

Inge Buck

Fahrende Frauen im 18 Jahrhundert – Wanderschauspielerinnen in Bremen

Vortrag im Rahmen der Ausstellung „Bremer Frauen Geschichten“
Focke-Museum Bremen, 09. August 2016

1.

Fahrende Frauen im 18. Jahrhundert: im Rahmen der Ausstellung zu *Bremer Frauen Geschichte* werde ich die theaterhistorisch bedeutsame Ära, in der Frauen auf dem Theater erstmals an die Öffentlichkeit treten, exemplarisch darstellen. Und zwar mit den Lebensgeschichten von zwei Schauspielerinnen, die auf ihren Wanderwegen auch nach Bremen kamen und für die Mitte des 18. Jahrhunderts die Hansestadt eine denkwürdige Station in ihrem Wanderleben war.

Es ist die Schauspielerin Elisabeth Felicitas Abt und die Wanderkomödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld. Die Quellenlage für beide Frauen ist sehr unterschiedlich: während Karoline Schulze-Kummerfeld als erste Schauspielerin überhaupt ihre Lebensgeschichte umfassend aufgeschrieben hat - sie liegt inzwischen in einer Neubearbeitung unter dem Titel „*Ein fahrendes Frauenzimmer*“ vor – hat Felicitas Abt keine Aufzeichnungen hinterlassen. Im Spiegel zeitgenössischer Theaterkritik wird jedoch über ihr Leben auf dem Theater berichtet. Während Karoline Schulze Kummerfeld in den Standardwerken zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts ihren Platz hat, wird das Bühnenleben der Felicitas Abt an der Seite ihres Ehemanns v.a. in der regionalen Theatergeschichte Bremens erwähnt. Gleichwohl lassen sich Parallelen und Schnittmengen ausmachen zwischen den Lebensdaten und Lebensbedingungen der beiden Schauspielerinnen, die sich auf den Brettern, die die Welt bedeuten, persönlich nie begegnet sind.

Von beiden Bühnenkünstlerinnen ist jeweils ein Porträt überliefert in der Tradition weiblicher Porträtmalerei im 18. Jahrhundert. Von Karoline Schulze-Kummerfeld ein Gemälde des Leipziger Malers Friedrich Oeser, das sie 22-jährig um 1767 in der Rolle der Julia in Shakespeares „*Romeo und Julia*“ zeigt. Und von Felicitas Abt eine Radierung von Christian Gottlieb Geyer um 1780, eine Büste in ovalem Medaillon-

Rahmen über dem rosenbekränzten Namen Madame Abt, die sie in Haartracht, Kostüm, Haltung und Mimik eher als bürgerliche Frau präsentiert.

Und so lesen sich die biografischen Eckdaten der beiden Frauen: Während Karoline 1745 in Wien in einer Wanderschauspieler-Familie geboren wurde und schon mit drei Jahren in Kinderrollen auf der Bühne stand, wurde Felicitas als Tochter des Wundarztes und Chirurgen Knecht 1741 im schwäbischen Biberach geboren. Erst mit 24 Jahren begann sie ihr Bühnen- und Wanderleben, nachdem sie mit ihrem späteren Ehemann, dem Schauspieler Karl Friedrich Abt, aus ihrer bürgerlichen Familie geflohen war. Während Karoline Schulze-Kummerfeld 70 Jahre alt wird und ihre letzten Lebensjahre - nach ihrem Rückzug vom Theater - als selbständige Nählehrerin in Weimar verbrachte und ihre Theatermemoiren schrieb, stirbt Felicitas Abt erst 42-jährig während eines Gastspiels in Göttingen.

2.

Die Wanderbühne, wie schon der Name besagt, hatte keinen festen Ort. Immer waren die Schauspielerinnen und Schauspieler unterwegs auf der Suche nach Aufführungsorten und Spielerlaubnis. Sie spielten auf Marktplätzen, in Wirtshäusern, Tanzsälen, Reitställen oder im glücklichsten Fall an Fürstenhöfen. Alles musste am Tag der Aufführung vor Ort improvisiert werden: von der Einrichtung und Erprobung des Spielortes bis zur Bekanntmachung des Spielplans, vom Kostüm bis zur Kulisse.

Die Aufzeichnungen der Karoline Schulze-Kummerfeld, die erstmals 100 Jahre nach ihrem Tod im Jahr 1915 veröffentlicht wurden, gelten als bedeutsame theaterhistorische Quelle über das Wandertheater an der Schwelle zwischen Barockzeit und Aufklärung, wenngleich die Verfasserin betont, dass sie keine Theatergeschichte, sondern nur ihre eigene Geschichte schreiben will. Sie sind Reisebericht und Sozialgeschichte, Autobiographie und eine „Theatergeschichte von unten“, die vom Alltag der Fahrenden erzählt, von der alltäglichen Arbeit der Wanderschauspielerinnen und -schauspieler.

