

Mirosława Czarnecka (<https://orcid.org/0000-0001-5226-5260>)

Uniwersytet Wrocławski

Carl Hauptmann und „das Weib vom Theater.“ Zur Figur der Schauspielerin und ihrer Literarisierung in der Legende *Die arme Marie* (1922)

*Die arme Marie. Eine Legende*¹ wurde bisher nur selten Gegenstand der neuesten Forschung zum Werk Carl Hauptmanns. Zum ersten Mal setzte sich Ferdinand van Ingen mit Hauptmanns Legendendichtung in seinem Beitrag während des ersten internationalen Symposiums zum Werk des Dichters auseinander, das 2001 in Berlin und Szklarska Poręba stattfand und ein Initiationszündler der internationalen Carl Hauptmann-Forschung wurde.² Der niederländische Literaturwissenschaftler konkludierte:

Carl Hauptmanns Legendendichtungen kreisen zwar um einen wunderlichen narrativen Kern und tendieren danach, sich bald weniger ins Ästhetisch-Ätherische zu verflüchtigen. Aber dennoch haben sie in ihren besten Stücken nur scheinbar keinerlei Bezug zum Zeitgeschehen. Denn in Wirklichkeit sind sie geistig und thematisch eng mit der Zeit ihrer Entstehung verflochten und reagieren in eigenwilliger Weise auf sie. Man muss sie nur auf ihr Bild- und Vorstellungsmaterial abklopfen; das lässt mehr als die Handlung das spezifische Zeitbild erkennen.³

Mit einem ähnlichen Ansatz, das Aktuelle, dem Zeitbild Inhärente zu entdecken, werde ich hier die Legende von „Der armen Marie“ als Literarisierung des Schauspielerinnenmythos in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lesen. Damit werde ich zugleich die überzeugenden Forschungsergebnisse von Barbara Becker-Cantarino und von Monika Mańczyk-Krygiel weiterführen. Barbara Becker-Cantarino hat in ihrem Beitrag über „Die neue Frau und die Frauengestalten Carl Hauptmanns“⁴ sein Scheitern an der „neuen Frau“ nachweislich gemacht, indem sie die Frauengestalten in seinen Werken chronologisch Revue passieren ließ und schlussfolgerte:

¹ Die erste selbständige Fassung unter dem Titel: „Wer sah je diese arme Marie“ meldete Carl Hauptmann am 28. Mai 1917 an. Vgl. Eberhart und Elfriede Berger: Carl Hauptmann. Chronik zu Leben und Werk. In: Carl Hauptmann Sämtliche Werke. Wissenschaftliche Ausgabe mit Kommentar. Herausgegeben von Eberhart Berger, Hans-Gert Roloff, Anna Stroka. Supplement, Stuttgart 2001, S. 245. Die endgültige Fassung erschien 1922.

² Ferdinand van Ingen; Carl Hauptmanns Legendendichtungen. In: Mirosława Czarnecka u. Hans-Gert Roloff (Hg.): Carl Hauptmann 1858–1921. Internationales Symposium, Berlin 2004, S. 277–290.

³ Ebd., S. 282.

⁴ Ebd., S. 47–66.

Hauptmann bleibt bei der stillen, unsichtbaren Mutterschaft im Privaten eine deutliche Absage an die zeitgenössische Konstruktion und Diskussionen um die neue Frau. [...] Sein Glaube an biologischen Determinismus und Vitalismus, sein enger Bezug auf die Gestaltphilosophie als Anschauung des Lebens aus seinem Inneren und seine Berufung auf ein begnadetes Künstlertum, das aus sich selbst schöpft und das eigene Innere befragt, ließen Carl Hauptmann die kulturellen Mythen und literarischen Klischees des 19. Jahrhunderts in seinen Frauenfiguren weitertransportieren.⁵

Auch in meinen Forschungen zur Mathilde-Figur aus dem gleichnamigen Roman Carl Hauptmanns von 1902 habe ich das traditionelle, essentialistisch bestimmte Weiblichkeitsmodell, in dem die Frau primär durch die Mutterschaft und Mütterlichkeit bestimmt ist, als dominant bei diesem Autor präsentiert.⁶ Die vielerorts beschworene Madonna-Figur dient dem Autor als Paradigma des Weiblichen schlechthin. Dieses Motiv nahm Monika Mańczyk-Krygiel 2009 erfolgreich auf, indem sie expressionistische Topoi, etwa Heilige und Hure sowie die für den Geschlechterdiskurs archetypische Bilder von der Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit in der Legendendichtung untersuchte und zeigte, wie Carl Hauptmann sie „mit der konkreten, realen Wirklichkeit vermittelt“.⁷

