

Melanie Ruff

Tilla Durieux

Selbstbilder und
Images der
Schauspielerin



Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle folgenden Personen, die mir bei der Entstehung dieser Arbeit in unterschiedlichster Form behilflich waren, meinen Dank aussprechen.

Allen voran danke ich meinen Eltern Sissi und Hubert, meinen Großeltern Angela und Franz und meinen beiden Tanten Elfi und Gabi, deren persönliche und finanzielle Unterstützung mir mein Studium erst ermöglicht haben.

Für die professionelle und engagierte Betreuung meiner Arbeit danke ich Univ. Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Johanna Gehmacher, in deren DiplomandInnen- und DissertantInnenseminar ich viele Anregungen und wertvolle Hilfestellungen erfahren habe. Daran anknüpfend möchte ich mich auch bei meinen KollegInnen aus dem Seminar bedanken. Die Anregungen und Ideen haben mich immer wieder zum weiterdenken angeregt und mir neue Wege aufgezeigt.

Meinen besonderen Dank möchte ich meinen Freunden aussprechen, die mir mit aufmunternden Worten und fachlichen Diskussionen eine große Unterstützung waren. Bei Sabine, Simone und Elfi möchte ich nochmals für die unermüdliche und engagierte Korrektur meiner Arbeit bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung - „Ein Leben der Überschreitungen“
- 2 Tilla Durieux` Lebensdaten
- 3 Autobiografien als Quelle
- 4 Tilla Durieux` Erziehung und ihre Ausbildung zur Schauspielerin
 - 4.1 Mädchenbildung
 - 4.2 Mädchenschulen
 - 4.3 Bildungsmöglichkeiten für Mädchen nach der Grundschule
 - 4.4 Vom Backfisch zur Frau
 - 4.5 Träumen von einer anderen Welt
 - 4.6 Familiäre Kontexte
 - 4.7 Vom Wunsch Schauspielerin werden zu wollen
 - 4.8 Theater-Vorbereitungsschule Karl Arnau
- 5 „Der Beruf der Schauspielerin“
 - 5.1 Gesellschaftliche Kontexte
 - 5.2 Theater in Deutschland
 - Exkurs: Berlin als neue Hauptstadt
 - 5.3 „Schlaraffenland“ für Kulturschaffende
 - 5.4 Tilla Durieux und das Verhältnis zur ArbeiterInnenbewegung
 - 5.5 Alltag am Theater
 - Exkurs: Die „Deutsche Bühnengenossenschaft“
 - 5.6 Altersversorgung
 - 5.7 Vom Versuch eine leitende Funktion am Theater auszuüben
 - 5.8 Tilla Durieux als Ehefrau
 - 5.9 Körper – Schönheit - Prostitution
 - 5.10 Ausblicke
- 6 Mediale Images – Tilla Durieux in der Presseberichterstattung von 1903- 1971
 - 6.1 Quellen
 - 6.2 Methode – Arbeitsschritte - Schwierigkeiten
 - 6.3 „Schicksalsrolle“ Salome
 - Exkurs Julius Bab
 - 6.4 Unschärfen in der Berichterstattung
 - 6.5 Das Verhältnis von Privatleben und Öffentlichkeit am Beispiel Tilla Durieux`

6.6 „Exotisch mit unter zu viel“

6.6.1 Exotisch und wild? Rassistische Vorurteile in der Berichterstattung über Tilla Durieux

6.6.2 Tilla Durieux - Die Schlange

6.6.3 Hin und Her - Das Image von Tilla Durieux wackelt

Exkurs: Tilla Durieux und Alfred Kerr

6.6.4 Die meist gemalte Künstlerin - vom Entstehen eines Mythos

6.6.5 Endgültige Imagebildung?

6.6.6 „Slawisch“ oder doch „exotisch“?

6.7 „...ein zuviel an Kälte...“

Exkurs: Freier Hochschulzugang für Frauen

6.7.1 Tilla Durieux als Vertreterin der Moderne?

6.7.2 Abneigung und Vergötterung

6.7.3 Keine echten Gefühle?

6.7.4 Die „Tilla Durieux` Persönlichkeit“

6.7.5 Tilla Durieux als „neue Frau“

6.8 „Die Tilla Durieux spielt wieder“ - Das Image Tilla Durieux` nach dem Exil

6.8.1 Remigration

6.8.2 Veränderungen

6.8.3 Das jugendliche Image Tilla Durieux`

6.8.4 Nachrufe

6.8.5 Was blieb? Das „neue“ Image im Vergleich

7 Selbstbilder und Images - Resümee

8 Literaturverzeichnis

9 Quellenverzeichnis

10 Abbildungsverzeichnis

11 Abkürzungen

1. Einleitung - „Ein Leben der Überschreitungen“

„Tilla Durieux -
Ein Leben der Überschreitungen
Ein Feature von Helmar Harald Fischer
Produktion: RBB/NDR 2005
Redaktion: Gisela Corves



„Die Durieux ist gemacht tätig zu sein, leidend zu sein ist sie nicht gemacht.“ Mit diesem Satz formulierte Alfred Kerr wohl Tilla Durieux' Geheimnis. Ihr erster Intendant in Olmütz riet der gebürtigen Wienerin, hässlich wie sie sei, es gar nicht erst zu versuchen. Zwei Jahre später, 1903, reüssiert sie als 'Salome' bei Max Reinhardt in Berlin. Dort heiratet sie den Maler Eugen Spiro, dann den Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer, der 1926 Selbstmord begeht. Und schließlich - zum dritten Mal - den Generaldirektor Ludwig Katzenellenbogen, der 1943 in NS-Haft stirbt.

Mit 73 Jahren dreht Tilla Durieux ihren ersten Film, 'Die letzte Brücke' und zieht 1955 aus Zagreb - wo sie Mitarbeiterin des NS-Widerstandes war - zurück nach Berlin, in die Stadt ihrer Theatertriumphe und Gesellschaftskarrieren.

Das Feature spiegelt Tilla Durieux' Leben als immerwährende Grenzüberschreitung. In der Grenzüberschreitung sah sie auch die Berufung des Schauspielers, über dessen Metier und Kunst sie seit 1914 schrieb und sprach.“¹

Mit diesem Artikel und dem dazugehörigen Foto wurde Tilla Durieux dem kulturinteressierten Publikum im Zuge einer Radiosendung auf der Homepage des WDR vorgestellt. Es mag merkwürdig wirken, die Inhaltsangabe einer Radiosendung des WDR an den Anfang meiner Diplomarbeit zu stellen. Doch dieser Text reflektiert sehr gut den Diskurs um Tilla Durieux' Andenken und schreibt gleichzeitig die „hartnäckigsten“ Bilder Tilla Durieux' fort.

Gleich zu Beginn greift Gisela Corves das „geheimnisvolle“ Image Tilla Durieux' auf, indem sie Alfred Kerr, einen Zeitgenossen und Kritiker Tilla Durieux', zitiert. Was aber meinte Alfred Kerr mit den oft zitierten Worten, Tilla Durieux wäre „gemacht um tätig zu sein, leidend zu sein ist sie nicht gemacht“? War das das Geheimnisvolle an Tilla Durieux?

Im nächsten Satz berichtet Gisela Corves über Tilla Durieux' „hässliches“ Äußeres und den Erfolg auf der Bühne, welchen sie, trotz ihrer Hässlichkeit, hatte. Auch hier hält sie sich an

¹Harald Fischer, Tilla Durieux -Ein Leben der Überschreitungen. Online unter <<http://www.wdr.de/radio/wdr3/sendung.phtml?sendung=WDR%203%20PHON&termineid=216059&objektart=Sendung>> (5.11.2006).

die Angaben eines Zeitgenossen: Stanislaus Lesser, dem Olmützer Theaterdirektor des Königlich-Städtischen Theaters.

Woher aber kam diese Information? Gab Stanislaus Lesser ein Interview oder war es Tilla Durieux, die diese Geschichte in der Presse positionierte? Kann man diese Frage überhaupt beantworten oder erübrigt sich möglicherweise die Antwort, weil sie irrelevant ist?

Nach der Verortung Tilla Durieux als Schauspielerin, berichtet Gisela Corves über Tilla Durieux` Privatleben. Zentrale Punkte im Erinnern spielen ihre drei Ehemänner. Wie aber kam es zu den drei Hochzeiten? Waren es Versorgungsehen oder heiratete Tilla Durieux dreimal aus Liebe? Welche Rolle spielen die drei Ehemänner in den Erinnerungen von Tilla Durieux und wie erinnert sich Tilla Durieux an sie?

Nach den Ehemännern folgt der Abschnitt, in dem Gisela Corves über Tilla Durieux` Zeit im Zagreber Exil berichtet. Aber warum wählte Tilla Durieux gerade Zagreb als Zufluchtsort? Hatte sie Verwandte oder Bekannte dort? Warum kehrte sie aus Zagreb nach Berlin zurück und warum erst 1955, im Alter von 73 Jahren?

In der Literatur über Tilla Durieux konnte ich keine Antworten finden. Diese Fragen legen somit nicht nur mein Interesse an der Person Tilla Durieux offen, sondern geben auch einen Einblick in die folgende Arbeit.

Woher aber rührt das Interesse von Gisela Corves und ihrem Team am Leben Tilla Durieux`? Die Antwort findet sich in der Sendungsbeschreibung des WDR. In der Sendung sollen „eigenwillige Sichtweisen auf Themen, die die Welt bewegen und spannende Geschichten aus Kultur, Alltag und Gesellschaft, die bislang unentdeckt oder vergessen sind“², erzählt werden.

Kann also Tilla Durieux` Person und Image, wenn es erst mal vor dem Vergessen gerettet wurde, auch heute noch Menschen faszinieren und die Neugierde wecken? Die Redakteurin der Sendung ging davon aus und reproduzierte in den kurzen Artikel über Tilla Durieux die verschiedensten Images über Tilla Durieux, die von ihr und der Presse ab dem Karrierebeginn konstruiert und produziert wurden.

² Ebd.

Ich schreibe über Tilla Durieux, weil ich mögliche Antworten auf die gestellten Fragen anbieten möchte. Ich werde die unterschiedlichen Konstruktionen der Images nachzeichnen und interpretieren und zeigen wie Tilla Durieux damit gearbeitet hat, um ihre Person in der Öffentlichkeit zu positionieren. Darüber hinaus möchte ich einen Beitrag zum Erinnern an eine faszinierende Person leisten, deren Schaffenskraft beeindruckende 70 Jahre Berufsleben, davon 50 Jahre auf der Bühne, umfasst.

Meine Diplomarbeit unterteilt sich in zwei Abschnitte, die inhaltlich mein Interesse an Tilla Durieux widerspiegeln.

Im ersten Teil durchleuchte ich das Leben Tilla Durieux`, in dem ich mir einzelne Aspekte desselben herausgreife und in einem theater- und sozialgeschichtlichen Kontext verorte.

Ein wichtiger Bezugspunkt meines Textes stammt von Anna Helleis, die in ihrem Buch „Faszination Schauspielerin“ die vorhandene Literatur über den Beruf der Schauspielerin im Wandel der Zeit vergleicht und kommentiert.³

Meine Informationen über Tilla Durieux` Werdegang, entstammen zum großen Teil ihren beiden Autobiografien, welche 1954⁴ und 1971⁵, kurz nach ihrem Tod, erschienen. Ergänzend dazu, fließen die von ihr verfassten Artikel und erhaltenen Dokumente des Archivs der Akademie der Künste in Berlin in die Arbeit ein. Dadurch soll ein lebendiger Text entstehen, der einen Einblick in die unterschiedlichsten Aspekte des Lebens Tilla Durieux` gewährt.

Um einen Überblick über Tilla Durieux` Biografie zu erlangen, stelle ich einen kurzen Querschnitt über Tilla Durieux` Lebenswege vor den theater- und sozialgeschichtlichen Abschnitt der Arbeit.

Im zweiten Abschnitt der Arbeit stehen die mir zugänglichen Zeitungsartikel über Tilla Durieux im Zentrum meiner Analysen.⁶ Ausgehend davon, dass das 20. Jahrhundert nicht nur das „Jahrhundert der Massenmedien“, sondern auch das Jahrhundert der Imagebildungen in der Presse war, werde ich die verschiedenen Images Tilla Durieux`, wie sie auch Gisela Corves aufgriff, dekonstruieren und interpretieren.

³ Anna Helleis, Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood (Wien 2006)

⁴ Tilla Durieux, Eine Tür steht offen. Erinnerungen (Berlin- Grunewald 1954), 1. Auflage

⁵ Tilla Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952-1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß (München/ Berlin 1971)

⁶ Bestand Tilla Durieux Archiv, Archiv der Akademie der Künste Berlin; Archiv- Blätter 11, Tilla Durieux. „Der Beruf der Schauspielerin“ (Berlin 2004); Joachim Werner Preuß, Tilla Durieux. Portrait der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation (Berlin 1965)

2 Tilla Durieux` Lebensdaten

Die Angaben zu den einzelnen Etappen in Tilla Durieux` Lebenslauf habe ich ihren beiden Autobiografien⁷ und den Darstellungen in den Archivblättern 11⁸ der Akademie der Künste entnommen.

- 18.8.1880 Tilla Durieux wird in Wien geboren als Ottilie Helene Godeffroy
Vater: Dr. phil. Richard Max Victor Godeffroy, Chemiker, geboren in Wien
Mutter: Adelheid Ottilie Augustine Godeffroy, geb. Hrdlicka, Pianistin, geboren in Temesvár, Ungarn
- 1895 Tod des Vaters nach Krebserkrankung
- 1899- 1901 Besuch der Theatervorbereitungsschule Karl Arnau in Wien
Auf Drängen der Familie Änderung des Namens in Tilla Durieux, nach dem Mädchennamen der Großmutter väterlicherseits
- 1901/1902 Erstes Engagement in Olmütz: Königlich-städtisches Theater, Direktor Stanislaus Lesser
Stuttgart: Vereinigte Bühnen des Königlichen Wilhelma-Theaters und des Burgtheaters in Berg (Sommerspielzeit 1902)
- 1902/1903 Breslau: Stadttheater, mit Lobe-Theater und Thalia-Theater, Direktor: Theodor Loewe
Bekanntschaft mit dem Maler Eugen Spiro, Reise nach Paris
Beginn der Ensemble Gastspiele
- 1903-1905 Berlin: Kleines Theater, Neues Theater (Reinhardt-Bühnen); Direktion: Max Reinhardt, Richard Grunwald (Neues Theater), Hans Oberländer (Kleines Theater)
Bekanntschaft mit dem Verleger, Kunsthändler und Galeristen Paul Cassirer
Beginn der Rollen-Gastspiele
- 1903 Heirat mit Eugen Spiro
- 1904 Scheidung von Eugen Spiro
- 1905- 1911 Berlin: Deutsches Theater; Direktor Max Reinhardt
- 24.6.1910 Heirat mit Paul Cassirer
- 1911- 1914 Berlin: Berliner Theater, verbunden mit dem Theater in der Königgrätzer Straße
Direktion: Carl Meinhard und Rudolf Bernauer
München: Künstlertheater; Direktion: Georg Fuchs, Gustav Charlé
Berlin: Lessing- Theater; Direktion: Otto Brahm und Victor Barnowsky
Berlin: Deutsches Künstler-Theater, Sozietät; gegründet mit finanzieller Beteiligung von Tilla Durieux
Arbeit für den Stummfilm
- 1914-1915 Dienst als Krankenschwester im Mannschafts-Lazarett Berlin-Buch
- 1915- 1918 Berlin: Die königlichen Schauspiele; Direktion: Paul Lindau, Albert Party, Reinhard Bruck;
Musikdirektion: Richard Strauss
- 1919 Berlin: Lessing-Theater und Deutsches Künstler-Theater; Direktor Victor Barnowsky
München: Nationaltheater (Räte-Republik), Residenztheater und Prinzregententheater; Intendant: Viktor Schwannecke; Schauspielerektion: Albert Steinrück
- 1920 Tod der Mutter

⁷ Durieux, Eine Tür steht offen; Durieux, Meine ersten neunzig Jahre.

⁸ Archiv- Blätter 11, Tilla Durieux.

- 1920- 1927 Berlin: Lessing-Theater und Deutsches Künstler-Theater; Direktor: Victor Barnowsky
 Berlin: Trianon-Theater; Direktor: Friedrich Rotter
 Wien: Raimund-Theater (als Gast); Direktor: Rudolf Beer (als Gast)
 Wien: Neue Wiener Bühne (als Gast); Direktor und Oberspielleiter: Emil Geyer;
 Berlin: Theater am Kurfürstendamm, verbunden mit den Theatern „Die Tribüne“ und den
 Schlosspark- Theatern „Großes Haus“ und „Kleines Haus“; Direktor und Oberspielleiter: Eugen
 Robert
 1923 Privatreise nach New York und Gastspiel
 Berlin: Rotter- Bühnen: Lessing- Theater, Kleines Theater, Trianon-Theater; Direktor: Friedrich
 Rotter
 Berlin: Barnowsky-Bühnen: Theater in der Königgrätzer Straße, Komödienhaus; Direktor:
 Victor Barnowsky;
- 1925 Bekanntschaft mit Ludwig Katzenellenbogen, Generaldirektor der Ostwerke AG und der
 Schultheiß-Patzenhofer AG
- 1926 Selbstmord von Paul Cassirer
- 1927- 1928 Berlin: Theater am Nollendorfplatz; Pächter: Piscatorbühne GmbH; Direktor und Oberspielleiter:
 Erwin Piscator (finanziert durch Tilla Durieux und Ludwig Katzenellenbogen)
- 1928 Buch-Veröffentlichung: „Eine Tür fällt ins Schloss.“ Roman
- 1929- 1933 Tournées und Rollen-Gastspiele im In- und Ausland
 Private Aufenthalte in Luzern, Paris, New York, Sarasota/Florida, Cannes
- 28.2.1930 Heirat mit Ludwig Katzenellenbogen in London
 1931- 1932 Ludwig Katzenellenbogen wird - mit antisemitischen Hintergrund - öffentlich in
 Finanzskandale verwickelt und verliert große Vermögensteile, zu denen auch Tilla Durieux
 beigesteuert hatte
- 31.3.1933 Flucht mit Ludwig Katzenellenbogen über Prag nach Ascona
 Bis Ende 1933 Gastspiele in Berlin, im Elsass, in Holland, Österreich, in der Schweiz, in
 Skandinavien, in der Tschechoslowakei, in Belgrad und Zagreb
- 1934- 1936 Weiterreise nach Zagreb, möblierte Mietwohnung; Bekanntschaft mit Gräfin Zlata Lubienski,
 einer Verwandten dritten Grades durch den Großvater von Tilla Durieux mütterlicherseits und
 den Großonkel von Zlata Lubienski, Bischof Josip Maria Strossmayer
 Umzug nach Abbazia
 Lehrerin am Mozarteum in Salzburg
 Mit Ludwig Katzenellenbogen Beteiligung am und Mitarbeit im Hotel Cristallo in Abbazia
- 1935 Erwerb der Staatsbürgerschaft von Honduras
- 1936 Gastspiel in Wien, Budapest, in der Tschechoslowakei und der Schweiz
- 1937- 1938 Gastspiele in Prag und Wien
- 1938 Flucht nach Ascona, von dort per Flugzeug über Prag nach Zagreb
 Wohnung im Haus von Zlata Lubienski in der Jurjevska 27
- 1941 Ludwig Katzenellenbogen wird nach dem faschistischen Überfall auf Jugoslawien in
 Abwesenheit von Tilla Durieux verhaftet, nach Berlin verschleppt und stirbt dort 1943 im
 Jüdischen Krankenhaus
- 1941- 1945 Teilnahme am illegalen Widerstand in Zagreb
- 1945-1946 Tilla Durieux schreibt das Stück „Zagreb 1945“, Uraufführung in Luzern
- 1946- 1951 Mitarbeit als Kostümbildnerin und Puppengestalterin am Zagreber Puppentheater - 1948
 verstaatlicht und „Vjesnik“ genannt

- 1952 Erste Arbeit als Schauspielerin nach 1938: als Gast im Schlosspark-Theater in Berlin-Steglitz, Intendant: Boleslaw Barlog
- 1953 Fortlaufend Arbeit für Hörfunk und Film
- 1954 Veröffentlichung der Autobiografie „Eine Tür steht offen“
- 1955 Remigration nach Berlin
Berlin: Theater am Kurfürstendamm (Freie Bühne)
- 1957- 1962 Hannover: Landesbühnen Niedersachsen-Süd (Tournée Theater), mit dem „Haus der Jugend“ und dem „Gartentheater Herrenhausen“ (als Gast);
Beginn der Arbeit für das Fernsehen
München: Kammerspiele (Städtische Bühnen)
Essen: Städtische Bühnen, Opernhaus und Waldtheater an der Schillerwiese (für einen Teil der Spielzeit verpflichtet)
Essen: Humboldt Aula
Hannover: Landestheater Hannover
Wuppertaler Bühnen
- 1957 Ehrenmitglied der Landesbühnen Hannover
- 1959 Ehrenmitglied der Akademie der Darstellenden Künste, Hamburg
- 1960 Ehrenmitglied des Landestheaters Hannover
- 1961 Ernennung zum Ordentlichen Mitglied der Abteilung Darstellende Kunst der Akademie der Künste, West-Berlin
- 1962 Berlin: Theater am Kurfürstendamm (Freie Volksbühne); Intendant: Erwin Piscator
Berlin: Berliner Theater; Intendantin: Heda Gerber-Külüs
- 1963- 1967 Berlin: Freie Volksbühne; Indendant: Erwin Piscator
Hamburg: Deutsches Schauspielhaus
Köln: Bühnen der Stadt Köln
Berlin: Hebbel Theater (1965 als Gast)
Lübeck: Bühnen der Hansestadt Lübeck, Großes Haus (als Gast)
Münster: Städtische Bühnen (als Gast)
Hamburg: Künstlertheater
Berlin Schiller-Theater
Basel: Komödie (Mitwirkung in einzelnen Stücken und als Gast)
1966 Bad Hersfelder Festspiele
Berlin: Tribüne (als Gast)
Heidelberg: Tangente-Theater
- 1963 Ehrenmitglied „Berliner Staatsschauspielerin“
- 1963, 1965 Filmband in Gold
- 1965 Ehrenmitglied des Schiller-Theaters und des Schlosspark-Theaters Berlin sowie Ehrenmitglied der Städtischen Bühnen Münster
- 1967 Ehrenmitglied der Freien Volksbühne, Berlin
Gastspiel im Zentralen Bühnenclub der DDR „Die Möwe“, Berlin (DDR)
„Weißt du noch...?“ Tilla Durieux im Gespräch mit Herbert Ihering und Rolf Ludwig, Schallplatte, Berlin (DDR)
Verleihung des Professorentitels durch die Landesregierung von Nordrhein-Westfalen
Tilla Durieux stiftet den „Tilla Durieux-Schmuck“ für die beste deutsche Schauspielerin und verleiht ihn auf zehn Jahre an Maria Wimmer
- 1968 Stuttgart: Komödie Marquardt (Stück-Vertrag)

- 1968- 1969 Wiesbaden: Hessisches Staatstheater (als Gast)
- 1970/1971 Ehrenmitglied des Deutschen Theaters, Berlin (DDR)
- 1970 Buchveröffentlichung „Das bin ich“. Tilla Durieux, Ernst Deutsch [u. a.] erzählen ihr Leben, hrsg. von Hannes Reinhardt, Berlin 1970
- Jänner 1971 Oberschenkelhalsbruch
- 21.2.1971 Tilla Durieux stirbt in Berlin

3 Autobiografien als Quelle

„Wie gefährlich ist es, eine Biographie zu schreiben! Man kann nicht mehr mogeln, das harte Schwarz auf Weiß wird einem dann triumphierend gezeigt, und bei den Vorlesungen müsste man sich schämen.“ Tilla Durieux, Berlin 1960⁹

Mit diesen Worten äußerte sich Tilla Durieux über ihre 1954 im Zagreber Exil verfasste Autobiografie. Tilla Durieux bestätigt damit den Pakt mit dem Leser, die geschilderten Geschichten wahrheitsgemäß niedergeschrieben zu haben.

Ob sie wirklich nicht „gemogelt“ hat oder ob mögliche Widersprüchlichkeiten in den Angaben ihrer Autobiografie zu finden sind, werde ich im biografischen Teil der Arbeit untersuchen.

Die erste Ausgabe der Autobiografie erschien 1954 in Berlin-Grunewald. Auf den Wunsch Tilla Durieux` wurde das Buch ausschließlich als Taschenbuch herausgegeben, damit es für ein junges Publikum erschwinglich war.¹⁰

Die Autobiografie kommt ohne Abbildungen aus. Einzig auf der Titelseite befindet sich ein Portrait Tilla Durieux` von August Renoir, das er 1914 von ihr anfertigte.

Tilla Durieux` Erinnerungen sind streng chronologisch gegliedert und orientieren sich, in den meisten Fällen, an ihren beruflichen Tätigkeiten. Es finden sich detaillierte Angaben zu einzelnen Aufführungen und KollegInnen. An verschiedenen Stellen trifft sie klare politische Aussagen und nimmt zu verschiedenen gesellschaftlichen Entwicklungen Positionen ein.¹¹

1970 wurde sie wieder biografisch tätig. Tilla Durieux starb jedoch, bevor sie die Überarbeitung ihrer Erinnerungen „Meine ersten neunzig Jahre“¹² fertig stellen konnte. Joachim Werner Preuß ergänzte die Jahre 1952-1971.

Diese Ausgabe unterscheidet sich in mehreren Punkten von der 1954 erschienenen Autobiografie. Schon auf den ersten Blick fällt die unterschiedliche äußere Erscheinung ins Auge. Die überarbeitete Autobiografie erschien als Hardcover und ist durch knapp 500 Seiten entschieden mächtiger als die erste Autobiografie, die 176 Seiten umfasst. Während die ersten

⁹ Tilla Durieux, Zum 80. Geburtstag am 18.8.1960 (Berlin 1960) S. 16ff

¹⁰ Durieux, Eine Tür steht offen. Klapptext

¹¹ vgl. dazu Kapitel 4 „Tilla Durieux` Erziehung und ihre Ausbildung zur Schauspielerin“ und 5 „Der Beruf der Schauspielerin“ dieser Arbeit.

¹² Durieux, Meine ersten neunzig Jahre

Erinnerungen Platz sparend mit kleinen Lettern gedruckt wurden, ging man 1971 eher großzügig mit dem Platz um.

Des Weiteren finden sich zu den verschiedenen Abschnitten Fotografien von Tilla Durieux. Die Portraits stellen den größten Unterschied zur ersten Ausgabe dar. Ob Tilla Durieux den Wunsch hatte, in dieser Ausgabe Fotos zu veröffentlichen oder ob Joachim Werner Preuß eigenmächtig handelte, konnte ich nicht feststellen.

Inhaltlich gleichen sich die Ausgaben zum größten Teil. Tilla Durieux ergänzte ihre Kindheitserinnerungen und fügte ein Kapitel über das Russische Ballett ein.¹³ Im abschließenden Kapitel über die Zeit in Jugoslawien finden sich an verschiedenen Stellen genauere Angaben zum Alltag im Exil.

Autobiografien, und in diesem Zusammenhang auch die von Tilla Durieux, sind aufgrund ihrer Anschaulichkeit und unterstellten Realitätsnähe häufig und gern benutzte Quellen. Doch gerade die anschaulichen und subjektiven Aussagen bringen sie in den Ruf von Unzuverlässigkeit. Beide Vorbehalte verlieren an Gewicht, wenn die Subjektivität in ihren verschiedenen Artikulationsweisen theoretisch und methodisch ernst genommen wird. Generell gehe ich davon aus, dass Tilla Durieux nicht bewusst Fakten fälschte. Die Annahme hat so lange Gültigkeit, bis sich widersprüchliche Daten finden und belegen lassen. Selbst dann ist es notwendig zu überdenken und die Fakten abzugleichen, ob es sich um eine Gedächtnislücke oder um eine bewusste Manipulation handelt und welchen Zweck diese verfolgt. Die oft gestellte Frage nach dem Wahrheitsanspruch der autobiografischen Quellen stellt sich also in dieser Arbeit nicht, da es mir nicht darum geht, „Wahres“ zu dokumentieren, sondern einen Diskurs sichtbar zu machen. Berücksichtigt werden vielmehr der jeweilige Entstehungskontext so wie die zeitgenössischen Wertvorstellungen, Machtverhältnisse, Interessenskonflikte etc.

Publizierte Autobiografien, als Teil eines öffentlichen Diskurses, präsentieren das Selbstbild der Autorin, welches sie der öffentlichen Kritik aussetzen will. Bei den zu Lebzeiten publizierten Werken ist daher ein relativ hoher Wahrheitsgehalt anzunehmen, es sei denn, die Autorin selbst weist ihr Publikum auf fiktionale Elemente hin.

Ich sehe die Autobiografie, angelehnt an Gudrun Wedel, die sich als Wissenschaftlerin mit Autobiografie als Quelle auseinandersetzt, nicht als literarischen Text, auch wenn er fiktionale

¹³ vgl. dazu Kapitel „Spielen und Träumen“ und „Russisches Ballett 1907/08“. In: Durieux, Meine ersten neunzig Jahre

Elemente enthält. Die Berechtigung dazu gibt der explizit formulierte oder unterstellbare Anspruch der Autorin auf Referentialität, also ihre Absicht, über Wirklichkeit zu reden und nicht über Fiktion. Zusätzlich werde ich der Autorin nicht von vornherein unterstellen, manipulativ tätig gewesen zu sein, da sie ihre Darstellungen der Kritik kompetenter ZeitgenossInnen aussetzt. In der Autobiografieforschung wird dieser Einwand bzw. der Wahrheitsanspruch ausgiebig und kontrovers diskutiert. Gudrun Wedel schlägt vor, die Aussagen der Autorin in Bezug auf ihre Präsentation als wahr zu betrachten, denn die Autorin will, dass das von ihr Niedergeschriebene in dieser sprachlichen Gestaltung ein Publikum erreicht.¹⁴ Verfälschungen geben dann zumindest ein getreues Bild der gesellschaftlichen Tabus, den umlaufenden Vorurteilen und Vereinfachungen der geschichtlichen Betrachtungen dieser Zeit.¹⁵

Zwischen den in der Autobiografie geschilderten Ereignissen und dem tatsächlichen Niederschreiben liegen bis zu 56 Jahre. Die Autorin schrieb also von einem Standpunkt aus, bei dem sie auf der Grundlage eines Rückblickes argumentiert. Dieser Standpunkt ist Teil des Selbstbildes, wie es zur Zeit der Niederschrift der Autobiografie bestand.¹⁶ Jürgen Kuczynski nennt es „das Problem des Generationsunterschieds in der eigenen Person“¹⁷. Gemeint sind damit Betrachtungen der eigenen Jugend durch den gereiften Menschen, aber auch des mittleren Alters durch den Greis.

Es ist relevant zu erfahren, wie sich Vergangenes in den Augen der älter gewordenen Person widerspiegelt. Es ist anzunehmen, dass eine solche Widerspiegelung meist nicht präzise ist, jedoch ist es sehr interessant, wie die betreffende Person die gemachte Lebenserfahrung transformiert.¹⁸

Die Selbstbilder von Tilla Durieux in den beiden Autobiografien geben Hinweise darauf, wie die Autorin sich selbst unter den verschiedenen Bedingungen innerhalb der Gesellschaft platzierte. Dies kann widersprüchlich sein oder vielschichtig ausfallen, zum Beispiel, wenn die Autorin in ihrer Autobiografie andere Selbstzeugnisse wörtlich zitiert. Gerade die

¹⁴ Gudrun Wedel, *Lehren zwischen Arbeit und Beruf. Einblicke in das Leben von Autobiographinnen aus dem 19. Jahrhundert* (Wien 2000) S. 11f

¹⁵ Jürgen Kuczynski, *Lügen, Verfälschungen, Auslassungen, Ehrlichkeit und Wahrheit: Fünf verschiedene und für den Historiker gleich wertvolle Elemente in Autobiographien*. In: Peter Alheit, Erika M. Hoerning (Hg.), *Biographisches Wissen. Beiträge zu einer Theorie lebensgeschichtlicher Erfahrung* (Frankfurt am Main 1989) S. 24- 37, hier S. 26

¹⁶ Wedel, *Lehren zwischen Arbeit und Beruf*. S. 10

¹⁷ Kuczynski, *Lügen, Verfälschungen, Auslassungen, Ehrlichkeit und Wahrheit*. S. 30

¹⁸ *Ebd.* S. 30

KünstlerInnen unter ihnen haben Rezensionen und Kritiken in den Text aufgenommen.¹⁹

Auch Tilla Durieux bediente sich dieser Stilmittel. Ein Beispiel dafür ist der Konflikt mit Alfred Kerr, den sie durch das Abdrucken von Zeitungsberichten in der Autobiografie austrägt.²⁰

Zum anderen berücksichtige ich bei der Verarbeitung früherer Geschehnisse, dass diese unter dem Einfluss neuer Erfahrungen und möglicherweise geänderter Bewertungen stattfinden. Ich nehme an, dass die Erinnerungen besonders während der Niederschrift zu einem präsentablen Selbstbild geformt werden. Das Ausmaß der Überformung hängt indessen nicht nur von dem bewussten Gestaltungswillen der Autorin ab, es wird auch von weniger bewussten literarischen Konventionen der Darstellung, von unbewusster Selektion und nicht zuletzt vom verlegerischen Kalkül beeinflusst. Dies gilt vor allem für diejenigen Fakten, mit denen sich das Selbstbild im gewünschten Sinn modellieren lässt.²¹

AutobiografInnen können ihr Selbstbild „profilieren“, um sich interessanter zu machen oder Ungewöhnliches zu relativieren oder zu verschweigen, um ihr Selbstbild zu „normalisieren“.²² Beide Strategien gehören zu autobiografischen Effekten. Auf der Ebene des autobiografischen Diskurses lassen sich die Texte zudem als Indikator dafür heranziehen, in welcher Art und Weise Individuen ihre Leistungen oder Probleme öffentlich verhandeln wollten.

Warum schreibt jemand eine Autobiografie und wie beeinflusst dieser Schritt das weitere Leben und die Erinnerung an den gelebten Lebenslauf? Nach Gudrun Wedel ist anzunehmen, dass AutobiografInnen schon vielfach am mündlichen Erzählen aus dem Leben, entweder aktiv als Erzählende oder passiv als Zuhörende teilgenommen haben, bevor sie ihre Autobiografie verfassten. Sie haben sich somit ein Repertoire von Geschichten aus ihrem Leben angeeignet, auf das sie nach Bedarf zurückgreifen konnten. Einige Geschichten werden sie häufiger, andere seltener einem Publikum präsentiert haben. Das mehrfach Erzählte und in seiner Publikumswirkung Erprobte wurde dabei stärker durchformt und ließ sich aufgrund der Übung leichter erinnern.²³

Auch Tilla Durieux gab vor dem Niederschreiben ihrer Memoiren Interviews und schrieb

¹⁹ Gudrun Wedel, Lehren zwischen Arbeit und Beruf. S 11f

²⁰ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 73f

²¹ Gudrun Wedel, Lehren zwischen Arbeit und Beruf. S 19f

²² Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschnugnall, „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis (Frankfurt am Main 2005, 5. Auflage) S. 11

²³ Gudrun Wedel, Lehren zwischen Arbeit und Beruf. S 19f

Artikel, in denen sie die verschiedensten Geschichten ihres Lebens erproben konnte.²⁴ Die in den Interviews und Artikeln erzählten Geschichten finden sich in ihren Autobiografien wieder.

Auffallend ist, dass sich das Erzählte durch den Perspektivenwandel im Alter nicht verändert hat. Tilla Durieux reproduzierte unverändert ein ausgewähltes Repertoire dem interessierten Publikum. Für meine Analysen sind diese Geschichten besonders relevant, weil sie verdeutlichen, wie Tilla Durieux ihre Selbstbilder in der Öffentlichkeit formte und durch Wiederholungen immer wieder ins Gedächtnis der Öffentlichkeit rief und dadurch festschrieb. Am Beispiel der Abhandlung ihres Äußeren in ihren Autobiografien und Interviews, aber auch an der Rolle ihrer Bildung, um nur zwei Beispiele zu nennen, werde ich die Funktion dieser Geschichten, die sich zum Teil über 50 Jahre lang bewährten, ausführen.

²⁴ vgl. dazu: Tilla Durieux, Der Beruf der Schauspielerin. In: „Nationale Zeitung“ (Berlin, 28.6.1914). AdK., TDA, Sign. 583.1; Tilla Durieux, Bei Auguste Renoir. In: „Morgenzeitung“ (Wien, 27.1.1920) AdK., TDA, Sign. 520, S. 289; Tilla Durieux, Der heimliche Kampf. In: „Hannoverscher Anzeiger“ (Hannover, 6.3.1927), AdK., TDA, Sign. 521, S. 60; Tilla Durieux Die Frau im Ballon [unbekannte Quelle, um 1910]. AdK., TDA, Sign. 583.12; Tilla Durieux, Leben stärker als Theater- Gespräch mit Tilla Durieux. In: „Zagreber Morgenblatt“ (23.6.1935). AdK., TDA, Sign. 583.13

4 Tilla Durieux` Erziehung und ihre Ausbildung zur Schauspielerin

Tilla Durieux wurde nicht als die Schauspielerin „Tilla Durieux“ geboren, sondern als Ottilie Helene Angela Godeffroy, Tochter der Klavierlehrerin Adelheid Ottilie Augustine geb. Hrdliczka und des Chemikers Dr. Phil. Richard Max Viktor Godeffroy, am 18.8.1880 in Wien.²⁵

Auf den ersten Blick könnte man meinen, Tilla Durieux wuchs in einem (gut-) bürgerlichen und finanziell gesicherten Umfeld auf. Wie kam es daher zu dem Wunsch oder der Notwendigkeit einen Beruf ausüben zu wollen oder zu müssen? Und warum gerade den Beruf der Schauspielerin?

Um diesen Fragen nahe zu kommen, habe ich mir die Begleitumstände, das heißt, den sozialen, kulturellen, politischen und nicht zuletzt bildungspolitischen Kontext im 19. Jahrhundert für Mädchen und jungen Frauen und das daraus resultierende Umfeld von Tilla Durieux genauer angesehen.

In diesem ersten Kapitel meiner Diplomarbeit werde ich daher die bürgerliche Erziehung junger Frauen und die Ausbildung zur Schauspielerin in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, im Spiegel der Autobiografien Tilla Durieux²⁶, die sich an ihre Kinder- und Jugendjahre erinnerte, schildern. Ich habe diese beiden Themen hier deshalb miteinander verknüpft, um anschaulich zu machen wie Tilla Durieux von den ersten Jahren ihres Lebens geprägt wurde und welchen Einfluss diese Zeit auf ihren weiteren Lebenslauf hatte.

Der eine von mir gewählte Blick auf Tilla Durieux` Leben ist stark geprägt von Tilla Durieux` Sicht auf ihr eigenes Leben und meiner individuellen Interpretation, die ihren eigenen Regeln, Kontexten und Hintergründen unterliegt. Für den „allgemeinen“ Teil habe ich daher die deskriptive Methode gewählt, um zunächst eine solide Faktengrundlage, insofern so etwas überhaupt geleistet werden kann, für meine darauf aufbauenden Interpretationen zu schaffen. Meine Absicht ist es, Tilla Durieux` Angaben mit den Fakten und jeweiligen Kontexten zu vergleichen und zu interpretieren, um einen lebendigen und kritischen Text entstehen zu lassen, der eine von vielen Möglichkeiten zeigt, ein Leben zu interpretieren und es vielleicht zustande bringt, dieses an einzelnen Stellen zu erklären.

²⁵ Abschrift des Taufscheines (gleichzeitig Geburtsurkunde), Notariell beglaubigt in Berlin am 7.9.1933, Akademie der Künste Berlin (AdK), Tilla-Durieux-Archiv (TDA) Sign. 102

²⁶ Tilla Durieux, Eine Tür steht offen. Erinnerungen (Berlin-Grunewald 1954); Tilla Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952-1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß, München (Berlin 1971)

4.1 Mädchenbildung

Neben dem gesellschaftlichen Umfeld der Eltern spielte für die Sozialisation eines jungen Menschen die schulische Bildung eine entscheidende Rolle. Mit eben dieser sah es vor der Jahrhundertwende für junge Frauen und Mädchen nicht gerade gut aus. Wer nicht über das nötige Bargeld verfügte, erlangte eine Ausbildung zweiten Grades. Wer es sich leisten konnte, schickte also seine Kinder in private Bildungsinstitute oder wählte für deren Unterweisung den privaten Hausunterricht.²⁷

Eine Verbesserung trat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Auf dem Gebiet des heutigen Österreichs wurden vereinzelt Mädchenschulen gegründet, oftmals auf Betreiben und unter der Führung von Frauenvereinen. Diese Mädchenschulen, genannt Lyzeen, stellten eine erste wichtige Möglichkeit für Mädchen dar, nach dem Absolvieren der Pflichtschule zu höherer Bildung zu gelangen. Das erste sechsklassige Mädchenlyzeum wurde 1873 in Graz auf privater Basis gegründet.²⁸ Der Besuch der Bürgerschulen, die im Zuge der Reformen von 1869 als Alternative zu den Volksschulen für die drei letzten Jahre der achtjährigen Schulpflicht geschaffen wurden, war ab 1869 auch Mädchen erlaubt.²⁹

Wie sich diese positive Entwicklung im Einzelnen vollzog und was Tilla Durieux in ihren Autobiografien „Meine ersten neunzig Jahre“³⁰ und „Eine Tür steht offen“³¹ darüber berichtete, wird im folgenden Kapitel beschrieben.

4.2 Mädchenschulen

Tilla Durieux schrieb 1968 über die Schulbildung in Österreich im 19. Jahrhundert:

„In Wien, wo ich als da geboren aufwuchs, gab es acht Schulklassen für Mädchen. Weitere Bildung wurde dem Geschmack und dem Geldbeutel der Eltern überlassen.“³²

Nicht nur Tilla Durieux zeigte sich in der Retrospektive unzufrieden über die Mädchenbildung in der Habsburger Monarchie. Beginnend im 18. Jahrhundert, vermehrt dann

²⁷ Frauke Severet (Hg.), Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne (Wien 1998), S. 15

²⁸ Gertrud Simon, Hintertreppen zum Elfenturm. Höhere Mädchenbildung in Österreich- Anfänge und Entwicklungen (Wien 1993) S. 290

²⁹ Anna Helleis, Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood (Wien 2006), S. 14

³⁰ Tilla Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952-1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß (München/ Berlin 1971)

³¹ Durieux, Eine Tür steht offen.

³² Tilla Durieux. In: Uta Witzleben (Hg.), Die erste Lieb. Prominente Deutsche Erzählen (Hamburg 1968) 57-61, hier S. 57

im 19. Jahrhundert, traten Frauen für die Verbesserung der Mädchenbildung ein. Aufgrund der verschiedenen Ansichten und Ziele, kristallisierten sich vereinfacht gesehen zwei Strömungen heraus. Eine Linie vertrat die Ansicht, dass eine grundlegende Reform der Mädchenerziehung an sich notwendig sei und sich daher das Bildungssystem einer elementaren Überarbeitung unterziehen müsse. Zusätzlich traten sie gegen die Festschreibung der Frau als Ehefrau und Mutter ein und wollten die Ausbildung der Mädchen an den Standard der Jungenausbildung angleichen. Die andere Linie, der bürgerliche Flügel, fand an der Frauenrolle an sich keinen Anstoß, lediglich das Niveau der praktischen Haushaltsausbildung sollte gehoben werden.

Die ersten Früchte ihrer Bemühungen konnten die Aktivistinnen, wie Marianne Hainisch, der Begründerin der Frauenbewegung in Österreich, erst 1892 - Tilla Durieux war bereits 12 Jahre alt³³ - ernten, als in Österreich das erste private humanitäre Gymnasium für Mädchen vom Verein für erweiterte Frauenbildung gegründet wurde.³⁴ Damit war zwar ein erster „Sieg“ erreicht worden, jedoch dauerte es noch bis 1912, bis den bis dahin ausschließlich privaten Mädchenmittelschulen das Öffentlichkeitsrecht verliehen wurde und sie letztendlich in die öffentliche Verwaltung übernommen wurden.

Es existierten zwar Privatschulen, die den Mädchen der gehobenen bürgerlichen Schicht ein über die Grundschulbildung hinausgehendes Wissen vermittelten. Jedoch unterschieden sich diese Schulen in Bezug auf Organisation, Lehrplan und Zielsetzung stark vom männlichen Pendant. Auch hinsichtlich der Berechtigungen, die mit dem Abschluss der Schulen verbunden waren, gab es gravierende Unterschiede. Die Berücksichtigung der „weiblichen Eigenart“ war eines der Hauptkriterien bei der Gestaltung des höheren Unterrichtswesens für Mädchen. Die Schulbildung für Mädchen hatte, wie sie bis ins 20. Jahrhundert vermittelt wurde, vor allem den Zweck, die Zeit bis zur Eheschließung zu überbrücken. In Ausnahmefällen diente sie der Vorbereitung auf die üblichen und zugänglichen Berufe wie den der Lehrerin und Erzieherin.³⁵

³³ Tilla Durieux wurde am 18.8.1880 in Wien geboren, vgl. dazu: Abschrift des Taufscheines, Notariell beglaubigt in Berlin am 7.9.1933, AdK, TDA Sign. 102

³⁴ Simon, Hintertreppen zum Elfenturm. S. 292

³⁵ Renate Flich, Wider die Natur der Frau? Entstehungsgeschichte der höheren Mädchenschulen in Österreich, dargestellt anhand von Quellenmaterial, unveröffentlichter Nachdruck (Wien 1996), S. 8ff

Dieses Bild bestätigte Tilla Durieux in ihrer Autobiografie „Eine Tür steht offen“:

„[...] Nicht nur der Kreis meiner Eltern, sondern die ganze Welt hatte zu dieser Zeit andere Ansichten über die Erziehung junger Mädchen als heute. [...] Wenn ein Beruf auszuüben an sich schon damals für ein Mädchen eine Degradierung bedeutete, wie viel mehr stellte sich eine werdende Schauspielerin abseits von allem Erlaubten und Hergebrachten. [...]“³⁶

Ein Umdenken erfolgte, als es in vielen bürgerlichen Familien auf Grund finanzieller Nöte für Frauen notwendig wurde, für den Lebensunterhalt im finanziellen Sinne etwas beizusteuern. Um einen standesgemäßen Beruf erlernen zu können, musste ihnen der Zugang zu den höheren Schulen geöffnet werden.³⁷ Ab 1919 war es Mädchen unter bestimmten Bedingungen und Einschränkungen möglich Knabenschulen als ordentliche Schülerinnen zu besuchen. Schon 1920 machten 17 Prozent der Mädchen Gebrauch von ihrem Recht, ein öffentliches Gymnasium zu besuchen.³⁸

In einem Punkt waren sich alle politischen Richtungen einig: die Mädchenbildung wurde im Vergleich zur Ausbildung für Jungen sehr vernachlässigt.³⁹ Das Resultat war oftmals, wie es auch Tilla Durieux beschreibt, dass die Mädchen nach der Grundschule auf ihr zukünftiges Leben als Hausfrau, Gattin und Mutter warteten:

„[...]Ein junges Mädchen durfte wohl malen, Klavier spielen, singen, nur Gott behüte nicht mit künstlerischem Anspruch, das sah schon wieder verdächtig nach Beruf aus. Sie hatte auf den Mann zu warten, dem sie, liebend oder nicht, beglückt in eine Ehe folgte, der dann wieder solche „Wartemädchen“ [Hervorhebung im Original, M.R.] entsprangen, die dann wieder... und so fort in alle Ewigkeit. [...]“⁴⁰

Die Zitate zeigen, wie Tilla Durieux sich bei der LeserIn bereits auf den ersten Seiten ihrer Autobiografie als selbstständige und emanzipierte Frau präsentiert, die nicht gewillt war, ihre Lebenspläne den gesellschaftlichen Konventionen unterzuordnen. Was gleich auf den ersten Seiten beginnt, ist Tilla Durieux' Darstellung einer geradlinig verlaufenden Erfolgsgeschichte ihres Lebens.

Wie Tilla Durieux waren auch viele andere junge Frauen nicht gewillt, den als eintönig empfundenen Frauenalltag zu leben. Waren die Forderungen nach gleichen Rechten anfangs

³⁶ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 7

³⁷ Flich, Wider die Natur der Frau? S. 11

³⁸ Simon, Hintertreppen zum Elfturm. S. 293

³⁹ Flich, Wider die Natur der Frau? S. 30

⁴⁰ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 7

nur vereinzelt gestellt worden, so wurden die Stimmen organisierter und nicht organisierter Frauen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer lauter.

Vorwiegend in Wien beteiligten sich Arbeiterinnen sowie Frauen aus dem Bürgertum an politischen Aktivitäten und forderten freie Wahlen und verbanden damit die Forderung nach freier Gattenwahl.

Wie sah nun der schulische Alltag konkret aus? Die Grundschule absolvierten alle Mädchen unabhängig von ihrer sozialen Herkunft und der Finanzkraft der Eltern. Was aber nach dem ersten Bildungsweg geschah, wurde hauptsächlich von der Finanzkraft der Eltern, meist der des Vaters, bestimmt. Der Unterricht fand, je nach Ermessen und Aufgeschlossenheit der Eltern, sowie deren Finanzkraft entweder im Elternhaus oder in Klosterschulen statt. Das Ziel der Ausbildung war im Großen und Ganzen dasselbe. Die Mädchen sollten, wie oben angeführt, für ihr Dasein als Hausfrau vorbereitet werden.⁴¹

Im Fall von Tilla Durieux übernahm die Mutter die Verantwortung für die Erziehung und verfügte, da sie nach Tilla Durieux` Angaben zusätzlich den Haushaltsetat inne hatte, über relative Handlungsfreiräume:

„Meine Erziehung, Geldfragen, alles regierte meine Mutter; mein Vater schien ein Toter zu sein[...]“⁴²

Welche Schule sie letztendlich besuchte, darüber findet man in Tilla Durieux` Texten keine genauen Angaben. Sie schilderte lediglich, dass sie sehr unregelmäßig die Schule besuchte und dass sie sich an den Grund dafür nicht mehr erinnern konnte:

„In die Schule ging ich sehr unregelmäßig, den Grund dazu weiß ich nicht mehr. [...] War ich mit anderen Kindern zusammen, so bettelte ich heiß um deren Freundschaft. [...] Mit neidischen Augen sah ich den Schulmädchen nach[...]“⁴³

Im ersten Moment ging ich davon aus, dass sie einen nicht unerheblichen Teil ihrer Schulbildung durch privaten Unterricht erlangte. Aus den erhaltenen Schulzeugnissen jedoch geht hervor, dass sie von 1885 bis 1890 die öffentliche allgemeine Volksschule in Währing besuchte. Wie es zu dieser Diskrepanz in der Erinnerung von Tilla Durieux kam, kann ich

⁴¹ Flich, Wider die Natur der Frau? S. 31-39

⁴² Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 11

⁴³ Ebd., S. 12

nicht beantworten. In Tilla Durieux` Erinnerungen beschreibt sie ihre Kindheit als Jahre der Einsamkeit. Es wäre möglich, dass daraus die Erinnerung an den unregelmäßigen Schulbesuch entstand, denn selbst die Fehlstunden lassen auf ein oftmaliges Fehlen nicht schließen.⁴⁴

Gleichzeitig ist es ein Indiz dafür, dass Tilla Durieux beginnt, ihr Selbstbild der geborenen, ja berufenen, Schauspielerin zu konstruieren, indem sie durch das viele Fehlen in der Schule vorgibt, keine oder nur im geringen Maße Bildung durch die öffentliche Hand erlangt zu haben. Tilla Durieux kann davon ausgehen, dass die LeserIn über den beruflichen Erfolg ihrer Person Bescheid weiß. Letzen Endes legitimiert dieser Erfolg, im Falle Tilla Durieux`, ja auch des Niederschreiben ihrer Autobiografie.