Seit ihrem dritten Lebensjahr mit der Schauspieltruppe ihres Vaters Christian Schulze unterwegs, folgen die Kapitel ihrer Lebenserinnerungen den Stationen ihres

Wanderlebens. Sie sind markiert durch Abreise und Ankunft, durch Überschreiten und Verlassen der Landesgrenzen, der Religionsgrenzen, durch Zurücklassen von Hab und Gut. Die Wanderschauspielerinnen und – schauspieler mussten alles mit sich tragen, was sie besaßen und das wenige, das sie besaßen, oft verpfänden für Logis und Reisegeld. Sie reisten per Mistkarren, Kutsche, Floß oder Schiff oder sie gingen zu Fuß - wie in der Zeichnung von Chodowiecki *Ein Zug armer Reisender*, 1773. Im besten Fall reisten sie mit der Postkutsche, wie auf dem Kupferstich des englischen Malers und Grafikers William Hogarth *Die Postkutsche*, 1747.

Ursprünglich kamen die Wanderschauspieler aus England, bald aber gab es niederländische, italienische, französische und deutsche Truppen, die oft als ganze Familien umherzogen mit ihren Kindern, die schon als Drei- oder Vierjährige in Kinder- oder Pagenrollen auf der Bühne standen. Um sich ein Bild von den zeitlichen und räumlichen Dimensionen der Wandertheater zu machen, mögen exemplarisch einige Theaterstationen der Schauspielerfamilie Schulze stehen, die Karoline - die 40 Jahre ihres Lebens unterwegs war - rückblickend aufgezeichnet hat.

1749/ 1750: München, Landshut, Erlangen, Nürnberg, Fürth.

1751 – 1756: Passau, Straubing, Regensburg, Nürnberg, Würzburg, Eichstädt, Prag, Collin, Braunschweig, Magdeburg, Potsdam, Stettin, Frankfurt an der Oder

1756 – 1758 Dresden, Freiberg, Erfurt, Mainz, Coblenz, Cöln, Düsseldorf usw.

Und die Reiserouten der Familie Abt- soweit sie überliefert sind - verzeichnen 1768 Erfurt , 1769 Wien, 1772 Thüringen, Sachsen und Köln, 1773-1777 Den Haag und Amsterdam, 1777-1780 Münster, 1780 Bremen.

3.

„Mein Kopf war klein, die Stirne hoch und breit, die Augenbrauen nicht ganz regelmäßig, doch verstellten sie mich nicht, die Augen blau und voll Feuer, aber nicht groß. Doch sagen konnten sie, was sie wollten.“ (1)

So stellt sich Karoline Schulze-Kummerfeld dem Leser ihrer Lebenserinnerungen vor. Der Kampf um ihr Standesbewusstsein als Schauspielerin zieht sich wie ein roter Faden durch ihre Lebenserinnerungen. Sie schreibt: *“Dass wohl kein Frauenzimmer*

in der Welt mehr Verdienst hat, wenn es ganz tugendhaft bleibt, wie ein Frauenzimmer bei dem Theater“. (2)

Tatsächlich war die Spielerlaubnis der umherziehenden Wandertruppen, die untereinander in Konkurrenz standen, abhängig vom guten Leumund, von Empfehlungsschreiben der Fürsten und Magistrate, die über die Sitten der Wanderschauspielerinnen – und spieler ebenso urteilten wie über ihre künstlerischen Fähigkeiten.

Während die deutschen Wanderschauspieler im 18. Jahrhundert – im Unterschied etwa zu den französischen und italienischen Truppen, die an Höfen auftraten – generell als unehrenhafter Stand galten, haftete besonders den Frauen auf dem Theater der Ruf der Unsittlichkeit an, der sie in die Nähe der Dirne stellte. Zwar wurden die Schauspielerinnen der deutschen Wandertruppen selten als fürstliche Mätressen gewählt, denn an den Höfen herrschten noch die italienische Oper und das französische Schauspiel. Im Alltag jedoch, in den Wirtshäusern oder auf der Straße, wurden die umherziehenden Frauen des deutschen Wandertheaters oft genug als Prostituierte angesprochen und behandelt.

Historisch reicht ja die Diskriminierung der Frau als Schauspielerin bis ins Altertum und ins Mittelalter, als den Frauen der Zutritt zur Bühne grundsätzlich nicht erlaubt war, und die weiblichen Rollen von Männern, Knaben oder Kastraten gespielt wurden. Einzig auf Jahrmärkten waren Frauen als Gauklerinnen und Jongleurinnen zugelassen. Mit dem Auftreten der ersten Schauspielerinnen um die Mitte des 17. Jahrhunderts bei den deutschen Wandertruppen, wurde die damals gültige Frauenrolle gleich an zwei wesentlichen Stellen durchbrochen. Schauspielerinnen traten als Person leibhaftig an die Öffentlichkeit und sie waren als Fahrende an keine Häuslichkeit gebunden. Grund genug, die Moral der „Frauenzimmer bei dem Theater“ grundsätzlich in Frage zu stellen.

