhaftigkeit. Es betrifft ihre Zeit in der Universitätsstadt Göttingen im Jahre 1764, wo verlangt wird, –

„[...] daß Verstand und Talent erfordert werden, seine Rolle zu spielen, so gut auf dem Theater als außerhalb desselben, und lieber ein Tadel als Schauspielerin sich zu unterwerfen als dem einer guten Bürgerin. Ich nahm mir vor, bei meiner Flüchtigkeit und meinem munteren Wesen sehr auf der Hut zu sein, jeder Gelegenheit einer Bekanntschaft auszuweichen, und wenn es auch mit dem Gesittetsten der Universität gewesen wäre. Nie ging ich allein über die Gasse, mein Bruder mußte mir seinen Arm

³⁸⁹ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 149.

³⁹⁰ Ebd., S. 150.

³⁹¹ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 150.

geben. Ich war ohne Affektation gegen den, der sehr einfach, wie gegen die, die reich gekleidet waren, gleich höflich und freundlich.“³⁹²

Die Schulzin fährt fort mit einer sehr überspizten, beinahe kuriosen Schilderung, wie schwer man es ihr nicht mit unzähligen Avancen mache, wo sie sich doch so bemühe, damit nicht das kleinste fälschliche Gerücht gegen ihre eklatante Sittsamkeit entstehe. Mit allen möglichen Ausreden versuchen sich die Göttinger Herren Eintritt in ihre Wohnung zu verschaffen, dass Karoline sich nicht mal mehr aus dem Zimmer traute, sich sogar unter dem Tisch versteckte. Die Mutter muss einschreiten und suggeriert, wie sehr sie durch das renitente Erscheinen der Herren, um ihren guten Ruf besorgt seien. So nehmen die besagten Freier, schwer beeindruckt von ihrer unbescholtenen Tugendhaftigkeit, Abstand von Karoline, jedoch wird sie nun von den selbigen noch mehr verehrt und allabendlich mit dreimaligen Vivat vom Theater bis zu ihrem Haus begleitet, um ihr die gebührende Huldigung zu bezeugen.³⁹³

Die darauf folgende Anekdote über ihre Auftritte in Göttingen widmet die Schulzin zwar ihren Schauspielkünsten, diesmal aber nur um ihr Talent und Können zu betonen und zu wiederholen, wie sehr sie doch vom Publikum, von der ganzen Stadt gefeiert, geliebt und vergöttert wird. Etwaige Rollen und Aufführungen werden nicht präzisiert, ihre Paraderolle der ‚Miß Sara Sampson‘ nur kurz im Verlauf angeführt. Karoline schwärmt:

„Den Tag darauf wurde Lessings ‚Sara Sampson‘ gegeben. Das Haus war zum Brechen voll. Und ich zweifle, ob je so eine allgemeine Stille, während wir spielten, in einer Kirche gewesen ist. [...] Wir spielten nun ruhig fort, und alle Abende hatte ich die gewöhnliche Begleitung und das dreimalige Vivat. [...] Nun kam die letzte Komödie. Aber wie solche aus war und das Ballett, da ließen sie es sich nicht wehren und wurde ihnen auch nicht versagt, kamen alle aufs Theater, bedankten sich in kurzen Worten bei mir und küßten mir die Hände. Ich dachte, der Zug würde gar nicht alle werden. [...] Alle Burschen [standen] in zwei Reihen [...] Jeder sagte: ‚Gute Nacht – leben Sie wohl!‘ Glückwünsche und Danksagung aus jedem Mund! Ich mußte weinen und kann sagen, daß ich gewiß ihre Güte und Liebe fühlte mit dem dankbarsten Herzen. Sobald sie Licht in meinem Zimmer sahen, donnerten sie wieder ihr dreimaliges: ‚Mademoiselle Schulz Vivat Hoch, und abermals Hoch!‘ daß man sie gewiß in ganz Göttingen gehört hatte und mir die Ohren gellten.“³⁹⁴

³⁹² Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 130.

³⁹³ Vgl. Ebd., S. 130 – 132.

³⁹⁴ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 133 f.

Die nächste Station der Schulzin führt sie 1765 nach Hamburg. Zu dieser Zeit lernt sie auch ihren zukünftigen Gatten, den Bankoschreiber Kummerfeld kennen, der im Nachbarhaus wohnt und es entwickelt sich eine wahre Freundschaft. Karoline's Mutter ist seit geraumer Zeit krank und zeigt keinerlei Besserung. Sie leidet an dem jahrelangen Blutverlust und bekommt nun die Auszehrung und Wassersucht. Als sie im Sterben liegt, sind Karoline und ihr Bruder gezwungen, trotz der traurigen Umstände, frisch und fröhlich auf der Bühne zu agieren und die Mutter am Sterbebett zurückzulassen. Karoline schreibt:

„[Ich] ging fort in mein lustiges Elend. Was ich gespielt, weiß ich nicht mehr. Das weiß ich, daß ich kein ander Wort sagte, als was ich aus dem Souffleurloch hörte. [...] Karl sprang herum, und die Tränen rannen ihm über die Backen. Ein erbärmlich Tanzen und Lustigseinsollen!“³⁹⁵

Nach der Vorstellung eilen die beiden sofort zur Mutter. Diese stirbt schließlich am 16. Februar 1766.

10.3. Verleumdung und falsche Kritik im Konkurrenzkampf mit der Madame Hensel

Wie die meisten ihrer Zunft muss sich auch die Schulzin mit unsachlicher, neidvoller Kritik herumschlagen und leidet unter den mühseligen Konkurrenzkämpfen den anderen Schauspielerinnen gegenüber. Die Komödiantin reflektiert über diesen unliebsamen Vorfall sehr genau, weshalb er im Kontext der Arbeit auch nicht zu kurz kommen soll.

Als die Ackermannsche Gesellschaft 1766 in Hamburg gastiert, trägt es sich zu, dass plötzlich schlechte Kritik gegen das Prinzipalen-Paar und deren Schauspieler laut wird. Von derlei Schmähchriften verschont bleibt einzig und allein Madame Hensel³⁹⁶, wie Karoline zu berichten weiß. Es liegt demnach auf der Hand, dass sie mit dem Kritiker gemeinsame Sache macht. Die Schulzin konstatiert an dieser Stelle, dass sie wegen dem ständigen Streit mit der Hensel oft genug überlegt habe, zu einer anderen Truppe zu wechseln, sich dann aber immer wieder zum Bleiben entscheidet, da genau das die hinterhältige Hensel ja im Sinn habe – sie zu vertreiben, denn dann wäre sie ihre größte Konkurrentin los. Karoline geht hier sogar so

³⁹⁵ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 148.

³⁹⁶ Friederike Sophie Hensel (1737 – 1789) eine der bedeutendsten Schauspielerinnen ihrer Zeit. Lessing ist ein großer Befürworter ihrer Kunst und sie ist seine Favoritin in der Rolle der „Miss Sara Sampson“. Darüber hinaus ist die Hensel als eitle, dünkelhafte, rollensüchtige Person verschrien.

weit, der Hensel zu unterstellen, sie habe sie in der Rolle der ‚Sara Sampson‘ kopiert und ihre Deklamation ‚gestohlen‘.³⁹⁷

Die Schulzin tut hier ihren Unmut gegen die vielen unbilligen Kritiken-Schreiber kund, die den Konkurrenzkampf zwischen den Schauspielerinnen erst schüren und schimpft:

„Jeder, der sich anmaßt, Theater und Schauspieler zu kritisieren, muß [...] von aller Parteilichkeit sich frei wissen. Tadelt, aber seid nicht boshaft, nicht hämisch! [...] ich könnte ganze Seiten voll Schauspielerinnen und Schauspieler mit Namen nennen, die unbillige Kritiken mehr in ihrer Kunst mißmutig gemacht als Lob und Beifall sie stolz gemacht [...] Der unbillige Kritiker, der einen Schauspieler auf des andern Kosten lobt oder tadelt, verdiente öffentlich mit Ruten gestrichen zu werden. Macht gegeneinander gehäßig! Bringt so manchen Rechtschaffenen um sein Brot!“³⁹⁸

Schnell wird dann auch der Übeltäter entlarvt und es handelt sich um keinen geringeren als Johann Friedrich Löwen.³⁹⁹ In ihrer Biografie findet man Karoline nie wieder so in Rage als hier gegen Löwen’s Person. So bringt sie zorn erfüllt das folgende zu Papier:

„Den Morgen kam ich mit meiner Zeitung zur Tanzprobe und nannte nun öffentlich Löwe das, was er war. Er schlich herum, wie jeder schleicht, der kein gutes Gewissen hat, kurz, so gebückt und demütig auch vor dem Niedrigsten von uns, daß es nicht der Mühe wert gewesen wäre, den Wurm zu treten. [...] *„Ja, ich bin der vorlaute Schurke, weiß das Unrecht, das ich euch angetan. Aber habt Erbarmen mit meinem ohnedies gebeugten Rücken! Was tut man nicht ums Brot?“* [...] Und es war sein Glück. Denn hätte er ein Wort, ja, nur eine Miene gemacht, er wäre so zugerichtet worden, daß ihn seine Frau auf dem Bette hätte zu Tode füttern müssen, wär’s auch nur mit Kartoffeln gewesen.“⁴⁰⁰

Und sie echauffert sich weiter mit den Worten:

„Kann man sich was Elenderes denken als so eine Memme? Und mußte man nicht vor ihm ausspucken? Das geschah denn auch. So oft er mir in den Weg kam – denn seine Rechtfertigung kam nicht – spie ich aus. Und so machte es jeder, bis auf die Hensel; [...]“⁴⁰¹

³⁹⁷ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 152 f.

³⁹⁸ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 153.

³⁹⁹ Auf die Person Löwens wurde im Kapitel 2.4.4. bereits näher eingegangen. Es ist einer der Mitinitiatoren der Hamburger Entreprise und der Schwiegersohn des Prinzipals Schönemann.

⁴⁰⁰ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 154 f.

⁴⁰¹ Ebd., S. 156.

Da Löwen sich auf die Hamburger Entreprise konzentriert, nimmt die schlechte Kritik dann zwar alsbald ein Ende, der Streit bedeutet aber letztendlich den Todesstoß für die Ackermansche Gesellschaft. Von nun an haben die Entrepreneurs das Sagen am Hamburger Theater und der mittlerweile hoch verschuldete Ackermann ist gezwungen, seine Truppe aufzulösen. Karoline selbst hat auch keine Lust noch länger in Hamburg zu verweilen, da sie mit der Theaterreform sowieso rein gar nichts anfangen kann. Sie findet es absurd, dass von nun an Ballette auf einer gereinigten regelmäßigen Schaubühne nichts mehr zu suchen haben. So beschließt sie zum Prinzipal Koch⁴⁰² nach Leipzig zu gehen, dem sie einst versprochen hat, wenn sie nicht mehr für Ackermann spielen wolle, sich seiner Truppe anzuschließen.⁴⁰³

10.4. Das glücklichste Jahr der Schulzin als Schauspielerin

Froh endlich von Hamburg weg zu sein, kommt Karoline frohen Mutes am 18. März 1767 in Leipzig an. Doch dort erwartet sie die nächste böse Überraschung. Böswillige Verleumdungen gegen ihre Person sind bis nach Leipzig vorgedrungen. Dieses Mal geht es dabei um ihr Aussehen und Karoline gibt den Dialog mit Madame Koch wieder:

„[...] ‚Aber ich bin so verwundert, Sie nun selbst zu sehen, nach der Beschreibung, die man mir von Ihnen gemacht hat.‘ ‚Doch um des Himmels Willen nicht zu schön? Denn das bin ich nicht.‘ ‚Nein, Mamsell, das wahrhaftig nicht. Kein Affe kann so aussehen, als wie man Sie uns beschrieben. Klein wie ein Kind von 10 Jahren, aber so dick. Und dicker wie lang. [...] Kleine schielende Augen, die so tief in dem Kopf liegen, [...] einen großen, abscheulichen Mund mit starken, aufgeworfenen Lippen, schwarze, häßliche Zähne, eine eingedrückte Nase. Nein Mamsell, es ist nicht möglich, Ihnen alles zu sagen. Was gibt es für abscheuliche Menschen!‘ [...]“⁴⁰⁴

Die Schulzin bewahrt vorerst Contenance und suggeriert, dass sie nun in der Realität alle Lügen straft und sieht ihren Vorteil darin, dass wo man nichts erwartet, man auch niemanden enttäuschen kann. Und doch kann sie in ihren Memoiren diese infamen Unterstellungen nicht auf sich sitzen lassen, wo sie doch in Wirklichkeit eine wahre Schönheit ist und schwärmt in übertriebenem Maße:

⁴⁰² Gottfried Heinrich Koch (1703 – 1775) hält noch immer an der alten Aufführungstradition fest und gestaltet die regelmäßigen Dramen nicht wirklich ‚regelmäßig‘, sondern baut Intermezzi und Ballette zwischen die Akte ein.

⁴⁰³ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 156 – 158.

⁴⁰⁴ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 164.

„Groß von Person war ich nicht. Doch aber auch nicht von den ganz Kleinen. [...] Mein Fuß war hübsch. [...] Meine Hände waren sehr hübsch, so wie meine Arme, rund und zart, nicht blendend, weiß wie bei einer Kranken, nein, ein gesundes Weiß. Mein Hals und meine Brust, ein Meisterstück der Natur! Schöner war gewiß keine mehr. [...] Kleine, sehr schön geformte Ohren. Dunkelbraunes, langes, starkes Haar, das mir bis an die Hälfte der Waden reichte, denn wenn ich mit aufgelösten Haaren kniete, lag es handbreit auf dem Fußboden. [...] Die Augen blau und voll Feuer [...] zwei Reihen Zähne, die man nicht schöner sehen konnte. Übrigens zart im Gesicht [...] So sah ich aus. Und wenn ich nicht so ausgesehen hätte, würde ich mich nicht nach einer so langen Reihe von Jahren so erhalten haben, wo Mädchen von 20 Jahren neben mir aussahen, als wenn sie meine Mütter wären.“⁴⁰⁵

Am 22. April 1767 ist dann endlich ihre Premiere in Leipzig und das Theaterhaus gerammelt voll. Karoline meistert ihre Rolle mit Bravour und die anfängliche Stille der überraschten Zuschauer weicht einem nicht enden wollenden Applaus und Bravo-Rufen. Auch Madame Koch gratuliert ihr zu diesem fulminanten Erfolg, nachdem sich alle Neider und Lügner in Grund und Boden schämen können. Es folgt das Ballett mit ihrem Bruder Karl, wo man vor lauter Beifallsbekundungen keine Musik mehr hören kann. Karoline reflektiert, dass nicht einer in Leipzig für sie gewesen sei, doch mit einem einzigen Auftritt habe sie die Herzen aller Zuschauer erobert. Des Weiteren prahlt sie mit immer neuen Angeboten für Engagements in Wien und Mainz, die nun ins Haus geflattert kommen. Und man höre und staune, auch die Hamburger Entrepreneurs wollen die Schulzin zurück. Karoline ist glücklich und schreibt:

„Konnte ich noch mehr Revanche verlangen? Gaben sie mir solche nicht alle selbst, ohne daß ich sie suchte? Ich leugne nicht, ich tanzte mit dem Brief in der Stube herum.“⁴⁰⁶

Auch ihre Absage nach Hamburg ist schnell verfasst:

„Von einer gewissen Theater-Seuche, wovon der größte Teil unserer Theater-Helden und –Heldinnen angesteckt ist, und der in Neid der Rollen und des Putzes besteht, bin ich, dem Himmel sei Dank, niemals mit angesteckt worden.“⁴⁰⁷

Und fährt fort mit den Worten:

⁴⁰⁵ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 165 f.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 171.

⁴⁰⁷ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 172.

„Wie ruhig lebe ich hier! Mit welchem Vergnügen gehe ich auf das Theater! Und wenn ich weggehe, ist es immer mit dem Wunsch, daß doch bald wieder der andere Abend da sein möchte! Hier bei Herrn Koch kann ich sagen, daß ich das erste Mal mit meinem Stand zufrieden bin und Gott danke, daß ich bin, was ich bin. [...] Sollte ich mir selbst so verhaßt sein, und in eine solche Verwirrung zurückkehren, wie auf dem Hamburger Theater herrscht? [...] Mein Bruder und ich, wir empfehlen uns den Herrn Entrepreneurs und danken ihnen, für die Ehre, die sie uns erzeigten. [...] Leipzig, d. 5. August 1767.“⁴⁰⁸

Die Schulzin schließt dieses leidige Kapitel der Entrepreneurs mit den folgenden Worten ab:

„So gewiß ist's, ich würde, wenn ich auch ohne Brot gewesen wäre, lieber den ersten besten Buden-Prinzipal wie die große Hamburger Entreprise gewählt haben, [...]“⁴⁰⁹

10.5. Die Ehe mit Herrn Wilhelm Kummerfeld

Karoline beschreibt, wie sich die Freundschaft zwischen ihr und dem um zweiundzwanzig Jahre älteren Wilhelm Kummerfeld, ihrem Nachbarn in München, mit dem sie stets in regen Briefkontakt stand, zu Liebe weiterentwickelt hat, bis ihr selbiger dann auch einen Heiratsantrag macht und sie zu Ostern 1769 ehelichen möchte. Karolines Freude und Glück ist groß. Ihr ganzes Leben lang hat sie auf eine Chance gehofft, das Theater verlassen zu können. Stets hat sie das folgende Bild vor Augen gehabt:

„Alles Lob, das manches junge Mädchen bei dem Theater stolz, übermütig, neidisch, hämisch und boshaft gegen ihre Gespielinnen gemacht hatte, wirkte in keinen den Fehlern auf mich und verrückte nie meinen Kopf, noch vergiftete solches mein Herz. Die vielen Unglücke, die ich mit meinen Eltern in meiner Kindheit erlebt hatte, das Alter und die langen kränklichen Umstände meiner Mutter waren mir das sicherste Verwahrungsmittel, daß mich die allgemeine Theater-Seuche nie mit hinriß. Auch meine Mutter war schön, jung. Auch ihr band man Blumen- und Lorbeer-Kränze. Was wäre sie nun im Alter gewesen, wenn sie keine Kinder gehabt hätte?“⁴¹⁰

Gerne nimmt sie also den Antrag des redlichen Bankoschreibers an. Nicht jedoch ohne ihm zuvor in einem Brief einige Forderungen zu unterbreiten. Die zweiundzwanzigjährige Karoline zeigt sich dabei von einer schlaun, eloquenten, vernünftigen, emanzipierten und

⁴⁰⁸ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S.173.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 173.

⁴¹⁰ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 153 f.

vorausdenkenden Seite, fernab von dem naiven Mädchen, das sie einst gewesen ist. Sie beginnt wie folgt:

*„Der erste ist die Religion. Ungestört will ich in der meinigen leben und sterben; [...] Der zweite Punkt ist das Theater. Sie wissen die Vorurteile, die die meisten dagegen haben. Fühlen Sie sich stark genug, über alle Vorwürfe, die man Ihnen einst machen kann und wird, hinauszusehen? Sie wissen, so wenig der Fürst zu seiner Geburt selbst etwas beigetragen, so wenig hab‘ ich’s. Nicht um müßig, bequemer oder freier zu leben, bin ich auf dem Theater. Meine Eltern waren vor mir auf demselben und gaben mir bei dem Theater mein Dabeisein. Gereicht mir also zu keinem Vorwurf, und unglücklich wäre der oder die, die über mich die Nase rümpfen oder mir die Achtung versagen würden, die mir zukommt.“*⁴¹¹

Es ist der Schulzin nach wie vor das größte Anliegen, nicht dafür verachtet zu werden, dass sie dem Komödiantenvolk angehört. Sie ist eine zu stolze Person und hat zu hart für ihre Tugendhaftigkeit gekämpft, als dass sie dahingehend irgendwelche Anschuldigungen erdulden könnte. Schon gar nicht von dem Mann, den sie zu ehelichen gedenkt. Dem folgt der dritte Punkt:

*„Das Dritte ist: Ich habe kein Vermögen. Mein Reichtum ist meine Kunst. [...] Bin frei von Schulden. [...] Nie, lieber Kummerfeld, habe ich mich um das Ihre bekümmert! Ich weiß nicht, wie reich oder wie nicht reich Sie sind. [...] Kummerfeld, denken Sie, daß ich bloß Ihretwegen das Theater als meinen einzigen Stecken und Stab von mir lege. Bloß aus Liebe für Sie. Bloß als die einzige Hoffnung, im Alter versorgt zu sein. Gottlos, unverantwortlich wäre es von Ihnen, wenn Sie mich jetzt in der Blüte meiner Jugend, jetzt, wo ich ernten kann aufs Alter, jetzt mich aus meinem Brot, in meiner Jugend mich in Ruhe setzten und in meinem Alter hilflos mich zurückließen, daß ich wieder gezwungen wäre, mein Leben zu erhalten, bei dem Theater Schutz zu suchen, das Mitleid der Edlen und der Spott des gemeinen, niederträchtigen Auswurfes von Menschen würde!“*⁴¹²

Und endet mit den Worten:

*„Der vierte Punkt ist, daß Ihre ganze Familie mich als Ihre Frau erkenne und so mit mir umgehe. [...] Nun, Freund, überlegen Sie alles! Können Sie mir bürgen für die vier Punkte, so bin ich die Ihrige. Können Sie nicht, so bleiben wir Freunde. [...] 16. August 1767.“*⁴¹³

⁴¹¹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 176.

⁴¹² Ebd., S. 176 f.

⁴¹³ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 177 f.

Karoline weiß genau, dass sie ihre ganze Existenz mit dieser Heirat aufs Spiel setzt, jetzt, wo sie am Höhepunkt ihrer Karriere angelangt ist. Kummerfeld zeigt sich aber mit allen vier Punkten einverstanden und die Heirat ist beschlossene Sache. Fortan spart die zukünftige Braut für ihre Aussteuer, wo sie nur kann, damit ihr Mann ihr nicht einmal ein paar Schuhe zu kaufen braucht.⁴¹⁴ So schreibt sie an anderer Stelle, dass ihr Abendessen von nun an aus den Resten vom Mittag besteht und dass sie sich vom Sommer über den Winter nicht ein Stück Butter, Käse oder Obst gegönnt habe, nur um sämtliche anfallende Kosten selbst zu bestreiten.⁴¹⁵

Der Schulzin ist dennoch schwer ums Herz, da ihr Leben als Schauspielerin gerade jetzt zum ersten Mal glücklich und erfüllt ist. Einerseits schwärmt sie von den mittlerweile über hundert zärtlichen Briefen ihres Wilhelms, die fast täglich kommen, andererseits ist sie zutiefst betrübt. Sie deklariert:

„Die Hälfte meiner noch übrigen Lebensjahre hätte ich dafür hingeben, wenn ich zu gleicher Zeit Kummerfelds Gattin und bei Koch Schauspielerin hätte sein können.“⁴¹⁶

Es ist ein tränenreicher Abschied von der Kochschen Truppe und dem geliebten Leipziger Publikum. Sie schwelgt in ihrer Erinnerung, wie sie zum letzten Mal als berühmte, große Schauspielerin gefeiert wird. –

„[...] so spielte ich den 10. Februar [1768] das letzmal die Sara von Lessings Trauerspiel. Das Haus war den Abend sehr voll, denn man wußte es allgemein, daß ihre Schulzen zum letzten Male mitspielen würde, und jeder wollte sie noch zuletzt sehen. [...] Alles weinte um mich her, und diese aufrichtigen Tränen, die ich um mich fließen sah, waren meinem Herzen mehr empfindlich als der laute Beifall, den man von so vielen Händen mir zuklatschte. [...] Der 19. [Februar] war dann der letzte Abend, daß ich auf dem mir ewig unvergeßlichen Leipziger Theater im Ballett auftreten sollte.“⁴¹⁷

Und fährt auf der nächsten Seite fort:

„[...] Alles weinte laut, nicht ein Auge im ganzen Schauspielhaus war trocken. Man schrie, man schlug in die Hände und rief: *Vivat, lebe wohl, lebe glücklich, sei Dank!*

⁴¹⁴ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 181.

