



# Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

**Hanna KLESSINGER**

## **Die Diva wird tragische Heldin Schauspielerinnenstücke der Jahrhundertwende**

### **Zusammenfassung**

Untersucht wird ein Geschmackswandel in der Theatergeschichte um 1900: Im Verlauf des 19. Jahrhunderts war die Dramenheldin zunehmend hinter der glamourös inszenierten Schauspielerin verblasst – es zählte weniger, was gespielt wurde, als vielmehr, wer die Bühne betrat. Die Schauspielerinnenstücke von Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Heinrich Mann reflektieren diese Entwicklung und markieren zugleich eine signifikante Gegenbewegung, indem sie die zeitgenössische Schauspielerin selbst zur Dramenheldin erheben: Im kultur- und theatergeschichtlichen Kontext wird analysiert, wie diese Stücke eine heroische Emanzipation aus dem Diven- und Starkult der Zeit inszenieren und einen neuen, modernen Typus der Schauspielerinnen-Heldin entwerfen.

### **Abstract**

This article examines a change of preference in the history of theatre around 1900: In the course of the 19th century the tragic heroine gradually faded away behind the glamorously staged actress – it mattered less what was being played, than who walked on the stage. The actress-centric plays of Hermann Bahr, Arthur Schnitzler and Heinrich Mann reflect upon this development and mark a significant counter movement, as they make the contemporary actress herself a tragic heroine. In the culture and theatre history context, this article analyses how these plays put on stage the heroic emancipation from the timely cult of both diva and star, and design a new, modern type of actress-heroine.

### **To quote this article:**

Hanna KLESSINGER, «Die Diva wird tragische Heldin. Schauspielerinnenstücke der Jahrhundertwende», in: *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, 22, « Un-Fading the Hero. Reconfiguring Ancient and Premodern Heroic Templates in Modern and Contemporary Culture », ed. by Michiel RYS & Bart PHILIPSEN, September 2018, 117-130.



# Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

## COMITÉ DE DIRECTION – REDACTIECOMITÉ

Anke Gilleur (KU Leuven) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur  
Beatrijs Vanacker (KU Leuven) – Secrétaire de rédaction - Redactiesecretaris  
Elke D'HOKER (KU Leuven)  
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)  
David MARTENS (KU Leuven)  
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)  
Matthieu SERGIER ((UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis)  
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

## CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Sascha BRU (KU Leuven)  
Geneviève FABRY (UCL)  
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)  
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)  
Jan HERMAN (KU Leuven)  
Guido LATRÉ (UCL)  
Nadia LIE (KU Leuven)  
Michel LISSE (FNRS – UCL)  
Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)  
Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)  
Reine MEYLAERTS (KU Leuven)  
Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)  
Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)  
Marc VAN VAECK (KU Leuven)

## COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)  
Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)  
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)  
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)  
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)  
Franca BRUERA (Università di Torino)  
Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)  
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)  
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)  
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)  
William M. DECKER (Oklahoma State University)  
Ben DE BRUYN (Maastricht University)  
Dirk DELABASITTA (Université de Namur)  
Michel DELVILLE (Université de Liège)  
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostela & King's College)  
Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)  
Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)  
Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)  
Michael KOLHAUER (Université de Savoie)  
Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)  
Mathilde LABBÉ (Université Paris Sorbonne)  
Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)  
François LECERCLE (Université Paris Sorbonne)  
Ilse LOGIE (Universiteit Gent)  
Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)  
Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)  
Christina MORIN (University of Limerick)  
Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)  
Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)  
Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)  
Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)  
Pieter VERSTRAETEN ((Rijksuniversiteit Groningen)

*Interférences littéraires / Literaire interferenties*

KU Leuven – Faculteit Letteren  
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331  
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : [anke.gilleir@kuleuven.be](mailto:anke.gilleir@kuleuven.be) & [beatrijs.vanacker@kuleuven.be](mailto:beatrijs.vanacker@kuleuven.be)

## Die Diva wird tragische Heldin Schauspielerinnenstücke der Jahrhundertwende

In der Literatur um 1900 hat das Schauspieler-Motiv Konjunktur: Hermann Bahrs Wiener Roman *Theater* (1897)<sup>1</sup> steht dafür ebenso wie Hofmannsthal's lyrische Hommage *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1897)<sup>2</sup> und Heinrich Manns im Theatermilieu spielender Sittenroman *Die Jagd nach Liebe* (1903).<sup>3</sup> Im Schauspieler erkannte man einen Mustertypus der Zeit und des Lebensgefühls im Fin de Siècle zwischen sozialen Rollenzwängen, schwankenden Identitäten und einer ästhetizistischen Kunstutopie, die als spielerische Befreiung im Geiste Nietzsches inszeniert wurde.<sup>4</sup> In diesen Kontext des Schauspielerkults um 1900 lassen sich auch die drei Dramen stellen, die ich im Folgenden behandeln möchte: Arthur Schnitzlers *Das Märchen* (1893), Hermann Bahrs *Der Star* (1898/99) und Heinrich Manns *Schauspielerin* (1911).<sup>5</sup> Man kann diese Dramen sozialpsychologisch lesen und in die Gesellschafts- und Identitätsdiskurse um 1900 einbetten ebenso wie in die Spannung von Nietzsches Artistenmetaphysik und Schauspielerschelte.<sup>6</sup> Eine andere Perspektive – die ich hier ergänzend vorschlagen möchte – eröffnet sich jedoch, wenn man diese Stücke theatergeschichtlich einordnet und sie im Verhältnis zur Theaterpraxis der Zeit analysiert. Dann kommt nämlich ein signifikanter Geschmackswandel in der Theatergeschichte um 1900 in den Blick – und ein Kontext, der die Heroisierung von Schauspielerfiguren auf der Bühne befördert hat: Von der Starschauspielerin, die mit ihrem Glanz die klassische Dramenheldin überstrahlt, zur heroisierten Schauspielerin, die selbst zur Dramenfigur, zur neuen tragischen Heldin wird.

---

1. Hermann BAHR, *Theater. Ein Wiener Roman*, Berlin, Fischer, 1897.

2. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Gedichte*. Hg. von Eugene Weber, Frankfurt a. M., Fischer, 1984, 82f.