Elisabeth Knecht, alias Felicitas Abt, aus ihrer bürgerlichen Familie geflohen, um mit der Truppe ihres Ehemanns Karl Friedrich Abt sich der Bühnenlaufbahn zu verschreiben, tat sich Zeit ihres Lebens schwer, sich mit dem gesellschaftlichen Stand einer Wander-Schauspielerin zu identifizieren. Nicht zufällig ließ sie sich nicht in einer Bühnenrolle porträtieren, sondern im Habitus einer bürgerlichen Frau.

Auch Karoline Schulze-Kummerfeld hat sich mit der Haube einer Bürgerin konterfeien lassen. Ein Scherenschnitt im Profil zeigt sie allerdings nicht in einer Bühnenrolle sondern während ihrer wahrhaft kummervollen zehn Ehejahre von 1767 bis 1777 mit dem Bankschreiber Kummerfeld in Hamburg – verachtet als ehemalige Wanderschauspielerinnen von ihren bürgerlichen Verwandten - bevor sie nach dem Tod ihres Ehemanns, der im Wahnsinn starb und ihr nur Schulden hinterließ - wieder zurück zur Bühne ging.

4.

„Überhaupt habe ich meine Bildung auf dem Theater niemand zu verdanken als mir selbst, meinem Fleiß, meinem Nachdenken und den guten Grundsätzen meines Vaters.“ (3) Wenn Karoline Schulze-Kummerfeld in ihren Theatermemoiren von der „Tugendhaftigkeit auf dem Theater“ schreibt, dann versteht sie darunter auch die „Tüchtigkeit auf dem Theater“, das Handwerk der Bühnenkünstlerin, ihr schauspielerisches Können. Dazu zählen auch Ensemblegeist, Gehorsam gegenüber dem Theaterprinzipal und Härte gegen sich selbst. Dafür mag eine frühe Szene auf der Bühne des Wandertheaters stehen, als Karoline noch keine sechs Jahre alt war.

„Es wurde ein Stück gegeben, das hieß ‚Rodrich und Delmire‘, ich spielte in solchem einen verkleideten Pagen. Meine Rolle brachte es mit sich, dass ich mit bloßem Degen herauskam... der Degen war schwer, und ich zu schwach, solchen festzuhalten, lass den Arm sinken und stoße mir den Degen durch den Schuh durch in den rechten Fuß zwischen den zweiten und dritten Zehen. Ich fühlte den Schmerz, und das Blut floss aus dem Schuh heraus. Doch alles dessen schwieg ich still, weinte nicht, dachte nur an meine Rolle, die gut zu spielen.“ (4)

Mit Kinderrollen fing sie an, mit ernsten Mütterrollen endete ihre Bühnenlaufbahn. Dazwischen lagen komische und tragische Rollen, ein breites Spektrum, das ein Bild der Spielpläne der jeweiligen Wandertruppen vermittelt, mit denen die Komödiantin unterwegs war. Vor allem während ihres neunjährigen Engagements bei der Truppe von Konrad Ackermann von 1758 bis 1767 wurden ihr Rollenrepertoire und ihr Spielstil wesentlich geprägt. Basierend auf früh erlernten Rollen im Ensemble ihrer Schauspielerfamilie – als Karoline bereits als Elfjährige „Weiber und junge Witwen

spielte“ und mit Reifrock, hohen Absätzen und Frisur für älter ausgegeben wurde – erweiterte sie bei Ackermann ihr Repertoire um Rollen des französischen Klassizismus. Sie verwandelte sich in die tragischen Heldinnen und die komödiantischen Liebhaberinnen, etwa als Iphigenie in Racines gleichnamiger Tragödie, als Titelheldin in Corneilles „*Rodogune*“, als Mariane in Molières Komödie „*Der Geizige*“. Über ihren Spielstil schreibt sie:

„Ich habe, um in meiner Kunst zu werden was ich war, alle Stände, alle Menschen, alle Auftritte, Leidenschaften... Ich habe Menschen studiert, nicht auf dem Theater, nein, wie sie in der Natur waren, und solche verfeinert. Wie auf dem Theater auch ein Bauernmädchen seidene Schuhe und Strümpfe anhaben und nicht wie auf dem wahren Dorfe, barfuß gehen darf.“ (5)

Karoline war auch Tänzerin. Die Kunstfertigkeit des Tanzens nimmt in den Erinnerungen einen breiten Raum ein. Für ihren Unterricht, gemeinsam mit dem Bruder, hatte der Vater einen Teil seiner Gage investiert. Von früh an beherrschte sie die publikumswirksame, die kassenfüllende Kunst des Tanzes. Entsprechend dem Spielplan des Wandertheaters wechselte sie an ein und demselben Abend das Kostüm der Tragödin mit dem der Tänzerin, um sowohl im Schauspiel zu agieren als auch im Ballett -Zwischenspiel oder im Schäfernachspiel zu singen und zu tanzen.