⁴¹⁵ Vgl. Ebd., S. 189 f.

⁴¹⁶ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 179 f.

⁴¹⁷ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 160.

Dank dir! ' Ein solcher Abschied wie dieser war wohl nie erlebt worden – und wird nie wieder erlebt werden!⁴¹⁸

Karoline verlässt am 24. Februar 1768 Leipzig und ehelicht am 12. April Wilhelm Kummerfeld in Hamburg.⁴¹⁹ Leider ist die Ehe von Anfang an alles andere als glücklich und Karoline erzählt, dass das Verhältnis zwischen ihr und ihrem Mann trotz Heirat lange Zeit ein rein freundschaftliches ist.⁴²⁰ Sie wird depressiv, weiß nicht weiter und wendet sich an ihren Gatten, der darauf beharrt alles beim Alten zu belassen. Im Folgenden wird Karoline dann wider Erwarten schwanger, verliert jedoch das Kind. Und genau hier befindet sich eine neuerliche Kuriosität in ihren Memoiren. Man würde meinen, dass sie ein so furchtbar tragisches Ereignis genauer schildern wird, doch sie beschreibt es in einem einzigen Absatz, wobei die Begründung, warum sie ihr Kind verliert geradezu obskur erscheint.

„Es kam aber nachher alles anders, so daß wir in der Folge ein Kind erwarten konnten. Aber durch die Folgen eines albernen Scherzes in einer Gesellschaft wurde ich um das Glück, Mutter zu werden, für immer gebracht. Ich lebte nicht nach der Mode und kannte nicht allerlei Narrheiten, so daß mich eine gedrehte Schlange, die mein Tischnachbar an mir vorspringen ließ, über alle Maßen erschreckte. Ich fühlte einen gewaltigen Schmerz an der linken Seite und mußte dann schleunigst nach Hause gefahren werden, wo ich dann unter rasenden Schmerzen lange mit dem Tod rang.“⁴²¹

Sie schreibt nun kein einziges Wort von der Zeit bis zu ihrer Genesung, die Trauer über den Tod ihres Kindes, wie sie und Kummerfeld diesen Verlust bewältigen. Stattdessen erzählt sie, dass ihr Gatte und sie selbst, nachdem sie das alte Jahr abgeschlossen haben, nun glücklich ins neue Jahr 1769 blicken. So reflektiert sie über die Jahre 1769 bis 1773, wo die beiden durch ganz Deutschland, wie z. B. nach Hamburg, Braunschweig und zu ihrem Bruder Karl nach Weimar reisen:

„Ich war jetzt glücklich. Wegen meiner Munterkeit nannte man mich bald Madame Freudenfeld.“⁴²²

⁴¹⁸ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 161.

⁴¹⁹ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 189 f.

⁴²⁰ Vgl. Ebd., S. 194 f.

⁴²¹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 196.

⁴²² Ebd., S. 198.

Am 20. Juni 1773 kommt das Ehepaar zurück nach Hamburg und Kummerfeld ist in keiner guten psychischen Verfassung. Er gebärt sich launisch und streitsüchtig und es wird von Tag zu Tag schlimmer. Karoline hingegen graut es vor ihrer angeheirateten Verwandtschaft, besonders ihr Schwager titulierte sie ständig als liederliches, lasterhaftes Theater-Weib. Kummerfelds Zustand verschlechtert sich immer mehr und die Schulzin schreibt, dass er am 31. Januar 1777 endgültig den Verstand verliert und am 19. Februar stirbt.⁴²³ Karoline bedauert ihre Situation:

„Ich war nun eine arme Witwe mit vielen Schulden. Denn ich wollte und mußte für alles aufkommen. Vor allem wollte ich eine große Summe decken, die mein Bruder seinerzeit Herrn Kummerfeld anvertraut hatte und die nun spurlos verschwunden war. Karl sollte meinen Gatten keinen Schurken nennen dürfen.“⁴²⁴

Tatsächlich hat Kummerfeld nämlich Geld veruntreut und seiner Frau einen Schuldenberg hinterlassen. Karoline weiß auch, dass die Verwandten nun keinen Grund mehr haben, ihre Verachtung gegen sie zu verstecken und sie fürchtet schon jetzt deren Boshaftigkeit und konstatiert:

„Machen sie dir's aber zu bunt, dann – Gott steh mir bei! – dann muß du wieder aufs Theater. Dann bleibt dir kein anderer Weg. Doch wissen sollen sie es jetzt noch nicht.“⁴²⁵

Leider bewahrheiten sich Karoline's sämtliche Befürchtungen und Kummerfelds Familie strebt einen erbitterten Streit um die Erbschaft an. Schlau wie sie ist, hat die Schulzin aber sogleich Kontakt zu den Ackermanns aufgenommen.⁴²⁶ Zum Glück, denn am 16. März 1777 bekommt sie die Kopie eines richterlichen Schreibens zugesandt. –

„[...] ein Tag des Schreckens! Ich bekam eine Abschrift von einem Schreiben, das die Familie gegen mich beim Rat der Stadt eingegeben. Es stand darinnen, die Schuldforderung meines Bruders wäre eine Lüge, ich wollte die Erben betrügen, hätte nach der Versiegelung einen Diebstahl an ihnen begangen und Sachen versetzt, folglich heimlicherweise die Erbschaft angegriffen. [...] Man sollte also einem Weibe, wie ich wäre, alles wegnehmen, damit ich keine Gelegenheit mehr hätte, sie zu bestehlen, [...] alle Zimmer und übrigen Sachen gerichtlich versiegeln. [...] Da hatte ich also einen

⁴²³ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 209 – 213.

⁴²⁴ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 214.

⁴²⁵ Ebd., S. 214.

⁴²⁶ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 215.

Prozess am Halse und wußte nicht, wie ich dazu kam. Ich war fast rasend. Ich und Betrug! Die Kummerfeld und Betrug!⁴²⁷

Bei einer Überprüfung durch einen Kurator stellt sich sehr wohl die Richtigkeit der Verschuldung an Karolines Bruder heraus. Außerdem wollen die Verwandten, nur etwas von einem Erbe wissen, wenn es sich um Vermögen, nicht aber um Schulden handelt. Für die Schulzin bedeutet dies nur eines – sie muss zurück aufs Theater. Ihr erster Auftritt bei Ackermanns wird auf den 11. Juli 1777 festgelegt.⁴²⁸ Die Komödiantin war nun ganze neun Jahre weg vom Theater und doch beschreibt sie ihr Debüt, als wenn sie keine Sekunde in Vergessenheit geraten wäre. Sie schwärmt mit gewohnter Theatralik:

„Das Haus war ganz voll. Da saß ich, und der Vorhang rollte in die Höhe. Erst war alles still, dann erscholl ein lautes Händegeklatsche. Ob ich gedankt, weiß ich nicht. Ich sah auf und sah viele weiße Schnupftücher im Parterre und in den Logen, wo man sich über mein erstes Hervorkommen die Tränen abtrocknete. Ich hatte keine. Wie ich gespielt? Was ich gespielt? Ich weiß es nicht.“⁴²⁹

Madame Ackermann ist voll des Lobes und beteuert, wie froh sie nicht sei, endlich ihre Schulzin wieder zu haben. Karoline erläutert, dass sie sich auch mit den Kolleginnen sofort versteht, es keinerlei Konkurrenzkampf und Neid gibt. Die Familie Kummerfelds lässt sie aber noch immer nicht in Ruhe. Karoline verliert tatsächlich alles, sogar sämtliche Geschenke ihres Gatten, da es keinen Ehekontrakt gibt und sie somit nur Anrecht auf das hat, was sie zu ihrer Hochzeit am Leib getragen hat.⁴³⁰ Sie schildert die Geschehnisse in ihrer melodramatischen Art und Weise:

„Indessen wurde ich von Krankheit, wütenden Schmerzen und Sorgen doch so sehr gequält, daß ich einmal schon von meinem Bett aus nach einem Werkzeug gegriffen, um Selbstmord zu begehen. [...] wild hingen meine langen Haare mir um den Kopf [...] In diesem Zustand fand mich auch der Schreiber von [meinem Schwager], der bat, vorgelassen zu werden. Er taumelte zurück, lehnte sich an die Wand, Tränen kamen in des Mannes Augen, gewiß die ersten seit langer Zeit. Daraufhin ließ [der Schwager] mich wissen, er und die Familie träten die Erbschaft ab an mich [...] Freuen konnte ich mich nun nicht mehr darüber, aber ich fühlte mich doch dadurch sehr gestärkt.“⁴³¹

⁴²⁷ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 217 f.

⁴²⁸ Vgl. Ebd. 218 f.

⁴²⁹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 220.

⁴³⁰ Vgl. Ebd. S. 221 f.

⁴³¹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 222 f.

10.6. Karoline Schulze-Kummerfelds endgültiger Abschied vom Theater

Im Dezember 1778 reist Karoline dann mit der Ackermannschen Truppe nach Gotha, wo ihr nach ihrem dortigen Debüt sogar der Herzog seine Aufwartung macht. Karoline ist glücklich und hat die Lust am Schauspielen wieder entdeckt. Doch auch dieses Glück ist nur von kurzer Dauer.⁴³²

Der Herzog kündigt die Gesellschaft frühzeitig und die Schulzin bekommt finanzielle Probleme, da sie bereits Quartier für ein Jahr im Voraus genommen und auch bezahlt hat. Dennoch hat sie durchaus Verständnis mit dem Herzog und wettet gegen ihre Kollegen, dass sie allesamt ein unzufriedenes Pack seien, obwohl sie hier in Gotha alles haben. Sie reflektiert, dass es nur dreimal die Woche Aufführungen gibt und wenig Text zu lernen, da so manch gutes Stück öfters gegeben wird. Vom Quartier zum Theater und umgekehrt werden sie gefahren, müssen keinen Schritt zu Fuß tun. Im festen Theaterhaus am Hof sind auch die Vorstellungen im Winter kein Problem und angenehm. Die Garderobe ist überaus prächtig und opulent, da es abgelegte Stücke der Herzogin sind. Außerdem bekommen sie Präsente noch und nöcher! Karoline beschreibt ein geradezu pittoresk anmutendes Leben, das die Schauspieler in Gotha führen. Und doch sind sie nicht zufrieden und bereiten dem Herzog nur Verdruss, sodass dieser beschließt das Theater aufzulösen.⁴³³

Infolge geht die Reise für die neuerlich verschuldete Schulzin weiter. Dieses Mal in den Jahren 1781 und 1782 nach München, Augsburg, Innsbruck und Linz. Doch sie verbringt dort keine schöne Zeiten. Ihre Aufzeichnungen sind geprägt von Konkurrenzkampf, Rollenneid und Rivalität und Karoline leidet sehr darunter. Über München referiert sie:

„Ich leugne nicht, daß ich weinte über die Bosheit der Menschen. [...] Was haben sie nun alle davon gehabt? Ich blieb ja nicht und wollte nicht bleiben. Ich hätte sie alle ausstechen wollen? Wie lächerlich! Wann kam je so ein Gedanke in meinen Sinn? Hatten sie nicht alle ihre Verdienste? Konnte ich sie um ihr festes Engagement bringen? Hatten sie nicht alle ihr Brot?“⁴³⁴

Und auch in Innsbruck ergeht es ihr nicht besser:

„Wie hätten wir vergnügt sein können, wenn nur der böse Neid und die Zwietracht nicht gewesen wären! Oh Theater, Schauspieler und Neid! Warum kann keins ohne letzteren

⁴³² Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 226 f.

⁴³³ Vgl. Ebd., S. 229.

⁴³⁴ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 240 f.

sein? Wenn in einem jeden Stand die Kollegen sich so untereinander verfolgen sollten wie die Schauspieler, welcher würde bestehen?“⁴³⁵

Genauso wie in Linz im Februar 1782, wo die Schulzin entsetzt ist ob der schrecklichen Zustände, die dort am Theater herrschen. Sie spricht von den Theaterleuten als Gesinde ohne einen Funken Respekt und dass sie noch nie so viel Gemeinheit erlebt habe. Immer mehr ekelt es ihr vor dem Leben als Komödiantin und nicht einmal der Beifall der Zuschauer kann sie mehr umstimmen. Zudem ist sie seit geraumer Zeit wieder krank und leidet an einem blutigen Auswurf.⁴³⁶ Sie beschreibt ihre Situation mit den Worten:

„Wohl war mein neunjähriger Privatstand zwar mit manchen trüben Wolken vermischt, aber so ein Hottentotten- und Zigeunerleben?! Wenn man sich auch zurückzieht, wenn man sich in acht genommen, mit keinem einen Zank gehabt, wer kann sich so verleugnen, daß er zeitlebens blind taub, stumm und unempfindlich bleiben soll?! Und das muß jetzt der Gutdenkende bei dem Theaterleben sein, wenn er Ruhe haben will. Schade um noch manchen guten, gesitteten Menschen, den sein Schicksal zwingt, dabei zu bleiben. Ich entschloß mich, ganz davon abzugehen, noch eher als ich es im Sinn gehabt hatte, da ich es in Hamburg 1777 wieder betrat.“⁴³⁷

Karoline beschließt fortan ihren Lebensunterhalt mit Handarbeit fernab vom Theater zu bestreiten. Leider kann sie dieses Vorhaben nicht so schnell in die Tat umsetzen, wie sie es sich erhofft hat. So macht sie sich am 25. März 1783 auf den Weg von Linz zu ihrem Bruder nach Frankfurt, wo sie am 2. April eintrifft. Aber es kommt alles anders als geplant:

„Mein Lieblingsprojekt, ganz ein ruhiges Leben fern vom Theater zu führen, scheiterte in Sturm, Donner und Hagelwetter auf die allerschmerzlichste Art im Hause meines Bruders durch meine Schwägerin. Doch darüber breite ich Stillschweigen. Ich mußte wieder aufs Theater.“⁴³⁸

Die Schulzin findet Anstellung beim Prinzipal Großmann und so steht sie am 16. August 1783 erneut auf der Bühne. Sie suggeriert, dass kein anderer Mensch an ihrer Stelle mit derlei gebrochenem Herz es überhaupt fertig gebracht hätte zu spielen und erwähnt als Grund ihres Zerwürfnisses mit dem Bruder, die Anschuldigung der Schwägerin, Karoline sei schuld daran,

⁴³⁵ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 242 f.

⁴³⁶ Vgl. Ebd., S. 247.

⁴³⁷ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 165.

⁴³⁸ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 251.

dass deren Kind so krank sei. Und als wäre dies nicht genug Belastung für die Schulzin, soll die Achtunddreißigjährige von nun an im Rollenfach der komischen Mütter agieren. Ihr graut davor:

„Ein kalter Angstschweiß konnte mir auf die Stirn kommen, wenn ich dachte: *„Mußt du mit einer komischen alten Mutterrolle anfangen, so bist du verloren.“*⁴³⁹

Sie beteuert ihren Unwillen und ihre Unmut beim Spielen dieser Rollen:

„Ich war mir selbst zum Ekel und unausstehlich. Was muß ich nicht erst den Zuschauern gewesen sein.“⁴⁴⁰

Doch es kommt das Jahr 1785 und die Schulzin schafft es endgültig, dem ihr so verhassten Theater ‚Valet‘ zu sagen. Lange schon hat sie es geplant, und mit Protektion der Herzogin-Mutter Louise in Weimar kann sie ihren Traum, sich durch Näharbeit ihr Einkommen zu sichern, endlich in die Tat umsetzen.

„Im stillen hatte ich schon lange wieder an meinem Lieblingsprojekt gebrütet. Das war: Ganz fort von dem Theater! *„Die wenigen guten Menschen können dich für die Brut, die bei den Theatern ist, nicht schadlos halten. Ich tauge ja nicht unter diesen Menschen, diese Menschen nicht für mich. [...]“*⁴⁴¹

Und fährt fort mit den Worten:

„Den 31. Mai 1785 erhielt ich schon die erste [Näharbeit]. Nie habe ich eine Arbeit vorher mit so frohem Herzen gemacht, nie bei dem Durchlesen der schönsten Rolle, wo ich mir eine höhere Staffel des Ruhms als Künstlerin zu bauen gewiß war, das gefühlt, was ich bei dem Puder-Mantel für unserer Durchlauchtigste Herzogin Louise empfand.“⁴⁴²

Nun ist die Zeit reif – und die Schulzin steht nun tatsächlich zum allerletzten Mal am 22. Juni 1785 auf der Bühne. Sie arbeitet fleißig und bekommt guten Zuspruch. Auch von der

⁴³⁹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 252.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 254.

⁴⁴¹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 262.

⁴⁴² Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 168.

bürgerlichen Gesellschaft. Eine Gruppe Mütter trägt einen Wunsch an sie heran, den sie in ihren Memoiren zitiert:

*„An einer solchen Person fehlt es uns hier in Weimar, die unsere Kinder im Nähen unterrichten kann. Unsere Kinder gewinnen doppelt; denn die Kummerfeld ist eine rechtschaffene Frau.“*⁴⁴³

Karoline ist überglücklich. Sie wird als Mensch, als eigenständige Person, als Frau geachtet und ihre Rechtschaffenheit belohnt. Sie gründet ihre eigene Nähschule, die am 22. August 1785 eröffnet wird. Neben dieser Einkunftsquelle erwirbt sie durch Verkauf vom Kummerfeldschen Waschwasser gegen Flechten und Sommersprossen, erhältlich beim Apotheker Hofmann, wenn auch bescheidene, so doch zusätzliche Gratifikation.⁴⁴⁴

Alles scheint perfekt, doch dann wird sie wieder schwer krank. Doch nun beschreibt sie ausnahmsweise nicht bis ins kleinste Detail, wie sehr sie leidet, weil sie allein und ohne Familie ist, sondern wie viel Sorge und Mitgefühl ihr von allen Menschen entgegen gebracht wird und dass ihre Schulkinder, ob ihrer Krankheit verzweifelt weinen. Dass sämtliche Eltern ihr ans Herz legen, doch bitte zuhause zu bleiben, sich zu schonen und erst wieder zu unterrichten, wenn sie vollständig genesen ist. Das Quartalsgeld wird ihr trotzdem gelassen.⁴⁴⁵

Karoline ist von der Fürsorge ihrer Mitmenschen überwältigt und rechnet in ihren Memoiren ein für allemal mit dem Theater ab:

*„Solches Gefühl konnte mir keine der besten noch der größten Rollen geben. Hier hieß es nun nicht, ich sollte mittanzen, auch nicht: ‚Es ist Verstellung, weil sie einige Zeit keine Schule halten will.‘ Hier kam kein theatralisches Nachtragen zum Vorschein von Eigennutz begleitet; nicht aus Liebe zur Kranken, nicht um zu wissen, ob es sich bessert, oh nein, ob sie bald wieder mitspielen kann, damit man ihr die Gage nicht umsonst gäbe: Das war sonst der Grund für den Besuch bei der Kranken. Wo man ihr Rollen schickt, daß die Schauspielerin wenigstens studieren soll, wenn sie schon nicht mitspielt. Was muß nach der Besserung manche für Vorwürfe leiden, wenn man glaubt, sie hätte das Geringste versehen!“*⁴⁴⁶

Karoline ist endlich dort angekommen, wo sie immer hinwollte. Sie ist aufgenommen in die bürgerliche Gesellschaft von Weimar, fernab vom Theater und kann von ihrer eigenen Hände

⁴⁴³ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 264.

⁴⁴⁴ Vgl. Wetzels, „Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert“, S. 197 f.

⁴⁴⁵ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 265.

⁴⁴⁶ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 265 f.

Arbeit leben. 1785, nach ihrem Rückzug von der Wanderbühne, beginnt sie im Alter von fast vierzig Jahren ihre Memoiren zu schreiben. Sie verfasst die erste Schrift mit dem Titel *Lebenserinnerungen*. 1793 beginnt sie dann ihre zweite Schrift *Die Geschichte meines Theatralischen Lebens*. Beide Schriften gemeinsam werden erst 1915, hundert Jahre nach ihrem Tod, zusammengefasst von Emil Benezé publiziert.

Karoline Schulze-Kummerfeld stirbt am 20. April 1815 in Weimar. Sie beendet ihre Memoiren mit einer inständigen Bitte an alle die es zum Theater drängt:

„Ich will bitten, will alle bitten, diejenigen zuerst, für die das Theater soviel Reizendes, soviel Anlockendes hat: Lesen Sie mit Aufmerksamkeit diese Blätter durch, nur nicht als Roman, als eine wahre Geschichte. Und dann prüfen Sie sich, ob Sie ihren Stand, zu dem Sie Ihre Eltern, Ihre Vorgesetzten erzogen, Geld, Sorgen, Fleiß und mehr angewandt, ob Sie solchen mit dem Stand des Schauspielers vertauschen sollen. Laßt ab, ich bitte euch!“⁴⁴⁷

Und schließt ab mit den Worten:

„Bald werden es neun Jahre, daß ich in Weimar bin, und nahe an acht Jahre, daß ich mich von meiner Hände Fleiß und meiner Schule zu erhalten so glücklich bin. Diese letzten acht Jahre sind mir die kürzesten geworden, die ich gelebt, folglich kann ich niemals zufriedener gewesen sein.“⁴⁴⁸

10.7. Resümee

Karoline Schulze-Kummerfeld verfasst ihre „Lebenserinnerungen“ erst im Alter von vierzig Jahren, als sie dem Theater endgültig den Rücken gekehrt hat. Diesbezüglich konstatiert Buck in ihrer Arbeit, die Schulzin habe ihre Autobiografie aus dem Gedächtnis geschrieben, welches sie seit ihrem dritten Lebensjahr mit dem Lernen von Theaterrollen geschult hat.⁴⁴⁹ Viel wahrscheinlicher wäre natürlich, dass sie ein Tagebuch geführt bzw. sich über die Jahre Notizen gemacht hat. Authentisch und lebendig gestalten sich ihre Memoiren, indem sie auch andere schriftliche Quellen wie z. B. unterschiedlichste Korrespondenzen, Liebesbriefe und Theaterkontrakte beigefügt hat.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 169.

⁴⁴⁸ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 267.

⁴⁴⁹ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 10.

⁴⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 11.