3. Heinrich MANN, *Die Jagd nach Liebe*, München, Albert Langen, 1903.

4. Zu Gestaltung und Funktion des Schauspielermotivs in der Jahrhundertwende vgl. die grundlegende Dissertation von Uwe ROSENBAUM, *Die Gestalt des Schauspielers auf dem deutschen Theater des 19. Jahrhunderts mit der besonderen Berücksichtigung der dramatischen Werke von Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Heinrich Mann*, Köln, [Diss.], 1970; sowie Annette MEYHÖFER, *Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende*, Köln, Böhlau, 1989.

5. Die Auswahl von drei Stücken aus der Feder männlicher Autoren begründet sich daraus, dass in diesem Aufsatz die Schauspielerin insbesondere als Projektionsfläche männlichen Begehrens erscheint – ein kulturgeschichtlich und sozialpsychologisch zeittypisches Phänomen. Indem aber auch die realen Schauspielerinnen, welche die Rollen der Diva-Figuren in den jeweiligen Uraufführungen übernahmen und sich darin auch selbst portraitierten, in die Analyse einbezogen werden, wird – zumindest indirekt – auch der emanzipatorische Gestus dieser Schauspielerinnendramen und ihre Bedeutung für einen entscheidenden theatergeschichtlichen Wandel deutlich. Den Forschungsstand zur Kulturgeschichte der Schauspielerin – insbesondere auch aus gendertheoretischer Perspektive – spiegelt: Maggie B. GALE & John STOKES, *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge, CUP, 2007.

6. Vgl. Annette MEYHÖFER, *Das Motiv der Schauspielerin in der Literatur der Jahrhundertwende*.

Um die Heroisierung dieses neuen metatheatralen Heldinentypus analysieren zu können, sei zunächst knapp der theatergeschichtliche Kontext dargestellt, der für meine Lesart der Schauspielerinnenstücke entscheidend ist.

### Die Diva zwischen ‚Theatromanie‘ und Starkult

Die ‚Theatromanie‘<sup>7</sup> des 19. Jahrhunderts, welche die breiten bürgerlichen Schichten, insbesondere in den europäischen Theatermetropolen Paris, London, Wien und Berlin, ergriffen hatte, gipfelte im Kult um die konkurrierenden Diven und Theatergöttinnen Sarah Bernhardt (1844–1923) und Eleonora Duse (1858–1924). An ihrem Beispiel lässt sich die Genese des modernen Starkults verfolgen, der nicht erst mit dem Medium Film entstanden ist, sondern in der Theaterbegeisterung des 19. Jahrhunderts wurzelt.<sup>8</sup> Der entscheidende Schritt vom Schauspielerkult – der beispielsweise im früheren 19. Jahrhundert um Darsteller wie den Shakespeare-Schauspieler Edmund Kean oder die französische Mimin Rachel (1821–1858) getrieben wurde – hin zum Starkult ist die Überschreitung hinein ins Private: Der Star à la Sarah Bernhardt ist eine Gesamtinszenierung, die auch nach dem Verlassen der Bühne andauert. Diesen signifikanten Wechsel hat Richard Sennett in *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* [*The Fall of Public Man*, New York 1977] an dieser Ablösung der Rachel durch Sarah Bernhardt markiert.<sup>9</sup> Er hält fest, dass es sich um ein geschlechtsgebundenes Phänomen handelt – Stars in diesem Sinne sind Frauen. Um den entscheidenden Schritt ins Private zu markieren, zitiert Sennett einen zeitgenössischen Kritiker: „Sarahs eigentliche Leistung war ihr Auftritt in der Rolle der Sarah Bernhardt: die persönliche *mise en scène*.“<sup>10</sup>

Bezeichnend für diese Gesamtinszenierung ist die Privatwohnung beziehungsweise der private Salon der Bernhardt, den sie wie ein Bühnenbild nach der exotischen Mode der Zeit ausstaffierte. Der Salon der Schauspielerin wird übrigens zu einem Hauptschauplatz der Schauspielerinnen-Stücke, die im Folgenden näher analysiert werden sollen.

Mit der Inszenierung weiblicher Diven, die nicht nur in den Metropolen funktionierte, sondern in jeder Provinzbühne im Kleinen nachgeahmt wurde, entwickelte sich die Schauspielerin endgültig zum Modephänomen:<sup>11</sup> Im Verlauf

7. Der Begriff wurde geprägt von Julius BAB, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Leipzig, Hirschfeld, 1931, 130-135.

8. Beispiele für das sich zeitgleich im Film herausbildende Phänomen des Stars sind die deutsche Stummfilm-Diva Henny Porten (1890-1960) und die gebürtige Dänin Asta Nielsen (1881-1972). Auf Niensens Filmdebüt, *Der Abergang* (1910), der internationale Erfolge feierte, folgten mehrere Produktionen in Deutschland. Während ihrer Zeit in Berlin, in der Nielsen in einer Vielzahl erfolgreicher Stummfilme mitspielte, avancierte sie aufgrund ihrer zurückhaltenden, wenig theatralischen, aber dennoch ausdrucksstarken Gestik und Mimik zu einem der ersten europäischen Filmstars und erhielt den Beinamen ‚Eleonora Duse der Kinokunst‘. Vor allem mit der Darstellung moderner Frauen, die sich abseits von gesellschaftlichen Konventionen bewegen und dabei in Konflikte geraten sowie mit ihrem Talent für komische Rollen gelang es Nielsen, das deutsche Kinopublikum von sich zu begeistern. Ihre Vorbildfunktion für die Mode beschreibt: Ulrike OPPELT, *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*, Stuttgart, Steiner, 2002, bes. 81. Das Phänomen des Filmschauspielers sowie des Hollywood-Stars beschreibt: Siegfried KRACAUER, „Bemerkungen über den Schauspieler“, in: *Siegfried Kracauer. Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 161-173.

9. Vgl. Richard SENNETT, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Reinhard Kaiser, Frankfurt a. M., Fischer, 1983, bes. 225-249.

10. *Ibid.*, 242.

