



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Eleonora Duse –
Die Duse und die Dichter“**

Verfasserin

Nina Korecky

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

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

Betreuerin/Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider- Pregler

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere:

dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Betreuerin/einem Betreuer) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Vorwort

Eleonora Duse war ein Name über den ich im Laufe der Zeit zwar immer wieder stolperte, der jedoch erst im ersten Semester meines Studiums zum Begriff wurde, und mich nicht mehr losliess. Durch mein ständig wachsendes Interesse an ihrer Person stieß ich im Laufe der letzten Jahre immer wieder auf Artikel, Bilder und Bücher, die mit Eleonora Duses Leben zu tun hatten. So war die Entscheidung, das Leben und Wirken dieser außergewöhnlichen Künstlerin zum Thema meiner Diplomarbeit zu machen, fast unumgänglich, und ist mir sehr am Herzen gelegen.

Das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft hat mich wissenschaftliches Denken in Theorie und Praxis gelehrt und die Grundlage geschaffen, dieses Wissen in meiner permanenten praktischen Arbeit am Theater, auch umsetzen zu können.

An dieser Stelle möchte ich meiner Betreuerin und langjährigen, verehrten Professorin, Frau Univ. Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler für das spannend vermittelte Wissen, ihre Menschlichkeit und ihr Verständnis für meine Situation danken.

Weiters danke ich Dr. Thomas Daniel Schlee, Gertrude Mathes und dem Team des Festivals Carinthischer Sommer für das Verständnis und die Unterstützung „nebenbei“ mein Studium abschließen zu können.

Mein Dank gilt auch jenen Freunden, die mich in all den Jahren durch ihre Freundschaft begleitet, mich durch viele Gespräche unterstützt und ausgehalten haben und in schweren Stunden einfach da waren.

Ganz besonders danken möchte ich meiner Mutter, Doris Korecky, die mein Interesse an Theater, Film und Literatur grundgelegt hat. Ich habe von ihr, in all den Jahren, bedingungslos, die Unterstützung bekommen die ich brauchte, und sie verstand es selbst in den schlimmsten Krisen zu motivieren und Wege zu weisen. Im gleichen Atemzug möchte ich meinem Zwillingenbruder, Jens Korecky, danken, der in jeder wichtigen Situation an meiner Seite war und ich auf unvergesslich schöne gemeinsame Studienjahre zurückblicken kann.

Diese Arbeit ist meinem Vater, Hannes Korecky gewidmet.

Ihm gebührt mein zutiefst empfundener Dank für die Ermöglichung und Unterstützung meines Studiums. Er glaubte an mich, stand stets bedingungslos hinter meinen Entscheidungen und war immer da, wenn ich Rat oder Hilfe brauchte. Seine ganze Sorge galt seinen Kindern und sein Stolz lag darin, ihnen ein Studium zu ermöglichen. Leider war es ihm nicht vergönnt, auch das Ende meines Studiums mit mir zu teilen.

Ich wünschte, Du könntest bei mir sein, ich vermisse Dich so!

Nina Korecky, Wien 2009

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 6
2. Die „COMPAGNIE“ –	
Situation der Schauspielertruppen im Italien des 19. Jahrhunderts	S. 8
2.1 Die Situation als Komödiantenkind	S. 12
2.2 „PRIMADONNA ELEONORA“	S. 17
2.3 Die Selbständigkeit	S. 24
3. Der Status der Schauspielerin im ausgehenden	
19. Jahrhundert	S. 32
4. Die FEMME FRAGILE	S. 35
4.1 Stereotype sprachliche Formeln	S. 41
4.2 Stilmittel - Die Farbe Weiß	S. 42
4.3 Blumenmethaphorik	S. 43
4.4 Die Rolle der <i>Femme fragile</i> im Seelenkult der Jahrhundertwende	S. 45
4.5 Die asexuelle Erotik der <i>Femme fragile</i> – Bilder sexueller Verdrängung im späten 19. Jahrhundert	S. 47
5. Eleonora Duses DARSTELLUNGSSTIL	S. 53
5.1 Der „VERISMO“	S. 56
5.2 Rezeption – Eleonora Duses Kritiker und Verehrer	S. 64
6. GABRIELE D´ANNUNZIO – Die Liebe ihres Lebens	S. 70
6.1 „La città morta“	S. 74
6.2 „Il sogno d´un mattino di primavera“	S. 77
6.3 „La Gioconda“	S. 80
6.4 „Il Fuoco“	S. 82
6.5 „Francesca da Rimini“	S. 84
7. HENRIK IBSEN – Die Liebe zur Kunst	S. 91
8. RAINER MARIA RILKE – Die platonische Liebe	S. 103
8.1 Die Begegnung	S.109
8.2 Eleonora Duses letzte Jahre und Rilkes Erinnerung	S. 118
8.3 Die letzten Tage	S. 126
9. Studienreise: ASOLO – Persönliche Eindrücke	S. 130
10. RESÜMEE	S. 141
11. LITERATURVERZEICHNIS	S. 144