Mein Hauptinteresse an der Legende von *Der armen Marie* gilt nicht der biblischen Eva-Maria-Symbolik, sondern der Referenzebene, auf der die Gestalt Mariens als Schauspielerin, als „ein Weib vom Theater“⁸ etwas Kontur gewinnt und somit die Legendendichtung als Carl Hauptmanns Beitrag zur aktuellen Diskussion über die weibliche Bühnenkunst und die Bühnenkünstlerin verstanden werden kann. Es wird in der literatur- und kulturgeschichtlichen Forschung hervorgehoben, dass die um die Jahrhundertwende beginnende Entwicklung der modernen Bühnenkunst sehr stark durch hervorragende Schauspielerinnen, wie die Italienerin Eleonore Duse, die Französin Sarah Bernhardt, die Engländerin Marie Wilton, die Polin Pola Negri, die Deutschen Tilla Durieux, Ida Roland, Gertrud Eysoldt, Marlene Dietrich europaweit geprägt wurde. Diese Entwicklung ging über die Zäsur des Jahres 1914 und fand – nach dem glorreichen Beginn um 1900 – in der Weimarer Republik eine zweite Blütezeit.⁹ Damit ging Hand in Hand eine immer intensivere Literarisierung der Schauspielerin als Mythos der neuen Weiblichkeit.

⁵ Ebd., S. 66.

⁶ Mirosława Czarnecka: Vielheit, die eine Einheit ist: Mutter als Paradigma des Weiblichen in „Mathilde“ von Carl Hauptmann, In: Mirosława Czarnecka u. Hans-Gert Roloff (Hg.): Carl Hauptmann 1858–1921. Internationales Symposium, Berlin 2004, S. 191–214.

⁷ Monika Mańczyk-Krygiel: Zur Eva-Maria-Symbolik in Carl Hauptmanns später Prosa. In: Dem Sommerwanderer auf der Spur. Neue Beiträge zu Carl Hauptmann, herausgegeben von Edward Bialek und Mirosława Czarnecka (Hauptmanniana, Bd. 3.), Dresden 2009, S. 39–56.

⁸ Carl Hauptmann: Die arme Marie. Eine Legende. In: Carl Hauptmann. Sämtliche Werke. Wissenschaftliche Ausgabe mit Kommentar, herausgegeben von Eberhart Berger, Hans-Gert Roloff, Anna Stroka, Bd. VIII,1 Späte Erzählungen, bearbeitet von Eberhart Berger unter Mitarbeit von Elfriede Berger, Stuttgart 2005, S. 373–384, hier S. 376.

⁹ Vgl. Renate Möhrmann (Hg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt a.M. 1989.

Die arme Marie enthält, der literarischen Gattung der Legende gemäß, realistische und fantastische Elemente, mischt wirklichkeitsnahe Referenzen mit agonalen Vorstellungen der Titelfigur Marie, die im Krankenhaus im Sterben liegt. Carl Hauptmann lässt ihre Lebensgeschichte aus der Perspektive ihrer Todesstunde fragmentarisch erschliessen, wobei er auf bekannte Mythen und Motive rekurriert. Die in der expressionistischen Poetik verfasste Legende besteht aus einzelnen Bildern, wo diese tradierten Motive mit expressionistischen Sprachmitteln aktualisiert werden. Das erste Bild assoziiert die kulturelle Tradition des Dance makabres und dessen didaktischen Funktion, die den Egalitarismus des Todes hervorhebt. In der Legende wird der nahende Tod als „alt oder jung“, als ein „im Winkel geheimnisvoll kauern-der Tod“ mit seinem traditionellen Requisiten: einem schreienden Geier zum Tanz auffordern oder auch als „ein seliger Freitod, von einem Engel der armen Marie auf den Weg seliger Leiden und in Gottes Namen hingestreut“, gezeigt.¹⁰ Die sterbende Bühnenkünstlerin Marie wird, nach dem biblischen Vorbild der Maria Magdalena, als „die Vielliebende“ gleich am Anfang des Textes eingeführt:

„Die Vielliebende zitterte noch auf das Todesgeheimnis.
Sie liebte die Liebe.
Sie sah die Liebe wie Trauben im Licht und mußte vergehen.“¹¹

Das zweite Bild stellt Menschen vor dem Krankenhaus versammelt, die der Sterbenden Liebe und Bewunderung für ihre Kunst zeigen wollen. Hier wird die gleiche Konstruktion des Totentanzes wiederholt, nun aber mit den Lebenden, die „ein Reigen der Frager“¹² bilden: „Kinder, Jungfrauen, Weiber und der Portier dachten nun und fragten nach der armen Marie, weil jeder sie kannte. [...] Weiber und Kinder und Männergesichter. [...] die ganze Stadt“.¹³