11. Zur Schauspielerin im Spiegel der Mode vgl. Julius BAB, *Das Theater*, 93f.

des 19. Jahrhunderts wurde der Zwang zum aufwändigen und abwechslungsreichen Kostüm immer stärker: Die Zuschauer orientierten sich an den Schauspielerinnen, wenn es um die neueste Mode ging. Ein entscheidender Punkt, betrachtet man die Schauspielerin als gendergebundenes Modephänomen, ist hierbei die spezifische Erotik, die sie verkörpert: „Der Unterschied zwischen künstlerischer und erotischer Wirkung scheint“, wie Julius Bab angesichts dieser spezifisch weiblichen Ausprägung der Schauspielkunst am Ende des 19. Jahrhunderts konstatiert, „in vielen Fällen bis zur Unfaßbarkeit zart geworden.“<sup>12</sup>

Sozialhistorisch ist die anrühige – und darum erregende – Nähe der Schauspielerin zur Kurtisane entscheidend:<sup>13</sup> Im Frankreich des Second Empire waren die Kurtisanen zur regelrechten Macht aufgestiegen und ihr „Glanz und Elend“ reichten bis ins Ende des Jahrhunderts. Auch Sarah Bernhardt war die Tochter einer Kurtisane und trug diesen Stempel – die Nähe der glanzvollen Diva zur Halbwelt – ihr Leben lang.<sup>14</sup> Affären mit reichen und mächtigen Männern gehörten daher zur Gesamtinszenierung dazu: Sie wurden von einer Schauspielerin geradezu erwartet. Zusammenfassend lässt sich festhalten: Entscheidender Mechanismus des Starkults ist die Idee der öffentlichen Frau, die zugleich für alle verfügbar und unerreichbar ist.

Der Personenkult bestimmte die Erwartung des Publikums: Die Bühnenrolle, die sie verkörperte, verblasste hinter dem Auftritt der Starschauspielerin. Ihre Person wurde zur Hauptsache, ihr glanzvoller Auftritt wurde durch prächtige Kostüme unterstützt: Am besten spielte sie für ihre Bewunderer gleich die Rolle ihres Lebens, worin das Erfolgsgeheimnis der *Kameliendame*, einer Paraderolle der Bernhardt, zu sehen ist. Im historischen Gewand eines rührseligen Märchens erzählt Alexandre Dumas d. J. in der Stückfassung seines Erfolgsromans das anrühende Schicksal der Kurtisane Marguerite Gautier. Wenn Sarah Bernhardt die verzweifelte Sehnsucht nach Unschuld dieser Figur verkörperte in einem Kostüm, das ihrem Typ auf den Leib geschneidert war, durchdrangen sich in den Augen der Zuschauer Fiktion und Realität.

Mit Blick auf das klassische Tragödienrepertoire wird deutlich: Die Dramen- oder Tragödien-Heldin alten Zuschnitts geriet im Theaterbetrieb gegen Ende des 19. Jahrhunderts in eine Krise. Selbst Racines *Phädra* wurde mit der Bernhardt als Ausstattungsstück inszeniert. Als *cartes cabinet* verbreitet, wurden die Rollenbilder der Bernhardt zu Sammlerstücken und Werbeträgern, etwa als Zigarettenkarten. Die neuen Stücke trugen diesem Geschmackswandel Rechnung und waren auf Kostümwechsel und effektive Körperlichkeit angelegt: Victorien Sardous *Kleopatra*

12. *Ibid.*, S. 95.

13. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Schauspielerin vgl. Gisela SCHWANBEK, *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Berlin, Colloquium, 1957; sowie Renate MÖHRMANN (Hg.), *Die Schauspielerin – Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt a. M. und Leipzig, Insel, 2000, darin besonders: Malte MÖHRMANN, „Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution“, in: *ibid.*, 174–194. Die Nähe der Theaterwelt der Jahrhundertwende zur Prostitution beleuchtet Melanie HINZ: *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart*, Bielefeld, Transcript 2014, bes. Kap. 1–3.

14. Die private und berufliche Biographie Sarah Bernhardts umreißt Matthias MÜLLER, „Sarah Bernhardt – Eleonora Duse. Die Virtuosinnen der Jahrhundertwende“, in: Renate MÖHRMANN (Hg.), *Die Schauspielerin*, 255–291. Zum Schauspielerinnenkult in Frankreich, der wesentlich nach Österreich und Deutschland ausstrahlte, vgl. Sylvie JOUANNY: *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002. Sarah Bernhardt selbst veröffentlichte ihre Memorien 1907: Sarah BERNHARDT, *Ma Double Vie*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907.



(1890) etwa macht die ägyptische Königin zum Modephänomen, dessen Exotik den glanzvollen Auftritt der Diva Bernhardt würzen soll.<sup>15</sup> Zunehmend verschwand die tragische Heldin also hinter dem Glanz der Starschauspielerin.<sup>16</sup>

Erste Anzeichen für einen theatergeschichtlichen Wandel zeigten sich mit dem Auftreten von Bernhardts jüngerer Rivalin Eleonora Duse, auch wenn diese gleichfalls Starstatus erlangte:<sup>17</sup> Die ungeschminkte Duse setzte auf die Währung der Natürlichkeit. Sie wurde als zeitgemäße *femme fragile*<sup>18</sup> profiliert. Doch auch Natürlichkeit ist hier kalkulierte Inszenierung, mit der ein Star aufgebaut wird. Auffallend an dem Phänomen Eleonora Duse ist allerdings, dass sie als international erfolgreicher Theaterstar zugleich zur Projektionsfigur für diejenigen Künstler und Intellektuellen wurde, die den oberflächlichen Starkult überwinden wollten: Nicht nur die Tatsache, dass sie moderne Rollen – etwa Ibsens *Hedda Gabler* – spielte, sondern ihre Gesamterscheinung wurden als dezidiert modern wahrgenommen.