Die Tanzkunst verband Karoline mit dem Bruder. Als „Bauer und Bäuerin“, „Müller und Müllerin“ oder „Hirte und Hirtin“ tanzten sie ihren Pas de deux im Stil französischer Tanzkunst Abend für Abend, vor allem seit ihrem Engagement in der Truppe von Konrad Ackermann, bei der die Zwölfjährige nach dem Tod ihres Vaters im Jahr 1757 mit Mutter und Bruder Engagement gefunden hatte.

Während Karoline Schulze-Kummerfeld das Bühnenhandwerk schon von Kindheit an von ihrem Vater erlernt hatte, wurde Felicitas Abt – nach Anfängen auf einer Liebhaberbühne – erst von ihrem Ehemann, dem Schauspieler Karl Friedrich Abt, in der Schauspielkunst unterrichtet und ausgebildet. Sie soll jedoch in den Jahren ihres oft mühseligen Wanderlebens einen eigenen und eigenwilligen Spielstil entwickelt haben, der ihr bewundernde Huldigungsgedichte und die Eifersucht ihres Mannes einbrachte.

„Ihr schöner Wuchs, der edle Anstand, die reine Sprache, ihr musikalischer Ton, die bedeutende Gestikulation und Gemütsbildung, ihr feines Gefühl, ihre Menschenkenntnis und vielfältige Erfahrung wurden von ihren Kritikern immer wieder hervorgehoben und gerühmt.“ (6)

Überhaupt wird Felicitas Abt von Zeitgenossen als „die vornehmste Stütze der Truppe“ gerühmt. Im Spielplan der Abtschen Gesellschaft, die besonders unterhaltsame Lustspiele umfasste, lag der Schwerpunkt auf dem Musiktheater, in dem Felicitas als wirkungsvolle Hauptdarstellerin in Melodramen als Sophonisbe, Ariadne oder Medea mit Gesang und Rezitation der Publikumsmagnet war.

„Als Ariadne und Medea zeigte sie so viele Feinheit, Biagsamkeit ihrer Organe, wodurch die menschliche Deklamazion harmonische Gefüle jeder Leidenschaft dem Zuschauer ins Herz athmet. Eine schöne, reine Stimme, vielen Umfang, all die Schattierungen der Empfindungen auszudrücken, die im Stük und besonders in der Musik herrschte.“ (7)

Da mit den englischen Wandertheatertruppen seit Mitte des 17. Jahrhundert die Shakespeareschen Stücke auch nach Europa gelangt waren, übernahmen die deutschen Wanderschauspieler die barocken, oft blutrünstigen, publikumswirksamen Stoffe und Szenarien als Vorlage für ihre Darbietungen. Die Dramen Shakespeares wurden nicht textgetreu aufgeführt, sondern je nach Personenzahl und Vermögen der Truppe oder den Vorlieben des Prinzipals bearbeitet und umgeschrieben.

So hatte auch die Abtsche Gesellschaft Shakespeares *Hamlet* im Spielplan, darüber hinaus aber noch eine Besonderheit zu bieten. Seit 1779 trat Felicitas Abt, damals 38 Jahre alt, als erste Frau in der Rolle des Hamlet auf und leitete damit die umstrittene Tradition berühmter Hamlet-Darstellerinnen ein, wie z. B. Sarah Bernhard um 1900.

Vor der Bernhard soll es übrigens ungefähr 50 weitere Hamlet-Darstellerinnen in England, den USA, Frankreich gegeben haben, welche die weiblichen Charakterzüge des Hamlet schauspielerisch herausarbeiteten.

Felicitas Abt spielte Hamlet dagegen als männliche Rolle. Obwohl es im Elisabethanischen Theater der Shakespeare-Zeit, und auch noch bei den Wandertruppen im 18. Jahrhundert, keine Geschlechterdifferenz gab - das Geschlecht des Darstellers nicht zwangsläufig mit dem Geschlecht der Rolle

übereinstimmen musste - löste Elisabeth Abt mit ihrem Einbruch in die Domäne der Männerrollen zwiespältige Reaktionen aus zwischen Bewunderung und Ablehnung.

„Man mag hier bestimmen, ob Stolz oder ob Selbstgefühl ihrer Kunst und Unzufriedenheit über ihre männlichen Nebenbuhler in dieser Rolle, oder ob es bloß ein schalkhafter Einfall eines Weibes gewesen ist, um dem starken Geschlechte zu zeigen, daß es nur dem Hut seinen Vorrang verdanke...Im Parterre stehend hatte ich meine Freude über den Jüngling,...der so viel Verschlagenheit, Muth, Stärke, Festigkeit, Gerechtigkeitsliebe, kurz den ganzen hohen männlichen Sinn zeigte...Da ich aber ihr Mienen-Spiel näher zu sehen aufs Theater ging: schauderte mir die Haut, über die Ueberspannung ihrer Kräfte, und die Ohnmacht, die hinter den Kulissen erfolgte. Nein, dachte ich, Weibheit kann nach den Gesetzen der Natur nicht Mannheit werden... Übrigens entsprach die Sache nicht der Delikatesse, welche sie sonst in hohem Grad besass.“ (8)

5.