Das dritte und vierte Bild sind fragmentarische Rekonstruktionen der Lebensgeschichte der sterbenden Schauspielerin. Das nächste Bild lässt die Bühnenkarriere Maries rekonstruieren und die nachfolgende lapidare Beschreibung ihres Leichenzugs stellt ein reales Bild dar, das wahrscheinlich durch die Informationen über den Todeszug der berühmten Schauspielerin Meta Merzbachs in Frankfurt 1910 inspiriert wurde¹⁴: „Wie ihr Leichenbegängnis war, floß die ganze Stadt weinend und schluchzend um ihren blumenbetürmten Sarg und die Glocken schrien: ‚Arme Marie‘.“¹⁵

Die Lebensgeschichte der sterbenden Schauspielerin ist fragmentarisch, lückenhaft und sparsam erzählt als eine halluzinatorische Zusammenstellung der noch erinnerten oder aus dem Gedächtnis schmerzlich aufgesuchten Momentaufnahmen.

¹⁰ *Die arme Marie*, S. 375.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 376.

¹³ Ebd., S. 376 und 384.

¹⁴ „Der Name Meta Illings, verheiratet Merzbach (1872–1909) findet sich in den Arbeitsmaterialien zur Erzählung *Wer sah je diese arme Marthe?* und zur Legende *Die arme Marie*“. In: Carl Hauptmann. *Chronik zu seinem Leben und Werk*, S. 189.

¹⁵ *Die arme Marie*, S. 384.

An ihre Kindheit kann sie sich gar nicht erinnern: „Es kam ihr vor, als wenn sie nie an Mutterbrüsten gesogen hätte. Nie eine enge Stube gesehen. Als wenn sie immer vor Menschen auf Flucht gewesen. [...] Ihr Künstlername klang reich und hell. Ihr wahrere Name klang wie verschollen.“¹⁶

Eine frühe Erinnerung führte in eine Wäscherei im Keller, wohin „eine kaum flügge Dirne mit hohlen Augen, die trug einen Korb“ hineinging: „Man wusch weiße Wäsche. Man wusch und wusch.“¹⁷ Ein weiteres Bild zeigte ein Bordell, wohin die junge Marie hineintauchte und mit ihren jungen Körper wie „eine Venus“ von Männern begehrt wurde: „Saal, nicht mit Wänden, nur Spiegeln [...] Da saßen fleischige Mädchen herum. An allen vier Wänden. Mitten in Spiegeln. Wo konnten die Männer je alles sehen.“¹⁸ Unten den Huren war Marie mit ihrem jungen Körper kostbar wie ein Edelstein: „Meine Brüste waren reife Früchte. Ich war ein Juwel. Im Hurenhaue. Jung wie Blüte. Meine Brüste wie reife Früchte schon. Zärtlich gekostet von Männerhänden. Huh!“¹⁹ Die Begegnung mit einem Matrosen wurde für sie schicksalhaft, denn er steckte sie mit einer Geschlechtskrankheit an: „Der junge Gesell ging heimlich und kam. Auch in ihm war damals schon Fäulnis lebendig. Er hatte sie vergiftet.“²⁰ Wahrscheinlich noch ohne über ihre unheilbare Krankheit in Kenntnis zu sein ging Marie eine Theaterkarriere ein. Ihr Weg zum Theater lässt sich anhand der Legende jedoch nicht genau rekonstruieren. Anzunehmen wäre, dass ihr dabei einer oder mehrere Männer aus dem Umkreis des Theaters, die ihre Clients im Bordell waren, verholphen hatten. Die Signatur Maries als „ein Weib vom Theater“ verdeutlicht die Nähe ihrer beiden Lebensbereiche: des Bordells und der Bühne, was im Zeitbild fest verankert war. Carl Hauptmann musste darüber gut informiert werden, da er in seiner Arbeit als Dramenautor intensiv auch mit der Theaterarbeit in Berührung kam. Die Forschung belegt, dass er oft bei den Proben selbst im Theater war, sogar in die Darbietung ingerierte. Er hat auch sicherlich die positiven und die negativen Seiten der Existenz einer Schauspielerin gekannt, und diese Erfahrungen flossen gewiss in die Konzeption der Figur der armen Marie hinein.²¹ Die eindeutige Herkunft der Marie aus dem Prostituiertenmilieus ist ein

¹⁶ Ebd., S. 377.

¹⁷ Ebd., S. 377–378.

¹⁸ Ebd., S. 378.

¹⁹ Ebd., S. 379.