Hermann Bahr zeigt sich in seiner Einleitung zu einem Berliner Gastspielführer aus dem Jahr 1892 fasziniert von der für einen glanzvollen Star ganz untypischen äußeren Erscheinung der italienischen Diva: „Sie ist klein, ein bißchen plump und ihren schweren, trägen Geberden [sic] fehlt die Anmut“.<sup>19</sup> Ihr Gesicht beschreibt er im Kontrast zur Bernhardt – „[A]ber schön darf man es nicht nennen und mit dem suggestiven Profil der Bernhardt, welches wie ein arabisches Märchen ist, kann man es nicht messen.“ –,<sup>20</sup> um sogleich die spezifische Schönheit der Duse mit ihrer Schauspielkunst (und nicht mit ihrem Starruhm) zu verknüpfen: „Man muß die Duse erst auf der Bühne sehen. Da ist sie schön.“<sup>21</sup> Implizit gegen die Künstlichkeit einer Sarah Bernhardt gerichtet, hebt anlässlich des Wiener Gastspiels 1903 Hugo von Hofmannsthal das ‚Authentische‘ der leidenden Duse hervor. In der Wandelbarkeit ihrer so verletzlichen wie flüchtigen Erscheinung würdigt er einen spezifisch modernen Frauentypus:

Eine so große Schauspielerin ist sie geworden, daß sie dahin kommen mußte, die Grenzen ihrer Kunst als eigenstes Leid in ihre Seele hinüberzunehmen. Es sind nicht die Länder der Erde allein, die sie wechselt, wie der Fieberkranke seine Kissen – auch in ihrem Thun vermag sie nicht auszuruhen.<sup>22</sup>

15. Das Verhältnis dieser Inszenierungen zum symbolistisch ästhetizistischen Kunstideal der Zeit erhellt Claudia BALK: „Femme Fatale: Sarah Bernhardt“, in: Dies., *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*, Frankfurt a. M., Ges. für Theatergeschichte, 1994, 60-129.

16. Die Authentizität des Spiels zwischen Natürlichkeit und kalkulierter Selbstinszenierung reflektiert – mit Blick auf die feministische Forschung (Hélène Cixous/Catherine Clément) und das ambige Phänomen der Hysterie: Elaine ASTON, „Studies in hysteria: actress and courtesan, Sarah Bernhardt and Mrs Patrick Campbell“, in: Maggie B. GALE & John STOKES, *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge, CUP, 2007, 253-271. Der Verdienst der feministischen und gendertheoretischen Forschung auf diesem Gebiet liegt darin, den weiblichen Blick – auch der zeitgenössischen Schauspielerinnen selbst – auf dieses Phänomen einzubeziehen. Zur Autobiografie von Schauspielerinnen vgl. Viv GARDNER, „By herself: the actress and autobiography, 1755-1939“, in: Maggie B. GALE & John STOKES, *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge, CUP, 2007, 173-192.

17. Den Kontrast zwischen den beiden „Theatergöttinnen“ zeigt Matthias MÜLLER, „Sarah Bernhardt – Eleonora Duse“.

18. Claudia BALK, „Femme fragile: Eleonora Duse“, in: Dies., *Theatergöttinnen*, 130-188.

19. *Führer durch das Gastspiel der Eleonora Duse mit einer einleitenden Studie von Hermann Bahr*, Berlin 1892, 1.

20. *Ibid.*, S. 4.

21. *Ibidem*.

22. Hugo von HOFMANNSTHAL: „Die Duse im Jahre 1903“, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. XXXIII: *Reden und Aufsätze 2*, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt a. M., Fischer,

In diesen Zeugnissen der zeitgenössischen Wirkungsgeschichte der Duse offenbart sich also bereits derjenige Geschmackswandel, der in der Konsequenz die Diva selbst zur tragischen Heldin macht – und damit komme ich zu den drei Schauspielerinnen-Stücken. In den folgenden Textanalysen werde ich jeweils zwei Momente genauer beleuchten: 1.) die Krisendiagnose, welche die Absage an den Starkult einläutet, und 2.) die utopische Heroisierung der Schauspielerin, die als neue Heldin den schal gewordenen Glanz der Diva überstrahlt.

## Die Ethik des privaten Glücks: Arthur Schnitzlers «Das Mädchen» (1893)

Zunächst zur Krisendiagnose: Arthur Schnitzlers Schauspiel in drei Aufzügen *Das Märchen*<sup>23</sup> erzählt von der scheiternden Liebe zwischen der jungen aufstrebenden Schauspielerin Fanny Therens und dem dreißigjährigen Schriftsteller Fedor Denner, der mit einem Kreis junger Wiener Bohémiens regelmäßig am „Jour fixe“ in der Wohnung der Familie Therens teilnimmt. Der Titel „Märchen“ bezieht sich auf das Problem des gefallenen Mädchens, das die fortschrittlich gesinnten Bohémiens um der freien Liebe willen hinter sich lassen wollen (vgl. S. 121), um ihm dann doch, so die Tragik, zu erliegen.<sup>24</sup> Denn Fedor ist notorisch eifersüchtig auf Fannys früheren Liebhaber und hält der Beziehung nicht stand, woraufhin Fanny ein glänzendes Engagement nach Sankt Petersburg annimmt und Wien verlässt. Die Kritik am Starsystem und dem Ausstattungstheater wird gleich zu Beginn deutlich markiert: Fanny soll in der neuen Rolle der „Albine“ triumphieren. In der ersten Szene tauscht sie sich mit einer älteren Kollegin darüber aus: Doch die beiden reden nicht etwa von der dramatischen Rolle, sondern ausschließlich von dem glanzvollen Auftritt, den die Rolle verspricht:

AGATHE: Was werden Sie denn anziehen?

FANNY: Nun, im ersten Akt das weiße Kleid, das ich neulich ...

AGATHE: Nicht die Kleider meine ich - - Sie müssen nämlich unbedingt Schmuck haben im dritten Akt. Im dritten Akt jedenfalls – ich glaube, auch im zweiten! – [...] Kennen Sie meine Brillantboutons? Und dann das Diadem - ? [...] Wunderbar werden Sie aussehen! Und dieses junge frische Gesicht! dazu - ! (S. 96f.)

Gemäß der naturalistisch geschulten Dialogtechnik wird die Rivalität in der Gesprächsführung deutlich, symbolisiert in der Leihgabe des Schmucks: Er soll Effekt machen, aber man muss ihn sich auch leisten können als Schauspielerin, die für ihre Garderobe zu dieser Zeit selbst aufkommen musste. Über den dramatischen Charakter „Albine“ erfahren wir indes nichts – und das wird auch das

---

2009, 22-26, hier 25.

23. Das Stück wird mit bloßen Seitenangaben im Fließtext zitiert nach: Arthur SCHNITZLER, *Dramen*, hg. von Hartmut Scheible, Düsseldorf und Zürich, Artemis und Winkler, 2002, 93-177.