Diese Konstruktion der Erfolgsvita setzt sich bei ihren Schilderungen über die Theaterschule von Arnau, die ich in Kapitel 4.8 dieser Arbeit thematisieren werde, fort.

Wenn junge Frauen und Mädchen Privatunterricht erhielten, so barg das in vielen Fällen eine Reihe von Nachteilen. Die Eltern wählten die Schulfächer selbst aus und setzten die Schwerpunkte folglich nach ihren eigenen Kenntnissen und Interessen. Mädchenbildung war somit der Kontrolle von „außen“ zum großen Teil entzogen und zusätzlich fehlten den Kindern der Umgang und die Auseinandersetzung mit Gleichaltrigen. Viele Mädchen fühlten sich von der Außenwelt und ihren Spielkameradinnen isoliert. Ähnliche Erinnerungen an diese Zeit hatte auch Tilla Durieux, trotz offensichtlich regelmäßigen Schulbesuchs.

Nach dem Volksschulabschluss wechselte Tilla Durieux in die öffentliche Bürgerschule im neunten Wiener Gemeindebezirk.⁴⁵ Wie viele Semester sie an der Bürgerschule absolvierte, geht aus den Dokumenten nicht hervor, da der Bestand der Akademie der Künste in Berlin das Abschlusszeugnis nicht enthält. Außer dem Religionsunterricht - Tilla Durieux wurde in der evangelischen Pfarrgemeinde Augsburgischer Bekenntnis in Wien getauft⁴⁶ - enthält kein weiteres Fach den Vermerk „privat“⁴⁷ in den Schulzeugnissen.

⁴⁴ Schulzeugnisse aus den Schuljahren 1889/90, 1890/91 und 1891/92, Adk, TDA Sign. 102

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Abschrift des Taufscheines (in Österreich zu der Zeit gleichzeitig die Geburtsurkunde), Notariell beglaubigt in Berlin am 7.9.1933, AdK, TDA Sign. 102

⁴⁷ Schulzeugnisse aus den Schuljahren 1889/90, 1890/91 und 1891/92, Adk, TDA Sign. 102

4.3 Bildungsmöglichkeiten für Mädchen nach der Grundschule

Eine über das Grundschulwissen hinausgehende Allgemeinbildung, die vom Staat geregelt wurde, blieb Mädchen bis 1885, als in Graz das erstes Österreichisches Lyzeum von der Gemeinde übernommen wurde, dem ein Jahr später das Öffentlichkeitsrecht verliehen wurde, verwehrt. Schon 1889 wurde in Linz ein weiteres Mädchenlyzeum gegründet, dem bis 1904 weitere 39 folgten. Von den insgesamt 41 Lyzeen in der Doppelmonarchie hatten 33 das Öffentlichkeitsrecht.⁴⁸

Es erstaunt nicht, dass die ersten weltlichen Lehranstalten für Mädchen nach der Grundschule, Schulen waren, in denen die Schülerinnen zu Erzieherinnen und Lehrerinnen herangebildet wurden. Damit hatte zwar einer der wenigen Frauenberufe jener Zeit eine Ausbildungsregelung und staatliche Anerkennung erfahren, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts blieben die Frauen des Bürgertums jedoch auf diese Möglichkeit der Berufsausübung beschränkt⁴⁹, wenn sie die Konventionen des Bürgertums nicht verletzen wollten.

Nach der vorherrschenden Geschlechterrollenverteilung waren die Mädchen und Frauen von weiterführender Bildung wie Matura und Studium lange Zeit generell ausgeschlossen.⁵⁰ Erst ab 1872 war es Frauen gestattet, zur Matura anzutreten.⁵¹ Die Gründung von Mädchen-Gymnasien stand in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Aufstieg des Bürgertums im 19. Jahrhundert, das sich aus den sich verändernden wirtschaftlichen Bedingungen, allen voran der Industrialisierung, bildete. In den Städten entstand einerseits die Industriearbeiterschaft, andererseits eine neue bürgerliche Mittelschicht, der auch die Familie von Tilla Durieux` angehörte⁵², die unterschiedliche Berufe und Einkommensklassen umfasste: Fabrikanten, Ingenieure, Staatsbeamte, Lehrer, Militärs. Das Recht auf einen Studienplatz war damit aber nicht automatisch verbunden. Bis zum Jahr 1895 gab es in Österreich nur 25 Frauen, die die Matura bestanden hatten.⁵³

Dieser auf die wesentlichen Entwicklungen beschränkte Abriss zeigt, wie eingeschränkt die Möglichkeiten für Frauen, intellektuelle Bildung zu erlangen, bis ins 20. Jahrhundert hinein waren.

⁴⁸ Simon, Hintertreppen zum Elfenturm. S. 291f

⁴⁹ Flich, Wider die Natur der Frau? S. 45

⁵⁰ Severet (Hg.), Das alles war ich, S. 16

⁵¹ Helleis, Faszination Schauspielerin, S. 14

⁵² Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 11

⁵³ Ausführlicher dazu: siehe Kapitel 6.7 „...ein zuviel an Kälte...“ Exkurs: Freier Hochschulzugang für Mädchen.

Neben dem offiziellen Bildungsweg gab es jedoch noch eine „inoffizielle“ Möglichkeit als junge Frau an Bildung zu gelangen: die „Backfisch“⁵⁴ Literatur“.

4. 4 Vom Backfische zur Frau

Die Mädchenbildung unterstand strengen gesellschaftlichen Regeln. Im Fall von jungen Frauen, die weitestgehend von einem höheren Bildungsweg ausgeschlossen waren, spielte gerade Autodidaktik und damit das selbstständige Lesen von Büchern eine entscheidende Rolle.⁵⁵

In der Autobiografie von Tilla Durieux findet sich eine unscheinbare Stelle auf der ersten Seite, kurz nach den Schilderungen vom Tod des Vaters, der 1895 nach einer Krebserkrankung, als Tilla Durieux fünfzehn Jahre alt war, jung starb:

„Nach dieser Zeit [Tod des Vaters, M R] hatte mein Freund Freude an meiner Lernbegier, versorgte mich mit guter Lektüre und warf Marlitt, Eschstruth, und wie alle Lieblinge der Backfische hießen, in eine Ecke.“⁵⁶

Auch in der überarbeiteten Fassung der Autobiografie sprach sie dieses Thema an:

„Mit zehn Jahren hatte ich begonnen, Shakespeare zu lesen, Homer, Marlitt, Goethe, Hackländer, ernste Geschichtswerke und vielen unnützen Kram.“⁵⁷

Diese Beispiele zeigen, wie Tilla Durieux als Autodidaktin auftrat und einen Teil der Bildungsarbeit selbst in die Hand nahm. Diesen Satz könnte man aber auch als Kritik am bestehenden Lehrplan für Mädchen lesen, da Tilla Durieux unbefriedigt von der vorgelegten Lektüre alternative Bildungsmöglichkeiten suchte. Warum die „Backfischliteratur“ für sie inhaltlich nicht ergiebig war, beschreibt sie nicht. Vorstellbar wäre, dass Tilla Durieux` Desinteresse in der Funktion des Inhalts des Lesestoffes begründet lag, der für Mädchen aus gehobenen Schichten als Lektüre zur Übergangszeit bis zu Ehe konzipiert worden war. Die einfache, enge und überschaubare Handlung beginnt etwa in der Pubertät der Mädchen und endet meist mit der Verlobung.⁵⁸

⁵⁴ Als Backfische wurden junge Frauen und Mädchen in der Pubertät bezeichnet.

⁵⁵ Beate Hochholdinger-Reiterer, Vom Erschaffen der Kindsfrau. Elisabeth Bergner-ein Image (Wien 1999), S. 29f

⁵⁶ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 7

⁵⁷ Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 14

⁵⁸ Hochholdinger-Reiterer, Vom Erschaffen der Kindsfrau, S. 29f

Dass Tilla Durieux andere Lebensentwürfe ins Auge gefasst hatte, geht aus ihrer Biografie hervor. Wie ich versucht habe nachzuzeichnen, gelangte Tilla Durieux in verschiedenen Etappen an ihre Bildung. Sie absolvierte die vorgeschriebenen Schuljahre an öffentlichen Schulen und erhielt außer dem Religionsunterricht keinen Privatunterricht. Ergänzend dazu versorgte sie sich nach eigenen Angaben mit Literatur, die über die Lehrpläne hinausging. Tilla Durieux' schulischer Werdegang war mit der Beendigung der Pflichtschuljahre jedoch nicht abgeschlossen. Auf eigenen Wunsch hin besuchte sie die private Theaterschule des ehemaligen Burgschauspielers Arnau, um den Beruf der Schauspielerin zu erlernen.⁵⁹

4.5 Träumen von einer anderen Welt

Der Beruf der Schauspielerin war für Frauen oftmals deshalb interessant, weil ihnen zu den meisten anderen Berufsfeldern der Zugang verwehrt blieb. Durch die ab dem Zeitalter der Aufklärung immer stärker werdende Reduzierung der Frau auf ihre Funktion als Ehefrau, deren Aufgaben sich auf Haushalt und Kindererziehung beschränkten und durch die strikte Beschränkung der intellektuellen Ausbildung war der Handlungsspielraum von Frauen an sich schon sehr eng gesteckt.

Dazu kommt in diesem Kontext, dass mangelhafte schulische Bildung bis ins 20. Jahrhundert hinein kaum als Karrierehindernis für Schauspielerinnen gesehen wurde, im Gegensatz zu Musikerinnen und Tänzerinnen, bei denen man vom Kindesalter an um eine adäquate Ausbildung bemüht war.

Gerade aber weil eine Ausbildung zur Schauspielerin nicht vorgesehen war und auch das Niveau der Bildung und die Herkunft nicht ausschlaggebend für Erfolg oder Misserfolg auf der Bühne waren, stellte dieser Beruf, im Vergleich mit anderen Zünften, lange Zeit eine Möglichkeit dar, relativ einfach Ruhm, Geld und gesellschaftliche Akzeptanz zu erlangen.⁶⁰

SchauspielerInnen hatten also die unterschiedlichsten Motive den Beruf zu ergreifen und die unterschiedlichsten Aspekte führten schließlich zur Ausübung des Selben. Ausschlaggebend waren neben allgemeinen und für beide Geschlechter geltenden Überlegungen, geschlechtsspezifische Aspekte.

Viele junge Frauen hatten trotz der drohenden gesellschaftlichen Diskriminierungen bis zur Jahrhundertwende aus Mangel an Alternativen oft den Wunsch, Schauspielerin zu werden. Die Situation einer Schauspielerin war bei Weitem nicht gesichert, verglichen mit anderen

⁵⁹ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 7ff

⁶⁰ Helleis, Faszination Schauspielerin, S. 10

Lebensentwürfen, aber wesentlich freier und selbstbestimmter als es in anderen Berufsfeldern der Fall war.

Frauen und Männern, denen aufgrund ihrer Herkunft und anderen Umständen kaum Bildungsmöglichkeiten geboten wurden, eröffnete der Beruf der SchauspielerIn die Möglichkeit, Ruhm und Geld zu erwerben. Gerade auf Frauen aus der Arbeiterschicht und Mittelklasse übte der Beruf daher eine Faszination aus, weil er im Vergleich zu den schlechten Arbeitsbedingungen und Verdienstmöglichkeiten in Fabriken und anderen Arbeitsstätten die Chance in sich barg, einen finanziellen und sozialen Aufstieg erreichen zu können.⁶¹

Flucht vor der Heirat mit einem unerwünschten Mann und der Wunsch, aus den Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft auszubrechen, waren weitere Motive den Beruf zu wählen. Und nicht zuletzt wählten jene, die sich für die Tätigkeit der SchauspielerIn berufen fühlten, diesen Beruf.

Tilla Durieux suchte nach eigenen Angaben weder Reichtum noch Ruhm, noch flüchtete sie vor einer Ehe, wenngleich sie selbst und ihre Mutter durch ihre Witwenschaft auf ein Einkommen angewiesen waren. Was sie motivierte ans Theater zu gehen, schilderte sie in ihrer Autobiografie:

„Seltsamerweise erfüllte mich nicht der Drang nach Erfolg oder Ruhm und Glanz, es war mehr ein krankhaftes Sehnen nach einer anderen Welt, die doch irgendwo stecken musste. Einer Welt voller Geheimnisse und zugleich voller Wahrheit, einer Welt, die ich nicht hätte beschreiben können, die aber erreicht werden musste, und sollte ich an meinem Ziel verhungert und in Fetzen ankommen.“⁶²

Im oben angeführten Zitat spricht sie vom „krankhaften Sehnen nach einer anderen Welt“. Wie diese Welt im Konkreten auszusehen hatte, schildert sie nicht. Wichtiger war das Kenntlichmachen der Unzufriedenheit mit der eigenen Lebenssituation und festzuhalten, nach dem Erkennen dieser Situation, etwas verändert zu haben.

Gleichzeitig präsentierte sich Tilla Durieux als passive Akteurin, die dem inneren Drang nach dem Theater Folge leistete und konstruierte somit ein Bild der Frau, die für das Theater bestimmt war. Dieser biografische Kunstgriff von Tilla Durieux soll ein zusammenhängendes

⁶¹ Helleis, Faszination SchauspielerIn, S. 83f

⁶² Durieux, Eine Tür steht offen, S. 10

Leben darstellen, indem sie schildert, wie sie als Kind schon den Kern ihrer späteren Persönlichkeit in sich trägt.⁶³

Wirft man einen Blick auf den Beruf der Eltern, so scheint der Wunsch SchauspielerIn zu werden zu wollen, ein selbständiger Akt gewesen zu sein. Denn wie ich im Folgenden besprechen werde, spielte gerade der Beruf der Eltern eine wichtige Rolle, wenn es um Entwürfe der beruflichen Zukunft von Kindern ging.

4.6 Familiäre Kontexte

Neben Talent und einem gefälligen Aussehen war vor allem die soziale und berufliche Herkunft der Eltern entscheidend für eine Karriere am Theater. Gerade Kindern von SchauspielerInnen war die Ausübung eines handwerklichen Berufes trotz der im 19. Jahrhundert gelockerten Gewerbeordnung und einem freien Zugang zum Handwerksstand verschlossen. Die meisten SchauspielerInnen stammten aus SchauspielerInnenfamilien. Kinder aus dem Handwerker- oder Kaufmannsstand gingen meist ohne Zustimmung der Eltern zum Theater und mussten oftmals sogar von zu Hause fliehen und den Namen ändern. Dies hatte weit reichende Folgen für diese jungen Menschen. Es gab kaum soziale Netzwerke außerhalb der Familienorganisation und somit war bei Krankheit oder Arbeitslosigkeit keine Absicherung vorhanden.⁶⁴

Auch Tilla Durieux stieß auf das Unverständnis der Mutter. Um innerfamiliären Konflikten aus dem Weg zu gehen, änderte sie ihren Geburtsnamen auf „Tilla Durieux“, dem Mädchennamen der Großmutter väterlicher Seite.⁶⁵ Bei der Wahl des Künstlernamens hätte sie willkürlich entscheiden und einen Namen ohne intimen Hintergrund auswählen können. Was bedeutete es also, den Geburtsnamen auf Wunsch der Mutter abzulegen und einen Künstlernamen aus dem näheren familiären Umfeld zu wählen?

Zum Zeitpunkt, als Tilla Durieux ihren Namen änderte (etwa 1899 als sie in die private Schauspielschule des Burgtheaterschauspielers Karl Arnau eintrat), waren Vater und Großmutter bereits verstorben.⁶⁶ Das heißt, diese Seite der Familie konnte sich durch die

⁶³ Anne-Kathrin Reulecke, „Die Nase der Lady Hester“. Überlegungen zum Verhältnis von Biografie und Geschlechterdifferenz. In: Hedwig Röckelein (Hg.), Biographie als Geschichte (Thüringen 1993), S. 117-142, hier S. 135

⁶⁴ Helleis, Faszination SchauspielerIn, S. 80

⁶⁵ Durieux, Eine Tür steht offen, S.9

⁶⁶ Ebd. S.7ff

Wahl des Künstlernamens nicht beschämt fühlen. Wie das folgende Zitat aus einem Artikel von Tilla Durieux, der 1928 in der „Leipziger Zeitung“ erschien, zeigt, war es nicht ungewöhnlich den Namen der Großmutter als Künstlernamen zu wählen:

„Ehemals musste die Schauspielerin auf der Bühne ihren Familiennamen ablegen, ja noch meine Generation musste sich mit der Erlaubnis begnügen, den Namen der Großmutter oder Ahne anzunehmen; noch lieber sah man es, wenn ein Phantasiename gewählt wurde. Nun aber haben wir es herrlich weit gebracht, wir sind aufgenommen in den Kreis der Bürgerlichkeit.“⁶⁷

Die Wahl des Namens der Großmutter zeigt, dass Tilla Durieux sich zwar in Bezug auf die Berufswahl, ihren Lebensvorstellungen und Zukunftsplänen dem Willen der Mutter widersetzte, sie mit der Familie an sich aber nicht vollständig brechen wollte. Dies unterstützt auch die Tatsache, dass Tilla Durieux an verschiedenen Stellen das schwierige Verhältnis zur Mutter schilderte. Tilla Durieux suchte aber, trotz heftiger Konflikte, den Kontakt mit der Mutter und setzte sich mit den Problemen, die sie und die Mutter hatten, auseinander.

Im Folgenden möchte ich, noch bevor ich auf die allgemeinen Bedingungen der Ausbildung zur Schauspielerin eingehe, den Diskurs zwischen Tilla Durieux und ihrer Mutter, so wie sie ihn in den Autobiografien schilderte, nachzeichnen und aufzeigen, welche weit reichenden Konsequenzen dieser Konflikt für die Selbstwahrnehmung Tilla Durieux` hatte.

4.7 Vom Wunsch Schauspielerin werden zu wollen

„Zur Bühne wollen ist ein Ding, der Weg dahin ein anderes.“⁶⁸ Tilla Durieux 1954

Mit diesem Satz eröffnete Tilla Durieux ihre 1954 erschienene Autobiografie. Gleich auf der ersten Seite findet sich die Diskussion um den Stand der Schauspielerin und deren Probleme innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Mutter Tilla Durieux`, verhaftet im bürgerlichen Habitus des 19. Jahrhunderts⁶⁹, plante zwar die Zukunft ihrer Tochter streng nach dessen Regeln, konnte sich aber nur mit

⁶⁷ Tilla Durieux, Die Schauspielerin- Wandlungen und Perspektiven. In: Neue Leipziger Zeitung (Leipzig, 2. August 1928) AdK., TDA, Sign. 583.9

⁶⁸ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 7

⁶⁹ vgl. Durieux, Eine Tür steht offen, S. 7ff

Abstrichen durchsetzen, was nach Tilla Durieux fortwährend zu Problemen mit der Mutter führte und zeitlebens nicht geklärt werden konnte:

„Wie bedauerte ich, dass es mir nicht gelungen war, einen Ausgleich zwischen ihrem und meinem Leben zu schaffen, denn ich habe im Grunde eine Mutter sehr vermisst, zu der man vertrauensvoll mit seinen Sorgen und auch Freuden kommen konnte.⁷⁰“

Tilla Durieux spricht hier die verschiedenen sozialen Umfeldler von sich und der Mutter an, um, so meine ich, darauf aufmerksam zu machen, dass Tilla Durieux mit dem Ergreifen des Berufs der Schauspielerin die „Lebenswelt“ ihrer Mutter, so wie es scheint, unwiderruflich verlassen hatte.

Einige von Tilla Durieux beschriebenen Ansichten der Mutter zur Mädchenbildung⁷¹ und Erziehung zeigen, in welchem Maß sie die Rollenzwänge der bürgerlich-patriarchischen Gesellschaft akzeptierte und die bürgerlich-männliche Definition von Weiblichkeit verinnerlicht hatte. Besonders deutlich wird dies, wenn die Mutter versuchte für die Tochter einen Ehemann zu finden, wenngleich sie an eine standesgemäße Hochzeit nicht glaubte.⁷²

Es stand also fest, die Tochter sollte einen Beruf erlernen, um später im Falle, dass sie keinen Ehemann gefunden hätte, selbständig für sich sorgen konnte. Es gab aber noch weitere Gründe, außer den oben geschilderten gesellschaftlichen Konventionen, so meine ich, warum die Mutter auf die Erlernung eines Berufes bestand. Wie Tilla Durieux` Mutter sahen sich viele bürgerliche Frauen aufgrund einer prekären wirtschaftlichen Lage der Familie gezwungen, erwerbstätig zu werden.⁷³

Im Falle von Tilla Durieux war es die frühe Witwenschaft, welche die Familie in eine prekäre ökonomische und soziale Situation versetzte. Viele adäquate Berufe gab es um die Jahrhundertwende für Frauen nicht. Tilla Durieux` Mutter nutzte das Talent der Tochter⁷⁴ und entschied, dass Tilla Durieux den Beruf der Klavierlehrerin erlernen sollte:

⁷⁰ Ebd. S. 140f

⁷¹ Ebd. S. 7ff

⁷² Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 14

⁷³ Flich, Wider die Natur der Frau? S. 11

⁷⁴ Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 13f

„Meine Mutter [gemeint ist die Mutter von Tilla Durieux, R M] war streng und ich musste schon früh hören, dass ich mir beizeiten einen „standesgemäßen“ Beruf zu erwählen habe, und dass dies der Beruf einer Klavierlehrerin sei.“⁷⁵

Natürlich musste der Beruf den Konventionen des Bürgertums entsprechen, an deren Erhalt der Mutter laut den Schilderungen von Tilla Durieux, viel lag.

Wie oben angesprochen galt der Beruf der Schauspielerin nicht als „standesgemäß“, weshalb es in der Folge zu wiederkehrenden Konflikten zwischen Mutter und Tochter kam, beginnend mit der Äußerung des Berufswunsches:

„Ich sprach und meine Mutter schlug mir ins Gesicht. Die fassungslose Frau brach unter diesem neuen, harten Schicksalsschlag zusammen. Mein bleiches Erstarren aber musste ihr Mitleid und Angst eingeflößt haben.“⁷⁶

Tilla Durieux konnte sich zwar gegenüber den Plänen der Mutter durchsetzen, die Konfliktpunkte waren damit nicht gelöst. An verschiedenen Stellen schilderte Tilla Durieux immer wieder Streitsituationen mit der Mutter, die mit ihrem Lebensentwurf nicht umgehen konnte und sich enttäuscht über den gemeinsamen Alltag zeigte:

„Der ganze Zorn der enttäuschten Henne, die ihr Entlein nicht einem Enterich unter die Flügel schieben durfte, wurde dabei fühlbar [...]“⁷⁷

Nach dem Abschluss der letzten Klasse der Theaterschule bekam Tilla Durieux 1901 ein Angebot aus Olmütz vom dortigen Königlich-städtischen Theater. Wie für TheateranfängerInnen üblich, waren die Gage sehr gering und die angebotenen Rollen sehr bescheiden in Anzahl und Qualität. Die daraus entstehenden anfänglichen Schwierigkeiten, einen gemeinsamen Haushalt in Olmütz zu gründen, führten zu weiteren Konflikten mit der Mutter:

„In diese Stadt [Olmütz, M R] kam nun ein Menschenkind, voll von Träumen, Hoffnungen und Idealen und eine Frau, die vom Leben zerzaust, in bürgerlichen Vorurteilen befangen, vom Theater nur das Schlimmste erwartete.“⁷⁸

⁷⁵ Ebd., S. 14

⁷⁶ Ebd., S. 19

⁷⁷ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 12

⁷⁸ Ebd., S. 10

Das „Schlimmste“ zu erwarten bedeutete einerseits die Angst vor finanziellen Unsicherheiten und andererseits die Vorstellung des sittlichen Verfalls der Tochter durch das Theaterleben. Die Mutter hatte nach Tilla Durieux die „fixe Idee“⁷⁹ ihre Tochter „bei einem lockeren Lebenswandel“⁸⁰ zu ertappen. Mit der Sexualisierung des Schauspielerinnenberufs stand die Mutter nicht alleine da. Im Allgemeinen war das ein großes Imageproblem, mit dem die Theaterleute zu kämpfen hatten.

Aus Tilla Durieux` Schilderungen in ihren Autobiografien geht hervor, dass aus ihrer eigenen Sicht keine äußere Zwangslage wesentlich dazu beigetragen hatte, den Wunsch Schauspielerin werden zu wollen auch umzusetzen. Im Gegenteil, Tilla Durieux sah sich selbst für das Theater berufen und verfolgte den Wunsch, Schauspielerin zu werden zielstrebig.⁸¹

Um das Bild der „Berufenen“ zu unterstreichen, schilderte sie in der überarbeiteten Autobiografie „Meine ersten neunzig Jahre“, wie sie schon als Kind den Wunsch verspürte, sich zu verkleiden und Rollen zu spielen.⁸² In derselben Ausgabe jedoch entkräftete sie diese Aussagen, indem sie von ihrer ersten Liebe berichtete, für die sie das Theater aufgegeben hätte.⁸³

Die Mutter übte auf Tilla Durieux einen großen Einfluss aus - das macht der oben geschilderte Konflikt deutlich - aber nicht auf den Lebenslauf im herkömmlichen Sinne, sondern auf ihre Selbstwahrnehmung bezüglich ihrer gefällten Entscheidungen. Die Schönheit oder nicht Schönheit ihrer Erscheinung thematisierte sie selbst in ihren Autobiografien und Texten an über 60 Stellen:

„Meine Mutter, Schülerin des damals berühmten Leschetitzki, bestimmte mich zur Pianistin, denn mein Äußeres, das sehr von den hübschen Töchtern ihrer ersten Ehe abstach, ließ sie an einer Versorgung durch eine Ehe zweifeln.“⁸⁴

Einen Satz weiter, beschreibt sie, dass auch die vielen Übungsstunden am Klavier den inneren Drang zur Bühne zu wollen nicht verdrängen konnten. Die Mutter konnte sich in Bezug auf den Berufswunsch der Tochter zwar nicht durchsetzen, was aber bei dieser blieb, war der

⁷⁹ Ebd., S. 16

⁸⁰ Ebd., S. 16

⁸¹ siehe: Durieux, Eine Tür steht offen, 13f; Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 14

⁸² siehe: „Spielen und Träumen“. In: Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 9-19, hier S. 12ff

⁸³ Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 25ff

⁸⁴ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 56

selbstkritische Umgang mit ihrem Äußeren und der an verschiedenen Stellen, auch als sie schon eine bekannte Schauspielerin war, geschilderte Selbstzweifel wegen ihres Äußeren.

Bei den Proben der „Circe“ von Pedro Calderón de la Barca bei einem Gastspiel in München 1912 schrieb sie in ihrer Autobiografie über die Reaktion des Ausstatters des Stückes, Otto Hierl-Derenco, als er sie das erste Mal sah, folgendes:

„Hierl-Derenco, ein eleganter, gutaussehender Mann, stand neben mir und fragte, nach allen Seiten forschend: „Wo ist die Circe, wo ist Frau Durieux?“ Endlich deutete man auf mich, und wahrhaft entsetzt prallte er vor mir zurück, das Wort blieb ihm in der Kehle stecken. Nachher aber, als ich sein Kostüm trug, hat er sich mit meinem Aussehen versöhnt[...]“⁸⁵

Diese Häufung von Stellungnahmen dieser Art findet sich nicht bei den mir zugänglichen Zeitungsberichten über Tilla Durieux wieder. Wie die Artikel jedoch zeigen, prägten sie nach der Erscheinung der Autobiografie aber doch die Wahrnehmung der Öffentlichkeit.⁸⁶

Wie die Erziehung und die schulische Grundausbildung von jungen Frauen im 19. Jahrhundert aussahen und welchen Einfluss sie auf das Leben und die Lebensentwürfe von Frauen hatten, wurde in den letzten Kapiteln deutlich. Im Folgenden möchte ich die Jahre der Berufsausbildung, Tilla Durieux’ zweiten Bildungsweg, genauer betrachten.

4.8 Theater-Vorbereitungsschule Karl Arnau

Wie auf den Berufsstand im Allgemeinen hatte auch die Verbürgerlichung der Ausbildung große Veränderungen hervorgerufen, welche eine schulische Ausbildung für den Beruf der SchauspielerIn notwendig machte. Werdende SchauspielerInnen erwarben ihr Wissen und Können zuvor direkt in der Spielpraxis, manchmal unter der Aufsicht einer erfahrenen SchauspielerIn. Diese Art und Weise das „Handwerk“ zu erlernen hatte sich bewährt und entsprach dem System des vorindustriellen, zünftig organisierten Handwerks, wo ebenfalls durch Nachahmung und Beobachtung Schritt für Schritt das Handwerk erlernt wurde. Dies barg naturgemäß Nachteile für Kinder, welche nicht aus einer Schauspielerfamilie stammten und daher nicht die Möglichkeit hatten, durch langjähriges Beobachten und Nachahmen den Beruf zu erlernen. Gleichzeitig darf nicht unerwähnt bleiben, dass diese Art der Ausbildung Kinderarbeit bedeutete, die aber, verglichen mit Handwerksberufen, nicht unüblich war.

⁸⁵ ebd. S. 76

⁸⁶ vgl. zum Beispiel: Maria Wimmer, Zum Tode von Tilla Durieux, Typoskript von Maria Wimmer, Maria Wimmer Archiv

Wie bereits erwähnt, wurde dieses System durch die Verbürgerlichung des Schauspielstandes schrittweise durch eine geregelte schulische Ausbildung ersetzt. Die Entwicklung begann damit, dass Kinder von SchauspielerInnen zu anderen SchauspielerInnen geschickt wurden, um den Beruf zu erlernen. Hatten angehende SchauspielerInnen diese Option nicht, so wurde ihnen das Handwerk am Theater gelehrt, was aber oftmals Gagenkürzungen zur Folge hatte. Gerade SchauspielerInnen, die aus ökonomischen Gründen auf Einnahmen angewiesen waren, wurden mit diesem System massiv benachteiligt.⁸⁷

Institutionalisierte, private Theaterschulen, organisiert in der Art wie wir sie heute kennen, entstanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Trotzdem blieb die häufigste Ausbildungsform bis ins 20. Jahrhundert die Ausbildung von SchauspielerInnen durch SchauspielerInnen. Erst danach entstand das Modell der staatlich geregelten SchauspielerInnenausbildung. Den Großteil der Ausbildung übernahmen daher SchauspielerInnen, die sich von der Bühne zurückgezogen hatten, um so ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können.⁸⁸

Tilla Durieux unterrichtete aus ähnlichen Beweggründen in der Saison 1936/37 am Mozarteum in Salzburg. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie sich beruflich zwar noch nicht zur Ruhe gesetzt, war jedoch aufgrund nationalsozialistischer Verfolgung und die damit einhergehenden Auftrittsverbote in Deutschland auf dieses Zusatzeinkommen angewiesen, um sich gemeinsam mit ihrem Ehemann Ludwig Katzenellenbogen eine Existenz in Abbazzia (Kroatien) aufbauen zu können.⁸⁹

Die vermeintlich allgemeine Ausbildungssituation für Frauen und Männer barg erwähnenswerte geschlechtsspezifische Unterschiede. In den Debatten darüber, wie eine ideale SchauspielerInnenausbildung auszusehen hatte, wurde wiederholt darauf bestanden, dass neben einer Erziehung zum „gesitteten Betragen“ auch eine zumindest grundlegende Allgemeinbildung wesentlich wäre. Für junge Frauen, die meist nur über eine mangelnde Schulbildung verfügten, hätte das eine Möglichkeit zur Aneignung von Wissen dargestellt. Die Möglichkeit, durch den Besuch einer Schauspielschule etwaige Bildungslücken zu füllen, hatten aber nur sehr wenige junge Frauen in Anspruch genommen.⁹⁰

⁸⁷ Helleis, Faszination SchauspielerIn, S. 85ff

⁸⁸ Ebd. S. 90f

⁸⁹ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 159

⁹⁰ Helleis, Faszination SchauspielerIn, S. 88

Tilla Durieux absolvierte nach den Pflichtschuljahren die private Theaterschule des Hofschauspielers Arnau. Was im Detail dort gelernt wurde und welche Unterrichtsfächer am Lehrplan standen, darüber gibt sie keine Auskunft. Sie hatte Unterricht in Sprache und Stimmbildung sowie „Grazie und Benehmen“.⁹¹ Fächer die zur Allgemeinbildung beitrugen erwähnt sie nicht, wohl aber, dass gutes Benehmen und Körperhaltung gelehrt wurden.

Unerwähnt bleiben Schauspielschüler, was auf eine Trennung der Geschlechter während der Schauspielausbildung von Tilla Durieux schließen lässt.⁹²

In ihrer Autobiografie beschreibt sie die Ausbildung als unzureichend und dilettantisch. Tilla Durieux greift einzelne Fächer und einzelnes Lehrpersonal heraus, um ihre Bewertungen der Ausbildung zu unterstreichen. Besonders kritisch fällt die Bewertung des Lehrers für Grazie und Benehmen aus, den sie nicht mit Namen nennt:

„Die Phantasie dieses guten Männchens hatte keine Grenzen, was Unnatur anbelangte. Wo in aller Welt hatte er Menschen gesehen, die solche widersinnigen Bewegungen machten! Mit Gottes Hilfe vergaßen wir aber nachher bei unseren öffentlichen Aufführungen das meiste und bewegten uns einigermaßen natürlich.“⁹³

Dieses Beispiel zeigt sehr deutlich, wie sich Tilla Durieux, indem sie die Ausbildung als schon fast hinderlich für ihren beruflichen Werdegang beschreibt, das Bild des Naturtalentes, der geborenen Schauspielerin, fortschreibt.

Wie viele Semester die Ausbildung bei Karl Arnau umfasste, darüber konnte ich keine Angaben finden.⁹⁴ Tilla Durieux' Erinnerungen, welche die Schauspielschule betreffen, beginnen im Jahr 1898. 1901 wurde Tilla Durieux als Absolventin der Schauspielschule am Theater in Olmütz von Theaterdirektor Stanislaus Lesser unter Vertrag genommen worden.⁹⁵

Bis zur Flucht vor den Nationalsozialisten übte Tilla Durieux ohne größere Unterbrechungen den Beruf der Schauspielerin aus. Nach der Rückkehr aus dem Exil setzte sie nach massiven finanziellen und beruflichen Problemen ihre Karriere bis zu ihrem Tod 1971 fort.

⁹¹ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 8

⁹² Ebd., S. 8ff

⁹³ Ebd. S. 8f

⁹⁴ In der Autobiografie „Meine ersten neunzig Jahre“ ist ein Programmzettel von einer Vorstellung der Schauspielschule von Karl Arnau, an der Tilla Durieux teilnahm, aus der Saison 1899/00, abgedruckt. Weitere Dokumente sind mir nicht zugänglich. Tilla Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 24

⁹⁵ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 9ff

Ich finde, Tilla Durieux` Schilderungen ihrer als einsam wahrgenommenen Schulzeit, ihr Auftreten als Autodidaktin und die Diskussionen mit der Mutter zeigen, neben dem Selbstentwurf des Naturtalentes, mit dem sie sehr gezielt arbeitet, auch, welche Erwartungshaltungen an eine junge Frau um die Jahrhundertwende gestellt wurden und welches Selbstbewusstsein und Durchhaltevermögen erforderlich waren, um die eigenen Lebensentwürfe verwirklichen zu können. Auch wenn manches durch die Erinnerung verfälscht und im Nachhinein vielleicht heroischer und geradliniger dargestellt wurde, wurden die Entscheidungsprozesse und Entwicklungen der ersten Jahre in Tilla Durieux` Leben durch ihre Ego- Dokumente sichtbar.

Nach den Kinder- und Jugendjahren, die einen vergleichsweise bescheidenen Platz innerhalb ihrer Erinnerungen einnehmen,⁹⁶ folgen die Jahre ihrer Berufstätigkeit. Tilla Durieux beschreibt sehr detailliert die verschiedenen Etappen ihrer Karriere, beginnend mit dem ersten Engagement in Olmütz und schließt mit dem Anfang ihrer abermaligen Karriere am Theater nach der Zeit im jugoslawischen Exil.

Die folgenden Kapitel beleuchten Tilla Durieux` Berufsleben im Kontext von verschiedenen gesellschaftlichen und politischen Aspekten.

⁹⁶Von den 176 Seiten der ersten Autobiografie von 1954 „Eine Tür steht offen“ haben nur die ersten drei Seiten ihre Kindheit und Ausbildung zur Schauspielerin zum Inhalt. In der überarbeiteten Version von 1971, „Meine ersten neunzig Jahre“ ist der alten Version das Kapitel „Spielen und Träumen“ vorangestellt, in dem sie ihre ersten Lebensjahre genauer beschreibt.

5 „Der Beruf der Schauspielerin“

„[...] Früher stieß die Gesellschaft den jungen Schauspieler und erst recht die junge Schauspielerin aus, erst den Berühmten nahm sie bestenfalls wieder auf. [...]“ Tilla Durieux 1914⁹⁷

Den Titel dieses Kapitels habe ich mir von Tilla Durieux geborgt. Sie setzte diese Worte an die Spitze eines Artikels, in dem sie die Schauspielerin und ihr gesellschaftliches Umfeld beschreibt.⁹⁸ Das Zitat stammt aus demselben Aufsatz. Ich wählte den Titel, weil er in wenigen Worten beschreibt, was ich auf den folgenden Seiten genauer betrachten werde: den Stand der Schauspielerin innerhalb der Gesellschaft am Beispiel von Tilla Durieux.

Mein Interesse an diesem Thema entstammt dem obigen Zitat. Ich fragte mich, warum Tilla Durieux diese pessimistischen Worte wählte, um die Situation der Schauspielerin zu beschreiben?

Ich ging davon aus, dass die Frauenfiguren auf der Bühne die Menschen berührten, da Frauen, die sich durch ihre Freiheiten und Möglichkeiten zur Selbstbestimmung und neuen Lebensentwürfen entschlossen, den Berufsstand der Schauspielerin als aufregend und exotisch erscheinen ließen. Vergleicht man dies mit der aktuellen Berichterstattung, so dürfte sich nicht viel grundlegend geändert haben.

„Hinter den Kulissen“ jedoch verbargen die „Bretter die die Welt bedeuten“, unter der Schicht des „Glamour“ und der „Show“ gesellschaftliche Diskriminierungen für jene, die im Umfeld der Bühne berufstätig waren. Über lange Zeiträume hinweg war die Legislative sowie die Kirche daran bemüht, die Integration des SchauspielerInnenstandes durch restriktive Maßnahmen zu erschweren oder gar zu verhindern.⁹⁹ Das waren wohl auch die Gründe, die Tilla Durieux 1914 veranlassten, diese Zeilen in einem Artikel über den „Beruf der Schauspielerin“¹⁰⁰, zu schreiben.

Im vorangegangenen Kapitel schilderte ich die Bedeutung von bürgerlichen Konventionen und Vorstellungen, welche für die Berufswahl junger Frauen ihre Wirkung zeigten. Ihnen wurde sozusagen von Geburt an klar gemacht, dass sie ihre Zukunftspläne danach auszurichten hätten, einen geeigneten Ehemann zu finden, der ihr einen angemessenen gesellschaftlichen

⁹⁷ Durieux, Der Beruf der Schauspielerin.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ siehe Vorwort von Hilde Haider-Pregler. In: Helleis, Faszination Schauspielerin. (im Vorwort) S. VIII f

¹⁰⁰ Durieux, Der Beruf der Schauspielerin.

Stand bieten und erhalten konnte.¹⁰¹ In diesem Kapitel möchte ich mir den Alltag der Schauspielerin „Tilla Durieux“ genauer ansehen. Als Unterstützung neben der Sekundärliteratur fließen die mir zugänglichen Ego-Dokumente von Tilla Durieux in den Text ein.

Tilla Durieux schrieb ihre Autobiografie, weil sie ihr Wissen über den Beruf der SchauspielerIn an junge Menschen weiter geben wollte. Eine Besonderheit der im Zagreber Exil verfassten Autobiografie¹⁰² stellen die Aussagen von Tilla Durieux in Bezug auf die gesellschaftlichen und politischen Begebenheiten der jeweiligen Zeit betreffend dar, wie die Stellungnahme zum Thema Nationalsozialismus in Österreich und Deutschland exemplarisch zeigt:

„In Wien befand sich die Bevölkerung in nervöser Stimmung. Sehr erstaunt war ich, als meine alten Bekannten sich für das Regime in Deutschland begeisterten und unbedingt für den Anschluss waren, von dem sie sich ein Aufblühen der österreichischen Wirtschaft erhofften. Stundenlang redete ich auf sie ein, um ihnen klarzumachen, dass dieses Regime ihnen nur einen trügerischen Wohlstand bringen könnte.“¹⁰³

Als sich diese Begebenheit abspielte, war Tilla Durieux bereits vor den Nationalsozialisten aus Deutschland geflohen. Tilla Durieux kritisiert an dieser Stelle offen die politischen Verhältnisse in Deutschland und die Einstellung ihrer „alten Bekannten“ diesen Ereignissen gegenüber. Was sie erstaunlicher Weise nicht kritisiert, ist die diskriminierende Haltung der Bekannten ihrer Person gegenüber. Als Beispiel für ein Leben, das durch das nationalsozialistische Regime einen unfreiwilligen Bruch erlitt, wäre eine oppositionelle Haltung ihrer Bekannten gegenüber dem Nationalsozialismus aus der Sicht Tilla Durieux` angebracht gewesen.

Ihre Ansichten und Interpretationen sind nicht nur in den beiden Autobiografien erhalten, sondern auch in siebzehn von ihr verfassten Artikeln und der Tonbandaufzeichnung eines Interviews. Tilla Durieux zählte mit den von ihr verfassten Artikeln somit zu den wenigen Frauen ihrer Zeit, die über ihr Berufsleben schrieben. Sie tat dies in den verschiedensten Zeitungen sehr kritisch und weit blickend. Diese Dokumente ermöglichen daher einen seltenen Blick auf das Leben einer Schauspielerin, die beachtliche 55 Jahre lang in der Zeitspanne von 1902 bis 1970 auf der Bühne stand.

¹⁰¹ Ausführlicher dazu: siehe Kapitel 4 „Tilla Durieux` Erziehung und ihre Ausbildung zur Schauspielerin.

¹⁰² Durieux, Eine Tür steht offen. S. 160

¹⁰³ ebd. S. 160

Einen Bezugspunkt meiner Arbeit stellt die von Anna Helleis formulierte These dar, dass Frauen auf der Bühne die Menschen durch ihre Freiheiten und Möglichkeiten zu neuen Wegen faszinierten und daher zu Vorbildern für Frauen und Männer im jeweiligen zeitlichen Kontext werden konnten.

In dem Buch „Faszination Schauspielerin“ setzt sich Anna Helleis mit der historischen und sozialen Entwicklung des Berufs der Schauspielerin im Laufe der letzten Jahrhunderte auseinander. Sie vergleicht die vorhandene Sekundärliteratur zum umfangreichen Thema Schauspielerin kritisch und zeigt Übereinstimmungen, Widersprüche und Auslassungen auf.¹⁰⁴ Anna Helleis untersucht „die Veränderungen der Arbeitsbedingungen von Schauspielerinnen anhand geschlechtspezifischer Analysen, innerhalb der jeweiligen sozialen und historischen Kontexte“¹⁰⁵.

Die Kategorie Geschlecht ist zentral für meine Analyse des Schauspielerinnenlebens von Tilla Durieux. Ich werde Anna Helleis Interpretationen mit den Angaben von Tilla Durieux in ihren Autobiografien und den mir zugänglichen Artikeln, in denen sie zu Thema Schauspielerin Stellung nimmt, gegenüberstellen, vergleichen und Diskrepanzen in den Schilderungen aufzeigen.

Wie die Analysen zeigen werden, verwährte sich Tilla Durieux` Leben an vielen Stellen der allgemeinen Geschichtsschreibung des Theaters nicht. Zeitgleich entsprachen ihre Ansichten und Lebensentwürfe nicht immer der allgemeinen Lebensweise. Tilla Durieux war daher, in Bezug auf die jeweiligen gesellschaftlichen Entwicklungen zeitgleich „exotisch“ und idealtypisch.

Ich beginne die Nacherzählung der Schauspielkarriere von Tilla Durieux nicht chronologisch mit den ersten Bühnenauftritten, sondern mit den grundsätzlichen Problemen, auf die eine Schauspielerin stieß, wenn sie ihren Beruf ausübte.

5.1 Gesellschaftliche Kontexte

Das SchauspielerInnendasein war seit Beginn des Berufsstandes und vereinzelt auch noch jetzt eng verknüpft mit einem Randgruppendasein sowie zeitlich und räumlich unterschiedlichen Diskriminierungen, juristischer und gesellschaftlicher Art, ausgesetzt. Theaterspielende Frauen erfuhren eine doppelte Diskriminierung. Meist wurden sie als

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd. S. 1

leibhafte und begehrbare Inkarnationen von Männerphantasien und damit in den Augen so mancher als latente Bedrohung der öffentlichen Moral wahrgenommen.¹⁰⁶ Tilla Durieux schilderte in einem Artikel, dass nicht nur die moralischen Vorstellungen problematisch waren. Man sah im Auftreten der Frau auf der Bühne auch eine Bedrohung für die Kunst an sich:

„[...] Man sträubte sich gegen das Auftreten der Frau, um nicht durch erotische Empfindungen den reinen Genuss an der Musik, der Dichtung und ihrer Darstellung zu beeinträchtigen. [...]“¹⁰⁷

Nach Frauke Severet brauchten Frauen, die versuchten die Grenzen des Gewöhnlichen zu verlassen, einen „unerschütterlichen Willen, ein überdurchschnittliches Durchhaltevermögen und einen ausgeprägten Mut“¹⁰⁸, um ein Dasein entgegen der bürgerlich-patriarchalen Normen zu führen. Verglichen mit den Aussagen von Tilla Durieux, die immer wieder betont, auf welchen Widerstand sie innerhalb der Familie, aber auch in der Gesellschaft gestoßen war¹⁰⁹, scheint mir dieser Ansatz sehr überzeugend. Emanzipierte Frauen, wie auch Tilla Durieux eine war, setzten ihren eigenen Willen einer Fremd-Definition entgegen, um eine selbständige Identität entwickeln zu können.¹¹⁰

Ob das selbstbestimmte Leben dieser Frauen oder das Bühnenumfeld an sich dafür verantwortlich waren, kann ich nicht beantworten. Fest steht jedenfalls, dass Debatten um Moralvorstellungen eine Schauspielerin ihr berufliches Leben lang und nicht selten auch darüber hinaus begleiteten. Nicht selten wurden Frauen deshalb aus der Gesellschaft ausgestoßen.¹¹¹

Auf der anderen Seite war das Theater für viele junge Frauen, vor allem aus der Arbeiterschicht, eine Plattform, um Männer aus finanziell besser gestellten Schichten kennen zu lernen und diese zu heiraten. Gelang ihnen eine Karriere in einem renommierten Theater, so waren ihnen, in Relation zu herkömmlichen ArbeiterInnenberufen, ein hohes Einkommen sicher. Dafür nahmen junge Schauspielerinnen ohne finanzielle Absicherungen, die Schattenseiten des Berufes oftmals gerne in Kauf. Dazu gehörten etwa die minimale Elevengage¹¹² und auch die Notwendigkeit, nach einem wohlstuierten Gönner Ausschau

¹⁰⁶ Ebd. S. VIII

¹⁰⁷ Durieux, Der Beruf der Schauspielerin.

¹⁰⁸ Frauke Severet (Hg.), Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne. (Wien 1998). S. 22

¹⁰⁹ vgl. „Weißt du noch...“, Interview (Berlin/DDR 1967), Interviewer: Herbert Ihering und Rolf Ludwig, Schallplatte, Litera 860118, Adk, AVM 30.0013

¹¹⁰ Severet (Hg.), Das alles war ich. S. 22

¹¹¹ Durieux, Der Beruf der Schauspielerin.

¹¹² Nachwuchsschauspielerinnen wurden als Eleven bezeichnet.

halten zu müssen, um sich wie vertraglich verlangt, die selbst zu stellenden Kostüme in der Anfangszeit leisten zu können, was für viele Frauen eine große finanzielle Belastung darstellte.¹¹³

Die Auswirkungen der Berufswahl auf das weitere Leben einer Schauspielerin waren für eine Frau aus dem Bürgertum nicht dieselben wie für eine Frau aus dem Arbeitermilieu. Eine Frau, die statt in einer Fabrik zu arbeiten, am Theater als Komparsin oder in kleinen Rollen tätig war, hatte völlig andere soziale Probleme als eine gut situierte Tochter einer bürgerlichen Familie, wie Tilla Durieux eine war und mit der Entscheidung für diesen Beruf der ganzen Familie „Schande“ zufügte.¹¹⁴

Den Frauen aus der bürgerlichen Schicht ging es bei der Erwerbsarbeit meist darum, durch qualifizierte und entsprechend bezahlte Erwerbstätigkeit soviel Geld zu verdienen, dass sie sich einen standesgemäßen Lebensunterhalt finanzieren konnten. Frauen aus der Arbeiterschicht sahen sich im Gegensatz dazu meist gezwungen, zur Deckung der notwendigsten Bedürfnisse der Familie beizutragen. Es war daher nur logisch, dass die darauf beruhende Unabhängigkeit von einem männlichen Ernährer und der Anstieg an Selbstständigkeit mit dem restriktiven bürgerlichen Frauenbild in Konflikt gerieten, sowohl im Alltag als auch auf ideologischer Ebene.¹¹⁵ Nicht verwunderlich sind daher die Kämpfe, die Tilla Durieux ausgefochten hat, um dem Berufswunsch der Schauspielerin nachkommen zu können.

Was beiden Gruppen gemein ist, ist die Chance auf ein vom Mann unabhängiges und finanziell abgesichertes Leben, was in einem anderen Berufsfeld für eine Frau im 19. und Anfang 20. Jahrhundert kaum möglich und wenn, mit ungleich größeren Schwierigkeiten und Hindernissen verbunden war.¹¹⁶ Abschwächend muss man aber dazu sagen, dass viele Frauen die Chance auf ein relativ selbstbestimmtes Leben nicht nutzten und weiterhin auf eine baldige Heirat hofften.¹¹⁷

Tilla Durieux wurde in ein bürgerliches Elternhaus hineingeboren. Der Vater hatte eine Anstellung als Chemieprofessor an der Universität in Wien, während die Mutter den Haushalt und die Erziehung der Kinder über hatte. Die beiden Töchter aus der ersten Ehe der Mutter waren bereits verheiratet und lebten nicht mehr im gemeinsamen Haushalt.

¹¹³ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 31

¹¹⁴ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 4

¹¹⁵ Wedel, Lehren zwischen Arbeit und Beruf. S. 1

¹¹⁶ Helleis, Faszination Schauspielerin. (im Vorwort) S. VIII f.

¹¹⁷ Ebd. S. 22

Mit dem frühen Tod des Vaters änderte sich die Situation schlagartig. Die kleine Rente reichte nicht aus, um den Schein der Bürgerlichkeit aufrechtzuerhalten. Trotz Unterstützung seitens der Familie sah sich die Mutter mit erheblich finanziellen Problemen konfrontiert.