²⁰ Ebd., S. 380.

²¹ Über das reelle Leben der Schauspielerinnen berichtet Malte Möhrmann in ihrem Beitrag „Die Herren zahlen die Kostüme“: „Schauspielerinnen sind Arbeiterinnen. [...] Unermüdlich proben sie, haben im harten Konkurrenzkampf des ausgehenden 19. Jahrhunderts immer mehrere Rollen parat, jagen von einem Engagement zum nächsten – die Kontrakte gelten meistens nur für eine Saison. Sie führen ein Nomadenleben, reisen in ganz Deutschland herum, bis in die kleinsten Kässer, denn selbst dort schießen seit Gewerbefreiheit (1869) und Reichsgründung (1871) die Theater und Theaterchen [...] empor. Sie fahren 3. Klasse. [...] Sie wohnen in Untermiete, in karg möblierten Zimmern, und kriegen beim Kaufmann keinen Kredit. Sie hungern, schneiden Kostüme bei Kerzenlicht und sparen selbst die Kohlengroschen. Die Gage ist gering, bei Anfängerinnen zwischen 30 und 80 Mark monatlich [...]. Jeden verfügbaren Pfennig müssen die jungen Schauspielerinnen für Kostüme verwenden. [...] Denn die Schau-

wichtiges Referenzmoment, mit dem die negativen Konnotationen des Beruf einer Schauspielerin traditionell verbunden waren. Das Theater, die Bühne war in der bürgerlichen Kultur als Ort der lasziven Unmoral wahrgenommen und die Frau auf der Bühne als reelle Prostituierte abgestempelt. In der Figur der armen Marie wechseln die beiden Signaturen: die Prostitution und die Schauspielkunst regelrecht ab. Die reale Prostitution der Schauspielerin brachte jedoch ihrer Bühnenkarriere keinen Abbruch, wie es auch Carl Hauptmann am Beispiel Maries deutlich zeigt.²² Es ist auffallend, dass die Wahrnehmung der Marie durch das begeisterte Theaterpublikum jener männlichen Faszination entspricht, die sie als „Venus“ und „Juwel“ im Bordell empfunden hatte: „Jung und grazil wie ein trauriges Reh. [...] Nur die Liebe.“²³

Die goldener Zwanziger waren die Zeit des kulturellen Imports aus Amerika. Die Massenkultur präferierte neue Formen wie Revuethater und Kabarett, wo junge Frauen vor allem als Girls in die Tanztruppen engagiert waren. Auch ohne großes artistisches Talent aber unbedingt mit schönem Körper, konnten sie hier durch geübte, militärisch anmutende Gebärden ihre Bühnenkarriere beginnen, tanzen oder auch Coupltes singen und für volle Kassen des Theaters sorgen.²⁴ Aus Hauptmanns Legende geht nicht hervor, ob Marie einen ähnlichen Karriereweg einschlug, obwohl es – wie die Lebensgeschichten der bekannten Schauspielerinnen jener Zeit nachweisen – der meist bekannte Weg von Frauen zur Bühnenkunst war. Über die bekannte Schauspielerin an Berliner Theater Claire Waldoff (1884–1957), Tochter eines Gastwirtes aus Gelsenkirchen lässt sich nachlesen, dass sie als minderjährig schon mit Singspielbetrieb in Berührung kam, nach dem Abitur zur Bühne ging und seitdem ohne elterliche Unterstützung lebte: 1903 „erhielt sie ein Engagement am fürstlichen Sommertheater in Pyrmont als „Naive und jugendliche Liebhaberin.“ 1907 ging sie nach Berlin, wechselte vom Theater ins Kabarett- und Variété-Fach, sang Chansons, Schlager und Lieder [...] mit Texten von Kurt Tucholsky, Friedrich Hollaender und anderen. Sie stand mit der jungen Marlene Dietrich auf der Bühne und bald nannte man die lebensfrohe Soubrette den „Stern von Berlin.“²⁵ Sie wurde Vorbild für Greta von Jeinsen (1906–1960), spätere Gattin des Schriftstellers Ernst Jünger, deren Wunsch zur Bühne zu gehen, erst nach einer Phase der traditionell bürgerlichen Erziehung und Ausbildung folgen konnte. Sie hat in einem provinziellen Pfarrhaus die Haushaltsführung gelernt und erst „Mit ihrer Rückkehr nach Hannover war

spielerin geht nicht mit der Mode, sondern weist ihr die Richtung [...] Und so müssen die Theaterdamen der Wirtin und dem Krämer gegenüber den Groschen dreimal umdrehen, während sie zu äußerlichen Zwecken die Mark hinauswerfen: in den Rachen von Schneiderbetrieben, Friseuren und Hutmachern, von Trikot- und Leibwäsche Lieferanten: für Schuhe, Mäntel und Umhänge, für Schleier und Stümpfe, Gürtel, Bänder und Blumen, für Schmuck und für Stoffe, die sie selbst vernähten. Die Kosten für diese Anschaffungen muß die Schauspielerin sämtlich selber tragen. Den männlichen Kollegen werden die historischen Kostüme von allen Theatern gestellt.“ In: Renate Möhrmann (Hg.): Die Schauspielerin, S. 261–262.