24. Die Bedeutung des Titels untersucht mit Blick auf die Bedeutung der Gattung Märchen in Schnitzlers Werk Thomas EICHER: „In Spiralen hinaufgeringelt [...], hinabzustürzen ins Leere. Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler“, in: Ders. (Hg.), *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*, Münster, Lit, 1996, 49-68. Als Gesellschaftsstück im Schauspielermilieu analysiert das Drama Uwe ROSENBAUM, *Die Gestalt des Schauspielers*, 74-88. In die Spannung zwischen Determination und Freiheit, „Rolle und Ich“ rückt das Stück Helga SCHIFFER, *Die frühen Dramen Arthur Schnitzlers. Dramatisches Bild und dramatische Struktur*, Amsterdam und Atlanta, Rodopi, 1994, 45-67.

ganze Stück über so sein: Die Rolle ist zwar dauernder Gesprächsgegenstand des Konversationsstücks, doch bleibt sie eine Leerstelle, wodurch der Bedeutungsverlust dramatischer Charaktere und einer diesen dienenden Schauspielkunst auf subtile Weise angezeigt wird. Andeutungen lassen auf ein schlechtes, belangloses, rein modisches Stück schließen, das zudem „so ordinär sein“ (S. 106) soll. Fanny spielt darin eine Putzmacherin, die offenbar durch Affären mit reichen Männern zu Geld und edlem Schmuck gelangt (vgl. ebd.) – eine klischierte Handlung und ein tragischer Wink auf Fannys ‚Rolle des Lebens‘, der sie durch ihre Heirat mit Fedor entkommen möchte.

Viel bedeutender als die Rolle, die man spielt, ist in der vorgeführten Karrierelogik jedoch das Renommee des Engagements als symbolisches Kapital des ‚rising star‘, das sich natürlich auch finanziell auszahlt. Hierfür steht das ‚Petersburger Engagement‘, das Fanny angeboten wurde. Es wird bereits in der Exposition im ersten Akt eingeführt und bietet mit einer Gage von ‚300 Rubel[n] monatlich‘ (S. 167) am Ende den Ausweg aus der gescheiterten Liebesgeschichte.

Das Drama spitzt sich damit ganz auf den Gegensatz zwischen dem ideellen Wert des privaten Glücks und dem materiellen Wert des Starruhms zu. Auf der Strecke bleiben in dieser resignativen Optik die dramatische und schauspielerische Kunst. Soweit lässt sich Schnitzlers Krisendiagnose zusammenfassen, die er geradezu ethisch wendet. Denn als utopisches Gegenbild zur öffentlichen Schauspielerin wird eine heroisierte Privatheit aufgebaut. Dieses äußert sich in Fannys kompromisslosem Liebesideal, das allein auf die erfüllte Gegenwart zweier Liebender setzt und alle Vorgeschichten und gesellschaftlichen Hindernisse ausblendet. Es gipfelt in ihrem Bekenntnis:

Ich habe eine Sehnsucht nur ... Friede und Glück – an deinem Herzen – Fedor, ich will dich alles vergessen machen! [...] Es ist auch ein Unrecht, daß ich auf der Bühne stehe und für die andern Leute spiele – daß mich die Leute ansehen dürfen – daß überhaupt noch für etwas Raum ist in meiner Brust als für dich! (S. 173f.)

Hier wird mitten im florierenden Starsystem eine Ethik des Privaten formuliert und gegen das ‚Unrecht‘, als öffentliche Frau von den Leuten angesehen zu werden, profiliert.

Demgegenüber wird die schauspielerische Kraft, die darin besteht, einem magischen Augenblick Präsenz zu verleihen, utopisch ins Private gewendet. Doch diese Utopie ist – zumal in diesem naturalistisch genau die gesellschaftlichen Zwänge analysierenden Stück – im Leben nicht zu realisieren. Ein heroisches Moment kann dann in der Kompromisslosigkeit gesehen werden, mit der Fanny dennoch an diesem Ideal festhält. Als Fedor sich als zu schwach erweist, wählt sie den Ausweg des Engagements nach Petersburg. Nach dem Grundsatz ‚ganz oder gar nicht‘ entscheidet sie sich letztlich zu diesem Schritt, um ihr Ideal nicht verraten zu müssen. Sie entsagt ihm aus Selbstschutz, denn der unverfügbare innere Kern – die private Person und ihre Liebesfähigkeit – bleiben unangetastet. Aus ihrer Haltung spricht ein stolzer Trotz, sich das Herz nicht austreiben zu lassen – eine Qualität, die auch auf ihre Bühnenkunst zu übertragen ist: Der Typus Fanny steht für eine jugendlich-unverbrauchte Aufrichtigkeit des Gefühls, die der Autor Schnitzler in der Darstellerin Adele Sandrock (1863–1937) verkörpert fand, welche die Rolle



der Fanny in der Uraufführung spielte.<sup>25</sup> Während der Proben zur Uraufführung notierte Schnitzler folgende Bemerkung aus einem Gespräch mit Sandrock in sein Tagebuch, welche das trotzig-stolze Selbstbewusstsein in Liebesangelegenheiten widerspiegelt: „Die Rolle haben Sie mir auf den Leib geschrieben‘ (Wie ich sie nach Hause begleitete) – ‚Ich bin so eine Person, die das im Stand ist – wenn ich mich in einen verlieb‘, komm ich einfach zu ihm.“<sup>26</sup>



Adele Sandrock

um 1890, mit freundlicher Genehmigung der  
Österreichische Nationalbibliothek Wien

### **Emanzipation vom Publikum: Hermann Bahrs «Der Star» (1898/99)**

Diese Tendenz zur heroisierten Privatheit lässt sich auch in Hermann Bahrs vieraktigem „Wiener Stück“ *Der Star*<sup>27</sup> erkennen. Hier fällt die Krisendiagnose indes direkter und schärfer aus: Der Wiener Bühnenstar Lona Ladinser, die Protagonistin

---

25. Adele Sandrock war ihrerseits nicht nur als Schauspielerin, sondern auch als Gelegenheitsschriftstellerin tätig. Gemeinsam mit Robert Eysler schrieb sie das Schauspielerinnenstück *Vergeltung*, das im Jahr 1900 in Berlin erschien: Die tragische Handlung gipfelt im Selbstmord der Hauptfigur, einer Schauspielerin, die sich aus Liebeskummer und Eifersucht (auf eine ‚bessere Partie‘) erschießt, wodurch auch dieses Schauspielerinnendrama gängige Handlungsklischees des Genres reproduziert. Darüber hinaus verfasste Sandrock noch eine Autobiografie, die 1940 unter dem Titel *Mein Leben. Adele Sandrock* von Wilhelmine Sandrock, der Schwester der Autorin, vollendet und herausgegeben wurde.