1. Einleitung

Eleonora Duse ist eine der bekanntesten Theaterschauspielerinnen der Jahrhundertwende. Knapp dreißig Jahre lang, von 1882 bis 1909, dann noch einmal, von 1921 bis 1924, ist sie der Inbegriff vollendeter Schauspielkunst.

Die „DUSE“: bekannt, geliebt, berühmt, bewundert in ganz Europa und in Amerika. Alle großen Kritiker, viele Schriftsteller ihrer Zeit sind hingerissen von der Duse, schwärmen geradezu von ihr und erschrecken vor der Gewalt ihrer Darstellung. Der Berliner Theaterkritiker Alfred Kerr, einer ihrer glühendsten Verehrer, betont immer wieder die Ausnahmerecheinung der Duse:

„In Jahrhunderten einmal erscheint ein Mensch ihrer Gattung. Ohne Nachbarschaft leuchtet sie und verglüht.“¹

Er und viele andere versuchen zu dieser Zeit auf das Einmalige, noch nie da Gewesene, nicht Wiederholbare der Schauspielkunst Eleonora Duses hinzuweisen und immer wieder neue Formulierungen des „Phänomen Duse“ zu finden. Viele der Kritiker schreiben Hymnen und poetische Ergüsse über Eleonora Duse, das Erlebnis ihrer Kunst scheint es ihnen unmöglich zu machen, eine sachliche Theaterkritik zu verfassen.

Eleonora Duse ist eine Person, die viele Talente und Facetten in sich trägt, nicht nur Schauspielerin ist, sondern auch Regisseurin, Organisationstalent und Muse. Ein Symbol dieser so ereignisreichen Zeit. Die fleischgewordene *Femme fragile*. Um ihre Person zu rezipieren, diese Facetten greifbar zu machen, habe ich mir für meine Arbeit Weggefährten ihrer Zeit gesucht, die dies unterstreichen.

Gabriele D´Annunzio, Henrik Ibsen und Rainer Maria Rilke sind Eckpunkte und Wegweiser in Eleonora Duses Leben. Sie sind Eleonora Duses „Lieben“ - die zwischenmenschliche Liebe, die Liebe zur Kunst und die platonische Liebe.

Nun gilt es in dieser Arbeit herauszufinden, ob und wie sehr beeinflussen diese unterschiedlichen Charaktere ihre Persönlichkeit und ihr künstlerisches Schaffen?

¹ Jonas, 1993, S.8.

Zuerst wird untersucht, wie das Theater in Italien zur Zeit Eleonora Duses aussieht, die Gesellschaft in der sie sich bewegt, ihr Darstellungsstil und ihre Denkweise.

Danach beschäftigt sich die vorliegende Arbeit detailliert mit den schon erwähnten Zeitgenossen und Lebensgefährten und gipfelt in Eleonora Duses Lebensende.

Weiters enthält diese Arbeit einen persönlichen Bericht meiner Studienreise die auch in Bildern festgehalten ist.

Es gilt ein Bild einer Schauspielerin zu zeichnen, die zu den größten ihrer Zeit zählte und dessen letzte Worte waren:

„Abreisen-schaffen-deckt mich zu!“²

² Maurer, 1995, S. 136.