Während das Ehepaar Abt erst im Sommer des Jahres 1780 aus Münster zu einem Gastspiel nach Bremen kam, gastierte die 20-jährige Karoline Schulze bereits im Jahr 1765 mit der Schauspielgesellschaft von Konrad Ackermann von Hamburg aus kommend in Bremen. Das Jahr 1765 markiert zugleich einen Wendepunkt in der Geschichte des Wandertheaters. Denn während die Truppe von Ackermann in Bremen auftrat, hatte der Prinzipal in Hamburg damit begonnen, das erste stehende Theater am Gänsemarkt errichten zu lassen. Das neue Gebäude, ein Holzbau, wurde in aller Eile fertiggestellt, was allerdings in der Folgezeit Riesensummen an Reparaturen verschlang, die Ackermann nicht mehr tragen konnte und die Direktion verlor. Das Theater wurde dann zwei Jahre später von finanzkräftigen Hamburger Bürgern übernommen.

Mit dem Bau eines feststehenden Theaters sollte sich das Leben der Fahrenden grundlegend verändern. Das Improvisatorische des Wandertheaters wich festeren Formen und Strukturen, Zufälliges und Einmaliges verwandelt sich in Regelmäßiges und Wiederholbares. Indem die Schauspieler nicht mehr Abend für Abend an wechselnden Orten vor wechselndem Publikum auftraten, veränderte sich das Gegenüber von Bühne und Zuschauer. Die Kontinuität der Schauspieler vor Ort

ermöglichte eine vergleichende Betrachtung. Als Folge der Errichtung stehender Bühnen entwickelte sich auch die schriftlich fixierte Theaterkritik, eine Ästhetik des Theaters, die es erlaubt, Schauspieler öffentlich zu beurteilen. Dagegen setzte sich die Wanderschauspielerin Karoline Schulze-Kummerfeld vehement zur Wehr.

„Der unbillige Kritiker, der einen Schauspieler auf des anderen Kosten lobt oder tadelt, verdiente öffentlich mit Ruten gestrichen zu werden. Macht gegeneinander gehässig, bringt so manchen Rechtschaffenen um sein Brot. So oft er mir (der Kritiker) in Weg kam – spie ich aus.“ (9)

Karoline Schulze-Kummerfeld, ein Kind des Wandertheaters, fühlte sich in den neu entstehenden Theaterstrukturen eingeengt, in der Stadt Hamburg war sie nicht glücklich. *„Hier heißt es ‚Hat der Hund Geld?‘ Hat er das nicht, so achtet man einen nicht. Geld heißt es, ist die Losung.“* (10) Und weiter: *„ Auf einmal kam die fröhliche Nachricht, dass wir von Hamburg fort nach Bremen reisen sollten. Wer war nun glücklicher als ich? Freilich wusste ich zum Voraus, dass wir wieder zurückkommen. Denn Herr Ackermann wurde Bürger in Hamburg und der Grundstein zum neuen Komödienhaus, das er auf seine Kosten wollte bauen lassen, war bereits gelegt.“* (11)

Die Schiffsreise der Ackermanschen Gesellschaft im Frühjahr 1765 von Hamburg nach Bremen und schließlich die Ankunft in Bremen dokumentiert anschaulich, wie Reisen, Alltag und Theater der Wanderschauspieler untrennbar miteinander verbunden waren.

„An einem Dienstag des Morgens stiegen wir in ein Schiff und wollten zu Wasser bis Buxtehude und von da weiter mit Extrapost bis Bremen rollen. Um halbzehn fuhren wir von Hamburg aus auf der Elbe fort und kamen des Nachts halb elf nach Altona... Alle Tage wurden wir von unserem Wirtshaus in Altona aufs Schiff geholt, ein- auch wohl zweimal. Mit jeder Ebbe, mit jeder Flut sollte fortgesegelt werden, aber der Wind war und blieb konträr. Auch regnete es fort und fort, bis wir wieder ins Wirtshaus kamen, da wurde das Wetter gut. So foppte uns das Wetter bis des Sonnabends, wo wir endlich unter dem heftigsten Sturm und Regenwetter in derselben Nacht gegen zehn Uhr in Buxtehude ankamen... Den Morgen darauf war Palmsonntag. Es regnete die Tage nur einmal und das, bis wir nach Bremen kamen.“

Wohnung und Kost fand ich hier bei freundlichen Leuten, die sogar mit Fastenspeisen Rücksicht auf meinen katholischen Glauben nahmen, obgleich ich in diesem Punkte nicht skrupelös war. Nun befand ich mich außerordentlich wohl. In Bremen schöpfte ich eine ganz andere Luft. Die Einwohner sahen uns auch für Menschen an, und es war eine Lust, über die Straßen zu gehen, denn man sah lauter freundliche und leutselige Gesichter.“ (12)