Nach den Schilderungen von Tilla Durieux war gerade die Mutter darum bemüht, den bürgerlichen Konventionen zu entsprechen, was nach der Äußerung des Berufswunsches der Tochter und der finanziell unsicheren Lage der Familie zu Konfliktpunkten führte, da die Mutter ihr bürgerliches Dasein bedroht sah.¹¹⁸ Das heißt, den gesellschaftlichen Abstieg bekam Tilla Durieux erstmals nur durch die engere Familie zu spüren.

Das zweite Mal wurde sie durch die Heirat mit Paul Cassirer mit den Vorurteilen der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber Schauspielerinnen konfrontiert. Paul Cassirer stammte aus einer wohlhabenden Familie aus Görlitz. Er selbst leitete gemeinsam mit seinem Bruder einen Buchverlag und später eine erfolgreiche Galerie. Nach den Schilderungen von Tilla Durieux verkehrten Paul Cassirer und seine Familie in gesellschaftlich einflussreichen Kreisen. Die konservative und traditionelle Familie akzeptierte Tilla Durieux nicht als Lebenspartnerin und Ehefrau Paul Cassirers, unter anderem, weil sie den Beruf der Schauspielerin ausübte. Gerade die Frauen der Familie äußerten offen Bedenken gegenüber dieser Verbindung.¹¹⁹ Bestätigt sahen sie sich nach dem Selbstmord von Paul Cassirer¹²⁰, den er beging, um einer von Tilla Durieux gewünschten Scheidung zu entgehen.¹²¹

Für Tilla Durieux bedeutete die Beziehung mit Paul Cassirer trotz Vorurteilen und Ressentiments ihrer Person gegenüber den Aufstieg in das Groß-Bürgertum und somit eine Verbesserung ihrer selbst erarbeiteten Bürgerlichkeit. Durch Paul Cassirer lernte sie viele KünstlerInnen kennen, deren Portraits¹²² ich im zweiten Teil dieser Arbeit als Beispiele für den Diskurs um ihre Person heranziehe.

Auf welche Probleme und Diskriminierungen sich Schauspielerinnen gefasst machen mussten, welche Handlungsspielräume der Beruf der Schauspielerin für Frauen mit sich brachte und welche Vor- und Nachteile es für den Stand innerhalb der Gesellschaft hatte, wurde im vorangegangenen Kapitel beschrieben.

Es zeigte sich, dass es einen Unterschied machte, welcher Bevölkerungsschicht man angehörte. Für Frauen aus der Arbeiterschicht bedeutete der Beruf der Schauspielerin, eine

¹¹⁸ Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. S. 9ff

¹¹⁹ Ebd. S. 60ff und S. 314

¹²⁰ AutorIn unbekannt, Paul Cassirer. In: „Berliner Illustrierte Zeitung“ (Berlin, 17.1.1926) Nr. 3, S. 66

¹²¹ Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. S. 313

¹²² Gesammelte Liste aller Hinweise auf Tilla Durieux in der bildenden Kunst siehe: Archiv-Blätter 11. Tilla Durieux. S. 150f

sonst nicht vorhandene Chance auf einen gesellschaftlichen Aufstieg. Für Frauen aus der bürgerlichen Schicht bedeutete eine Karriere am Theater zumindest gesellschaftlich einen Abstieg.¹²³

Im nächsten Abschnitt werde ich den beruflichen Alltag und die wichtigsten Entwicklungen im jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Kontext nachzeichnen und in Bezug zu Tilla Durieux` beruflichen Alltag setzen.

Weil Tilla Durieux` berufliche Tätigkeit ihren Schwerpunkt in Berlin und dessen Theater hatte, beginne ich die Nacherzählung ihres Lebens mit dem Theaterleben in Berlin und dessen Entwicklungen.

5.2 Theater in Deutschland

„Immer war und ist sie „mitten drinne“, wie man in Berlin, dem wichtigsten Schauplatz ihres Lebens und Wirkens, sagt.“ Erwin Piscator über Tilla Durieux, 1965¹²⁴

Als Tilla Durieux 1903 einen Theatervertrag bei Max Reinhardt in Berlin unterschrieb¹²⁵, entwickelte sich die Stadt gerade zur kulturellen Hauptstadt im deutschsprachigen Raum. Tilla Durieux spielte, von 1903 bis zur Flucht vor den Nationalsozialisten und nach der Rückkehr aus dem Exil, hauptsächlich auf Bühnen in Berlin.¹²⁶ Mit Max Reinhardt arbeitete sie von 1903 bis 1911 zusammen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten in Berlin Fuß zu fassen - die ersten Rollen blieben von der Presse unbemerkt¹²⁷ - hatte sie mit der Rolle der „Salome“ von Oscar Wilde ihren ersten Erfolg, der bis zur Vertreibung durch die Nationalsozialisten anhielt. Wegen Tilla Durieux` Unzufriedenheit über die sinkende Qualität der Aufführungen nach der Premiere verlängerte sie den Vertrag mit Max Reinhardt nicht¹²⁸ und arbeitete fortan bis zum Ersten Weltkrieg unter anderen mit Otto Brahm in Berlin oder auf Gastspielreisen mit Albert Steinrück in München und Heinz Schulbauer in Wien zusammen.

Ab 1915 bis zum Ende des Ersten Weltkrieges arbeitete sie am Königlichen Schauspielhaus in Berlin, mit Unterbrechungen für Gastspiele in München und anderen deutschen Städten. Die

¹²³ vgl. dazu: Durieux, Der Beruf der Schauspielerin

¹²⁴ Erwin Piscator, Du brauchst nicht zu fürchten, dass Dein Alter einsam ist. In: Joachim Werner Preuß, Tilla Durieux. Portrait der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation (Berlin 1965)

¹²⁵ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 17

¹²⁶ Archiv-Blätter 11. Tilla Durieux. S. 154ff

¹²⁷ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 23f

¹²⁸ Ebd. S. 54f

Engagements waren verglichen mit den Jahren vor dem Krieg zwar weniger, doch konnte Tilla Durieux ohne große Unterbrechungen ihre Karriere fortsetzen.¹²⁹

Unterbrochen wurde ihr Schaffen am Theater nur durch einen freiwilligen Dienst im Lazarett in Buch, wo verwundete Soldaten gepflegt wurden.

In ihrer Autobiografie schilderte sie die anfängliche Begeisterung der Intellektuellen und der Bevölkerung im Allgemeinen über den Krieg, welcher auch sie sich nicht entzog:

„In Berlin fanden wir die Stadt in tosender Aufregung. Überall Knäuel von Menschen, dazu abmarschierende Soldaten, denen die Leute Blumen zuwarfen. Jedes Gesicht glänzte freudig: Wir haben Krieg!“¹³⁰

Die anfängliche Begeisterung für den Krieg schlug unter den Künstlern und auch bei Tilla Durieux bald in Skepsis und meist sogar in Pazifismus um.¹³¹ Der Alltag im Bucher Lazarett löste bei Tilla Durieux ein Umdenken aus:

„Nach einer Woche standen sämtliche Pavillons blitzblank und sauber bereit, und der erste Transport traf ein. Da erlebte ich einen grässlichen Schock. Zum ersten Mal sah ich das Elend, das der Wahnsinn des Krieges über die Menschen brachte. Hatte ich bisher überhaupt darüber nachgedacht? Langsam kam ich zu der Erkenntnis, dass mein Leben bis dahin nur in engen Kurven um meine eigene Person gekreist war.“¹³²

Nach Beendigung des freiwilligen Dienstes setzte sie ihre Karriere am Theater wieder fort. Geprägt von den Ereignissen im Lazarett veranstaltete sie Leseabende, bei denen pazifistische Gedichte vorgetragen wurden, was ihr und Paul Cassirer Probleme mit der Polizei und der Öffentlichkeit brachte, da in der Presse darüber berichtet wurde.¹³³

Nach dem Krieg begann die Epoche der viel gerühmten „goldenen 20er Jahre“, deren Faszination noch heute anhält.¹³⁴ Viele Faktoren beeinflussten diese Entwicklung und hoben Berlin zur Theaterstadt empor, die sich mit internationalen Kulturstädten wie Paris messen konnte und auch oft verglichen wurde.

¹²⁹ Archiv-Blätter 11. Tilla Durieux. S. 154ff

¹³⁰ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 99

¹³¹ AutorIn unbekannt, Über den so genannten „Pazifismus der Intellektuellen“. In: „Neue Presse“ (Berlin, Februar 1917). AdK., TDA, Sign. 520, S. 270

¹³² Durieux, Eine Tür steht offen S. 100

¹³³ Ebd. S. 105ff

¹³⁴ Vgl. Christian Stölzl, Berlin bei Nacht 1918-33. In: Verlagsbeilage „Berliner Zugpferde“. In: „Der Tagesspiegel“. Online unter < <http://www.tmm.de/berliner-zugpferde-original/?p=36> > (10.7.2007).; Ralph Gerstenberg, Die Heimkehr des letzten Tiller-Girl. In: „Der Tagesspiegel“ (Berlin, 7.8.2006) Nr. 19 273

Auch für viele Frauen wurde die „neue“ Metropole zum selbst gewählten Lebensmittelpunkt. Gerade die Anonymität der Großstadt bot Frauen die Möglichkeit, sich aus traditionellen Normen und Zwängen zu befreien und andere Lebensentwürfe zu erproben. Sie eröffnete neue Räume für die Suche nach Autonomie und Identität. In dem sich kulturell explosionsartig entwickelnden Berlin vollzog sich der Rollenwandel der Geschlechter besonders deutlich. Zu den oft beschriebenen neuen Möglichkeiten für Frauen äußerte sich Tilla Durieux nicht. Wenn es aber um Berlin als Großstadt mit dem scheinbar unerschöpflichen Tatendrang der Einwohner und ihre Vergnügungslust ging, so findet man auch bei Tilla Durieux unkritische Schilderungen:

„Berlin, diese wenig beschwingte, kühle Stadt gegenüber Wien, hatte angefangen sich zu entwickeln. [...] Die Cafes schlossen kaum, und der Berliner, der die ganze Nacht gebummelt hatte, kam am Morgen früher als jeder andere Großstädter in das Büro. Es blieb ein Rätsel, wann der Berliner eigentlich schlief. Wir waren alle toll von Lebenslust und Tatkraft. Der Nachtbummel konnte uns nicht ermüden und Hindernis sein für die heftigsten Debatten über Kunstfragen, die den Tag erfüllten.“¹³⁵

Viele KünstlerInnen, wie auch Tilla Durieux, wählten ihren Lebensmittelpunkt in dieser Stadt und feierten hier ihre größten Erfolge. Doch selbst die hochgelobte Kunstmetropole hatte ihre Schattenseiten, die nicht erst, wie von vielen Autoren attestiert wurde und wird, mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten begann.¹³⁶ KünstlerInnen, die nicht Fuß fassen konnten, und das war die Mehrzahl, oder Schauspielerinnen, die gerade am Anfang ihrer Karriere standen, wie Tilla Durieux, sahen sich mit massiven finanziellen und sozialen Problemen konfrontiert und waren gezwungen, für einen Hungerlohn arbeiten zu gehen:

„Die Frühstücksbrötchen aß ich ganz langsam und tippte jedes Krümelchen mit dem Zeigefinger auf. Ein Stückchen Brot mittags mit einer Handvoll Pflaumen und abends das selbe Menü war für einen jungen Menschen, der den ganzen Tag und einen Teil der Nacht arbeiten musste, nicht genügend.“¹³⁷

Der Traum vom großen Erfolg, der KünstlerInnen in großer Zahl dazu bewegte, nach Berlin zu kommen, erfüllte sich nur für wenige Privilegierte wie Tilla Durieux. Diese waren und sind

¹³⁵ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 93

¹³⁶ Rainer Metzger, Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918-1933 (Wien 2006) S. 25, S 160, Kapitel „Die Reichshauptstadt oder Wie war es möglich?“, Birgit Haustedt, Die wilden Jahre in Berlin. Eine Klatsch- und Kulturgeschichte der Frauen (Berlin 2002) S. 12, „Epilog“ S 209-220

¹³⁷ Durieux, Eine Tür steht offen. S. S. 24

es auch, die mit ihren oft zitierten Artikeln und Berichten zum Bild, der „ruhelosen“, „Goldenen 20er Jahre“, beitrugen.¹³⁸

Mit dem Beschluss, Berlin zur neuen Hauptstadt zu machen, wuchs die Zahl der EinwohnerInnen und der Vergnügungsstätten explosionsartig an. Diese Aspekte und die neuen Gesetze für die Organisation der Theater ermöglichten unter anderem die Entwicklung Berlins zur zeitweiligen Hauptstadt des Theaters.

Exkurs: Berlin als neue Hauptstadt

1871, zur Reichsgründung, hatte die neue Hauptstadt etwa 800.000 EinwohnerInnen, zwanzig Jahre später hatte sich die Zahl verdoppelt. 1910 war die Zweimillionengrenze deutlich überschritten. Im Jahr 1929 gab es den Zenit: 4,3 Millionen EinwohnerInnen.¹³⁹ Mit Beginn der 1880er Jahre wurde Berlin immer mehr zum aufstrebenden und vielgliedrigen Industrie- und Gewerbezentrum. Zugleich wurde der Kontrast zwischen Reich und Arm immer stärker. Die schwierigen Lebensbedingungen, besonders bei Arbeitslosigkeit in der Familie, zwangen gerade Frauen dazu, schlecht bezahlte Heimarbeit anzunehmen. Widerstand gegen diese Form der Ausbeutung war den Frauen schon durch das preußische Vereinsgesetz mit seinem Paragraphen 8 erschwert, der ihnen die Mitgliedschaft in politischen Vereinen verbot. Die langen Arbeitszeiten und die körperlich hoch strapazierende Arbeit in Kleinbetrieben hinderten die einfachen ArbeiterInnen daran, sich zu organisieren. Etwas anders sah die Lage im Großgewerbe und in der Klein- und Mittelindustrie aus, von dort ging die Gewerkschaftsbewegung aus.¹⁴⁰

Die starke Politisierung der Bevölkerung, wenn auch nur eines privilegierten Teiles, machte auch vor der Kunst nicht halt. Expressionismus und Dadaismus speisten ihre Gesellschaftskritik aus den Lebensbedingungen in der Hauptstadt. Gesellschaftskritische SchriftstellerInnen fanden hier ihre Verleger und Intendanten, die diese Stücke aufführten.¹⁴¹ Dass sich auch viele SchauspielerInnen und MusikerInnen politisch engagierten, werde ich an späterer Stelle am Beispiel von Tilla Durieux schildern, die bei Sonntagsfeiern für ArbeiterInnen aktiv teilnahm.¹⁴²

¹³⁸ vgl. dazu: Tilla Durieux, „Vor jeder neuen Rolle steh ich mit den Gefühlen der Schülerin...“ [unbekannte Quelle], (Bremen Dezember 1921) AdK., TDA, Sign. 583.3

¹³⁹ Rainer Metzger, Berlin. Die Zwanzigerjahre. S. 28

¹⁴⁰ Ruth Glatzer (Hg.), Das Wilhelminische Berlin. Panorama einer Metropole 1890-1918 (Berlin 1997) S. 12

¹⁴¹ Malte Möhrmann, Die Herren zahlen die Kostüme. In: Renate Möhrmann (Hg.), Die SchauspielerIn. Eine Kulturgeschichte (Frankfurt am Main, 2000) S. 301

¹⁴² Durieux, Eine Tür steht offen. S. 51

5.3 „Schlaraffenland“ für Kulturschaffende

In Deutschland veränderte sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts die Theaterlandschaft grundlegend. Ein Grund dafür war die allmähliche Einführung der Gewerbefreiheit in einigen Gebieten, die ab 1872 für das gesamte Deutsche Reich gültig war. Die gesetzliche Erleichterung führte zu einem raschen Anstieg von Theaterneugründungen.

Die so genannten Geschäftstheater schufen einerseits Arbeitsplätze, andererseits waren diese wirtschaftlich kaum haltbar und mussten nach einigen Monaten wieder geschlossen werden, wodurch, meist im Frühjahr, eine Unzahl an SchauspielerInnen arbeitslos wurde.

Trotz Engagement waren SchauspielerInnen nicht davor geschützt, plötzlich ihren Arbeitsplatz zu verlieren, weil sich zum Beispiel der Eigentümer des Theaters verspekulierte und in Insolvenz geriet. Oftmals bekamen die SchauspielerInnen nicht einmal mehr die vereinbarte Gage und standen mitten in der Saison mittellos auf der Straße.

Erschwerend kam hinzu, dass ab dem 19. Jahrhundert kleinere Orte ihre eigenen Bühnen im Sommer eröffneten und somit für viele SchauspielerInnen Gastspielengagements als Verdienst im Sommer wegfielen. SchauspielerInnen wurden gezwungen, oftmals die Bühnen zu wechseln, wodurch die Macht und der Einfluss von Theateragenten stark anstieg und viele SchauspielerInnen in die Abhängigkeit von Theateragenten getrieben wurden.¹⁴³

Dass eine Vielzahl von Theatern nicht gleichbedeutend mit künstlerischer Freiheit war, bekamen gerade junge und kritische KünstlerInnen zu spüren. Selbst in Berlin, der viel gerühmten Metropole der Moderne, mussten kritische Kunstschaffende des neuen Theaters mit restriktiven Maßnahmen von Seiten des Staates und seiner Zensur rechnen. Über Oscar Wildes Tragödie „Salome“, das später ein Serienerfolg auf den Bühnen in Berlin wurde, war noch 1902 ein Auftrittsverbot verhängt.¹⁴⁴ Tilla Durieux beschreibt in ihrer Autobiografie anschaulich, wie streng die Zensur in Berlin arbeitete. Vermeintlich sexuell Anrühiges wurde mit Argusaugen beobachtet bzw. verboten:

„[...] Dinge, die uns heute natürlich erscheinen, bekamen auch damals nur durch strenge Verbote der Polizei ein lüsternes Mäntelchen umgehängt. So war es zum Beispiel verboten, Füße nackt ohne Trikot zu zeigen.“¹⁴⁵

¹⁴³ Helleis, Faszination SchauspielerIn. S. 78

¹⁴⁴ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 18

¹⁴⁵ Ebd. S. 27

Bis Berlin zum „Schlaraffenland“ für Kulturschaffende wurde, mussten engagierte KünstlerInnen sich etwas einfallen lassen, um die kaiserliche Zensur zu umgehen. Denn bis zum Ersten Weltkrieg war die Kunst in Deutschland deutlich von Kaiser Wilhelm II, der die Kunst direkt unter seine Befehlsgewalt stellte, geprägt und beeinflusst¹⁴⁶, wie auch Tilla Durieux schilderte:

„Der Kaiser, auf der Höhe seiner Macht, begann nicht nur in der Politik, auch bei den Künsten mit der Faust auf den Tisch zu schlagen. Er pfuschte selbst den Komponisten ins Handwerk und verfasste und vertonte „Sang an Ägir“- ein trauriges Machwerk.“¹⁴⁷

An den öffentlichen Theatern konnten die SchauspielerInnen nur unter Wohlgefallen des Kaisers Karriere machen. Die kaisergefällige, konservative, traditionelle Kunst stand der modernen, dem „offiziellen“ Geschmack nicht entsprechenden, impressionistischen und später dann expressionistischen Kunst gegenüber.¹⁴⁸

Die bevorzugte Repräsentationsbühne für adlige und großbürgerliche Publikumsschichten, das Königliche Schauspielhaus, hatte bereits 1883 mit der Gründung des Deutschen Theaters Konkurrenz erhalten. 1888 kam es zu zwei weiteren Bühnenneugründungen: dem Berliner Theater, vor allem mit Klassikerinszenierungen zu verhältnismäßig niedrigen Preisen für den bürgerlichen Mittelstand und dem Lessingtheater, zunächst mit hohem literarischem Anspruch, dann eher beispielhaft für das profitorientierte Berliner Privattheater. Hinzu kam 1889 die Gründung des Vereins „Freie Bühne“ zur Förderung der modernen Dramatik, vom Gelderwerb unabhängig. Die „Freie Bühne“ wurde ins Leben gerufen von Otto Brahm, Maximilian Harden, Julius Stettenheim, Heinrich und Julius Hart, dem Verleger Samuel Fischer und anderen. 1894 übernahm Otto Brahm die Leitung des Deutschen Theaters, das unter seiner Leitung als Bühne der Moderne mit Vorreiterfunktion galt.¹⁴⁹

Trotz der Weiterentwicklung der Bühnen in Berlin blieb das Problem mit der Zensur aufrecht. Um die strengen Vorschriften der Zensur unterlaufen zu können, gründeten Theaterschaffende einen geschlossenen Verein, der die Räumlichkeiten und Inszenierungen verschiedener Berliner Theater für seine Mitglieder mietete. Eines der ersten Theater dieser Art war die „Freie Volksbühne“, die mit Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ in die Saison startete. Es folgten Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“, Ibsens „Volksfeind“ und Büchners „Dantons Tod“.

¹⁴⁶ Renate Möhrmann, Tilla Durieux und Paul Cassirer. Bühnenglück und Liebestod (Berlin 1997) S. 55

¹⁴⁷ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 63

¹⁴⁸ Möhrmann, Tilla Durieux und Paul Cassirer. S. 55

¹⁴⁹ Ebd. S. 54

Getragen wurden die erfolgreiche „Freie Volksbühne“ und die „Neue Freie Volksbühne“, gegründet von Bruno Wille, durch ihre Mitglieder, die zum großen Teil der Arbeiterschicht angehörten. 1912/13 waren in beiden Vereinen zusammen 68.000 Mitglieder organisiert. Im Auftrag der Regierung versuchte die Berliner Polizei, die Arbeitertheaterbewegung mit Verboten und Zensurschikanen zur Aufgabe zu zwingen, blieb aber erfolglos.¹⁵⁰

Neben Theatervorstellungen boten die Volksbühnen Vorträge und literarische Veranstaltungen an.¹⁵¹ Auf Anregung des Komponisten Leo Kestenberg, einer der Mitorganisatoren, nahm auch Tilla Durieux bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges an literarischen Matineen für ArbeiterInnen teil:

„Ich fuhr mit ihm nun im Sonntagvormittag in die Hasenheide, eine Arbeitergegend, und nach anderen Vororten Berlins, wo sich die großen Versammlungssäle befanden. Das Programm stellten wir sehr sorgfältig zusammen, in dem Bestreben, nur das Beste zu bieten. Zuerst war ich sehr befangen, mehr als im Theater, als ich aber sah, mit welcher Dankbarkeit und mit welchem Interesse die Arbeiter unsere Leistung aufnahmen, machte es mir bald ein großes Vergnügen. Kaum einen Sonntag ließ ich ohne einen Ausflug in die Arbeiterviertel vergehen. Das dauerte an, bis der Krieg diese Veranstaltungen unterbrach.“¹⁵²

Nach dem Ersten Weltkrieg wurden die Vorstellungen wieder aufgenommen. Dieses Mal jedoch wurden die AkteurInnen von der bürgerlichen Bevölkerung nicht mehr, wie vor dem Ersten Weltkrieg, „spöttisch und vorwurfsvoll“¹⁵³ angesehen. Die Arbeiterpresse berichtete von einer „proletarischen Feierstunde“¹⁵⁴, an der Tilla Durieux mit „mächtigster Wirkung“¹⁵⁵ teilnahm.

An diesem Beispiel wird deutlich, dass es zwischen SchauspielerInnen und der ArbeiterInnenbewegung Berührungspunkte gab. Wie sah es aber mit der Organisation innerhalb des Berufsstandes der SchauspielerInnen aus?

¹⁵⁰ Norbert Jaron, Renate Möhrman, Hedwig Müller, Berlin- Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914). (Tübingen 1986) S. 11ff

¹⁵¹ Glatzer (Hg.), Das Wilhelminische Berlin. S. 173

¹⁵² Durieux, Eine Tür steht offen. S. 51

¹⁵³ Ebd. S. 139

¹⁵⁴ AutorIn unbekannt, „Proletarische Feierstunden“. In: Freiheit (Berlin, 1.3.1920) Nr. 62, 3. Jahrgang, Abend Ausgabe, S. 2. AdK., TDA, Sign. 650

¹⁵⁵ Ebd.

5.4 Tilla Durieux und das Verhältnis zur ArbeiterInnenbewegung

SchauspielerInnen wurden nicht als gewerbliche Arbeiter angesehen. Ihnen war es daher nicht erlaubt, beim Gewerbegericht Rechte einzuklagen, noch war der Bühnenleiter gegenüber den SchauspielerInnen verpflichtet versicherungspflichtige Abgaben zu leisten. Das hatte zur Folge, dass SchauspielerInnen auch aus den Leistungen der Sozialversicherung ausgeschlossen waren.

Zu der Zeit als sich ArbeiterInnen zu organisieren begannen, um für ihre Rechte zu kämpfen, kam dem gemeinsamen Auftreten für bessere Arbeitsbedingungen SchauspielerInnen ein entscheidender Aspekt in die Quere. Im Gegensatz zum Berufsstand der Arbeiter bestand unter den SchauspielerInnen, die, wenn meist auch nur theoretische, Hoffnung auf den finanziellen und sozialen Aufstieg und auf die große Karriere. Das machte geduldig. Viele SchauspielerInnen waren bereit, die Missstände bis zum „Durchbruch“ zu ertragen. Auch Tilla Durieux hielten am Anfang ihrer Karriere Hunger und Arbeit bis zur Erschöpfung mit schlechter Bezahlung nicht davon ab, den Beruf auszuüben. Im Gegenteil, in der Autobiografie schilderte sie diese Jahre als Kampf, den sie gewillt war zu ertragen und den sie schließlich gewann. Der anfängliche Notstand wurde letztendlich Teil der Konstruktion einer erfolgreichen Karriere.¹⁵⁶

Auf der anderen Seite der Pyramide standen die „großen Stars“, die irrwitzige Gagen erwirtschafteten und auf den erlangten Luxus nicht verzichten wollten. Außerdem waren die „großen Stars“ für Nachwuchsschauspieler notwendig, um das Konstrukt, dass jeder Erfolg erlangen konnte, aufrecht zu erhalten.

Ein großes Problem in Bezug auf die Organisation von SchauspielerInnen war die Begebenheit, dass SchauspielerInnen im Vergleich zu FabrikarbeiterInnen eine viel heterogenere Berufsgruppe waren, deren Interessen sich nicht so leicht unter einen Hut bringen ließen.

Ein Kollektivvertrag, in dem z. B. die Höhe der zu bezahlenden Gagen festgelegt worden wäre, hätte die erfolgreichen KünstlerInnen um Verhandlungsmöglichkeiten und Stargagen gebracht. Allerdings wären solche Regelungen für die SchauspielerInnen in der zweiten und dritten Reihe von großem Vorteil gewesen.¹⁵⁷

¹⁵⁶ vgl. dazu: Durieux, Eine Tür steht offen. S. 9ff

¹⁵⁷ Helleis, Faszination SchauspielerIn. S. 92

Auch wenn ich der ArbeiterInnenbewegung keine Homogenität der Anliegen unterstellen möchte, wie es Anna Helleis skizziert, so befand sich doch der Großteil der ArbeiterInnen in einer ähnlichen sozialen Ausgangssituation. Beim Berufsstand der SchauspielerInnen war dies nicht der Fall. Unter ihnen fand man Töchter aus gut bürgerlichem Haus wie auch Töchter aus Arbeiterfamilien.¹⁵⁸ War man einmal SchauspielerIn, so war - vorausgesetzt man war erfolgreich - den Verdienstmöglichkeiten kaum Grenzen gesetzt, wie auch Tilla Durieux hervorhob:

„Meine Gagen waren inzwischen zu einer Höhe gestiegen, dass auch der Anreiz zu Übernahmen durch den Film fehlte.“¹⁵⁹

Durch den Erfolg am Theater und sicher auch durch die Ehe mit Paul Cassirer, der aus einem finanzstarken Elternhaus kam und selbst ein erfolgreicher Kunsthändler war, gehörte sie der Berliner Avantgarde an, wie sie selbst feststellte:

„Wie kam ich kleine Professorentochter, die eigentlich Klavierlehrerin werden sollte, zu all dieser Schönheit? Gewiss, es musste ein Traum sein, aus dem ich eines Tages erwachen würde.“¹⁶⁰

SchauspielerInnen bewegten sich folglich in allen gesellschaftlichen und sozialen Schichten. Oftmals durchlebte ein und dieselbe Person Armut und Reichtum. Diese Option auf Reichtum hatten nur die wenigsten Arbeiter, wenngleich finanzieller Reichtum auch nicht jeder SchauspielerIn gelang, aber es ungleich öfter der Fall war.

Eine Organisation innerhalb der ArbeiterInnenbewegung war aufgrund der verschiedenen Ausgangspunkte, Perspektiven und Interessen der SchauspielerInnen kaum möglich. Auch gegenüber der Frauenbewegung waren SchauspielerInnen anfangs skeptisch und hatten zunächst kein großes Interesse an den Anliegen der bürgerlichen Emanzipationsbewegung. Der Kampf um die Gleichberechtigung von Frau und Mann hatte für die meisten SchauspielerInnen keine große Bedeutung. Innerhalb des Berufstandes hatten sie die von der Frauenbewegung geforderte Gleichberechtigung schon länger erlangt. Erst durch die gezielte Beschäftigung mit Anliegen der Schauspielerinnen änderte sich die Einstellung vieler SchauspielerInnen.¹⁶¹

¹⁵⁸ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 80

¹⁵⁹ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 141

¹⁶⁰ Ebd. S. 59

¹⁶¹ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 108ff

Vorrangig jedoch war das Problem der schlechten Verträge und Arbeitsbedingungen zu lösen.

5.5 Alltag am Theater

SchauspielerInnen ging es nicht darum, mannigfaltige Berufsmöglichkeiten zu erlangen, denn einen Platz in der Welt des Theaters hatten sie im 19. Jahrhundert bereits inne. Ihnen ging es vielmehr darum, die Arbeitsbedingungen, welche teilweise unzumutbar waren, für die SchauspielerInnen zu verbessern. Die Angaben von Tilla Durieux verdeutlichen die schwierigen Arbeitsbedingungen am Theater:

„Die Aufgaben, die man uns Schauspielern stellte, waren beinahe nicht zu lösen. [...] Jeden Nachmittag im Garten zwei Einakter, dazwischen das damals gerade in Mode gekommene Überbrettel mit Gesang und Tanz, abends Vorstellungen in Berg und ebenda noch eine Nachtaufführung. Das Programm wechselte jede Woche. Proben am Morgen, spielen nachmittags, abends und nachts, dazu Kleider nähen. Wie habe ich das nur alles bewältigen können?“¹⁶²

Neben den theatergeschichtlich interessanten Schilderungen über den Theateralltag um die Jahrhundertwende unterstützen Tilla Durieux` Beschreibungen die Konstruktion des harten Weges, den sie aufgrund der Berufenheit zum Theater gewillt war zu gehen. Kein Hindernis, so eine mögliche Interpretation, konnte sie von diesem Weg abbringen.

Den Bemühungen der SchauspielerInnen wurde von Seiten der Arbeitgeber der „Deutsche Bühnenverein“ entgegengesetzt. Dieser hatte auf viele SchauspielerInnen, wie auch auf Tilla Durieux` beruflichen Alltag, großen Einfluss. 1846 gegründet, sollten mit diesem Verein die Interessen der Bühnenbesitzer und leitenden Angestellten vertreten werden, was zur Folge hatte, dass es massive Einschnitte am Arbeitsplatz für SchauspielerInnen gab. Zum Beispiel waren Verträge nun darauf ausgelegt, SchauspielerInnen möglichst abhängig vom Direktor zu machen. Die Theaterdirektion war nicht nur für die Besetzung verantwortlich, sie hatte auch Disziplinierungsgewalt über das Personal und legte die Bestimmungen in Theaterverträgen fest. Tilla Durieux schildert, wie sie diese Disziplinierungsgewalt zu spüren bekam, als sie den Vertrag in Breslau vorzeitig, jedoch erst nach Beendigung der Wintersaison kündigen wollte. Tilla Durieux hatte für den anstehenden Sommer Gastspielreisen geplant. Der Theaterdirektor drohte aufgrund der Kündigung den Urlaub für Gastspielreisen im Sommer zu streichen, was für sie den Verlust von Gagen bedeutete, ohne die sie den Lebensunterhalt nicht finanzieren

¹⁶² Durieux, Eine Tür steht offen. S. 14

konnte. Durch einen formalen Fehler bei der Vertragsunterzeichnung, den der eingeschaltete Anwalt feststellte, konnte sie jedoch den Vertrag, nach ihren Vorstellungen lösen.¹⁶³ An diesem Beispiel sieht man, wie ich finde, sehr deutlich, welche Macht Theaterdirektoren über SchauspielerInnen besaßen.

Das Festlegen der Verträge, ausschließlich durch die Theaterdirektion, bedeutete Folgendes für die SchauspielerInnen: zuerst wurden DarstellerInnen auf zweimonatiger Probezeit angestellt, danach hatte der Direktor die Möglichkeit eine Kündigungsfrist beliebig festzusetzen. Wenn man mit der Leistung zufrieden war, wurde der Vertrag nach der Probezeit auf weitere zehn Monate verlängert, mit einer dreimonatigen Kündigungsfrist seitens der Direktion. SchauspielerInnen konnten weder während der Probezeit noch während des folgenden Vertrages selbstständig kündigen,¹⁶⁴ zumindest nicht ohne massiv unter Druck gesetzt zu werden, wie das davor geschilderte Beispiel zeigte.

Auch Tilla Durieux unterschrieb bei ihrem ersten Engagement in Olmütz¹⁶⁵, nach der Schauspielschule 1902, einen solchen Vertrag:

„Den Theatergesetzen jener Zeit nach hatte man entweder am neuen Theater dreimal zu gastieren oder schon in der Spielzeit einen Probemonat zu absolvieren, bevor man, je nach Laune des Direktors, wieder auf die Straße gesetzt werden konnte. Solche unverbindlichen Verträge wurden an mehrere Kandidatinnen des gleichen Rollenfaches zu gleicher Zeit hinausgeschickt. Mein Entschluss, lieber den kurzen dreimaligen Sprung zu wagen, statt vier Wochen als Halbgehensherumzuschleichen, stand fest.“¹⁶⁶

Erschwerend kam hinzu, dass SchauspielerInnen vertraglich dazu verpflichtet wurden, eine gewisse Anzahl von Rollen zu beherrschen. Gerade für unerfahrene SchauspielerInnen stellte dieser Paragraph eine große Zusatzbelastung dar, wie Tilla Durieux in ihrer Autobiografie beschrieb:

„In den Sklavenverträgen jener Zeit gab es unter anderem einen Passus, der bestimmte, dass man eine im schriftlich niedergelegten Repertoire eines Schauspielers angeführte Rolle jederzeit binnen vierundzwanzig Stunden zu spielen hatte.“¹⁶⁷

¹⁶³ Siehe Ebd. S. 18

¹⁶⁴ Helleis, Faszination SchauspielerIn. S. 92f

¹⁶⁵ 1901- 1902 war sie am Königlich- städtischen Hoftheater in Olmütz engagiert. Vgl. dazu: Archiv-Blätter 11. S. 153

¹⁶⁶ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 12

¹⁶⁷ Ebd. S. 11

Um die schlechten Arbeitsbedingungen in den Griff zu bekommen und die Forderungen gegenüber den Vorgesetzten geschlossen vertreten zu können, gelang es den SchauspielerInnen schließlich, sich doch in Genossenschaften zu organisieren.

Als Folge dessen bildeten sich Organisationen wie zum Beispiel die „Deutsche Bühnengenossenschaft“, welche die Anliegen der SchauspielerInnen gegenüber ihren Vorgesetzten vertreten sollten.

Exkurs: Die „Deutsche Bühnengenossenschaft“

Die „Deutsche Bühnengenossenschaft“ an sich bleibt in Tilla Durieux` Autobiografie und anderen Texten unerwähnt. Nichtsdestotrotz unterstreichen die Forderungen der Genossenschaft die Beschreibungen von Tilla Durieux den Arbeitsplatz und dessen Missstände betreffend.

Für die SchauspielerInnen war es unverzichtbar, eine Vertretung zu finden, die ihre Interessen gegenüber den Theaterdirektoren vertrat, um die Missstände am Arbeitsplatz eindämmen zu können. Es wurde somit die „Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger“, der späteren „Deutschen Bühnengenossenschaft“ gegründet¹⁶⁸, deren wichtigste Anliegen wie folgt waren:

„[...] die Schaffung eines Konzessionsgesetzes, das die Zulassung als Theaterleiter von bestimmten Eignungsvoraussetzungen abhängig machen sollte, die Schaffung eines Theatergesetzes, das die Bühnengehörigen vor der Willkür der Bühnenleiter schützen sollte, ferner die Gründung einer Versorgungsinstitution, die Ausarbeitung eines „Contract-Formulars“. Im Laufe der Zeit forderte die GDBA die vertragliche Regelung des Verhältnisses zwischen Bühnenmitglied und Bühnenunternehmer (insbes. Die Regelung der Probleme wie Fachvertrag, Beschäftigungsanspruch, Saisonverträge, Schutz der Frauen etc.).“¹⁶⁹

Interessanterweise zeigten Frauen lange Zeit kein besonderes Engagement, im Rahmen der Genossenschaft für ihre Rechte einzutreten. Unabhängig vom Einsatz der Frauen wurde eine eigene Stelle des Rechtsschutzbüros der Genossenschaft gegründet, welche sich mit den spezifischen Problemen von Schauspielerinnen auseinandersetzte.

¹⁶⁸ Roswita Körner, Deutscher Bühnenverein. In: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin, Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles (Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage 1990) S. 240f

¹⁶⁹ Ebd. S. 372

Einen großes Problem und gleichzeitig zentrales Anliegen der Genossenschaft in Sachen Frauen stellte die Kostümfrage dar.¹⁷⁰ Schauspielerinnen waren verpflichtet für ihre Garderobe selbst zu sorgen, wohingegen die Kostüme der Männer finanziert wurden. Bei den Frauen ging man davon aus, dass sie nähen und sich deshalb selbst mit der Garderobe versorgen konnten, während Männer ihre Kostüme anfertigen lassen hätten müssen und diese dann sicher Gage dafür verlangt hätten. Tilla Durieux setzt sich in ihren Schriften nicht direkt mit der rechtlichen Lage von Schauspielerinnen auseinander und schildert auch nicht wie es zu den Vorschriften kam. Welche Konsequenzen und Auswirkungen die Verträge jedoch auf das Leben einer Schauspielerin hatten, findet man, wie auch das von mir ausgewählte Beispiel zeigt, an mehreren Stellen ihrer Texte:

„Wieder einmal war das Problem der Kleiderfrage [Tilla Durieux und ihr Ehemann waren zu einem Abend bei Meier-Graefe geladen, R M] nicht leicht lösen gewesen, denn mein ganzes Geld ging für Bühnenkostüme auf, die noch immer von uns Schauspielerinnen gefordert wurden, mindestens für die modernen Rollen. Man war allerdings in Berlin nicht verwöhnt, und ich konnte mit meinen selbstgeschneiderten Fähnchen recht gut bestehen, aber für Privatgarderobe blieb herzlich wenig übrig.“¹⁷¹

Zudem legte man bei Schauspielerinnen mehr Wert auf ihr Äußeres als bei ihren männlichen Kollegen. Die KritikerInnen und das Publikum bewertete die Leistung einer Schauspielerin oftmals auch an ihrer Erscheinung.

Wenn die meist jungen oder weniger erfolgreichen Schauspielerinnen für ihre Ausstattungen allein von ihrer Gage selber aufkommen mussten, gelangten sie oftmals in eine prekäre finanzielle Situation. Nicht zu unterschätzen war zusätzlich der zeitliche Aufwand, den die Schneiderei in Anspruch nahm.¹⁷² Dass gerade Anfängerinnen davon betroffen waren, wird auch an den Erzählungen von Tilla Durieux deutlich.¹⁷³

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es daher in Deutschland zu einer Zusammenarbeit mit den bürgerlichen Frauenverbänden, um das Kostümproblem zu lösen. Durch die gezielte Interessensvertretung wurde das Interesse der Schauspielerinnen an der Frauenbewegung geweckt. Bürgerliche Frauenverbände unterstützten die Schauspielerinnen, in dem sie Kostümliehzentralen, die mit Kleiderspenden bestückt wurden, gründeten und am Laufen hielten und somit den ersten Schritt zur Erleichterung der Nöte der ärmsten Schauspielerinnen

¹⁷⁰ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 95

¹⁷¹ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 31f

¹⁷² Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 108ff

¹⁷³ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 12 und 19

setzten. Da sich die Frauen erst um 1910 einig werden konnten, nahm Tilla Durieux` diese Unterstützung nicht mehr in Anspruch. Zu diesem Zeitpunkt war sie durch rege Engagements bereits finanziell abgesichert.¹⁷⁴

1919 schließlich wurde der Normalvertrag beschlossen, der die wichtigsten Belange bezüglich Gagen, Beschäftigung und Kostüm regelte. Somit war der erste deutsche Tarifvertrag für SchauspielerInnen zwischen Vertretern der Dienstgeber und VertreterInnen der SchauspielerInnen-Genossenschaft abgeschlossen worden.

In Österreich verlief die Entwicklung ähnlich. Am 13.Juli 1922 trat das Bundesgesetz betreffend den „Bühnendienstvertrag“ in Kraft.

Die Verträge verbesserten zusätzlich die Situation von schwangeren Schauspielerinnen, die fortan gesetzlich geschützt waren vor einer Kündigung während und unmittelbar nach der Schwangerschaft. Die Möglichkeit der Direktion, auf das Privatleben der SchauspielerInnen Einfluss zu nehmen, zum Beispiel durch Kündigung bei einer Heirat, wurde, zumindest gesetzlich, stark beschnitten.¹⁷⁵

Die Schilderungen zeigen meiner Meinung nach, wie schwer und langwierig der Prozess zur Verbesserung der Arbeitsbedingungen am Theater war und welche Auswirkungen dies auf das Leben von Tilla Durieux hatte. Trotz der schwierigen Arbeitsbedingungen konnte Tilla Durieux am Theater innerhalb von zwei Jahren Fuß fassen und hatte ab der vierten Theatersaison einen Vertrag inne, der ihr eine finanzielle Unabhängigkeit gewährleistete. Der schnelle Karrieresprung legitimiert die Erfolgsgeschichte der großen Schauspielerin in ihren Ego-Dokumenten.

Tilla Durieux` Lebenslauf bestätigt auch die These, dass Frauen am Theater, vorausgesetzt sie hatten Erfolg, innerhalb kürzester Zeit ein finanziell unabhängiges Leben führen konnten.

Wie es zu diesen Möglichkeiten kam und welche Rolle die Kategorie Geschlecht in Bezug auf die Entwicklungsprozesse hatte, werde ich im nächsten Teil der Arbeit genauer beschreiben.

5.6 Altersversorgung

Im 20.Jahrhundert führten geordnete Ausbildungsverhältnisse, gewerkschaftliche Organisationen, staatliche Subventionspolitik und Sozialversicherungspflicht zur arbeitsrechtlichen und gesellschaftlichen Integration des Berufstandes. Der große Gagenunterschied zwischen den extrem erfolgreichen SchauspielerInnen und der großen

¹⁷⁴ Archiv-Blätter 11. Tilla Durieux. S. 154ff

¹⁷⁵ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 95f

Masse konnte dadurch nicht geregelt werden. In keinem anderen Beruf klafft die Einkommensschere bis heute so weit auseinander.

Mit Blick auf die Wandertruppen ist ein Unterschied der Verdienstmöglichkeiten nicht vom Geschlecht abhängig gewesen, sondern vom Bekanntheitsgrad und der Leistung. Im Laufe des 19. Jahrhunderts und mit dem Ende der Wandertruppen hin zu örtlich fixierten Spielstätten bildete sich eine geschlechtsspezifische Bezahlung heraus. Frauen verdienten mit dem Einzug der bürgerlichen Werte in die Theaterwelt weniger als Männer. Nichts desto trotz waren die Verdienstmöglichkeiten, im Vergleich zu ArbeiterInnen, weiterhin ungleich höher¹⁷⁶, wengleich junge SchauspielerInnen, wie Tilla Durieux zu ihren Anfangszeiten, mit ihrem Anfangsgehalt kaum überleben konnten.¹⁷⁷

In der „Tagespost“ von 1935 erschien ein Artikel über Tilla Durieux, welcher die Anfangsjahre der Schauspielerin näher betrachtete. Nach Misserfolgen bei ihrem ersten Engagement am Olmützer Theater kam Tilla Durieux in finanzielle Schwierigkeiten:

„[...] denn bei der bereits begonnenen Saison war es geradezu unmöglich, und auch die finanzielle Lage der Damen war keineswegs eine solche, noch ein Jahr ohne weitere Einnahmen als einer kärglichen Rente durchhalten zu können.“¹⁷⁸

Mit der angesprochenen „kärge Rente“, welche Mutter und Tochter zusätzlich zum Gehalt Tilla Durieux` bezogen, ist wahrscheinlich eine Witwenrente der Mutter gemeint. Genauere Angaben hierzu konnte ich in keinen Dokumenten finden.

Geschlecht war nicht die einzige Kategorie, welche die Verdienstmöglichkeiten von Frauen einschränkte. Einen weiteren Nachteil hatten Frauen gegenüber den Männern, wenn es um die Verdienstmöglichkeiten im vorgeschrittenen Alter ging, die bei Frauen durch weniger Angebote meist stark abnahm.

Aufgrund fehlender privater oder staatlicher Altersvorsorge sahen sich die meisten Frauen vor das Problem gestellt, eine alternative Lösung zu finden. Am Besten funktionierte das mit dem Kauf von Immobilien, welche als stabile Altersvorsorge galten.

Mit der Einführung der staatlich vorgeschriebenen Pensionsversicherungssysteme konnte man die Armut im Alter in den Griff bekommen. Dies betraf aber nur SchauspielerInnen, die fix an einer Bühne angestellt waren.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 106

¹⁷⁷ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 24

¹⁷⁸ W. R., Aus der Werdezeit einer großen Schauspielerin. In: Tagespost (Graz 29.12.1935) AdK., TDA, Sign. 581.15

Optionen, welche Tilla Durieux und viele ihrer KollegInnen nicht hatten, da sie vor den Nationalsozialisten flüchten mussten¹⁸⁰. Wie schlecht es um die Altersversorgung von SchauspielerInnen bestellt war, wird am Beispiel von Tilla Durieux deutlich. Sie sah sich finanziell, nach der Rückkehr aus dem Exil, vor einen Neuanfang gestellt. Den Opferstatus vom Entschädigungsamt in Berlin zugesprochen, hatte sie nach Jahren der Rückkehr, Anspruch auf eine Pension, die nach eigenen Angaben, nicht ausreichend war, um den Lebensunterhalt bestreiten zu können.¹⁸¹

Eine Möglichkeit, dieser Spirale zu entkommen, war ein fixer Platz in einem Ensemble. Dass das auch in Tilla Durieux` Fall eine Lösung der finanziellen Schwierigkeiten nach der Rückkehr aus dem Exil bedeutete hätte, schilderte Erwin Piscator 1965 und wünschte ihr ein „schimmerndes Dach“¹⁸² für die „unermüdlich Wandernde“¹⁸³. Außer den gagenfreien Ehrenmitgliedschaften konnte sie dieses Ziel nicht mehr erreichen.¹⁸⁴

5.7 Vom Versuch eine leitende Funktion am Theater auszuüben

Eine Besonderheit dieses Berufstandes sticht bei näherer Betrachtung sofort hervor: kaum ein anderer künstlerischer und zugleich „öffentlicher“ Beruf wurde über einen so langen Zeitraum, von Frauen wie auch von Männern, ausgeübt. Der Zugang zum Beruf war, verglichen mit anderen künstlerischen und nicht künstlerischen Berufen schon sehr früh für Frauen offen.

Mit der Tendenz der Verbürgerlichung seit dem Theater im 18. Jahrhundert zogen auch die bürgerlich-patriarchalen Strukturen in die Theaterorganisation ein, wie Tilla Durieux in einem Artikel über den Beruf der Schauspielerin 1928 schrieb:

„...Während im 17. und 18. Jahrhundert mehrfach berühmt gewordene Frauen die Geschicke eines deutschen Theaters als *Direktor* [Hervorhebung im Original, R M] leiteten, wurden die Frauen merkwürdigerweise in Zeiten, wo sie eine bessere Bildung dafür mitbringen konnten, während der letzten Jahrzehnte aus diesem Beruf nahezu verdrängt. Außer Luise Dumont in Düsseldorf und Hermine Körner in Dresden, dürfte es zurzeit an keinem großen deutschen Theater eine Frau als Leiterin geben. Ich glaube es wird nicht mehr dauern, bis dieser Zustand sich ändern dürfte. Denn ebenso wie der

¹⁷⁹ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 107

¹⁸⁰ Erklärung betreffend Entschädigungsantrag für Frau Ottilia Katzenellenbogen, Aktenzeichen A 25 Reg. Nr. 161 117(Berlin 1954) AdK., TDA, Sign. 96

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Erwin Piscator, Du brauchst nicht zu fürchten, dass Dein Alter einsam ist. In: Preuß, Tilla Durieux. S. 58

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Siehe tabellarischen Lebenslauf dieser Arbeit.

Mann, der sich heutzutage bei der Bühne als intelligenter denn als talentiert erweist, sich nahezu regelmäßig zum Regisseur oder Theaterleiter emporschwingen kann, wird hoffentlich auch bald für die Frau dieses Ventil geöffnet sein, um intellektuellen Frauen, die auf die Bühne verschlagen wurden, die Bühnenleitung oder doch wenigstens die verwandten Gebiete zugänglich zu machen. [...] denn eine richtige Schauspielerin hat eigentlich wichtigeres zu tun, als berufsmäßig Regie zu führen - etwas Einfacheres, aber, wie mir scheinen will, gleichwohl Wertvolleres, nämlich: Theater zu spielen!¹⁸⁵

So alt wie der Berufsstand sind auch die unterschiedlichen, den Vorstellungen des jeweiligen Jahrhunderts folgenden, geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, die in Folge als „allgemeingültig“ und „naturegegeben“ verstanden wurden. Abgesehen von dem Beruf der Schauspielerin an sich war es Frauen nicht mehr möglich, eine verantwortliche Position innerhalb der Organisation des Theaters zu übernehmen.¹⁸⁶

Die gesellschaftliche Aufwertung der Bühne hatte daher eine Verengung der Möglichkeiten für theaterproduzierende Frauen zur Folge. Selbst die neu geschriebenen Bühnenrollen entsprachen immer mehr dem bürgerlich-patriarchalischen Weltbild und schrieben damit bestehende Geschlechtsrollen in der bürgerlichen Gesellschaft fort.¹⁸⁷ Dass eine klare Vorstellung vorhanden war, wie die Rollenverteilung am Theater zu sein hatte und wer den schaffenden Part über hatte, wird hier in diesem Zitat deutlich:

„Die Durieux, die treffliche Berliner Darstellerin, kam an Max Reinhardts starker Hand zur Höhe.“¹⁸⁸

Als sie jedoch versuchte die Stücke selbständig zu interpretieren und damit die Autorität des Regisseurs unterwanderte, zeigte sich Hans Land entsetzt darüber, dass „die künstlerische Kraft total ins Virtuosenhafte entartet“¹⁸⁹ war, „sobald ihr keine autoritäre Bändigung vom Regietische her zuteil“¹⁹⁰ wurde. Dass Hans Land mit seiner Meinung nicht allein war, zeigt der Artikel von Friedrich Jacobson, der ihr wie Hans Land „Virtuosentum“ vorwirft und darauf besteht, Tilla Durieux bräuchte „einen Dichter, und sie braucht einen Regisseur“¹⁹¹ und

¹⁸⁵ Tilla Durieux, Die Schauspielerin-Wandlungen und Perspektiven. In: Neue Leipziger Zeitung (Leipzig, 2. August 1928) AdK., TDA, Sign. 583.9

¹⁸⁶ Zuvor war das Theater an keinen fixen Ort gebunden. Es war üblich mit einer Schauspieltruppe durchs Land zu ziehen. Innerhalb einer Truppe war es für Frauen möglich, die Leitung zu übernehmen, wenngleich dies auch nicht all zu oft passierte. Frauen übernahmen meist die finanzielle und organisatorische Verantwortung von Wandertruppen, wenn ihre verstorbenen Ehemänner diese zuvor leiteten. Siehe: Helleis, Faszination Schauspielerin. S.66ff

¹⁸⁷ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 70

¹⁸⁸ Hans Land, Tilla Durieux. In: Reclams Universum/ Weltrundschau (1913) Heft 7, AdK., TDA, Sign. 581.3-5

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Siegfried Jacobson, Tilla Durieux (1917) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 49

das sei „der beste Beweis für ihre Künstlerschaft“¹⁹². Die beiden Artikel repräsentieren natürlich nicht alle geschriebenen Artikel über Schauspielerinnen. Ich finde aber die Tendenz, Frauen aus den schaffenden Berufen der Kunst auszuschließen, ist hier deutlich erkennbar. Einzig Gerhard Pohl sah in ihrem selbstständigen Handeln und wie er es nennt, „Dichter-Korrigieren“¹⁹³, Tilla Durieux` „größte Stärke“¹⁹⁴. Allerdings erschien dieser Artikel etwa zehn Jahre später als die anderen, was auf eine Veränderung hinsichtlich der Stellung der Frau am Theater hindeuten könnte.