Des Weiteren tritt die Autobiografie der Schulzin als Apologie in Erscheinung, da sich die Komödiantin anscheinend genötigt fühlt, der Welt zu erklären, dass sie nichts dafür kann dem geringschätzigen Schauspielerstand anzugehören. Sie ist in ihn quasi ‚hineingeboren‘. Beide Elternteile sind Schauspieler und sie hat nie eine Wahl gehabt, sonst wäre sie sicher niemals Schauspielerin geworden. Es ist ihr immens wichtig, dies immer wieder zu betonen. Ihr Hauptanliegen betrifft vor allem ihre unumstößliche Tugendhaftigkeit und dass sie sich durch diese, ihre Moralität vom Großteils sittenlosen Theatervolk unterscheidet und sich diesbezüglich ihr Leben lang auch niemals einen Fehltritt geleistet hätte. So hat sie lieber ein gebrochenes Herz in Kauf genommen, als irgendjemandes liederliche Mätresse zu sein, wie sie in zig Beispielen hervorhebt.

An anderer Stelle hat man fast das Gefühl, sie schreibe ihre Memoiren für sich selbst, um die Vergangenheit zu verarbeiten bzw. ihr ereignis- und entbehrungsreiches Leben noch einmal Revue passieren zu lassen. Dabei verfällt sie tatsächlich in eine Art Tagebuchstil und schweift immer mehr ab. So schwadroniert sie etwa seitenlang von ihren Jung-Mädchen-Freundschaften, wie z. B. zu einer gewissen Mademoiselle Günther, ihre beste Freundin seit Kindheitstagen. Derlei Erzählungen wurden in dieser Arbeit bewusst weder analysiert noch angesprochen, da sie im Kontext von keinerlei Relevanz sind. Des Weiteren schmückt die Autorin diverse Abschnitte ihre Lebensgeschichte nach Belieben aus, hat vielleicht sogar ein paar Details erfunden, zumindest an ein paar Stellen sehr übertrieben, welche somit doch sehr realitätsfern erscheinen. Demzufolge ist ihre Schrift keine zufällige Sammlung an Erinnerungen, denn dafür ist sie viel zu konstruiert und die Schulzin malt ganz bewusst ein bestimmtes überzeichnetes Bild von sich – das der tugendhaften Christin, deren Leben ein Musterbeispiel der Sittsamkeit darstellt.

Die Schulzin neigt generell zu einer sehr theatralischen Schreibweise, verliert sich zuweilen in Selbstrechtfertigungen und betont ihre Empathie und Aufopferungsfähigkeit ihren Mitmenschen gegenüber. Dabei ist ihr Lieblingsthema neben der Tugendhaftigkeit, ihre dauernd angeschlagene Gesundheit. Sie berichtet von unzähligen Krankheiten und den unsäglichen Schmerzen, die sie erleidet. Und wenn nicht sie, dann die Mutter, um die sie in beständiger Sorge lebt. Gerne badet sie in Selbstmitleid und bedauert, wie viel Kränkung und Missachtung sie ihr Leben hindurch erfahren habe.

Ein interessanter Aspekt hierbei ist, dass sie anscheinend, ob bewusst oder unbewusst, die drei größten Schicksalsschläge ihres Lebens für den Leser ihrer Memoiren unerklärt lässt. Wieso sie sich in diesen Belangen so total konträr verhält, bleibt etwaigen Spekulationen überlassen.

Denn, wo sie sonst in seitenlanges Schwadronieren verfällt, erwähnt sie den Verlust ihres einzigen Kindes und dass sie danach keine Kinder mehr bekommt nur am Rande. Auch den Streit mit ihrem Bruder, d.h. eigentlich mit ihrer Schwägerin, der sogar zu einem endgültigen Zerwürfnis der Geschwister führt, beschreibt sie nur in aller Kürze. Das fällt besonders auf, da ihr Bruder in ihrer Autobiografie praktisch omnipräsent ist und sie im Prinzip über ihrer beider Leben auf dem Theater und nicht nur über ihr eigenes reflektiert. Die größte unbeantwortete Frage ist jedoch die, ob die Schulzin eine Schwester gehabt hat oder nicht. Diese findet nämlich nur in einem einzigen Satz der Memoiren Erwähnung:

„[...] Sowie einer und der andere ein neues Engagement bekamen, reisten sie von uns, alle, und meine Schwester lief auch heimlich weg und engagierte sich bei einer Gesellschaft.“⁴⁵¹

Für die Rezeptionsgeschichte marginal ist die Autobiografie der Schulzin nun, da die Autorin zwar eindeutig zu Übertreibungen neigt, wenn man diese aber ‚filtert‘, selbige sehr wohl einen Tatsachenbericht über das Wanderkomödianten-Dasein des 18. Jahrhunderts darstellt. Und es ist ein Fakt, dass das fahrende Volk ein Leben voller Entbehrungen zu dulden hat und dass man am Theater z. B. einfach nicht krank zu sein hat bzw. man sich das als Schauspieler gar nicht leisten kann. So wird gerade den weiblichen Bühnenmitgliedern immer wieder unterstellt, sie würden ihre ‚Krankheit‘ nur spielen. Auch die Schulzin muss das am eigenen Leib erfahren, wie ab S. 126 dieser Arbeit bereits erläutert wurde. Damals ist es der Prinzipal selbst, der ihr die Rolle der ‚eingebildeten Kranken‘ unterstellt, an anderer Stelle sind es die Kollegen, wie die Delinquentin zu berichten weiß:

„An Ärgernis fehlte es mir auch nicht. Weil ich nicht wie ein Ochs hingeplumpst war, hieß es, ich wäre mit Willen gefallen, damit ich den ganzen Advent zu Hause bleiben und nicht zu Tanzproben gehen dürfte.“⁴⁵²

Andererseits behauptet die Schulzin selbiges von ihrer Erzrivalin der Madame Hensel:

„[...] Solch ein elendes Stück! Nicht selten zog ihr das Applaudissement anderer Mutterbeschwerden zu, so daß sehr oft andere Stücke mußten in Eile gegeben werden, weil Madame Hensel krank geworden.“⁴⁵³

⁴⁵¹ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 46.

⁴⁵² Ebd., S. 146.

⁴⁵³ Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 152.

Abgesehen von den harten, teils desolaten Lebensumständen und der dauernden Anstrengung der Wanderschaft durch ganz Deutschland, wird den Komödianten bezüglich des ständig wechselnden Rollenrepertoires und, im Fall der Schulzin, durch die Zweitbelastung als Tänzerin im Ballett enorme physische und psychische Leistung abverlangt. Sie reflektiert, dass sie ab dem Moment, wo sie ins Rollenfach der ersten Liebhaberinnen gewechselt ist, fast täglich eine neue Rolle geben muss.⁴⁵⁴ Selbst im Alter von fast vierzig Jahren wird von ihr noch verlangt, nach wie vor im Ballett zu tanzen. Über die Jahresbilanz ihrer Auftritte von 1783 konstatiert sie, –

„[...] ihre Truppe hat 200mal in diesem Jahr gespielt, 120mal davon hat sie mitgespielt, und zwar in 63 Rollen, von denen 39 trotz ihrer langen Berufserfahrung neue Rollen für sie waren.“⁴⁵⁵

Des Weiteren bleibt auch die Schulzin nicht vor Neid und Konkurrenzkampf am Theater verschont. Sie weiß von einem Disput mit der Prinzipalin Ackermann zu berichten, die auf die jüngere, schönere Schulzin eifersüchtig ist und ihr sogar eine Affäre mit ihrem Mann, dem Prinzipal unterstellt.⁴⁵⁶ Der fortwährende Konkurrenzkampf mit der Madame Hensel artet während einer Theateraufführung sogar in offenen Handgreiflichkeiten auf der Bühne aus.⁴⁵⁷ Die Schulzin hat im Generellen nur für die wenigsten ihres Standes ein gutes Wort übrig und wenn dann eher für wirklich herausragende Theaterpersönlichkeiten wie z. B. Conrad Ekhof.

Eine wirklich prekäre, einschneidende Begebenheit im Leben der Schulzin stellt die Theaterreform des 18. Jahrhunderts in Deutschland mit den damit einhergehenden Veränderungen dar. Ihr ganzes Leben verbringt sie nun schon beim fahrenden Volk, es fällt ihr schwer sich in die veränderten Bedingungen einzufügen und es kommt z. B. zu einem Streit mit den Hamburger Entrepreneurs.⁴⁵⁸ Sie ist und bleibt eine Wanderkomödiantin und kann sich vor allem, nachdem sie aus ihrem neunjährigen Privatstand auf das Theater zurückkehrt, mit den inzwischen zu einem Großteil sesshaft gewordenen Nationaltheaterschauspielern nicht identifizieren.⁴⁵⁹

Die angestrebte Analyse der Memoiren der Schulzin ergibt trotz der genannten Kritikpunkte bezüglich ihrer Selbstmitleidsbekundungen und ihrem Hang zur Übertreibung, dass die

⁴⁵⁴ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 112 f.

⁴⁵⁵ Wetzels, „Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert“, S. 212.

⁴⁵⁶ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 94 f.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 158 f.

⁴⁵⁸ Vgl. Buck, *Ein fahrendes Frauenzimmer*, S. 163 u. 171 f.

⁴⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 157.

Wanderkomödiantin sehr wohl eine intelligente, starke Frau ihrer Zeit ist. Besonders tritt dies im Zuge ihrer Ehe zu dem bürgerlichen Kummerfeld zu Tage. In ihren schriftlich gestellten Forderungen an ihren zukünftigen Ehemann sieht man ihre Willensstärke und Courage. Sie trifft diese so weitreichende Entscheidung für ihre Zukunft mit äußerster Vorsicht und Bedacht und offeriert dem Leser damit eine authentische Selbstreflexion ihres Lebens. Außerdem artikuliert sie in ihren weiteren Aufzeichnungen den absolut emanzipatorischen Wunsch, am liebsten eine Ehefrau zu sein und aber auch weiter schauspielern zu können. Ein durchwegs progressiver Gedanke, der für das damalige Bürgertum ein Ding der Unmöglichkeit darstellt.

Als dann schlussendlich aber alles schief geht, ihr Mann stirbt und sie als Witwe mittellos und in – vor allem für das Theater – fortgeschrittenen Alter zurück auf das selbige muss, lässt sie sich nicht unterkriegen und kämpft sich zurück. Von jeher ist der Schulzin eine adäquate Versorgung im Alter wichtiger, als der Erfolg in der Jugend. Sie arbeitet hart, um die Schulden ihres Mannes zurückzuzahlen. In dem Moment als sie jedoch in das Rollenfach der Alten gedrängt wird, will sie endgültig weg vom Theater. Sie hasst es, die komische Mutter zu spielen. Doch auch hier gibt sie nicht auf, sondern kämpft nun für ihren Traum – von ihrer Näharbeit zu leben. Als ihr dies gelingt und sogar noch mehr, denn sie schafft es ihre eigene Nähsschule in Weimar zu eröffnen, ist sie an ihrem Ziel angelangt. So hat es die Schulzin am Ende tatsächlich geschafft und kann im Alter ein ruhiges Leben abseits vom Theater führen. In ihren Memoiren schwärmt sie, dass dies die glücklichsten Tage ihres Lebens sind und rechnet auf den letzten Seiten mit dem Theater ab, indem sie jeden zur Vernunft ermahnt, der überlegt, aufs selbige zu gehen. Es gibt nur einen Zeitpunkt, wo sie glücklich am Theater ist – kurz bevor sie Kummerfeld heiratet. Die restliche Zeit ist es ihr Pflicht und Gräuel zugleich, wie sie fortwährend suggeriert. Am Ende zeigt sich die Schulzin wieder ganz bescheiden von ihrer tugendhaften Seite und präzisiert, dass sie ihr Glück gefunden hat, niemandem etwas nachtragen will und ihrem Stand nur das Beste wünscht.

11. Karoline Jagemann (1777 – 1848)

Im ausklingenden 18. Jahrhundert verkörpert Karoline Jagemann die neue Rolle der Frau am deutschen Theater – sie ist vergötterte Primadonna in der Gesellschaft, angebetete Heroine auf der Bühne und Fürstenmätresse zugleich. Trotz aller ostentativen Vorbehalte gegen ihr beinahe dreißigjähriges Mätressen Dasein, gelingt es der Jagemann sich als Künstlerin einen Namen zu machen und so wird sie zu einer der berühmtesten Schauspielerinnen des Weimarer Hoftheaters, dessen Direktion sie sogar übernimmt. Als fürstliche Kurtisane nimmt sie die absolut diametrale Position zu einer über alle Maßen frommen, dem Tugendpostulat verschriebenen Karoline Schulze-Kummerfeld ein. Gemeinsam ist ihnen, dass auch die Jagemann ihre Memoiren als eine Art Apologie verfasst, mit der sie beweisen möchte, dass sie sehr wohl tugendhaft ist und eine integere Moralvorstellung besitzt. Vier lange Jahre habe sie sich gegen die renitenten Avancen des dazumal regierenden Herzog Karl August von Weimar eklatant gewehrt und obgleich ihrer sicheren Position am Hoftheater, irgendwo anders Anstellung sucht, nur um dem aufdringlichen Herzog zu entfliehen. Dieser ist aber wild entschlossen und kämpft mit allen Mitteln, bis die Jagemann schlussendlich einwilligt, seine Mätresse zu sein.

Zu der Zeit als die Schulzin in ihrem Privatstand eine Nähschule in Weimar unterrichtet, erklimmt die Jagemann ebendort gerade die Karriereleiter als Schauspielerin. Der obligate Unterschied zwischen der Jagemann und der Schulzin offenbart sich jedoch in der Tatsache, dass die eine Hoftheater Schauspielerin ist und die andere eine Wanderkomödiantin. Die Jagemann hat zwar auch eine schwierige Kindheit, und eine Mutter, die sie finanziell aushalten muss. Dennoch ist ihr Leben auf keinen Fall mit dem entbehnungsreichen der Schulzin zu vergleichen. Außerdem liebt die Jagemann ihren Beruf als Schauspielerin, in dem sie künstlerisch auch alles erreicht, was in der damaligen Zeit am Theater möglich ist und beständig Erfolge und Triumphe feiert. Ihre Memoiren stellen also die Divergenz zu der Biografie der Schulzin da und sind eben dadurch im Kontext dieser Arbeit von Interesse.

Des Weiteren stellt ihre Schrift im erarbeiteten Diskurs das Ende des Weges von der ‚Schauspielerin und Prinzipalin zur Primadonna und Fürstenmätresse‘ dar und soll, im Bezug auf die Memoiren der Schulze-Kummerfeld, die andere Seite der Medaille zeigen und einen weiteren authentischen Einblick in das Leben einer Schauspielerin am deutschen Theater des 18. Jahrhunderts gewähren.

Demzufolge wurde die Autobiografie vor allem unter dem Aspekt der Karoline Jagemann in ihrer Rolle als couragierte, willensstarke Frau und berühmte, gut situierte Schauspielerin analysiert und Bemühungen angestrebt, ihr Leben und ihren Charakter in den wichtigsten Facetten darzustellen und die Vor- und Nachteile ihres Mätressen Daseins herauszuarbeiten. Als Primärquelle wurde *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann. Nebst zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten aus der Goethezeit* von Eduard von Bamberg verwendet. Erneut wurden aber nur einzelne Bruchstücke zur Betrachtung herangezogen, um den Umfang dieser Arbeit nicht zu überschreiten.

11.1. Karoline's Kindheit und Jugend in Mannheim

Henriette Karoline Friederike Jagemann wird am 25. Januar 1777 geboren. Ihr Vater ist ein gebildeter Mann und arbeitet bei der Herzoginmutter Anna Amalia von Weimar als Verwaltungsangestellter in der Hofbibliothek.⁴⁶⁰ Diese Verbindung des Vaters zum Herrschaftshaus bringt natürlich auch Vorteile für Karoline mit sich und so hoffen ihre Eltern, dass sie zu angebrachter Zeit als Kammersängerin Engagement bei der Herzogin Anna Amalia bekommt. Die Fürstin fördert Karolines Gesangs- und Schauspielertalent und sorgt dafür, dass selbige bei Herrn und Madame Beck, einem Schauspieler und einer guten Sängerin, in Mannheim aufgenommen und unterrichtet wird, wobei sich die Herzogin und Karolines Vater die Kosten aufteilen.⁴⁶¹

Davor erlebt die Jagemann aber weniger erbauliche Zeiten in den Tagen ihrer Kindheit, als sich ihre Eltern scheiden lassen. Ihre kleine Schwester Marianne und sie selbst werden der Mutter, ihr jüngerer Bruder Ferdinand dem Vater zugesprochen. Für Mutter und Töchter bedeutet dies ein Leben in Armut, da vom Vater praktisch kein Geld kommt. Oft haben sie kein Holz zum Heizen und nichts zu Essen.⁴⁶² Karoline erinnert sich wehmütig:

„Wie das so geht, kamen wir unter Kummer und Sorgen von einem Tag zum andern, aber ich habe doch gelernt, was es heißt, arm sein, hungern und frieren, [...]“⁴⁶³

Und schon als Kind, wo sich aufgrund ihrer Armut die Freundinnen von ihr abwenden, muss sie erkennen:

⁴⁶⁰ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 27.

⁴⁶¹ Vgl. Ebd., S. 45 f.

⁴⁶² Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 40 – 44.

⁴⁶³ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 44.

„Wen der Wohlstand verläßt, den verlassen auch die Menschen.“⁴⁶⁴

Bei den Becks in Mannheim macht Karoline schnell Fortschritte und feiert am 6. Oktober 1792, noch nicht ganz sechzehn Jahre alt, ihr Gesangsdebüt.⁴⁶⁵ Auch als Schauspielerin macht sie sich schnell einen guten Ruf und so lautet ihr Rollenfach 1794 „junge Liebhaberinnen und Bäuerinnen im Schau- und Singspiel“.⁴⁶⁶

Neben ihren ersten Bühnenerfolgen, bleibt auch die Schönheit der jungen Jagemann nicht unbemerkt und sie reflektiert darüber mit den Worten:

„Außer der Beachtung ihrer künstlerischen Leistungen erwächst der angehenden Priesterin der Thalia noch der andere mehr oder weniger zweifelhafte Gewinn, daß ihr die jungen Männer ihre Verehrung zu Füßen legen.“⁴⁶⁷

Karoline bleibt auch nicht von den Avancen der Männer und den mehr oder minder ernst gemeinten Heiratsanträgen adeliger Parvenüs verschont und verliebt sich natürlich. Der erste, dem sie ihr Herz schenkt, ist ein gewisser Graf Almasi und der zweite Graf Veterani. Mit Veterani scheint es ernst zu werden – der Verlobungskontrakt ist unterzeichnet, Karolines Vater hat in die Heirat eingewilligt, doch des Grafen Familie löst im Endeffekt die nicht standesgemäße Verlobung auf.⁴⁶⁸

Karolines Zeit in Mannheim ist geprägt von starkem Heimweh. Unzählige Korrespondenzen an ihren Vater und ihre Mutter belegen dies. Außerdem nimmt sie in den Briefen an ihren Vater eine durchwegs devote Haltung ein. Sie bedankt sich stets überschwänglich für seine Güte und begründet immer genau, wofür sie sein Geld ausgibt. Sie beteuert:

„Es macht Ihnen, liebster Vater, wieder viele Unkosten, aber ich kann das Kleid lange haben, da es überall eingeschlagen und noch ein Stück für Leib und Ärmel vorhanden ist. [...]“⁴⁶⁹

Am 2. Oktober 1792 schreibt sie ihm voll Dankbarkeit:

⁴⁶⁴ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 44.

⁴⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 50.

⁴⁶⁶ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 196.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 53.

⁴⁶⁸ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 197 f.

⁴⁶⁹ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 203 f.

„Vor allem muß ich Ihnen, liebster Vater, gehorsamst danken für die gütige Erlaubnis, mir etwas kaufen zu dürfen; ich werde sie nicht mißbrauchen und nur Solides und Dauerhaftes anschaffen. [...]“⁴⁷⁰

Immer wieder bedauert sie, wie sehr sie ihre Familie, vor allem ihre Geschwister vermisst. Sie versucht den Vater sogar zu überreden, Marianne für wenig Kostgeld bei ihr zu lassen.⁴⁷¹ Der folgende Brief ist dann am 27. September 1794 an ihre Mutter datiert und bezeugt, dass Karoline, noch nicht einmal siebzehn Jahre alt, gezwungen ist nicht nur sich selbst, sondern auch die Mutter finanziell auszuhalten und trotzdem ein schlechtes Gewissen hat, dass sie selbiger nicht mehr geben kann. Sie rechtfertigt sich wie folgt:

„Herr Beck und ich haben auf Mittel gesonnen, Ihre Wünsche, teuerste Mutter, einigermaßen zu befriedigen, und nun brauche ich doch keinen Brief mit leeren Worten an Sie abzuschicken. Es ist freilich wenig, aber alles, was ich eben jetzt vermag. Ich könnte manches entbehren, wäre ich nicht beim Theater, aber um einer fehlenden Kleinigkeit willen wird man das Gespräch der halben Stadt, wieviel mehr wegen mangelnden Kleidungsstücken. Hier ist die Rechnung meiner Einnahmen und Ausgaben; sehen sie selbst.“⁴⁷²

Ein andermal beklagt sie sich beim Vater, dass beim Theater mehr Wert auf Äußerlichkeiten denn auf Deklamationskunst gelegt wird und sie ihn deshalb schon wieder um Geld bitten muss:

„[...] Das ist aber wahrlich unbillig, denn überall hängt die Meinung der Menschen von dem Äußeren ab. Bei dem Theater, das ein vorteilhaftes Aussehen verlangt, entschuldigt man mich nicht mit meiner geringeren Besoldung, und ich muß immer in meinen eigenen Kleidern spielen, da die aus der Theatergarderobe erbarmungswürdig ausschauen. Man hängt ebenso am Äußeren wie am guten Spiele; wenn ich aber in einem schlechten Anzug wie ein Engel spielte, trüge doch die, welche hübsch geputzt, sich wie ein Esel benimmt, den Beifall davon, der meinem Spiele gebühret.“⁴⁷³

11.2. Die Jagemann kehrt nach Weimar zurück

Als 1796 das Mannheimer Theater im Zuge der Kriegswirren geschlossen wird, geht die Jagemann zurück in ihre Heimatstadt Weimar. Ihr Weg führt sie zugleich zur Mutter und sie ist glücklich und traurig zu gleich. Glücklich – endlich die Mutter wiederzusehen. Traurig –

⁴⁷⁰ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 206 f.

⁴⁷¹ Vgl. Ebd., S. 212 f.

⁴⁷² Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 221.