2. Die „COMPAGNIE“ – Situation der Schauspielertruppen im Italien des 19. Jahrhunderts

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren umherziehende Komödianten im italienischen Theaterbetrieb üblich. Die wenigsten dieser Truppen spielten in den Theatern der großen Städte. Dieses Privileg stand lediglich einigen berühmten Gesellschaften mit untadeliger Reputation zu.³ Cesare Molinari wartet mit einigen interessanten Statistiken auf, was die Situation des italienischen Theaters im Jahre 1870 anbelangt. Für jenes Jahr weist der Zensus für das ganze, neu geeinigte Italien mit seinen fast 29 Millionen Einwohnern, 1055 offizielle Theater in 775 Städten nach. Dem sind noch die unzähligen, inoffiziellen Aufführungsräume hinzuzufügen, die provisorischen Schauspielplätze, die sowohl in Häusern oder überdachten Räumen als auch im Freien lagen. Sie wurden nicht selten mit Naturalien bezahlt und genossen keinen besonderen Ruf. Die Anzahl der verschiedenen Truppen zu errechnen, muss sich, laut Molinari, die offizielle Zahl von 150 mindestens verdoppeln und er weist darauf hin, dass es zahllose, sehr kleine Truppen gab, die in abgelegenen ländlichen Gebieten auftraten.

Der Preis für Theaterkarten war in Italien ungewöhnlich niedrig, er lag zwischen 50 centisimi und 3 Lire. Es muss also oft vorgekommen sein, dass eine Truppe unter dem finanziellen Druck aufgab und sich reorganisierte. Halten konnte sich eine Truppe nur mit Hilfe der Kasseneinnahmen. Sie allein zählten. Manche Gemeinderäte subventionierten die einzelnen Theater, aber die wenigen Gelder, die zur Verfügung standen, wurden in die Oper gesteckt, die sehr viel mehr Prestige und Anziehungskraft besaß, als das Theater als solches.

Fast alle Truppen waren Wandertruppen, die wenigen, kleinen stehenden Truppen spielten normalerweise volkstümliche Dialektstücke. Es hatte zwei größere Versuche gegeben, große, stehende Truppen ins Leben zu rufen. Die Truppe „Milanese Vicereale“ und die Truppe „Torinese Reale Sarda“, doch beide hielten sich nur kurz.⁴ Ständig war man unterwegs, hatte oft keine Zeit für Proben. Da das

³ Vgl. Maurer, 1995, S.12.

⁴ Vgl. Cesare Molinari: *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*. Rom, Bulzoni 1985. Zit. nach Bassnett, 1991, S.186f.

Repertoire im Schnitt 20 bis 30 Stücke umfasste, behalf man sich häufig mit Improvisieren, um die Textunsicherheit zu vertuschen.⁵

Die Situation der Truppen war hart. Probleme der reisenden Truppen, die nur wenige Mitglieder zählten und über nur geringe Mittel verfügten, waren offensichtlich: ohne festen Sitz und jede finanzielle Absicherung sahen sich die Schauspieler gezwungen, populäre Stücke zu spielen und zwar so, wie es dem Publikum gefiel. Neues einzubringen war völlig unmöglich. Für Proben hatte man keine Zeit und die Tatsache, dass das Repertoire eine große Auswahl an Stücken umfassen musste, bedeutete, dass die wenigen Schauspieler eine ganze Reihe von Grundtypen abdecken mussten. So etwas wie finanzielle Sicherheit konnte es für einen italienischen Schauspieler überhaupt nicht geben. Viele Truppen machten Gastspielreisen ins Ausland, denn internationaler Erfolg machte einen Erfolg in Italien wahrscheinlicher.⁶

Die Schauspielertruppen oder „Compagnie“, wie sie auch genannt wurden, hatten einen streng hierarchischen Aufbau, der hier nun kurz erklärt wird:

In Italien gab es Erstrangige und Zweitrangige und die „Compagnie di gutti“ – die „Schäbigen“- wörtlich übersetzt, unter denen man die „Schmierer“- Schauspielertruppen verstand.⁷

Die erstrangigen Truppen kannten zwei Formen:

„a mattatore“ und „di complesso“.