Die freundliche Aufnahme in Bremen erklärt sich auch vor dem Hintergrund, dass die Geistlichkeit eine Polizeiordnung durchgesetzt hatte, die die Schauspieler wie Verfemte behandelte. Die Bevölkerung jedoch suchte das durch ihre Herzlichkeit gut zu machen. Besonders Kontakte zwischen Theaterleuten und Bremer Bürgern sollten unterbunden werden, was jedoch nicht durchsetzbar war, denn die Schauspielerinnen und Schauspieler fanden - über die Stadt verteilt - Kost und Unterkunft in Bremer Bürgerhäusern.

„Als meine Mutter und mein Bruder aus Hamburg eingetroffen, erfuhren sie von meinen Hausleuten auch die größte Gastfreiheit, wofür wir uns mit Freibilletts erkenntlich zeigten. Manche von der Gesellschaft trafen es ebenso und gaben die Woche nicht einen Groschen von ihrer Gage aus. Eine Weinhändlersfrau, Madame Docen, überbot sich in Liebenswürdigkeit und führte mich und meine Mutter im Wagen in und um Bremen zu allem Sehenswerten.“ (13)

Da es um 1765 in Bremen noch kein feststehendes Theatergebäude gab, erhielt die Ackermannsche Gesellschaft die Erlaubnis, während des Gastspiels von April bis Juli auf dem „am Wall gelegenen Reithofe zwischen Herdentor und Ansgaritor“ aufzutreten. An einem Abend wurden in der Folge eine Tragödie und eine Komödie sowie ein Tanzstück gegeben. Auf dem Spielplan standen z. B. Komödien von Molière und Goldoni oder Lessings bürgerliches Trauerspiel „Miß Sara Sampson.“ Zum Abschluss an jedem Theaterabend wurde ein pantomimisches Handlungsballette mit Musik aufgeführt, das mit dem vorangegangenen Stück in keinem Zusammenhang stand und ausschließlich der Unterhaltung diente.

Wie die Darbietungen der reisenden Schauspieler von den Bremer Bürgern aufgenommen wurden, darüber berichtet ein Huldigungsschreiben an Karoline

Schulze, die u.a. in der Titelrolle von Lessings „ Miß Sara Sampsons“ aufgetreten war: ein theaterhistorisches Zeugnis über die Wirkung auf das Publikum, die Wertschätzung und gesellschaftliche Anerkennung der Wanderkomödiantin.

„MademoiselleWie reizend wird die Tugend, wenn sie von einem schönen Munde gelehret. Welcher große Gedanke: Eine schöne Schauspielerin, eine Anbeterin, eine Lehrerin und Ausübung der Tugend! Wie oft haben Sie uns über uns selbst erhöht und unsere Seelen in die erhabenste Denkungsart versetzt! Wie oft hat durch Ihre Kunst sich eine angenehme Schwermut unserer Herzen bemeistert, welches unsere dankbaren Tränen bezeuget haben, und wie oft haben Sie die schwarze Traurigkeit von unserem Gesichte verjaget! Welches Stück haben Sie nicht verschönt, und wie viele matte Stellen sind in Ihrem Munde stark und rührend geworden.“ (14)

Der Beifall galt zwar der Schauspielerin, die als Sara in der Tragödie von Lessing eine bürgerliche Heldin verkörpert, die sterben muss, um ihre Tugend vor dem adligen Verführer zu retten. Er galt aber zugleich einem Stück, in dem das bürgerliche Publikum die Interessen seines Standes von der Bühne her vernahm.

Und während sich das bürgerliche Publikum mit der bürgerlichen Heldin identifizierte, konnte sich die Vertreterin des Schauspielstandes auf der Bühne mit der Bürgertochter Sara identifizieren und erfuhr so in der Rolle die Anerkennung, die ihr als Wanderschauspielerin im Alltag nicht zuteil wurde.

Dem Brief beigefügt war eine silberne Tabakdose mit 18 Dukaten, Geldgeschenke, die auch anderen Ensemblemitgliedern zugesandt worden waren. Später erfuhr Karoline, dass es sich bei den anonym gebliebenen Wohltätern um Bremer Freimaurer gehandelt habe.

„Die Ersten von der Stadt verbringen einige Erholungsstunden nach ihrer Arbeit in dem Ratskeller zu. Bald nach unserem Hinkommen sagten die Herren untereinander: ‚Wenn die Leute so gut bleiben in ihrer Arbeit und Aufführung, so sollen sie ein Andenken von Bremen mitnehmen, wenn sie einst fortreisen.‘ Bei jeder Zusammenkunft wurde zugelegt, bis zu unserer Abreise in den wenigen Wochen die Summe von 58 Dukaten beisammen waren... Und das ging so geheimnisvoll zu, dass es auch keinem von uns im Schlafe eingefallen wäre. Mit schwerem Herzen verließ ich Bremen.“ (15)

6.