⁴⁷³ Ebd. S. 235.

ob deren armen Behausung und das, obwohl sich Karoline in den letzten sechs Jahren nichts gegönnt, nur gespart und hart gearbeitet hat, ihre Mutter aber trotzdem nicht aus der misslichen Lage befreien kann.⁴⁷⁴

Ihrer Rückkehr zum Anlass gibt der Hofkammerrat Kirms, der die Jagemann für das Theater gewinnen möchte, die ein oder andere Soiree, um sie in die Weimarer Gesellschaft einzuführen. Karoline trifft dabei viele bekannte Gesichter aus Kindheitstagen wieder, die sich ihr zuwenden, als habe es nie einen Freundschaftsbruch gegeben. Sie suggeriert jedoch, dass sie nur Zugang zu den vornehmen Kreisen hat, weil sie unter der Protektion der Herzogin steht und alsbald den Grafen Veterani ehelichen wird. Denn im Generellen liegt zwischen Adel und Bürgertum in sämtlichen Belangen eine strikte Trennung vor. Dementsprechend sieht die Situation gleich ganz anders aus, als die Verbindung zum Grafen gelöst wird:

„Als diese Veränderung am verwitweten Hofe bekannt wurde, nahmen die Verhältnisse eine andere Gestalt an. [...] Die Einladungen wurden seltener und verloren sich endlich ganz; zuweilen ließ die Frau Herzogin mich rufen, um mir Verweise über Dinge zu geben, von denen ich nicht ein Sterbenswort wußte, und bei solcher Gelegenheit sagte sie mir auch, daß sie mich nicht auf dem weimarischen Theater zu sehen hoffe.“⁴⁷⁵

Während Karoline in Mannheim verweilte, hat die Herzogin Anna Amalia eine gewisse Demoiselle Rudorf als Kammersängerin engagiert und die Jagemann ist der Meinung, das Hoftheater sei endgültig für sie verloren. Das Glück ist ihr aber Hold und der Hofrat Kirms bemüht sich weiterhin tunlichst um ihre Person. Die Tatsache, dass –

„[...] die Protektion der Herzoginmutter in wenigen Monaten versagte, kam Kirms ebenso zustatten wie die Entgleisung der Demoiselle Rudorf“⁴⁷⁶, neben der sich Karoline nie hätte engagieren lassen, da sie ihren Charakter wie ihre Kunstfertigkeit gering einschätzte. Dieselbe war zwei Jahre lang als Sängerin am Hoftheater geführt worden, [...] was Karoline aber erst später erfuhr, war der Umstand, daß der Sohn, den sie 1796 gebar, Karl August Vater nannte. Seitdem war ihr Abgang vom Hofdienst nur eine Frage der Zeit, [...]“⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 77.

⁴⁷⁵ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 92.

⁴⁷⁶ Luise Rudorf (1777 – 1825); kurzzeitig als Kammersängerin am Weimarer Hoftheater engagiert; ebenfalls die Geliebte von Herzog Karl August.

⁴⁷⁷ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 240.

Bereits hier wird dann Karl August⁴⁷⁸, der Sohn der Großherzogin, auf die um zwanzig Jahre jüngere Jagemann aufmerksam, engagiert sie am Weimarer Hof und beginnt um sie zu werben.⁴⁷⁹ Am 28. Januar 1797 unterschreibt sie als titulierte erste Kammersängerin einen überaus großzügigen Kontrakt, der ihr bescheinigt jegliche Gastrollen annehmen und ihr missfallende Rollen am Theater ablehnen zu dürfen. Das ist ein außerordentliches Privileg, da normalerweise Hofschauspieler, die eine Rolle verweigern einfach ins Gefängnis gesteckt werden können.⁴⁸⁰ Zusätzlich zu ihrem Gehalt wird ihr selbiges als Pension zugesprochen und somit ist sie auch im Alter versorgt. Des Weiteren stehen ihr im Sommer einige Monate Urlaub zu. Mit diesem Vertrag hat sich die Jagemann in Weimar als kleiner Residenzstadt größtmögliche Freiheit und künstlerische Entfaltungsmöglichkeit gesichert. Sie hat von nun an eine Ausnahmestellung inne, von der eine jede Schauspielerin der damaligen Zeit nur träumen kann.⁴⁸¹

Sie debütiert nun mit ‚Oberon‘ am 18. Februar 1797 und deklariert –

„[...] die Direktion hegte eine so hohe Meinung von meinen Talenten, daß sie die Eintrittspreise erhöhte. Das Haus war zum Erdrücken voll, Wieland⁴⁸² saß in der ersten Reihe des Parterres und war entzückt, die Figuren seiner Imagination mit seinem physischen Auge zu sehen; ein übers andere Mal rief er aus: ‚*Das ist mein Oberon, so habe ich ihn mir gedacht!*‘“⁴⁸³

Durch ihr Engagement und die Auftritte steigt auch ihr Ansehen in der adeligen Gesellschaft wieder. Zu dieser Zeit wird dann Friedrich Schiller in Weimar sesshaft und Karoline berichtet, wie sich alsbald eine Freundschaft zu seiner Familie, im Besonderen zu Schillers eloquenten Schwägerin, Frau von Wolzogen⁴⁸⁴, entwickelt.⁴⁸⁵ Des Weiteren hat sie auch das Vergnügen Iffland wiederzusehen, mit dem sie schon in Mannheim auf der Bühne agieren durfte und der nun für Gastrollen am Weimarer Theater verweilt. Die Jagemann schildert ihre Begegnung mit den Worten:

⁴⁷⁸ Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach (1757 – 1828); ab 1758 Herzog und ab 1815 Großherzog; Sohn von Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel; ehelicht am 3. Oktober 1775 Prinzessin Luise von Darmstadt; 1783 wird der Thronfolger Karl Friedrich geboren.

⁴⁷⁹ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 199.

⁴⁸⁰ Selbst Goethe macht als Theaterdirektor von dieser Maßregelung noch Gebrauch.

⁴⁸¹ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 248 f.

⁴⁸² Christoph Martin Wieland (1733 – 1813); deutscher Dichter und Übersetzer zur Zeit der Aufklärung.

⁴⁸³ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 95.

⁴⁸⁴ Caroline von Wolzogen (1763 – 1847); Schriftstellerin und Autorin; Schwägerin von Friedrich Schiller; enge Verbindung zu Herzogin Anna Amalia in Weimar.

⁴⁸⁵ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 83 f.

„Iffland kam mit seiner Frau und das Wiedersehen versetzte mich in innige Bewegung. Zeit und Umstände hatten mir eine gewisse Sicherheit gegeben und mich von der respektuösen Beklemmung befreit, in der ich dem sonderbaren Mann in Mannheim gegenüber gestanden war; auch er zeigte sich mir von der lebenswürdigen, nicht mehr der imposanten Seite.“⁴⁸⁶

Es wird hierbei deutlich, dass die Reputation der Jagemann am Theater deutlich gestiegen ist und ihr ein berühmter Schauspieler wie Iffland, der seit 1796 als Direktor am Berliner Theater fungiert, Tribut zollt, indem er sie für Gastrollen nach Berlin einlädt. Karoline ist über die Maßen erfreut und nimmt das Angebot gerne an. Von ihrem Auftritt schwärmt sie –

„[...] die nahe Aussicht auf mein Auftreten an der Bühne war, fern von aller Angst, eine Vermehrung meiner Freude. Ich hatte Iffland die Wahl der Rolle überlassen, [...] empfing mich ein allgemeines Applaudisment. Ich bebte vor freudiger Überraschung und schaute auf unzählige freundliche Gesichter herab, die ihre Blicke alle auf mich richteten [...] und wurde am Ende einstimmig hervorgerufen; die Mode, fünf- bis sechsmal während der Vorstellung an der Rampe zu erscheinen, war damals noch nicht über die italienische Grenze herübergekommen; es war eine seltene Auszeichnung, die mir zuteil wurde, und [...] drängte sich alles an mich heran, mir Lob und Glückwünsche darzubringen.“⁴⁸⁷

Die Jagemann erntet Lob und Beifall und wird auch bei der Königin vorstellig, wo sie deren Bruder, den späteren Großherzog Georg Mecklenburg-Strelitz⁴⁸⁸, kennenlernt und in ihr Herz schließt. Er bleibt bis zu ihrem Tode ein inniger Freund und selbiger ist es, dem sie ihre Memoiren widmet. Wie sie ihn aber in eben diesen beschreibt, legt die Vermutung nahe, dass sie zu diesem Zeitpunkt mehr als nur Freundschaft für Mecklenburg empfindet.

„Er war damals ein vollkommen schöner Jüngling von schlankem, kaum vollendeten Wuchse; seine Züge [...] hatten gleichwohl etwas Anmutiges und Liebreizendes, die langen dunklen Wimpern, immer eine schöne Gabe der Natur, verbargen den Blick nicht, der eine schöne Mischung von Geist, Herzensgüte und einer Heiterkeit ausdrückte, die ihm im Genuß des ungetrübten Glückes jener Tage zum Charakterzug geworden war. Er liebte das Schöne mit Begeisterung und vor allem den Gesang, und zwar mit so feinem Urteil, daß ich auf sein Lob stolz sein durfte. Er hat mir sein Wohlwollen bis heute erhalten und mich oft durch geistvolle Briefe von wahrhaft fürstlicher Gesinnung erfreut.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 114.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 124.

⁴⁸⁸ 1779 – 1860; war von 1816 bis 1860 Großherzog von Mecklenburg im Landesteil Strelitz.

⁴⁸⁹ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 124 f.

So ist es auch Mecklenburg-Strelitz, dem Karoline nach dem Tod Karl Augusts ihr Leid klagt und mit ihm bis zu ihrem eigenen Tode Korrespondenz führt, wie der archivalisch erhaltene Briefwechsel der beiden belegt.

11.3. Der lüsterne Herzog und die sittsame Schauspielerin

Alles in allem ist Berlin ein voller Erfolg für die Jagemann und sie profitiert von den eingehimsten Lorbeeren auch in Weimar, da ihre Reputation am Theater noch mehr gestiegen ist. Und so wie einst Wieland, ruft ihr nun Schiller zu:

„*Das ist meine Thekla*‘, und nannte mich lange sein „Lieblingsprinzeßchen.“⁴⁹⁰

Doch dann erhält sie eine Schreckensnachricht, dass der Herzog Karl August sterben wolle. Die mittlerweile zweiundzwanzigjährige Karoline ist tief bestürzt, erfährt in einem Brief vom Herzog aber schnell den wahren Grund für seine schlechte Verfassung und reflektiert:

„So wenig ich über seine Gesinnungen im Zweifel sein konnte, ward doch jede Ungewißheit durch einen Brief weggeräumt, in dem er aussprach, daß er nach langer Prüfung zu der Überzeugung gekommen sei, nur ich könne das Glück seiner älteren Tage machen, daß er seine Gemahlin verehere, aber wegen Verschiedenheit der Charaktere von jeher ein liebeleeres Leben mit ihr geführt habe, daß er sich endlich nach häuslichem Glücke sehne und nach einem Wesen verlange, an das er sich gemütvoll anlehnen könne. [...] Ich möge nun über sein Schicksal entscheiden; könne ich seine Wünsche nicht erfüllen, so bleibe ihm nur eine Aussicht, und zwar die, welche ihm seine schlechte Gesundheit eröffne. Schrecken und Schmerz überwältigten mich, als das lange Gefürchtete, was sich bislang hinter gefälligen Formen versteckt, zuweilen in weite Ferne geflüchtet hatte, in seiner ganzen Größe vor mir stand [...]“⁴⁹¹

Alle bisherigen Befürchtungen Karolines ob der Avancen des Herzogs sind hiermit bestätigt. Es kommt nun zu einem ständigen hin und her, bis sie seinem renitenten Werben nachgibt und zur Fürstenmätresse wird. Auf dieses erste schriftliche Drängen Karl Augusts hin bleibt die Jagemann jedoch standhaft und schlägt die Bitte des selbigen voller Überzeugung aus:

„In meiner Antwort ließ ich mich von den Eingebungen des Verstandes leiten, [...] ich stellte dem Herzog also vor, daß ich es nicht ertragen würde, in den Augen der Welt erniedrigt dazustehen, und in meinem Schmerze ihm keine ruhige Zukunft gewähren könnte, während er sich Vorwürfe machen müßte, mein Lebensglück zerstört zu haben,

⁴⁹⁰ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 139.

⁴⁹¹ Ebd., S. 140 f.

daß ich für ihn zu sterben bereit sei, aber nie mich zur Preisgabe von Ruf und Ehre verstehen würde. Damit sagte ich den vergangenen schönen Tagen Valet, in denen ich mich sorglos seiner Huld erfreuen durfte, und weinte ihnen bittere Tränen nach.⁴⁹²

Die Jagemann proklamiert, dass sie es lieber in Kauf nimmt, die Protektion durch den Herzog zu verlieren und ihre Anstellung am Hoftheater zu riskieren, bevor sie sich auf eine Liaison mit ihm einließe. Trotz ihrer Zurückhaltung fängt sofort auch die Gerüchteküche zu brodeln an und in der Gesellschaft werden diesbezüglich fleißig Mutmaßungen ausgetauscht, wie Karoline zu berichten weiß:

„Der eine hatte den Herzog still und verstimmt gefunden und wußte, was ihm Gesundheit und Heiterkeit zurückgeben würde, ein anderer warnte, da der Herzog in puncto Weiber kein Gewissen habe und mich wie eine ausgepreßte Zitrone beiseite werfen könnte, ein dritter sah mich am Abgrunde, ein vierter einsam und verlassen, weil niemand nach Verlust meines guten Rufes mehr mit mir umgehen würde.“⁴⁹³

Für die Jagemann machen derlei Äußerungen die Situation natürlich nicht leichter und sie überlegt schon dazumal, ob sie nicht bei Iffland um Engagement ansuchen soll, der sie sicher sofort als Schauspielerin in Berlin engagieren würde. Sie nimmt aber Abstand davon, um den Herzog nicht noch mehr zu kränken.⁴⁹⁴ Karl August hingegen bleibt unerschütterlich und bombardiert Karoline weiterhin mit offenen Liebesbekundungen. Sie weist ihn aber immer wieder zurück mit der Begründung –

„[...] trotz aller seiner Fürsorge könne ich meinen Entschluß nicht ändern und wolle eher sterben, als mich in den Augen der Welt erniedrigen. [...] genug, er schrieb mir wieder, indem er die Verzweiflung einer glühenden Liebe offenbarte, die seinem Leben den einzigen Wert gebe.“⁴⁹⁵

Die Jagemann will und kann so nicht weitermachen, zu sehr verzweifelt sie unter den ständigen Bitten und Bedrängungen und deshalb schickt sie des Herzogs Brief, datiert auf den 8. Februar 1799, an ihn zurück, mit der Bitte, doch ferner derlei Korrespondenz zu

⁴⁹² Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 141.

⁴⁹³ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 142.

⁴⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 142.

⁴⁹⁵ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 144 ff.

unterlassen.⁴⁹⁶ Die ganze verfahrenere Situation schlägt sich in ihrer schlechten Laune nieder und am Theater bekommt man die Allüren der Schauspielerin immer deutlicher zu spüren.

„Am 23. Mai fand die Leseprobe der ersten vier Akte statt, bei der Karoline fehlte; wahrscheinlich hatte kurz vorher eine der Unterredungen mit Karl August stattgefunden und eine Nachwirkung gezeitigt, derentwegen sie auch die Einladung auf den 24. abends nicht sofort annahm, wo Schiller das Stück nochmals vorlesen und der scheinbar schmollenden Primadonna durch andere ihr Unrecht nachweisen lassen wollte.“⁴⁹⁷

Der Herzog zieht hingegen alle Register und bittet die Jagemann, um eine Aussprache, bei der er ihr melodramatisch eröffnet, da sie ihn zurückgewiesen hat, habe ihn auch der letzte Lebenswille verlassen. Er werde seiner Gattin die Regentschaft überantworten, sich in russische Dienste begeben und, so Gott will, im Kampf einen angemessenen Tod finden. Karoline ist ob dieser Androhung am Boden zerstört, will aber nach wie vor dem Flehen des liebeskranken Karl Augusts nicht nachgeben, sondern möchte nun selber fortgehen, in der Hoffnung, dass sich dadurch an der prekären Situation etwas ändern werde. Der Herzog gewährt ihr auch sechs Wochen Urlaub und in dieser Zeit widmet sie sich ganz ihrer Kunst als Schauspielerin und feiert z. B. in Wien große Erfolge. Endlich ist sie wieder einmal glücklich und erinnert sich, dass man –

„[...] mir Anerbietungen machte, die das Weimarer Gehalt fünfmal überstiegen, und man allgemein wünschte, ich möchte mich in Wien engagieren.“⁴⁹⁸

Karoline will aber unter keinen Umständen, dass der Herzog denkt sie würde sein Theater des Geldes wegen verlassen und kehrt schweren Herzens nach Weimar zurück. Sie beschreibt, wie furchtbar die Situation für sie ist, dass sie nur wenn notwendig zu einer Gesellschaft geht, sonst das Haus nicht verlässt und die ganze Zeit in der Hoffnung verharrt, man werde eine andere Kammersängerin am Hof engagieren, damit sie gehen kann. Schließlich legt sie sich einen verzweifelten Plan zurecht:

„Ich wollte aus der Welt verschwinden, mich aufopfern, ohne meine Ehre zu gefährden, alle Präntionen von mir werfen, in der Schweiz oder den Alpen eine Bäuerin werden, mich mit der heiligen Erinnerung an den Herzog und dem erhebenden Bewußtsein meiner Selbstüberwindung der herrlichen Natur ans Herz werfen.“⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 254 f.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 260.

⁴⁹⁸ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 152.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 155.

Infolge sucht sie erneut beim Herzog um Urlaub an, aus dem sie nicht wiederkommen will, und es kommt zu einem neuerlichen persönlichen Treffen. Karl August ist in einer denkbar schlechten gesundheitlichen Konstitution und Karoline deklariert:

„Der nächste Augenblick entschied über alle Bedenken: das dunkle Rot, das sich durch die Erregung über Stirn und Wange verbreitet hatte, wechselte mit Todesblässe, mitten im Satz sank das Haupt mit geschlossenen Augen in die Kissen des Sofas zurück. Ich ergriff in namenloser Angst die kalten Hände und drückte sie weinend an meine Lippen, nur ein sanfter Druck überzeugte mich vom pulsierenden Leben. Nach geraumer Zeit richtete er sich auf, in mir war aber inzwischen ein Entschluß zur Reife gediehen, ehe er noch ein Wort an mich richtete, rief ich aus: *‚Was ist an meinem Leben und Glück gelegen, wenn von dem Ihrigen die Rede ist! Ich verspreche, hier zu bleiben!‘* Den innigen Ausdruck seiner Freude vermag ich nicht wiederzugeben, so wenig wie meine Beruhigung nach den kurzen Worten: *‚Das ist doch ein Wort, nach so vielen trüben Stunden!‘* Ich aber nahm von Jugend und Glück Abschied.“⁵⁰⁰

Obwohl die Gerüchte über eine Liaison zwischen dem Herzog und der Jagemann immer omnipräsent sind, sehen die meisten, nun da sie ihm tatsächlich Zustimmung erteilt, das Verhältnis als einen Affront an. Viele ihrer Freunde und Bekannten wenden sich von ihr ab und Karoline, zutiefst verletzt, flüchtet für ein paar Tage nach Mannheim. Als sie zurückkommt, erfreut sich Karl August der besten Gesundheit und Karoline versucht sich von Neuem, aus dieser Verbindung zu winden. Der Herzog ist schwer enttäuscht und erbost. Er verbrennt in einer theatralischen Geste sämtliche Briefe, die er Karoline je geschrieben hat und entlässt sie damit quasi aus der Verpflichtung. Diese wartet keine Sekunde länger und reist sofort nach Berlin zu Iffland ab, der sie am 14. August 1801 freudig empfängt⁵⁰¹ und die Jagemann stürzt sich erneut, um dem Kummer zu entkommen, ins Schauspiel:

„Auch diesmal blieb mir die Kunst die liebevolle Mutter, in deren Armen ich Trost und Glück fand; der Erfolg meiner Leistungen war noch glänzender als bei meinem früheren Gastspiel. Bisher hatte noch keine Künstlerin ungestraft das Wagestück unternommen, in den ersten Rollen der dortigen Lieblinge aufzutreten, mir aber ward der rauschendste Beifall, und zwar nicht nur als Sängerin, sondern auch als Schauspielerin im Trauer- und Lustspiel.“⁵⁰²

⁵⁰⁰ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S.156.

⁵⁰¹ Vgl. Ebd., S. 157 – 165.

⁵⁰² Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 165.

Hier in Berlin will sie alsdann bleiben und glücklich werden. Zuerst muss sie aber ihre Angelegenheiten in Weimar ein für allemal regeln und will das Theater dort auch nicht von einem Tag auf den anderen im Stich lassen, ohne das adäquater Ersatz für sie gefunden ist. So kehrt sie noch einmal zurück, versucht jedoch tunlichst die Öffentlichkeit zu meiden, schleicht heimlich aufs Theater und vom selbigen zurück. Wenn es an der Tür klopft, antwortet die Schwester. Den Herzog sieht sie nur von der Bühne aus in seiner Loge sitzend.⁵⁰³

Doch dann kommt der alles verändernde Tag an dem der Herzog erneut Karoline aufsucht. Sie ist nervös, hat Angst, dass er böse mit ihr ist, doch –

„[...] er schritt auf mich zu und drückte mich an seine Brust, als er aber seinen mageren Arm mit den Fingern umspannend ausrief: ‚*Sieh, das hast du aus mir gemacht!*‘, konnte ich nur mit Tränen antworten. Jedes Bedenken und jede Rücksicht auf mein künftiges Glück verschwand vor dem Entschlusse, dem Teuren Zufriedenheit und Gemütsruhe wiederzugeben, und ich gelobte ihm aufs neue, mein Geschick nicht wieder von ihm zu trennen.“⁵⁰⁴

Nun ist es endgültig beschlossene Sache – Karoline Jagemann ist von diesem Tage an die Mätresse des Herzogs Karl August zu Weimar.

11.4. Von der Hofchauspielerin zur Primadonna und Fürstenmätresse

Keine geringere als des Herzogs Gattin Luise bestätigt 1802 die Liaison der beiden dann öffentlich, indem sie Karoline ein Schreiben, um sie in ihrem Beschluss zu bestärken, und als Zeichen ihres Wohlwollens ein kostbares Armband schickt. Damit ist bestätigt, dass die Ehe des Herzogspaares tatsächlich nur mehr auf dem Papier besteht, wenn die Gattin eine Mätresse durchaus willkommen heißt. Doch selbst diese großmütige Geste der Herzogin Luise kann die Jagemann nicht über den Verlust hinwegtrösten, dass ihr die meisten die Freundschaft aufkündigen. So schreibt ihr auch Frau von Wolzogen, eine ihrer engsten Freundinnen, einen bitterbösen Brief und dem zu Folge nehmen auch die Schillers Abstand von ihr. Alle Befürchtungen Karolines bewahrheiten sich, man meidet und verspottet sie. Als Wiedergutmachung für ihr moralisches Entsagen versucht sie der Herzog mit aufrichtiger Liebe zu entschädigen. Die Jagemann bleibt aber Zielscheibe der moralinsauren Gesellschaft

⁵⁰³ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 166 – 168.