Die „Compagnia di mattatore“ formierte sich um einen bedeutenden Schauspieler der „mattatore“ genannt wurde. Dieser wählte und bearbeitete die Texte ausschließlich zur Darstellung seiner Persönlichkeit für das Repertoire.

Die „Compagnia di complesso“ legten vor allem darauf wert, dass in ihnen die einzelnen Rollengenres gut vertreten waren.

An oberster Stelle stand der „Capocomico“. Darunter wurde der Prinzipal einer fahrenden Schauspielertruppe verstanden, in dessen Person sich zugleich der ökonomische Leiter, künstlerischer Direktor und der erste Schauspieler vereinigte. An seine Stelle trat nunmehr der Regisseur.

⁵ Vgl. Maurer, 1995, S.12.

⁶ Vgl. Bassnett, 1991, S.185.

⁷ Vgl. Kindermann, 1974, S. 367.

Der Aufbau einer reisenden Truppe war immer gleich. Er spiegelte im Kleinen die gesellschaftliche Ordnung der Welt draußen wieder, ihre wirtschaftlichen und hierarchischen Strukturen. „Kooperative“ Truppen waren selten. Die Truppen waren in der Regel so strukturiert, dass entweder alle Mitglieder gemeinsame Aktionäre waren, oder dass der Hauptdarsteller zugleich auch der Firmenchef war (Capocomico). Einer jahrhundertealten Tradition gemäß, stellten die Schauspieler einer Truppe bestimmte Typen dar. Eine zeitlang glaubte man, die Aufteilung innerhalb einer Truppe verdanke ihre Herkunft der *commedia dell'arte*. Dies ist jedoch nicht der Fall, da die *Commedia dell'arte*-Figur in der Tat auf dem schon vor ihr existierenden Typensystem des Volkstheaters basiert.⁸

Es gab Grundtypen, man könnte auch von festen Rollentypen sprechen, die sich in zwei Kategorien einteilen lassen: die „ersten“ Rollen und die „zweiten“ Rollen.

Zu den „ersten“ Rollen gehörte: die „prima donna“ und der „primo attore“ also die erste Schauspielerin und der erste Schauspieler. Der „brillante“, die erste komische Charakterrolle, der Charakterdarsteller und die Mutterdarstellerin.

Zu den zweitwichtigsten Rollen zählten: der jugendliche „primo attore“ und die jugendliche „prima attrice“, die „seconda donna“, die zweite Schauspielerin, der „promiscuo“, der „Allesspieler“ und der „generico primario“, einer Art zweiter Schauspieler.

Danach kam eine Reihe weniger wichtiger Figuren, die die Nebenrollen spielten.

Der Werdegang innerhalb der Truppe war klar vorgegeben: eine Frau begann als jugendliche „prima attrice“ und rückte zur „prima donna (assoluta)“ auf. Sie war somit die Hauptdarstellerin der Truppe und beendete ihre Karriere als Mutterdarstellerin.

Die Reihenfolge der Männer folgte einem ähnlichen Prinzip: Der jugendliche Darsteller wurde Hauptdarsteller und schließlich Charakterdarsteller, während der „promiscuo“ die Position des „brillante“ anstreben konnte. Doch wie in der

⁸ Vgl. Cesare Molinari: *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*. Rom, Bulzoni 1985. Zit. nach Bassnett, 1991, S.187f.

Lyrischen Oper verloren die Männerrollen im 19. Jahrhundert an Bedeutung, und als Eleonora Duse ihre Laufbahn begann, war es eindeutig die „prima donna“, die ein Stück zum Kassenschlager machte.⁹

Die Szenen der Schauspielertruppen waren bisher stereotyp. Den Gattungen der Stücke entsprechend, bestanden sie aus überlieferten Formen: aus einem Zimmer, einem Garten, einem Kerker und so weiter. Die Ausstattung wurde von einem zum anderen Mal aus den vorhandenen Beständen des Fundus bestritten. Die Kulissen wurden fingiert, in perspektivischer Verkürzung gemalt, so dass sie zu den echten Möbelstücken auf der Bühne einen störenden Kontrast bildeten.¹⁰

⁹ Vgl. Cesare Molinari: *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*. Rom, Bulzoni 1985. Zit. nach Bassnett, 1991, S.188.