²² Vgl. ebd., S. 267.

²³ Die arme Marie, S. 376.

²⁴ Vgl. Alfred Polgar: Girls. In: An die Berlinerin. Eine literarische Liebeserklärung in Vers und Prosa, herausgegeben von Moritz Rinke, Berlin 1998, S. 64–68.

²⁵ Ingeborg Villinger: Gretha Jünger. Die unsichtbare Frau, Stuttgart 2020, S. 63–64.

der mit den Eltern ausgehandelte Ausbildungsweg frei für eine Bühnenkarriere.“²⁶ Dennoch hatte sie eine private kaufmännische Schule absolviert, womit sie sich als Angestellte eine berufliche Alternative garantierte. Ihre Karriere als Schauspielerin begünstigte der intensive Gesang- und Klavierunterricht, den sie im Elternhause bekam. Nicht nur Theater sondern auch Kabarets, Revuen und Varietés waren ihre Schwerpunkte. Sie trat mit eigenen Couplets und in Soubretten Rollen erfolgreich auf und erweiterte ihr Repertoire mit erlernten Spitzentanz. Mit der Heirat 1925 musste sie ihre Bühnenkarriere aufgeben.²⁷ Auch Emma Cordsen (1885–1948), spätere Gattin des Schriftsetzers und Theatermanns Joseph Hennings und in der zweiten Ehe des Dadaisten Hugo Ball, brach gegen den Willen der Mutter aus dem bürgerlichen Hause zur Bühne. Sie ging mit ihrer Theatertruppe auf Tournee durch Deutschland, trat in kleinen Orten und großen Städten auf, während ihre Mutter für das kleine Kind aus der Ehe mit Hennings sorgte. Als Emma 1907 geschieden wurde, begann eine neue Zeit der intensiven Arbeit als Schauspielerin, die im Theater, Kabarets und in Varietés in München, Berlin, Danzig, Kattowitz oder Budapest ihr Geld schwer verdiente. Sie schrieb eigene Couplets, die sie dann auf der Bühne vorsang. Der Mutterpflichten entledigte sie sich und tauchte in die moderne Bohème Milieu ein.²⁸ Der Weg Leni Riefenstahls (1902–2003) zur Bühne und dann auch zum Lichttheater, wie man Kino in der Weimarer Republik bezeichnete, war auch durch eine Flucht aus den bürgerlichen Zwängen gekennzeichnet, obwohl sie als Tochter eines reichen Geschäftsmanns und Inhabers einer Firma für Heizungs- und Lüftungsanlagen eine privilegierte Frau war, gründlich ausgebildet wurde, Tanz- und Zeichenunterricht von privaten Lehrern nahm und so professionell vorbereitet ihre Karriere als Tänzerin beginnen konnte. Dem väterlichen Wunsch gemäß musste sie aber zuerst eine berufliche Ausbildung absolvieren, um dann als Privatsekretärin in seinem Büro zu wirken: „Ich mußte Schreibmaschine, Stenographie und Buchhaltung erlernen. Mein Vater war mit mir zufrieden und ich auch, denn dreimal in der Woche durfte ich meine geliebten Tanzstunden nehmen.“²⁹ Im Jahre 1923 trat sie zum ersten Mal auf der Bühne in München auf. Ein spektakuläres Erfolg ihrer modernen Tänze machte sie in Berlin bekannt, so dass selbst Max Reinhard auf ihren Namen aufmerksam gemacht wurde: „Über Nacht war ich aus dem Dunkel des Nichts in das Licht der Öffentlichkeit gehoben worden. [...] Einer der ersten, der mich engagierte, war Max Reinhard. Sechs Abende tanzte ich in seinem Deutschen Theater und auch einige Matineen in seinem Kammerspielen. [...] Zum ersten Mal trat eine Tänzerin in dem berühmtesten Theater Deutschlands ohne Ensemble auf.“³⁰ Obwohl sie nun viele Angebote, auch aus dem Ausland erhielt, musste sie für ihre Kostüme selbst aufkommen: „Die Kostüme, die ich entwarf, nähte meine Mutter.“³¹ Sie waren an-

²⁶ Ebd., S. 63.