⁵⁰⁴ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 169.

und muss deren Anfeindungen über sich ergehen lassen.⁵⁰⁵ Dementsprechend sind diverse Schriftstücke, die das auch belegen, erhalten, z. B. vom 22. April 1802 –

„[...] Ich fürchte nur, das arme Mädchen läßt sich durch Eitelkeit blenden und spielt ein desperates Spiel, wobei sie viel, ja alles verlieren, allein sehr wenig gewinnen kann.“⁵⁰⁶

Ein anderer Brief von ihren Bekannten ist auf den 8. Juli 1802 datiert:

„Karolines Betragen gefällt mir ebenso wenig wie Dir. Du weißt, was sie uns beiden zuletzt noch gesagt und welche Versicherungen sie uns gegeben hat, daß nichts sie zu einem erniedrigenden Schritte bewegen würde, und jetzt – jetzt sagt jedermann, sie sei des Dux erklärte Mätresse. [...] Karoline soll zuletzt krank, traurig, verdrießlich gewesen sein und zu ihrer Zerstreuung eine Reise nach Schwetzingen vorgenommen haben. Che nè dite amico – sieht das nicht beinahe aus wie eine Niederkunft? Unglaublich ärgerlich ist es mir doch, daß endlich der alte Sünder⁵⁰⁷ seinen Willen gehabt und das Mädchen unglücklich gemacht hat, denn mit ihrem Charakter muß sie nun unglücklich oder schlecht werden, [...]“⁵⁰⁸

Und auch der Kammerherr der Königinmutter echauffiert sich -

„[...] wie aber Karoline sich doch noch endlich dem alten Wollüstling hat ergeben können, nach allem, was sie darüber fühlte und sprach, das begreife ich nicht. O Schwachheit, o Eitelkeit, dein Name ist Weib! [...] Schade um Mariannchen⁵⁰⁹, denn die wird nun auch mit verdorben.“⁵¹⁰

Unterdessen versuchen der Herzog aber auch die Herzogin alles um die Wogen zu glätten und die Herzogin Luise nimmt am 31. Dezember 1802 an einer Silvestergala gemeinsam mit der Jagemann teil.

„Sie ignorierte das Verhältnis der Jagemann zur Karl August, um den Adel zu gleichem Vorgehen zu veranlassen, und zeichnete sie sogar durch eine Ansprache aus, um ihren Ruf vor aller Augen zu rehabilitieren. Das wirkt im Moment, nachträglich aber lobte

⁵⁰⁵ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 281 f.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 302.

⁵⁰⁷ Karl August werden zig Affären nachgesagt, wie z. B. mit Korona Schröter, Emilie Gore, der Gräfin Jeanette Luise von Werthern, der Kammerrätin Crayen und deren Tochter Victorie, etc. und nochmal so viele uneheliche Kinder.

⁵⁰⁸ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 305.

⁵⁰⁹ Marianne ist Karolines jüngere Schwester und diese Aussage impliziert, das selbige nun unter dem schlechten Ruf und Einfluss zu leiden habe.

⁵¹⁰ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 308.

man die Herzensgüte der hohen Frau, um ihre Rivalin desto unbarmherziger zu verdammen.“⁵¹¹

Schließlich greift Karl August persönlich ein und adressiert an Goethe die folgenden besorgten Worte:

„Um die Sache ins Gleis zu bringen, müsse man nachhelfen, und deshalb möge Goethe mit Schillern ernsthaft reden, daß er wie früher die Jagemann in seinem Hause bisweilen sähe. *„Mich würde es sehr glücklich machen, weil nichts an meiner vollkommenen Zufriedenheit mit meinem Schicksal fehlt als die Beseitigung des Gefühls, daß ich der Jagemann in Ansehung ihrer bürgerlichen Existenz viel koste, und der Furcht, ihr Hiersein würde ihr endlich doch, bei allem Attachement für mich, in einiger Zeit unerträglich werden, wenn unsere Gesellschaft fortführe so inhuman gegen sie zu betragen.“*⁵¹²

Dem nicht genug wird auch immer mehr Getuschel über etwaige Starallüren der Jagemann laut. So schreibt die Vulpius⁵¹³, Goethes Gattin, 1802 –

„[...] es gehe alles lahm, *„da sie jetzt öffentlich so hoch stehe, daß sie tut was sie will“* [...].“⁵¹⁴

Und auch 1803 scheint sich daran nicht viel geändert zu haben. Im Gegenteil, die Vulpius beklagt sich nun –

„[...] daß Goethe *„täglich verdrießlicher werde, weil man es recht darauf anlege, ihm das Leben sauer zu machen.“*⁵¹⁵

Sie unterstellt der Jagemann, dass diese sämtliche vertraglich zugesicherte Rechte einfordert und sich die Freiheit nimmt, selbst zu entscheiden, ob sie eine Rolle spielen möchte oder nicht. In der Öffentlichkeit merkt man von derlei Diskrepanzen nichts und Goethe und die

⁵¹¹ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 310.

⁵¹² Karl August – Goethescher Briefwechsel I, S. 310 mit Richtigstellung des Textes, zit. n. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 311.

⁵¹³ Johanna Christiana Sophie Vulpius (1765 – 1816); stammt aus ärmsten bürgerlichen Verhältnissen; lernt Goethe 1788 kennen und bekommt bereits ein Jahr später das erste Kind von ihm; die nicht standesgemäße Verbindung wird vom Weimarer Hof strikt abgelehnt und auch nach deren Heirat 1806 von der Gesellschaft nur geduldet, nie akzeptiert.

⁵¹⁴ Goethes Briefe XVI, S. 420, zit. n. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 311.

⁵¹⁵ Ebd., zit. n. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 311.

Jagemann verkehren miteinander stets im freundschaftlichsten Ton.⁵¹⁶ Und dennoch gewinnt sie durch ihre Beziehung zum Herzog einen immer größeren Einfluss am Theater.

„[...] die Komponisten wandten sich direkt an die Primadonna oder wurden von Kirms an sie gewiesen [...] Seit Ostern 1806 blieben dieselben [musikalischen Entscheidungen] somit wesentlich Karolinen überlassen [...]“⁵¹⁷

11.5. Frau von Heygendorf als Operndirektorin des Weimarer Hoftheaters

Mittlerweile wird die Liaison der Jagemann und Karl Augusts zum Großteil akzeptiert, obwohl immer wieder Kritik aus der Gesellschaft und auch vom Klerus laut wird. Am 25. Dezember 1806 bekommt Karoline dann ihren zweiten Sohn⁵¹⁸, Karl Wolfgang, dessen Taufpate kein anderer als Goethe selbst ist. Die Geburt des Sohnes nimmt der Herzog ein paar Jahre später zum Anlass und nobilitiert die Jagemann und ihre Kinder in den Adelsstand, was eine absolute Ausnahme in Bezugnahme auf das gängige Leben einer deutschen Mätresse im 18. Jahrhundert darstellt.

„Am 25. Januar 1809 adelte der Herzog Karoline unter dem Namen von Heygendorf und machte am 16. Mai ihren Sohn Karl unter Ausstellung eines zweiten Adelsbriefs mit neuem Wappen zum Erbherrn des Ritterguts Heygendorf, [...] Im Theater behielt sie zwar ihren Namen als Madame Jagemann bei, ihre Ausnahmestellung erhielt jedoch eine Art Legalisierung, die nicht bloß auf die Direktion und nach auswärts, sondern auch auf das Personal und die Einheimischen wirkte. Am 10. August 1810 gab sie einem dritten Sohn, August Gottlob Theodor, das Leben. [...] Schließlich kam am 8. April 1812 eine Tochter zur Welt, Karoline Auguste Marianna [...]“⁵¹⁹

Das Verhältnis zwischen Karoline und Karl August hat indes auch immer mehr das, zweier Liebender angenommen, wie zärtliche Briefe der beiden bezeugen. So schreibt sie ihm am 8. Juni 1807:

„[...] Du lieber Alter [...] Ich wünsche Dir, mein Alter, alles mögliche Vergnügen, was zu Deinem Wohlbefinden gehören mag. Auch lieben kannst Du – Du kannst lieben, doch verlief Dich nur nicht. Adieu, Du lieber Engel. Du bist mein einziges Liebes, habe mich auch lieb und schreibe mir bald.“⁵²⁰

⁵¹⁶ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 311.

⁵¹⁷ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 320.

⁵¹⁸ Ihren ersten Sohn gebar Karoline im Herbst 1804, doch dieser starb bald nach der Geburt.

⁵¹⁹ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 339 f.

⁵²⁰ Ebd., S. 328 f.

Und fährt am 10. Juni fort mit den Worten:

„[...] mein lieber Alter [...] Mein guter Alter, wie ist es möglich, mich nun acht Tage ohne einen Brief von Dir zu lassen? Glaubst Du denn nicht, daß mich das quält und mir alles Vergnügen verdirbt, das ich vielleicht haben könnte? Wenn Du wüßtest, wie fest ich mich an Dich gebunden fühle, Du würdest nicht so lange Zwischenräume von gänzlicher Ungewißheit, wie es dir geht, für mich verstreichen lassen. Schreibe mir auch, wie Du Dir die Zeit vertreibst und mit wem – und mit wem am liebsten – aufrichtig, wenns nicht gar zu arg ist, was Du zu gestehen hast, sonst will ich lieber nichts davon wissen. Ach, lieber Alter, recht sehr sehne ich mich nach Dir und empfinde das Glück, mit Dir zu sein, doppelt tief, [...]“⁵²¹

Karl August antwortet am 13. Juni 1807:

„[...] Von Weibern ist niemand hier als viere, davon die jüngste dreißig Jahre, das zwar ein schönes, doch nicht ganz junges Alter ist. Demohngeachtet werde ich hier meinen Aufenthalt verlängern.⁵²² [...] Lebe wohl, liebes Linchen.“⁵²³

Der Einfluss der Jagemann am Theater wächst weiter und Goethe ist ob seiner damit verbunden Machteinbuße sicherlich nicht erfreut, zollt ihrer Arbeit und Leistung, gerade in Bezugnahme auf die Oper, jedoch durchaus Anerkennung. Die Jagemann zeigt sich geschäftstüchtig und fleißig und steht dem Herzog in jeglichen Belangen mit Rat und Tat zur Seite. Sämtliche Korrespondenz das Theater betreffend, läuft mittlerweile über sie und so übernimmt selbige schlussendlich auch ab 1808 neben Goethe die Operndirektion des Weimarer Hoftheaters.⁵²⁴

Aus dem Briefwechsel einer gewissen Frau von Stein an ihren Sohn geht nun hervor, dass es um die private Reputation der Jagemann bei weitem nicht so gut bestimmt ist, als um ihre berufliche. Der erste Brief ist auf den 1. Mai 1812 datiert und bezeugt eine neuerliche öffentliche Diffamierung, der die Jagemann durch die Geburt ihrer Tochter, ausgesetzt ist. Frau von Stein schreibt:

„Demoiselle Jagemann [...] hat die fürstliche Familie wieder mit einem Töchterchen vermehrt; man sagt, sie werde das Palais von der Herzoginmutter künftig beziehen oder bekommen. Man hatte Stroh in die Straße gestreut, wo sie in Wochen lag, um den Lärm

⁵²¹ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 329 f.

⁵²² Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Karl August wegen seiner anhaltenden Gallebeschwerden in Karlsbad zur Kur.

⁵²³ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 330 ff.

⁵²⁴ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 345 f.

der Führen zu dämpfen; darauf fand man ein Pasquill an ihrem Haus ‚Huren müssen auf Stroh sterben‘. Die Polizei nahm es geschwind ab. [...]“⁵²⁵

Und fährt am 29. Mai fort mit den Worten:

„[...] Die Erbitterung der Jagemann mag nicht gering sein, denn Dankelmann⁵²⁶ hat im Zorn öffentlich gesagt, sie sei auch zugleich die Hure von [...], der Herzog müßte das Geld dazu hergeben. Jetzt steht mit Kohle und fingerlangen Buchstaben an die Mauer geschrieben ‚Sachsen-Weimarisches Bordell‘, man hat sich vergeblich alle Mühe gegeben, es ganz zu verlöschen.“⁵²⁷

11.6. Die Ära der Jagemann am deutschen Theater geht zu Ende

Wie so viele vor und so viele nach ihr verpasst auch die Jagemann den richtigen Moment, um der Theaterbühne ‚Valet‘ zu sagen, sich rechtzeitig von den Rollen der schönen jungen Heroine zu verabschieden und vom Theater zurückzuziehen. Sie hält an den jugendlichen Rollen fest und will sich nicht eingestehen, dass ihre Glanzzeiten längst vorbei sind. Der Gesellschaft ist diese unvermeidliche Misere – der aussichtslose Kampf einer jeden Schauspielerin gegen das Altern – herzlich egal und man nimmt sich bei der Kritik gegen die Jagemann kein Blatt vor den Mund:

„Die damals schon alternde kleine, kugelrunde Frau v. Heygendorf, obwohl eine ausgezeichnete Sängerin und Schauspielerin, paßte zu dieser Rolle durchaus nicht. Als sie zu tanzen anfang, war an eine Wirkung der Musik nicht mehr zu denken [...]“⁵²⁸

Und an anderer Stelle steht geschrieben:

„[...] Ihm zur Seite steht Frau von Heygendorf, die mit fünfzig Jahren noch immer die erste Sängerin und die jugendlichste Schauspielerin sein will; sie läßt nichts nur halb Erträgliches neben sich aufkommen, scheut bei ihrem wirklich großen Talent jede Anstrengung, spielt also so selten als möglich, und wir müssen froh sein, wenn sie alle Monate einmal auf der Bühne erscheint. Die übrige Zeit werden elende kleine Nachspiele, meistens französische Übersetzungen, aufgeführt und bis zum Überdruß wiederholt.“⁵²⁹

⁵²⁵ Briefe an Fritz v. Stein, S. 193 f., zit. n. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 386.

⁵²⁶ Karolines Schwager; der Mann ihrer Schwester.

⁵²⁷ Briefe an Fritz v. Stein, S. 193 f., zit. n. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 389.

⁵²⁸ *Consonanzen und Dissonanzen*, S. 341, zit. n. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 413.

⁵²⁹ Briefe an L. Tieck (Holtei) IV, S. 5, zit. n. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 489.

Am 11. Juni 1828 steht die Jagemann dann tatsächlich zum letzten Mal auf der Theaterbühne, was sie zu diesem Zeitpunkt aber selbst noch gar nicht wissen kann. Sie nimmt –

„[...] mit einer ihren besten Schauspielrollen, der Lady Macbeth, unbewußterweise Abschied von der Bühne, der sie über dreißig Jahre als Mitglied, zwanzig in autoritativer und über zehn Jahre in leitender Stellung angehört hatte.“⁵³⁰

Denn am 14. Juni 1828 stirbt Karl August vollkommen überraschend. Karoline ist am Boden zerstört und weiß, dass somit auch ihre Tätigkeit am Theater zu Ende ist.⁵³¹

Einen Einblick auf die letzten zwanzig Jahre des Lebens der Jagemann als ‚Quasi-Witwe‘ und abseits vom Theater gibt die Korrespondenz zu dem Großherzog Georg Mecklenburg-Strelitz. Diese Freundschaft hat sie über die Jahre aufrecht gehalten und nun, nach Karl Augusts Tod, nimmt diese den Charakter einer fortwährenden zwanzig jährigen Brieffreundschaft an. Dabei klagt die Jagemann dem Großherzog ihre Sorgen, z. B. beschreibt sie ihm ihre neue Lebenssituation als ‚Witwe‘ wie folgt:

„[So] reiste ich nach Berlin – es war ein Jahr nach dem Tode des Großherzogs – und betrat eine ganz neue Welt; in meiner Verwirrung war mir nur das Eine klar, daß ich alleinstand. Meine früheren Verbindungen hatte ich verloren, neue nicht gewonnen, und ohnedem war es schwierig, festen Fuß in der Gesellschaft zu fassen. Wie gern hätte ich darauf verzichtet, wäre mir nicht darum zu tun gewesen, meine Tochter einzuführen, der ich meine Bedenklichkeiten verbergen mußte, um ihr nicht die Unbefangenheit zu rauben.“⁵³²

Die Jagemann zieht sich immer mehr von der Öffentlichkeit zurück, meidet selbige tunlichst und begibt sich nur dorthin, wenn es unabdingbar scheint –

„Immer besorgt, meiner Tochter den Verlust von glänzenden Verhältnissen durch angenehme zu ersetzen, trat ich aus meiner Abgeschlossenheit heraus, um nach schwerem Kampfe mit mir selbst wieder in der Welt zu erscheinen.“⁵³³

Des Weiteren berichtet die Jagemann in ihren Briefen auch von der Arbeit an ihren Memoiren, die sie eben Mecklenburg-Strelitz widmet, und erhofft sich, dass auch ihre eigenen

⁵³⁰ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 514.

⁵³¹ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 522-528.

⁵³² Ebd., S. 543.

⁵³³ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 545.

Kinder, um deren Wohlbefinden sie sich stetig besorgt zeigt, sie durch die Lektüre ihrer Autobiographie besser verstehen mögen.⁵³⁴

Vom Theatergeschehen und der Oper weiß sie nach ihrem Weggang nichts Gutes zu berichten und wendet sich auch davon ab.⁵³⁵ Wobei diesbezüglich erwähnenswert ist, dass das Konkurrenzdenken und der Neid auf ihre jüngeren Nachfolgerinnen auch vor der Jagemann, sogar bis ins hohe Alter hinein, nicht Halt machen. So suggeriert sie noch am 26. Mai 1845:

„Wie traurig, daß dem Talent die Vergänglichkeit seiner körperlichen Mittel aufgebürdet ist, sonst hätte ich [...] der Devrient⁵³⁶ gegenüber den Kampf wiederholen mögen, den ich in Berlin und Wien mit den ersten Künstlerinnen Deutschlands bestand. Als ich von ihrem Sukzeß in Strelitz hörte, war mir sehr kampflustig zumute; es hätte mir die höchste Genugtuung bereitet, sie vor ihren Augen zu besiegen.“⁵³⁷

Und echauffiert sich am 23. September desselben Jahres mit den Worten:

„Freilich gibt es Dinge, die nicht in Einbildung bestehen, sondern aus objektiven Gründen zurückgewiesen werden müssen, wenn sie unverdienter Beifall in die Wolken erhebt. Wenn ich mit der Devrient in die Schranken treten wollte, würden wir mit ungleichen Waffen kämpfen, hie Zufall, dort Methode. Damit spreche ich meine Meinung über die gefeierte Künstlerin aus, die das Ideal nicht erreicht, das mein Kunst- und Schönheitssinn festgestellt hat.“⁵³⁸

Drei weitere Jahre vergehen bis die mittlerweile einundsiebzigjährige Jagemann am 13. Juni 1848 ihren Sohn, den Rittmeister Karl v. Heygendorf, in Dresden besucht. Ihre Memoiren hat sie abgeschlossen und auch die letzten Seite ihrem alten Freund dem Großherzog zukommen lassen. Sie befindet sich in einer denkbar schlechten gesundheitlichen Konstitution, ist ab dem 6. Juli bettlägrig, kehrt aber dennoch nach Weimar zurück, wohin ihr Karl auch folgt und am 10. Juli 1848 stirbt sie in seinen Armen.⁵³⁹

⁵³⁴ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 573 f.

⁵³⁵ Vgl. Ebd., S. 545 und S. 565.

⁵³⁶ Wilhelmine Henriette Friederike Marie Schröder-Devrient (1804 – 1860); deutsche Opernsängerin; gilt als größte Gesangstragödin in Deutschland im 19. Jahrhundert.

⁵³⁷ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 576 ff.

⁵³⁸ Ebd., S. 582.

⁵³⁹ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 616.

11.7. Das eigenwillige Verhältnis zwischen Goethe und der Jagemann

Über das Verhältnis zwischen der Jagemann und Goethe wird in der deutschen Theatergeschichte viel diskutiert, spekuliert und teilweise kommt es zu ambivalenten Behauptungen, weshalb in diesem kurzen Diskurs noch einmal explizit auf ebendiese Beziehung eingegangen werden soll. So wird den beiden einerseits eine Affäre unterstellt bzw. Goethe, dass er in die Jagemann verliebt sei, auf der anderen Seite wird sie dann aber als seine Erzfeindin tituliert. Auch Geitner deutet dies in ihrer Einleitung über Karoline Jagemann in ihrer Arbeit *Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt in die Moderne* an:

„[...] Die Geschichte der Jagemann gilt als brisant: Sie selbst wird gern als intrigante und machtbesessene Person beschrieben, welche nicht zuletzt dafür gesorgt haben soll, daß Goethe die Leitung des Weimarer Theaters niederlegte.“⁵⁴⁰

Geitner nimmt in ihren Erläuterungen eine tendenziös negative Haltung gegenüber der Jagemann ein und beharrt auf dem Standpunkt, dass das Verhältnis zwischen Goethe und der selbigen ein durchwegs schlechtes sei, wobei die Jagemann in die Rolle der Intrigantin gesteckt wird. Es erscheint dies bei genauerer Betrachtung ein doch sehr einseitiger Blickwinkel zu sein, da es durchaus Belege gibt, die auf das Gegenteil – ja sogar auf eine wirkliche Freundschaft der beiden – hinweisen. Die Beziehung der beiden ist sicherlich eine komplizierte, da beide durchaus dominante, egozentrische Persönlichkeiten zu sein scheinen und es auch beruflich immer wieder zu Diskrepanzen kommt. In der Zeit von 1808 bis 1817, als sie Seite an Seite das Weimarer Hoftheater leiten, müssen sie im Endeffekt aber auf einen gemeinsamen Nenner kommen. Hierbei hat Karoline durch ihr Verhältnis zum Herzog die besseren Karten in der Hand. Inwiefern Goethe dann tatsächlich wegen der Jagemann sein Amt am Theater niederlegt, bleibt ungewiss. Immerhin ist er zu diesem Zeitpunkt schon achtundsechzig und seit sechsundzwanzig Jahren als Theaterdirektor tätig. Als 1805 sein engster Freund, Friedrich Schiller, und 1816 seine Frau stirbt, sind das schwere Schicksalsschläge für ihn und es gibt Anlass zur Überlegung, er möchte vielleicht einfach einen ruhigen Lebensabend abseits der Weimarer Gesellschaft führen und sich mehr seinem literarischen Schaffen widmen. Das sind natürlich weitestgehend auch nur Spekulationen. Fakt ist aber, dass die Freundschaft zwischen Goethe und der Jagemann weiterbesteht, wie aus unterschiedlichen Quellen ersichtlich wird.

⁵⁴⁰ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 171.

Ihre Wege kreuzen sich, als die Jagemann am 28. Januar 1797 ihren Kontrakt am Weimarer Hoftheater unterzeichnet, welches ganz Goethes Oberdirektion unterliegt und dessen Autorität auch nicht in Frage gestellt wird. Und doch findet die Jagemann alsbald einige Kritikpunkte an dem gestrengen Theaterleiter. Sie bekrittelt die Tatsache, dass er den Schauspielern die Möglichkeit in Gastrollen zu agieren untersagt, da er sich angeblich davor fürchte, seine Akteurs an eine andere Bühne mit lukrativeren Verdienstmöglichkeiten zu verlieren. –

„Dadurch wurden den einheimischen Künstlern aber Selbsterkenntnis und Fortschritt erschwert, und sie fühlten sich um so unglücklicher, als sie ein karges Auskommen besaßen, durch Vorschüsse, an die Scholle gebunden waren und keinen Nebenverdienst sich zu erwerben vermochten.“⁵⁴¹

Im Gegensatz dazu steht die Jagemann, die laut Kontrakt sehr wohl Gastrollen geben darf und suggeriert:

„Ich glaube auch nicht, daß ihm meine Akquisition besonders angenehm war, denn meine Stellung, mein Talent und meine Neigung entzogen mich der sklavischen Unterwürfigkeit, in der er die Theaterdamen sich gegenüber zu sehen wünschte, doch war sein Empfang, als ich ihn als engagiertes Mitglied zum ersten Mal besuchte, überaus freundlich und verbindlich.“⁵⁴²

Und fährt fort mit den Worten:

„Ich gestehe mit Beschämung, [...] auch will ich nicht verhehlen, daß ich von Goethes besten Werken damals noch nichts kannte, was mich hätte veranlassen können, ihm die gewohnte Huldigung darzubringen [...] Jetzt viel es mir nicht ein, mich wie das übrige Theaterpersonal bei Goethe dadurch zu insinuieren, daß ich der Vulpius den Hof machte, so gut ich ihr auch war.“⁵⁴³

Deutlich wird hingegen an anderer Stelle, dass die Jagemann eigentlich keine allzu hohe Meinung von Goethes Frau hat⁵⁴⁴, wobei Karoline auch ihm eine Teilschuld an deren teils pietätlosen Benehmen zuschreibt und darüber wie folgt schwadroniert:

„[...] Goethe lernte sie [die Vulpius] in dieser Dürftigkeit kennen; in den Überfluß versetzt und zu neuen Lebensgenüssen ermuntert, holte sie nicht nur das Vermißte nach,

⁵⁴¹ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 90 f.