15 Jahre lang nach dem Gastspiel der Ackermannschen Gesellschaft war es keiner Schauspieltruppe mehr gelungen, in Bremen Spielerlaubnis zu bekommen. Im Sommer 1780 kam das Ehepaar Abt aus Münster zum ersten Mal in die Hansestadt, wo sie nach der "theaterlosen Zeit" besondere Anerkennung und ein begeistertes Publikum fanden, das sich für die Einrichtung eines Schauspielhauses auch in Bremen erwärmte. Zudem förderten Lesegesellschaften im Zuge der Aufklärung und die Bremer Freimaurerloge die gesellschaftliche und künstlerische Akzeptanz der Schauspieler.

„Gleich einem elektrischen Funken setzte ihr Spiel die still glimmende Neigung für Schauspiele in helle Flammen. Vergnügungen dieser Art sich öfter verschaffen zu können, wurde allgemeiner Wunsch .Abts biederes Wesen, seine muntere Unterhaltungsgabe, seine Artigkeit verschaffte ihm bald Zutritt bei Gönnern und Freunden... und Abt erhielt die Erlaubnis des Senats, ein Theater zu errichten.“ (16)

Zur theaterfreundlichen Aufnahme in Bremen trug vermutlich auch bei, dass man von der bürgerlichen Herkunft Felicitas wusste und von der Freundschaft, die ihr die Herzogin Anna Amalia in Weimar anlässlich eines Gastspiels angeboten hatte.

In Bremen erhielt Abt nun die Erlaubnis des Senats, für die kommenden sechs Jahre ein provisorisches, dennoch festes Theater in der Reithalle einzurichten. Von 1780 an spielte die Gesellschaft jeweils von September bis Dezember, in den übrigen Monaten in Göttingen, Hannover, Lübeck oder Hildesheim. Während der auswärtigen Gastspiele vermisste Abt die Bremer Gastlichkeit.

“Ich lebe hier wie in Sibirien, da gibt’s keinen Bremer Weinkeller, keine frischen Austern, ja, es setzt mir kein Mensch eine Tasse Kaffee vor.“ Abt war stets voll des Lobes für die Hansestadt, die in seinen Augen nichts Theaterfeindliches hatte.

„Die allgemeine Freundlichkeit vieler gutthätiger Bürger ladete ihn häufig zu Gesellschaft oder in den herrlichen bremischen Weinkeller, daß er sich ganz diesem Vergnügen überließ.“ (17)

Unter diesem „Vergnügen“ hatte besonders seine Ehefrau Felicitas Abt zu leiden.

Die Allgemeine Deutsche Bibliothek weiß zu berichten: *"Er quälte seine Frau zu Tode, war Bigamist, Mädchenverführer, mutmaßlicher Mörder und Schuldenmacher, aber einer der besten Schauspieler."* (18)

Zur Geschichte ihres Lebens und ihrer Kunst hat Felicitas Abt keine Selbstzeugnisse hinterlassen. Im Negativspiegel ihres Ehemannes, der zugleich ihr Schauspiellehrer und Prinzipal war, ergibt sich jedoch ein Bild ihrer äußeren und inneren Lage. *„Anfänglich war ihr noch immer die Bühne eine Hölle, und der Stand einer Theaterprinzess das niedrigste, was sie werden könnte. Ja, sie möchte nicht einmal Zuschauerin der Kunst sein, worin sie nach Abts Plan eine Meisterin werden sollte.“* (19)

„Als Hauptattraktion der Schauspieltruppe musste Felicitas, ob krank, ob hochschwanger auf der Bühne auftreten. Vergeblich versuchte sie, vom Theaterleben fortzukommen, das ihre Gesundheit immer mehr angriff. Ihren Plan, eine Schule für die „Erziehung junger Töchter“ zu gründen, hat sie nicht verwirklichen können.“ (20)

Dass Schauspielerinnen hochschwanger oder krank auf der Bühne standen, war keine Ausnahme. Eine sichtbare Schwangerschaft bei unverheirateten Schauspielerinnen galt als Kündigungsgrund. Erst nach dem Ersten Weltkrieg 1918, sollte es eine Sozialversicherung auch für Bühnenkünstler- und –Künstlerinnen geben.

Im Juni 1783 stand Felicitas Abt zum letzten Mal während eines Gastspiels in Göttingen auf der Bühne. Im September musste Abt seine sterbende Frau in Göttingen zurücklassen, da seine Aufenthaltserlaubnis in der Stadt nicht verlängert wurde. Erst 42 Jahre alt, starb Felicitas Abt vermutlich an der Schauspielerkrankheit Tuberkulose. Sie wurde in Göttingen auf dem Kirchhof der Jacobigemeinde beerdigt, nachdem es umstritten war, ob eine „Komödiantin“ auf dem Friedhof begraben werden dürfte.