²⁷ Vgl. ebd., S. 65–68.

²⁸ Vgl. Bärbel Reetz: Emma Ball-Hennings. Leben im Vielleicht, Frankfurt a.M. 2001.

²⁹ Leni Riefenstahl: Memoiren 1902–1945, Berlin 1990, S. 16.

³⁰ Ebd., S. 64. Vgl. auch Hedwig Müller: Von der äusseren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina – moderne Tänzerin. In: Renate Möhrmann (Hg): Die Schauspielerin, S. 283–299.

³¹ Ebd., S. 64.

ders als traditionelle Tänzerinnenkostüme, meistens nur eine Hose, ein Trikot und Chiffontücher. Sie tanzte immer barfuß. Nach einem Unfall konnte sie ihren Bein nicht wieder ganz kurieren und musste vom Tanz auf die Schauspielkunst und letztlich auf die Regiekunst wechseln, was allerdings ihren höchsten Ruhm begründete. Leni Riefenstahl, die begnadete Tänzerin, wurde zum internationalen Filmstar und trat auch als die europaweit erfolgreichste Regisseurin der Zwischenkriegszeit hinter die Kamera. Auch ihre größte Konkurrentin im Theater- und Filmbetrieb Marlene Dietrich (1901–1992) war von klein auf vom Theater fasziniert, ihr Vorbild war die große italienische Schauspielerin Eleonore Duse. Nach dem Abitur 1918 begann sie an der Musikhochschule in Weimar Geige zu studieren, kehrte aber nach elf Monaten nach Berlin zurück. Da begann ihre Karriere mit Auftritten in Revuen: „Sie tanzte in den Girltruppen von Guido Thielscher und Rudolf Nelson. Zwar sang und tanzte sie in diesen Revuen – sowohl in Berlin als auch auf Tournee – noch sehr anfängerhaft, aber das Publikum reagierte auf ihre animalische Sexualität, ihren prächtigen Körper und das hübsche, rundliche Gesicht.“³² Sie wollte aber eine professionelle Schauspielerin werden, was damals die exklusive Schauspielschule an Max Reinhard Theater ermöglichte. Da Marlene dorthin ohne Empfehlung ging, wurde sie nicht aufgenommen, bekam aber mit einem anderen Mädchen die Möglichkeit zwei Jahre lang einen Privatunterricht bei Bertold Held, dem Leiter der Schauspielschule zu absolvieren. „Nach knapp einem Jahr hörten wir auf, ohne etwas gelernt zu haben, aber daß wir bei ihm Unterricht gehabt hatten, berechtigte uns, in Reinhard's Theatern aufzutreten. [...] Marlene Dietrich wurde auch bald „als Reinhard-Schauspielerin bekannt.“³³

Die kurze Signatur der Marie als „ein Weib vom Theater“ aktualisiert den Mythos der modernen Schauspielerin als neue Weiblichkeit. Wie Heinrich Mann sie beschrieben hatte, repräsentiert die Bühnenkünstlerin jener Zeit die Modernität und den modernen Arbeitsethos. In seinem Essay über die Schauspielerin Tilla Durieux schreibt er: „[...] 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.“³⁴

Hermann Bahr, die Leitfigur der Wiener Moderne, Dramenautor und Theoretiker der neuen literarischen Strömungen von Naturalismus bis zum Expressionismus, bezeichnete die modernen Schauspielerinnen als „Verwandlungsgenie“.³⁵ Diese Verwandlungsfähigkeit auf der Bühne ist – wie Heinrich Mann hervor hebt – Ergebnis des Talents und der Arbeit, die moderne Schauspielerinnen leisten:

³² Marlene Dietrich. Ein Leben – ein Mythos. Erzählt von Charles Higham, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 33.

³³ Ebd., S. 33.

³⁴ Heinrich Mann: Tilla Derieux. In: Zeit und Bild. 11 Jg. Nr. 17 Berlin, 23.4.19., S. 917. Hier zitiert nach: Jürgen Viering: Die Schauspielerin als Vertreterin der „Modernität“. Über die Darstellung der Schauspielerin im Frühwerk Heinrich Manns und das Bild der „modernen“ Schauspielerin in der zeitgenössischen Theaterkritik. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik Jg. XVIII (1986), H. 2. S. 8–75, hier S. 8.

³⁵ Hermann Bahr zitiert nach Vierling, S. 121.