⁵⁴² Ebd., S. 96.

⁵⁴³ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 96 f.

⁵⁴⁴ Dies scheint auf Gegenseitigkeit zu beruhen und so bekundet auch die Vulpius ihren Unmut über die Jagemann, wie bereits auf S. 161 dieser Arbeit angeführt wurde.

sondern aß und trank dermaßen, daß ihre kindlich naiven Züge den Ausdruck einer Bacchantin annahmen und ihre Gestalt zur Überfülle drängte. Sie war stets umgeben von dem obskuren Teil der weiblichen Talente, aus denen auch Goethe vorzugsweise seine Lieblinge wählte, Schauspieler schlossen sich ihr an, um gut zu leben und dankbare Rollen zu bekommen, und die Zusammenkünfte waren meist lärmender Natur. Der Mann, den sie so tief verehrte, sanktionierte diese Lebensweise, hatte ein Wohlgefallen daran, wenn sie sich rücksichtslos ihren Vergnügungen überließ, und erlaubte ihr, selbst als sie schon seine Gattin war, nach Lauchstädt und Jena zu fahren, um dort zu tanzen und sich von den jungen Herren verspotten zu lassen, wenn sie dem Punschglas so eifrig zugesprochen hatte, daß ihre Zunge lallte und ihr Angesicht wie Feuer glühte. Goethe dachte nicht daran, ein Wesen, das er sich so nahe gestellt hatte, als es noch bildungsfähig war, zum Hohen zu erheben, sondern überließ es seinen niederen Neigungen.⁵⁴⁵

Auch mangelt es der Jagemann nicht an Kritik am Weimarer Theater und sie beklagt die Zustände, die dort herrschen:

„Ich kam von einer Bühne, die nach Regeln geleitet wurde und auch darin zum Muster dienen konnte, daß der Ton, der unter den Künstlern herrschte, anständig und fein war, während hier Willkür und Despotismus regierten. Das Personal war mit geringer Ausnahme von unglaublicher Roheit, der allgemeine Ton nicht viel von einer herumziehenden Truppe unterschieden. [...] die Abzüge versetzten dieselben in drückendste Lage, und so mußte ich mit armen unzufriedenen Leuten und wenig bedeutenden Talenten [...] meine Aufgaben ausführen, daß mir alle Freude zu neuen Rollen verging. Diese Mängel schrieb ich dem Lenker des Theaters zu und war böse, daß er geschehen ließ, was so leicht besser gemacht werden konnte, auch, daß er für alle Nebendinge kein Interesse hatte, die dem Schauspieler gleichwohl wichtig sind, [...]“⁵⁴⁶

Diesbezüglich darf jedoch nicht vergessen werden, dass Goethe erst seit 1791 Leiter des Weimarer Theaters ist und in den sechs Jahren, nach denen die Jagemann am selbigen engagiert wird, sicher alles versucht hat, um für Disziplin und Ordnung zu sorgen. Doch tief verwurzelte Traditionen können nicht von einem auf den anderen Tag ins Gegenteil umgekehrt werden und Goethe reagiert auf etwaigen Widerstand mit strengeren Regeln und härteren Strafen bei Nichteinhalten der selbigen.

Allen Unstimmigkeiten zum Trotz gibt es aber zig Belege für die Freundschaft der Jagemann zu Goethe und auch für dessen überaus gutes Verhältnis zu Herzog Karl August. Unter anderem ist Goethe bereits 1806 der Taufpate von deren beider Sohn Karl Wolfgang⁵⁴⁷. Und

⁵⁴⁵ Geitner, *Schauspielerinnen*, S. 185 f.

⁵⁴⁶ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 98.

⁵⁴⁷ Dieser Umstand wurde bereits auf S. 162 erwähnt.

gerade ihre schauspielerische Profession betreffend ist Goethe nur des Lobes für die Jagemann und schwärmt am 2. Mai 1824:

„Ich mag auf sie gewirkt haben [...] allein meine eigentliche Schülerin ist sie nicht. Sie war auf den Brettern wie geboren und gleich in allem sicher und entschieden gewandt und fertig wie eine Ente auf dem Wasser. Sie bedurfte meiner Lehre nicht, sie tat instinktmäßig das Rechte, vielleicht ohne es selbst zu wissen.“⁵⁴⁸

Des Weiteren sind genug Briefe als Quellenmaterial erhalten, die die freundschaftliche Beziehung der beiden Parteien bezeugen. Zum Beispiel in einem Brief Goethes an die Jagemann, datiert auf den 5. November 1811:

„Haben Sie Dank, schöne Freundin, für Ihren zutrauenden Brief [...] ich will sehen inwiefern die Sache zu redressieren ist [...] lieber Engel [...]“⁵⁴⁹

1817 legt Goethe dann sein Amt als Theaterdirektor am Weimarer Theater endgültig nieder. In den sechsundzwanzig Jahren seiner Direktion hat er das Hoftheater zu einer führenden deutschsprachigen Bühne erhoben und sein theatralisches Wirken prägt die gesamte Weimarer Klassik. Über seinen Abgang wird viel spekuliert und immer wieder wirft man der Jagemann vor, sie habe Goethe geradezu vom Theater vertrieben bzw. dass er ‚gezwungen‘ wurde, sein Amt als Direktor niederzulegen. In ihren Memoiren kann man dafür keinerlei Belege finden. So liest man hier vielmehr von einer weiterhin anhaltenden Freundschaft der Jagemann zu Goethe:

„Karoline nahm seinen dramaturgischen Rat mehrfach in Anspruch, [...] Die guten Beziehungen zu Karolinen litten auch fernerhin nicht, wenschon die gegenseitigen Besuche allmählich seltener wurden; dafür wandte er ihren Kindern sein Interesse zu und verfolgte deren Bildungsgang.“⁵⁵⁰

Und so schreibt die Jagemann noch fast zehn Jahre nach Goethes Rücktritt am 4. März 1826 voller Nervosität, ob seiner Kritik bezüglich ihrer Darstellung als ‚Iphigenie‘, einen Brief an Goethe mit den Worten:

„Eure Exzellenz, höre ich, sind gestern im Theater gewesen, und so ängstigt mich die Wahrscheinlichkeit, Sie möchten Verdruß empfunden haben über mein Stocken im

⁵⁴⁸ Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, S. 116 f.

⁵⁴⁹ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 380 f.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 448.

letzten Akt und besonders über den Unsinn, mit welchem ich sagte: ‚Gebietet eurem Volke Schweigen‘ statt ‚Stillstand‘. [...] In den früheren Akten wird sich manches gefunden haben, was das Fehlerhafte aufgewogen haben möchte. Mit diesem Troste will ich mich einstweilen beruhigen und empfehle mich Ihrem freundlichen wohlwollenden Andenken.⁵⁵¹

Woraufhin Goethe am 6. März wie folgt antwortet:

„Indessen Ihnen, meine teure Freundin, Lob und Dank gebührt, glauben Sie sich entschuldigen zu müssen und quälen sich selbst mit unbilligen Vorwürfen. Ich habe mich über die Art gefreut, wie mein Drama wieder einmal dem Publikum würdig zur Anschauung kam. [...] Nehmen Sie meinen wiederholten Dank und erhalten mir ein freundliches Andenken.“⁵⁵²

Auch noch in ihren Briefen an den Großherzog Mecklenburg-Strelitz beteuert sie, dass sie Goethe niemals böses wollte und reflektiert darüber am 7. November 1845 mit den Worten:

„Ich sende Ihnen wieder ein Heft meiner Arbeit; zürnen Sie mir nicht, wenn meine Darstellung des Eindrucks, den Goethe mir zuerst machte, Ihre innige Verehrung des großen Mannes für einen Augenblick verletzen sollte. In anderen Augenblick werden Sie erkennen, daß nicht etwa der böse Wille ihm Schatten anhängen will; jedermann zieht zuweilen das Staatskleid aus und erscheint im Hausgewande.“⁵⁵³

11.8. Resümee

Die Autobiographie der Karoline Jagemann wird zusammen mit Briefen und anderen Dokumenten erst viele Jahre nach ihrem Tod im Jahre 1926 veröffentlicht. In der Theatergeschichte wird sie sehr gern als intrigantes Biest hingestellt, in ihren Memoiren bekommt man jedoch einen ganz anderen Eindruck von ihrer Person. Natürlich stellt sie sich in selbigen sicherlich bewusst von ihrer besten Seite dar, ihre Primadonnen Allüren kommen aber durchaus zum Vorschein und dennoch lernt man auch hilfsbereite und liebevolle Züge ihrer Familie und den Freunden gegenüber kennen. Karoline Jagemann ist eine intelligente, begabte und schöne Frau, die ihre Vorzüge gekonnt einsetzt, um ans Ziel zu kommen, wobei man dabei durchaus von großem Ehrgeiz und nicht unbedingt nur von Berechnung sprechen kann.

⁵⁵¹ Goethes Tagebücher X, S. 168, 4, zit. n. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 506 f.

⁵⁵² Goethes Briefe XL, S. 315, zit. n. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 506 f.

⁵⁵³ Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 582.

Vor allem ist es nicht so, dass die Aktrice alles auf einem silbernen Tablett offeriert bekommen hätte. Die Jagemann hat eine harte Kindheit und weiß im späteren Leben von eigener Krankheit⁵⁵⁴ und Schicksalsschlägen, z. B. als ihr Bruder im Sterben liegt⁵⁵⁵, zu berichten, ob deren sie trotzdem auf der Bühne zu stehen hat. Und trotz ihrer außerordentlich guten Stellung am Weimarer Theater bleibt sie nicht vor Konkurrenzkampf, Neid und Intrigen verschont.⁵⁵⁶

Auch scheut sie nicht vor der Anstrengung und den Mühen auswärtiger Gastspiele zurück. In jungen Jahren teils, um sich dem Werben des Herzogs zu entziehen, in späteren Jahren aber vor allem um ihrer Karriere Willen und um das Weimarer Theater zu repräsentieren. Sie ist fleißig und strebsam, was mit großem Erfolg belohnt wird. Sie lebt förmlich für ihre Arbeit und steht z. B. bereits ein paar Monate nach der Geburt ihres zweiten Kindes bei einem Gastspiel in der Hauptrolle schon wieder auf der Bühne.⁵⁵⁷

Einen Teil ihrer Memoiren verfasst sie wie eine apologetische Schrift, denn sie wird zwar letztendlich Fürstenmätresse, will aber unbedingt beweisen, wie sehr und wie lange sie sich dagegen gewährt und es vor allem niemals darauf angelegt hätte. Alle Bestrebungen gehen vom renitenten unnachgiebigen Herzog Karl August von Weimar aus. Ihr Mätressen Dasein stellt sich als zweischneidiges Schwert dar. Denn einerseits wird sie beschimpft, missachtet und wenden sich sogar einige ihrer engsten Freunde von ihr ab. Auf der anderen Seite nimmt sie als Mätresse einen Sonderstatus ein, da Karl August sie und ihre drei gemeinsamen Kinder in den Adelsstand erhebt, ihr eine angemessene Unterkunft arrangiert und dafür sorgt, dass es ihr und den Kindern auch nach seinem Tode an nichts mangelt. Außerdem scheint Karl August stets ein fürsorglicher liebender Vater gewesen zu sein, wie aus mehreren Stellen ihrer Biographie hervorgeht.⁵⁵⁸

Schwanbeck konstatiert zu dieser Thematik:

„Als Freifrau von Heygendorf genoß sie alle Rechte, die einer Dame von Stand zukamen, ohne daß sie etwa deshalb ihre Tätigkeit am Theater als nicht standesgemäß hätte aufgeben müssen. Dieses Theater stand eben nicht nur künstlerisch, sondern auch gesellschaftlich auf solcher Höhe, daß die Dazugehörigkeit nichts Ehrenrühriges mehr

⁵⁵⁴ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 106.

⁵⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 271 f.

⁵⁵⁶ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 270 f.

⁵⁵⁷ Vgl. Becker-Cantarino, „Von der Prinzipalin zur Künstlerin und Mätresse“, S. 109.

⁵⁵⁸ Vgl. Bamberg, *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 410 f. bzw. S. 515 f.

hatte. Das war ein durchaus einmaliger Fall in der Theatergeschichte jener Zeit, der nur in der Atmosphäre Weimars möglich sein konnte.⁵⁵⁹

Und auch Becker-Cantarino suggeriert in *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500 – 1800)* über das Leben der Jagemann, dass –

„[...] die Primadonna als Fürstenmätresse, das gehörte zu dem Berufsbild der Hofschauspielerin. Angesichts des Skandals um die Gräfin Lichtenau, die Schauspielerin und Mätresse Friedrich Wilhelms II. von Preußen, die nach dessen Tode 1797 verhaftet und gezwungen wurde, auf ihr gesamtes Vermögen zu verzichten, sicherte sich die Jagemann durch einen Vertrag mit Karl August ab. Nach der Geburt von zwei Söhnen erhob sie der kränkelnde und fast zwanzig Jahre ältere Großherzog in den Adelsstand, um sie als Frau von Heygendorf den Goethes und Schillers in der Weimarer Gesellschaft gleichzustellen; er schenkte ihr ein Gut für eine standesgemäße Altersversorgung, und er traf Vorkehrungen für die Versorgung der Kinder [...]; einer standesgemäßen Versorgung dieser Kinder widmete sich die Jagemann nach dem Tode des Herzogs. Ihr Verhältnis zu Karl August war bis zuletzt vertraulich; im Zeitalter der Doppelmoral war Caroline klug genug, den Herzog zu umsorgen, um sich seine Gunst zu erhalten.“⁵⁶⁰

Die gute Stellung der Jagemann ist selbst für eine Hofschauspielerin eher ein Einzelfall als die Regel. Denn die höfische Theaterkultur ist stets bestimmt durch die Vorlieben des Herrschers, und nicht selten kommt es vor, dass durch einen Regentenwechsel eine Theatergesellschaft von heute auf morgen einfach aufgelöst wird. Davor bleibt die Jagemann verschont.

In dem Kontext ihrer außergewöhnlichen Situation als Hofschauspielerin und Fürstenmätresse darf zudem nicht vergessen werden, dass sie, als sie ihren Kontrakt mit den überaus guten Konditionen am Weimarer Hoftheater unterschreibt, weit davon entfernt ist die Mätresse des Herzogs zu sein. Dies ist allein ihrer Begabung zuzuschreiben und zeigt, wie meisterhaft sie ihr Handwerk versteht. So bekommt sie mit der Zeit auch einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Theaterleitung und scheut nicht davor zurück, das autoritäre Theatergehabe des großen Goethe zu kritisieren. Ob die Aktrice tatsächlich nur durch ihren Ehrgeiz und ihr Talent und ohne ihre Liaison zu Karl August jemals die Direktion des Weimarer Theaters übernommen hätte, bleibt fraglich.

⁵⁵⁹ Schwanbeck, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, S. 46 f.

⁵⁶⁰ Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit*, S. 337.

Der Weimarer Gesellschaft ist und bleibt ihre Stellung als Fürstenmätresse ein Dorn im Auge und selbige wendet sich auch, sobald der Herzog Karl August gestorben ist, ein für allemal von der Jagemann ab. Unter dem Stigma der Fürstenkurtisane leidet sie also ein Leben lang.

Erwähnenswert im Zuge ihrer Memoiren ist, dass die Jagemann, wie auch die drei anderen, im Zuge dieser Arbeit besprochenen, vorangegangenen Biografinnen, immer wieder betont, wie sehr am Theater doch alles vom Aussehen, von den Äußerlichkeiten, ja sogar von der Bühnenkleidung abhängt. Ein schönes, junges Äußeres bringt einer jeden Schauspielerin mehr denn das größte Talent. Natürlich betont sie diesbezüglich nur zu gerne ihre eigene Schönheit. Außerdem verläuft sie sich in ihrer gesamten Autobiographie in seitenlangen Beschreibungen, wie sämtliche ihrer Bekannten, Freunde und Theaterkollegen ausgesehen haben.

12. Conclusio

„Das deutsche Theater des 18. Jahrhunderts war geprägt vom Übergang der Schaustellerei zur Schauspielerei, vom Wandel der Stegreifbühne zum Nationaltheater. Der Begriff des Theaters und der Schauspielkunst wurde innerhalb des 18. Jahrhunderts neu definiert, so daß sich das ‚tolle Spiel‘ bei den Wanderbühnen und Hanswurstiaden in eine allseits anerkannte Kunstausbübung wandelte. Das Theater wurde zum ersten Massenmedium Europas und erwarb seinen bis heute gültigen Platz im Bildungskanon.

[...] Neben die Ablösung der italienischen, französischen und englischen Truppen durch deutsche Schauspielgruppen trat die Professionalisierung des bisherigen Laienspiels zu einem veritablen Beruf. Damit einher ging die Literarisierung des Repertoires, die Etablierung stehender Häuser und die Verbürgerlichung des Theaters.“⁵⁶¹

Basierend auf den vorliegenden Fakten konnte im Zuge dieser Arbeit nun aufgezeigt werden, dass die Institutionalisierung des Theaters durch die Reformer als Forum bürgerlicher Öffentlichkeit gedacht ist, um dem Klerus einerseits und dem Adel andererseits das Machtmonopol über Politik und öffentliche Meinungsbildung zu entreißen, wobei es sich als Notwendigkeit herausstellt, die außerhalb der Ständegesellschaft stehenden Wanderkomödianten und das aristokratische Hoftheater dem ästhetischen Bildungsauftrag folgend zu einem gemeinsamen Theater umzuwandeln. Dafür ist jedoch ein moralischer Zivilisationsprozess der Wandertruppen in Anlehnung an das aufstrebende Bürgertum unabdingbar, da die Komödianten nach wie vor keinem in sich geschlossenen Stand in der Gesellschaft angehören, sich aufgrund dessen außerhalb des Rechtssystems befinden und mit Vaganten, Schaustellern und sogar Verbrechern auf eine Stufe gestellt werden. Wobei es hier aber positive Veränderungen gibt und ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einige Theaterleute das Bürgerrecht erhalten und in die Gesellschaft integriert werden, wobei diese jedoch die Ausnahme von der Regel bleiben.

Ein weiterer Forschungsansatz widmete sich dem, im Zuge der Industrialisierung und des Kulturwandels, entstehenden Bildungsbürgertum im deutschsprachigen Raum. Hierbei konnte aufgezeigt werden, dass mit dieser Veränderung eine Differenzierung eines öffentlichen und privaten Lebens einhergeht, der leider die Frau zum Opfer fällt. Demzufolge wird die Frau als Hausfrau, Ehefrau und Mutter, die in der öffentlichen Gesellschaft nichts zu suchen hat, domestiziert. So konnte aufgezeigt werden, dass die archetypischen Geschlechterrollen als Naturgegebenheit festgeschrieben sind und die Frau sich in ihre vom Patriarchat fremdbestimmte Rolle zu fügen hat. Dem pflichtet auch die geistliche Obrigkeit bei und

⁵⁶¹ Switalski, „Wandlungen im Theater des 18. Jahrhunderts am Beispiel der Reichsstadt Köln“, S. 67.

spricht von gottgewollter weiblicher Unterordnung. Es stellte sich heraus, dass Schriftsteller, Philosophen und Aufklärer nur zu gerne diese altruistische passive Charakterologie der Frau übernehmen und die Unterordnung der selbigen in der von Männern geführten Arbeits- und Leistungsgesellschaft als absolute Notwendigkeit festlegen.

In diesem Kontext konnte, ausgehend von generellen Überlegungen, festgestellt werden, dass die Schauspielerin hierbei natürlich eine absolut diametrale, unorthodoxe und widernatürliche Rolle einnimmt. Als selbstständige, berufstätige, sich selbstversorgende respektive in der Öffentlichkeit agierende Frau erntet sie dafür sexistische Kritik und wird als obskure, lasterhafte Person verunglimpft.

Dabei wurde das neuerliche Aufwallen der Theaterhetze von Seiten der Kirche einer genaueren Untersuchung unterzogen. Es stellte sich heraus, dass diese neuerlichen Dispute im 18. Jahrhundert daher rühren, dass der Klerus um sein Machtmonopol gegenüber dem profanen Bürgertum fürchtet. Rezeptionsgeschichtlich beruft sich die geistliche Obrigkeit dabei auf die polemischen, kompromittierenden Schriften der lateinischen Kirchenväter, die das Theater der infamen Blasphemie beschuldigen, wobei die Schauspielerinnen einmal mehr das größte Übel darstellen und auf das schlimmste diffamiert und als Huren beschimpft werden.

Ein wesentlicher Aspekt der vorliegenden Arbeit war nun die Fragestellung, wie es dazu kommt, dass die Frau die deutsche Theaterbühne erobert. Hierbei musste berücksichtigt werden, dass dies keineswegs als positive Errungenschaft angesehen wurde, sondern die Schauspielerin von Anfang an gegen moralinsaure Vorurteile ankämpfen muss. Aller Kritik zum Trotz ist sie ab ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne nicht mehr vom Wahrscheinlichkeitstheater wegzudenken und gleich zu Beginn des 18. Jahrhunderts geht so manche Theaterfrau als Prinzipalin, wie z. B. die Veltin und die Neuberin, in die Geschichte ein, wobei aber ihr organisatorisches anstelle ihres künstlerischen Talents im Vordergrund steht und an welchem, aus heutiger Sicht, auch ihr Bekanntheitsgrad gemessen wird.

Im Verlauf der Recherche zeigte sich nun, dass je näher aber das Theater im Zuge der Reform an die bürgerliche Ständegesellschaft heranrückt, umso mehr stellt die Schauspielerin einen Affront gegen das repressive patriarchalische System dar und so kommt es, dass die Theaterfrauen ihres Mitspracherechts und ihrer leitenden Funktionen beraubt werden und am Ende des 18. Jahrhunderts nur mehr als Schauspielerinnen agieren dürfen. Als Folge des Zivilisationsprozesses und des Reputationswechsels am deutschen Theater verliert die

Komödiantin ihre Freiheit und Unmündigkeit, um sie, so gut wie nur irgend möglich, an das altruistische, devote Frauenideal des Bürgertums anzupassen. Ab sofort wird sie zwar als Künstlerin immer mehr geachtet, aber auch hier zeigte sich bei der Analyse eine Schattenseite, in dem die Schauspielerin fortan zum Sexualobjekt degradiert wird.