26. Tagebucheintrag vom 25.11.1893. Zitiert nach: Renate WAGNER (Hg.), *Dilly. Adele Sandrock und Arthur Schnitzler. Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern und Dokumenten*, Wien und München, Amalthea, 1975, 24.

27. Das Stück wird mit bloßen Seitenangaben im Fließtext zitiert nach: Hermann BAHR, *Der Star*, 2. Aufl., Berlin, Fischer, 1908.

des Stücks, möchte in einer Liebschaft mit dem jungen biederen Postbeamten Leopold Wisinger das „echte Glück“ erleben – zunächst im Geheimen und Privaten einer eigens hierfür angemieteten Wohnung, dann, nach der offiziellen Verlobung, als Braut. Die Schauplätze der vier Akte wechseln zwischen dem von Wisinger angemieteten ‚Liebesnest‘ und Lonas Salon, in dem sie ihrem Stand gemäß ihre Bewunderer empfängt. Eine bürgerliche Ehe würde das Ende dieses Starruhms bedeuten. Außerdem hält auch dieser Bräutigam dem gesellschaftlichen Druck nicht Stand: Es kommt zum Bruch und Lona kehrt geläutert zu ihrer Bühnenkarriere zurück. Die Oberflächlichkeit und Kurzlebigkeit des Starsystems wird während des Stückes beständig reflektiert. Lona durchschaut die Ausbeutung „natürlicher“ Anziehungskraft und die modischen Gesetze dieses Systems:

Der Liebling, der Star! Das heißt auf Deutsch, dass ich momentan in der Mod' bin, bis – bis morgen eine andere kommt, die ihnen besser gefällt, weil sie eine pikantere Nase hat oder angenehmere Waden – oder, wahrscheinlich, größere Brillanten! (S. 18f.)

Und der nach dem Komödienmuster des aufrichtigen Dieners gestaltete Fritz bringt die Nähe des Bühnenstars zur Prostituierten auf den Punkt: „Ich hab' das aber nicht gern, wann sich eine für Geld herzeigt.“ (S. 8)

Dass beim vordergründigen Starrummel auch hier die Kunst und die klassischen Bühnenheldinnen auf der Strecke bleiben, wird in einer satirisch zugespitzten Spiel-im Spiel-Szene offengelegt: Die alternde Schauspielerin Fräulein Zipfer, die sich beim aktuellen Star Lona als Gesellschafterin verdingen muss, beklagt beständig den Verlust des heroischen Rollenfachs: Während sie, auf einem Schemel hockend, der schönen Lona die Nägel putzt, deklamiert sie ihre einstige Glanzrolle, Grillparzers Sappho. Das Verschwinden der Dramenheldin aus der Wertschätzung des Publikums wird hier mit satirischer Drastik in Szene gesetzt.

*ZIPFER holt einen Kasten mit Utensilien zum Nägelputzen, stellt ein Stockerl zum Schauskelstuhl hin, setzt sich und beginnt der Lona die Nägel zu machen. [...] und beginnt dann leise den Monolog aus „Sappho“ zu deklamieren, nach und nach immer pathetischer werdend.*

Golden thronende Aphrodite,  
Listen ersinnende Tochter des Zeus,  
Nicht mit Angst und Sorgen belaste,  
Hocherhabene! dies pochende Herz!

Sondern komm, wenn jemals dir lieblich  
Meiner Leier Saiten getönt,  
Deren Klängen du öfters lauschtest,  
Verlassend des Vaters goldenes Haus.

Du bespanntest den schimmernden Wagen,  
Und deiner Sperlinge fröhliches Paar,  
Munter schwingend die schwärzlichen Flügel,  
Trug dich vom Himmel zur Erde herab.  
(S. 33f.)

Sapphos pathetische Hymne an Aphrodite, mit deren Übersetzung Grillparzer effektiv den ersten Akt seiner Tragödie schließt, erntet in diesem Setting nur mehr müde Grimassen des modernen Stars: „LONA hat ihr Gesicht schneidend zugehört“ und unterbricht sie bei der ersten Gelegenheit.

Dass das aktuelle Publikum keinen Sinn für den großen Kanon dramatischer Literatur hat, und stattdessen lieber sog. „Zugstücke“ sehen will, die ihren Voyeurismus befriedigen, wird deutlich, als Lona die Phädra spielen soll: „Was ist das für ein Stück?“, ruft ein alter Bewunderer der Lona aus, „Schaun’s, i begreif den Direktor nicht – mit seine Experiment“. (S. 102f.)

Doch die neue Rolle wird zur Rettung, wie die metadramatische Schlusszene des dritten Akts deutlich macht: Nach dem endgültigen Bruch mit Wisinger probt Lona zuhause – für sich – und nur mit ihrem Dienstmädchen als Gegenpart die tragische Rolle der Phädra (vgl. S. 153f.). Die Passage, die sie deklamiert, entstammt dem dritten Akt von Racines Tragödie. Die Identifikation mit der tragischen Heldin entfaltet therapeutische Wirkung:

*Allmählich sich warm sprechend und darüber ihren Kummer vergessend, während der Vorhang langsam zu fallen beginnt.*

Das Herz, von Seufzern schwer, die er vernichtet,  
Das Aug’ von Tränen feucht, die er verschmählt!  
Und glaubst du wohl, er, so voll Zartgefühl,  
So eifersüchtig auf des Vaters Ehre –  
Er werde meiner schonen? Der Verrat –

*Sie wird immer freier, hat schon alles andere vergessen und fühlt nur noch ihre Rolle. Der Vorhang fällt langsam.* (S. 154)

In dieser Emanzipationsszene offenbart sich ein heroisch behauptetes professionelles Schauspielertum, das sich an der klassischen Rolle bewährt: Wenn das Publikum dies nicht würdigt, kann der wahre Star auch auf ein Publikum verzichten. Lona deklamiert im Rückzugs- und Schutzraum des Privaten – und spielt die tragische Heldin nur für sich.