Anlass für den, wie ich finde kämpferischen Artikel gegen Tilla Durieux von Hans Land, war jedoch nicht Tilla Durieux` „Virtuosentum“ auf der Bühne, sondern ihr Versuch, eine leitende Position am Theater zu übernehmen.

Nach dem Tod von Otto Brahm 1912, der die Leitung des „Lessing Theaters“ über hatte, geriet das Theater in finanzielle Schwierigkeiten. Um einen Konkurs abzuwenden, schlossen sich die ehemaligen Mitglieder des Brahm-Ensembles zu einer „Schauspieler-Société“ zusammen. Die Aufgabe der Mitglieder war es, die notwendigen Gelder für den Erhalt der Bühne und die Gehälter der SchauspielerInnen zu besorgen. Für die künstlerischen Angelegenheiten wurde Paul Wegener, ein Schauspielkollege von Tilla Durieux, gewählt. Unterstützend wurde ein zweiter Direktor für die finanziellen Angelegenheiten bestimmt. Dem künstlerischen Direktor wurde ein Beirat von drei Schauspielern zur Seite gestellt, von denen Tilla Durieux einen in Anspruch nehmen wollte.¹⁹⁵ In ihren Autobiografien schildert Tilla Durieux die ablehnende Haltung der Männer ihren Vorschlag betreffend und zeigt sich überrascht über die biologische Argumentation ihrer männlichen Kollegen:

„Sofort nach meinem Vorschlag erhob sich unter den Männern lauter Widerspruch, man behauptete, Frauen seien ungeeignet, irgendwelche Stellen zu bekleiden. Auf meinen Einwurf, dass gerade in unserem Beruf wie nirgendwo sonst die Leistungen von Mann und Frau gleichzustellen seien, wurde der Protest nur noch schärfer. Mit der Frage, wieso sie mich nicht auch für unfähig gehalten hätten, Geld zu verschaffen, erhob ich mich und verließ die Versammlung.“¹⁹⁶

Der von Tilla Durieux geäußerte Missmut über die offensichtliche Benachteiligung von Frauen am Theater bezüglich der Ausübung leitender Positionen, resultiert aus der vorherrschenden Vorstellung der Rolle der Frau am Theater. Das zeigt auch die Meinung von

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Gerhart Pohl, Stürmischer Salut (1926) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 51

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Durieux, Eine Tür steht offen. S.84

¹⁹⁶ Ebd.

Hans Land in dem Artikel über Tilla Durieux, den man als direkte Reaktion von Seiten der Presse auf Tilla Durieux` Antrag, Mitglied des Beirats werden zu wollen, sehen kann. Hans Land sah im Wunsch Tilla Durieux` im Theater mitbestimmen zu können, einzig den Ausdruck ihrer „Herrschergelüste“ und ihres „unbändige[n] Ehrgeizes“, den sie einsetzte um ihre „Machträume“ erfüllen zu können:

„Sie wird wohl nicht eher Ruhe finden, ehe sie nicht, nach Sarah Bernhardts Muster, eine eigene Bühne vom Schnürboden bis in den Souffleurkasten und in das Direktionsbureau hinein befehligen und drillen kann. Das wird dann ihr Wahnfried werden. Bis zur Erfüllung solcher Wünsche wird die Kritik aber immer wieder feststellen müssen, dass kaum eine schauspielerische Individualität in höherem Maße der festen Regieucht bedarf als dieser ekstatische Wildling, den die Virtuosinnenallüren mit so dämonischen Zauber reizen.“¹⁹⁷

Ebenso wie die eigenwillige Wortwahl weist auch der Inhalt des Artikels darauf hin, dass Hans Land seinen Artikel politisch verstanden und diskriminierend interpretiert wissen wollte. Welche Schlussfolgerungen Hans Land daraus auf ihren Charakter zieht und welche Bilder und Vorurteile damit transportiert werden, greife ich im zweiten Teil meiner Arbeit noch detaillierter auf, wenn es darum geht, die „Medienfigur“ Tilla Durieux zu dekonstruieren. An dieser Stelle soll das Beispiel zeigen, auf welche Vorurteile Frauen um die Jahrhundertwende stießen, wenn sie in Bereichen wie Regie, Bühnenbild, Theaterkritik oder Theaterdirektion Fuß fassen versuchten. Erst 1919 wurden SchauspielerInnen erstmals wieder offiziell bei Beratungen zu organisatorischen und künstlerischen Fragen mit einbezogen.¹⁹⁸

Tilla Durieux` Reaktion auf den doch massiven Widerstand von mehreren Seiten war der Austritt aus der „Schauspieler-Société“ und das zeitlich versetzte Niederschreiben der für sie als ungerecht und diskriminierend wahrgenommen Begebenheit.¹⁹⁹

Wie in der Presse argumentiert auch Tilla Durieux ihren Misserfolg ausschließlich über die Kategorie Geschlecht. Eine mögliche fehlende fachliche Kompetenz für diese Positionen wurde weder in der Presse noch in den Schriften von Tilla Durieux als Option diskutiert. Tilla Durieux kann daher ihr Bild der erfolgreichen Lebensgeschichte durch die Erklärung ihres Misserfolges über die (reale) Diskriminierung der Frau glaubwürdig fortführen. Die eigene Leistung und der Erfolg wurden dadurch nicht geschmälert.

¹⁹⁷ Land, Tilla Durieux

¹⁹⁸ Helleis, Faszination SchauspielerIn. S. 70f

¹⁹⁹ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 84ff

5. 8 Tilla Durieux als Ehefrau

„Man hatte so lange in der elterlichen Wohnung Staub zu wischen, bis sich ein Mann fand, der so etwas in seine Wohnung pflanzen wollte.“²⁰⁰ Tilla Durieux, Hamburg 1968

Tilla Durieux hatte also, so lässt das Zitat vermuten, eine andere Vorstellung vom idealen Zusammenleben zwischen Mann und Frau als das herkömmliche bürgerliche Bild.

Welche Unterschiede lassen sich zwischen dem konventionellen und dem Familien- und Ehekonzept in dieser Zeit von Tilla Durieux festmachen? Gestaltete sich das ideale Zusammenleben zwischen Menschen in der Organisation der Ehe oder waren für sie auch andere Familienkonzepte denkbar? Wie sah das bürgerliche Ideal der Ehe aus, zu dem sie scheinbar Opposition ergriff?

Allgemeine und zeitlich unbegrenzte Aussagen über das Verhältnis von Gesellschaft und Ehe im Schauspielstand kann man nicht treffen, denn wie auch andere gesellschaftliche Prozesse war auch der Stellenwert und die Bewertung der Ehe dem jeweiligen historischen Kontext zugeordnet. Zeitlich unabhängig war die Tendenz, dass es für SchauspielerInnen seit Entstehen des Berufsschauspielertums Beschränkungen gab, um die vollständige Integration in ein bürgerliches Leben zu erschweren bis zu verhindern.

Um den gesellschaftlichen Diskriminierungen zu entgehen, heirateten Schauspielerinnen oftmals Männer aus dem Umfeld des Berufes. Diese, davon konnten sie ausgehen, hatten Verständnis für den Beruf und im besten Fall konnten sie mit Unterstützung rechnen und waren nicht gezwungen, sich ins Privatleben zurückzuziehen. Schauspielerinnen die mit einem Mann verheiratet waren, der sich nicht im Umfeld des Berufes bewegte, gab es aber kaum. Was darauf schließen lässt, dass die meisten Frauen durch die Heirat mit einem Mann aus einem schauspielfernen Beruf ihren Beruf aufgeben mussten.

Anders sah es in Bezug auf „Liebschaften“ aus. Unverbindliche Beziehungen zwischen einer Schauspielerin und einem Mann wurden als „Abenteuer“ akzeptiert, solange er danach eine Ehe mit einer „standesgemäßen“ Frau einging. Dass dieser Usus nur zu oft auf Kosten der Schauspielerinnen ging, erklärt sich von selbst. Die Machtposition ausnutzend spielten viele

²⁰⁰ Tilla Durieux. In: Uta Witzleben (Hg.), Die erste Lieb. Prominente Deutsche Erzählen (Hamburg 1968) 57-61, hier S. 57

Männer ihre Überlegenheit gegenüber ihren Liebhaberinnen aus und verließen sie häufig für eine Ehe.

Diese Schilderungen stellten den schlimmsten Fall für eine junge Frau mit Heiratsambitionen dar. Im besten Fall konnte man damit rechnen, einen Mann aus einer gesellschaftlich höher gestellten Schicht der Bevölkerung, der man selbst nicht angehörte, kennen zu lernen und damit die Chance, wie groß diese auch immer war, zu erhalten, einen finanziell besser gestellten Mann zu heiraten.²⁰¹

Die Berufswelt wurde für Frauen um die Jahrhundertwende und vielfach auch noch danach, nur als Zwischenstation zur Ehe gesehen. Tilla Durieux übte ihren Beruf unabhängig von der Ehe aus. Sie war dreimal, aus den unterschiedlichsten Motiven, verheiratet. Den Anfang machte Eugen Spiro.

Eugen Spiro

Eugen Spiro und Tilla Durieux lernten sich 1902 in Breslau kennen. Sie, die junge Schauspielerin und Eugen Spiro, der junge Maler, unterstützten sich gegenseitig, um den Traum von der erfolgreichen KünstlerIn wahr werden zu lassen. In Tilla Durieux` Autobiografie tritt Eugen Spiro also als Wegbereiter und Unterstützer der Berufpläne Tilla Durieux` auf.

Eugen Spiro übernahm aber auch eine andere Funktion im Leben Tilla Durieux`. Sie sah in ihm die Chance, aus dem beengenden kleinbürgerlichen Leben mit der Mutter auszubrechen:

„Mit meiner Mutter gestaltete sich das Zusammenleben immer schlechter. Die fixe Idee, mich bei einem lockeren Lebenswandel überraschen zu können, erfüllte mich mit solcher Wut, dass ich ganz töricht beschloss, meinen Körper an jeden, der ihn wollte, wegzuwerfen, um damit meine Mutter zu bestrafen. Vor diesem kindischen, albernen Vorsatz rette mich der Maler Eugen Spiro und seine mütterliche Freundin, die Malerin Klara Sachs.“²⁰²

Interessant ist, dass im selben Moment, in dem sie beschreibt, sich durch die Verbindung mit Eugen Spiro von ihrer Mutter emanzipiert zu haben, eine Ersatzmutter in Erscheinung tritt: Klara Sachs. Klara Sachs übernahm diese Rolle, wie in der Autobiografie festgehalten bis zur Trennung von Eugen Spiro. Ihre Autorität ging so weit, dass sie einen Sanatoriumsaufenthalt für Tilla Durieux veranlasste, um eine Trennung von Eugen Spiro zu verhindern. Erst als Tilla

²⁰¹ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 127ff

²⁰² Durieux, Eine Tür steht offen. S. 16

Durieux den Aufenthalt frühzeitig abbrach, schien sie sich wieder von Klara Sachs zu emanzipieren, was den endgültigen Bruch mit Klara Sachs darstellte. Danach tritt Klara Sachs in der Autobiografie nicht mehr auf.

Nach knapp zwei Jahren Ehe ließ sich Tilla Durieux 1904 schließlich von Eugen Spiro scheiden.

Eugen Spiro und Tilla Durieux` Eheleben entsprach nicht dem Modell und den bürgerlichen Vorstellungen eines Ehelebens, welches der Frau eine klar definierte Rolle innerhalb der Beziehung zuschrieb. Beide Ehepartner waren berufstätig und trugen zu gleichen Teilen zum Haushaltsbudget bei. Eugen Spiro tritt in der Autobiografie als Unterstützer und Förderer Tilla Durieux` Karriere in Erscheinung. Das geschilderte Eheleben entsprach daher eher dem heutigen Ideal des Zusammenlebens zwischen Menschen als der streng geregelten bürgerlichen Ehe.²⁰³

Paul Cassirer

Die wichtigste Rolle in Tilla Durieux` Privatleben spielte Paul Cassirer, den sie während der Ehe mit Eugen Spiro auf einer „kleinen Gesellschaft“ bei dem befreundeten Paar Meier-Graefe kennen lernte:

„Während ich im Vorzimmer meinen Mantel ablegte, stand ich dem Mann gegenüber, der mein Schicksal sein und einen Einfluss auf mich haben sollte, der bis heute fort dauert, bis heute, da ich eine alte Frau und am Ende meines Lebens angekommen bin.“²⁰⁴

Mit Paul Cassirer lebte Tilla Durieux sechs Jahre zusammen, bevor sie ihn aufgrund gesellschaftlicher Diskriminierungen 1910 heiratete:

„Natürlich war ich glücklich, Pauls Frau zu werden und dadurch so vielen kleinen Unannehmlichkeiten, die ein Zusammenleben ohne Ehe mit sich bringt, nunmehr zu entgehen.“²⁰⁵

Die „kleinen Unannehmlichkeiten“ äußerten sich in der Verweigerung des Grußes von Bekannten auf der Straße oder durch die Kündigung des Dieners, der „in einem so ordinären Hause“ nicht länger bleiben könne, denn „das würde seine Manieren verderben“.²⁰⁶

²⁰³ Ebd. S 16ff und S. 37

²⁰⁴ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 32

²⁰⁵ Ebd. S. 60

²⁰⁶ Ebd. S. 58

Das Zitat von Tilla Durieux deutet nicht nur die Unannehmlichkeiten einer „Wilden Ehe“²⁰⁷ an, sondern verdeutlicht auch Tilla Durieux' Vorstellung der Geschlechterrollen. Er wurde nicht ihr Ehemann, sondern sie seine Frau, was eine Art Besitzverhältnis zum Ausdruck bringt und eine klare Hierarchie innerhalb der Beziehung beschreibt.

Bestätigt wird das in den Schilderungen über die Haushaltsführung und die Rollenverteilung. Tilla Durieux hatte den Haushalt, trotz der Vollzeitbeschäftigung beider Partner, alleinig über. Die Unterschiede zu einer bürgerlichen Ehe waren, dass beide berufstätig waren, Paul Cassirer als Förderer ihres Berufes auftritt und auch diese Ehe kinderlos blieb.²⁰⁸

Die Doppelbelastung von Haushalt und Beruf bekam, wie viele andere Arbeiterfrauen, auch Tilla Durieux zu spüren:

„Paul sah auf Ordnung in der Wohnung und rügte jedes Versehen, so hatte ich in meinen wenigen freien Stunden tüchtig zu tun; schließlich mussten ja in diesen Stunden auch die Rollen gelernt werden.“²⁰⁹

Trotz der offensichtlichen Mehrbelastung rüttelt sie am Modell und der Rollenverteilung an sich nicht. Auch in allen anderen Belangen war es Paul Cassirer, der den Weg vorgab.²¹⁰

Aufgrund unüberwindbarer ehelicher Differenzen reichte Tilla Durieux 1926 die Scheidung ein. Um dieser zu entgehen, beging Paul Cassirer am Tag der Scheidung im Nebensaal des Gerichtes Selbstmord.²¹¹

1928 schrieb Tilla Durieux ihren ersten Roman „Eine Tür fällt ins Schloss“²¹², der von einer Schauspielerin handelt, die sich mit zwischenmenschlichen Problemen konfrontiert sah.²¹³ In ihrer Autobiografie schildert sie, wie ihr in Folge dessen unterstellt wurde, es wäre ein stark autobiografischer Roman, was sie selbst dementierte:

„Obwohl die Personen darin reine Erfindung waren und nicht existierten, hielt man es hartnäckig für meine Lebensgeschichte. Nun kann ich ja nicht leugnen, dass ich, was die Empfindungen der Hauptfigur, einer Schauspielerin, betraf, viel aus meinen Erfahrungen schöpfte, aber alle anderen Begebnisse sind freie Phantasie.“²¹⁴

²⁰⁷ Ebd. S. 58

²⁰⁸ Ebd. S. 58

²⁰⁹ Ebd. S. 61f

²¹⁰ Ebd. S. 32-45

²¹¹ Ebd. S. 147

²¹² Tilla Durieux, Eine Tür fällt ins Schloss (Berlin 1989)

²¹³ vgl. dazu. Durieux, Eine Tür fällt ins Schloss

²¹⁴ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 149f

26 Jahre zuvor gab sie dem „Wiener Journal“ ein Interview, in dem sie erzählte, einen Roman geschrieben zu haben, um ihr Leben nach dem Selbstmord von Paul Cassirer wieder in den Griff zu bekommen:

„Ich schrieb ein Buch. Und ich wollte es natürlich auch drucken lassen, der Verleger dazu hatte sich schon gefunden. Und nun wird diese Buch doch nicht erscheinen, wenigstens nicht heute oder morgen.“²¹⁵

Den Grund dafür schilderte sie in den nächsten Sätzen:

„Ich hatte das Manuskript verschiedenen Leuten zum Lesen gegeben, ich wollte ein Urteil haben. Dieses Urteil fiel aber sehr merkwürdig aus. Meine paar Leser fanden, dass hinter den Gestalten des Buches Menschen stünden, die sie und ich gekannt haben, die wirklich leben oder lebten.“²¹⁶

Abschließend berichtete sie:

„Gott weiß, wie fern mir etwas dergleichen lag. Aber jedenfalls nahm ich das Manuskript wieder an mich, sperrte es in einen Kasten und dort mag es liegen bleiben, bis - ich weiß es nicht.“²¹⁷

Nichts desto trotz ließ sie den Roman in den folgenden Monaten drucken. Das Interview gab sie im Mai 1928, der Roman erschien 1928, in den Monaten zwischen Mai und Dezember.

Widersprüchlich zu den Daten ihrer Engagements ist auch die Angabe Tilla Durieux im selben Interview, dass sie „wenig und ein Jahr lang gar nicht spielte“²¹⁸, weil sie den Tod Paul Cassirers nicht verkraftete.²¹⁹ Paul Cassirer starb im Jänner 1926.²²⁰ Das Jahr, in dem sie wenig spielte, war folglich das Jahr 1926, und 1927 war das Jahr, in dem sie gar nicht spielte. Im Jänner 1926 bis Februar desselben Jahres hatte sie Auftritte in Den Haag und Amsterdam. Nach zweimonatiger Pause spielte sie ab Mai in Budapest und ab November war sie am Theater am Nollendorfplatz engagiert. Ab Jänner 1927 spielte sie schließlich als Gastschauspielerin am Renaissance-Theater in Berlin. Zwei Tage nach dem Interview trat sie eine Tournee durch Holland an.²²¹ Verglichen mit den Jahren 1923 bis 1925 waren das nicht weniger Engagements. Von einer einjährigen Pause kann also nicht die Rede sein. Selbst die

²¹⁵ C. M. [Gustav Müller?], Unterhaltung mit Tilla Durieux. In: „Wiener Journal“ (Wien 13.5.1928) AdK. TDA, Sign. 521, S. 90

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ AutorIn unbekannt, Paul Cassirer. In: „Berliner Illustrierte Zeitung“ (Berlin, 17.1.1926) Nr. 3, S. 66

²²¹ Archiv- Blätter 11, Tilla Durieux. S. 165

Aussage von weniger Engagement entsprechen, verglichen mit den letzten drei Jahren ihrer Berufstätigkeit davor, nicht der Wahrheit.²²²

Warum aber diese Fehlinformationen? Warum berichtet sie dem Interviewer vom unterstellten autobiografischen Charakter ihres (noch) nicht erschienenen Buches? Waren die weniger werdenden Engagements ab 1923 nicht freiwilliger Natur? Musste ein Skandal her, um die Schauspielerin wieder in Erinnerung zu rufen? Kann dieses Interview als Ausdruck eines Spieles mit der Presse gesehen werden? Die „leidende Witwe“ als medienwirksames Kalkül?

Tilla Durieux konnte davon ausgehen, dass, wenn sie die leidende Witwe inszenierte, das Interesse der Öffentlichkeit geweckt wurde, da ihr Image, wie ich im zweiten Teil der Arbeit zeigen werde, einen völlig anderen Umgang mit Gefühlen erwarten ließe. Tilla Durieux wurde in der Berichterstattung oftmals als vom Verstand geleitet und ohne echte Gefühle beschrieben.²²³ Ich meine, Tilla Durieux nutzte ihr Image, um ihr Buch und ihre Person effizient zu vermarkten.

Ludwig Katzenellenbogen

Schon während der Ehe mit Paul Cassirer lernte sie Ludwig Katzenellenbogen, Generaldirektor der Brauerei Schultheiss-Patzenhofer und der Ostwerke, kennen, der am 28.2.1930 ihr dritter Ehemann wurde.²²⁴

Zusammen mit Ludwig Katzenellenbogen unterstützte sie 1927 das Theaterprojekt von Erwin Piscator.²²⁵ So trat auch er, wie ihre beiden anderen Ehemänner, als Unterstützer Tilla Durieux` Karriere ein.

1933 flüchtete sie gemeinsam mit Ludwig Katzenellenbogen vor den Nationalsozialisten nach Abbazia, Kroatien. Um den Lebensunterhalt zu erwirtschaften, führten Tilla Durieux und Ludwig Katzenellenbogen ein Hotel. In den Schilderungen von Tilla Durieux treten beide Eheleute als gleichberechtigte Partner auf, wie die Wortwahl von Tilla Durieux zeigt. Ging es um das Geschäftliche, benutzte Tilla Durieux „wir“ oder „unsere“, also die Mehrzahl, um wirtschaftliche Prozesse und Entscheidungen zu beschreiben:

„Vorher kam eine gewaltige Veränderung in unsere geschäftlichen Angelegenheiten.“²²⁶

²²² Ebd. 164f

²²³ vgl. dazu Kapitel 6.7 „...ein zuviel an Kälte...“ dieser Arbeit

²²⁴ Beglaubigte Abschrift einer Heiratseintragung, Archiv der Künste Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Sg.: 96

²²⁵ Brief von Alfred E. Schulte an das Entschädigungsamt (Berlin, 21.3.1955) AdK., TDA, Sign. 96

²²⁶ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 160

Gegenüber Ludwig Katzenellenbogen und Eugen Spiro tritt Tilla Durieux in ihren Erinnerungen als gleichgestellte Partnerin auf. Bei den Erzählungen über Paul Cassirer jedoch treten ihre Entscheidungen hinter die von Paul Cassirer, der allein entschied.

Paul Cassirer und Ludwig Katzenellenbogen waren beide finanziell abgesichert und verfügten über ein beträchtliches Vermögen. In diesem Zusammenhang wird der Aspekt einer Versorgungsehe interessant.

Mangels einer höheren Schul- oder anderen Berufsausbildung waren Frauen gezwungen, am Theater zu bleiben. Diese Option war durch das Fehlen geeigneter Rollen zeitlich stark begrenzt. Ein Ausweg wäre gewesen, sich frühzeitig durch eine Versorgungsehe abzusichern. Denn arbeitsrechtlich und in punkto Altersversorgung sahen sich Schauspielerinnen, in einer sehr unsicheren bzw. ungesicherten Position.²²⁷

In Tilla Durieux` Autobiografie befinden sich keine Hinweise, dass Tilla Durieux heiratete, um finanziell abgesichert zu sein. Aufgrund ihrer eigenen erfolgreichen Karriere war sie bereits finanziell unabhängig.

5.10 Körper – Schönheit - Prostitution

„Die Zeit, in der die Tabus wie Spargel aus der Erde stachen, wo alles, was heute selbstverständlich ist, als unmoralisch und unanständig galt, z. B. Rad fahren.“

Tilla Durieux 1968²²⁸

Dieses 1968 erschienene Zitat von Tilla Durieux stellt für mich den Anknüpfungspunkt dar, um die unterschiedlichen Zusammenhänge von Moral, weiblicher Erwerbstätigkeit, dem Berufsfeld der Schauspielerin und Prostituierten um die Jahrhundertwende zu analysieren.

Das Verbindungsglied zwischen Prostitution, Erwerbstätigkeit als Schauspielerin ist die Schönheit, denn diese stand in unmittelbarem Zusammenhang mit sexueller Freizügigkeit. Über das Konstrukt der Schauspielerin, die ihre Partner willkürlich und berechnend wählt, erfolgt dann in weiterer Folge die Zuschreibung der Prostituierten. Gleichzeitig aber wurde ihnen die Rolle des Opfers zugeschrieben, die sich gegen die Verführungsanstrengungen der Männer nicht wehren konnten.²²⁹

²²⁷ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 85 ff

²²⁸ Tilla Durieux. In: Uta Witzleben (Hg.), Die erste Lieb. S. 57

²²⁹ Helleis, Faszination Schauspielerin. S. 24

Die Anziehungskraft und Faszination, die von Tilla Durieux ausging, wurde sehr stark über den Körper definiert. Es ist daher besonders interessant, welche Muster und Traditionen hinter diesen Zuschreibungen stehen und welche Rolle der physische Körper zu „erfüllen“ hatte.

Körper

Der Körper einer Schauspielerin hat für die Ausübung ihres Berufs eine ganz wesentliche Bedeutung: oft werden sie über diesen definiert. Deshalb ist die Analyse dieses Berufs unter geschlechtsspezifischen Blickpunkten besonders spannend.

Vorraussetzung für den Beruf ist es, den Körper zu beherrschen und als Instrument zu nutzen, um eine Rolle in der von der Schauspielerin gewünschten Weise zu „verkörpern“. Der Körper stellt zusätzlich ihr persönliches Kapital dar. Die Wiedererkennbarkeit durch persönliche Merkmale und körperlichen Ausdruck ist eine wesentliche Bedingung für den beruflichen Erfolg.²³⁰

Jugendliche Attraktivität stellte eine solide Vorraussetzung für eine Karriere am Theater dar. Wenn diese verging, wendete sich nicht selten das Blatt. Während für Männer gerade im fortgeschrittenen Alter die vorhandenen großen Rollen mehr und mehr interessant wurden, stehen fast alle verfassten großen Rollen für Schauspielerinnen entweder am Beginn des erwachsen Werdens oder an der Kippe vom Mädchenalter zur erwachsenen Frau. Hatte die Darstellerin dieses Alter überschritten, wurden interessante Rollen immer weniger und beschränkten sich oftmals auf „Mutterfiguren“ oder „komische Alte“.²³¹

Auch Tilla Durieux schilderte im Antrag auf Entschädigung an das Entschädigungsamt in Berlin, den sie aufgrund nationalsozialistischer Verfolgung 1952 stellte, ihre Probleme im Alter geeignete Rollen und diese in ausreichender Zahl zu finden. Aufgrund der dadurch mangelnden finanziellen Mittel wurde ihr eine Rente aus diesem Fonds zugesprochen.²³²

Zuvor jedoch setzte sich Tilla Durieux in ihren Schriften mit einem anderen „körperlichen“ Thema auseinander: der eigenen Schönheit.

²³⁰ Ebd. S. 2

²³¹ Ebd. S. 89f

²³² Durieux lebte zu diesem Zeitpunkt bei ihrer früheren Haushälterin in der Motzstraße in Berlin, da eine eigene Wohnung für sie unerschwinglich war. Dem Antrag wurde stattgegeben und es wurde ihr vom Entschädigungsamt eine monatliche Rente von 200 DM zugesprochen. Vgl dazu: Erklärung von Durieux an das Entschädigungsamt Berlin für eine Rentenerhöhung (Berlin 19.11.1955) AdK., TDA, Sign. 96

Schönheit

„Gleichzeitig kam sonderbarerweise eine große Ruhe über mich, indem ich fühlte, dass dieser Mann mich und meine Begabung, trotz aller vorhandener Mängel, erkennen würde.“

Tilla Durieux, Berlin 1954²³³

Da Frauen viel stärker als Männer nach ihrem Aussehen beurteilt wurden, stellte für sie die Gefahr, dem Schönheitsideal nicht entsprechen zu können, eine existentielle Bedrohung dar. Wie involviert Tilla Durieux in dem Schönheitsdiskurs war, wird schon auf den ersten Seiten ihrer Autobiografie deutlich, wenn sie schildert, dass sie sich trotz fehlender optischer Reize auf ihr Talent verlassen würde und folglich ihr Äußeres vor ihrem Können reihte.²³⁴ Tilla Durieux „beharrte“ ihr Leben lang auf ihr „hässliches“ Äußeres, wie dieses Zitat zeigt, das in der Autobiografie um 1914 angesiedelt ist, als sie schon eine bekannte Schauspielerin war:

„Sie soll ja viel Talent haben, allerdings schön ist sie nicht“ [Hervorhebung im Original, R M], habe er [S.M. genauere Angaben finden sich in der Autobiografie nicht, R M] geäußert. Diese Offenheit gefiel mir, wenn sie auch nicht gerade schmeichelhaft war [...]“²³⁵

Das Zitat soll Tilla Durieux` Angaben unterstreichen. Sie mystifizierte ihre Hässlichkeit und funktionierte ihr Äußeres um zum Bestandteil der Inszenierung als geborene Schauspielerin, als Naturtalent. Aussagen über ihr Äußeres müssen daher auch in Hinblick auf das Präsentieren einer bewährten Geschichte gesehen werden.²³⁶

Prostitution

Schauspielerinnen waren dem erotischen Interesse des männlichen Publikums ausgesetzt. Sie wurden vom männlichen Publikum als sexuell aufregende Objekte der Begierde wahrgenommen.²³⁷

Wie kam es aber, dass Frauen beim Theater als sexuell freizügig gesehen wurden und folglich Vergleiche mit dem Beruf der Prostituierten gezogen wurden?

²³³ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 17

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 103

²³⁶ Ebd. S. 10, 13, 14, 17, 56, 59, 76, 83, 89, 103, 140, 141, 142, 176

²³⁷ Helleis, Faszination Schauspielerin. S.56f

Nach Anna Helleis stand der Beruf der Schauspielerin, wie der der Prostituierten im Widerspruch zu den patriarchalen Normen und Vorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft, wie eine Frau zu leben hatte.

Beide Berufsfelder boten den Frauen die Möglichkeit wirtschaftlich weitgehend unabhängig zu agieren, was aber nicht heißt, dass diese Unabhängigkeit nicht durch andere Abhängigkeiten ersetzt wurden. Prinzipiell aber genossen diese Frauen mehr Handlungsfreiheiten und konnten eher selbständig über ihren Körper und ihr Leben entscheiden als verheiratete bürgerliche Frauen und Töchter. Allein durch ihre Anwesenheit wurde daher die bürgerliche Ordnung in Frage gestellt. Ihre Beliebtheit bei Männern empfanden bürgerliche Frauen als reale Bedrohung, auch wenn weder Schauspielerinnen noch Prostituierte jemals als ebenbürtige Ehepartnerinnen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft anerkannt wurden.²³⁸

Hinter den Unterstellungen der relativen Nähe des Berufes der Schauspielerin zu dem der Prostituierten stecken vorgefertigte Meinungen, die meist sexistisch und diskriminierend über die „Frau“ und in diesem Fall über die „Schauspielerin“ urteilen.

Der Wunsch am Theater als Schauspielerin zu arbeiten wurde interpretiert als Ambition der Frauen, ihre unkeuschen sexuellen Verlangen auf der Bühne und rundherum ausleben zu können. Renate Möhrmann stellte sogar fest, dass nicht wenige Darstellungen über Schauspielerinnen mit Abhandlungen über die weibliche Sexualität begannen.²³⁹

Hatte das Auswirkungen auf den beruflichen Alltag? Verschwammen auch hier die Grenzen zwischen dem Beruf der Schauspielerin und dem der Prostituierten? Konnten Schauspielerinnen in eine sexuelle Abhängigkeit zum Dienstgeber geraten?

Dass das Leben einer Schauspielerin nicht immer ausschließlich selbstbestimmt war, zeigt die Tatsache, dass es nicht unüblich war, über die in heutiger Zeit so genannte „Besetzungscouch“ eine Rolle zu ergattern, wie auch Tilla Durieux berichtet:

„[...] Schon in Olmütz hatte ich durch meine Kolleginnen von dem Ruf des Direktors Loewe erfahren, der an seine weiblichen Mitglieder die Rollen erst nach eingehendem Studium unter vier Augen vergab.
[...]“²⁴⁰

²³⁸ Ebd. S. 25

²³⁹ Renate Möhrmann, Bewundert viel und viel gescholten. Schauspieler im Spiegel der Theaterwissenschaft. In: Renate Möhrmann, Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung (Berlin 1990) S. 96

²⁴⁰ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 13

Nicht neidlos berichtet Tilla Durieux über eine weitere ähnliche Begebenheit:

„Einer der Lieblinge, eine bildhübsche Person war von ihm mit der Rolle der Terzky betraut worden. Ihre Leistung in der Liebe war wohl stärker gewesen als auf der Bühne.“²⁴¹

Tilla Durieux berichtet über den Missstand an den Bühnen betreffend sexueller Nötigung von Frauen. Gleichzeitig tritt hier aber auch der Konkurrenzkampf unter den Frauen am Theater zu Tage. Vor dem Zitat schildert Tilla Durieux, wie der Theaterdirektor Loewe in Breslau die „bildhübsche Person“ Tilla Durieux bei der Rollenvergabe vorzog, was einen Rückschlag für Tilla Durieux` Karriere an diesem Theater bedeutete. Über die Leistung der Schauspielkollegin unzufrieden, bot Loewe Tilla Durieux die Hauptrolle an, worauf Tilla Durieux schlussfolgerte, dass „er trotz seiner Fehler ein ausgezeichnete Theaterdirektor war“²⁴².

Aus zeitgenössischem Blick gesehen, zeigen die Worte den Konkurrenzkampf und die Konflikte unter Frauen im Berufsfeld der Schauspielerin. Rückblickend, in den Erinnerungen von Tilla Durieux, hat diese Erzählung eine weitere Funktion. Tilla Durieux` Konstruktion des Naturtalentes und der erfolgreichen Schauspielerin lässt sich trotz anfänglicher Misserfolge am Theater in Breslau durch die Denunzierung ihrer Kolleginnen als sexuell käuflich fortschreiben.

Ähnliche Erzählweisen finden sich auch bei den Schilderungen über die Theaterschule in Wien wieder, an der sie nicht sofort erfolgreich war. Sie beschrieb, wie hübsche Schülerinnen und Schülerinnen mit einem reichen Liebhaber bevorzugt wurden, bis ihr eigenes Talent dann trotz des „schlichten Äußeren“²⁴³ entdeckt wurde.²⁴⁴

Diese Worte legen auch eine weitere Interpretation nahe. Nach dieser Argumentationslinie wurde den Frauen in keiner Weise ein eigenes Interesse an Sexualität zugestanden. Daraus folgt, dass jedwede außereheliche Sexualität aus Zwängen finanzieller oder emotionaler Art entstanden sei. Ein aktives Handeln von Seiten der Frauen, zum Beispiel das Einsetzen von körperlichen Reizen um etwas zu erreichen, war nach diesem Deutungsmuster nicht vorstellbar.

²⁴¹ Ebd. S. 16

²⁴² Ebd. S. 16

²⁴³ Ebd. S. 9

²⁴⁴ Ebd. S. 8

Wie schon erwähnt, mussten Schauspielerinnen aufgrund ihrer relativen finanziellen Unabhängigkeit nicht heiraten und konnten deshalb in anders organisierten Partnerschaften leben. Gerade Frauen aus dem bürgerlichen Umfeld setzten die durch die Möglichkeit der freien Wahl der partnerschaftlichen Organisation gewonnene sexuelle Freiheit der Schauspielerinnen automatisch mit Prostitution gleich. Abgrenzung durch Stigmatisierung des bedrohlichen „Anderen“ könnte ein Mechanismus sein, der hier sichtbar wird.²⁴⁵

Aber auch die oftmals räumliche Nähe des Straßenstriches erweckte Assoziationen mit Prostituierten und anderen illegalen oder unerwünschten Beschäftigungen (Verkauf von pornografischen Materialien). Nicht selten benutzten Prostituierte Theater als Orte, von wo aus sie Kundschaft anwarben.²⁴⁶

Alles in Allem gab es mehrere Verknüpfungspunkte zwischen Schauspielerinnen und Prostituierten. Beide Berufe genossen keinen hohen sozialen Status und waren in bürgerlichen Kreisen nicht als "anständige" Berufe angesehen.²⁴⁷

Die Rolle des „Äußeren“ stellt einen weiteren Verknüpfungspunkt der beiden Berufe dar, denn ein Mindestmaß an „gutem Aussehen“ war bei beiden Berufen von Vorteil. Eine Prostituierte musste zusätzlich einverstanden sein, sexuelle Dienste gegen Geld zu leisten, währenddessen der Beruf der Schauspielerin eine schöne Stimme, die Fähigkeit, sich sprachlich bzw. körpersprachlich ausdrücken zu können und ein gewisses Tanztalent erforderte.

Wie Tilla Durieux' Schriften zeigen, war sie am Berufsleben der Schauspielerin, ihrer Stellung innerhalb der Gesellschaft und an Karriere- und Verdienstmöglichkeiten interessiert und trat für eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen am Theater ein.

Was aber wurde aus den Forderungen Tilla Durieux'? Wie sehen ihre KollegInnen ihren Berufsstand jetzt? Werden sie immer noch mit den unterschiedlichsten Vorurteilen und Diskriminierungen konfrontiert?

5.10 Ausblicke

Einer Studie von Edith Almhofer, Gabriele Lang, Gabriele Schmied und Gabriela Tucek²⁴⁸ zufolge hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts bezüglich öffentlicher Meinung und

²⁴⁵ Helleis, Faszination Schauspielerin. S.26f

²⁴⁶ Ebd. S. 27f

²⁴⁷ Ebd. S. 28

Selbstwahrnehmung der Künstlerinnen einiges verändert. Die Studie interpretiert und wertet die mittels Fragebogen erhobenen Daten in qualitativen Untersuchungen aus.²⁴⁹

Vergleicht man die Ergebnisse mit dem Tenor in der Sekundärliteratur über Schauspielerinnen um die Jahrhundertwende und zuvor, ist hier eine Bedeutungsverschiebung im Ansehen der Schauspielerinnen deutlich erkennbar. Die Wissenschaftlerinnen kamen zum Ergebnis, dass ein wesentlicher Grund, für die Wahl des Berufes der Schauspielerin/Künstlerin die Unterstützung aus dem Elternhaus darstellt. Und hier sind es im Speziellen die Mütter, die ihre Töchter finanziell wie emotional unterstützen. Zum gegebenen Zeitpunkt können Kinder auf die Unterstützung aus dem Elternhaus zählen, verstärkt noch in Familien mit kulturproduzierendem Hintergrund.²⁵⁰

Das zeigt deutlich, welche Veränderungen sich vollzogen. Tilla Durieux schilderte in verschiedenen Artikeln und Ego-Dokumenten, mit welchen Problemen sie zu kämpfen hatte. Hier war es vor allem das Elternhaus, im speziellen die Mutter, welche sie den gesellschaftlichen Druck spüren ließ.

Gefragt nach dem Stellenwert der Kunst in der öffentlichen Meinung, so ist Kunst nach der Einschätzung heimischer Künstlerinnen derzeit mit einem eher positiven Image belegt. Der eigenen künstlerischen Tätigkeit sprechen österreichische Künstlerinnen ein positives Image zu.

Was sie weiterhin wahrnehmen, sind geschlechtsspezifische Unterschiede, die zwischen männlichen und weiblichen Kunstschaaffenden gemacht werden. Geschlechtsspezifische Diskriminierungen erfahren Künstlerinnen sowohl während der Ausbildung als auch in der Berufsausübung. Die große Mehrheit gibt an, im Berufsalltag ausgegrenzt und benachteiligt zu werden.²⁵¹ In diese Hinsicht hat sich im Laufe der Zeit in der Wahrnehmung der Künstlerinnen nicht viel verändert. Auch Tilla Durieux beschwerte sich über Diskriminierungen am Arbeitsplatz.²⁵²

²⁴⁸ Edith Almhofer, Gabriele Lang, Gabriele Schmied, Gabriela Tucek, Die Hälfte des Himmels. Chancen und Bedürfnisse kunstschaaffender Frauen in Österreich (Gumpoldskirchen 2000)

²⁴⁹ Ebd. S. 9

²⁵⁰ Ebd. S. 63

²⁵¹ Ebd. S. 80 f

²⁵² Durieux, Eine Tür steht offen. S. 84ff

Gerade im Bereich der Tänzerinnen und Schauspielerinnen gaben viele Frauen an, schon eine Art Berufung für diese Berufe empfunden zu haben.²⁵³ Das entspricht den Schilderungen von Tilla Durieux.²⁵⁴

Tilla Durieux' Ego-Dokumente zeigen, wie Tilla Durieux das Bild einer Frau zeichnet, die wurde, was sie immer schon war: eine Schauspielerin. Sie baut ein Selbstbild der geborenen Künstlerin, indem sie an den Stellen, wo es um ihre Bildung und Ausbildung ging, als Autodidaktin in Erscheinung tritt, die trotz attestierter Mängel und empfundenen Benachteiligungen seitens der Familie und dem leitenden Personal an den Theatern zielstrebig ihr Ziel verfolgt und das selbige auch erreicht. Misserfolge werden durch äußere Faktoren erklärt und gefährden daher das Image der emanzipierten Karrierefrau nicht.

Sie positionierte sich als Frau aus dem Bürgertum, für die, trotz oftmals beschriebener bewusster Überschreitungen, ein Leben innerhalb des Selbigen große Bedeutung hatte.

Wie Tilla Durieux mit der Presse arbeitete um ihre Selbstbilder und Images in der Öffentlichkeit durchzusetzen und ob die Presse-BerichterstatterInnen diese Entwürfen umsetzten oder ob AutorInnen unabhängig Images entwarfen, werde ich im nächsten Abschnitt genauer betrachten.

²⁵³ Almhofer, Die Hälfte des Himmels. S. 59

²⁵⁴ Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. S. 9ff

6 Tilla Durieux` mediale Images

Am Anfang der Berichterstattung über Tilla Durieux stand die „Exotisch-Rassige[s]“ Schauspielerin²⁵⁵. Am Ende einer über fünfzig Jahre dauernden Bühnenkarriere las man in der Presse von einer „interessante[n] und intelligente[n] Frau“²⁵⁶. Zwischen diesen Deutungen liegen 74 Jahre, eine Theaterkarriere, zwei Weltkriege, Flucht, Exil, die Wiederkehr nach Berlin und schließlich die Rückkehr in den Beruf der Schauspielerin nach Jahren der Vergessenheit.

Nicht nur die Lebenswege und Entwürfe von Tilla Durieux unterzogen sich einem Wandel, sondern auch das Verhältnis zwischen Berufsschauspielerin und Gesellschaft ist von den Veränderungen, die beide Seiten im Laufe der Zeit durchgemacht haben, geprägt.

Dabei spielen einerseits reale Veränderungen der Theatersituation und damit auch des Alltagslebens der Schauspielerin eine große Rolle, aber nicht nur diese. Viele Argumente, die im jeweiligen Diskurs über die Schauspielerin auftauchen, haben nur wenig mit der Alltagspraxis des Berufes zu tun, sondern spiegeln vielmehr die Konstruktion von Weiblichkeit und darin eingebettet die Konstruktion von der Frau als Schauspielerin zum jeweiligen Zeitpunkt wieder. Dasselbe gilt für die Konstruktion von Ethnie und Rasse. Die Häufung von Vorurteilen in den Theaterkritiken und Artikeln über Tilla Durieux verraten nicht nur etwas über den „Krieg der Geschlechter“. Die Charakterisierung Tilla Durieux` als „wild“ und „exotisch“, wie die folgende Analyse der Artikel zeigen wird, meint ja nichts anderes als die Verbindung sozialpolitischer und rassistischer Argumentationen mit der Faszination, die vom als „fremd“ wahrgenommen ausgeht. Dabei wurden Schwerpunkte, je nach historischem Kontext, unterschiedlich gesetzt.

Um diese zu filtern und aufzuzeigen, aus welcher Tradition die jeweiligen Elemente stammen und in welcher spezifischen Form sie in einzelnen Stellungnahmen kombiniert werden, werde ich die einzelnen Diskurse, die verschiedenen Entwicklungslinien und Argumentationsstrategien, verankert im jeweiligen historischen Kontext, genau unter die Lupe nehmen.

Jede historische Untersuchung eines Diskurses geschieht vom heutigen Standpunkt aus. Diese Tatsache bringt mit sich, dass nicht eindeutig geklärt werden kann, ob alle im damaligen Diskurs wesentlichen Positionen heute noch erkannt und berücksichtigt werden können.

²⁵⁵ Paul Mahn, Salomé. In: *Tägliche Rundschau* (Berlin 1903). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 85

²⁵⁶ Hartmut Topf, Interview mit Vlado Habunek (Zagreb 1977). In: *Archiv Blätter* 11, Tilla Durieux. „Der Beruf der Schauspielerin.“ (Berlin 2004) 88-92

Gleichzeitig ist es nicht möglich, den historischen Diskurs aus der Sicht der damaligen Zeit zu rekonstruieren.²⁵⁷

Die Schauspielerin „Tilla Durieux“, wie sie in diesem Abschnitt meiner Arbeit vorgestellt wird, ist daher ein Produkt meiner Übersetzungsarbeit. Mein Blick auf das Image ist geprägt vom Wissen um heutige Produktionsweisen und Darstellungen von öffentlichen Personen in der Presse und somit vom konstruktiven Charakter solcher Darstellungen.

Ich möchte anhand der Darstellung unterschiedlicher Beziehungen zwischen gesellschaftlichen Wertvorstellungen und rassistischen Schönheitsidealen in der Presse am Beispiel von Tilla Durieux zeigen, welche Vorurteile, Ängste und Abgrenzungen, aber auch Phantasien und Anziehungspunkte die Berichterstattung über Tilla Durieux` Äußeres und Charakter transportiert hat, was dadurch fortgeschrieben wurde.

Interessant ist auch, welche Verschiebungen und Veränderungen sich in den Berichten, die über neun Jahrzehnte reichen, vollzogen.

Dabei stellte ich fest, dass Zuschreibungen, die das Äußere betreffen, nie unabhängig von Charakterzuschreibungen und rassistischen Vorstellungen behandelt wurden. Deshalb möchte ich das Wechselspiel dieser beiden Kategorien als wichtigen Teil meiner Arbeit in die Analyse aufnehmen.

Einen guten Einblick über den Grundtenor der Berichterstattung über Tilla Durieux gibt der folgende Abschnitt einer Rezension von Alfred Polgar aus dem Jahr 1914:

„Leidenschaft die sonst ein Antlitz entstellt, adelt das ihre, es hat etwas von einem Kühnen und Bizarren einer unheiligen gotischen Figur, wenn sie mit ihrem wilden Profil gegen die Götter polemisiert[...]“²⁵⁸

Nachdem Alfred Polgar verschiedene Charaktereigenschaften nennt, die auf ihre Fremdartigkeit hinweisen, rundet er das Bild ab mit der Feststellung, dass sie ein wildes Profil hätte. Hinter diesen Zuschreibungen stehen, wie oben angeführt, komplexe Deutungsschemata, die sich vom Verständnis über Geschlechterrollen bis hin zu rassistischen Vorstellungen strecken. Dieses Zitat stellt in seiner Art keinen Sonderfall dar. Im Gegenteil, gemessen an seinen KollegInnen, meist waren es Männer, bewertet Alfred Polgar Tilla Durieux` Auftreten eher zurückhaltend.

²⁵⁷ Anna Helleis, Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood (Wien 2006) S. 112f

²⁵⁸ Alfred Polgar, Maria Stuart. In: Schriften des Kritikers III (Berlin 1914). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 90

6.1 Quellen

Die Basis für diesen Abschnitt stellen die knapp hundert mir zugänglichen Artikel von 1903 bis 1977 dar. Zum einen sind das Artikel, die sich über einen langen Publizierungszeitraum erstrecken, zum anderen änderten sich der Schreibstil und die Bedingungen der Veröffentlichung im Laufe dieser Jahre mehrmals.

Da nur ein Bruchteil der über Tilla Durieux erschienen Artikel erhalten ist und mir dieser Bestand nur in Auszügen zugänglich ist, möchte ich auf die Unvollständigkeit meines Quellenmaterials verweisen. Die dadurch entstehenden Lücken nehme ich wissentlich in Kauf. Das heißt gleichzeitig auch, dass ich Auslassungen weniger schwer in meiner Analyse gewichtet habe als durch zu eifriges Bemühen noch mehr Belege zu finden.

Der Großteil der von mir bearbeiteten Artikel ist Teil des Tilla Durieux Archivs der Akademie der Künste in Berlin. Lückenhaft dokumentiert sind ihre Lebensjahre in Jugoslawien, 1934 und 1938 bis 1955. Nur einige private Fotos und Fotos von Puppenspielen im Zagreber Puppentheater, dem Tilla Durieux als Kostümschneiderin von 1946 bis 1951 angehörte, der Antrag auf Entschädigung als Opfer des Nationalsozialismus und einige Manuskripte sind vorhanden, darunter ist ein Exemplar ihres Stückes „Zagreb 1945“²⁵⁹, das 1946 in Luzern uraufgeführt wurde.

2004 publizierte die Stiftung Archiv der Akademie der Künste eine Auswahl von Artikeln aus diesem Bestand.²⁶⁰ Auch diese Berichte, sofern ich sie nicht selber im Archiv gesichtet habe, sind Teil meiner Quellen. Joachim Werner Preuß veröffentlichte 1965 eine Bilder- und Artikelsammlung über Tilla Durieux.²⁶¹ Die von ihm zusammengestellten Rezensionen sind der dritte Bestand, den ich bearbeitet habe.