In diesem Zusammenhang konnte nun rekapituliert werden, dass sich im Laufe des 18. Jahrhunderts der Wandel von der Prinzipalin – die ihre eigene Truppe leitet, als Künstlerin jedoch wenig geachtete wird – hin zur Primadonna am Nationaltheater – die für ihre Kunst gefeiert, privat aber nur zu gern als Mätresse beansprucht wird.

Auf die Biografien der vier Schauspielerinnen soll nun nicht mehr allzu explizit eingegangen werden, da im jeweiligen Kapitel ein eigenes Resümee angefertigt wurde, was im Diskurs und nach reichlicher Überlegung am Sinnvollsten erschien. So wurde als erste die Veltin einer näheren Untersuchung unterzogen. Diese stellt sich als Frau dem machiavellistischen Kampf der Kirche gegen das Theater und verfasst eigens ein Manifest – das *Zeugnis der Wahrheit* – und geht damit und als erste deutsche Theaterprinzipalin in die Geschichte ein.

Als nächste wurde die Neuberin behandelt, die als bekannteste deutsche Prinzipalin rezeptionsgeschichtliche Bedeutung erlangt. Sie strebt einen Reputationswechsel des gesamten Schauspielerstandes mit einer strengen Erziehung zur Sittsamkeit und gemeinsam mit Gottsched eine Literarisierung des Theaters an. Sie möchte um jeden Preis den kompromittierten Ruf der Schauspielerin heben und mit ihrer *Leipziger Schule* setzt sie reglementierende Maßstäbe. Die Neuberin ist eine Wegbereiterin ihrer Zeit und legt schon damals den Grundstein für das heutige Theater.

Die dritte Biografie ist die der Schulzin und schnell stellte sich heraus, dass es sich dabei um eine Apologie handelt, mit dem Hauptanliegen der Autorin, ihre unumstößliche Tugendhaftigkeit hervorzuheben. Die Memoiren der Schulzin erscheinen in der Rezeptionsgeschichte des deutschen Theaters vielleicht marginal, im Zuge dieser Arbeit erfüllten sie aber durchaus ihren Zweck. So ist die Autobiografie zwar von ständigen Übertreibungen und dem Haschen nach Mitleid gezeichnet, nichts desto trotz bietet sie aber einen sehr guten, detaillierten Einblick in das strapaziöse Leben der Wanderkomödianten.

Die vierte und letzte Bearbeitung hinsichtlich der Biografien beschäftigte sich nun mit der Jagemann. Diese stellt als Hoftheaterschauspielerin und Fürstenmätresse die absolut konträre Seite zur tugendhaften Schulzin als Wanderkomödianten dar, weshalb sie im Diskurs dieser Arbeit so interessant war. Die Jagemann nimmt selbst als Hofschauspielerin eine

Sonderstellung ein und wird sogar anstelle Goethes zur Weimarer Operndirektorin ernannt und als „Freifrau von Heygendorff“ in den Adelsstand erhoben.

Alle vier Autobiografien wurden bewusst ausgewählt, um eine möglichst große Bandbreite abzudecken und um die deutsche Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln darzustellen.

Allen vier Memoiren ist jedoch gemeinsam, dass auch hier eine Männerdominanz omnipräsent ist. Jede von ihnen hat einen „starken“ Mann an ihrer Seite. Die Veltin und die Neuberin gehen zwar als Prinzipalinnen in die Geschichte ein, sind aber als Frau in der damaligen Zeit rechtlich gesehen gar nicht zeichnungswürdig und legistisch nicht berechtigt als Truppenleiterin zu agieren. So führen die beiden inoffiziell durchaus die jeweilige Truppe, am Blatt und in der Öffentlichkeit steht aber der Mann. Die Schulzin wiederum heiratet einen um zwanzig Jahre älteren Mann, nur um den desolaten Zuständen am Theater zu entkommen und ein besseres Leben als Frau respektive Ehefrau und damit als gesellschaftlich anerkannte Person zu führen. Und schlussendlich wäre da noch die Jagemann, die wohl kaum Operndirektorin geworden wäre, wenn sie nicht unter dem Protektorat des Herzogs stehen würde.

Am Ende der vorliegenden Arbeit konnte also gezeigt werden, dass das ‚Schauspielertum‘ am Ende des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Kulturraum als künstlerischer Beruf anerkannt wurde und seitdem die Frauen die Bühne erobert haben, aus dem Wahrscheinlichkeitstheater auch nicht mehr wegzudenken sind. Demzufolge sollten sie also mit denselben künstlerischen Kriterien wie die männlichen Schauspieler behandelt werden. Es stellte sich heraus, dass dies aber absolut nicht der Fall ist und sich diesbezüglich bis Ende des 18. Jahrhunderts nichts geändert hat. Viel mehr kristallisierte sich im Laufe der Recherche heraus, dass die Schauspielerinnen, ungeachtet ihrer Stellung am Theater, in erster Linie und im Allgemeinen gegen die naturgegebenen Geschlechterrollen verstößt. So ist auch eine jede von ihnen, ob nun die Neuberin als Prinzipalinnen oder die Jagemann als Mätresse gezwungen, sich fortwährend selbst zu inszenieren und das bestmöglich, um dem Idealbild der archetypischen Frau so nahe wie möglich zu kommen. Es ist dies auch die einzige Möglichkeit für die Schauspielerinnen, um von dem konditionierten Bürger nicht verachtet zu werden. Demzufolge konnte die Selbstinszenierung, als Versuch der Doppelmoral Herr zu werden, als thematischer Schwerpunkt festgelegt werden.

13. Literaturverzeichnis

Anonym, „Über die Art deutsche Schauspielerinnen zu bilden“, *Annalen des Theaters*, Hg. Christian-August Freiherr von Bertram, Berlin: Friedrich Maurer 1790, S. 20-24.

Anonym, „Über die körperliche Bildung der Schauspieler“, *Annalen des Theaters*, Hg. Joh. Peter Treder, 1. Bändchen, Hamburg: 1793.

Anonym, „In welchem Alter sollten Schauspieler das Theater verlassen?“, *Annalen des Theaters*, Hg. Joh. Peter Treder, 1. Bändchen, Hamburg: 1793.

Baader, Renate, „Sklavin – Sirene – Königin. Die unzeitgemäße Moderne im vorrevolutionären Frankreich“, *Die Schauspielerin. Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Hg. Renate Möhrmann, Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1989, S. 59-87.

Bab, Julius, *Die Frau als Schauspielerin*, Berlin: Oesterheld 1915.

Bach, Rudolf, *Die Frau als Schauspielerin*, Tübingen: Wunderlich 1937.

Barthel, Manfred (Hg.), *Schauspielbriefe aus zwei Jahrhunderten*, München: Funck 1947.

Bauer, Roger (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, München: Fink 1983.

Bamberg, Eduard von (Hg.), *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann. Nebst zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten aus der Goethezeit*, Dresden: Sibyllen-Verlag 1926.

Becher, Ursula/ Jörn Rüsen (Hg.), *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Becher, Ursula A. J., „Weibliches Selbstverständnis in Selbstzeugnissen des 18. Jahrhunderts“, *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive*, Hg. Ursula Becher/ Jörn Rüsen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 217-233.

Beck-Gernsheim, Elisabeth, „Liebe als Identität? Frauenbiographien im Umbruch“, *Weibliche Identität im Wandel: Vorträge im Wintersemester 1989/ 90*, Hg. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Heidelberg: Heidelberger Verl.-Anst. 1990, S. 99-112.

Becker-Cantarino, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500 – 1800)*, Stuttgart: Metzler 1987.

Becker-Cantarino, Barbara (Hg.), *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*, Bonn: Bouvier 1985.

Becker-Cantarino, Barbara (Hg.), „(Sozial)Geschichte der Frau in Deutschland, 1500 – 1800. Ein Forschungsbericht“, *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*, Bonn: Bouvier 1987, S. 243-282.

Becker-Cantarino, Barbara, „Von der Prinzipalin zur Künstlerin und Mätresse. Die Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert in Deutschland“, *Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Hg. Renate Möhrmann, Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1989, S. 88-116.

Becker-Cantarino, Barbara, „Leben als Text. Briefe als Ausdrucks- und Verständigungsmittel in der Briefkultur des 18. Jahrhunderts“, *Frauen – Literatur – Geschichte, Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Hg. Hiltrud Gnüg/ Renate Möhrmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 83-103.

Bender, Wolfgang (Hg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart: Steiner 1992.

Bender, Wolfgang (Hg.), „Vom ‚tollen Handwerk‘ zur Kunstübung. Zur ‚Grammatik‘ der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert“, *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart: Steiner 1992, S. 11-50.

Berger, Renate, „Weiblichkeit als Leer- und Lehrformel“, *Die Zukunft der Aufklärung*, Hg. Jörn Rüsen/ Eberhard Lämmert/ Peter Glotz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 48-53.

Bertram, Christian-August Freiherr von (Hg.), *Annalen des Theaters*, Berlin: Friedrich Maurer 1790.

Buck, Inge (Hg.), *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld*, München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1994.

Christ, Joseph Anton, *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert, Erinnerungen*, Hg. Rudolf Schirmer, Ebenhausen-München [u.a.]: Langewiesche-Brandt 1919.

Collier, Jeremy, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage: Together with The Sense of Antiquity upon this Argument*, London: 1698.

Concina, F. Danile, *De spectaculis theatralibus Christiano cuique tum Laico, tum Laico, tum Clerico vetitis Dissertationes duae. Accedit dissertation tertia de Presbyteris Personatis*, Rom: 1752.

Daunicht, Richard/ Scholz, Liselotte, *Die Neuberin. Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Berlin: 1956.

Devrient, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Neu hgg. von Hans Devrient in 2 Bdn., Berlin: Otto Elsner 1905.

Devrient, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1848)*, Neu hgg. von Kabel u. Trilse, Berlin: 1967.

Devrient, Hans, *Johann Friedrich Schönmann und seine Schauspielgesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Hamburg: Voß 1895.

Diebel, Monika, *Grundlagen und Erscheinungsformen der Theaterfeindlichkeit deutscher protestantischer Geistlicher im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Univ. Wien 1969.

Drews, Wolfgang, *Die großen des deutschen Schauspiels. Bildnisse aus zwei Jahrhunderten*, Berlin: Dt. Verlag 1941.

Droescher, Georg, „Karoline Jagemann, Iffland, Kirms“, *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, Hg. Max Hecker, Weimar: Goethe-Ges. 1929.

Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Hg. Ernst Beutler, Zürich: Artemis Verlag 1948.

Eigenmann, Susanne, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin. Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart/ Weimar: Metzler 1994.

Ellert, Gundi, „Eine Frau voll männlichen Geistes. Die Theaterleiterin und Schauspielerin Caroline Neuber“, *Theaterfrauen. Fünfzehn Porträts*, Hg. Ursula May, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 7-29.

Emde, Ruth B., *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum*, Amsterdam [u.a.]: Rodopi 1997.

Emde, Ruth B., „Catharina Elisabeth Velten und Caroline Neuber. Die Lust soll ehrbar sein, bezaubernd und gelehrt. Schauspielerinnen und Theaterprinzipsalinnen“, *Frauen in der Aufklärung. „... ihr werten Frauenzimmer, auf!“*, Hg. Iris Bubenik-Bauer und Ute Schalz-Laurenze, Frankfurt am Main: Helmer 1995.

Emde, Ruth B., „Die Schauspielerin im ‚Kennerblick‘. Gefühls- und Verstandes-Schauspiel als Neuformation der Geschlechterdifferenz“, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Hg. Erika Fischer-Lichte/ Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein-Verlag 1999, S. 449-462.

Engelschall, Carl Gottfried, *Gedanken über (!) die Frage: Ob ein Christ ohne Schaden und Gefahr seiner Seelen die Comoedien und Schau=Spiele besuchen könne? Besonders zum Druck befördert und bey der heutigen unmäßigen Liebe der Comoedien, wie auch häufigen Besuchung derselben Jederman zum Unterricht und Warnung Fürnehmlich aber seinen Zuhörern zum Seelen=Besten, mit etlichen beygefügtten neuen Anmerckungen diese Sache betreffende, zur wohlbedächtigen Erwegung übergeben von Johann Caspar Lesseln*, Brieg: 1724.

Evans, Richard J., „Feminismus als Forschungskonzept: Anmerkungen für die Praxis“, *Frauenbilder und Frauenwirklichkeiten, Interdisziplinäre Studien zur Frauengeschichte in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert*, Hg. Ruth-Ellen B. Joeres/ Annette Kuhn, Düsseldorf: Schwann-Bagel 1985, S. 35-48.

Fischer-Lichte, Erika, „Entwicklung einer neuen Schauspielkunst“, *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Hg. Wolfgang Bender, Stuttgart: Steiner 1992, S. 50-70.

Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen [u.a.]: Francke 1993.

Fischer-Lichte, Erika/ Jörg Schönert (Hg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen: Wallstein-Verlag 1999.

Flehsig, Horst, „... und zeigte ihre Künste. Fragmente zum schaustellerischen Umfeld der Neuberschen Theaterreform“, *Vernunft und Sinnlichkeit. Ergebnisse der Fachtagung zum 300. Geburtstag der Friederike Caroline Neuber, 8. - 9. März 1997, Neuberin-Museum Reichenbach i.V.*, Hg. Bärbel Rudin/ Marion Schulz, Reichenbach i. V. 1999, S. 96-125.

Flemming, Willi (Hg.), *Das Schauspiel der Wanderbühne*, Leipzig: Reclam 1931.

Frevert, Ute, „Zwischen Traum und Trauma – Aufklärung, Geschichte und Geschlechterverhältnis“, *Die Zukunft der Aufklärung*, Hg. Jörn Rüsen/ Eberhard Lämmert/ Peter Glotz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 132-147.

Frevert, Ute, „Selbstlose oder selbstständige Weiblichkeit – Variationen und Wandlungen im 19. Und 20. Jahrhundert“, *Weibliche Identität im Wandel: Vorträge im Wintersemester 1989/ 90*, Hg. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Heidelberg: Heidelberger Verl.-Anst. 1990, S. 31-44.

Fuhrmann, Martin Heinrich, *Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle*, Cölln am Rhein: [s.n.] 1729.

Geitner, Ursula (Hg.), *Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne*, Bielefeld: Haux 1988.

Gnüg, Hiltrud/ Renate Möhrmann (Hg.), *Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Goethe, Johann Wolfgang, *Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe Bd. 1: 1764 -1786*, Hamburg: 1962.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe (= WA)*. Weimar 1887 ff., I, 40.

Goeze, Johann Melchior, *Theologische Untersuchung über die Sittlichkeit der heutigen Schaubühne*, Hamburg: 1768.

Goldschmit, Rudolf K., *Die Schauspielerin. Ihr Weg, ihre Gestalt und ihre Wirkung*, Stuttgart: Hädecke 1922.

Graf, Ruedi, „Der Professor und die Komödiantin. Zum Spannungsverhältnis von Gottscheds Theaterreform und der Schaubühne“, *Vernunft und Sinnlichkeit. Ergebnisse der Fachtagung zum 300. Geburtstag der Friederike Caroline Neuber, 8. - 9. März 1997, Neuberin-Museum Reichenbach i.V.*, Hg. Bärbel Rudin/ Marion Schulz, Reichenbach i. V. 1999, S. 125-145.

Gubitz, Friedrich Wilhelm, *Erlebnisse. Nach Erinnerungen und Aufzeichnungen*, 3 Bde, Berlin: 1868/ 69.

Haider-Pregler, Hilde, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Die professionelle Schaubühne im öffentlichen Bewusstsein des 18. Jahrhunderts*, Habil. Univ. Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften 1978.

Haider-Pregler, Hilde, „Das Verschwinden der Langeweile aus der (Theater-)Wissenschaft. Erweiterung des Fachhorizontes aus feministischer Perspektive“, *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Hg. Renate Möhrmann, Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1989.

Haider-Pregler, Hilde, „Komödianten, Literaten und Beamte. Zur Entwicklung der Schauspielkunst im Wiener Theater des 18. Jahrhunderts“, *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Hg. Wolfgang Bender, Stuttgart: Steiner 1992, S. 179-204.

Hansen, Günther, *Formen der Commedia dell'arte in Deutschland*, Hg. Helmut G. Asper, Emsdetten: Lechte 1984.

Hayn-Gotendorf, *Bibliotheca germanorum erotica et curiosa*, 3. Aufl. 1913, II. (Einzige Ausgabe, die 1729 in Berlin herauskam. Der darin angegebene Erscheinungsort Cöln ist fingiert.)

Hecker, Kristine, „Die Frauen in den frühen Commedia dell'arte Truppen“, *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Hg. Renate Möhrmann, Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel-Verlag 2000.

Heidrich, Ingeborg, *Wie sie gross wurden. Schauspielerinnen und Tänzerinnen auf dem Wege zum Erfolg*, Stuttgart: Union-Verlag 1959.

Heinz, Andrea, „Weimarer Schauspielerinnen um 1800, Caroline Schulze-Kummerfeld, Luise Rudorf, Caroline Jagemann. Ein Leben zwischen Bühne, Bett und bürgerlicher Existenz“, *Handlungsspielräume von Frauen um 1800*, Hg. Julia Frindte, Heidelberg: Winter 2005.

Helleis, Anna, *Faszination Schauspielerin. Historische Entwicklungen und das in Bühnendramen und Hollywood-Filmen vermittelte Bild dieses Berufs*, Diss. Uni. Wien 2005.

Hentig, Hartmut von, „Gegen die Gleichheit der Menschen, für die Gleichheit der Bürger. Die Aufklärung und das Geschlechterverhältnis“, Hg. Jörn Rüsen/ Eberhard Lämmert/ Peter Glotz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 148-162.

Hippel, Theodor Gottlieb von, *Ueber die bürgerliche Verbesserung der Weiber*, Berlin: in der Vossischen Buchhandlung 1792.

Hoeges, Dirk, „Edmond und Jules de Goncourt: Die Frau im 18. Jahrhundert – vom sozialen Calcul zum Subjekt der Geschichte“, *Das Wagnis der Moderne*, Hg. Paul Gerhard Klusmann, Frankfurt am Main/ Wien [u.a.]: Lang 1993.

Hoesslin, Iris von, *Die Wiener Berichterstattung über Schauspielerinnen und Schauspieler von 1621 bis 1776*, Dipl.-Arb., Univ. Wien 1996.

Honegger, Claudia, *Die Ordnung der Geschlechter, Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750 – 1850*, Frankfurt am Main: Campus-Verlag 1991.

Ishida, Yuichi, „Ausgrenzen und Einsperren. Ein Versuch zur semantisch-topographischen Betrachtung des Theaters im Kontext eines Erfahrungsbereichs des ‚Bösen‘“, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Hg. Erika Fischer-Lichte/ Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein-Verlag 1999, S. 405-418.

Joeres, Ruth-Ellen B./ Kuhn, Annette (Hg.), *Frauenbilder und Frauenwirklichkeiten, Interdisziplinäre Studien zur Frauengeschichte in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert*, Düsseldorf: Schwann-Bagel 1985.

Joeres, Ruth-Ellen B., „Das Mädchen macht eine ganz neue Gattung von Charakter aus!“ Ja, aber ist sie deshalb eine Feministin? Beobachtungen zu Sophie von La Roches „Geschichte des Fräuleins von Sternheim“, *Frauenbilder und Frauenwirklichkeiten, Interdisziplinäre Studien zur Frauengeschichte in*

Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert, Hg. Ruth-Ellen B. Joeres/ Annette Kuhn, Düsseldorf: Schwann-Bagel 1985, S. 92-116.

Kant, Immanuel, „Die Metaphysik der Sitten“, *Werke*, Bd. VI, ND Berlin 1969, S. 314.

Kellner, K. A. H./ Esser, G., *Tertullians private und katechetische Schriften. Tertullians apologetische, dogmatische und montanistische Schriften* (BKV 7.24), Kempten/ München: 1912/ 1915.

Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte der Goethezeit*, Wien: Bauer 1948.

Kindermann, Heinz, *Conrad Ekhoofs Schauspieler-Akademie*, Wien: Rohrer 1956.

v. Knigge, A., *Über den Umgang mit Menschen*, Frankfurt/ M. 1977 (Neudruck).

Knudsen, Hans, *Goethes Welt des Theaters. Ein Vierteljahrhundert Weimarer Bühnenleitung*, Berlin: Verl. d. Druckhauses Tempelhof 1949.

Krebs, Roland, „Die frühe Theaterkritik zwischen Bestandsaufnahme der Bühnenpraxis und Normierungsprogramm“, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Hg. Erika Fischer-Lichte/ Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein-Verlag 1999, S. 463-482.

Laermann, Klaus, „Die riskante Person in der moralischen Anstalt. Zur Darstellung der Schauspielerin in deutschen Theaterzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts“, *Die Schauspielerin. Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Hg. Renate Möhrmann, Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1989, S. 127-153.

Laube, Heinrich, *Die Schauspielerin*, Mannheim: [s.n.] 1836.

Leierseder, Brigitte, *Das Weib nach den Ansichten der Natur – Studien zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenleitbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, Diss. Univ. München 1981.

Löwen, Johann Friedrich, „Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters“, *Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*, Neudruck und Hg. Heinrich Stümcke, Berlin: Frensdorff 1905.

Marek, Hans Georg, *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie. 2. Teil: Der Schauspieler in seiner gesellschaftlichen und rechtlichen Stellung in Deutschland vom 8. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Wien: Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1956.

Martens, Wolfgang, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*, Stuttgart: Metzler 1971.

Masson, Georgina, *Kurtisanen der Renaissance*, Tübingen: Wunderlich 1975.

Maurer-Schmoock, Sybille, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1982.

May, Ursula (Hg.), *Theaterfrauen. Fünfzehn Porträts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Maynes, Mary Jo, „Feministische Ansätze in den Autobiographien von Arbeiterinnen“, *Frauenbilder und Frauenwirklichkeiten, Interdisziplinäre Studien zur Frauengeschichte in Deutschland im 18. und*

19. Jahrhundert, Hg. Ruth-Ellen B. Joeres/ Annette Kuhn, Düsseldorf: Schwann-Bagel 1985, S. 164-182.

Mentzel, Elisabeth, „Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Von ihren ersten Anfängen bis zur Eröffnung des Städtischen Komödienhauses. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte“, *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, NF, Bd. IX*, Frankfurt am Main: Völcker 1882.

Mohr, Albert Richard, *Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Kramer 1967.

Mohr, Albert Richard, *Frankfurter Theaterleben im 18. Jahrhundert*, Frankfurt: 1940.

Möhrmann, Renate (Hg.), *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel-Verlag 2000.

Möhrmann, Renate, „Friederike Caroline Neuber (1697 – 1760). Eine Wegbereiterin des deutschen Theaters“, *Können, Mut und Phantasie. Portraits schöpferischer Frauen aus Mitteleuropa*, Hg. Annemarie Haase, Köln/ Wien [u.a.]: Böhlau 1993.

Möhrmann, Renate, „Die Frau im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts“, *Die Bühnen des Rokoko. Theater, Musik und Literatur im Rheinland des 18. Jahrhunderts*, Hg. Frank Günter Zehnder, Köln: DuMont 2000, S. 9-21.