¹⁰ Vgl. Kindermann, 1974, S. 375.

2.1 Die Situation als Komödiantenkind

In die oben beschriebene Situation der „Compagnie“ wurde am 3. Oktober 1858, in Vigivano in Norditalien, Eleonora Duse, in einem Zimmer des Hotels „Cannon d’Oro“, geboren.

Auf ihrem Taufschein sind ihre Eltern als Vincenzo Duse, allgemein als Alessandro, „Dramatischer Künstler“ bekannt, und Angelica Capeletto, Schauspielerin der Truppe ihres Ehemannes, angegeben. Wobei Angelica Capeletto als Dame, die über private Mittel verfügt, angeführt ist. Obwohl Angelica Capeletto einer armen Familie entstammte, die keinerlei Beziehung zur Theaterwelt hatte, spielte sie als „prima attrice“ in der Truppe ihres Ehemannes mit, bis sie wegen ihrer schlechten Gesundheit die Arbeit aufgeben mußte.

Alessandro dagegen kam aus einer Theaterfamilie. Sein Vater, Luigi Duse, war ein bekannter Volksschauspieler in Padua, und alle seine Brüder waren dem Vater auf die Bühne gefolgt. Einer der Brüder, Enrico, tat sich mit Alessandro zusammen, um eine eigene Truppe aufzubauen. In dieser Truppe umherziehender Komödianten wurde Eleonora in die Welt des Theaters eingeführt. Dort sammelte sie ihre ersten Schauspielerfahrungen. Wie es für die Truppen damals typisch war, reisten sie viel umher und legten daher oft große Strecken zu Fuß zurück, wobei sie ihre Requisiten und Kostüme mit sich trugen. Ihre Zuschauerschaft bestand aus halb- oder völlig ungebildeten Leuten. Das Leben, das sie führten, war hart, doch als Tochter eines Truppenbegründers hatte es Eleonora besser als so mancher andere, da sie, gerade mit zunehmendem Alter, so gut wie immer damit rechnen konnte, führende Rollen zu erhalten.¹¹ Eleonora Duse musste, ohne ein Wunderkind zu sein, schon früh auftreten. Bereits 1870 war sie gezwungen, die Rollen der an Schwindsucht erkrankten Mutter zu übernehmen. Eleonora Duse hat von Kindheit an gearbeitet. Die Zwölfjährige spielte leidenschaftliche, liebende Frauen, starb hunderte Male den Bühnentod, verstand oft gar nicht, was sie sprach. In seinem Roman „Il fuoco“(„Feuer“) lässt Gabriele D’Annunzio die Schauspielerin „Foscarina“, die ein Portrait Eleonora Duses ist, über ihre harte und arme Jugend erzählen:

„Ich war kaum vierzehn Jahre alt, als ich in einer alten, romantischen Tragödie auftrat, die den Titel „Gaspara Stampa“ führte. Ich spielte die Rolle

¹¹ Vgl. Bassnett, 1991, S. 183ff.



1. Vater von Eleonora Duse, Alessandro Duse.
2. Mutter von Eleonora Duse, Angelica Cappelletto.
Museo civico di Asolo

der Heldin...Ich erinnere mich an gewisse Dinge, als wäre es gestern gewesen. Und zwanzig Jahre liegen dazwischen! Ich erinnere mich an den Klang, den meine damals noch schwache Stimme hatte, als ich sie bei den großen Tiraden forcierte, weil irgend jemand zwischen den Kulissen mir zuflüsterte, ich sollte lauter sprechen, immer lauter... So vieles, das ich nicht kannte, nicht verstand in meiner kleinen, mißbrauchten Seele, und ich weiß nicht, welcher Instinkt des Schmerzes mich leitete, die Töne und die Schreie des Schmerzes zu finden, die diese armselige Menge erschüttern sollten, von der wir das tägliche Brot erwarteten. Zehn hungrige Menschen vergewaltigten meine Seele, nutzten mich als ihre Erwerbsquelle aus; die brutale Not raubte und vernichtete alle Blütenträume, die meiner zitternden Frühreife entsprossen... Es war eine Zeit des verhaltenden Schluchzens, eine Zeit des Entsetzens, der verzweifelten Müdigkeit und Erschöpfung, eine Zeit blinden Schauderns! Und die mich folterten, wußten nicht, was sie taten. Arme, durch Sorgen und Elend abgestumpfte Menschen.“¹²