Nur ihr gehören solche Einfälle der Hände oder das Brüten über den Knien, die Finger an den Augenwinkeln. Aber in jeder Abschattung ihres Menschentums entsteht eine andere Frau.“³⁶ [...] Die Schauspielerin ist universell: sie findet in sich die Möglichkeiten für all die verschiedenen Existenzformen, die die unterschiedlichen Rollen ihr abverlangen: „Weltdame, Kaiserin, Luder, Heldin der Zeit, Heldin der Nerven, [...] sie hat „Verständnis“ für jede und trägt damit gleichsam die „Seelen“ „aller“, die „ganze Schöpfung“ in sich.“³⁷

Heinrich Mann betonte ganz besonders den Arbeitsethos der modernen Schauspielerin, die das, was sie auf der Bühne gelernt hat auch auf ihr Leben überführt.³⁸ Wie bei vielen anderen Autoren, die sich seit der Jahrhundertwende mit dem Mythos der Schauspielerin beschäftigten, etwa Heinrich Mann, Artur Schnitzler, Gerhart Hauptmann oder Thomas Mann, so auch in der Legende Carl Hauptmanns bildet der junge, schöne Körper der Bühnenkünstlerin und ihre Persönlichkeit performativ eine vollkommene Figur der Vielheit, die eine Einheit ist. Marie ist „ein Weib, das in viele Gewande kroch und auferstand. Ein Weib, das viele Schicksale bis zum zerbrechen lebte, und sich neu erlöste.“³⁹

Die Wirkung ihrer Bühnenkunst war so mächtig, wie die der größten modernen Schauspielerinnen: „Alle wußten, [...] dass solch zehnfaches Auferstehen und immer neu Sterben nicht in ihrem Blute sich regte, nur in der armen Marie.“⁴⁰

Wir haben hier zu tun mit der – in expressionistischer Knappheit verfassten – Darstellung einer modernen Schauspielerin und ihrer neuen Spielart, die die traditionelle Schauspielkunst weitgehend abgelehnt hatte. Marie vermochte durch neu einstudierten Gestik und Mimik die Zuschauer an ihren Körper so zu binden, dass sie „über alle eine Siegerin in jedem leide“⁴¹ war:

„Jung und grazil wie ein trauriges Reh. Hände so blumenweich wie aus Gestäube. Weiter auch. So sinnvoll wie seliges Spiel zwischen mohnenen Lippen und eiskalter Stirn. Hände so aufgetan wie herzen von Kindern. So gähnend fast nach der Seele des anderen. Und die Augen im umbuschten Dunkeln aufbrennend wie himmlische Güte und wie Demut und Schrecken vor Leben. Und hingeseufzt: Liebe nur.“⁴²

Ihre Krankheit wusste sie eine Zeitlang zu verhüllen, doch als sie ins Krankenhaus eingeliefert wurde, reagierte ihr treues Publikum sehr empathisch: „Und der Reigen von Weibern und Männern und Kindern. Aus allen Bürgerschichten kamen sie herzu. Auch verwahrloste Arbeiterfragen. Ärmliche Männer. [...] Man brachte auch

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 9.

³⁸ Ebd., S. 12. H. Mann spricht von der „erarbeiteten Persönlichkeit“ einer Schauspielerin, was bedeutet, dass „die Verwandlung in Rollen bei der Schauspielerin [...] das Ergebnis von „Arbeiten“ ist und dass diese „Arbeit“ sich wiederum auswirkt auch auf die Person, wie sie sich im Leben außerhalb der Bühne darstellt“. In: Ebd., S. 22.

³⁹ Die arme Marie, S. 377.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 376.

Blumen. Man sandte Früchte und Wein. Man hatte Schmerzgesichter... Alle sehnten sich nach der armen Marie.“⁴³

Marie wusste ihre Wirkung und Bedeutung für die Menschen: Als die Krankenschwester sagte: „Es sind wieder tausend Leute fragen gekommen nach Ihnen“, antwortete die Bühnenkünstlerin selbstsicher: „Sie rufen alle nach mir. Sie sind nach schönen Gleichnissen in ihrem Leben hungrig. Ich bin ein Gleichnis. Und werde es bleiben.“⁴⁴ Hier lässt sich das Selbstverständnis der Schauspielerin vernehmen, die sich der Macht ihrer Kunst bewusst ist. Für dieses Selbstverständnis der modernen Schauspielerin ist auch ihre Funktion als weibliche Leitfigur im Geschlechterdiskurs von besonderer Relevanz. Frauen, die den Lebensweg als Bühnenkünstlerinnen gewählt haben, mussten sich ja über die rigiden Normen des bürgerlichen Leben einer Frau hinwegsetzen und die daraus entstanden Konflikte durchhalten, um ein souveränes, wenn auch nicht einfaches Leben, führen zu dürfen. Sicherlich konnten sie für die Frauen aus anderen gesellschaftlichen Schichten ein neues Paradigma der Weiblichkeit verkörpern. War die moderne Schauspielerin als „neue Frau“ wahrgenommen, so auch dank ihrer neuen Spielart, die ganz neue Frauengestalten auf der Bühne kreieren lässt: „nicht einfach, sondern kompliziert, nicht naiv sondern reflektiert, nicht unkontrolliert gefühlvoll, sondern Wirkungen berechnend“.⁴⁵ Die neue Frau, das moderne Weiblichkeitsparadigma, das um die Jahrhundertwende erste Konturen bekam und sich in der Zwischenkriegszeit als begehrtes, dominantes Geschlechtermodell durchsetzen konnte, hatte in den großen Schauspielerinnen jener Zeit wichtige Repräsentantinnen. In diesem Sinne können auch die letzten Worte der Bühnenkünstlerin Marie verstanden werden, die sich als ein Gleichnis versteht.