Die bearbeiteten Rezensionen entstammen zum großen Teil der Berliner Tagespresse und sind daher als Produkt rascher Entstehungsprozesse zu lesen. Das Zeitungswesen im Berlin der Jahrhundertwende bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten zeichnet sich vor allem durch Fülle und Aktualitätsbedürfnis aus. Meist finden sich in den Morgenausgaben der täglich zweimal erscheinenden Tageszeitungen kurze Notizen über die Premiere des Vorabends, eine ausführliche Besprechung folgt im Abendblatt. Erste eingehende

²⁵⁹ Tilla Durieux, Zagreb 1945. Zweisprachige Ausgabe (Zagreb 2005)

²⁶⁰ Archiv- Blätter 11, Tilla Durieux. „Der Beruf der Schauspielerin“ (Berlin 2004)

²⁶¹ Joachim Werner Preuß, Tilla Durieux. Portrait der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation (Berlin 1965)

Informationen über Theaterereignisse des vorangegangenen Abends waren in Berlin bereits durch mehrere Mittagsblätter möglich.²⁶²

6. 2 Methode – Arbeitsschritte - Schwierigkeiten

Ein Problem dieser Art von Quellen, welche sich einer Veränderung durch die Zeit entzogen, war der Usus der AutorInnen, keine klare Trennung zwischen der Person und der verkörperten Rolle zu ziehen. Das hat zur Folge, dass ich oft vor dem Problem stand, dass ich nicht wusste, über „wen“ gerade berichtet wurde.

Ausgehend von der These, dass Tilla Durieux` Erscheinung und die von ihr gespielten Rollen das Image ihrer Person gegenseitig beeinflussten, schien diese Art zu berichten als erster Beweis meiner Annahmen. Methodisch ließ ich daher diese erste Erkenntnis in die Analyse der Berichte einfließen und trennte die Beschreibungen der Rolle von der Person nur dann, wenn diese eindeutig zugewiesen waren.

Dabei gehe ich davon aus, das „Tilla Durieux“, die Schauspielerin, durch die und in der Theaterkritik erschaffen wurde. Die Beleibung des Konstruktes hat somit am Papier stattgefunden. Das Image der anfangs „Exotischen“ und „Wilden“ und später der intellektuellen Schauspielerin ist nicht nur im Sammelbuch von Tilla Durieux und in den vergilbten Zeitungen erhalten geblieben, sondern hat sich von jeher nur in diesen manifestiert. Heißt das aber, den Anteil von Tilla Durieux selbst zu sehr zu unterschlagen, ihre Form der Selbstpräsentation zu unterschätzen, sie zu einer Figur zu machen, die je nach Laune der Kritik entweder zum „Rasseweib“²⁶³ oder zur „repräsentativen Gestalterinnen der neuen, geistigen, „männlichen“ Frau“²⁶⁴ wurde, deren Gefühle und Emotionen der „Diktatur ihres Hirns“²⁶⁵ unterstanden? Schließlich scheint doch die Art und Weise, wie Tilla Durieux ihre Autobiografie angelegt hat, eine exakte Abfolge ihrer Theaterrollen, streng chronologisch gegliedert, mit einem detaillierten Inhaltsverzeichnis und genauen Jahresspannen, zu suggerieren, dass sie als Schauspielerin wahrgenommen werden möchte und nicht als Privatperson.²⁶⁶

²⁶² Vgl. dazu Lothar Schöne, Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik (Darmstadt 1994)

²⁶³ Alfred Klaar, Kabale und Liebe. In: Vossische Zeitung (Berlin 1903) In: Preuß, Tilla Durieux, S. 85

²⁶⁴ Leo Lania, Tilla Durieux. Skizze zu einem Portrait. Zum Saarbrücker Gastspiel der Künstlerin am 23. Juni. In: Saarbrücker Zeitung, (Saarbrücken 21.6.1928) Sign. TDA 521, S. 92

²⁶⁵ Gerhart Pohl, Stürmischer Salut (1926). In: Preuß, Tilla Durieux, S. 51

²⁶⁶ Vgl. dazu: Tilla Durieux, Eine Tür steht offen.

Fest steht jedoch, dass Tilla Durieux` Anteil am Aufbau des Images oder eben einem möglichen Entgegensteuern des Selbigen, außer in den Autobiografien und anderen von ihr verfassten Artikel, nicht mehr fassbar ist. Ihr Image ist in den erhalten gebliebenen Schriftstücken aufbewahrt.

Bereits in den frühesten Besprechungen der Berliner Theatertätigkeit Tilla Durieux` lassen sich wesentliche Elemente ihres „Exoten“-Images erkennen. Der Begriff „exotisch“ steht an dieser Stelle für alle verwendeten Definitionen und Redewendungen, die die Funktion hatten, Tilla Durieux als fremdartig und anders zu beschreiben. Aber nicht nur ihr Erscheinungsbild befremdete, sondern, folgt man den Rezensionen, auch ihre Charakterzüge, die mit denselben Zuschreibungen behaftet wurden. Im folgenden Kapitel werde ich genauer beschrieben, wo und vor allem wie die Prägung des Erscheinungsbildes Tilla Durieux` ihren Anfang nahm.

6.3 „Schicksalsrolle“ Salome

Im Zuge der Weiterentwicklung des Theaters vom Wandertheater hin zum Theater mit fixem Standort wurde es üblich, fixe Rollenfächer an SchauspielerInnen zu vergeben. Meist wurde mit der ersten großen Rolle am Theater das Fach festgelegt.

Tilla Durieux weckte mit der Rolle der Salome im gleichnamigen Stück von Oscar Wilde, das erste Mal in einem größeren Umfang das Interesse der Öffentlichkeit. Diese Rolle stellte für sie im Nachhinein gesehen eine Art „Schicksalsrolle“ dar. Dies weniger weil sich von dieser Rolle ausgehend ein Mythos um das „Werden einer großen Schauspielerin“ rankt und diese Rolle später oftmals als Wegmarke oder Beginn einer „großen Karriere“ gesehen wurde. Für mich ist diese Rolle vielmehr interessant, weil die Charaktereigenschaften der Figur Salome das Rollenfach von Tilla Durieux festlegte. Oskar Wildes Salome ist eine exotische Schönheit, ausgestattet mit magisch-dämonischen Zügen ohne Moral und Gewissen. Oder wie Phillip Stein es beschreibt:

„Sie [Tilla Durieux, R M] betont stark die zügellose Vollnatur der Herodiastochter [...]“²⁶⁷

Welche Bedeutung diese Rolle für Tilla Durieux in Bezug auf die Wahrnehmung der Öffentlichkeit ihrer Person betreffend hatte, werde ich im Folgenden zeigen. Die Festschreibungen des Rollenfaches, so meine These, stehen im starken Zusammenhang mit

²⁶⁷ Philipp Stein, Salomé. In: Berliner Localanzeiger (Berlin 1903) Preuß, Tilla Durieux. S. 85

der Herausbildung der Berichterstattung über Tilla Durieux und schließlich des Images der „wilden exotischen Figur Tilla Durieux“.

Durch die Festlegung des Rollenfachs waren die ersten Schritte zur Imagebildung Tilla Durieux` also eingeleitet und die „neue“ SchauspielerIn musste der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Diese Rolle übernahm die Presse, vornehmlich die Berliner Theaterberichterstattung. Meist war der persönliche Stil der TheaterrezensentIn ausschlaggebend für die Art und Weise der Berichterstattung, natürlich unter Bedachtnahme auf die vorgeschriebene Länge des Artikels und unter Einhaltung der Richtlinien der Zensur.

Julius Babs Schaffen als Theaterkritiker verdeutlicht exemplarisch sehr gut, in welchem Kontext Theaterkritiken aus der Zeit um die Jahrhundertwende bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten zu sehen sind und welche Ideologien den Bewertungen der meist männlichen TheaterkritikerInnen zu Grunde lagen. Nicht zuletzt, weil Julius Bab auch über Tilla Durieux schrieb, ziehe ich ihn als Beispiel heran.

Exkurs Julius Bab

Julius Bab setzte sich immer wieder gezielt mit dem Beruf der SchauspielerIn auseinander. Er betont in seinen Werken die untrennbare Verbindung von Theater, Sexualität und erotischer Anziehungskraft. Darüber hinaus unterschied er weibliches und männliches Kunstschaffen in einer deutlich biologisch orientierten Dichotomie.

Wesentlich erschien ihm die Forderung, die geschlechtsspezifischen Unterschiede in der „Schaffens- und Wirkungsart“²⁶⁸, anzuerkennen. Seiner Meinung nach ist der Schauspielerberuf der Beruf, der aus den oben genannten Gründen als „einziger“ künstlerischer Beruf Frauen und Männern vollständig ebenbürtige Leistungen ermögliche.

In seinem Werk „Das Theater im Lichte der Soziologie“²⁶⁹ schreibt er nach Anna Helleis²⁷⁰, seine biologischen Argumentationslinien weiter, indem er den Zusammenhang und die schwierige Verbindung von Beruf und Privatleben bezüglich der SchauspielerIn schildert. Aus seiner Sicht der Dinge waren SchauspielerInnen häufiger unglücklich als ihre männlichen Kollegen. Er kam zu dem Ergebnis, dass die biologischen Eigenheiten der Frauen verantwortlich sind für das unglückliche Privatleben von SchauspielerInnen. Obwohl er in der Folge die sozialen Umstände am Theater im historischen Kontext mit einbezieht, schreibt er

²⁶⁸ Julius Bab, Zitiert nach: Helleis, Faszination SchauspielerIn. S.

²⁶⁹ Julius Bab, Das Theater im Lichte der Soziologie. In: Helleis, Faszination SchauspielerIn. S. 125

²⁷⁰ Siehe: Helleis, Faszination SchauspielerIn.

durch seine biologistische Sicht die Problematik als eine im Grunde „in der Natur“ des Theaters und der Geschlechter liegende Unveränderbarkeit fest.²⁷¹

6.4 Unschärfen in der Berichterstattung

Dass die Vermischung der Ebene des Images des Stars mit der gespielten Rolle und der realen Person, die dahinter steckt, nicht ausschließlich ein Problem der Presse war, sondern auch eines der „Star-Studies“, konstatiert Danae Clark in ihrem Buch über die Filmindustrie in Hollywood²⁷². Diese Tendenz fällt beim Lesen der Literatur über Theaterstars im deutschsprachigen Raum auch auf.

Hilde Haider-Pregler²⁷³ zeigt, dass gerade bei Schauspielerinnen, die künstlerische Leistung mit der Bewertung des Privaten und der Privatperson gleichgesetzt wurde. Oftmals wurde sogar die Glaubwürdigkeit einer Rollendarstellung davon abhängig gemacht.

Gleichzeitig flossen damit fest verankerte bürgerliche Wertesysteme und Vorstellungen, wie eine Frau zu sein hatte, in die Berichterstattung ein, was zur Folge hatte, dass das Privatleben der Schauspielerinnen immer mehr unter der Kontrolle der Öffentlichkeit stand.

Am Maßstab der bürgerlichen Moralvorstellungen wurden die Person der Schauspielerin und ihre Leistung am Theater gleichzeitig bewertet. Ein Widerspruch trat dadurch immer deutlicher zutage und setzte Schauspielerinnen besonders unter Druck. Einerseits wurde mit Nachdruck das Ideal der (bürgerlich) moralischen Schauspielerin nach außen hin propagiert. Andererseits wurde im Theateralltag, die weniger den Idealen entsprechende und dadurch weitaus interessantere Schauspielerin, bevorzugt.²⁷⁴ Die Grazer Zeitung „Tagespost“, druckte 1935 einen Artikel über Tilla Durieux:

„Tilla Durieux bewies, dass ein echtes Talent sich stets durchzuringen weiß, wenn es ihm an der nötigen sittlichen Kraft nicht fehlt.“²⁷⁵

In diesem einen Satz wurden zwei wichtige Erwartungen der offiziellen öffentlichen Meinung genannt, um am Theater Karriere zu machen: Talent und Sittlichkeit.²⁷⁶

²⁷¹Ebd. S. 125ff

²⁷² Danae Clark, *Negotiating Hollywood. The Cultural Politics of Actors' Labor* (London 1995) S. 7

²⁷³siehe: Hilde Haider-Pregler, *Das Verschwinden der Langeweile aus der (Theater-) Wissenschaft. Erweiterung des Fachhorizontes aus feministischer Perspektive*. In: Möhrmann, *Theaterwissenschaft heute*.

²⁷⁴ Ebd. S. 329

²⁷⁵ W. R., *Aus der Werdezeit einer großen Schauspielerin*.

²⁷⁶ Ruth B. Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum* (Amsterdam 1997) S. 247

Das könnte man noch durch Schönheit ergänzen. Die wurde Tilla Durieux aber abgesprochen und somit nicht in diesem Zusammenhang erwähnt.

Das hatte Konsequenzen für die Schauspielerin und ihren beruflichen Alltag:

Solange die Schauspielerin mit sittlich tadellosem Verhalten der Forderung nach Verschmelzung auf der Bühne mit der literarischen Welt nachkommt, wird sie bewundert. Identifiziert sie sich vollkommen mit den gespielten Leidenschaften, wird diese Nähe entweder als Seelenstriptease gesehen und als Ausverkauf ihrer Seele betrachtet. Sie gefährdet sich dadurch selbst oder sie betrügt ihr Publikum, wenn sie nicht durchschaut wird. Das Publikum beklatscht keine künstlerische Leistung, sondern nur den Ausdruck ihrer privaten Gefühle. Hat die Schauspielerin jedoch ein abgeklärtes Verhältnis zu ihrem Beruf und hält Distanz zu gespielten Rollen, heuchelt sie gegen Bezahlung Gefühle. Mit dieser Argumentation wurde impliziert, dass Frauen von der Schauspielkunst ausgeschlossen sind.²⁷⁷ Diesen „Kampf“ um die Authentizität oder dem „Gemachten“ findet man in den Theaterrezensionen über Tilla Durieux, wie ich in meiner Analyse zeigen werde, wieder.

Der Fokus auf das Privatleben einer Person hat auch noch eine andere Funktion. Julius Bab schrieb 1952 einen Artikel zur Rückkehr von Tilla Durieux aus dem Exil und auf die Bühne. Schon im dritten Absatz beschreibt er Tilla Durieux` Privatleben:

„Jahrelang gab es „Affairen“ der verschiedensten Art, in deren Mittelpunkt die Durieux stand, und schließlich hat sie selber mit einem höchst indiskreten Buche (*Eine Tür fiel ins Schloß*) dem Klatsch noch kräftig Nahrung gegeben.“²⁷⁸

Durch den Umstand, dass der Autor es für notwendig hält, über das Privatleben von Tilla Durieux zu berichten, werden tradierte Wertesysteme eines von patriarchalen Vorstellungen geprägten Umfeldes sichtbar. Er reiht damit die Privatperson Tilla Durieux vor die Schauspielerin Tilla Durieux und rückt damit das Augenmerk auf die Eigenschaften von Tilla Durieux und weniger auf die der dargestellten Rollen. Hinter dieser Art und Weise der Berichterstattung verbirgt sich der öffentliche Diskurs um den Stellenwert und die Positionierung der Frau innerhalb der Kunstschaffenden. Frauen wurde es nicht zugestanden, „echte“ Kunst zu betreiben. Weibliche Kunst wurde als „emotional“ bewertet, wohingegen die „höhere“ und rationale Kunst den Männern zugesprochen wurde.

²⁷⁷ Emde, Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. S. 247

²⁷⁸ Julius Bab, Die Tilla Durieux spielt wieder. In: Staats- Zeitung und Herold (New York, 12.10. 1952) AdK., TDA, Sign. 582.1

In den folgenden Kapiteln möchte ich nachzeichnen, welche vorgefertigten Meinungen, durch die Vermischung der Charakterzüge der Rolle und der dahinter stehenden Person in der Presse transportiert wurden und welche Vorurteile dieser Berichterstattung zu Grunde liegen. Es soll gezeigt werden, wie die Schauspielerin und Privatperson Tilla Durieux im jeweiligen historischen Kontext dadurch konstruiert wurde und so die Figur „Tilla Durieux“ entstand und sich weiterentwickelte.

6.5 Das Verhältnis von Privatleben und Öffentlichkeit am Beispiel Tilla Durieux`

„Die Interessanten Inszenierungen in allen Ehren, aber es gibt bei uns doch immer Leute, denen der Mensch auf der Bühne noch interessanter ist!“

Tilla Durieux, 13.5. 1928²⁷⁹

Die oben angeführten Worte stammen aus einem Interview mit dem „Wiener Journal“. Danach trifft Tilla Durieux eine Aussage zur Bedeutung des Schauspielers:

„Er soll fesseln, hinreißen, erschüttern, Fleisch und Blut sein. Dann wird er im Theater die Leute mühelos dorthin bringen, wo er sie haben will. Denn stärker als Geist, Gesinnung und Idee wird in der Kunst immer und ewig eines sein: der Mensch!“²⁸⁰

Ist das von Tilla Durieux beschriebene Interesse an der Person hinter der Schauspielerin der Vorläufer des heutigen Paparazzi-Journalismus, welcher sich durch das Interesse am Privatleben einer in der Öffentlichkeit stehenden Person auszeichnet?

In ganz Europa entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen, hervorgerufen durch die industrielle Revolution, ein neues bürgerliches Publikum. Die neue Gruppe der Zuschauer hob die Schauspieler zu Idolen empor. Die Zuschauer zogen es vor anonym zu bleiben und galten als schaulustig und unterhaltungssüchtig. Schon vor dem Aufkommen des Massenmediums Film waren somit bereits die ersten „Stars“ geboren.

²⁷⁹ C. M. [Gustav Müller?], Unterhaltung mit Tilla Durieux. In: Wiener Journal (13.5. 1928) S. 90, Adk, TDA, Sign. 521

²⁸⁰ Ebd.

Mehrere Faktoren trugen zu der Verbreitung des Star-Systems bei. Zum einen stieg die Anzahl an Zeitungen und Zeitschriften, welche sich mit dem Theater auseinandersetzten, stetig an. Diese übernahmen dadurch eine entscheidende Rolle in Bezug auf das Aufkommen der ersten Stars am Theater.

Zum anderen waren das Erstarben des Geschäftstheaters und der sich daraus entwickelnde Konkurrenzkampf und die ebenfalls damit einhergehende Veränderung in der Zusammensetzung des Publikums – entstanden aus sich neu strukturierenden sozialen Schichten - dafür verantwortlich.

Des Weiteren wurden SchauspielerInnen zunehmend für die Bewerbung der neuen Vorstellung eingesetzt und standen somit im Fokus der Theaterwerbung. Jedoch lässt sich die Rolle des Stars nicht auf die Rolle innerhalb einer Marketingstrategie beschränken. Ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts traten SchauspielerInnen immer häufiger als Individuen an die Öffentlichkeit. Die Leistung der StarschauspielerIn bestand nicht mehr darin, sich für die Rolle zu verstellen, sondern die eigene Person glaubwürdig in die Rolle zu integrieren und zu präsentieren. Dadurch lenkte die KünstlerIn die Aufmerksamkeit weg vom Text hin zu ihrer Person.

Neben der Verehrung der „neuen“ Bühnenstars fand die Vereinnahmung der gesamten Person durch die öffentliche Aufmerksamkeit statt. Die Berichterstattung über gespielte Rollen der einzelnen SchauspielerInnen reichte nun nicht mehr aus. Das Privatleben der SchauspielerInnen stand nun im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses und folglich auch der Medien.

Die technischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts ermöglichten das Entstehen von Massenmedien und bereiteten den Weg für die Entstehung des Starkultes. Die Industrialisierung des Zeitungs- und Verlagswesens und wesentliche Entwicklungen im Bereich der Fotografie machten das Abdrucken von SchauspielerInnen-Bildern in Zeitungen möglich. Damit wurde SchauspielerInnen der Masse zugänglich. Es war nun jedermann möglich, den bevorzugten Star auch zu Hause immer wieder anzusehen.

Der Wunsch, dem „Lieblingsstar“ ganz nah zu sein, nahm mit der Weiterentwicklung der Fotografie immer mehr zu. Als geeignetes Mittel, die Bedürfnisse des Publikums decken, stellte sich die Starpostkarte heraus. Damit wurde einerseits eine Distanz aufrechterhalten, aber andererseits erscheint durch die medial vermittelte Nähe die Distanz als überwindbar.

Portraitaufnahmen gewährleiten eine Nähe und ermöglichen einen Blick auf das Gesicht des Stars, welcher auf der Bühne und später im Film nicht geboten wurde.²⁸¹

Um eine stabile Beziehung zwischen dem Publikum und dem Star aufzubauen, war es notwendig, die „Privat“-Person in der Darstellung mit den gespielten „Personen“ und deren Eigenschaften abzugleichen. Diese Rolle übernahm unter anderem die Presse und im speziellen der Bildjournalismus²⁸², wie auch das folgende Bild in der „Berliner Illustrierten Zeitung“, zeigt.

Das Foto zeigt Tilla Durieux in heiterer Laune, umgeben von jungen Frauen. Aus der Bildunterschrift geht hervor, dass die jungen Frauen Mitglieder des in Berlin gastierenden „Wiener Deutschen Volkstheaters“ sind. Weiters erfährt man, dass Tilla Durieux mit den Schauspielerinnen einen Ausflug zur „Baumblüte in Werder bei Berlin“ unternahm, was auch auf diesem Bild festgehalten wurde. Die BetrachterIn des Fotos ist auf Augenhöhe mit den Frauen und somit mitten „unter“ ihnen, Teil der Gruppe, deren Mittelpunkt die bekannte Schauspielerin Tilla Durieux darstellt.



Abb. 1: „Tilla Durieux, die gegenwärtig in der interessanten Martinschen Inszenierung von Wedekinds „Franziska“ mit den Mitgliedern des Wiener Deutschen Volkstheaters in Berlin gastiert, mit ihren Bühnenkollegen auf einem Ausflug zur Baumblüte in Werder bei Berlin.“ In: „Berliner Illustrierte Zeitung vom 3.2.1925, Ausgabe 18, S. 547; Tilla Durieux steht in der Mitte, den Arm hoch gestreckt.

²⁸¹ Anna Helleis, Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood (Wien 2006) S. 134ff

²⁸² Ebd. S. 147

Ein geschlechtsspezifischer Unterschied lässt sich auch hier finden. Gerade zu Beginn der Etablierung des „Theater-Stars“ waren es vor allem weibliche SchauspielerInnen, die den neuen Status erreichen konnten.²⁸³

Das Interesse an der Privatperson Tilla Durieux begann 1903 mit den ersten größeren Rollen an Berliner Bühnen.

Aber wie wurde sie dem Publikum vorgestellt? Welches Image entwarf die Presse und Tilla Durieux?

Vom Entstehen der Figur „Tilla Durieux“

Tilla Durieux` Berliner Theaterkarriere begann mit ihrer Rolle Salome in Oscar Wildes gleichnamigem Stück, so ist zumeist in späteren zusammenfassenden Berichten über die SchauspielerIn zu lesen.²⁸⁴ Diese Rolle spielte sie alternierend mit Gertrude Eysoldt, der bekanntesten SchauspielerIn des Ensembles von Max Reinhardt.

In den ersten Berliner Rezensionen wurden bereits jene wesentlichen Attribute, mit denen in der Folge Tilla Durieux` Image als „Exotin“ ausgestattet wurde, benannt.

Wie ein Artikel von Erwin Piscator von 1965 zeigt, fasste der Begriff der „Exotin“ nicht ausschließlich Äußerlichkeiten, sondern wurde auch als Beschreibung für Tilla Durieux` Charakter herangezogen:

„[...] Das ist das "Exotische" an ihr, wenngleich ihr dieses Attribut meist nur in äußerlichem Sinne zuerkannt wurde. Da aber Äußerlichkeiten nichts besagen [...] - so sei hier gerade ihre innere Urwüchsigkeit, die leidenschaftliche Offenheit ihres stets unverkrampften Naturells als „exotisch“ [Hervorhebung im Original, R M] bezeichnet, weil solche Eigenschaften den Schmalspur-Existenzen, die aus zweiter und dritter Hand leben, „exotisch“, das heißt: fremdartig und „von anderswoher“ vorkommen müssen[...].“²⁸⁵

Dieser Artikel zeigt aber auch, wie beständig das Image der „Exotin“ war und selbst nach über zehn Jahren Exil weiter „lebte“.

²⁸³ Ebd. S. 136ff

²⁸⁴ Vgl. W. R., Aus der Werdezeit einer großen SchauspielerIn. In: Tagespost (Graz 29.12.1935) AdK, TDA, Sign. 581.15

²⁸⁵ Erwin Piscator, Du brauchst nicht zu fürchten, dass Dein Alter einsam ist. In: Joachim Werner Preuß, Tilla Durieux.

Mit der Rolle der „Salome“ und den dazu gehörenden Zuschreibungen wurde Tilla Durieux also dem Publikum in Berlin vorgestellt. In den folgenden Jahren wurde das Konstrukt um ihre Person ohne Unterlass fortgeschrieben. Als sie 1907 die „Rhodope“ in „Gyges und sein Ring“ von Friedrich Hebbel spielte, war sie den Berliner Theaterkritikern mittlerweile wohlbekannt. Das zeigt sich darin, dass sich Bewertungen auf vorangegangene Rezensionen und Rollen bezogen und auf diesen aufbauend das Image ‚Tilla Durieux‘ weitergesponnen wurde:

„Wo aber der Aufschrei verletzter Reinheit aus dem Kern der Natur hätte quellen sollen, da hatte die von östlicher Sinnlichkeit gespannte Natur der Schauspielerin alle Mühe, das zornige Keuchen hitziger Salome-Töne zu vermeiden.“²⁸⁶

Hier schimmert durch, was in den Rezensionen später noch oft Thema werden sollte: die „Natur“ Tilla Durieux`, der es unmöglich war, „echte“ Tränen zu vergießen oder „wahrhaftig“ zu leiden,²⁸⁷ weil der Verstand es ihr verbietet.²⁸⁸ Sie galt in der Presse somit als Vertreterin der SchauspielerInnen, die nicht instinktiv spielten, sondern ihren Verstand und die gelernte Technik für ihre Arbeit einsetzten. Dieses Image stimmt an dieser Stelle mit dem Selbstbild in Bezug auf die Ausübung ihres Berufes überein.²⁸⁹

Gerade zu Beginn der Theaterkarriere waren die gespielten Rollen von Bedeutung für die Ausbildung des Images der temperamentvollen „Exotin“. Das Bild von Tilla Durieux konnte durch Bezugnahme auf Vergangenes mit jeder dieser Figuren gefestigt werden.

Mit den ersten Theaterrollen in den Jahren 1903 bis 1907 wurden daher wesentliche Eckpunkte, zwischen denen sich das Image von Tilla Durieux bewegte, gesetzt: ihr exotisches Aussehen, der ausgeprägte Verstand und ein temperamentvolles Auftreten.

Im nächsten Kapitel dieser Arbeit werde ich den ersten Eckpfeiler des „Tilla Durieux Images“, Tilla Durieux als Exotin, analysieren und interpretieren.

²⁸⁶ Julius Bab, Gyges und sein Ring. In: Die Schaubühne (Berlin 1907). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86

²⁸⁷ Alfred Polgar, Maria Stuart. In: Schriften des Kritikers III, Preuss S. 90

²⁸⁸ Julius Bab, Gyges und sein Ring.

²⁸⁹ vgl. dazu: Tilla Durieux, Der Beruf der Schauspielerin. In: National-Zeitung (Berlin 28.6.1914). AdK, TDA, Sign. 583.1

6.6 „Exotisch mit unter zu viel“

Diese ersten Worte des Kapitels sind aus einer Rezension vom Theaterjournalisten Alfred Klaar zum Friedrich Schiller Stück „Kabale und Liebe“, in dem Tilla Durieux 1903 die „Lady Milford“ spielte, entnommen.²⁹⁰ Für Alfred Klaar war Tilla Durieux' Aussehen, Wesen und ihre ganze Erscheinung zu „kulturfremd“²⁹¹, um eine Frauenrolle aus dem englischen Adel überzeugend spielen zu können. Überhaupt wirkte sie eher „wie eine Prinzessin irgendeines wilden überseeischen Stammes“²⁹² als eine Dame aus dem Englischen Hof.

Alfred Klaars Worte erinnern an die Rezensionen von Oscar Wildes „Salome“, die ich im vorangegangenen Kapitel besprochen habe. Seine Worte erinnern aber auch an die tradierten rassistischen Klischees und Vorurteile in Sprache, Literatur und Alltag im deutschsprachigen Kulturraum.

Seit Ende des 17. Jahrhunderts wurde in der Wissenschaft Rasse als naturgeschichtlicher Begriff eingeführt, um Gruppen von Tieren und Menschen nach äußeren Merkmalen zu kategorisieren. Bereits die frühen Klassifikationsschemata enthielten Wertungen, indem sie Menschen in Höhere und Niedere einstufen. In Europa entwickelte sich ein Bild des „Exotischen“, welches in der gutmütigen Variante die Neugierde weckte, in der negativen Variante als wild, berechnend, verschlagen oder dumm gesehen wurde.²⁹³ Was war das Faszinierende am Exotischen? Was zog die Menschen wie im Falle Tilla Durieux' in den Bann und weckte gleichzeitig Neugierde und Furcht?

Die Exotik stellt einen Teil der fassettenreichen Wertungen des als fremd wahrgenommenen Gegenübers dar. Das Fremde dient als willkommene Projektionsfläche für die eigenen Wünsche, aber auch Befürchtungen. Es entwickelt eine (exotische) Anziehungskraft, die mit Phantasien verbunden ist. Das Fremde kann daher das Schönere, Bessere und Anstrebenswerte sein.

Nach Mario Erdheim sind daher Xenophobie und Exotismus miteinander verwandt, da beide Vermeidungsstrategien enthalten. Xenophobe Menschen meiden das „Fremde“, um die eigene Person nicht in Frage stellen zu müssen. Im Exotismus bildet das „Fremde“ einen Anziehungspunkt, ein Ziel, welches es zu erreichen gilt, um an der eigenen Situation nichts ändern zu müssen.

²⁹⁰ Alfred Klaar, Kabale und Liebe. In: Vossische Zeitung (Berlin 1903) In: Joachim Werner Preuß, Tilla Durieux. Porträt der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation (Berlin 1965) S. 85

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Werner Bergmann, Was sind Vorurteile? In: Informationen zur politischen Bildung Nr. 271, Vorurteile (überarbeitete Neuauflage Bonn 2005) 43- 49, hier S. 43

Exotismus steht dem „Fremden“ positiv gegenüber. In Hinblick auf das Geschichtsbewusstsein zeigt sich ein anderes Bild. „Exotische“ Idealisierungen sind oft ein Zeichen für die Resistenz gegenüber der Geschichte. Der Blick konzentriert sich zum Beispiel auf das Ursprüngliche, während dessen Zeitgenössisches übersehen wird. Wohingegen aus xenophobischer Sicht das „Fremde“ als außerhalb der Kultur stehend gesehen wird. Als fremd werden AusländerInnen, „Natur“-ölker und Wilde bezeichnet.²⁹⁴ Sie werden als Fremde, bezogen auf Natur-Kultur, zivilisiert-unzivilisiert, entwickelt-unterentwickelt, wahrgenommen. Wichtig ist vor allem der Gegensatz zwischen zivilisiert und unzivilisiert. Kultur wird gleichgesetzt mit Vernunft und Natur mit Unvernunft. Ähnlich verhält es sich mit zivilisiert, das als normal gilt und unzivilisiert, was als anormal gilt.

Der entscheidende Unterschied zwischen Xenophobie und Exotismus liegt in der Bewertung der jeweiligen Zuschreibungen. Aus der Sicht des Exotismus wird der „Irre“ und „Wilde“ idealisiert, während dessen vom Blickwinkel der Xenophobie die selben Eigenschaften entwertet. Das dichotome Wertesystem ist in beiden Fällen jedoch das Selbe.

Exotismus und Xenophobie müssen sich nicht zwangsläufig auf Kulturen außerhalb des eigenen geografischen Raumes beziehen.²⁹⁵ Als fremd oder exotisch können auch Personen bewertet werden, die sich im selben kulturellen Raum bewegen, wie das Beispiel von Tilla Durieux zeigt.

Aus der Konfrontation mit dem Fremden entstehen dann Vorurteile.²⁹⁶ Welche Strukturen und Konstruktionen verstecken sich also hinter den Bildern der „exotischen“ und später „slawischen“ SchauspielerIn und welche Funktionen sollen sie erfüllen? Welche Rolle spielt Fremdheit in der Wahrnehmung und Bewertung von Tilla Durieux als Person und welche rassistischen Traditionen werden bedient, um ein geschlossenes Bild zu zeichnen?

Waren es nur die geschriebenen Worte der TheaterkritikerInnen und AutorInnen, die zu diesem Image beitrugen oder wurden den geschriebenen Worten mehr Ausdruck durch Bilder und Fotografien verliehen?

In den folgenden Ausführungen möchte ich zeigen, wie TheaterkritikerInnen, AutorInnen, FotografInnen und MalerInnen gemeinsam ein Bild der exotisch slawischen Frau, mit dem unliebsamen Äußeren entwarfen und dieses durch Wiederholungen und Bezugnahmen kontinuierlich festschrieben.

²⁹⁴ Mario Erdheim, Zur Ethnopschoanalyse von Exotismus und Xenophobie. In: Mario Erdheim, Psychoanalyse und Unbewusstheit in der Kultur. Aufsätze 1980- 1987 (Frankfurt am Main 1987) S. 258- 265

²⁹⁵Ebd. 258- 265

²⁹⁶ Werner Bergmann, Rassistische Vorurteile. S. 4

6.6.1 Exotisch und wild? Rassistische Vorurteile in der Berichterstattung über Tilla Durieux

Wie die Presseberichte zeigen, irritierte Tilla Durieux` Äußeres die TheaterkritikerInnen und SchriftstellerInnen und wurde in vielen Fällen sogar als hässlich wahrgenommen, wie die bereits zitierten Kritiken zeigen und die folgenden zeigen werden.

Mein Interesse an diesem Thema wurde zusätzlich geweckt, als ich feststellte, dass Tilla Durieux das Thema Schönheit auf den ersten Seiten ihrer Autobiografie aufgriff und sich selbst als Frau beschrieb, die dem jeweiligen Schönheitsideal nicht entsprach.²⁹⁷ Wie kam es, dass sich eine 90-jährige Frau in ihren Memoiren gleich auf den ersten Seiten ausführlich mit ihrem Erscheinungsbild auseinandersetzte und dies noch dazu auf eine äußerst kritische Art und Weise?

Schon in der ersten mir zugänglichen Besprechung berichtete Paul Mahn, dass ihre Erscheinung etwas „Exotisch-Rassiges“²⁹⁸ hätte und man dadurch sofort an „glutvollere Empfindungszustände ermahnt“²⁹⁹ wurde. Er kennzeichnete Tilla Durieux` Auftreten einerseits durch Fremdheit und weckte gleichzeitig die Neugierde der LeserIn, wenn er erotisierend von „glutvolle[n] Empfindungszustände[n]“³⁰⁰ spricht.

Nach der Auffassung von Philipp Stein hatte Tilla Durieux` Darstellung gar etwas „Raubtierartiges“:

„[...] ganz ausgefüllt von der Gedankenwollust der kommenden Rache, dann blitzt ihr triumphierend die Leidenschaft aus den Augen, der Mund öffnet sich, als wollten die blinkenden Zähne raubtierartig die Beute packen, die Nüstern weiten sich, und dann schrillt plötzlich ihr Ruf nach dem Kopf des Propheten[...]“³⁰¹

Es ist kein Zufall, dass zum Vergleich Raubtiere herangezogen wurden und nicht etwa Tiere, denen eine friedlichere Natur zugeschrieben wird. Raubtiere rufen sofort die Bilder von gefährlichen und wilden Tieren in Erinnerung. Ebenso scheint der Vergleich mit Raubtieren, als Beweis für vermeintlich primitive Charaktereigenschaften und Gelüste von Tilla Durieux, benutzt worden zu sein.

²⁹⁷ Tilla Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. S. 14ff

²⁹⁸ Paul Mahn, Salomè. In: Tägliche Rundschau (Berlin 1903). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 85

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Philipp Stein, Salomè. In: Berliner Localanzeiger (Berlin 1903), In: Preuß, Tilla Durieux. S. 85

In den oben angeführten Kritiken handelt es sich um Rezensionen der „Salome“ von Oscar Wilde. In diesem Fall könnte man abschwächend hinzufügen, dass das Stück an sich die Beschreibung als exotisch nahe legen könnte, da die Handlung im vorchristlichen Palästina spielt³⁰². Im Fall von „Kabale und Liebe“³⁰³, einem Stück das im England der Schillerschen Zeit angesiedelt ist, greift dieser Hinweis nicht. Und trotzdem beschrieb Alfred Klaar, Tilla Durieux als:³⁰⁴

„[...] unbeeinflusst von der Konvention der „großen Dame“, mehr gestützt auf die Tatsache, dass das Rasseweib früh in die Lebensnot hinausgestoßen, mit der ererbten Herrschsucht eine gewisse sprunghafte Wildheit und Zerfahrenheit des Wesens verbindet.“³⁰⁵

Das kann, wie im vorangegangenen Kapitel festgestellt, als Hinweis dafür betrachtet werden, dass mit der Rolle der „Salome“ die Grundzüge des Images gelegt wurden und dieses Image im Folgenden als Kontext der anderen Rollenbeschreibungen gesehen werden kann.

Der Hinweis auf Wildheit, Herrschsucht und Rasseweib deutet auf eine Ethnisierung des Tilla Durieux einverlebten Stereotyps hin.

Wildheit steht auch für triebhafte Sexualität und bedroht dadurch die männliche zivilisatorische Ordnung.

Eine ergänzende Funktion zum Konstrukt der „wilden Exotin“ übernahmen die Tierzuschreibungen, die in den folgenden Kritiken immer wieder auftauchen.

Julius Bab war der Erste, der Tilla Durieux` Erscheinung einem geografischen Ort zuordnete. Er tat dies zwar sehr wage, in dem er von einer „östlichen Sinnlichkeit“³⁰⁶ sprach, doch ist das ein Indiz dafür, dass die KritikerInnen begannen das Image Tilla Durieux` zu konkretisieren. Julius Bab schien sich an die Rolle der „Salome“ zu erinnern, als er folgenden Kritik zu „Gyges und sein Ring“ von Friedrich Hebbel, in dem sie die „Rhodope“ spielte, schrieb:

„[...] Wo aber der Aufschrei verletzter Reinheit aus dem Kern der Natur hätte quellen sollen, da hatte die von östlicher Sinnlichkeit gespannte Natur der Schauspielerin alle Mühe, das zornige Keuchen hitziger Salome-Töne zu vermeiden.“³⁰⁷

³⁰² Oscar Wilde, Salomé. Tragödie in einem Akt. (Frankfurt am Main 1999)

³⁰³ Friedrich Schiller, Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (Mannheim 1997)

³⁰⁴ Rolf-Peter Janz, Einleitung . In: Rolf-Peter Janz (Hg.), Faszination und Schrecken des Fremden (Frankfurt am Main 2001) S. 13

³⁰⁵ Alfred Klaar, Kabale und Liebe. In: Vossische Zeitung (Berlin 1903). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 85

³⁰⁶ Julius Bab, Gyges und sein Ring. In: Die Schaubühne (Berlin 1907). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86

³⁰⁷ Ebd.

Wurde die Exotik von Tilla Durieux bei den „Salome“-Rollen noch als besonders überzeugend und dem Stück entsprechend angesehen, so wurde das Exotische in den weiteren Rollen oftmals als störend empfunden, wie die folgenden Artikel zeigen werden. Die Ambivalenz zwischen Faszination und Ablehnung des exotisch Fremden an Tilla Durieux tritt zu Tage. Die vertraute Ordnung wird zu Disposition gestellt und damit dem Risiko des Zusammenbruchs ausgesetzt.³⁰⁸

Alfred Klaar sah in ihrem „Sphinxgesicht und den Schlangenlinien ihrer Bewegung“³⁰⁹ einen „exotischen Reiz“³¹⁰, wenngleich er sich vom Rest der Darstellung der „Rhodope“ in „Gyges und sein Ring“ wenig begeistert zeigte.

Das Sphinxgesicht Tilla Durieux` als exotischer Reiz? Sphinxen sind rätselaufgebende Wesen, halb Frau halb Tier.³¹¹ Vergleicht man diese Beschreibungen mit den Zuschreibungen aus der Tierwelt, tritt die Sphinxmetapher als vorläufiges Ergebnis der Zuschreibungen in der Presse in Erscheinung. Die Sphinx verkörpert gleichzeitig exotische Reize und die gefährliche Wildheit von Raubtieren. Tilla Durieux` Zuschreibungen sind auch hier wieder gezeichnet von der Gleichzeitigkeit der Abneigung und Bewunderung ihrer Person.

In der nächsten Rezension des Stückes „Marquis von Keith“ von Frank Wedekind, in dem sie die „Gräfin Werdenfels“ spielte, empfand er die von ihr verkörperte „Schlangenglätte und die siegesgewisse Kälte“³¹² überzeugend. Doch Alfred Klaars Bild über Tilla Durieux änderte sich. 1908 schrieb er bereits:

„Vor fünf Jahren noch wild und zerfahren [...] jetzt hat sie sich in die Forderungen des Charakters hineingefunden[...] bracht sie den Ton der großen Dame[...]“³¹³

Die große Dame hatte scheinbar nichts mehr gemein mit dem „Sphinxgesicht“ und der „Schlangenglätte“. Alfred Klaar hielt diese Darstellung der „Lady Milford“ für angebrachter. Dieses Beispiel verdeutlicht das schwierige Verhältnis, das Tilla Durieux und die Presse im Allgemeinen hatten. Die Glaubhaftigkeit von Tilla Durieux` Darstellungen war oftmals an überzeugendes Aussehen und Auftreten gekoppelt. Um überzeugend auf der Bühne zu sein,

³⁰⁸ Rolf- Peter Janz, Einleitung. S. 10

³⁰⁹ Alfred Klaar, Gyges und sein Ring.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Erdheim, Zur Ethnopschoanalyse von Exotismus und Xenophobie. S. 260

³¹² Alfred Klaar, Marquis von Keith. In: Vossische Zeitung (Berlin 1907). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86

³¹³ Alfred Klaar, Kabale und Liebe. In: Vossische Zeitung (Berlin 1903). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 85

so die Meinung von Siegfried Jacobsohn, bräuchte sie nur „ein bisschen Schlangenhaftigkeit, Koketterie, Hitze“ mit „ehrliche[r] Verlogenheit und Eifersucht zu mischen“.³¹⁴

Obwohl Alfred Klaar eine Veränderung an Tilla Durieux` Auftreten feststellte, so beschrieb Norbert Falk Tilla Durieux in der Rolle der „Eboli“ in „Don Carlos“ von Friedrich Schiller in der gewohnten Manier als „Ein[en] Nervensturm“ mit „Katzenhaft-wilde[r] Erregtheit, ganz Weib - gar nicht Prinzessin.“³¹⁵

Somit kann Alfred Klaars Bewertung als Ausnahme gesehen werden, denn in den folgenden Rezensionen wimmelt es nur so von Schlangen, Katzen, Sphinxen und Raubtieren mit wildem Charakter.³¹⁶

Auffällig ist, dass die KritikerInnen in seltener Übereinstimmung die Überzeugungskraft von Tilla Durieux betonten, wenn es darum ging, selbstbewusste, fast boshafte Frauen zu spielen. Das Wilde und Exotische der Frauenfiguren, darin waren sich die KritikerInnen einig, seien durch Tilla Durieux` Spiel überzeugend verkörpert worden, so überzeugend, dass selbst die Privatperson Tilla Durieux nach dem selben Muster beschrieben wurde, wie ein Artikel von Else Lasker-Schüler zeigt:

„Auf dem Sezessionsfest im Februar teilte sich die Menge in zwei Flittergitter, als sie den Saal betrat. Sie trug ein dunkles Spitzenkleid und eine hängende Nelke im Haarknoten. Ich fragte den Rektor in Frühlingserwachen an unserem Tisch, wer die schwarze Leopardin mit dem Blutstropfen am Nacken sei. [...]“³¹⁷

Tierfiguren spielte also eine bedeutende Rolle in Rezensionen über Tilla Durieux. Welche Funktionen hatten diese Zuschreibungen und Konstruktionen zu erfüllen?

Der Verweis auf das Raubtierhafte an Tilla Durieux` Erscheinung und Charakter steht in der Tradition des „Exotik“-Begriffes. In den Nachschlagewerken des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts meint „exotisch“ „fremdländisch“ oder „fremdrassig“. Bei ausführlicheren Beschreibungen wurde auf exotische Pflanzen und Tiere verwiesen, die aus der Ferne nach

³¹⁴ Siegfried Jacobsohn, Don Carlos. In: Die Schaubühne (Berlin 1909). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86

³¹⁵ Norbert Falk, Don Carlos. In: Berliner Morgenpost (Berlin 1909). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86

³¹⁶ vgl.: AutorIn unbekannt, Judith. In: Die Zeit (Wien 1909/10). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 87; Autor unbekannt, Kabale und Liebe. In: Deutsches Pragerblatt (Prag 1911). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 85; Else Lasker-Schüler, Tilla Durieux. In: Das Theater. Illustrierte Halbmonatsschrift für internationale Bühnenkunst (Berlin Januar 1910), AdK, TDA, Sign. 506; Heinrich Mann, Tilla Durieux. In: Zeit im Bild (Jg. 11, Nr. 17, 23.4.1913) S. 1913. Gedruckt in: Archiv Blätter 11, Tilla Durieux. „Der Beruf der SchauspielerIn“ (Berlin 2004) S. 42

³¹⁷ Else Lasker-Schüler, Tilla Durieux. In: Das Theater. Illustrierte Halbmonatsschrift für internationale Bühnenkunst (Berlin Januar 1910), AdK, TDA, Sign. 506

Europa gebracht wurden.³¹⁸ Der Vergleich mit der Tierwelt bei der Verwendung von „Exotik“-Metaphern kann daher als symptomatisch für die Verwendung des „Exotik“-Begriffes an sich, auch bei Tilla Durieux, gesehen werden.

Das Konstrukt erweist sich daher gleich in zweifacher Hinsicht als ideologisch fruchtbar. Zum einen lässt sich das Fremde plakativ beschreiben, in dem man sich an vorgefertigten Deutungsschemata bedient und mit eindringlichen Bildern arbeitet. Zum anderen wird Tilla Durieux zum Kontrapunkt der mitteleuropäischen Gesellschaft, indem die für den Vergleich herangezogene Tierwelt außerhalb Europas angesiedelt ist. Aus den Beschreibungen der wahrgenommenen Gestaltungsmittel geht also hervor, wie sich das Bild von Tilla Durieux, ihr Image als Exotin, formiert haben könnte. Natürlich waren damit keine endgültigen Tatsachen geschaffen, denn das Image wurde immer wieder neu bewertet und durch andere Konstrukte der Zuschreibung ergänzt und erweitert.

6.6.2 Tilla Durieux - Die Schlange

„Diese Durieux, diese Schlange, wollte, dass ich eine alte Amme spiele. Aber Gott ließ den Krieg kommen und vereitelte den Plan!“ Adele Sandrock³¹⁹ über Tilla Durieux, zitiert nach einem Interview mit Tilla Durieux³²⁰

In dem Interview, das auf einer Schallplatte erhalten ist, lässt Tilla Durieux die Stimme lauter werden, wenn sie das Wort Schlange ausspricht. Sie holte merklich tief Luft und schleuderte das Wort ihrem Gegenüber entgegen. Beim Interviewpartner Herbert Ihering löste sie mit diesem Stilmittel ein deutlich hörbares Lachen aus. Beide zeigten sich, um 1960, amüsiert über die 1914 angeblich getroffene Aussage von Adele Sandrock.³²¹

Etwa zur selben Zeit wie Adele Sandrocks Bemerkung häufen sich die Schlangen-Metaphern in den Rezensionen, wie die Berichte zur Rolle der „Lulu“ von Frank Wedekinds „Erdgeist“, zeigen.

³¹⁸ Rolf Trauzettel, Exotismus als intellektuelle Haltung. In: Wolfgang Kubin (Hg.), Mein Bild in deinem Auge. Exotismus und Moderne: Deutschland-China im 20. Jahrhundert (Darmstadt 1995) S. 1-17, hier S. 1

³¹⁹ Anm.: Eine Gegendarstellung oder Bestätigung in Adele Sandrocks Erinnerungen konnte ich leider nicht finden. Vgl. dazu: Adele Sandrock, Mein Leben (Wien 1940)

³²⁰ „Weißt du noch...“, Interview (Berlin/DDR 1967), Interviewer: Herbert Ihering und Rolf Ludwig, Schallplatte, Litera 860118, Adk, AVM 30.0013

³²¹ In der Autobiografie von Adele Sandrock, konnte ich diese Erzählung nicht wieder finden. Vgl. dazu: Adele Sandrock, Mein Leben (Wien 1940)

Wieder spielen Charakterzüge der „Lulu“ mit hinein in die Beurteilung, jedoch stellen diese nur eine Art Denkanstoss für weiterführende Beschreibungen durch die AutorInnen dar.

Die „Bühne und Welt“ berichtete von einer „Lulu“, die „in der Sprache ihres schlanken, biegsamen Körpers von faszinierender Sinnlichkeit“³²², war. Schlange als Begriff, fällt hier zwar nicht, die Beschreibungen Tilla Durieux` Körper legen aber Assoziationen mit diesem Tier nahe.

In den ersten Artikeln hielten sich die AutorInnen noch bedeckt, was es denn im Konkreten bedeutet, Eigenschaften der Schlange zu „besitzen“. In der Schaubühne erschien 1913 schließlich doch eine Rezension der „Lulu“, die die Eigenschaften genauer aufschlüsselte. Tilla Durieux war:

„Schlange zugleich und Löwin, mit der äußersten Fähigkeit zum Genießen, Beglücken, Quälen und Leiden. Ihre Schönheit und ihre Verführungskunst ist kluge Bewusstheit, in Genuss und Schmerz reflektiert sie und ist doch fähig zur tiefsten Empfindung und zum größten Schmerz.“³²³

Das Berufen auf die Verführungskunst von Schlangen hat lange Tradition. Schon in der Bibel, trat die Schlange in Zusammenhang mit dem Sündenfall in Erscheinung. Diese Zuschreibungen finden sich, wie die Artikel über Tilla Durieux zeigen, auch um 1910 wieder.

Ein Jahr später spielte Tilla Durieux die „Maria Stuart“ von Friedrich Schillers gleichnamigem Stück. Diese Rolle hat auf den ersten Blick nichts gemein mit der Rolle der „Lulu“. In den Interpretationen der Rollen durch die Presse finden sich aber Übereinstimmungen. Tilla Durieux` Körper wurde als „schön“, „geschmeidig“ und sich „ewig hin- und herschwingend“³²⁴ beschrieben. Wieder wurden Schlangenmetaphern für die Beschreibung Tilla Durieux` Körper herangezogen.

Scheinbar in der biblischen Metaphorik verweilend wurde Tilla Durieux in der Rolle der „Cleopatra“ von William Shakespeare zur „sündhafte[n] und reine[n] [...] animalische[n] und kluge[n] Cleopatra“³²⁵, gemacht.

Noch konkreter in den Beschreibungen des Äußeren wurde eine AutorIn der Württembergischen Zeitung 1914:

³²² AutorIn unbekannt, Erdgeist. In: Bühne und Welt (Berlin 1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 88

³²³ Ebd.