Auch das erste Theatererlebnis Eleonora Duses ist lediglich in den Worten „Foscarinas“ bekannt. Es gibt keine zeitgenössischen Berichte über Eleonoras Auftreten als Julia 1873 in Verona. Aber die Duse soll ihren Freunden häufig von diesem Erlebnis erzählt haben, so dass man annehmen kann, in der Passage aus D’Annunzios Roman, bei aller dichterischen Ausschmückung, das Wesentliche zu finden, das, woran sich Eleonora Duse als für sie entscheidend erinnerte:

„An einem Sonntag im Mai, in der ungeheuren Arena, in dem alten Amphitheater unter freiem Himmel, vor einer Volksmenge, die der Geschichte der Liebe und des Todes atemlos gelauscht hatte, war ich Julia selbst...Ich hatte für mein erspartes Geld... einen großen Strauß Rosen gekauft. Die Rosen waren mein einziger Schmuck. Ich mischte sie unter meine Worte, meine Gesten, meine Stellungen: ich ließ eine zu Romeos Füßen niederfallen, als wir uns begegneten, ich entblätterte eine über seinem Haupte vom Balkon herunter, und alle deckten am Schluß im Grabgewölbe seinen Leichnam... Die Worte strömten mit seltsamer Leichtigkeit von meinen Lippen, gleichsam unwillkürlich, wie im Fieberwahn; und ich hörte sie von dem unaufhörlichen Brausen meiner Adern begleitet...Ach, die Gnade, der Stand der Gnade! Jedesmal, wenn es mir gegeben ist, den Höhepunkt meiner Kunst zu berühren, finde ich die unsagbare Hingebung. Ich war Julia...Als ich auf Romeos Leiche niedersank, brach die Menge in der Dunkelheit in so gewaltiges Beifallbrüllen aus, daß ich erschrak. Irgend jemand hob mich auf zerrte mich nach der Seite, von der das Rufen ertönte.“¹³

1875 starb Angelica Cappelletto, die Mutter Eleonora Duses, und die junge Schauspielerin spielte in den nächsten Jahren zunächst mit ihrem Vater, der seine eigene Truppe aufgelöst hatte, dann allein, bei diversen Gesellschaften. Erst als sie Mitglied der damals recht angesehenen Truppe „Emanuel-Pezzana“, der

¹² Maurer, 1995, S.13f.

¹³ Maurer, 1995, S.14ff.

dreißig Mitglieder angehörten, geworden war, gelang ihr am 26. Juli 1879 ein erster Durchbruch als „Thérèse Raquin“, einem Stück nach dem gleichnamigen Roman Zolas, in Neapel. Man wurde aufmerksam auf sie und es gab enthusiastische Kritiken. Der Kritiker der neapolitanischen Zeitung „Corriere del Mattino“ bemängelte zwar, dass Eleonora Duse, auf Grund ihrer sanften Natur, nicht genügend Vulgarität für die Rolle mitbrächte, prophezeite der jungen Künstlerin aber dennoch eine große Karriere.

In den Herausgeber des „Corriere del Mattino“, den Journalisten Martino Cafiero, verliebte sich Eleonora Duse. Der Achtunddreißigjährige war berüchtigt als Casanova, der unerfahrene Mädchen bevorzugte. Eleonora Duse verfiel seinem Charme, seiner Bildung, seiner Weltgewandtheit. Als sie schwanger wurde, verließ er sie. In Marina di Pisa, einem kleinen Ort der toskanischen Küste, brachte sie, wohl Anfang 1880, ein Kind zur Welt, das bald darauf starb. Matilde Serano, Schriftstellerin aus Neapel und treue Freundin der jungen Schauspielerin stand der Duse in der schweren Zeit zur Seite.