In der Uraufführung übernahm die moderne – starke, unabhängige, kultiviert nervöse – Helene Odilon (1863–1939) die Rolle der Lona, die in diesem Wechsel der Töne zwischen satirischer Bloßstellung gesellschaftlicher Konversation und der hohen Kunst der klassischen Deklamation ihr souveränes Können demonstrieren konnte. Durch die metatheatrale Struktur des Stückes konnte es auch als heroische Demonstration dieses neuen Startypus gesehen werden, der sich in Helene Odilon verkörperte.<sup>28</sup>

---

28. Nachdem Helene Odilon aufgrund eines 1904 erlittenen Schlaganfalls gezwungen war, ihre Karriere zu beenden und zusehends verarmte, veröffentlichte sie 1909 ihre Autobiografie: *Das Buch einer Schwachsinnigen. Lebenserinnerungen von Helene Odilon*. Berlin, Walther, 1909. Die Autobiografien von Adele Sandrock (s. Anm. 25) und Helene Odilon zeigen die beiden Schauspielerinnen als selbstreflektierte und – in ihrer schonungslosen Selbstschau und Selbstinzinierung auch – emanzipierte Künstlerinnen einer neuen Generation.



Helene Odilon, mit freundlicher Genehmigung der  
Österreichische Nationalbibliothek Wien

### Heroische Einsamkeit: Heinrich Manns «Schauspielerin» (1911)<sup>29</sup>

Heinrich Manns Drama in drei Akten *Schauspielerin*<sup>30</sup> aus dem Jahre 1911 nimmt die Strukturmerkmale seiner Vorgänger auf und spitzt den Konflikt der Schauspielerin identitätsphilosophisch zu: Seine Heldin sieht als Ausweg nur den Selbstmord, der in Heinrich Manns Stück ebenfalls als Akt der Freiheit heroisiert wird.

<sup>31</sup> Die Protagonistin, die Starschauspielerin einer Provinzbühne Leonie Hallmann,

29. Die folgenden Ausführungen orientieren sich an meiner ausführlichen Interpretation des Dramas *Schauspielerin*. Siehe hierzu: Hanna KLESSINGER, „Das ‚neue Paradox‘. Die Schauspieltheorie und Sozialpsychologie in Heinrich Manns Drama *Schauspielerin* (1911)“, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch*, 2016, 34, 111-136.

30. Das Stück wird mit bloßen Seitenangaben im Fließtext zitiert nach: Heinrich MANN, *Madame Legros. Sämtliche Schauspiele*, Bd. 1, mit einem Nachwort und einem Materialienanhang von Volker Riedel, Frankfurt a. M., Fischer, 2005 (= Heinrich MANN, Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. von Peter-Paul Schneider, Bd. 14,1), 24 -318.

31. Wie sehr Heinrich Manns Konzeption der modernen Schauspielerin von Nietzsches Artistenmetaphysik und den ästhetischen Idealen des Jugendstils geprägt ist, analysiert Jürgen VIERING, „Die Schauspielerin als Vertreterin der ‚Modernität‘. Über die Darstellung der Schauspielerin im Frühwerk Heinrich Manns und das Bild der ‚modernen‘ Schauspielerin in der zeitgenössischen Theaterkritik“, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 1986, 18, 2, 8-75; zum Drama vgl. *ibid.*, 23ff., 27f. Heinrich Manns spätere Umarbeitung zu einer Komödie von 1921 (vgl. Heinrich MANN, *Madame Legros*, 600-619), in der auch der Selbstmord Leonies nur gespielt ist, hat für

möchte auf dem Höhepunkt ihrer Karriere die Bühne verlassen und im „echten Leben“ in der Heirat mit einem biedereren Fabrikantensohn Erfüllung finden. Auch sie scheitert an den Niederungen des gewöhnlichen Lebens, auch ihr Verlobter hält dem sozialen Druck nicht stand – denn die *Mésalliance* mit einer Schauspielerin droht die Familienehre zu beflecken. Das sozialkritische Stück entlarvt die Welt der Spießbürger als lügenhaften Schein und wertet demgegenüber die freie Welt des Theater-Spiels als eigentliche Wahrheit auf. Desillusioniert vergiftet sich Leonie mit Zyankali.

Alle drei Akte spielen im Salon der Schauspielerin, in dem die Gesellschaft ihrer Verehrer ein und aus geht. Heinrich Mann hat in seiner sozialkritischen Diagnose in erster Linie das spießbürgerliche Publikum im Blick, das er in Zuschreibungen wie dieser eines alten Verehrers, der im Salon ein- und ausgeht, entlarvt:

Welch ein Weib! (...) Ah, sie weiß bei jedem Wort, wie sie aussieht, und bei jedem Schritt, wie ihre Figur wirkt. Dabei: Leidenschaft im Zustand der Ruhe, immer auf dem Sprunge, den Salon in eine Bühne zu verwandeln. Man mag sagen, was man will, das vollkommene Weib ist erst die Schauspielerin (S. 266).

Gerade die souverän beherrschten und bewusst ausgespielten weiblichen Reize, durch welche die Schauspielerin, so die Projektion, jeden Ort zur Bühne macht, speisen die erotischen Sehnsüchte des Spießbürgers.<sup>32</sup>

Doch das utopische Gegenbild wird wiederum in einer Spiel-im-Spiel-Szene etabliert: Leonie erringt ihre Freiheit im heroisierten Akt des Spiels, indem sie ihr eigenes Schicksal vorführt – und es dadurch spielend durchschaut: Die Spielszene (S. 300–304) findet wie bei Bahr im privaten Rahmen statt, Zuschauer sind zwei Schauspielerkollegen, von denen einer spontan den Dialogpartner improvisiert, denkend, dass Leonie eine neue Rolle probt:

ROTAU: Zu wem spricht sie?