³²⁴ F. R., Maria Stuart. In: Süddeutsche Zeitung (München 1914). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 90

³²⁵ J. Fr., Antonius und Cleopatra. In: Berliner Tageblatt (Berlin 1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 89

„Sie ist unschön: platt gedrückte Nase in hagerem Gesicht, unadelige Gestalt, sehr schlechte, gebeugte Haltung; [...]am unköniglichsten von allen ist diese Königin.“³²⁶

Jahre später, als Tilla Durieux „Potiphars Weib“ in der „Josephslegende“ von Kessler, Hofmannsthal und Strauß spielte, tauchen wieder gehäuft Schlangenmetaphern in den Beschreibungen auf:

„[...] mit dem leicht aufgeworfenen Näschen, das Begierde und Energie verrät. Mit dem schlanken, schmiegsamen Leib, der Josephs Glieder umschmeichelt, umkriecht. Wundersam malt sie das langsame Erwachen aus der Starrheit, wenn die versteinerten Lippen sich lüsterne Lächeln spitzen.“³²⁷

Da in den vorangegangenen Rezensionen immer wieder Schlangenmetaphern verwendet wurden, scheinen die in der Folge unternommenen Versuche, Sündhaftigkeit und animalische Wesenszüge hinein zu interpretieren nur mehr als Variationen der in den Theaterkritiken vorgenommenen Charakterisierungen ihres Spiels:

"[...]das Geschmeidigwerden des ganzen Körpers bis zur berührungslosen Liebkosung des Knaben und zum innerlichen Hinschmelzen.“³²⁸

In der Tradition der Produktion von rassistischen Stereotypen fügt sich das Bild der falschen und verführerischen Schlange als Charaktereigenschaft einer als fremd wahrgenommenen Person nahtlos ein. Die nahe gelegte Assoziation ist Ausdruck der Kenntlichmachung von Charakterzügen, die außerhalb der bürgerlichen (Moral-)Vorstellungen angesiedelt waren. Die Berichte zeigen die xenophobe Haltung gegenüber den als fremd beschriebenen Eigenschaften Tilla Durieux`. Die Anziehungskraft des Fremden tritt an dieser Stelle in den Hintergrund der Wahrnehmung.

³²⁶ Anonymos, Tilla Durieux als Maria Stuart. Stuttgarter Kgl. Hoftheater. In: Württembergische Zeitung, (1914), S. 214. AdK, TDA Sign. 520

³²⁷ Dr. Erich Urban, Josephslegende. In: BZ am Mittag (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 91

³²⁸ L.S., Josephslegende. In: Berliner Tageblatt (Berlin 1921) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 91

6.6.3 Hin und her - Das Image von Tilla Durieux wackelt

Tilla Durieux als Fremde war also manifestiert. Wurden diese rassistischen Ressentiments gegen sie oder für sie in den Beschreibungen zu ihrer Person und ihrem Schaffen als Schauspielerin verwendet?

Dass sich die überwiegende Anzahl der AutorInnen rassistischer Vorurteilen bediente, um sie zu beschreiben, habe ich ausführlich geschildert. Die Bewertung dieser Stereotypisierungen lässt sich nicht so eindeutig festmachen. Vielmehr stellte sich heraus, dass die Bewertung sehr stark von den Interpretationen und Wertvorstellungen der individuellen AutorIn abhängig waren.

Die AutorInnen zeigten sich neugierig und fasziniert von Tilla Durieux` Erscheinungsbild, gleichzeitig aber auch abgeschreckt von ihrem als fremd wahrgenommenen Äußeren. Am Beispiel Tilla Durieux zeigt sich, wie Fremdheit und Exotismus in der Presse abgehandelt wurden.

Gänzlich negativ sah eine AutorIn im „Deutschen Pragerblatt“ Tilla Durieux` exotisches Aussehen:

"Die Künstlerin entbehrt jedes äußeren, sinnlichen Reizes - das Gesicht zeigt exotische Linien, die Gestalt ist lässig, neurasthenisch-müde zieht sie sich über die Bühne. [...]"³²⁹

Im Gegensatz dazu steht die Bewertung von Hans Land in der ersten biografischen Darstellung von Tilla Durieux. Auch er macht Tilla Durieux` Äußeres zum Thema und baut damit auf vorhergehende Rezensionen auf. Jedoch bewertete er ihre Erscheinung doch eher positiv, wenn er schreibt, dass „ihre Erscheinung von ganz besonderer Art, ihre körperlichen Mittel erlesen“³³⁰ waren. Und weiter:

„[...] Ihre Züge sind bedeutend, ohne schön zu sein. Die Ausdrucksfähigkeit des Gesichtes, ist schier unbegrenzt. Diese Darstellerin kann königlich schön und hexenhaft hässlich aussehen. Der schlanke Leib ist in Bewegung und Pose von grandioser Plastik.“³³¹

Um 1913 begann man Tilla Durieux` Erscheinung in einem ganz anderen Licht zu sehen. Heinrich Mann war der Erste, der sich von den rassistischen Konstruktionen zwar nicht ganz

³²⁹ AutorIn unbekannt, Kabale und Liebe. In: Deutsches Pragerblatt (Prag 1911). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 85

³³⁰ Hans Land, Tilla Durieux. In: Reclams Universum/ Weltrundschau, Heft 7 (1913). AdK, TDA Sign. 581.3-5

³³¹ Ebd.

entfernte, sie jedoch unter einem völlig neuen Aspekt betrachtete. „Wild“ wurde ersetzt durch „Energie“ und „exotisch“ wurde zu „modern“:

„[...] man kennt für das was modern heißt, keine vollkommeneren Vertreterin. Sie hat alles was modern heißt. Persönlichkeit, erarbeitet und wissend, nervöse Energie und die weite Schwungkraft des Talents.“³³²

Man könnte meinen, damit wäre Tilla Durieux zufriedenstellend beschrieben, doch auch Heinrich Mann kommt ohne rassistische Stereotype nicht aus und greift auf die „alt bewährten“ Zuschreibungen zurück, um seine Worte zu bekräftigen:

„Jede Gestalt von ihr hat diese geschulte Anmut, hinter der Wildheit zum Sprung bereit liegt, diesen Wohlklang mit Ausbrüchen, dies Hin und Her, diese Doppelrassigkeit.“³³³

Die bisherigen Rezensionsanalysen haben gezeigt, wie sich der Stil der ersten Kritiken in jeder neuen Besprechung fortschrieb, wie scheinbar Bezug genommen wurde auf Vorangegangenes. Die Bedeutung des Rollenkonglomerates, von Salome über Judith und der Rhodope bis hin zur Gräfin Werdenfels, ist meiner Meinung nach nicht zu unterschätzen, da viele Charaktereigenschaften der verkörperten Rollen auf Tilla Durieux übertragen wurden. Zurückgreifend auf bewährte Muster wurde systematisch die kategoriale Verbindung von exotisch, wild und „raubtierhaft“ vorgenommen. Das rassistische Tilla Durieux Image war nunmehr voll entfaltet.

Exkurs: Tilla Durieux und Alfred Kerr

Es hat einen ganz bestimmten Grund, warum ich gerade Alfred Kerr als Beispiel herausgreife, um den Umgang von Tilla Durieux mit den Medien zu schildern.

Alfred Kerr hat sich als Kritiker einen Platz in das kulturelle Gedächtnis der Menschen geschrieben. Seine Kritiken wurden im Fall Tilla Durieux gerne als Beispiel herangezogen,

³³² Ebd.

³³³ Heinrich Mann, Tilla Durieux. In: Zeit im Bild (Jg. 11, Nr. 17, 23.4.1913) S. 1913. Gedruckt in: Archiv Blätter 11, Tilla Durieux. „Der Beruf der Schauspielerin“ (Berlin 2004) S. 42

um ihr Theaterleben in der Retrospektive zu erzählen.³³⁴ Gerade die „Hirschkuh (die Paprika gegessen hat)“³³⁵, hatte es den KritikerInnen angetan.

Auch in Tilla Durieux` Erinnerungen findet man diese Rezension, wenn sie von der Rolle der „Judith“ im gleichnamigen Stück von Friedrich Hebbel berichtet:

„Kerrs Kritik bezeichnete mich als „Hirschkuh, die Paprika gegessen hatte“³³⁶ [Hervorhebung im Original, R M]

Im Gegensatz zu den meisten anderen KritikerInnen fand Alfred Kerr an mehreren Stellen Platz in Tilla Durieux` Erinnerungen. In dem Kapitel, „Neben den Kulissen“ stellt sie Alfred Kerr der LeserIn wie folgt vor:

„In dieser Zeit regierten zwei Journalistenkönige in Berlin, die Wedekinds unbedingte Anhänger waren: Alfred Kerr und Maximilian Harden. Kerrs literarische Kritiken waren wie Rasiermesser. Um ein blendendes Bonmot anbringen zu können, verkaufte er sein Seelenheil, auch wenn er damit eine Schauspielereexistenz erschweren oder vernichten konnte. Er sah mit seinem Bart wie eine frisierte Wanze aus und fühlte sich unter einem breiten Atlaspastron jean-paulisch. Sein Tätigkeitsfeld war „Der Tag“ und das „Berliner Tageblatt“. Es sei ihm gutgeschrieben, dass er hier viele Lanzen für Wedekind brach, und, immerhin, wenn ich heute seine Bücher lese, bewundere ich seinen Geist und sein Wissen.“³³⁷

Der Missmut über Alfred Kerrs Art und Weise zu arbeiten rührte aus einer Auseinandersetzung im Jahr 1910. Alfred Kerr, bis dahin befreundet mit ihr, überschritt nach Meinung von Tilla Durieux die Grenze des guten Geschmacks als er eine private Begebenheit von Tilla Durieux mit dem Polizeipräsidenten von Jagow dafür benutzte, um gegen die Zensur in der Presse zu wettern.

Von Jagow schrieb der verheirateten Tilla Durieux nach einem Auftritt eine Karte, mit der Einladung zu einem privaten Treffen. Nach den Vorstellungen dieser Zeit wurde dadurch die bürgerliche Moralvorstellung verletzt. Alfred Kerr nahm dies zum Anlass, um eine Kampagne gegen von Jargow in der Zeitschrift „Pan“, die Paul Cassirer herausgab, zu starten.³³⁸

³³⁴George Salmony, Vor 70 Jahren: Salome I.. Zum Tode der Schauspielerin Tilla Durieux (München 22. 2.1971). Adk., TDA 598

³³⁵ Alfred Kerr, Hebbel „Judith“ und Holofernes. Deutsches Theater, Berlin. In: Der Tag (Berlin 27.2.1910, S. 45). AdK., TDA Sign. 520

³³⁶ Durieux, Eine Tür steht offen, S. 59

³³⁷ Ebd. S. 47

³³⁸ Ebd. S. 71-74

Nachdem Abdruck des Artikels von Alfred Kerr und den Reaktionen von von Jagow zieht Tilla Durieux ein Resümee in ihrer Autobiografie:

„Ich war der Ansicht, man hätte mich wenigstens fragen können, und hatte deswegen eine etwas heftige Auseinandersetzung mit Kerr, der sich sehr beleidigt zeigte, und seine Beurteilung meiner Leistung war von diesem Tag an eine übermäßig scharfe. Jedoch war das vielleicht für mich nicht so ungünstig, denn ich wurde durch schlechte Kritiken nicht entmutigt, sondern eher angespornt“³³⁹

Wodurch sah sich Tilla Durieux von Alfred Kerrs Worte angegriffen?

Folgt man ihren Schilderungen in der Autobiografie, war Tilla Durieux darum bemüht, eine Ehe nach den Vorstellungen des Bürgertums zu leben. Wie ich in Kapitel 5.9 dieser Arbeit beschreibe, sah sich Tilla Durieux der Skepsis Paul Cassirers Familie ausgesetzt, die ihren Lebenswandel für nicht adäquat für eine Frau aus „gutem Hause“ hielten. Durch Alfred Kerrs Kampagne gegen den Polizeipräsidenten und die dadurch provozierte Verwicklung ihrer Person in einen „Sitten“-Skandal sah sie ihr selbst auferlegtes Image der bürgerlichen Frau bedroht.

Alfred Kerr griff 1913 in der Kritik zur „Pygmalion“ von George Bernhard Shaw Tilla Durieux als Person und ihre Leistung abermals an:

„Warum nahm sie diese Maske? Das Antlitz einer ausgebleichten Negerin? Sie war [...] nicht sehr gut als diese Person; bloß als die Schauspielerin dieser Person. [...] Sie ist ein Plakatgeschöpf.“³⁴⁰

Die Reaktion Tilla Durieux` ist in der 41 Jahre später erschienenen Autobiografie erhalten:

„Diesmal hatte niemand etwas an mir auszusetzen, nur Herr Kerr fand, ich hätte die Maske einer ausgebleichten Negerin und sei überhaupt ein Plakatgeschöpf.“³⁴¹

Dieses Beispiel zeigt, dass die Berichterstattungen einen nicht unbedeutenden Stellenwert innerhalb der Erinnerungen von Tilla Durieux einnahmen und als Wegmarker des Erinnerns funktionierten.

Im folgenden Kapitel werde ich Tilla Durieux` Portraits mit den in der Presse gezeichneten Bildern vergleichen und nach Übereinstimmungen oder Gegendarstellungen suchen.

³³⁹ Ebd. S. 74

³⁴⁰ Alfred Kerr, Pygmalion. In: Der Tag (Berlin 1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 89

³⁴¹ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 89

6.6.4 Die meist gemalte Künstlerin - vom Entstehen eines Mythos

Die folgende Passage stammt aus einem Interview von Herbert Ihering und Rolf Ludwig, das die beiden 1967 in Berlin-Ost aufgezeichnet haben. Nachdem Tilla Durieux auf die Fragen zu ihrem Elternhaus, ihrer Erziehung, der Schauspielschule und den ersten Auftritten geantwortet hatte, fragte Herbert Ihering:

„Ich finde das begeisternd was sie gesagt haben, aber ich möchte doch auf den einen Ausdruck zurückkommen, den ihnen dieser Mann da zuerst von ihnen gesagt hat, über ihr Gesicht. Denn Ihr Gesicht, faszinierte kaum zehn Jahre später, schon berühmte Künstler, Zeichner, Maler Bildhauer. Ich kenne kaum eine Schauspielerin, die so oft bildnerisch gestaltet wurde wie sie, liebe Tilla Durieux.“³⁴²

Herbert Ihering bezieht sich hier auf die Erzählung von Tilla Durieux, über die Reaktion des Theaterdirektors Stanislaus Lesser in Olmütz:

„Sein missbilligender Blick ließ mich Schlimmes ahnen: „Mit dem Ponem (jüdischer Ausdruck für Gesicht) wollen Sie zur Bühne? Lernen Sie lieber kochen!“³⁴³

Tilla Durieux antwortet:

„Ja das fing an dadurch auch, dass ich meinen ersten Mann, Eugen Spiro heiratete, der Maler war. Dann kam Liebermann und Bormann und mein schönstes Bild ist von August Renoir. Es waren die Bildhauer Barlach und der Schweizer Bildhauer Haller. Ich kann sie alle gar nicht aufzählen, die mein Gesicht interessierte und die es darstellen wollten.“³⁴⁴



Abb.2: Auguste Renoir, Tilla Durieux, 1914, Metropolitan Museum of Art, New York.

³⁴² „Weißt du noch...“. Interview

³⁴³ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 10

³⁴⁴ „Weißt du noch...“. Interview

Was sich hier in dem von mir ausgewählten Ausschnitt aus dem Interview von Herbert Ihering und Rolf Ludwig mit Tilla Durieux vollzog, ist die Fortschreibung vom Mythos der am meisten dargestellten Künstlerin ihrer Zeit, der seinen Anfang in Tilla Durieux' Autobiografie nahm.³⁴⁵ Für den Diskurs um Tilla Durieux' Aussehen übernehmen die angesprochenen Portraits, zumindest für Tilla Durieux, eine wichtige Rolle. Welchen Einfluss sie auf die Wahrnehmungen der AutorInnen hatten, kann ich nicht feststellen. Was ich aber leisten kann, ist ein Vergleich der gedruckten Worte mit den Darstellungsformen der Tilla Durieux Portraits. Ich kann Übereinstimmungen und Widersprüche erarbeiten und interpretieren.

Ihrem „schönste[n] Bild“³⁴⁶, das Portraits von Auguste Renoir, widmet sie in ihrer Autobiografie ein eignes Kapitel, indem sie die Zusammenarbeit und die Entstehung detailliert beschreibt.³⁴⁷

Vergleicht man das Bild mit den Rezensionen aus dieser Zeit, so tritt ein Widerspruch zum Vorschein. Das Gesicht Tilla Durieux' wirkt sehr sanft und ruhig. Ihr gutmütiger Blick wird durch ein Lächeln auf den Lippen unterstrichen. Die gerade und korrekte Haltung erinnert an eine Dame.

In diesem Portrait findet sich nichts von der „Exotischen“, mit „wilden“ Wesenzügen und unruhigem Charakter. Das Portrait zeichnet ein genau konträres Bild von Tilla Durieux.

Dies legt die Annahme nahe, dass ihr Selbstbild mit dem der Presse nicht übereinstimmte.

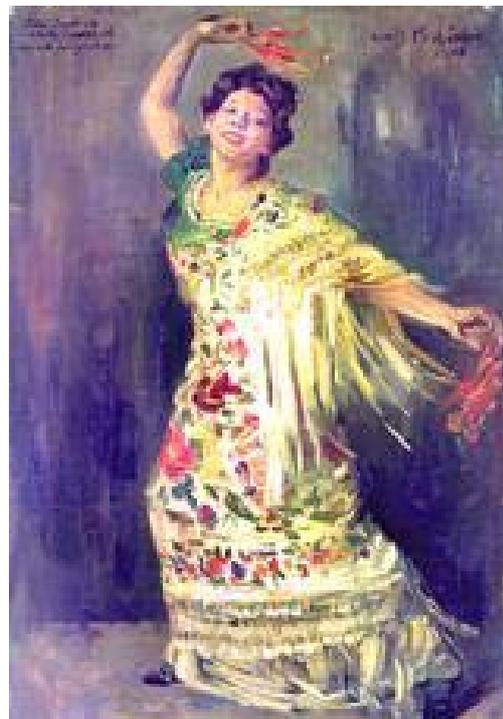


Abb.3: Lovis Corinth, Tilla Durieux,
1908,Sophie Althaus, Riezlern.

³⁴⁵ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 94

³⁴⁶ „Weißt du noch...“, Interview

³⁴⁷ siehe Kapitel „1914 Renoir“. In: Durieux, Eine Tür steh offen S. 94-98

Lovis Corinth schien sich 1908 sehr wohl an die Darstellungen in der Presse zu erinnern, als er Tilla Durieux als spanische Tänzerin portraitierte (siehe Abb. 3).

Er zeichnete Tilla Durieux in einem bunten langen Kleid mit roten Bändern in der Hand, die sich scheinbar zu Musik bewegt. Ihr schwarz gelocktes langes Haar trägt sie hochgesteckt. Ihr Gesicht ist uns zugewandt und ihr Mund mit den roten Lippen steht leicht offen.

Das Portrait von Lovis Corinth ergänzt und unterstreicht den Diskurs der als „kulturfremd“ wahrgenommenen Erscheinung. Die Art und Weise wie er Tilla Durieux` Körperhaltung darstellt, das bunte Kleid mit langen Fransen und der auffordernde Gesichtsausdruck mit dem leicht geöffneten Mund, erinnert stark an die Darstellung von Romnija und Sintiza um die Jahrhundertwende, als der Stereotyp „Carmen“ gerade am Entstehen war.³⁴⁸

Wenngleich Tilla Durieux nie als Romni oder Sintiza bezeichnet wurde oder was wahrscheinlicher gewesen wäre, als „Zigeunerin“, so erinnert nicht nur Lovis Corinths Portraits an die Darstellung derselben. Folgt man Iris Wiggers Untersuchung zur Typisierung von Roma und Sinti, so entdeckt man einige Übereinstimmungen. Im 19. und Anfang 20. Jahrhundert wurden „Zigeuner“ im ethnologischem Grundton als mit „orientalischem“ Äußerem, einer etwas „finsteren“ Physiognomie oder allgemeiner als mit „fremdartigem Aussehen“ beschrieben.³⁴⁹

Das Bild von Lovis Corinth unterstützte den Prozess der rassistischen Konstruktion des Images von Tilla Durieux, die immer enger mit der Vorstellung einer fremden Kulturzugehörigkeit von Tilla Durieux verwoben wurde.

Es ist gleichzeitig aber auch eine Darstellung der exotischen Anziehungskraft Tilla Durieux`. Die roten Lippen und der leicht geöffnete Mund deuten auf die Sexualisierung ihrer Ausstrahlung hin und die fröhlichen, bunten Farben ihrer Kleidung unterstreichen die exotischen Reize Tilla Durieux`. Die (exotische) Erotik Tilla Durieux` stellt einen Aspekt der Faszination, die von Tilla Durieux ausging, dar.

Die erotisierenden Imaginationen entsprangen, wie auch am Beispiel von Tilla Durieux sichtbar wird, meist den (sexuellen) Bedürfnissen des europäischen Mannes und verweist auf dessen spezifische sexuelle Identitätsfunktion. Das Exotische wurde als göttlich oder xenophobisch als teuflisch betrachtet,³⁵⁰ wie auch die unterschiedlichen Bewertungen des Fremden an Tilla Durieux zeigen.

³⁴⁸ vgl. dazu: Heike Walter, Carmen für die bürgerliche Jugend. Die schöne Zigeunerin als politische Versuchung. In: Wulf D. Hund (Hg.), Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion. (Duisburg 1996) S. 91-107

³⁴⁹ Iris Wigger, Ein eigenartiges Volk. Die Ethnisierung des Zigeunerstereotyps im Spiegel von Enzyklopädien und Lexika. In: D. Hund (Hg.), Zigeuner. S. 37-66, hier S. 48

³⁵⁰ Henrick Stahr, Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus. Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierten 1919- 1939 (Hamburg 2003) S. 28

6.6.5 Endgültige Imagebildung?

Wie die oben angeführten Beispiele zeigen, wurden geradezu übereinstimmend wesentliche Teile einer für Tilla Durieux charakteristischen Darstellungskunst ausformuliert. Sukzessiv wurde ein Wissen um eine, wie auch immer bezeichnete Spezifik ihrer Schauspielkunst gleichsam integriert in ein vermeintliches Wissen über die Person Tilla Durieux. Was in den ersten ausführlicheren Kritiken als für die jeweilige Rolle Einstudiertes bewertet wurde, wurde später als Ausdruck von Tilla Durieux` Wesensart beschrieben, womit zwangsläufig jede neue Rolleninterpretation als eine von vielen Facetten ihrer eigenen Persönlichkeit erschien. Idealtypisch erscheint in diesem Zusammenhang eine Kritik von Alfred Kerr von 1917 zu sein, wenn er Tilla Durieux als „tapfer“ beschreibt und ihm die „passive Leidende“ in Tilla Durieux fehlt:

„Diese Frau ist geistig so vif, dass ihr die Einfachheit des Schmerzes fehlt. Sie ist[...] fortreibend, aufpeitschend, widerlegend, Recht fordernd, Fragen stellend; aber weinend? Weinend nicht. weshalb weint man nicht mit ihr? Weil man sicher ist: hier steht ein wacher Mensch, so bewusst; man weint mit den Hilflosen. (Oder mit den Tapferen, die sich irgendeine Blöße geben, inmitten der Tapferkeit; aber sie gibt sich keine.)“³⁵¹

Für die Imagebildung Tilla Durieux` stellte dies einen entscheidenden Schritt dar. Nur indem betont wurde, ihr Schauspiel zu durchschauen und die dahinter stehende Person zu erkennen, wie es Alfred Kerr tat, kann die endgültige Imagebildung Tilla Durieux` gelingen. Mit der Beschwörung von bewusstem Spiel und gespielterm Leid (ohne es wirklich nachempfinden zu können), als Diktion künstlerischen Gestaltens, wurde auf das fortwährende Gleichsetzen der Person Tilla Durieux mit den von ihr verkörperten Rollen hingearbeitet.

Einen vorläufigen Höhepunkt dieser Entwicklung stellte ein ausführlicher Bericht von Kurt Tucholsky in der Schaubühne dar, der den Titel „Tilla Durieux“³⁵² trug. Er beginnt mit der Feststellung, dass Tilla Durieux „eine ganze Schicht unverstandener Frauen (was viel ist) und sich selbst (was nicht allzu viel besagt)“³⁵³ repräsentierte. Echte Gefühle empfinden zu können traut auch er ihr nicht zu. Das; was an Gefühlen gezeigt wurde, interpretierte er als „deplaciert[s] Unnaturburschentum[s]“³⁵⁴. Tilla Durieux war für ihn folglich als Schauspielerin „kaum allzu ertragreich“³⁵⁵.

³⁵¹ Alfred Kerr, Kernbelichtung (1917) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 50

³⁵² Kurt Tucholsky, Tilla Durieux, In: Die Schaubühne (Berlin 12.02.1914), Nr. 7, S. 184

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd.

Viel wichtiger sind aber seine Schlussfolgerungen, die er aus dieser Erkenntnis zog. Er sah Tilla Durieux aufgrund ihrer Gefühlkälte als prominente Vertreterin von „Salonschlangen, dämonische Dummchen, Kleopatras ohne einen Antonius“³⁵⁶. Die Herkunft dieses „Typ[s]“³⁵⁷, der „teuflischen Friseur-Circen“³⁵⁸, sah er im „slawischen“³⁵⁹ Raum angesiedelt. In den meisten Fällen handelte es sich um „Jüdinnen und Polinnen“³⁶⁰.

Kurt Tucholsky spricht mehrere bewährte rassistische Zuschreibungskonstrukte an. Neu ist das Antisemitische und die Feststellung des „Slawischen“ an Tilla Durieux` Person. Die Betonung des „Jüdischen“ an ihrem Auftreten kommt in keiner weiteren Rezension vor. Ganz im Gegensatz zur Betonung des „Slawischen“, das später ein Spezifikum ihres Images werden sollte.

6.6.6 „Slawisch“ oder doch „exotisch“?

Wie kam es zu der „plötzlichen“ geografischen Änderung in den Darstellungen von Tilla Durieux? Die beschriebene Abhängigkeit der Interpretation der verkörperten Rolle konnte es nicht sein. Tilla Durieux` Rollenfach änderte sich bis zur Flucht vor den Nationalsozialisten nicht.

Hatte der Erste Weltkrieg einen Einfluss auf die veränderten Wahrnehmungen? Wurde der rassistische Diskurs jetzt bevorzugt auf andere ethnische Gruppierungen projiziert?

Ob es der Beginn des Krieges war oder andere gesellschaftliche und politische Veränderungen eine Rolle spielten, konnte ich anhand der Kritiken nicht klären. Es scheint so, als ob sich die überwiegende Anzahl der TheaterkritikerInnen in Bezug auf Tilla Durieux von den „Exotik“-Stereotypisierungen gelöst hätte und den Blick auf den vage beschriebenen „slawischen Raum“ lenkte mit der gleichzeitigen Berufung des Animalischen an ihrer Person:

„Sie tobt auf ihr mit jenem wilden Behagen, das vermutlich ein Panther empfindet, wenn er die Stäbe eines Käfigs endlich mit verzweifelterm Prankenschlag niedergebrochen und mit weitem Sprung wieder von der geliebten Fessellosigkeit Besitz ergriffen hat. Nicht vulgäre Weibchenhaftigkeit, sondern diese Wildheit gibt der Durieux den animalischen Duft, der ein Hauptbestandteil ihrer Wirkung ist und immer einen großen Zug hat.“³⁶¹

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Siegfried Jacobsohn, Tilla Durieux (1917). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 49

Mit der kriegsbedingten Reduzierung von Bühnenauftritten und der Berichte darüber stiegen, im umgekehrten Verhältnis, die Verweise auf Tilla Durieux` slawischer Herkunft.³⁶²

In einem Artikel über Max Reinhardt und den SchauspielerInnen an seinen Bühnen scheinen die zeitgenössischen negativen Kritiken zu Tilla Durieux`, vergessen. Selbst das in diesen Kritiken „Exotische“ von Tilla Durieux wurde neu interpretiert und als „slawisch“ festgemacht:

„Diese blonde Slawin [Agnes Straub, Anm. der Autorin] aber vermenschlicht den putzig geschwellenen Königsspross so vollkommen wie seinerzeit Tilla Durieux, die schwarze Slawin. Was sind Richtungen was sind Strömungen! Auf der Bühne wird der Mensch das Maß aller Dinge bleiben.“³⁶³

Eine Rezension aus der Nachkriegszeit ist in Bezug auf den Ersten Weltkrieg jedoch interessant. Paul Fechter schrieb 1921 eine Rezension zum Stück „Wenn wir Toten erwachen“ von Henrik Ibsen, in der er Tilla Durieux wie folgt beschreibt:

„[...]Zuerst ganz Statue, ganz in weiß (wie eine polnische Rot-Kreuzschwester sah sie aus).“³⁶⁴

Auffällig ist dies deswegen, weil das Stück von einem Künstler und seiner Geliebten handelt, die sich in den norwegischen Bergen wieder finden. Die Handlung des Stückes ist weder in Polen oder in einem Krankenhaus angesiedelt, noch stammen die AkteurInnen aus diesem Land. „Irene“, gespielt von Tilla Durieux, tritt laut Rollenbeschreibung in einem weißen Gewand in Erscheinung. Das ist die einzig direkte Verbindung von Tilla Durieux` Darstellung der „Irene“ mit den Beschreibungen von Paul Fechter.

Es existiert aber ein Bild aus dem Jahr 1914, auf das sich Paul Fechter beziehen könnte. Das Bild, bei dem selbst in der Reproduktion Tilla Durieux` Krankenschwestern-Uniform strahlend wirkt, entstand während Tilla Durieux` freiwilligem Dienst im Buchner Lazarett.³⁶⁵

³⁶² Kurt Tucholsky, Tilla Durieux, In: Die Schaubühne (Berlin 12.02.1914), Jg. 9, Nr. 7, S. 184; Anonymos, Tilla Durieux als Maria Stuart. Stuttgarter Kgl. Hoftheater. In: Württenberger Zeitung, (1914) S. 214. AdK, TDA Sign. 520

³⁶³ AutorIn unbekannt (vermutlich Siegfried Jacobsohn, Herausgeber der Weltbühne), Die Erben von Reinhardt. In: Weltbühne (Berlin 17.2.1921), Jg. 17, Nr. 6, S. 198

³⁶⁴ Paul Fechter, Wenn wir Toten erwachen. In: BZ am Mittag (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 91

³⁶⁵ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 99ff



Abb. 4: Tilla Durieux als Krankenschwester im Mannschaftslazarett Berlin-Buch, 1914, Foto: Becker & Maaß

Becker & Maaß, eine Berliner Fotoagentur, fotografierte Tilla Durieux in einer Krankenschwester-Uniform neben einem verwundeten Soldaten stehend. Zum genauen Verlauf der Veröffentlichung des Fotos konnte ich nichts herausfinden. Da Becker & Maaß verschiedenste Bühnen- und Privatfotos³⁶⁶ von Tilla Durieux veröffentlichten, gehe ich davon aus, dass auch dieses Foto der Öffentlichkeit und den KritikerInnen zugänglich und bekannt war. An dieses Foto schien sich Paul Fechter zu erinnern, als er die Theaterkritik zu „Wenn wir Toten erwachen“ schrieb.

Paul Fechters Theaterkritik zeigt daher die Stabilisierung des bereits erworbenen Images von Tilla Durieux. Mit den Stereotypenvorstellungen der „slawischen Schauspielerin“ aus dem „Osten“ erinnerte Tilla Durieux` „Irene“ vermutlich an eine „polnische Rot-Kreuzschwester“. Die Aufnahme vom Freiwilligendienst im Lazarett trat an dieser Stelle als Assoziationshilfe auf.

³⁶⁶ siehe Fotobestand: AdK, TDA Sign. 263

1926 wurde sie von Gerhart Pohl in einem biografischen Artikel endgültig zur Slawin „gemacht“:

„Dieser Stern, Tilla Durieux, kam aus Wien- mit Ahnen im südslawischen Raum, sagt man. [...]“³⁶⁷

Als Resultat begrifflicher Bemühungen seitens der TheaterkritikerInnen zeigt sich das Image von Tilla Durieux ethnologisch verwandelt. Die rassistischen Vorurteile blieben jedoch im Kern die Selben. Exotische Fremdheit wurde zur slawischen Unangepasstheit und somit zur Bezeichnung kultureller Differenzen.

6.7 „...ein zuviel an Kälte...“

„[...]wo sie in den großen Momenten des Spiels allein in Technik brilliert, wo ein Zuviel an Kälte im Affekt verrät, dass nicht das Herz spricht, sondern der kühle Verstand.“ Ludwig Sternaux, Berlin 1921³⁶⁸

Ludwig Sternaux` Aburteilung von Tilla Durieux` Intellekt überrascht durch seine Härte und Absolutheit. Woran stieß er sich im Konkreten? Was war das Irritierende bzw. Befremdende an Tilla Durieux` Auftreten?

Die Theaterkritiken zeigen, dass er keinesfalls allein mit seiner Meinung da stand. Vielmehr war es so, dass die KritikerInnen ab 1908 vermehrt damit begannen, Tilla Durieux` Verstand zu thematisieren. Es zeigte sich, dass Tilla Durieux` Intellekt und damit gleichbedeutend die wahrgenommenen und unterstellten Eigenschaften der Person Tilla Durieux recht unterschiedlich bewertet wurden. Am Beispiel des Verstandes ist ein deutlicher Wandel der Bewertung entlang der Zeit erkennbar.

Wirkte es bis zur Vertreibung durch die Nationalsozialisten noch so, als ob Tilla Durieux` wildes Wesen und der berechnende kühle Verstand unter der Vormundschaft des Mannes gestellt werden mussten, um nicht völlig den Boden unter den Füßen zu verlieren, so wurde ihr Verstand nach der Rückkehr aus dem Exil als gereift und voller Lebenserfahrung, ausschließlich als positiv wahrgenommen.

Die doch, wie ich meine, sehr interessante Wandlung werde ich in diesem Kapitel nachzeichnen und interpretieren. Auffallend ist, dass Verstand oder Intellekt weniger als

³⁶⁷ Gerhart Pohl, Stürmischer Salut (1926). Preuß, Tilla Durieux. S. 51

³⁶⁸ Ludwig Sternaux, Elga. In: Berliner Lokalanzeiger (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 93

„reale“ Eigenschaft zu sehen sind, sondern vielmehr als Platzhalter, hinter dem sich stereotype Vorurteile entfalten konnten. Beginnend mit der Kategorisierung als Intellektschauspielerin schienen in der Folge die Beurteilungen immer inflationärer gebraucht worden zu sein. Intellekt könnte man, ohne Gefahr zu laufen zu sehr verallgemeinernd zu werden, bis zur Flucht vor den Nationalsozialisten ersetzen durch berechnend, kalt und ohne die Gabe „echte“ Gefühle zu empfinden. Um das Bild zu vervollständigen, wurde eine weitere Eigenschaft hinzugefügt: „dämonisch“.

Welche Funktionen sollten die Anstrengungen der KritikerInnen, Tilla Durieux` Verstand als kühl und berechnend zu beschreiben, erfüllen? Waren dies weitere Versuche, das stereotype Bild der „Fremden“, zu festigen?

Für die Interpretationen der Bewertung des Verstandes Tilla Durieux` ist neben der Konstruktion des Fremden auch die Situation der höheren Bildung für Frauen ein entscheidender Aspekt. Als Tilla Durieux ihre Karriere am Theater begann, wurde in der Öffentlichkeit der freie Hochschulzugang für Frauen heftig und überaus emotional diskutiert.³⁶⁹ Bewertungen ihren Verstand betreffend sind daher auch immer im Kontext dieser Bewegung zu sehen.

Exkurs: Freier Hochschulzugang für Frauen

Die Debatten um die Zulassung von Frauen zum Universitätsstudium begannen in Deutschland Mitte des 19. Jahrhunderts. Hedwig Kettler gründete 1888 den Verein „Frauenverein Reform“, dem zwei Jahre später Helene Langes „Allgemeiner Deutscher Lehrerinnen Verein“ folgte. Beide Vereine verfolgten das Ziel, die allgemeine Zulassung der Frauen für ein universitäres Studium zu erlangen. 1911 zeigten sich die ersten Erfolge, als das Thema „Frauenstudium“ erstmals im Reichstag diskutiert wurde und somit ein öffentliches Organ an der Debatte beteiligt war.

1893 wurde in Deutschland das erste Mädchengymnasium eröffnet und legte somit den Grundstein für eine höhere Frauenbildung.

Fünfundzwanzig Jahre nach der Schweiz, die als erstes Europäisches Land Frauen generell zum Studium zuließ, ließ Baden als erstes deutsches Bundesland Frauen regulär zum Studium zu. In folgenden Jahren schlossen sich Bayern und Preußen dieser Regelung an. Bundesweit und in der Verfassung festgeschrieben wurde der freie Hochschulzugang für Frauen erst in der

³⁶⁹ Hiltrud Häntzschel, Hadumod Bußmann (Hg.), Bedrohlich gescheit. Ein Jahrhundert Frauen und Wissenschaft in Bayern (München 1997) S. 37

Weimarer Reichsverfassung von 1919. Diese gewährte Männern und Frauen dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten, was neben dem freien Hochschulzugang auch das freie und gleiche Wahlrecht beinhaltete.

Diese Gesetze hatten bis 1933 ihre Gültigkeit und wurden erst von den Nationalsozialisten durch die Einführung einer Quotenregelung für Frauen und Juden (nach nationalsozialistischer Definition) stark eingeschränkt. Frauen sollten höchstens 10 Prozent, gemessen an der Gesamtstudierenden-Zahl, ausmachen, Juden gar nur 1,5 Prozent.

Darauf folgte der Ausschluss von Frauen aus dem Reichsverband der angestellten Ärzte und Apotheker 1933. Ab 1936 wurden keine Frauen mehr in den juristischen Staatsdienst aufgenommen, „nicht Arier“ wurden bereits 1934 aus diesem Bereich ausgeschlossen.³⁷⁰

Durch diese Maßnahmen sank der Anteil von Frauen, der seit der Öffnung der Universitäten für alle Staatsbürger stetig gestiegen war, stark ab. Erst durch den Fachkräftemangel während des Zweiten Weltkrieges stieg die Anzahl der studierenden Frauen wieder.³⁷¹

Nach dem Krieg wurde durch die Vollversammlung der UNO 1948, wo die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte mit der ausdrücklichen Betonung der Gleichberechtigung von Frau und Mann verabschiedet wurde, der freie Hochschulzugang für alle Bürger wieder hergestellt.³⁷²

Die öffentliche Diskussion um die Bildung von Frauen wurde seit den ersten, den freien Hochschulzugang betreffenden Forderungen stetig weiter geführt. Wissenschaftler an den Universitäten trachteten danach, ihre Terrains zu verteidigen, indem sie mit biologistischen Argumenten versuchten, die Frauen vom Studium fern zu halten. Die Frauenverbände setzten die moralisch begründete Einklage des gleichen Menschenrechtes für alle entgegen. Eine leidenschaftlich geführte Diskussion entfachte, die den sozialen Wandel am Ende des 19. Jahrhunderts immer deutlicher zu Tage führte.

Immer mehr Frauen aus dem Bürgertum standen vor der existentiellen Notwendigkeit, berufstätig zu sein. Die Männer an den Universitäten sahen sich daher nach der Zulassung von Frauen zur Hochschulbildung mit Konkurrentinnen konfrontiert, die ihnen völlig unbekannt waren.³⁷³

³⁷⁰ Häntzschel, Bußmann (Hg.), *Bedrohlich gescheit*. S. 343-345

³⁷¹ Ebd. S. 65-68

³⁷² Ebd. S. 343-345

³⁷³ Ebd. S. 35-37

Das Interesse der Bevölkerung an diesem Thema wurde durch das Engagement der Frauenbewegungen geweckt. Diese richteten zahlreiche Petitionen an die Parlamente, organisierten Unterschriftenlisten und weckten dadurch Aufsehen in der breiten Öffentlichkeit.³⁷⁴ Die Diskussion in der Öffentlichkeit um das Frauenstudium wurde in Krisensituationen ausgelöst, wie jener der Nachkriegszeit von 1919 oder der Zeit der Inflation in den 1920er Jahren und durch die schlechte Situation am Arbeitsmarkt immer wieder entfacht.³⁷⁵

Wie sich die Debatte um den Bildungsgrad und Verstand von Frauen zusammen mit der Konstruktion von Fremdheit am Beispiel von Tilla Durieux vollzog, werde ich in den nächsten Abschnitten analysieren.

6.7.1 Tilla Durieux als Vertreterin der Moderne?

Auf dem Rücken der Schauspielerin Tilla Durieux wurde in der Presse ein Kampf über einen neuen Theaterstil ausgetragen. Tilla Durieux wurde als Vertreterin der Moderne gesehen, die den Wandel des Schauspielstils und die künstlerische Bewegung mit Überzeugung vertrat und zu ihrer Verbreitung beigetragen hatte:

„[...] [Tilla Durieux, R M] ist ein typisches Beispiel für die Berliner moderne Schauspielschule: ein starkes Temperament, durch strenge Schulung zu glänzend gedillter Natürlichkeit erzogen.“³⁷⁶

Mich interessiert wie es zu diesem Bild kam, was als intelligent wahrgenommen wurde und wie infolgedessen in den Theaterberichten argumentiert wurde. Ausgehend von der Annahme, dass Tilla Durieux` „moderner“ Intellekt interessant war, möchte ich im Folgenden die verschiedenen Fassetten und Interpretationsmuster nachzeichnen.

Für die AutorIn der „Die Welt am Montag“ war Tilla Durieux` „Judith“ von Friedrich Hebbel eine mit schauspielerischer „Delikatesse und Intelligenz gespielte“³⁷⁷ Figur. Die KritikerIn zeigte sich überzeugt von der Darstellung des „sexuell erregten, hysterischen Weibchens.“³⁷⁸

³⁷⁴ Häntzschel, Bußmann (Hg.), Bedrohlich gescheit. S. 61

³⁷⁵ Ebd. S. 66f

³⁷⁶ AutorIn ungekannt, Deutsches Pragerblatt (Prag 1911). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 85

³⁷⁷ A.W. Judith. In: Die Welt am Montag (Berlin 1909/10). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 87

³⁷⁸ Ebd.

Im Gegensatz zu anderen Berufskolleginnen wurde Tilla Durieux als SchauspielerIn beschrieben, die ihre Rollen spielte und nicht lebte.³⁷⁹

Bei der Beibehaltung dieser Beschreibung waren weitere Interpretationen der KritikerInnen klar vorgegeben. Wer mit Verstand arbeitete und diesen bewusst einsetzte, so die Lesart der Kritiken, konnte sich nicht naiv von Gefühlen leiten lassen bzw. sich bedingungslos denselben hingeben. Alfred Kerr's viel zitierte „Judith“-Rezension kann in diesem Kontext als idealtypisch für den Blick auf Tilla Durieux` Intelligenz gesehen werden:

„Die Durieux. Reizvoll! [...] Als Psyche nicht voll genug. [...] Aber ein gemachtes Visionärstum. Empfindungen die nicht gewachsen waren, sondern geleistet wurden.

Eine seltene Sprecherin/die Durieux könnte das, wenn sie nicht so elegant wäre: doch die Urtiefen der Tochter eines Urvolkes, allein auf ihre Seele gestellt, auf ihre Verlassenheit im All, auf ihr Wollen, brauend umwitternd? Nein.“³⁸⁰

Tilla Durieux` spezifisch intellektueller Habitus schien eine wichtige Rolle in der Bewertung über Erfolg bzw. Misserfolg der von ihr verkörperten Figuren zu entscheiden. Zugleich repräsentierte diese Rezension das allgemeine Unbehagen vieler KritikerInnen gegenüber der bewussten Kunstleistung und Professionalität Tilla Durieux`.

Die folgende Kritik von Alfred Kerr zur Rolle der „Pygmalion“ von Tilla Durieux ist daher kaum noch eine Überraschung, denn sie schließt nahtlos an die oben besprochene Rezension an:

„Eine Frau aus dem Volk wäre überzeugender gewesen: Sie war [...] nicht sehr gut als diese Person; bloß als die SchauspielerIn dieser Person. [...] Sie ist ein Plakatgeschöpf.“³⁸¹

Ein Vergleich dieses Artikels aus dem Jahr 1910 mit der 1913 auch von Alfred Kerr verfassten, ersten umfassenden Ausformulierung der spezifischen Darstellungsweise von Tilla Durieux, bringt nur marginale Unterschiede zu Tage.

Es wurde wieder die ausgestellte Künstlichkeit benannt und als Tilla Durieux` Form der Kunstausübung festgeschrieben. Alfred Kerr betonte, dass ihre Interpretationen aus dem Intellekt geboren waren und führt dies auf Tilla Durieux` ureigenstes Wesen zurück.

³⁷⁹ Vgl. dazu die Ausführungen von Beate Hochholdingner-Reiterer, Vom Erschaffen der Kindsfrau. Elisabeth Bergner-ein Image (Wien 1999)

³⁸⁰ Alfred Kerr, Heibel „Judith“ und Holofernes. Deutsches Theater, Berlin. In: Der Tag (Berlin 27. Februar 1910). AdK, TDA, Sign. 520, S. 48

³⁸¹ Alfred Kerr, Pygmalion. In: Der Tag (Berlin 1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 89

Die hier betriebene „Entzauberung“ der schauspielerischen Leistung Tilla Durieux` durch das Kenntlichmachen ihrer Konstruiertheit und die Betonung des Gemachten an ihrer Kunstausübung scheint mir symptomatisch für die Berichterstattung über Tilla Durieux.

Hans Land beschwor etwa zur selben Zeit ein Wesen mit „flexiblem Geist“³⁸² und „dämonischem Temperament“³⁸³ herauf, das vom „Willen zur Macht beherrscht“³⁸⁴ war. Ihr „unbändiger“³⁸⁵ Ehrgeiz, ihre „Machträume“ und das „Virtuosenhafte“³⁸⁶ könnten nur durch eine starke und männliche Hand beherrscht werden. Hans Lands Artikel und meine Interpretationen finden sich im Kapitel „Exotisch mit unter zu viel“ dieser Arbeit. Für diesen Abschnitt interessant ist eine Passage aus diesem Artikel, die ich noch nicht besprochen habe, in der er Tilla Durieux` sexuelle Ausstrahlung beschreibt:

„[...] ihre heiße Sinnlichkeit verfügt und herrscht über das ganze Register weiblicher Koketterie und sinnbetörender erotischer Künste.“³⁸⁷

Als sinnlich oder gar erotisch wurde Tilla Durieux nur in Ausnahmefällen beschrieben. Diese Beschreibungen erfüllen aber angesichts des folgenden, dem Artikel entnommenen Satz eine ganz bestimmte Funktion:

„Denn in ihr zittert die Psyche der Frau von heute.“³⁸⁸

Was meinte Hans Land mit der Aussage, in Tilla Durieux „zittert die Psyche der Frau von heute“? Ruft man sich die vorangegangenen Beschreibungen Tilla Durieux` in Erinnerung, so wurde hier ein interessantes, wenn auch nicht sonderlich überraschendes Bild der „Frau von heute“, gezeichnet: ehrgeizig, sachlich, temperamentvoll, intelligent und gleichzeitig voller erotischer Ausstrahlung und Machtgelüste. Es scheint fast so, als ob der Autor die Stellung des Mannes verteidigen wollte, wenn er feststellte, dass dieses „neue Wesen“ einer starken männlichen Hand bedurfte, um in der (männlichen) Welt bestehen zu können.³⁸⁹

³⁸² Hans Land, Tilla Durieux. In: Reclams Universum/ Weltrundschau (1913, Heft 7). AdK, TDA, Sign. 581.3-5

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ vgl. dazu: Land, Tilla Durieux

Eingebettet in den Diskurs um einen freien Hochschulzugang für Frauen zeigen die abwertenden Kritiken der männlichen Autoren die Skepsis und Ängste gegenüber intelligenten und selbstbewussten Frauen. Durch das Sichtbarwerden von gebildeten Frauen in der Öffentlichkeit gerieten Wertkriterien ins Wanken und Selbstbilder mussten in Frage gestellt werden. Was einige wenige als Gewinn betrachteten, bedeutete für die meisten eine Bedrohung, wie die Theaterkritiken über Tilla Durieux zeigen. Die Diskussionen um Tilla Durieux' Verstand können daher als beispielhaft für die Debatten über die Stellung der Frau innerhalb der Gesellschaft gesehen werden.

Unbeeindruckt von den üblichen Darstellungen in der Presse zeigte sich Else Lasker-Schüler in einem Artikel von 1913. Sie trennte Tilla Durieux als Privatperson strikt von der Schauspielerin Tilla Durieux. Die öffentliche Person nahm sie ähnlich wahr wie ihre KollegInnen. Von der Privatperson zeichnete sie jedoch ein differenzierteres und völlig anderes Bild als in der Presse üblich:

„[...] aber wer sie in ihrem Privatgemach je sah, umgeben vom Staat schützender Tore und mächtiger Bequemlichkeiten, sie selbst zum Empfang der Gäste sich liebenswürdig ermannend, wird mit mir empfinden, dass sie keineswegs Bohémé ist, zu treu dem Einen außerdem, dass auch ihre seelische Leichtigkeit der Umgebenheit fehlt, und ich nenne sie „Frau“ Durieux nicht etwa wie man die Spießerin zu nennen pflegt, aber weil sie die Hofdame der Schauspielerinnen ist; jeder Tag muss ihr „d'or-jour“ sein.“³⁹⁰

Else Lasker-Schüler weist damit, bewusst oder unbewusst, auf die Konstruiertheit des Images von Tilla Durieux als wilde und temperamentvolle Person hin.

Inwiefern Geschlechterrollen und bestehende Verhältnisse bei dieser Interpretation eine Rolle spielten, kann ich aufgrund der wenigen Beispiele, die ich von Autorinnen habe, nicht beurteilen. Weiterführende Untersuchungen, die diesen Aspekt näher betrachten, würden sicher interessante Perspektiven zu Tage legen.

6.7.2 Abneigung und Vergötterung

Tilla Durieux konnte sich, wie zum Beispiel die Kritiken von Alfred Kerr zeigen, nicht darauf verlassen, dass ihre Rollen beim Publikum sowie bei der Kritik Wohlwollen auslösten. Alle neu einstudierten Bühnenrollen beinhalteten das Risiko, trotz der Popularität Tilla Durieux',

³⁹⁰ Else Lasker-Schüler, Tilla Durieux.

ein Misserfolg für ihre Person zu werden. Oder machte das gerade den Erfolg aus?

Das „Berliner Tageblatt“ zumindest schien von der Leistung und dem schauspielerischen Konzept Tilla Durieux` überzeugt:

„Tilla Durieux ist die intellektuelle Tragödin, aber zugleich auch eine der temperamentvollsten.“³⁹¹

Die erste offensichtliche Verbindung der Beschreibungen Tilla Durieux` Äußeres mit „ihrem“ Charakter knüpfte die unbekannte AutorIn des „Berliner Tageblattes“, indem sie Tilla Durieux als „intellektuelle Tragödin“³⁹² mit Temperament beschrieb.³⁹³ Ein Spezifikum Tilla Durieux` Intelligenz war somit festgeschrieben.

Es fehlte für mich vorläufig das Bindeglied, um die Zuschreibungen wie intelligent, temperamentvoll oder wild überzeugend und ohne Widersprüche gelten zu lassen.