Möhrmann, Renate, „Gibt es eine feministische Theater-, Film und Fernsehwissenschaft?“, *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch*, Hg. Luise F. Pusch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 82-99.

Möhrmann, Renate, „Frauenarbeit im Spiegel der Frauenliteratur“, *Frauenbilder und Frauenwirklichkeiten, Interdisziplinäre Studien zur Frauengeschichte in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert*, Hg. Ruth-Ellen B. Joeres/ Annette Kuhn, Düsseldorf: Schwann-Bagel 1985, S. 143-163.

Niessen, Carl von (Hg.), *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne. Schriften aus der Kampfzeit des deutschen Nationaltheaters*, Emsdetten: Lechte 1940.

Oelker, Petra, „Nichts als eine Komödiantin.“ *Die Lebensgeschichte der Friederike Caroline Neuber*, Weinheim [u.a.]: Beltz & Gelberg 1993.

Paul, Arno, *Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums. Eine strukturell-funktionelle Untersuchung über den sog. Theaterskandal anhand der Sozialverhältnisse der Goethezeit*, Diss. Phil. Univ. Berlin 1969.

Pies, Eike, *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. Bis 19. Jahrhundert*, Ratingen [u.a.]: Henn 1973.

Prokop, Ulrike, „Kulturmuster des Weiblichen – Zur Konstruktion der idealen Frau bei Rousseau“, *Weibliche Identität im Wandel: Vorträge im Wintersemester 1989/ 90*, Hg. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Heidelberg: Heidelberger Verl.-Anst. 1990, S. 19-32.

Prütting, Gerhard, „Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters“, *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, Hg. Roger Bauer, München: Fink 1983.

Pusch, Luise F. (Hg.), *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Reden-Esbeck, Freiherr Friedrich Johann von, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte*, Leipzig: Barth 1881, Reprint des Zentralantiquariats der DDR, Leipzig: 1985.

Reichard, Heinrich August Ottokar, *Gotha = Theaterkalender*, Gotha: 1775 – 94, 1795 – 1800.

Rieck, Werner, *Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes*, Berlin: Akademie-Verlag 1972.

Rousseau, Jean-Jacques, „Brief an Herrn d’Alembert über seinen Artikel ‚Genf‘ im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten, *Schriften*, Bd. I, Hg. Henning Ritter, Frankfurt/ Main – Berlin – Wien: 1981, S. 333-474 (Auszug).

Rudin, Bärbel/ Marion Schulz (Hg.), *Vernunft und Sinnlichkeit. Ergebnisse der Fachtagung zum 300. Geburtstag der Friederike Caroline Neuber, 8. - 9. März 1997, Neuberin-Museum Reichenbach i.V., Reichenbach i. V. 1999.*

Ruppert, Rainer, *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin: Ed. Sigma 1995.

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (Hg.), *Weibliche Identität im Wandel: Vorträge im Wintersemester 1989/ 90*, Heidelberg: Heidelberger Verl.-Anst. 1990.

Rürup, Reinhard, „Geschlecht und Geschichte. Ein Kommentar“, *Die Zukunft der Aufklärung*, Hg. Jörn Rüsen/ Eberhard Lämmert/ Peter Glotz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 157-164.

Rüsen, Jörn/ Eberhard Lämmert, Peter Glotz (Hg.), *Die Zukunft der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Sasse, Hannah, *Friederike Caroline Neuber. Versuch einer Neuwertung*, Diss. Univ. Freiburg i. Br. 1937.

Schlenther, Paul, „Der Frauenberuf im Theater“, *Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben*, Berlin: Taendler 1895.

Schletterer, Daniela, *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung. Versuch einer Neupositionierung des Theaterschaffens Friederica Carolina Neubers*, Dipl.-Arb. Univ. Wien 1994.

Schmid, Pia, „Zwischen Wollust und Tugend. Schönheit im weiblichen Diskurs um 1800“, *Reflexionen vor dem Spiegel*, Hg. Farideh Akashe-Böhme, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Schmid, Pia, „Weib oder Mensch, Wesen oder Wissen? Bürgerliche Theorien zur weiblichen Bildung um 1800“, *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Hg. Elke Kleinau/ Claudia Opitz, Frankfurt am Main: Campus-Verlag 1996.

Schmitt, Peter, *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700 – 1900*, Tübingen: Niemeyer 1990.

Schnusenberg, Christine, *Das Verhältnis von Kirche und Theater. Dargestellt an ausgewählten Schriften der Kirchenväter und liturgischen Texten bis auf Amalarius von Metz (a.d. 775 – 852)*, Frankfurt am Main/ Wien [u.a.]: Lang 1981.

Schubart-Fikentscher, Gertrud, *Zur Stellung der Komödianten im 17. Und 18. Jahrhundert*, Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Band 107, Heft 6, Berlin: Akademie-Verlag 1963.

Schulz, Georg-Michael, „Der Krieg gegen das Publikum. Die Rolle des Publikums in den Konzepten der Theatermacher des 18. Jahrhunderts“, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Hg. Erika Fischer-Lichte/ Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein-Verlag 1999, S. 483-502.

Schütze, Johann Friedrich, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg: Treder 1794.

Schwanbeck, Gisela, „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte“, *Theater und Drama*, Berlin-Dahlem: Colloquium Verlag 1957, Band 18, S. 7-68.

Stäudlin, Carl Friedrich, *Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels*, Göttingen: 1823.

Stümcke, Heinrich, *Die Frau als Schauspielerin*, Leipzig: Rothbarth 1905.

Switalski, Martina, „Wandlungen im Theater des 18. Jahrhunderts am Beispiel der Reichsstadt Köln“, *Die Bühnen des Rokoko. Theater, Musik und Literatur im Rheinland des 18. Jahrhunderts*, Hg. Frank Günter Zehnder, Köln: DuMont 2000, S. 66-85.

Treder, Joh. Peter (Hg.), *Annalen des Theaters*, 1. Bändchen, Hamburg: 1793.

Uecker, Karin (Hg.), *Frauen im europäischen Theater heute*, Hamburg: Europäische Verl.-Anst. 1998.

Velthem, Frau C. E., *Zeugnis der Wahrheit vor Die Schau-Spiele oder Comödien/ Wider Hn. Joh. Joseph Wincklers/ Diaconi an der hohen Stifts-Kirchen in Magdeburg/ Herausgegebene Schrift, 1701*, Hg. Carl Niessen, *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne*, Köln: 1949.

Vestli, Elin Nesje, „Zwischen Tugend und Auflehnung. Friederike Caroline Neubers *Das Schäferfest oder die Herbstfreude* und *Der Witzling*“, *Vernunft und Sinnlichkeit. Ergebnisse der Fachtagung zum 300. Geburtstag der Friederike Caroline Neuber, 8. - 9. März 1997, Neuberin-Museum Reichenbach i. V.*, Hg. Bärbel Rudin/ Marion Schulz, Reichenbach i. V. 1999, S. 218-243.

Wahle, Julius, *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*, Weimar: Verl. d. Goethe-Gesellschaft 1892.

Weigel, Sigrid, „Die Stimme der Medusa – oder vom doppelten Ort der Frauen in der Kulturgeschichte“, *Weibliche Identität im Wandel. Vorträge im Wintersemester 1989/90*, Heidelberg: Heidelberger Verl.-Anst. 1990.

Weismann, Werner, *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg: Augustinus-Verl. 1972.

Weiss-Schletterer, Daniela, *Das Laster des Lachens. Ein theaterhistorischer Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts*, Diss. Univ. Wien 2000.

Weisshaupt, Brigitte, „Der Diskurs der Aufklärung und die Ausschließung der Frauen. Vernunft und selbstloses Selbstsein. Zur Dialektik der Identität von Frauen“, *Weibliche Identität im Wandel: Vorträge im Wintersemester 1989/ 90*, Hg. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Heidelberg: Heidelberger Verl.-Anst. 1990, S. 125-140.

Wetzels, Walter D., „Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert. Zwei Perspektiven: Wilhelm Meister und die Memoiren der Schulze-Kummerfeld“, *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*, Hg. Barbara Becker-Cantarino, Bonn: Bouvier 1987, S. 195-216.

Wever, Arnold, *Litteratur- und Theaterzeitung*, Berlin, No. 28, den 12. Juli 1783, S.439, Hg. Rezension von Schink, „Zusätze und Berichtigungen zu der Gallerie der Teutschen Schauspieler und Schauspielerinnen“, Wien: Sonnleithnersche Buchhandlung 1783.

Witter, Gabriele, *Patriarchale Herrschaftsmuster von der Leibeigenschaft bis zur Demokratie*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1990.

Wolff, Christian, *Vernünfftige Gedanken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem gemeinen Wesen zur Beförderung der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechts den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*, Vorrede, Halle: 1721.

Wolff, J., *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, Hg. J. Wolff: 1840 – 47, Hg. A. Heinrich: 1848.

Wölfel, Kurt, „Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing“, *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, zwei Bände*, Hg. Reinhold Grimm, Frankfurt/ M.: 1971.

Wunder, Heide, „Von der *frumkeit* zur *Frömmigkeit*. Ein Beitrag zur Genese bürgerlicher Weiblichkeit (15. – 17. Jahrhundert)“, Hg. Ursula Becher/ Jörn Rüsen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 175-188.

Wurst, Karin A. (Hg.), *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert*, Köln/ Wien: Böhlau 1991.

Wustmann, Gustav, *Quellen zu Geschichte Leipzigs*, I und II, Leipzig: 1889/ 1895.

Zedler, Johann Heinrich, *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 24, Leipzig/ Halle: 1740.

Zehnder, Frank Günter (Hg.), *Die Bühnen des Rokoko. Theater, Musik und Literatur im Rheinland des 18. Jahrhunderts*, Köln: DuMont 2000.

Zeidler-Johnson, Elisabeth, „Die Aufteilung der Menschheitsgeschichte. Christoph Meiners und die Geschichte des anderen Geschlechts als Gegenstand der Geschichtsschreibung in der Spätaufklärung“, Hg. Ursula Becher/ Jörn Rüsen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 189-216.

Zielske, Harald, „Kunst und Kommerz. Zu den gewerberechtlichen Grundlagen des deutschen Berufstheaters im 18. Jahrhundert“, *Vernunft und Sinnlichkeit. Ergebnisse der Fachtagung zum 300. Geburtstag der Friederike Caroline Neuber, 8. - 9. März 1997, Neuberin-Museum Reichenbach i.V.*, Hg. Bärbel Rudin/ Marion Schulz, Reichenbach i. V. 1999, S. 9-37.

14. Abstract (Deutsche Version)

Die vorliegende Arbeit hat sich mit der divergenten Rolle der Frau am deutschen Theater im 18. Jahrhundert auseinandergesetzt und es wurde hinterfragt, in wie weit sich diese Rolle im Zuge der Reformen im Zeitalter der Aufklärung verändert hat. Dabei stellen Kapitel eins bis inklusive sechs den theoretischen Teil dar und die Kapitel sieben bis zehn ergeben sich jeweils aus den Biografien von vier dazumal agierenden Schauspielerinnen.

Im ersten Kapitel der Arbeit wurde die Institutionalisierung und Ästhetisierung des Theaters im deutschen Sprachraum besprochen. So kam es aufgrund der Theaterreform einerseits zu einer Errichtung der ersten stehenden Theater und damit verbunden einer Auflösung des Prinzipalwesens und der Wandertruppen. Andererseits wurde das Theater, dem Bildungsauftrag folgend, zu einer moralischen Anstalt erhoben. Dabei wurde die Situation des aristokratischen Hoftheaters zu den Wanderkomödianten verglichen und auch die regionalen Unterschiede in den deutschsprachigen Theatermetropolen herausgearbeitet. Es zeigte sich, dass am deutschen Theater des 18. Jahrhundert ein irritierendes Nebeneinander sowie Konkurrenz zwischen Altem und Neuem vorherrschte und als Ergebnis der Bürgerreform eine immer größere werdende Kluft zum Fahrenden Volk entstand. Dort setzten nun die Reformer mit ihren Ideen an, demzufolge sich die Schauspieler in einem moralischen Zivilisationsprozess dem Bürgertum anpassen mussten, in dem sie z. B. Sesshaft wurden.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Industrialisierung und dem Kulturwandel des deutschen Bürgertums, wodurch es im 18. Jahrhundert zu einer Polarisierung der Geschlechter kam. Demzufolge wurden archetypische Geschlechterrollen als Naturgegebenheit untermauert und in repressiven patriarchalischen Systemen festgeschrieben. Hierbei wurde aufgezeigt, dass die Schauspielerin komplett gegen diesen Archetypus verstoßen hat und eine diametrale Position einnahm. Des Weiteren wurde auf die Theaterreformer, die maßgeblich an selbiger beteiligt waren, näher eingegangen, mit besonderem Augenmerk auf die Reform Gottscheds. Dabei kristallisierte sich heraus, dass im Endeffekt das Publikum den Reformern einen Strich durch die Rechnung machte, indem es keinerlei Interesse oder Verständnis für die Neuerungen am deutschen Theater aufbrachte.

Die Konsequenzen des Zivilisationsprozesses für die Schauspielerin wurden im dritten Kapitel präzisiert. Diesbezüglich wurde das erste Auftreten der Frau als Berufsschauspielerin auf der deutschen Bühne herausgearbeitet und die unterschiedlichen Erscheinungsbilder von der ersten Theaterprinzipalin zu Beginn bis zur Primadonna und Fürstenmätresse am Ende des

18. Jahrhunderts aufgezeigt. So versuchte man die Schauspielerin im Zuge des Reputationswechsels des Theaters in die Rolle der bürgerlichen Frau hineinzuzwängen. Der Schauspielerin galt das Hauptinteresse der Gesellschaft und des Theaters und sie war es, die das ganze Jahrhundert hindurch unter der vorherrschenden Doppelmoral zu leiden hatte.

Das vierte Kapitel gibt nun Aufschluss über die kompromittierende Haltung der Kirche gegenüber dem Theater und vor allem gegenüber der Schauspielerin. Demzufolge kam es im Laufe der Geschichte immer wieder, und im Zeitalter der Aufklärung im deutschen Kulturraum erneut, zu einem Disput zwischen Kirche und Theater. Rezeptionsgeschichtlich berief sich der Klerus auf die lateinischen Kirchenväter, weshalb die bekanntesten Polemiken der selbigen in dieser Arbeit angeführt wurden. Dabei wurde aufgezeigt, welches Machtmonopol die geistliche Obrigkeit noch zu Beginn und des 18. Jahrhunderts innehatte, indem sie Theater- und Spielverbote erwirkte und die Schauspielerin zu Huren und Dirnen degradierte.

Das Theater wurde zur Zeit der Aufklärung im selben Atemzug mit Sittenlosigkeit genannt, wie im fünften Kapitel dargelegt wird, weshalb die Reformer nun versuchten, die Schauspieler unter ein strenges Tugenddiktat zu stellen. Hierbei stach die Erziehung Goethes, als Leiter des Weimarer Hoftheaters, zum Sittenkodex besonders hervor. In Bezugnahme auf die Schauspielerin wurde gegen Ende des Jahrhunderts beobachtet, dass sie zwar immer mehr zum Star des Theaters avancierte, dabei aber zum Ziel ständiger Beobachtung und sittenstrenger Kritik wurde und die Macht des Publikums erneut deutlich zu Tage trat.

Das sechste Kapitel stellt nun einen Exkurs in die Literatur und das Zeitschriftenwesen des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum dar. Dabei wurden die Moralischen Wochenschriften als Übermittler des Sittenkodex besonders berücksichtigt, wobei die Erziehung der Frau einen sehr hohen Stellenwert einnahm. Analog dazu sollten die Theaterzeitschriften die Schauspieler und das Publikum zur Tugendhaftigkeit erziehen. Hier stand die Schauspielerin erneut im Mittelpunkt der Kritik. Des Weiteren wird ein kurzer Einblick in die Briefkultur, in die erste Frauenliteratur und in die autobiografischen Memoiren von Schauspielerinnen gegeben.

Anhand der ersten sechs Kapitel zeigte sich, dass die Schauspielerinnen am deutschen Theater im 18. Jahrhundert eine Sonderstellung als Frauen und eine Randposition in der Gesellschaft einnahmen. So wurden ihnen das gesamte Jahrhundert hindurch Vorurteile von Seiten der Kirche, des Adels, der bürgerlichen Gesellschaft, des Publikums, der Reformer und der

Theaterkritiker entgegen gebracht und sie mussten immer wieder Kämpfe gegen eine dieser Parteien austragen. Deshalb wurden im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit vier Biographien von Schauspielerinnen dieser Zeit herangezogen, um die im ersten Teil vorliegenden Fakten noch deutlicher herauszuarbeiten und zu untermauern. Es wurde versucht, möglichst unterschiedliche Biografien auszuwählen, um die divergenten Rollen der Theaterfrauen zu unterstreichen.

Im siebten Kapitel wurde dementsprechend auf die Veltin eingegangen. Sie war die erste deutsche Theaterprinzipalin und ging mit ihrem Manifest gegen die geistliche Obrigkeit in die Geschichte ein. Das achte Kapitel hat sich mit der Neuberin auseinandergesetzt, die durch ihre Zusammenarbeit mit Gottsched und ihrer gemeinsam angestrebten Bühnenreform rezeptionsgeschichtliche Bedeutung bekam. Sie ist nicht nur die bekannteste, sondern auch die letzte bedeutende Prinzipalin ihrer Zeit. Mit der Schulze-Kummerfeld beschäftigt sich nun das neunte Kapitel. Ihre Memoiren traten als Apologie in Erscheinung, in der es ihr wichtiger erschien, ihren tugendhaften Ruf und ihr Leben nach dem Sittenkodex hervorzuheben, als ihre künstlerischen Errungenschaften zu beschreiben. Abschließend setzt sich Kapitel zehn mit der Biographie der Jagemann auseinander, die nicht nur als Schauspielerin, sondern vor allem auch als Fürstenmätresse und Primadonna Berühmtheit erlangte.

15. Abstract (English Version)

The present work dealt with the divergent role of women in the German theatre in the 18th Century and it questioned to what extent this role has changed in the course of the reforms in the Age of Enlightenment. This set includes six chapters one to six to represent the theoretical part and chapter seven to ten each contain the four biographies of those days performing actresses.

In the first chapter of the work, the institutionalization and aestheticization of the theatre in the German language was discussed. On the one hand, due to the theatre reform, first permanent theatres were established and hence lead to dissolution of the principal system and the touring companies. On the other hand, the theatre, following the educational mandate, was now viewed as a moral institution. Thereby the situation of the aristocratic court theatre was compared to the hiking comedians and even the regional discrepancies in the German theatre metropolises were eradicated. It became apparent that, in the German theatre of the 18th Century, an irritating coexistence and competition between old and new prevailed and as a result of civil reform an increasingly widening gap towards traveling people developed. Consequently reformers based their ideas on this, according to which the actor had to adjust in a moral civilization process to the bourgeoisie, by settling down for instance.

The second chapter dealt with the industrialization and the cultural transformation of the German bourgeoisie, which caused a polarization of the sexes. Accordingly archetypal gender roles were substantiated as a fact of nature and enforced in repressive patriarchal systems. Here, it was demonstrated that the actress had completely violated this archetype and had taken a diametrical. Furthermore attentions were focussed on the theater reformers, who had been instrumental in this development, with particular attention to the reform Gottsched's. In the end it became evident that these reforms were lost on the audience who could not muster any interest or understand the latest developments on the German theatre.

The consequences the actress faced due to the civilization process were clarified in the third chapter. In this regard, the first appearance of women on the German stage as a professional actress was removed and the different manifestations from the first female theatre director in the beginning to the Prima Donna and count mistress at the end of the 18th Century revealed. Thus in the wake of the theatre reputation transformation, the actress was forced into the role of middle-class women. The actress was the main interest of the society and of the theatre and it was she, who had to suffer under the prevailing double standards throughout the century.

The fourth chapter provides information about the compromising attitude of the church concerning the theatre and especially towards the actress. Consequently it caused, repeatedly throughout history and again during the Age of Enlightenment in German cultural areas, a dispute between church and theatre. In its reception history, the clergy referred to the Latin Church fathers, so the famous polemics of those were cited in this paper. It showed the power monopoly held by the religious authorities, by obtaining theatre and game bans and degrading the actress to whores and harlots, at the beginning of the 18th Century.

During the Age of Enlightenment the theatre was mentioned in the same breath with immorality, which is why the reformers were now trying to put the actors under a strict dictate of virtue, as explained in the fifth chapter. Here stood the education of Goethe, head of the Weimar court theatre, as a codex of virtue, particularly out. Towards the end of the century, in reference to the actress, it was observed, that while she increasingly emerged as the star of the theatre, she also became the target of constant observation and puritanical criticism and the power of the audience noticeably came to light again.

The sixth chapter is now an excursion into the literature and the scholarly journals of the 18th Century in the German-speaking. Particularly the moral weeklies were considered to be a mediator of the ethical code, where the upbringing of women was of great importance. Analogously, the theatre journals should educate the actors and the audience to virtue. Here the actress was again the focus of criticism. Furthermore, a brief insight into the letter culture, the first female literature, and into the autobiographical memoirs of actresses was given.

Based on the first six chapters it was demonstrated, that the actresses in the German theatre occupied a special position as a women and a marginal position in society in the 18th Century. Throughout the entire century prejudices on the part of the church, the nobility, the bourgeois society, the audience, the theatre critics and the reformers were held against them and they always had to fight battles against these parties. Thus, in the second part of the present work, four biographies of actresses of that time were used to emphasize facts from the first section more clearly and to substantiate them. It was attempted to select rather different biographies to underline the divergent roles of theatre women.

Accordingly the seventh chapter discussed Veltin. She was the first female German theatre director and went down in history with her manifesto against the spiritual authorities. The eighth chapter deals with Neuberin, who gained historical reception significance through her collaboration with Gottsched and their common ambition towards stage reform. She was not

only the most famous, but also the last noteworthy, female theatre director her time. Schulze-Kummerfeld is deliberated in the ninth chapter. Her memoirs appeared as apologia, in which it seemed more important to her to highlight her good reputation and her righteous life according to the codex of virtue, than to describe her artistic achievements. Finally, chapter ten debated the biography of Jageman, who not only gained fame as an actress but also as count mistress and Prima Donna.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Katrin Wrann
 Geburtsdatum: 24. 04. 1980
 Geburtsort: 7350 Oberpullendorf
 Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung

10/2006 – 07/ 2013 Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
 Hauptuniversität Wien
 SS 2006 Aquafitness und Nordic Walking –Trainerausbildung am
 Universitätssportinstitut Wien
 10/1998 – 10/2005 Humanmedizin an der Universität Wien
 09/1990 – 06/1998 BORG in 7350 Oberpullendorf, Abschluss: Matura mit
 Auszeichnung
 09/1986 – 06/1990 Volksschule in 7453 Steinberg – Dörfl

Berufsausbildung

02/2009 – heute Sprechtraining, Personality und Media Coaching bei
Identity Medienservice und -produktion
 11/2008 – 12/2008 *Max Medien Akademie* – Moderationsschulung
 09/2008 – 11/2008 Radio Max Schulung

Referenzen

Selbstständige Radio-, Fernseh- und Eventmoderatorin, Journalistin, Redakteurin und
 Synchronsprecherin