Nach der Beerdigung ihres Kindes fuhr Eleonora Duse nach Turin, um ihre Arbeit in der Truppe Cesare Rossis aufzunehmen. Rossi, selbst ein begnadeter und damals berühmter Schauspieler, konnte es sich leisten, in der piemontesischen Stadt das große Theater „Carignano“ zu mieten und dort vor den vornehmen, in Schauspielerkreisen oft als steif empfundenen, reichen Turinern aufzutreten.¹⁴

¹⁴ Vgl. Maurer, 1995, S.16f.



3. Cesare Rossi: Leiter der Cesare Rossi-Truppe

2.2 „PRIMADONNA ELEONORA“

Der unglückliche Ausgang der Liebe zu Martino Cafiero und der Tod des Kindes hatten Eleonoras Gesundheit, vor allem ihre Nerven, sehr stark angegriffen. Dennoch schaffte sie es in relativ kurzer Zeit, die „prima donna“ (erste Schauspielerin) der Rossi- Truppe zu werden.

Unterstützung, Trost und Hilfe fand Eleonora bei Tebaldo Marchetti, einem Schauspielerkollegen, der den Künstlernamen Tebaldo Checchi führte. Ihn heiratete die Duse am 7. September 1881. Tebaldo, der mit seinen siebenunddreißig Jahren entscheidend älter als seine Frau war, galt innerhalb der Truppe als solider, wenn nicht herausragender Darsteller. Er hatte sparsam und zurückgezogen gelebt und gab Eleonora Duse für einige Jahre den Halt, den sie dringend benötigte. Als Primadonna wurde sie bald der Star der Truppe Cesare Rossi, anerkannt von Kollegen, den Kritikern und dem Publikum.

Sie schrieb am 6. Oktober 1881 aus Bologna, wo sie gastierte an ihren Vater:

„Ich habe Ihren Brief an mich nicht beantworten können- von Florenz aus-, denn es ging mir gesundheitlich schlecht, und ich war sehr mit Proben für das mehr oder minder blöde Repertoire besetzt... Tebaldo ist voll guten Willens und voll Anhänglichkeit an mich... Man sagt mir, ich werde Karriere machen. Ach! Wenn man das wüßte! Ich habe schöne Erfolge. Es erübrigt sich wohl zu sagen, daß Tebaldo das mehr genießt als ich. Lieber Papa, schreiben Sie uns. Wenn es Ihnen Freude macht, Tebaldo zufrieden zu wissen, so bin ich glücklich, Ihnen versichern zu können: er ist es ganz- und ich bin es mit ihm.“¹⁵

Ihre „schönen Erfolge“ und die Zufriedenheit ihres Mannes reichten der ehrgeizigen jungen Schauspielerin allerdings nicht. Das „mehr oder minder blöde Repertoire“ - meist historisierende Melodramen oder alberne Dreiecksgeschichten - konnte sie nicht zufrieden stellen. Und noch hatte sie auch das Publikum nicht völlig von ihrer Art der Darstellung überzeugt.¹⁶ 1882 war Eleonora Duse noch weit davon entfernt, ihre Auffassung von der Schauspielkunst vollständig umsetzen zu können, noch war sie, auch als Primadonna, abhängig vom Leiter der Truppe und nicht zuletzt vom Publikum, das sich erst langsam an den neuen Stil gewöhnte. Am 7. Januar 1882 kam Eleonoras Tochter Enrichetta zur Welt. Das Kind musste bald zu einer Pflegefamilie aufs Land gebracht werden, denn die

¹⁵ Maurer, 1995, S.19.

¹⁶ Vgl. Maurer, 1995, S.19.

Schauspielerin erkrankte nach der Entbindung schwer. Ende Februar 1882 war Eleonoras Gesundheit so weit wieder hergestellt, dass sie an dem Theaterereignis des Jahres in Turin, als Zuschauerin, teilnehmen konnte. Sarah Bernhardt, die berühmteste Diva aus Paris, gab ein Gastspiel. Die französische Schauspielerin war vierzehn Jahre älter als Eleonora Duse und stand auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. Das Publikum und die Kritiker in allen Ländern, in denen sie spielte, lagen ihr zu Füßen.¹⁷