Alfred Polgar lieferte das Bindeglied in der Rezension zu „Maria Stuart“:

„Das Defizit an Wärme liegt im Persönlichen der Durieux. Auch das Glühende ist bei ihr wie um einen eisigen Kern geschichtet, Weichheit ein Willensakt. Nur durch die Mittlerschaft des Verstandes kommt, scheint es, diese Ergreiferin zur Ergriffenheit, Tränen, braucht sie welche, muss sie importieren.“³⁹⁴

Dadurch dass Intelligenz wieder negativ in Erscheinung tritt, funktioniert die Ergänzung zum Fremdartigen oder gar „Wilden“ an Tilla Durieux` Person. Ihren Intellekt scheint sie ausschließlich als Waffe zu gebrauchen, um dem (deutschen) Publikum sehr berechnend falsche Gefühle vorzumachen. Wichtig für dieses Bild ist, dass Tilla Durieux die Täuschung mit voller Absicht, also aktiv durchführte.

Da wundert es nicht, wenn sich eine KritikerIn in der „Straßburger Post“ darüber beschwert, Tilla Durieux in der Rolle der Maria Stuart „demutsvoll dem Schicksal aus der Hand fressen zu sehen“³⁹⁵. Unter diesem Gesichtspunkt und aufbauend auf die anderen Artikel war es nur folgerichtig, dass die KritikerIn die Passivität der Rolle als nicht adäquat für Tilla Durieux erachtete.

³⁹¹ AutorIn unbekannt, Maria Stuart. In: Berliner Tageblatt (1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 90

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Alfred Polgar, Maria Stuart. In: Schriften des Kritikers III. (1914) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 90

³⁹⁵ Ebd.

Im zweiten Teil des Stückes übernahm sie, zur Zufriedenheit der KritikerIn, die ihr angestammte Rolle, bei der „alles Verstand, Herzenskälte und eisige Lüsterheit“ war.³⁹⁶ Spätestens ab diesen Zeitpunkt galt für Tilla Durieux bei einem Grossteil der KritikerInnen die Gleichung: Berechnung und Kälte ist gleich Verstand.

Eine Ausnahme innerhalb der untersuchten Rezensionen stellt der Bericht in der „Schaubühne“ dar, aufgrund seiner, dem allgemeinen Konsens geradezu entgegengesetzten Beurteilung Tilla Durieux`:

„In Genuss und Schmerz reflektiert sie und ist doch fähig zur tiefsten Empfindung und zum größten Schmerz.“³⁹⁷

Und wirklich, auch nach nochmaliger Durchsicht der Zeitungsberichte bis zur Rückkehr aus dem Exil, war diese Bewertung ein Sonderfall innerhalb der (männlichen) Berichterstattung.

Es scheint mir, dass gerade diese Gegensätze, Abneigung und Vergötterung, ein wichtiger Bestandteil des Images von Tilla Durieux waren. Neben der unterschiedlichen Wahrnehmung ihres Äußeren (Exotismus und Rassismus kamen in den Rezensionen nebeneinander vor), wurden auch ihr Verstand und ihre dargestellten Emotionen dafür verwendet, ein heterogenes Image von Tilla Durieux zu zeichnen, das eine breite Interpretationsskala ermöglichte. Die widersprüchliche Bewertung und das Beharren auf ihr Temperament, machten die Faszination aus und stilisierte Tilla Durieux zur nicht fassbaren Person, zur Dämonin.

Auch Tilla Durieux beschäftigte sich mit der widersprüchlichen Wahrnehmung ihrer Person in der Öffentlichkeit:

„Meine Art war den Menschen fremd. Das vielfältige biologische Erbe, das sich in mir ausprägte, ließ mich der Menge fremd und fern erscheinen. Die einen fanden mich außerordentlich, die anderen verwirrend, und die dritten konnten mich einfach nicht leiden. Dabei bin ich mit all dem Widerstreit meiner Persönlichkeit, oder vielleicht gerade deshalb, viele Jahre eine Zugkraft der deutschen Bühnen gewesen.“³⁹⁸

Besonders interessant finde ich, dass sie ihre als umstritten wahrgenommene Person selbst mit Biologismen erklärt und sich dadurch an die Argumentation der Kritiker anschließt. Ihr

³⁹⁶ AutorIn unbekannt, Hedda Gabler. In: Straßburger Post (1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 88

³⁹⁷ AutorIn unbekannt, Erdgeist. In: Die Schaubühne (Berlin 1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 88

³⁹⁸ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 67

Selbstbild, so scheint mir, war stark geprägt von dem Wissen um ihr Image in der Presse. Die ihr widerfahrene Abneigung der Presse erklärt sie sich selbst durch ihr als fremd und anders wahrgenommenes Aussehen.

6.7.3 Keine echten Gefühle?

Tilla Durieux war während ihrer Theaterlaufbahn wiederholt mit dem Verdikt mangelnder Echtheit konfrontiert worden. Der stärkste und gleichzeitig auch einflussreichster Vertreter war Alfred Kerr. Er betonte wiederholt das Gemachte an ihrem Spiel, dem man wohl den Zorn glaubte, nicht aber die Liebe. Für ihn war Tilla Durieux nur „dreiviertelrecht“³⁹⁹. Für echte Gefühle, so argumentierte er, war sie „geistig so vif, dass ihr die Einfachheit des Schmerzes fehlt[e]“⁴⁰⁰. Auch hier stand ihr die Intelligenz scheinbar im Wege, denn für ihr Schauspiel waren für Alfred Kerr, aber auch für viele Andere der Verstand einer Schauspielerin beim Spiel deutlich hinter den Gefühlen gereiht. Intelligente und emanzipierte Frauen waren am Theater offensichtlich nicht erwünscht. Alfred Kerr trieb die Diskriminierung an die Spitze, wenn er ihr, aufgrund ihres Verstandes Mangel an Tapferkeit unterstellt:

„[...]Weil man sicher ist: hier steht ein wacher Mensch, so bewusst; man weint mit den Hilflosen. (Oder mit den Tapferen, die sich irgendeine Blöße geben, inmitten der Tapferkeit; aber sie gibt sich keine.)[...]“⁴⁰¹

Wie sehr Tilla Durieux dem Frauenbild Alfred Kerrs widersprach, wird hier deutlich:

„Frau Durieux scheint für sie zu klug. [...] Denn für die Durieux gilt oftmals der Satz: sie besitzt es nicht, aber sie bringt es fertig. [...] Ihre Stärke liegt im Zorn. In zorniger Darlegung.“⁴⁰²

Demnach benutzte Tilla Durieux ihren Verstand, um Dinge nachzuahmen - nach Alfred Kerr mit wenig Erfolg. Einzig den Zorn stellet sie überzeugend dar. Könnte es sein, dass Alfred Kerrs Wertemaßstäbe dem Tenor (männlicher) Vorstellungen von „weiblichen“ Eigenschaften entsprachen?

³⁹⁹ Alfred Kerr, Kernbelichtung (1917). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 50

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Alfred Kerr, Elga. In: „Berliner Tageblatt“ (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 92

Franz Köppen scheint auf diesen Diskurs aufzubauen, wenn er wie folgt die Phantasiekraft Tilla Durieux` betont und die als dominante Eigenschaft vor den Verstand reiht:

„Eine Schöpfung, die endlich dem Gerede von der ausschließlichen Intelligenz-Begabung der Künstlerin ein Ende machen müsste, da sie von ungewöhnlicher Phantasiekraft zeugt.“⁴⁰³

Die in zahlreichen Kritiken, wie auch hier unternommen, ausdrückliche Hervorhebung der als störend empfundenen Intelligenz war also keine Besonderheit der Wahrnehmung einzelner Kritiker, sondern so verbreitet, dass Franz Köppen Tilla Durieux` Können verteidigt, indem er ihre „ungewöhnliche Phantasiekraft“⁴⁰⁴ hervorhebt.

In die Riege der Verteidiger ihres Spiels reihte sich auch Leo Rein:

"Nur eines fehlt: das Zündende, der Funke, das Erlebnis, das Absichtslose. [...] dies Genie des Hirns. [...] Am stärksten ist sie, wenn sie weibliche Dämonie darstellt. [...] Jeder Ton ist aufgesetzt; bewundernswert aufgesetzt; aber doch aufgesetzt."⁴⁰⁵

Ganz anders sah das Paul Ihering, dem durch ein zuviel an Technik die gewünschte Wirkung versagt blieb:

„Und so sehr sie technisch die Rollen und Szenen auseinander hält, so sehr gleichen sich die Szenen innerlich.“⁴⁰⁶

Durch den Anspruch, das „Innerliche“ von Tilla Durieux erkennen zu können, wird die Feststellung, dass Tilla Durieux` „Nerven für die Phantasie“ unproduktiv seien, erhärtet. Für Ihering war somit der Verstand nicht bloß hinderlich, um „echte“ Gefühle auf der Bühne präsentieren zu können, sondern auch hinderlich, wenn es darum ging, die Fantasie walten zu lassen.

Da klingt die Kritik von Paul Fechter schon fast als Verteidigung Tilla Durieux`, wenn er schreibt, dass in den Szenen wo Gefühl verlangt wurde, die „Wirkung versank“⁴⁰⁷, was „aber nur zum Teil an der Schauspielerin“⁴⁰⁸ lag.

Von den unterschiedlichsten Seiten wurden die Künstlichkeit und das Gemachte an der

⁴⁰³ Franz Köppen, Marquis von Keith. In: „Berliner Börsenzeitung“ (1917) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Leo Rein, Wenn wir Toten Erwachen. In: „Neue Zeitung“ (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 91

⁴⁰⁶ Herbert Ihering, Elga. In: Berliner Börsen-Courir (Berlin 1922). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 92

⁴⁰⁷ Paul Fechter, Wenn wir Toten erwachen. In: BZ am Mittag (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 91

⁴⁰⁸ Ebd.

schauspielerischen Leistung und gleichzeitig an der Person Tilla Durieux ab Mitte der 1910er Jahre wiederholt problematisiert. Natürlich gekennzeichnet, wie die oben angeführten Zitate zeigen, durch eine stark differenzierte Beurteilung und Wertung. Innerhalb der einzelnen Rezensionen wurde, wie die Beispiele deutlich erkennen lassen, nur mit bereits bekanntem Wortmaterial jongliert, das aus Versatzstücken des gesammelten Durieux-Vokabulars zusammengetragen scheint.

5.6.4 „Tilla Durieux` Persönlichkeit“

Wie an verschiedenen Stellen bereits erwähnt, war es mir nicht immer möglich, eine eindeutige Entscheidung zu treffen, ob gerade über die Schauspielerin oder die Theaterfigur gesprochen wurde. Monty Jacobs scheint es kein Anliegen zu sein, die beiden „Personen“ auseinanderhalten zu wollen. Für ihn war die von Tilla Durieux gespielte „Elga“ eine „Tilla Durieux` Persönlichkeit“⁴⁰⁹. Das verwundert nicht weiter, wenn man sich die Figur der „Elga“ in Gerhart Hauptmanns gleichnamigem Stück genauer ansieht. Die Rolle handelt von einer jungen leichtlebigen Frau, die ihren Mann mit seinem Vetter betrog. Um den Betrug verborgen zu halten, zettelt sie eine Intrige an. Ihr Mann kommt dahinter und bringt aus Rache den Gegenspieler um, um seine Frau wiederzugewinnen. Diese jedoch hat nach dem Tod ihres Geliebten nur noch Verachtung für ihren Mann übrig. „Elga“ ist eine starke Frau, die Männer kalt und berechnend in ihren Bann zieht.⁴¹⁰

Für Monty Jacobs ist die Rolle der „Elga“ Tilla Durieux wie auf den Leib geschneidert, wenn er voller Begeisterung schreibt:

„Wer das Können und Funkeln, das Temperament, die Meisterschaft des Steigerns an dieser Künstlerin bewundern will, in einer Aufgabe, die nirgends über die Grenzen ihrer Natur hinausführt, sehe ihre Elga.“⁴¹¹

Zur selben Rolle schrieb auch Ludwig Sternaux eine Rezension, in der er gewissermaßen ein Tabu bricht, wenn er geradezu begeistert, von Tilla Durieux` Intellekt berichtet:

„Diese Frau ist fabelhaft[...] fabelhaft auch da noch, wo sie in den großen Momenten des Spiels allein in Technik brilliert, wo ein Zuviel an Kälte im Affekt verrät, dass nicht das Herz spricht, sondern der kühle Verstand.“⁴¹²

⁴⁰⁹ Monty Jacobs, Elga. In: Vossische Zeitung (Berlin 1922). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 92

⁴¹⁰ vgl.: Gerhart Hauptmann, Sämtliche Werke (Berlin 1996)

⁴¹¹ Jacobs, Elga.

Ludwig Sternaux Artikel ist insofern aufschlussreich, als er, so sehr er sich mit seiner Analyse wohl von den üblichen Mythisierungen des Tilla Durieux-Images abzusetzen versucht, dennoch mit dem bekannten Gesamtkonsens übereinstimmt: Tilla Durieux sei zwar eine Schauspielerin mit außergewöhnlichen intellektuellen Fähigkeiten und beherrsche ihr Handwerk perfekt, aber ihr innerstes Wesen konnte sie dem Publikum nicht verbergen.

Schon fast lächerlich macht sich eine AutorIn in der „Deutschen Montags Zeitung“ in Bezug auf diesen Dualismus von Verstand und Echtheit:

„Welch fader Schematismus, der in schlichte Gefühlstöne hie und kalte Verstandstechnik da das Mysterium der Kunst gängeln möchte.“⁴¹³

Die Autorin der „Deutschen Montags Zeitung“ unternahm einen Versuch, die Herkunft des Dualismus zu erörtern:

„Sie ist Bewusstheit höchsten Ausmaß. Aber ihre Bewusstheit ist nicht nüchtern-preußische Wurschtigkeit, nicht snobistische Kaltschnäuzigkeit des erfolgsicheren Bonvivants männlichen und weiblichen Geschlechts - ist eher die grauenhafte Sicherheit einer mondsüchtigen Schlafwandlerin.“⁴¹⁴

Ebenso wenig wie der Versuch von Else Lasker-Schüler, das Bild von Tilla Durieux in der Öffentlichkeit abzuändern, ebenso wenig lässt sich eine Korrektur des Images der kühlen Verstandsfrau durch die Rezension in der „Deutschen Montags-Zeitung“ erreichen.

Karl Heinz Dworzak ist davon überzeugt, dass Tilla Durieux nur sich selbst spielt und alle dargestellten Gefühle bewusst „gemacht“⁴¹⁵ sind. Gerade deshalb oder trotzdem wünscht er sich, Tilla Durieux einmal so recht innig, aus tiefstem Herzenston sagen hören: „Ich liebe dich.“⁴¹⁶

Der Wunsch, Tilla Durieux überzeugend Gefühle spielen zu sehen, ist - so meine ich - ein Ausdruck dafür, Tilla Durieux vor dem vorherrschenden Frauenbild kapitulieren zu sehen.

⁴¹² Sternaux, Elga.

⁴¹³ W. H., Fedora. In: Deutsche Montags-Zeitung (1922) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 93

⁴¹⁴ Ebd. S. 93

⁴¹⁵ Karl Heinz Dworczak, Die Durieux. In: Sonntagszeitung (Graz, 6. November 1922). AdK, TDA, Sign. 581.11

⁴¹⁶ Ebd.

In Tilla Durieux' Autobiografie kann man Folgendes über den ihr unterstellten herausragenden Verstand und ihr vermeintliches Virtuosität lesen:

„Meinte man Virtuosität im Gegensatz zum Dilettantismus, oder was eigentlich wollte man damit ausdrücken? Warum dieser Vorwurf? Ein Virtuose ist ein Köhner, und etwas zu können, ist Voraussetzung für einen Künstler. Ich hatte viel gelernt und beherrscht Stimme und Körper mit größerer Souveränität, als mancher anderer Schauspieler. [...]“⁴¹⁷

Tilla Durieux zeigte sich über das unterstellte Virtuosität verwundert. Die folgenden Worte klingen jedoch entschuldigend:

„[...] Andererseits war vielleicht der Vorwurf der Kälte in diesen Kritiken berechtigt. Ich hatte zu Hause vieles zu überwinden, wovon ich zu keinem sprach; auch meine stets wiederkehrenden körperlichen Schmerzen [Bachfellentzündung und Operation, R M] hatten mich dazu erzogen, jede Miene zu kontrollieren. Ich hielt mich sozusagen immerwährend unter Aufsicht, das machte mich hart“.⁴¹⁸

Dieses Zitat zeigt, wie sich Tilla Durieux ihre Wirkung nach außen selbst erklärt und welche Gründe sie für ihr als kühl wahrgenommenes Erscheinungsbild festmacht. Zum einen ist das die schwere Erkrankung und zum anderen hatte sie Probleme mit der Familie Paul Cassirers und seiner Untreue.⁴¹⁹

Dass gerade bei der Rolle der „Franziska“ von Frank Wedekind die Wogen hochgingen und Begeisterungsströme auslösten, legt eine neue Leseart von Tilla Durieux' Intellekt offen. Nach Max Osborn spielte sie die der „Franziska“ eigenen Charakterzüge mit „entzückender Liebendwürdigkeit“⁴²⁰ und ihr Intellekt ist nicht mehr kalt oder berechnend, sondern „ihr heller Verstand sprüht“⁴²¹.

Auf den ersten Blick scheint hier durch das Zugeständnis von „echten“ Geföhlen ein neues Bild von Tilla Durieux gezeichnet zu werden. Eine wichtige Rolle spielt an dieser Stelle die von Tilla Durieux gespielte Figur der „Franziska“.

⁴¹⁷ Durieux, Eine Tür steht offen. S. 68f

⁴¹⁸ Ebd. S. 69

⁴¹⁹ Ebd. S. 60ff

⁴²⁰ Max Osborn, Franziska. In: Berliner Morgenpost (Berlin 1925) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 93

⁴²¹ Ebd.

Sabine Doering erörtert in einem Artikel über „Moderne Faustgestalten“⁴²² das Phänomen „Franziska“. Sie stellt fest, dass weibliche Faustgestalten wie die „Franziska“⁴²³ eine enorme Provokation bedeuteten, weil fundamentale Anschauungen über die Ordnung der Geschlechter in Frage gestellt wurden.

Wie ist es daher möglich, dass sich die TheaterkritikerInnen gerade bei einer Rolle, die die vorherrschenden Geschlechterverhältnisse ins Ungleichgewicht bringt, von Tilla Durieux` Spiel derart begeistert zeigten? Wie kam es, dass der Verstand eine positive Funktion übernahm?

In einem Artikel von der „BZ“ aus dem Jahr 1925 verwendete eine Autorin einen Grossteil des Artikels, um Tilla Durieux` Verstand zu erörtern:

„Die Durieux lebt unter dem Kommando und nur unter dem Kommando ihres Geistes. Ihr Körper würde zusammenstürzen, kein Wort entkäme mehr der Kehle, versagte dieses große und edle Hirn nur eine Sekunde den Dienst. Eine Expresslokomotive rast furiengleich durch die Nacht, wirft gellende Pfliffe und glühende Funken aus, um wenige Minuten, still und friedlich, ein wenig fauchend noch, in einem verschlafenen Bahnhof zu rasten: Alles, weil es der Lokomotivführer befiehlt.[...] Tilla Durieux` Gehirn ist der Lokomotivführer ihres Seins. Körper und Gefühl, Wort und Bewegung, Atmosphäre und Stil stehen so eisern unter der Diktatur ihres Hirns, dieses großen Herrschers, dass sie nirgends und niemals Selbstständigkeit erlangen.“⁴²⁴

Auch wenn der Kontrast zwischen Körper und Geist im ersten Moment hervorsticht, stellt diese Konstruktion nichts anderes dar, als die Typisierung einer Charaktereigenschaft des „Wesens der Frau“: den Drang nach Wissen.

Sabine Doering stellte fest, dass Frauen, die ein eindeutig „männliches“ Verhalten an den Tag legten, indem sie von großem Wissensdrang beherrscht wurden, scheitern mussten, weil sie dem tiefen Inneren ihres (weiblichen) Wesens entgegen handelten.⁴²⁵

Für die meisten KritikerInnen war Tilla Durieux, folgt man ihren Argumentationen, eine Art „Franziska“ des realen Lebens, die durch das „Abrutschen“ ihres „Wesens“ ins „Wilde“, an ihrer Rolle scheiterte.

⁴²² Sabine Doering, „Moderne Faustgestalten“. Online unter: <<http://www.uni-oldenburg.de/presse/f-aktuell/01-doering.html>> (14.8.2007).

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Pohl, Stürmischer Salut

⁴²⁵ Doering, „Moderne Faustgestalten“.

In der Logik der Argumentationsführung, das Bild der „idealen“ „Franziska“ zu konstruieren und zu unterstreichen, dass auch Tilla Durieux imstande war, Gefühle identisch zu transportieren, sehe ich folgenden Bericht zu der Rolle in der „BZ am Mittag“:

„Sie gibt der Rolle, die eine lebendige Seele gar nicht hat, die Einheit ihrer messerscharfen Intelligenz. Sie ist kalt, unerotisch in einer Komödie der geschlechtlichen Perversion und vermag doch die lyrische Einlage, den Bänkelgesang von den zwanzig Sommern Franziskas, so raffiniert zu bringen, dass sie die Worte in Gefühl zu tauchen scheint.“⁴²⁶

Tilla Durieux als „Repräsentantin der nur instinktgeleiteten, nur gefühlsmäßig bestimmten Frauen, an ihren Namen knüpft sich der Begriff der Weibchen, der reinen und entfesselten Triebwesen,“ konnte ich, außer in dem Portrait von Leo Lania, in den frühen Rezensionen nicht wieder finden. Er unternahm den Versuch, Tilla Durieux als symptomatische Gegenwarterscheinung zu erklären und das von Beginn ihrer Karriere bis hin zur Gegenwart:

„Die Darstellerin der Triebwesen ist heute eine der repräsentativen Gestalterinnen der neuen, geistigen, „männlichen“ Frau.“⁴²⁷

Mit der Rolle der „Franziska“ war scheinbar das „Ziel“ erreicht und ein zufrieden stellender Umgang mit dem Intellekt von Tilla Durieux war gefunden. Das Berufen auf das Dämonische in ihr wurde zusehends weniger. Sie wurde im Folgenden als Vertreterin der „männlichen“ Frauen festgeschrieben. Aus diesem Blickwinkel war ein auffallender Verstand nicht mehr irritierend. Derart argumentierend konnte sie auch über Intellekt verfügen und daher als „wesentliche Vorkämpferin auf dem Weg zu einer seelischen Freiwerdung der Frau überhaupt“⁴²⁸ in Erscheinung treten.

Es scheint daher nicht verwunderlich, dass AutorInnen Tilla Durieux` Darstellungen als mit „männlicher überbetonter Sachlichkeit“⁴²⁹ beschrieben wie es etwa Pfeister 1932 tat.

⁴²⁶ P. W., Franziska. In: „BZ am Mittag“ (Berlin 1925) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 93

⁴²⁷ Leo Lania, Tilla Durieux. Skizze zu einem Portrait. Zum Saarbrücker Gastspiel der Künstlerin am 23. Juni. In: „Saarbrücker Zeitung“ (21.6.1928) AdK., TDA, Sign. 521, S. 92

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Pfeister, Maria Stuart. In: „Tägliche Rundschau“ (Berlin 1932) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 94

6.7.5 Tilla Durieux als „Neue Frau“

Ein Großteil der hier besprochenen Theaterkritiken läuft auf ein Bild von Tilla Durieux hinaus, welches nach dem Ersten Weltkrieg eine wichtige Rolle in der Konstruktion von Weiblichkeit in der Gesellschaft spielen sollte: die „Neue Frau“.

Wie wurde aber die Frau von „heute“ Anfang des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Tilla Durieux im Konkreten konstruiert? Was bedeutete es, als Vertreterin der „Frau von heute“ gesehen zu werden, welches Bild wurde von Tilla Durieux gezeichnet?

Gera Kessemeier geht in ihrem Buch „Sportlich, sachlich, männlich“ diesen und anderen Fragen zur Konstruktion der „Neuen Frau“ nach. Über den Begriff der Mode nähert sie sich den unterschiedlichen Darstellungsformen und Körpervorstellungen von Frauen in den 20er Jahren in Deutschland. Die wichtigsten Eckpfeiler der zeitgenössischen Diskussionen waren die ökonomische Unabhängigkeit der Frau durch eigenständige Berufswahl, die Ausbildung einer eigenen, weiblichen Persönlichkeit, der gleichberechtigte Bildungszugang und die politische Gleichberechtigung durch freies und gleiches Wahlrecht. Zeitgenössische TheoretikerInnen sahen in der Berufstätigkeit für Frauen die Möglichkeit, sich einen neuen, selbstbestimmten Lebensmittelpunkt zu schaffen, um sich von traditionellen Weiblichkeitsbildern emanzipieren zu können. Dabei spielten klare Vorstellungen, wie die „Neue Frau“ auszusehen hatte und welche Wesenszüge ihr eigen waren, eine wichtige Rolle.

Die Entwicklung des Begriffes der „Neuen Frau“ war eng verknüpft mit der Geschichte der Frauenbewegung und den Forderungen nach Geschlechtergleichberechtigung Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Ideengeschichtliche VertreterInnen wandten sich gegen die Festschreibung und Naturalisierung bürgerlichen Vorstellungen, die auf binäre Geschlechterbilder gestützt waren.

1865 wurde in Deutschland der „Allgemeine Deutsche Frauenverein“ gegründet, dessen Mitglieder als besonders radikale Vertreterinnen der „Neuen Frau“ galten. Bürgerliche wie ArbeiterInnen-VertreterInnen orientierten sich an den als „fortschrittlich“ empfundenen Forderungen des Vereins.

Als bekannteste Vertreterin der Interessen von bürgerlichen Frauen gilt Hedwig Dohm. Die Schriftstellerin trat vehement für das gleiche Wahlrecht ein, ohne welches nach ihrer These keine gleichberechtigte Beziehung zwischen den Geschlechtern, das wichtigste Anliegen der bürgerlichen Frauenbewegung, möglich sei.

Vertreterinnen der ArbeiterInnenbewegung verbanden den Begriff der zählten Clara Zetkin aus Deutschland und Adelheid Popp aus Österreich. Für sie lag die Unterdrückung der Frau nicht vorrangig am patriarchalen System der Gesellschaft, sondern an der vorherrschenden bürgerlichen Klassengesellschaft.

Bis Ende des 19. Jahrhunderts stellten die Forderungen wie der Begriff der „Neuen Frau“ ausschließlich eine Utopie, ein Gedankenmodell dar, das es zu verwirklichen galt. Mit der Durchsetzung der Bildungsreform Ende des 19. Jahrhunderts und der Aufhebung des „Preußischen Vereinsrechtes“ 1908 konnten kleine Erfolge hin zum Ideal der „Neuen Frau“, erreicht werden.⁴³⁰

In der Öffentlichkeit „sichtbar“ wurden Vertreterinnen der „Neuen Frau“ ab den 1910er Jahren. Ein grundlegender Wandel des Begriffes vollzog sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges durch die durch den Krieg hervorgerufenen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen. Die Utopie der „Neuen Frau“ wurde durch gesellschaftliche Engpässe, hervorgerufen durch wirtschaftliche und politische Probleme in der Nachkriegszeit, zum gängigen Gesellschaftsmodell und zum „ikonographisch festgeschriebenen Modell“⁴³¹.

Wie sollte die „Neue Frau“ der 20er Jahre aussehen, welche Eigenschaften sollten ihr eigen sein und was unterschied sie von der „Alten Frau“?

Um die Jahrhundertwende formierten sich neue Vorstellungen von Weiblichkeit, die vorrangig über äußerliche Erscheinungsmerkmale definiert waren. Politische Forderungen wurden aus den Diskussionen, den emanzipatorischen Lebensentwurf der „Neuen Frau“ betreffend weitgehend verdrängt, was ab Mitte der 20er Jahre zu immer lauter werdenden Stimmen gegenüber der Abschaffung der Frauenbewegung führte.

Einzig die Entwürfe der Gleichberechtigung beider Eheleute und außereheliche Lebenskonzepte für Frauen knüpften an die politischen Forderungen der Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts an.⁴³²

Die „Neue Frau“ der 20er Jahre wurde daher weniger über politische Forderungen definiert, als viel mehr über neue Körpervorstellungen und Entwürfe. Die moderne Frau sollte jugendlich, sportlich und gesund sein. Dazu gehörten eine schmale Figur, kurzes Haar und ein leicht geschminktes Gesicht. Sie galten als aktiv, gebildet und fortschrittlich und grenzten sich deutlich gegenüber dem eher ruhigen und passiven Weiblichkeitsideal des 19. Jahrhunderts ab.⁴³³ Die Sachlichkeit der „Neuen Frau“ stand im Mittelpunkt der Konstruktion. Sie wurden

⁴³⁰ Ebd. S. 18-26

⁴³¹ Ebd. S. 32

⁴³² Ebd. S. 28

⁴³³ Ebd. S. 44

beschrieben als „ohne Hysterie, ohne Blutarmut, ohne Nerven und Sentimentalitäten“⁴³⁴ und standen somit im deutlichen Gegensatz zu der Generation ihrer Mütter und Großmütter.⁴³⁵

Als Propagandistinnen des Bildes der „Neuen Frau“ agierten bekannte Frauen aus Sport, Film, Bühne und Mode. Sportlerinnen, Filmschauspielerinnen und Künstlerinnen. Aber auch Revuegirls und Mannequins wurden von den Medien und der Gesellschaft zu Vor- und Traumbildern stilisiert, denen die „normalen“ Frauen nacheiferten. Durch den vermehrt eingesetzten Bildjournalismus wurden Fotos und andere Abbildungen von bekannten Frauen als Vorbilder herangezogen und diese selbst zu Identifikationsfiguren.⁴³⁶



Abb.:5: „Tilla Durieux in ihrem Heim“. In: „Berliner Illustrierten Zeitung“ (Berlin 18.12.1927)

⁴³⁴ Vicky Baum, Die Mütter von Morgen- die Backfische von heute (1929/1988). Zitiert nach: Kessemaier, Sportlich, sachlich, männlich. S. 36

⁴³⁵ Ebd. S. 36

⁴³⁶ Ebd. S. 38

Die Schauspielerin Tilla Durieux als symptomatische Zeiterscheinung? Eine Antwort könnte das 1927 in der „Berliner Illustrierten Zeitung“ (Abb. 5) erschienene Foto geben.

Tilla Durieux wurde in ihrer Wohnung dabei fotografiert, als sie ein Buch aus einem Bücherregal nimmt. Im Hintergrund kann man einen Teil eines an der Wand hängenden Bildes sehen. Auf dem Regal stehen zwei Skulpturen, die, gemeinsam mit dem Bild und den Büchern, einen gelehrten Eindruck von Tilla Durieux bei der BetrachterIn hinterlassen sollen. Die Bildunterschrift „Tilla Durieux in ihrem Heim“ unterstreicht das Bild des Privaten, das man bei der Betrachtung des Bildes vermittelt bekommen soll.

Sie trägt eine modische Kurzhaarfrisur und dazu passend ein sportliches, kurzes Kleid. Tilla Durieux kniet am Sessel, während sie konzentriert ein Buch aus dem Regal zieht. Durch die legere Körperhaltung wird das Bild der modernen Frau untermalt.

Alles in allem wurde in der „Berliner Illustrierten Zeitung“ gemeinsam mit der Fotoagentur Jacobi und Tilla Durieux ein moderne, modebewusste und gebildete Frau präsentiert: die ideale Vertreterin der „Neuen Frau“.

Auch wie sie sich selbst in ihren Autobiografien beschreibt, legt die Vermutung nahe, dass sie sich als Vertreterin der „Neuen Frau“ konstruierte. Gleich zu Beginn der zweiten Autobiografie schildert sie ihren Drang zur Bildung und ihre autodidaktischen Unternehmungen, um eben diese zu erlangen.⁴³⁷ Tilla Durieux präsentierte sich nicht nur mit ihrem Auto⁴³⁸, sondern auch als Co-Pilotin von Heißluftballonen⁴³⁹ und in einem Flugzeug⁴⁴⁰. Demnach war sie dem technischen Fortschritt nicht nur nicht abgeneigt, sondern präsentierte sich als aktive Nutzerin der neuen Errungenschaften. Um das Bild der sportlichen, modernen Frau zu unterstreichen, schilderte sie von ausgiebigen Reitausflügen und dem täglichen Reittraining im Berliner Tiergarten.⁴⁴¹ Tilla Durieux baute gezielt an ihrem Image der „modernen Frau“.

Die Presse tat das Ihrige, um das Bild der „Neuen Frau“ im Zusammenspiel mit Tilla Durieux zu entwerfen und zu belegen. Für Hans Land verfügte Tilla Durieux über „erotische Künste“⁴⁴² und die „Psyche der Frau von heute“⁴⁴³. Für Leo Lania war sie die Vertreterin „der neuen, geistigen, „männlichen“ Frau“⁴⁴⁴ und nach Gerhard Pohl stand ihre ganze Person

⁴³⁷ Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. S. 14

⁴³⁸ AutorIn unbekannt, Die Mode von heute-ein Jungbrunnen „Berliner Illustrierte Zeitung (Berlin, 22.5.1927)

⁴³⁹ Tilla Durieux Die Frau im Ballon [unbekannte Quelle, um 1910]. AdK., TDA, Sign. 583.12; Durieux, Eine Tür steht offen. S. 57

⁴⁴⁰ Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. S. 249

⁴⁴¹ Durieux, Eine Tür steht offen. S.

⁴⁴² Land, Tilla Durieux.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Lania, Tilla Durieux.

„unter dem Kommando ihres Geistes“⁴⁴⁵. Die in den Zeitungen gedruckten Bilder Tilla Durieux` als sportliche und am Fortschritt interessierte Frau⁴⁴⁶ taten das Übrige, um das Image Tilla Durieux` als Vertreterin der „Neuen Frau“ zu belegen.

Wie die Beispiele zeigen, gingen konstruiertes Selbstbild und mediale Darstellungen in Bezug auf die Konstruktion der „Neuen Frau“ fließend ineinander über.

Wenngleich auch nicht jeder Autor beabsichtigte, Tilla Durieux` Verstand als Positivum zu werten. Eine intelligente, emanzipierte und selbstbewusste Frau entsprach nicht immer dem gewünschten Frauenbild der von mir besprochenen AutorInnen. Die scheinbar auffallende Intelligenz wurde daher, wie die angeführten Beispiele der wohl schärfsten Gegner von Tilla Durieux` Verstand, Alfred Polgar⁴⁴⁷ und Alfred Kerr⁴⁴⁸, zeigen, dekonstruiert und einem neuen, in diesem Fall negativen Deutungsschema untergeordnet. Mit der Unterstellung, Intelligenz dafür zu benutzen, um andere eventuell weniger intelligente Personen zu blenden, kann Verstand ohne Bedenken als störend interpretiert werden.

Im Kontext der Geschichte des Hochschulzuganges für Frauen ermöglicht die Berichterstattung über Tilla Durieux noch eine weitere Leseart.

Nach dem Ersten Weltkrieg waren Frauen nicht nur eingeschränkt ein Studium zu absolvieren, sondern auch dabei, ihr Fachwissen in den verschiedenen Berufen einzusetzen. Ab 1922 konnten Frauen den Beruf der Rechtspflege ausüben. Zusätzlich wurde ihnen der Weg für eine Beamtenlaufbahn durch die gesetzliche Zulassung von Frauen auf Ämtern ermöglicht. 1923 wurden die ersten beiden Frauen, Margarethe von Wrangell (Hohenheim) und Mathilde Vaerting (Jena), zu ordentlichen Professorinnen ernannt. 1926 wurde schließlich der Deutsche Akademikerinnenbund gegründet. Gebildete Frauen wurden also immer häufiger Teil des (männlichen) Alltages.⁴⁴⁹

Als Akademikerinnen im öffentlichen Leben immer sichtbarer wurden, wurde auch Tilla Durieux` Verstand immer häufiger in der Presse thematisiert.⁴⁵⁰ Das eigene Wissen um den Verstand und das bewusste Einsetzen des Selben als „Waffe“ gegen die Gefühle der Männer wurde Tilla Durieux zum Vorwurf gemacht. Die öffentliche Person und Künstlerin Tilla Durieux wurde durch diese Berichterstattung zum Teil einer öffentlichen Debatte um den

⁴⁴⁵ Pohl, Stürmischer Salut.

⁴⁴⁶ vgl. AutorIn unbekannt, „Tilla Durieux in ihrem Heim“. In: „Berliner Illustrierten Zeitung“ (Berlin 18.12.1927); Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. S. 249

⁴⁴⁷ Polgar, Maria Stuart.

⁴⁴⁸ Alfred Kerr, Elga. In: Berliner Tageblatt (Berlin 1921) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 92

⁴⁴⁹ bedrohlich gescheit, S. 343f

⁴⁵⁰ Vgl.: Lania (1928), Tilla Durieux; P.W., Franziska (Berlin 1925); Pohl, Stürmisches Salut (1926); W.H., Fedora (1922); Ihering (Berlin 1922); Elga; Rein (Berlin 1921); Wenn die Toten erwachen; Kerr, Elga (Berlin 1921)

erwünschten und für notwendig gehaltenen Intellekt von Frauen und deren gesellschaftliche und berufliche Stellung. Tilla Durieux kann daher in Bezug auf die Konstruktionen der „Neuen Frau“ als Beispiel für die Entwicklung eines neuen Gesellschaftsmodells für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg gesehen werden.

Bis zur Flucht vor den Nationalsozialisten hatte das Image Tilla Durieux` als moderne Frau und Exotin bestanden. Nach der Zeit im Exil bildete sich ein neues, wenn auch an manchen Stellen auf das alte berufendes Image Tilla Durieux` heraus. Die Flucht und das Exil stellten daher, wie auch bei vielen anderen ihrer BerufskollegInnen, nicht nur im Lebenslauf einen entscheidenden Bruch dar, sondern auch im Image.

6.8 „Die Tilla Durieux spielt wieder“ - Das Image Tilla Durieux` nach dem Exil

„Für alle Freunde und Kenner des älteren Berliner Theaters wird es eine Sensationsnachricht gewesen sein, dass Tilla Durieux wieder spielen wird. [...] Tilla Durieux war nicht gerade verschollen. Man wusste, dass sie unter den furchtbaren Abenteuern, die dieser Zeit gemäß waren, aus Hitler-Deutschland geflohen war, und dass sie in Agram (heute „Zagreb“ [Hervorhebung im Original]) bei einer Kusine, der Gräfin Lubienski, lebte. Sie schuf Puppen für das kroatische Marionettentheater. Aber sie selber war seit zwanzig Jahren auf keiner Bühne mehr erschienen. Sie hatte Deutschland nicht mehr betreten, und gewiss nicht Berlin.“ Julius Bab, New York 1952⁴⁵¹

Julius Bab schrieb diese Zeilen aus seinem New Yorker Exil. Es verwundert nicht, dass sich gerade ein Exilant an Tilla Durieux erinnerte und über ihre ersten Auftritte nach dem Zweiten Weltkrieg berichtete.

Auch Tilla Durieux äußerte sich in ihrer Autobiografie über den unerwarteten und von ihr nicht angestrebten Wiedereintritt ins Theaterleben:

„Aber mein Leben hatte sich von Grund auf verändert, so dass ich gar nicht auf den Gedanken kam zu vergleichen. [...] An das richtige Theater konnte ich nicht denken, und ich wollte es auch nicht, denn ich dachte diese Zeit meines Lebens sei abgeschlossen.“⁴⁵²

⁴⁵¹ Julius Bab, Die Tilla Durieux spielt wieder. In: „Staats- Zeitung“ und „Herold“ (New York 12.10.1952). AdK, TDA, Sign. 582.1

⁴⁵² Durieux, Eine Tür steht offen. S. 175

Diese Worte zeigen, dass sich Tilla Durieux mit der neuen Lebenssituation abgefunden hatte und die Rückkehr aus dem Exil nicht plante. Tilla Durieux war als 53-jährige Frau ins zweite Exil gegangen und kehrte endgültig erst im Alter von 75 Jahren zurück. Sie zählte zwar nicht zu den ersten EmigrantInnen, kam aber trotzdem ohne offizielle Einladung, weder aus dem Osten noch dem Westen, nach Deutschland zurück. Sie kam nicht als Deutsche, sondern als Jugoslawin nach Berlin und nicht nach Wien, ihrer Geburtsstadt, zurück.

Die erste Zäsur in ihrem Leben, die Flucht während des Ersten Weltkrieges mit ihrem Ehemann Paul Cassirer in die Schweiz von 1917 bis 1918, hatte Tilla Durieux nach ihrer Rückkehr bald überwunden.⁴⁵³ Die Hoffnungen, die Tilla Durieux bei ihrer Rückkehr aus dem Exil in Zagreb hatte, gingen aber nur langsam in Erfüllung. Das 1945 von ihr geschriebene Theaterstück „Zagreb 1945“⁴⁵⁴ wurde zwar in Luzern uraufgeführt, blieb aber ansonsten unbemerkt. Auch die Theaterlandschaft, die sie 1955 vorfand, war nicht mehr die Gleiche, die sie 1933 verlassen hatte. Das Theater und die Schauspielstile hatten sich verändert. Das Rollenfach, welches sie vor der Flucht bediente, war für sie aufgrund des fortgeschrittenen Alters nicht mehr möglich zu spielen.⁴⁵⁵ Trotz der anfangs bescheidenen Anzahl an Engagements wurde sie jedoch von der Deutschen Presse hoch umjubelt empfangen.⁴⁵⁶

Lücken im Diskurs

Dieser Teil der Arbeit schließt nicht ohne Lücken an den vorhergehenden Teil der Arbeit an. Eine Lücke, die ich nicht füllen kann, stellt die Zeit des Exils dar. Der letzte mir zugängliche Artikel stammt aus dem Jahr 1935, als sie in Deutschland schon unerwünscht war, aber in Österreich noch auftreten konnte. Dieser Bericht ist der Einzige, der mir nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten zur Verfügung stand. Woher die Lücke im Archiv stammt, kann ich nicht beantworten. An der Berichterstattung an sich lag es nicht, da Tilla Durieux auf deutschsprachigen Bühnen außerhalb Deutschlands weiterhin auftrat und, davon gehe ich aus, auch diese Auftritte Resonanz in der Presse fanden.

⁴⁵³ Ebd. S. 120-130

⁴⁵⁴ Durieux, Zagreb 1945

⁴⁵⁵ Erich Schumacher, Keine Alte Dame- sondern ein junger Mensch. Impressionen und Erfahrungen bei der Zusammenarbeit mit T. D. In: Westdeutsche Zeitung, Ausgabe Krefeld (Krefeld, 16.8.1960) AdK, TDA, Sign. 503

⁴⁵⁶ vgl. dazu: Bab, Die Tilla Durieux spielt wieder; Gerhard Schulz-Rehden, Die Kunst der halben Töne - Ein Bild der Schauspielerin Tilla Durieux. In: „Norddeutsche Zeitung“, Hannover, 20.4.1954. TDA Sign. 582.2; H. Timm, Ihr 106. Geburtstag. In: Bremer Nachrichten (1955) In: Preuß, Tilla Durieux, S. 94; Herbert Wolf, Philemon und Baukis. In: im Norddeutschen Rundfunk (1956) In: Preuß, Tilla Durieux S. 94, Dr. Friedrich Rasche, Philemon und Baukis. In: Hannoversche Presse(1956) In: Preuß, Tilla Durieux S. 94, Erich Schumacher, Keine Alte Dame- sondern ein junger Mensch.

Der nächste mir zugängliche Zeitungsbericht erschien 1952, kurz vor ihrer Rückkehr aus dem Exil nach Berlin und markiert somit den Beginn einer „neuen Ära“ der Berichterstattung über Tilla Durieux.

Erinnerungen

Tilla Durieux verkörperte in der Zeit vor dem Exil vorrangig Frauenrollen, die selbstbewusst, herrisch, intrigant, berechenbar und temperamentvoll den Männern gegenüber traten. Tilly Wedekind brachte das in ihrer Autobiografie von 1969 auf den Punkt:

„Diese geschmeidigen pantherhaften weiblichen Bestien waren ja ihr Fach - einer ihrer größten Erfolge war die Salome.“⁴⁵⁷

Dieses Rollenfach schien es für ältere Schauspielerinnen nicht mehr zu geben. Tilla Durieux musste aufgrund ihres Alters und des veränderten Rollenfaches ihr Image ändern. In welche Richtung dies vonstatten ging, lässt ihre „neue Paraderolle“ der Frau „Bronemann“ in „Langusten“ von Fred Denger erahnen. Frau „Bronemann“ ist eine Frau, die sich mit der alltäglichen Einsamkeit auseinandersetzt und schließlich mit ihr arrangiert.

Größtenteils spielte sie ab 1952 auf Grund ihres Alters die eher klein angelegten Rollen von Müttern und Großmüttern. Aufsehen erregte sie neben der Frau „Bronemann“ auch mit der Rolle der „Olan“ in „Die Chinesische Mauer“ von Max Frisch, wo sie eine fürsorgende Mutter spielte, die alles aufs Spiel setzen würde, um die Welt und ihren Sohn zu retten.

Auch im Film konnte sie Erfolge feiern. 1954 spielte sie die „Mara“ in Helmut Käutners Kriegsdrama „Die letzte Brücke“. „Mara“ ist eine alte Bäuerin, die verzweifelt auf die Rückkehr ihres Sohnes aus dem Krieg wartet.

Diese Rolle hatten in keiner Weise etwas mit ihren „alten Paraderollen“ wie „Salome“ oder „Franziska“ zu tun. Vielmehr spielte sie jetzt Frauenfiguren, die warmherzig, humorig oder skurril, verschmitzt und gleichzeitig herb-kantig und temperamentvoll waren.⁴⁵⁸

In diesem abschließenden Kapitel zur Darstellung Tilla Durieux` in der Presse möchte ich daher die Veränderungen und wenn es diese gibt, Beibehaltungen ihres Images nach dem Exil aufspüren und analysieren.

⁴⁵⁷ Tilly Wedekind, Lulu. Die Rolle meines Lebens (München 1969) S. 158

⁴⁵⁸ Joachim Werner Preuss, Einleitung. In: Archivblätter 11, S. 7-11

6.8.1 Remigration

Die ersten Artikel zeigen, was es bedeutete, nach dem Exil einen Neubeginn, denn nichts anderes war es nach der erzwungenen langen Pause am Theater, zu versuchen. Tilla Durieux musste ihr Image völlig neu gestalten. Für die vor dem Exil gespielten Rollen war sie zum Einen zu alt, um engagiert zu werden und zum Anderen war das Nachkriegsdeutschland im Westen wie im Osten, was die aufgeführten Stücke anging, wesentlich keuscher und vorsichtiger im Inhalt als vor dem Zweiten Weltkrieg.⁴⁵⁹

Im September 1952, im Alter von 72 Jahren, trat Tilla Durieux zum ersten Mal nach siebzehn Jahren wieder öffentlich auf. Von diesem und den weiteren Gastspielen in den Jahren 1952 bis Ende 1953 ist mir nur ein Artikel zugänglich. Das kann als Zeichen gedeutet werden, dass Tilla Durieux in der Öffentlichkeit in Vergessenheit geraten war.

In der Rezension des Filmes „Die letzte Brücke“ wird sie dem Publikum wieder in Erinnerung gerufen, indem auf ihre früheren Rollen verwiesen wurde und man ihre großen Erfolge hervorhob.⁴⁶⁰

Alle Hinweise auf die Gründe für Tilla Durieux` Fortgang aus Deutschland werden in den Berichten sorgsam vermieden. Was auffiel, war eine charakterliche „Veränderung“ zur „früheren“ Person. Die veränderte Wahrnehmung wurde ausschlaggebend für das neue Image von Tilla Durieux.⁴⁶¹

Hermann Danneckers Artikel tritt in diesem Kontext als Ausnahme in Erscheinung, wenn er die Zeit im Exil, zwar subtil und unkonkret, andeutet:

„Es war faszinierend, wie die Lebenslust und die Lebensgier immer wieder in dieser alten, vom Leben betrogenen Frau durchschlugen.“⁴⁶²

Ausgehend von der Tatsache, dass Tilla Durieux` Karriere als lineare Erfolgsgeschichte in der Presse dargestellt wurde, kann Tilla Durieux nur im Exil vom „Leben betrogen“ worden sein.⁴⁶³

⁴⁵⁹ siehe Rollenverzeichnis in: Archiv-Blätter 11, Tilla Durieux. S. 152ff

⁴⁶⁰ vgl. dazu: Schulz-Rehden, Die Kunst der halben Töne

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Hermann Dannecker, Die Stühle. In: Badische Zeitung, Freiberg (1958) In: Preuß, Tilla Durieux S.95

⁴⁶³ Ebd.

Auch vieles andere schien sich verändert zu haben: Tilla Durieux wurde, auf das lassen die Berichte der Kritiker schließen, bei jeder ihrer Theaterrollen in Deutschland ihrer Leistung wegen umjubelt. In den Rezensionen wurde die vor der Flucht oftmals vorkommende, negative Kritik an Tilla Durieux` Darstellungen, ausgespart. Die AutorInnen schienen sich vor Lob zu überschlagen.⁴⁶⁴ Für Friedrich Rasche war der „extatische Wildling“⁴⁶⁵, sogar „menschlich geadelt“⁴⁶⁶.

Die Durchsicht der Theaterrezensionen zeigt, dass die TheaterkritikerInnen nicht daran interessiert waren, Tilla Durieux` „altes“ Image aufrechtzuerhalten. Einzig die Erinnerung an ein solches wurde rege am Leben erhalten und für Vergleiche mit der „neuen“ Tilla Durieux herangezogen.⁴⁶⁷

Obwohl die Namen der RezensentInnen neu waren, wurden in den Erinnerungen an die Zeit vor dem Exil exakt jene Elemente wieder gegeben, die in der Zeit vor der Flucht zur Grundausrüstung der Images von Tilla Durieux gehörten.⁴⁶⁸

6.8.2 Veränderungen

Wie sah also das neue Image von Tilla Durieux aus? Mit Überraschung stellte ich fest, dass Tilla Durieux auf einmal großes „Strahlen“⁴⁶⁹ besaß, welches „über dem Gesicht“⁴⁷⁰ aufging. Im Alter hatte sie laut H. Timm das gewisse „Etwas“, was Alfred Kerr und vielen anderen vor dem Exil fehlte, sich in „die Herzen des Publikums“⁴⁷¹ zu spielen.

Der Glaubwürdigkeit der „neuen“ Tilla Durieux waren keine Grenzen gesetzt, wenn Klaus Harms schreibt, er hätte vor Erschütterung den Atem anhalten müssen⁴⁷². Florian Kienzl war „ergriffen“⁴⁷³ von Tilla Durieux` „ganz aus dem Impuls heraus“⁴⁷⁴ geleistetem Spiel. Und Herbert Wolf berichtete voller Enthusiasmus, „er spüre, dass sie in dieser Rolle an ihr eigenes Leben dachte.“⁴⁷⁵

⁴⁶⁴vgl.: H. Timm, Ihr 106. Geburtstag. J.P., Ihr 106. Geburtstag. In: Essener Zeitung, Fernseh-Kritik (1955). In: Preuß, Tilla Durieux S. 94; Dannecker, Die Stühle; Wolf, Philemon und Baukis; Ingeborg Brandt, Die Chinesische Mauer. In: „Welt am Sonntag Hamburg“ (1965), In: Preuß, Tilla Durieux S. 96

⁴⁶⁵ Lang, Tilla Durieux.