Karl Friedrich Abt starb knapp 2 Monate später in Bremen, wo er ein ehrenvolles Begräbnis erhielt. Das Ehepaar Abt hinterließ drei Söhne – 14, 12 und 3 Jahre alt - Bremer Theaterfreunde kümmerten sich um die Versorgung der Waisen.

7.

Schreiben hat Karoline von ihrem Vater gelernt, sie lernte es gleichzeitig mit dem Sprechen der Rollen, mit dem Auswendiglernen der Rollentexte, mit dem Abschreiben ihrer Rollen, mit dem öffentlichen Agieren auf dem Theater, gleichzeitig mit der Tanzkunst. Aber erst nach ihrem Rückzug vom Theater schreibt Karoline Schulze-Kummerfeld rückblickend - wie seit dem späten 18. Jahrhundert viele Schauspielerinnen und Schauspieler - ihre Theatermemoiren: die Geschichte eines Schauspielerinnen-Lebens und ihrer Zeit, sechshunderteinundachtzig Blätter bis zum äußersten Rand beschrieben. Schreibend will sie damit wieder an die Öffentlichkeit treten, vor ein Publikum, jetzt im Alter vor ein Lesepublikum.

Dass Karoline Schulze-Kummerfeld bereits zu Lebzeiten um die Veröffentlichung ihrer *„Geschichte meines Theatralischen Lebens“* gekämpft hat, bezeugt eindrucksvoll ein Brief vom 08. August 1793 an den Berliner Verleger Christoph Friedrich Nicolai.

„Nun stelle ich mich öffentlich der Welt dar, und sage, das war ich, das bin ich noch.... Ich habe nicht geschrieben unter verdecktem Namen...Dieses mein Buch biethe ich Ihnen zum Verkauf an. Wollen Sie ihm die Ehre gönnen unter Ihrem Verlag herausgegeben zu werden? Meine Freude darüber würde groß seyn... In jeder Theater Bibliothek sollte es ausgestellt werden; jeder Schauspieler es sich anschaffen, denn es ist eine Schule für solche, und man sollte daraus Vorlesungen halten.“ (21)

Ohne Begründung hat Nicolai die Drucklegung abgelehnt.

Ihre Aufzeichnungen enden indes mit den Worten:

Ich habe mich selbst in diesem Buch dargestellt, so lange, bis der barbarische, wütende Zahn der Zeit solches zerstört und es der Würz- und Käsekrämer zerreißt. Wäre doch schade, um dieses, mein erstes und einziges Kind, zu dem ich so ganz Vater und Mutter bin...Hier in diesen Blättern ist Wahrheit ohne Schmuck, ohne Wortgezier, so wie ich im Leben sprach und handelte und wie man mit mir sprach und mich behandelte. Kommen keine Ordensbänder und Sterne zum Vorschein, die ich spazieren geschickt. Was nicht ganz laut wurde, will ich auch nicht laut machen. Hier ist Wahrheit! Die fehlt denn endlich meinem Kinde nicht. Und so hoffe ich getrost, daß es einigen Wert haben wird.“ (22)

Literaturhinweise

Bremer Frauenmuseum e.V.(Hrsg.):Frauen Geschichten. Edition Falkenberg, Bremen 2016.

Buck, Inge (Hrsg.) : Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld (1745 - 1815). Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1994.

Emde, Ruth B.: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum. Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, 1997.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, Bd. V, Von der Aufklärung zur Romantik. Otto Müller Verlag, Salzburg 1962.

Möhrmann, Renate (Hrsg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Insel Verlag, Frankfurt 1989.

Pies, Eike: Prinzipale, Aloys Henn Verlag, Ratingen. Kastellaun. Düsseldorf 1973.

Rüppel, Michael: „Nur zwei Jahre Theater, und alles ist zerrüttet.“ Bremer Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1996.

Schulze-Kummerfeld, Karoline: Lebenserinnerungen. Entstanden 1782. Erstdruck: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte , Berlin 1915.

Anmerkungen:

1. Ein fahrendes Frauenzimmer, S. 165.
2. Ebd. S. 58.
3. Ebd. S. 87.
4. Ebd. S. 43.
5. Ebd. S. 153.
6. Pies: Prinzipale, S. 18.
7. Rüppel: Nur zwei Jahre Theater, S. 151.
8. Ebd. S. 163 f.
9. Ein fahrendes Frauenzimmer, S. 153.
10. Ebd. S. 138.
11. Ebd. S. 141.
12. Ebd. S. 141f.
13. Ebd. S. 142f.
14. Ebd. S. 143.
15. Ebd. S. 144.
16. Rüppel: Nur zwei Jahre, S. 147f.
17. Ebd. S. 156.

18. Pies: Prinzipale, S.17.
19. Rüppel: Nur zwei Jahre, S. 150.
20. Ebd. S. 173
21. Ein fahrendes Frauenzimmer, S. 283f.
22. Ebd. 267f.