MERSON: Ich weiß nicht: es ist eine Rolle. (S. 303)

Dabei reproduziert sie lediglich die Floskelhaftigkeit ihrer realen Dreiecksbeziehung zu ihrem Verlobten und ihrem ehemaligen leidenschaftlichen Geliebten, der sie zurückerobern möchte. Im *Spiel* erkennt sie aber dessen erkenntnistiftende Kraft – mit nietzscheanischem Pathos vorgetragen:

---

Diskussion gesorgt: Für eine Deutung fruchtbar zu machen versucht sie, mit Blick auf die ironische Metatheatralität: Thomas F. SCHNEIDER, „Darsteller, die Darsteller darstellen. Heinrich Manns Werke für das Theater“, in: Walter DELABAR und Walter FÄHNTERS (Hg.), *Heinrich Mann (1871–1950)*, Berlin, Weidler, 2005, 77-90, hier 81f. Die einzige ausführlichere Deutung des Dramas, die auf dessen Sozialkritik und die paradigmatische Bedeutung der Schauspielerfigur bei Heinrich Mann abzielt, bietet: Uwe ROSENBAUM, *Die Gestalt des Schauspielers*, 111-138.

32. Die Schauspielerin wird hier zum Projektionsschirm, zum ‚screen‘. Den Begriff *screen woman*, der die projektive ‚Zurichtung‘ weiblicher Identität nach dem narzisstisch motivierten (Selbst-) Bild des männlichen Betrachters bezeichnet, benutze ich in Anlehnung an die psychoanalytische Deutung eines Balzac-Romans (*La fille aux yeux d'or*) durch: Shoshana FELMAN, *Rereading Femininity*, in: *Yale French Studies* 1981, 62, 19-44. Eine deutsche Übersetzung (*Weiblichkeit wiederlesen*) findet sich in: Barbara VINKEN (Hg.), *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, 33-61. Zur Performativitätstheorie der Geschlechter vgl. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge 1990 [deutsch: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991], bes. Kap. 3 über „Subversive Bodily Acts“.



Wer wahr sein will, überhebt sich. Nur im Spiel und mit uns selbst allein dürfen wir alles wagen und alles gestehn. (S. 303)

Doch die Konsequenz aus dieser schonungslosen Wahrhaftigkeit den Menschen und sich selbst gegenüber ist für Leonie der Selbstmord – als heroischer Akt der Freiheit –, der sogleich die Bewunderung einer Kollegin findet. Das letzte Wort hat Leonies Rivalin und Jugendfreundin Bella, die seinerzeit den Schauspielerstand für eine unglückliche Ehe verlassen hat. Sie überhöht den Selbstmord als wahre Schauspielkunst: „Sie hat gespielt. Sie hat sich ihren Tod gespielt. Ich beneide sie.“ (S. 318)

So tragisch die Schauspielerheldin in Heinrich Manns Stück sterben muss, so ‚lebendig‘ triumphierte in der Uraufführung eine reale moderne Schauspielerin: Tilla Durieux (1880–1971) galt ihren Bewunderern, zu denen Heinrich Mann zählte, als Inbegriff der modernen stolzen, schönen und unabhängigen Frau.<sup>33</sup> In ihr sah Heinrich Mann den heroischen Verzicht auf das Leben einer großen Künstlerin verwirklicht: Als stolzes und selbstbewusstes „Alleinsein und Darüberstehen“,<sup>34</sup> so beschrieb er in einem Essay ihr modernes Schauspielerbild. Gerade die Einsamkeit und stolze Unbeirrbarkeit dieses neuen Frauen- und Schauspielerinnentyps können als dezidiert heroische Attribute verstanden werden.



Tilla Durieux im Jahr 1905,  
fotografiert von Jacob Hilsdorf

33. Zu den zeitgenössischen Verehrern der Durieux gehört auch ihr zweiter Ehemann, der deutsche Verleger und Galerist Paul Cassirer (1871-1926). Eine fiktionalisierte, quellenbasierte Darstellung dieses Verhältnisses bietet: Renate MÖHRMANN, *Tilla Durieux und Paul Cassirer. Bühnenglück und Liebestod*, Berlin, Rowohlt, 1997.

34. Heinrich Mann, „Tilla Durieux“ (1913), in: Heinrich MANN, *Essays und Publizistik*. Bd. 2: Oktober 1904 bis Oktober 1918, hg. von Manfred Hahn, Bielefeld, Aisthesis, 2012, 132-134, hier 133.

Abschließend lässt sich festhalten: Die Dramenheldin ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts hinter dem Star verschwunden. Diese Entwicklung wird in den drei Schauspielerinnenstücken nicht nur festgestellt oder beklagt. Sie schreiten voran zu einer differenzierten Krisendiagnostik des Starkults: Insbesondere gegen die vollkommene Verfügbarkeit über die Person des Stars und gegen die Idee der öffentlichen Frau, der keine Privatheit zugestanden wird, werden Gegenbilder profiliert. Die Diva wird selbst zur tragischen Dramenheldin erhoben, die innerhalb des naturalistisch gezeichneten Starsystems ihre Würde als Person und als moderne, professionelle Künstlerin behaupten kann. Um diese neue Schauspielerheldin soll, so die wirkungsästhetische Strategie der Stücke, eine – durchaus elitäre – von Kennerschaft geprägte Verehrergemeinde versammelt werden im Namen einer heroisierten modernen Kunst.<sup>35</sup>

So sei abschließend noch einmal aus Heinrich Manns Essay über Tilla Durieux zitiert, der diese Schauspielerin einer neuen Generation zur heroischen Pionierin der modernen Schauspielkunst erhebt:

Das Geschlecht, das mit Tilla Durieux sich ankündigt, wird nicht im Leiden stecken bleiben, wie das vorige, mit der Duse. Die besten wenigstens werden tief und dennoch leicht sein – und werden sich selber zujubeln, wenn ihre Schauspielerin alles, worunter die früher Gekommenen seufzten, in Glanz und Heiterkeit nun spielt. Dankt ihr!<sup>36</sup>

Hanna Klessinger

Albert-Ludwigs Universität Freiburg

---

35. Wie Adele Sandrock und Helene Odilon war auch Tilla Durieux als Schriftstellerin tätig. 1928 erschien ihr autobiografischer Roman *Eine Tür fällt ins Schloss*, 1954 schließlich erschienen ihre Memoiren unter dem Titel *Eine Tür steht offen*.

36. *Ibid.*, 134.