Literatur

- Berger E., Carl Hauptmann. Chronik zu Leben und Werk. In: Carl Hauptmann Sämtliche Werke. Wissenschaftliche Ausgabe mit Kommentar. Herausgegeben von Eberhart Berger, Hans-Gert Roloff, Anna Stroka. Supplement, Stuttgart 2001.
- Czarnecka M., Vielheit, die eine Einheit ist: Mutter als Paradigma des Weiblichen in „Mathilde“ von Carl Hauptmann, In: Miroslawa Czarnecka u. Hans-Gert Roloff (Hg.): Carl Hauptmann 1858–1921. Internationales Symposium, Berlin 2004, S. 191–214.
- Hauptmann C., Die arme Marie. Eine Legende“. In: Carl Hauptmann. Sämtliche Werke. Wissenschaftliche Ausgabe mit Kommentar, herausgegeben von Eberhart Berger, Hans-Gert Roloff, Anna Stroka, Bd. VIII,1 Späte Erzählungen, bearbeitet von Eberhart Berger unter Mitarbeit von Elfriede Berger, Stuttgart 2005, S. 373–384.
- Ingen van F., Carl Hauptmanns Legendendichtungen. In: Miroslawa Czarnecka u. Hans-Gert Roloff (Hg.): Carl Hauptmann 1858–1921. Internationales Symposium, Berlin 2004, S. 277–290.

⁴³ Ebd., S. 381.

⁴⁴ Ebd., S. 379.

⁴⁵ Jürgen Viering: Die Schauspielerin als Vertreterin der „Modernität“, S. 65.

- Mann H., Tilla Derieux. In: Zeit und Bild. 11 Jg. Nr.17 Berlin, 23.4.19, S. 917.
- Marlene Dietrich. Ein Leben – ein Mythos. Erzählt von Charles Higham, Reinbek bei Hamburg 1978.
- Mańczyk-Krygiel M., Zur Eva-Maria-Symbolik in Carl Hauptmanns später Prosa. In: Dem Sommerwanderer auf der Spur. Neue Beiträge zu Carl Hauptmann, herausgegeben von Edward Bialek und Mirosława Czarnecka (Hauptmanniana, Bd. 3.), Dresden 2009, S. 39–56.
- Polgar A., Girls. In: An die Berliner. Eine literarische Liebeserklärung in Vers und Prosa, herausgegeben von Moritz Rinke, Berlin 1998, S. 64–68.
- Reetz B., Emma Ball-Hennings. Leben im Vielleicht, Frankfurt a.M. 2001.
- Riefenstahl L., Memoiren 1902–1945, Berlin 1990.
- Viering J., Die Schauspielerin als Vertreterin der „Modernität“. Über die Darstellung der Schauspielerin im Frühwerk Heinrich Manns und das Bild der „modernen“ Schauspielerin in der zeitgenössischen Theaterkritik. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik Jg. XVIII (1986), H. 2. S. 8–75.
- Villinger I., Gretha Jünger. Die unsichtbare Frau, Stuttgart 2020.

Schlüsselwörter

die moderne Schauspielerin, Theater, Massenkultur, Mythos, die neue Frau, Prostitution, weibliche Bühnenkunst der Zwischenkriegszeit

Abstract

Carl Hauptmann and „the woman from the theatre. On the figure of the actress and her literary representation in the legend „Die arme Marie“, 1922

The main interest in the legend “Die arme Marie” is the referenc level on wich the figure of Marie as an actress, as “a woman from the theater”, gets some contour and thus the legendary poem can be understood as Carl Hauptmann`s contribution to the current discussion about female stage art and the stage artist.

Keywords

the modern actress, theatre, mass culture, myth, the new women, prostitution, female stage art of the interwar period