⁴⁶⁶ Dr. Friedrich Rasche, Philemon und Baukis.

⁴⁶⁷ Schulz-Rehden, Die Kunst der halben Töne; Dannecker, Die Stühle.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ H. Timm, Ihr 106. Geburtstag.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Claus Harms, Philemon und Baukis. In: Hannoversche Allgemeine (1956) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 95

⁴⁷³ Florian Kienzl, Langusten. In: Der Tag (Berlin 1965) In: Preuß, Tilla Durieux S. 95

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Herbert Wolf, Philemon und Baukis.

Tilla Durieux gelang in ihrer „zweiten Karriere“ das, was ihr vor dem Exil nicht gelang: ein unbestrittener Liebling der deutschen Bühnen zu sein. Ihr Spiel schien als schlichtweg „phänomenal“⁴⁷⁶ wahrgenommen worden zu sein. Eine wichtige Funktion übernahm die Berufung auf das Authentische ihrer Figuren. Da wundert es nicht, wenn in der „Berliner Morgenpost“ zu lesen war: „Die Durieux spielt nicht, sie lebt diese Rolle.“⁴⁷⁷

Wie konsequent sich die Kritik an die durch das Alter bedingte Zuschreibungen bediente, vermittelt das Folgende bis zum äußersten getriebene Beispiel. Tilla Durieux schien nicht nur mit Güte, Energie und Willenstärke ausgerüstet eine neue Karriere zu starten, nach Georg Hensel tat sie das sogar mit dem „beseelten Ausdruck ihrer gegenwärtigen Existenz“⁴⁷⁸.

Die bisherigen Rezensionsanalysen zeigten, dass die TheaterkritikerInnen nach der Rückkehr aus dem Exil wie selbstverständlich wiederholt von einer Verschmelzung Tilla Durieux` mit den von ihr verkörperten Rollen ausgegangen waren. Im Verlauf ihrer zweiten Theaterkarriere wurde die für sie charakteristische Darstellungsform als ihr persönliches Merkmal, als Ausdruck ihres Wesens festgeschrieben.

Aus welchen Bestandteilen setzte sich also das „Wesen“ Tilla Durieux` zusammen?

5.7.3 Das jugendliche Image Tilla Durieux`

Interessant ist, dass der Verstand in der Konstruktion von Tilla Durieux` Person weiterhin eine Rolle spielt. Gerade in Bezug auf den Intellekt trat der Wandel in der Bewertung besonders deutlich zu Tage. Keine Spur mehr von der Kälte und Berechnung ihres Verstandes. Im Gegenteil, Friedrich Luft erkannte in Tilla Durieux sogar ein „biologisches Wunder“⁴⁷⁹ des Verstandes.

In der Nachkriegszeit war nun möglich, was zuvor nur in Ausnahmefällen vorstellbar war: eine gebildete, intelligente und selbstbewusste Frau in der Öffentlichkeit, die wie viele andere KünstlerInnen eine Vorbildrolle übernahm. Dass sich Tilla Durieux dieser Rolle bewusst war, zeigt der Klapptext ihrer ersten Autobiografie.⁴⁸⁰ Karrierefrauen wie Tilla Durieux eine war, boten neue Identifikationsmöglichkeiten für junge Frauen und wurden ab der Nachkriegszeit ein immer wichtigerer Teil der Öffentlichkeit und der Konstruktion von Gesellschaftsbildern.

⁴⁷⁶ H. F., Langusten. In: Berliner Morgenpost (Berlin 1965) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 1961

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Georg Hensel, Die Höhlenbewohnerin. In: Darmstädter Echo, 1956, In: Preuß, Tilla Durieux. S. 94

⁴⁷⁹ Friedrich Luft, Die Irre von Chaillot. In: Die Welt (Berlin 1964) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 96

⁴⁸⁰ Tilla Durieux wendete sich explizit an ein junges Lesepublikum. In: Durieux, Eine Tür steht offen, Klapptext

Hannes Schmidts Theaterkritik erscheint hier nur noch als logische Folge der vorher zitierten Lobeshymnen:

„[...] sie scheint alles zu wissen, was ein Mensch wissen und erfahren kann“⁴⁸¹

Tilla Durieux wurde im Alter wieder als intellektuelle Schauspielerin festgelegt, nur dieses Mal, wie das Beispiel von Paul Hübner zeigt, mit anderen Schlussfolgerungen:

„Sie hat Schicksal, weil das Menschliche in Weisheit in ihr kunstvolle, strahlungsstarke Gestalt geworden ist.“⁴⁸²

Parallel zur im Alter erlangten Weisheit steht weiterhin das Temperament als prägende Eigenschaft Tilla Durieux` im Vordergrund. Neu ist der Humor, mit dem sie den „Zuschauer reizt“⁴⁸³ und „Bewunderung und Sympathie“⁴⁸⁴ auslöste.

Neben den Attributen der Wärme, der geistigen Reife und des Humors, die zu betonen die KritikerInnen nicht müde wurden, hat das Tilla Durieux zugeschriebene auffällige Äußere die Zeit im Exil in der Presse überlebt:

„[...]wie sich das großflächige, kapriziöse Gesicht mit der breiten Nase, den vorspringenden Backenknochen und den weit auseinander stehenden Augen belebt, wie die volle dunkle Stimme zu vibrieren beginnt.“⁴⁸⁵

Wie die von Hermann Dannecker verfasste Kritik zeigt, wurde auch in der Nachkriegszeit bekanntes Wortmaterial abermals abgerollt.

Im Gegensatz zu den unverändert rassistischen Beschreibungen ihres Äußeren in der Presseberichterstattung 1952 bis 1971 zeigen die Bewertungen Tilla Durieux` Intellekt betreffend die einsetzende Veränderung von geschlechtsspezifischen Normierungen und Vorstellungen in der Öffentlichkeit. Gebildete Frauen waren nun nicht mehr ausschließlich „dämonische“ Wesen, sondern wurden zu Repräsentantinnen eines möglichen Lebensentwurfes für Frauen.

⁴⁸¹ Dr. Hannes Schmidt, Philemon und Baukis.

⁴⁸² Paul Hübner, Ein Familientag. In: Rheinische Post (Düsseldorf 1965) In: Preuß, Tilla Durieux. 96

⁴⁸³ Herbert Pfeiffer, Achtzig im Schatten. In: Berliner Morgenpost (Berlin 1962) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 96

⁴⁸⁴ Luft, Die Irre von Chaillot.

⁴⁸⁵ Hermann Dannecker, Die Höhlenbewohnerin. In: „Süddeutsche Zeitung“ (1956) In: Preuß, Tilla Durieux. S.

Wurde nach ihrem Tod abermals mit der Art und Weise der Berichterstattung gebrochen oder setzte sich der Diskurs über die weise alte Frau mit Temperament und Herz fort?

6.8.4 Nachrufe

Es mag ein Wesenszug von Nachrufen sein, sich Hymnen anzugleichen. Also tauchte man die Feder wieder in Tinte und erzählte von der temperamentvollen Schauspielerin mit „animalischem Charme“⁴⁸⁶, der Schauspielerin mit „provokierend schönem Körper und dem ausdrucksvollen, flächig-ungefälligen Gesicht“⁴⁸⁷, die dennoch zu den „elegantesten Frauen Berlins“⁴⁸⁸ gehörte.

Die Durchsicht der Nachrufe brachte aber noch etwas anderes zu Tage. Im Gegensatz zu den Theaterberichten von 1952 bis 1971, wo nur in Einzelfällen von Tilla Durieux` Tätigkeit im Zagreber Widerstand die Rede war, spielte ihre Unterstützung für die Partisanen in den Nachrufen eine zentrale Rolle.

In den Berichten aus der DDR wurde sie durch den direkten Vergleich mit Rosa Luxemburg und Ernst Toller zu einer Identifikationsfigur des politischen Widerstandes hochstilisiert. Die „Berliner Zeitung“ berichtete von den pazifistischen Gedichten, die sie während des ersten Weltkrieges vorlas⁴⁸⁹ und von den „Tiefen der Emigration und des Kampfes um das Leben durchzustehen“⁴⁹⁰.

Noch einmal wurde der Mythos Tilla Durieux in der Presse hoch beschworen, bis er langsam wieder in Vergessenheit geraten sollte.

⁴⁸⁶ George Salmony, Vor 70 Jahren: Salome I.

⁴⁸⁷ Sibylle Grack, Die ungezähmte alte Dame. Eine königliche Schauspielerin. In: „Stuttgarter Zeitung Stuttgart“ (22.2. 1971) AdK., TDA, Sign. 598

⁴⁸⁸ AutorIn unbekannt, Sie war eine unserer Königinnen. Der Tod der Schauspielerin Tilla Durieux hinterlässt eine große Lücke. In: Aachener Volkszeitung (Aachen 22.2.1971) AdK., TDA, Sign. 598

⁴⁸⁹ AutorIn unbekannt, Tilla Durieux verstorben, Ergriffen und ergreifend. Zum Ableben der Nestorin der deutschen Schauspielkunst. In: „Berliner Zeitung“ (Berlin Ost, 23.2.1971) AdK., TDA, Sign. 598.1-25

⁴⁹⁰ AutorIn unbekannt, Ihr Gesicht belebte Bild und Bühne, Am Sonntag verstarb die Schauspielerin Tilla Durieux. In: „Neue Zeit“ (Berlin-Ostsektor, 23.2.1971) AdK., TDA, Sign. 598.1-25

6.8.5 Was blieb? Das „Neue“ Image im Vergleich

„Tilla Durieux- wie viele Erinnerungen verbinden sich mit diesem Namen! Erinnerungen an jene Art von zwielichtigen Rollen, deren Darstellerinnen heute „Vamp“ [Hervorhebung im Original, R M] genannt werden.“ Gerhardt Schulz- Rehden, Hannover 1954⁴⁹¹

Was blieb also vom „alten Image“ der „wilden Exotin“ oder des „Vamps“⁴⁹², wie Gerhardt Schulz-Rehden sie nannte, übrig? War Tilla Durieux für die TheaterkriterInnen nur noch der „Prachtmensch“⁴⁹³ mit „Runzeln“⁴⁹⁴?

Im Großen und Ganzen behielt Tilla Durieux die vormals dominierenden Eigenschaften bei. Sie wurde immer noch als temperamentvoll und intelligent beschrieben. Der grundlegende Unterschied zwischen den Bewertungen der Darstellungskunst Tilla Durieux` vor und nach dem Exil bestand darin, dass man die Rollengestaltungen der älteren SchauspielerIn als „seltene Glücksfälle“⁴⁹⁵ bewertete. Ihre Person beschrieb man als „biologisches Wunder“⁴⁹⁶, auch wenn oder gerade deshalb, weil „Rolle und Person ununterscheidbar ineinander wuchsen“⁴⁹⁷ und sie „Wärme“⁴⁹⁸ und „Kraft“⁴⁹⁹, überzeugend ja sogar überwältigend ausstrahlte. Im Alter darf die „Exotin“ plötzlich können, was zuvor nur als „gemacht“ und aufgesetzt angesehen wurde.

Dass keine von Tilla Durieux` gespielten Rollen ein „Verriss“ wurde, hat vermutlich mit der Unberührbarkeit des Images der weisen alten Frau zu tun, die scheinbar alle Naturgesetze zu überwinden vermochte und mit jugendlicher Vitalität den Alltag meisterte und somit zum Vorbild von SchauspielerInnen und berufstätigen Frauen wurde.

⁴⁹¹ Schulz-Rehden, Die Kunst der halben Töne

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Walther Karsch, Achtzig im Schatten. In: Der Tagesspiegel (Berlin 1962) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 96

⁴⁹⁴ Panofsky, Die Stühle.

⁴⁹⁵ Dr. Hannes Schmidt, Philemon und Baukis.

⁴⁹⁶ Luft, Die Irre von Chaillot.

⁴⁹⁷ Dr. Hannes Schmidt, Philemon und Baukis.

⁴⁹⁸ Enkel, Die Höhlenbewohnerin.

⁴⁹⁹ Ebd.

7 Selbstbilder und Images - Resümee

Die beiden unterschiedlichen Quellentypen meiner Arbeit, Ego-Dokumente auf der einen Seite und Presseberichte auf der anderen Seite, zeigen wie die verschiedenen AkteurInnen das Image von Tilla Durieux bauten und konstruierten.

Im ersten Teil der Arbeit rekonstruierte ich die verschiedenen Selbstbilder Tilla Durieux` anhand ihrer Autobiografien und den von ihr verfassten Artikeln. Es zeigte sich, dass Tilla Durieux bemüht war, der Öffentlichkeit das Bild einer Frau zu präsentieren, die selbstbewusst und zielstrebig ihre „Berufung“ zur Schauspielerin verfolgte. Anfängliche Misserfolge ihrer Karriere erklärte sie der LeserInnenschaft mit Einflüssen von außen und konstruierte damit ein das Bild einer Frau, die trotz Widerstand von „Außen“ unbeirrt ihren Weg verfolgte.

Neben der Erfolgsgeschichte findet sich in der Autobiografie eine weitere Selbstdarstellung mit Funktion. Tilla Durieux konstruiert sich als Frau, die zur Schauspielerin geboren wurde. Sie tut dies, indem sie sich als Naturtalent stilisiert, das keine geregelte Ausbildung benötigt, um den Beruf der Schauspielerin mit dem gewünschten Erfolg ausüben zu können.

Gleichzeitig leisten ihre Ego-Dokumente durch den selbstkritischen Umgang mit sich selbst, vor allem in Bezug auf Schönheitsideale und Körpervorstellungen und dem kritischen Umgang mit ihrem Umfeld, einen wichtigen Beitrag zur Kultur und Theatergeschichte.

Im zweiten Teil der Arbeit zeigte ich anhand der Berichterstattung, welche Images von Tilla Durieux in Presse gezeichnet wurden und in welchem Verhältnis die beiden Konstruktionen - Selbstbilder und Images in der Öffentlichkeit - zu einander stehen. Die Analyse zeigte, dass Tilla Durieux und die AutorInnen der Presse bei den Entwürfen der Selbstbilder und Images nicht immer dasselbe Ziel verfolgten. Widersprüchliche Konstruktionen und Übereinstimmungen verliefen oft parallel.

Übereinstimmungen gab es ab 1952, als AutorInnen in der Berichterstattung und Tilla Durieux in ihren Ego-Dokumenten gemeinsam die Erfolgsgeschichte der großen Schauspielerin bauten.

Wie die Zeitungsberichte zeigen, konstruierten die BerichterstellerInnen durch die Berufung auf Tilla Durieux` frühere Erfolge ihrer Tätigkeit im Zagreber Widerstand, der späteren Arbeit am Puppentheater und den erfolgreichen Wiedereinstieg ins Theatergeschehen nach der Rückkehr aus dem Exil das Bild der Erfolgsfrau, das Tilla Durieux mit ihrer

Autobiografie unterstützte. Ausgespart wurden auf beiden Seiten die schwierige Rückkehr aus dem Exil und die Probleme, welche eine Altersschauspielerin durch weniger Engagements als jüngere Kolleginnen und geringem Einkommen hatte.

Beispielhaft für eine Debatte in der Öffentlichkeit zu Beginn des Jahrhunderts bis in die 1970er Jahre ist die Diskussion um Tilla Durieux` Verstand.

Tilla Durieux betonte nicht nur ihre Bemühungen, durch Autodidaktik einen höheren Bildungsgrad als für sie vorgesehen zu erreichen, sondern beschrieb sich selbst als gebildete und belesene Frau, die ihr Leben lang bemüht war, sich Wissen anzueignen.

Dass viele - meist männliche - AutorInnen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gebildeten Frauen ablehnend gegenüberstanden, zeigen die Beispiele aus der Presse.

Die Presseartikel zeigen auch, dass Tilla Durieux eine Projektionsfläche für spezifische männliche Ängste, den Verstand und der Bildung einer Frau betreffend, war. Die ständig steigende Zahl gebildeter Frauen in der Öffentlichkeit zwang die (männliche) Gesellschaft, die Position der Frauen neu zu definieren. Durch die starke Präsenz in der Öffentlichkeit übernahmen Schauspielerinnen, so auch Tilla Durieux, eine Vorbildfunktion. Sie lebten nach Meinung vieler AutorInnen vor, was für viele Frauen zwar erstrebenswert, aber zugleich auch umstritten war: ein selbstbestimmtes Leben.

In den Presseberichten aus der Nachkriegszeit ist ein Wandel in der Diskussion um Tilla Durieux` Verstand erkennbar. Den AutorInnen war es nun möglich, eine intelligente und selbstbewusste Frau zu akzeptieren und sie für eben diese wahrgenommenen Charaktereigenschaften zu bewundern.

Die intelligente Frau fand nun kurz vor dem Wiedererstarken der Frauenbewegung in den 1960er Jahren langsam gesellschaftliche Akzeptanz. Frauen mit Verstand wurden zur Möglichkeit, wie die Berichte über Tilla Durieux zeigen, mit der man sich identifizieren konnte.

Widersprüche zwischen Tilla Durieux` Selbstbildern und denen der Presseberichterstattung zeigten sich vor allem in Bezug auf die Konstruktionen der Charaktereigenschaften. Aussehen und Charaktereigenschaften spielten nicht nur für die Imagebildung eine entscheidende Rolle, sondern auch in Bezug auf die Selbstwahrnehmung Tilla Durieux`.

Tilla Durieux war in ihren Autobiografien darum bemüht, das Bild einer bürgerlichen Frau zu zeichnen. Wie das Beispiel von Alfred Kerr zeigt, reagierte sie entschieden und verteidigend, wenn sie dieses Bild durch die Presseberichterstattung in Gefahr sah.

Dass Tilla Durieux nicht immer einverstanden war mit ihrem Image der „Fremden“ in Bezug auf gesellschaftliche Positionierungen, zeigt nicht nur ihr Umgang mit TheaterkritikerInnen und deren Bewertungen, sondern auch die Kritik in ihren Autobiografien, wenn es um ihre Wirkung in der Öffentlichkeit ging. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass sie gerade das Portrait von Auguste Renoir, das sie als Dame darstellt, als ihr Lieblingsbild benennt.

In den Presseartikeln wurde sie bis 1938 als fremd, also der mitteleuropäischen bürgerlichen Kultur nicht angehörig, beschrieben. Tilla Durieux` Aussehen und Verstand wurden als „exotisch“, „dämonisch“, „slawisch“ oder „wild“ gekennzeichnet. Die Charakterisierung Tilla Durieux` als „Fremde“ mit messerscharfem Verstand, den sie als Waffe gegen die Männerwelt einsetzte, meint ja nichts anderes als die Verbindung sozialpolitischer und rassistischer Argumentationen mit der Faszination, die vom als „fremd“ wahrgenommen ausgeht. Wichtig für die Herausbildung des Images der „Exotin“ ist die kontinuierliche Konstruktion des Fremden, die von der Gleichzeitigkeit von Abneigung und Bewunderung lebte.

Das Image der geheimnisvollen und wilden Exotin funktionierte jedoch nur bis zum Zeitpunkt ihrer Flucht vor den Nationalsozialisten. Nach der Rückkehr aus dem Zagreber Exil vollzog sich ein Wandel in der Beurteilung ihres Charakters und Aussehens. Sie wurde als gutmütige und weise Frau beschrieben, die durch die äußerlichen Alterserscheinungen zur zugänglichen und liebenswerten Person wurde. Parallel zur ihrer im Alter erlangten Weisheit steht weiterhin das Temperament als prägende Eigenschaft Tilla Durieux` im Vordergrund.

Tilla Durieux` knapp 91 Jahre andauerndes Leben, indem sie 70 Jahre lang berufstätig war, davon über 50 Jahre am Theater, steht an verschiedenen Stellen in enger Verbindung zur Frauen- und Geschlechtergeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Tilla Durieux war in den verschiedenen Epochen immer wieder Projektionsfläche für zeitgenössische Diskussionen, aus denen sie zeitgleich als negatives Beispiel und Vorbild hervorging, was den Reiz und das Interesse an Tilla Durieux als Person und Schauspielerin am Leben erhielt.

Besonders deutlich wurde das innerhalb der Diskussion um das „Wesen“ der „Neuen Frau“ in den 20er Jahren. Die öffentliche Person und Künstlerin Tilla Durieux wurde durch diese Berichterstattung zum Teil einer öffentlichen Debatte um den für notwendig gehaltenen Intellekt von Frauen und deren gesellschaftliche und berufliche Stellung.

Wie die Presseberichte und die Autobiografien zeigen, gingen konstruiertes Selbstbild und mediale Darstellungen in Bezug auf die Konstruktion der „Neuen Frau“ fließend ineinander über.

Tilla Durieux` Lebensentwürfe waren immer wieder Beispiel dafür, welche Räume sich Frauen in der Gesellschaft und im Berufsleben eröffnen konnten.

8 Literaturverzeichnis

Peter Alheit, Erika M. Hoerning (Hg.), Biographisches Wissen. Beiträge zu einer Theorie lebensgeschichtlicher Erfahrung (Frankfurt am Main 1989)

Edith Almhofer, Gabriele Lang, Gabriele Schmied, Gabriela Tucek, Die Hälfte des Himmels. Chancen und Bedürfnisse kunstschaftender Frauen in Österreich (Gumpoldskirchen 2000)
Lothar Schöne, Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik (Darmstadt 1994)

Werner Bergmann, Was sind Vorurteile? In: Informationen zur politischen Bildung Nr. 271, Vorurteile (überarbeitete Neuauflage Bonn 2005) 43- 49, hier S. 43

Manfred Brauneck, Gérard Schneilin, Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles (Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage 1990)

Erhard Chvoljka (Hg.), Lebensgeschichte und Lebenslauf, Spurensuche (Wien 1994)

Danae Clark, Negotiating Hollywood. The Cultural Politics of Actors' Labor (London 1995)

Ruth B. Emde, Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum (Amsterdam 1997)

Mario Erdheim, Zur Ethnopschoanalyse von Exotismus und Xenophobie. In: Mario Erdheim, Psychoanalyse und Unbewusstheit in der Kultur. Aufsätze 1980- 1987 (Frankfurt am Main 1987) S. 258- 265

Renate Flich, Wider die Natur der Frau? Entstehungsgeschichte der höheren Mädchenschulen in Österreich, dargestellt anhand von Quellenmaterial, unveröffentlichter Nachdruck (Wien 1996)

Johanna Gehmacher, Maria Messer (Hg.), Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen/ Perspektiven (Wien 2003)

Ruth Glatzer (Hg.), Das Wilhelminische Berlin. Panorama einer Metropole 1890-1918 (Berlin 1997)

Hilde Haider-Pregler, Das Verschwinden der Langeweile aus der (Theater-) Wissenschaft. Erweiterung des Fachhorizontes aus feministischer Perspektive. In: Möhrmann, Theaterwissenschaft heute.

Hiltrud Häntzschel, Hadumod Bußmann (Hg.), Bedrohlich gescheit. Ein Jahrhundert Frauen und Wissenschaft in Bayern (München 1997)

Birgit Haustedt, Die wilden Jahre in Berlin. Eine Klatsch- und Kulturgeschichte der Frauen (Berlin 2002) S. 12, „Epilog“ S 209-220

Anna Helleis, Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood (Wien 2006)

Beate Hochholdinger-Reiterer, Vom Erschaffen der Kindsfrau. Elisabeth Bergner-ein Image (Wien 1999)

Wulf D. Hund (Hg.), Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion. (Duisburg 1996) S. 91-107

Rolf-Peter Janz (Hg.), Faszination und Schrecken des Fremden (Frankfurt am Main 2001)

Norbert Jaron, Renate Möhrman, Hedwig Müller, Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914). (Tübingen 1986)

Gesa Kessemaier, Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der „Neuen Frau“ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929 (Univ. Diss. Münster 2000)

Roswita Körner, Deutscher Bühnenverein. In: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin, Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles (Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage 1990)

Wolfgang Kubin (Hg.), Mein Bild in deinem Auge. Exotismus und Moderne: Deutschland-China im 20. Jahrhundert (Darmstadt 1995) S. 1-17

Jürgen Kuczynski, Lügen, Verfälschungen, Auslassungen, Ehrlichkeit und Wahrheit: Fünf verschiedene und für den Historiker gleich wertvolle Elemente in Autobiographien. In: Peter Alheit, Erika M. Hoerning (Hg.), Biographisches Wissen. Beiträge zu einer Theorie lebensgeschichtlicher Erfahrung (Frankfurt am Main 1989) S. 24- 37

Rainer Metzger, Berlin. Die Zwanzigerjahre. Kunst und Kultur 1918-1933 (Wien 2006) S. 25, S 160, Kapitel „Die Reichshauptstadt oder Wie war es möglich?“

Malte Möhrmann, Die Herren zahlen die Kostüme. In: Renate Möhrmann (Hg.), Die Schauspielerin. Eine Kulturgeschichte (Frankfurt am Main, 2000) S. 301

Renate Möhrmann, Bewundert viel und viel gescholten. Schauspieler im Spiegel der Theaterwissenschaft. In: Renate Möhrmann, Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung (Berlin 1990)

Renate Möhrmann (Hg.), Die Schauspielerin. Eine Kulturgeschichte (Frankfurt am Main, 2000) S. 301

Renate Möhrmann, Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung (Berlin 1990)

Renate Möhrmann, Tilla Durieux und Paul Cassirer. Bühnenglück und Liebestod (Berlin 1997) S. 55

Anne-Kathrin Reulecke, „Die Nase der Lady Hester“. Überlegungen zum Verhältnis von Biografie und Geschlechterdifferenz. In: Hedwig Röckelein (Hg.), Biographie als Geschichte (Thüringen 1993), S. 117-142, hier S. 135

Hedwig Röckelein (Hg.), Biographie als Geschichte (Thüringen 1993)

Gertrud Simon, Hintertreppen zum Elfturm. Höhere Mädchenbildung in Österreich - Anfänge und Entwicklungen (Wien 1993)

Lothar Schöne, Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik (Darmstadt 1994)

Frauke Severet (Hg.), Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne (Wien 1998)

Henrick Stahr, Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus. Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto – Text - Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919- 1939 (Hamburg 2003)

Rolf Trauzettel, Exotismus als intellektuelle Haltung. In: Wolfgang Kubin (Hg.), Mein Bild in deinem Auge. Exotismus und Moderne: Deutschland- China im 20. Jahrhundert (Darmstadt 1995) S. 1-17

Heike Walter, Carmen für die bürgerliche Jugend. Die schöne Zigeunerin als politische Versuchung. In: Wulf D. Hund (Hg.), Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion. (Duisburg 1996) S. 91-107

Gudrun Wedel, Lehren zwischen Arbeit und Beruf. Einblicke in das Leben von Autobiographinnen aus dem 19. Jahrhundert (Wien 2000)

Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschnugnall, „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis (Frankfurt am Main 2005, 5. Auflage) S. 11

Iris Wigger, Ein eigenartiges Volk. Die Ethnisierung des Zigeunerstereotyps im Spiegel von Enzyklopädien und Lexika. In: D. Hund (Hg.), Zigeuner. S. 37-66, hier S. 48

Oscar Wilde, Salome. Tragödie in einem Akt. (Frankfurt am Main 1999)

9 Quellenverzeichnis

Archivalien-Archiv der Akademie der Künste in Berlin-Tilla Durieux Archiv

Abschrift des Taufscheines (gleichzeitig Geburtsurkunde), Notariell beglaubigt in Berlin am 7.9.1933, Akademie der Künste Berlin (AdK) , Tilla-Durieux-Archiv (TDA) Sign. 102

Antrag auf Grund des Gesetzes über die Entschädigung der Opfer des Nationalsozialismus, Archiv der Künste Berlin, Tilla-Durieux-Archiv (Berlin 1954/1955), AdK., TDA, Sign.: 96

Brief von Alfred E. Schulte an das Entschädigungsamt (Berlin, 21.3.1955) AdK., TDA, Sign. 96

Erklärung von Durieux an das Entschädigungsamt Berlin für eine Rentenerhöhung (Berlin 19.11.1955) AdK., TDA, Sign. 96

Erklärung betreffend Entschädigungsantrag für Frau Ottilia Katzenellenbogen, Aktenzeichen A 25 Reg. Nr. 161 117(Berlin 1954) AdK., TDA, Sign. 96

Erklärung von Durieux an das Entschädigungsamt Berlin für eine Rentenerhöhung (Berlin 19.11.1955) AdK., TDA, Sign. 96

Schulzeugnisse aus den Schuljahren 1889/90, 1890/91 und 1891/92, Adk, TDA Sign. 102

Beglaubigte Abschrift einer Heiratseintragung, Archiv der Künste Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Sg.: 96

„Weißt du noch...“, Interview (Berlin/DDR 1967), Interviewer: Herbert Ihering und Rolf Ludwig, Schallplatte, Litera 860118, Adk, AVM 30.0013

Schriften von Tilla Durieux

Tilla Durieux, Der Beruf der Schauspielerin. In: „Nationale Zeitung“ (Berlin, 28.6.1914). AdK., TDA, Sign. 583.1

Tilla Durieux Die Frau im Ballon [unbekannte Quelle, um 1910]. AdK., TDA, Sign. 583.12

Tilla Durieux, Bei Auguste Renoir. In: „Morgenzeitung“ (Wien, 27.1.1920) AdK., TDA, Sign. 520, S. 289

Tilla Durieux, Der heimliche Kampf. In: „Hannoverscher Anzeiger“ (Hannover, 6.3.1927), AdK., TDA, Sign. 521, S. 60

Tilla Durieux, Leben stärker als Theater - Gespräch mit Tilla Durieux. In: „Zagreber Morgenblatt“ (23.6.1935). AdK., TDA, Sign. 583.13

Tilla Durieux, „Vor jeder neuen Rolle steh ich mit den Gefühlen der Schülerin...“ [unbekannte Quelle], (Bremen Dezember 1921) AdK., TDA, Sign. 583.3

Tilla Durieux, Die Schauspielerin - Wandlungen und Perspektiven. In: Neue Leipziger Zeitung (Leipzig, 2. August 1928) AdK., TDA, Sign. 583.9

Primärliteratur

Adele Sandrock, Mein Leben (Wien 1940)

Tilla Durieux, Eine Tür steht offen. Erinnerungen (Berlin-Grunewald 1954), 1. Auflage

Tilla Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952-1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß (München/ Berlin 1971)

Tilla Durieux. In: Uta Witzleben (Hg.), Die erste Lieb. Prominente Deutsche Erzählen (Hamburg 1968) 57-61, hier S. 57

Tilla Durieux, Eine Tür fällt ins Schloss (Berlin 1989)

Tilla Durieux, Zagreb 1945. Zweisprachige Ausgabe (Zagreb 2005)

Tilla Durieux, Zum 80. Geburtstag am 18.8.1960 (Berlin 1960)

Tilly Wedekind, Lulu. Die Rolle meines Lebens (München 1969)

Zeitungsartikel

Anonymos, Tilla Durieux als Maria Stuart. Stuttgarter Kgl. Hoftheater. In: Württembergische Zeitung, (1914) S. 214. AdK, TDA Sign. 520

A.W. Judith. In: Die Welt am Montag (Berlin 1909/10). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 87

Julius Bab, Die Tilla Durieux spielt wieder. In: Staats-Zeitung und Herold (New York, 12.10. 1952) AdK., TDA, Sign. 582.1

Julius Bab, Gyges und sein Ring. In: Die Schaubühne (Berlin 1907). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86

Ingeborg Brandt, Die Chinesische Mauer. In: „Welt am Sonntag Hamburg“ (1965), In: Preuß, Tilla Durieux S. 96

Hermann Dannecker, Die Höhlenbewohnerin. In: „Süddeutsche Zeitung“ (1956) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 94

Hermann Dannecker, Die Stühle. In: Badische Zeitung, Freiberg (1958) In: Preuß, Tilla Durieux S.95

Karl Heinz Dworczak, Die Durieux. In: Sonntagszeitung (Graz, 6. November 1922). AdK, TDA, Sign. 581.11

H. F., Langusten. In: Berliner Morgenpost (Berlin 1965) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 1961

Norbert Falk, Don Carlos. In: Berliner Morgenpost (Berlin 1909). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86

Paul Fechter, Wenn wir Toten erwachen. In: BZ am Mittag (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 91

J. Fr., Antonius und Cleopatra. In: Berliner Tageblatt (Berlin 1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 89

Ralph Gerstenberg, Die Heimkehr des letzten Tiller-Girl. In: „Der Tagesspiegel“ (Berlin, 7.8.2006) Nr. 19 273

Sibylle Grack, Die ungezähmte alte Dame. Eine königliche Schauspielerin. In: „Stuttgarter Zeitung Stuttgart“ (22.2. 1971) AdK., TDA, Sign. 598

W. H., Fedora. In: Deutsche Montags-Zeitung (1922) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 93

Claus Harms, Philemon und Baukis. In: Hannoversche Allgemeine (1956) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 95

Georg Hensel, Die Höhlenbewohnerin. In: Darmstädter Echo, 1956, In: Preuß, Tilla Durieux. S. 94

- Paul Hübner, Ein Familientag. In: Rheinische Post (Düsseldorf 1965) In: Preuß, Tilla Durieux. 96
- Herbert Ihering, Elga. In: Berliner Börsen-Courier (Berlin 1922). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 92
- Monty Jacobs, Elga. In: Vossische Zeitung (Berlin 1922). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 92
- Siegfried Jacobsohn, Don Carlos. In: Die Schaubühne (Berlin 1909). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86
- Siegfried Jacobsohn, Tilla Durieux (1917) In: Preuß, Tilla Durieux.
- Walther Karsch, Achtzig im Schatten. In: Der Tagesspiegel (Berlin 1962) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 96
- Florian Kienzl, Langusten. In: Der Tag (Berlin 1965) In: Preuß, Tilla Durieux S. 95
- Alfred Kerr, Kernbelichtung (1917) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 50
- Alfred Kerr, Hebbel „Judith“ und Holofernes. Deutsches Theater, Berlin. In: Der Tag (Berlin 27. Februar 1910). AdK, TDA, Sign. 520, S. 48
- Alfred Kerr, Pygmalion. In: Der Tag (Berlin 1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 89
- Alfred Klaar, Kabale und Liebe. In: Vossische Zeitung (Berlin 1903) In: Preuß, Tilla Durieux, S. 85
- Alfred Klaar, Marquis von Keith. In: Vossische Zeitung (Berlin 1907). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86
- Franz Köppen, Marquis von Keith. In: „Berliner Börsenzeitung“ (1917) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 86
- Hans Land, Tilla Durieux. In: Reclams Universum/ Weltrundschau (1913) Heft 7, AdK., TDA, Sign. 581.3-5
- Leo Lania, Tilla Durieux. Skizze zu einem Portrait. Zum Saarbrücker Gastspiel der Künstlerin am 23. Juni. In: „Saarbrücker Zeitung“ (21.6.1928) AdK., TDA, Sign. 521, S. 92
- Else Lasker-Schüler, Tilla Durieux. In: Das Theater. Illustrierte Halbmonatsschrift für internationale Bühnenkunst (Berlin Januar 1910). AdK, TDA, Sign. 506
- Friedrich Luft, Die Irre von Chaillot. In: Die Welt (Berlin 1964) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 96
- C. M. [Gustav Müller?], Unterhaltung mit Tilla Durieux. In: „Wiener Journal“ (Wien 13.5.1928) AdK. TDA, Sign. 521, S. 90

- Paul Mahn, Salomé. In: Tägliche Rundschau (Berlin 1903). In: Joachim Werner Preuß, Tilla Durieux. Porträt der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation (Berlin 1965) S. 85
- Heinrich Mann, Tilla Durieux. In: Zeit im Bild (Jg. 11, Nr. 17, 23.4.1913) S. 1913. Gedruckt in: Archiv Blätter 11, Tilla Durieux. „Der Beruf der Schauspielerin“ (Berlin 2004) S. 42
- Max Osborn, Franziska. In: Berliner Morgenpost (Berlin 1925) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 93
- J.P., Ihr 106. Geburtstag. In: Essener Zeitung, Fernseh-Kritik (1955). In: Preuß, Tilla Durieux S. 94
- Herbert Pfeiffer, Achtzig im Schatten. In: Berliner Morgenpost (Berlin 1962) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 96
- Pleister, Maria Stuart. In: „Tägliche Rundschau“ (Berlin 1932) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 94
- Erwin Piscator, Du brauchst nicht zu fürchten, dass Dein Alter einsam ist. In: Joachim Werner Preuß, Tilla Durieux. Portrait der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation (Berlin 1965)
- Gerhart Pohl, Stürmischer Salut (1926). Preuß, Tilla Durieux. S. 51
- Alfred Polgar, Maria Stuart. In: Schriften des Kritikers III. (1914) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 90
- F. R., Maria Stuart. In: Süddeutsche Zeitung (München 1914). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 90
- W. R., Aus der Werdezeit einer großen Schauspielerin. In: Tagespost (Graz 29.12.1935) AdK., TDA, Sign. 581.15
- Dr. Friedrich Rasche, Philemon und Baukis. In: Hannoversche Presse(1956)In: Preuß, Tilla Durieux S. 94
- Leo Rein, Wenn wir Toten Erwachen. In: „Neue Zeitung“ (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 91
- L.S., Josephslegende. In: Berliner Tageblatt (Berlin 1921) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 91
- George Salmony, Vor 70 Jahren: Salome I.. Zum Tode der Schauspielerin Tilla Durieux (München 22. 2.1971). Adk., TDA 598
- Gerhard Schulz-Rehden, Die Kunst der halben Töne - Ein Bild der Schauspielerin Tilla Durieux. In: „Norddeutsche Zeitung“, Hannover, 20.4.1954. TDA Sign. 582.2
- Erich Schumacher, Keine Alte Dame - sondern ein junger Mensch. Impressionen und Erfahrungen bei der Zusammenarbeit mit T. D. In: Westdeutsche Zeitung, Ausgabe Krefeld (Krefeld, 16.8.1960) AdK, TDA, Sign. 503
- Philipp Stein, Salomé. In: Berliner Localanzeiger (Berlin 1903) Preuß, Tilla Durieux. S. 85

Ludwig Sternaux, Elga. In: Berliner Lokalanzeiger (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 93

H. Timm, Ihr 106. Geburtstag. In: Bremer Nachrichten (1955) In: Preuß, Tilla Durieux, S. 94

Hartmunt Topf, Interview mit Vlado Habunek (Zagreb 1977). In: Archiv Blätter 11, Tilla Durieux. „Der Beruf der Schauspielerin.“ (Berlin 2004) 88-92

Kurt Tucholsky, Tilla Durieux, In: Die Schaubühne (Berlin 12.02.1914), Nr. 7, S. 184

Dr. Erich Urban, Josephslegende. In: BZ am Mittag (Berlin 1921). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 91

A.W. Judith. In: Die Welt am Montag (Berlin 1909/10). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 87

P. W., Franziska. In: „BZ am Mittag“ (Berlin 1925) In: Preuß, Tilla Durieux. S. 93

Maria Wimmer, Zum Tode von Tilla Durieux, Typoskript von Maria Wimmer, Maria Wimmer Archiv

Herbert Wolf, Philemon und Baukis. In: im Norddeutschen Rundfunk (1956) In: Preuß, Tilla Durieux S. 94

AutorIn unbekannt, Paul Cassirer. In: „Berliner Illustrierte Zeitung“ (Berlin, 17.1.1926) Nr. 3, S. 66

AutorIn unbekannt, „Neue Presse“ (Berlin, Februar 1917). AdK., TDA, Sign. 520 , S. 270

AutorIn unbekannt, „Proletarische Feierstunden“. In: Freiheit (Berlin, 1.3.1920) Nr. 62, 3. Jahrgang, Abend Ausgabe, S. 2. AdK., TDA, Sign. 650

AutorIn unbekannt (vermutlich Siegfried Jacobsohn, Herausgeber der Weltbühne), Die Erben von Reinhardt. In: Weltbühne (Berlin 17.2.1921), Jg. 17, Nr. 6, S. 198

AutorIn unbekannt, Kabale und Liebe. In: Deutsches Pragerblatt (Prag 1911). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 85

AutorIn unbekannt , Hedda Gabler. In: Straßburger Post (1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 88

AutorIn unbekannt, Die Mode von heute-ein Jungbrunnen „Berliner Illustrierte Zeitung (Berlin, 22.5.1927)

AutorIn unbekannt, Erdgeist. In: Die Schaubühne (Berlin 1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 88

AutorIn unbekannt, Maria Stuart. In: Berliner Tageblatt, (1913). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 90

AutorIn unbekannt, Über den so genannten „Pazifismus der Intellektuellen“. In: „Neue Presse“ (Berlin, Februar 1917). AdK., TDA, Sign. 520 , S. 270

AutorIn unbekannt, Judith. In: Die Zeit (Wien 1909/10). In: Preuß, Tilla Durieux. S. 87

AutorIn unbekannt, Sie war eine unserer Königinnen. Der Tod der Schauspielerin Tilla Durieux hinterlässt eine große Lücke. In: Aachener Volkszeitung (Aachen 22.2.1971) AdK., TDA, Sign. 598

AutorIn unbekannt, Tilla Durieux verstorben, Ergriffen und ergreifend. Zum Ableben der Nestorin der deutschen Schauspielkunst. In: „Berliner Zeitung“ (Berlin Ost, 23.2.1971) AdK., TDA, Sign. 598.1-25

AutorIn unbekannt, Ihr Gesicht belebte Bild und Bühne, Am Sonntag verstarb die Schauspielerin Tilla Durieux. In: „Neue Zeit“ (Berlin-Ostsektor, 23.2.1971) AdK., TDA, Sign. 598.1-25

AutorIn unbekannt, „Tilla Durieux in ihrem Heim“. In: „Berliner Illustrierten Zeitung“ (Berlin 18.12.1927)

Websites

Harald Fischer, Tilla Durieux -Ein Leben der Überschreitungen. Online unter <<http://www.wdr.de/radio/wdr3/sendung.phtml?sendung=WDR%203%20PHON&termineid=216059&objektart=Sendung>> (5.11.2006).

Christian Stölzl, Berlin bei Nacht 1918-33. In: Verlagsbeilage „Berliner Zugpferde“. In: „Der Tagesspiegel“. Online unter <<http://www.tmm.de/berliner-zugpferde-original/?p=36>> (10.7.2007).

Sabine Doering, „Moderne Faustgestalten“. Online unter: <<http://www.uni-oldenburg.de/presse/f-aktuell/01-doering.html>> (14.8.2007).

Quellensammlungen

Archiv- Blätter 11, Tilla Durieux. „Der Beruf der Schauspielerin“ (Berlin 2004)

Joachim Werner Preuß, Tilla Durieux. Portrait der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation (Berlin 1965)

10 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Tilla Durieux, die gegenwärtig in der interessanten Martinschen Inszenierung von Wedekinds „Franziska“ mit den Mitgliedern des Wiener Deutschen Volkstheaters in Berlin gastiert, mit ihren Bühnenkollegen auf einem Ausflug zur Baumblüte in Werder bei Berlin.“ In: „Berliner Illustrierte Zeitung vom 3.2.1925, Ausgabe 18, S. 547

Abb.2: Auguste Renoir, Tilla Durieux, 1914, Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb.3: Lovis Corinth, Tilla Durieux, 1908,Sophie Althaus, Riezlern.

Abb. 4: Tilla Durieux als Krankenschwester im Mannschaftslazarett Berlin-Buch, 1914, Foto:
Becker & Maaß

Abb.:5: „Tilla Durieux in ihrem Heim“. In: „Berliner Illustrierten Zeitung“ (Berlin 18.12.1927)

11 Abkürzungen

AdK Akademie der Künste in Berlin

TDA Tilla Durieux Archiv

VITA

ANGABEN ZUR PERSON

Name **MELANIE RUFF**
Adresse **KREITNERSTRASSE 1/2/16, 1160 WIEN**
Telefon **0664 1277053**
E-Mail **melanieruff13@yahoo.de**
Staatsangehörigkeit **Österreich**
Geburtsdatum **19.06.1981**

SCHUL- UND BERUFSBILDUNG

- Datum **Seit März 2007**
 - Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung **Universität Wien
Dr.-Karl-Lueger-Ring 1
A-1010 Wien**
- Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten **Geschichte**
- Datum **Von Oktober 2005 bis Februar 2007**
 - Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung **Technische Universität Berlin
Straße des 17. Juni 152
D-10623 Berlin**
- Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten **Erstes Hauptfach Geschichte, zweites Hauptfach Informatik**
- Datum **Von September bis Februar 2004**
 - Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung **Technische Universität Berlin
Straße des 17. Juni 152
D-10623 Berlin**
- Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten **Erasmus Aufenthalt an der Technischen Universität Berlin am Zentrum für Antisemitismusforschung**
- Datum **Von September 2002 bis Juli 2005**
 - Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung **Universität Wien
Dr.-Karl-Lueger-Ring 1
A-1010 Wien**
- Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten **Geschichte, Schwerpunkt Zeitgeschichte**
- Datum **Von September 2001 bis August 2002**
 - Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung **Technische Universität Wien
Karlsplatz 13
A-1040 Wien**
- Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten **Bauingenieurwesen**
- Datum **Von 1996 bis 2001**
 - Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung **Höhere Technische Bundeslehranstalt
Körösisstraße 157
A- 8013 Graz**

- Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten
 - Bezeichnung der erworbenen Qualifikation
 - Datum
 - Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung
- Tiefbau- Holzbau
Matura
- Von 1995 bis 1996**
HTBLA Weiz
Dr. Karl Widdmannstraße 40
A - 8160 Weiz
- Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten
 - Datum
 - Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung
- Umwelttechnik
- Von 1991 bis 1995**
Hauptschule Hausmannstätten
Hauptstraße 50
A – 8071 Hausmannstätten
- Hauptfächer/berufliche Fähigkeiten
 - Datum
 - Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung
- Technische Hauptschule
- Von 1987 bis 1991**
Volksschule Mellach
Dillach 86
A – 8072 Fernitz

Zusammenfassung

Meine Diplomarbeit unterteilt sich in zwei Abschnitte, die inhaltlich mein Interesse an Tilla Durieux widerspiegeln. Im ersten Teil durchleuchte ich das Leben Tilla Durieux`, in dem ich mir einzelne Aspekte aus den Ego-Dokumenten herausgreife und in einem theater- und sozialgeschichtlichen Kontext verorte. Im zweiten Abschnitt der Arbeit stehen die mir zugänglichen Zeitungsartikel über Tilla Durieux im Zentrum meiner Analysen.

Die beiden unterschiedlichen Quellentypen meiner Arbeit, Ego-Dokumente auf der einen Seite und Presseberichte auf der anderen Seite, zeigen wie die verschiedenen AkteurInnen das Image von Tilla Durieux bauten und konstruierten.

Es zeigte sich, dass Tilla Durieux bemüht war, der Öffentlichkeit das Bild einer bürgerlichen Frau zu präsentieren, die selbstbewusst und zielstrebig ihre „Berufung“ zur Schauspielerin verfolgte. Anfängliche Misserfolge ihrer Karriere erklärte sie der LeserInnenschaft mit Einflüssen von außen und konstruierte damit ein das Bild einer Frau, die trotz Widerstand von „Außen“ unbeirrt ihren Weg verfolgte.

Gleichzeitig leisten ihre Ego-Dokumente durch den selbstkritischen Umgang mit sich selbst, vor allem in Bezug auf Schönheitsideale und Körpervorstellungen und dem kritischen Umgang mit ihrem Umfeld, einen wichtigen Beitrag zur Kultur und Theatergeschichte.

Im zweiten Teil der Arbeit zeigte ich anhand der Berichterstattung, welche Images von Tilla Durieux in Presse gezeichnet wurden und in welchem Verhältnis die beiden Konstruktionen - Selbstbilder und Images in der Öffentlichkeit - zu einander stehen. Die Analyse zeigte, dass Tilla Durieux und die AutorInnen der Presse bei den Entwürfen der Selbstbilder und Images nicht immer dasselbe Ziel verfolgten. Widersprüchliche Konstruktionen und Übereinstimmungen verliefen oft parallel.

Übereinstimmungen gab es ab 1952, als AutorInnen in der Berichterstattung und Tilla Durieux in ihren Ego-Dokumenten gemeinsam die Erfolgsgeschichte der großen Schauspielerin bauten.

Wie die Zeitungsberichte zeigen, konstruierten die BerichterstellerInnen durch die Berufung auf Tilla Durieux` frühere Erfolge ihrer Tätigkeit im Zagreber Widerstand, der späteren Arbeit am Puppentheater und den erfolgreichen Wiedereinstieg ins Theatergeschehen nach der Rückkehr aus dem Exil das Bild der Erfolgsfrau, das Tilla Durieux mit ihrer Autobiografie unterstützte.

Beispielhaft für eine Debatte in der Öffentlichkeit zu Beginn des Jahrhunderts bis in die 1970er Jahre ist die Diskussion um Tilla Durieux` Verstand.

Tilla Durieux betonte nicht nur ihre Bemühungen, durch Autodidaktik einen höheren Bildungsgrad als für sie vorgesehen zu erreichen, sondern beschrieb sich selbst als gebildete und belesene Frau, die ihr Leben lang bemüht war, sich Wissen anzueignen.

Die ständig steigende Zahl gebildeter Frauen in der Öffentlichkeit zwang die (männliche) Gesellschaft, die Position der Frauen neu zu definieren. Durch die starke Präsenz in der Öffentlichkeit übernahmen Schauspielerinnen, so auch Tilla Durieux, eine Vorbildfunktion.

In den Presseberichten aus der Nachkriegszeit ist ein Wandel in der Diskussion um Tilla Durieux` Verstand erkennbar. Den AutorInnen war es nun möglich, eine intelligente und selbstbewusste Frau zu akzeptieren und sie für eben diese wahrgenommenen Charaktereigenschaften zu bewundern. Die intelligente Frau fand nun kurz vor dem Wiedererstarken der Frauenbewegung in den 1960er Jahren langsam gesellschaftliche Akzeptanz. Frauen mit Verstand wurden zur Möglichkeit, wie die Berichte über Tilla Durieux zeigen, mit der man sich identifizieren konnte.

Widersprüche zwischen Tilla Durieux` Selbstbildern und denen der Presseberichterstattung zeigten sich vor allem in Bezug auf die Konstruktionen der Charaktereigenschaften. Aussehen und Charaktereigenschaften spielten nicht nur für die Imagebildung eine entscheidende Rolle, sondern auch in Bezug auf die Selbstwahrnehmung Tilla Durieux`.

Das Image der geheimnisvollen und wilden Exotin funktionierte jedoch nur bis zum Zeitpunkt ihrer Flucht vor den Nationalsozialisten. Nach der Rückkehr aus dem Zagreber Exil vollzog sich ein Wandel in der Beurteilung ihres Charakters und Aussehens. Sie wurde als gutmütige und weise Frau beschrieben, die durch die äußerlichen Alterserscheinungen zur zugänglichen und liebenswerten Person wurde. Parallel zur ihrer im Alter erlangten Weisheit steht weiterhin das Temperament als prägende Eigenschaft Tilla Durieux` im Vordergrund.

Tilla Durieux` knapp 91 Jahre andauerndes Leben, indem sie 70 Jahre lang berufstätig war, davon über 50 Jahre am Theater, steht an verschiedenen Stellen in enger Verbindung zur Frauen- und Geschlechtergeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Tilla Durieux war in den verschiedenen Epochen immer wieder Projektionsfläche für zeitgenössische Diskussionen, aus denen sie zeitgleich als negatives Beispiel und Vorbild hervorging, was den Reiz und das Interesse an Tilla Durieux als Person und Schauspielerin am Leben erhielt.