Nicht nur ihr Spiel - nervös, erotisch, kokett - entzückte und verwirrte, die Bernhardt erfüllte auch die Ansprüche, die das Publikum, sensationslüstern, gemeinhin an eine Diva stellte. Die uneheliche Tochter einer holländischen Jüdin und eines französischen Grafen sorgte in jeder Stadt für Schlagzeilen, Tage bevor sie dort auftrat. Sie reiste mit einem wahren Tross an Mitarbeitern, Dienern, Zofen, einer großen Anzahl von Tieren wie: Affen, Papageien, Hunden, Raubkatzen und einer Unmenge von Koffern. Die Bernhardt, eine äußerst reizbare Person, neigte zu Temperamentsausbrüchen und dramatischen Szenen auch außerhalb des Theaters. Sie wechselte ständig ihre Liebhaber, konnte und wollte nicht altern, legte höchsten Wert auf ihr sorgfältig gepflegtes Äußeres. Die „göttliche Sarah“, wie sie von Zeitgenossen genannt wurde, war das Vorbild jeder kleinen Schauspielerin und begnadete Tragödin.

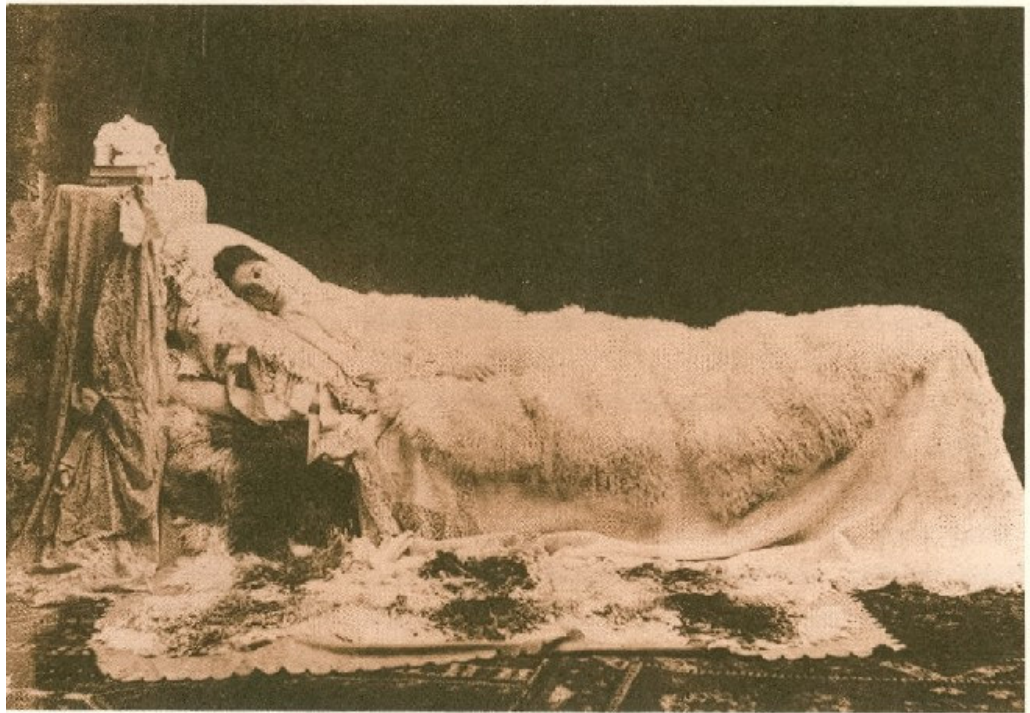
Eleonora zeigte sich tief beeindruckt und eröffnete, nachdem die französische Kollegin abgereist war, dem erstaunten Rossi, sie wolle nun auch einige Rollen der Bernhardt spielen, zum Beispiel „die Kameliendame“, „Frou-Frou“, „Francillon“ und wie all die Heldinnen der französischen Salonstücke hießen. Cesare Rossi reagierte auf den Vorschlag seiner Primadonna keineswegs mit Begeisterung. Ihm erschien das Wagnis, gerade in den Paraderollen der Bernhardt glänzen zu wollen, viel zu groß. Doch Eleonora Duse setzte ihren Willen durch, und hatte zum Beispiel als „Frou-Frou“ und besonders als „Kameliendame“ einen ungeahnten Erfolg.

Die „Kameliendame“, Sarah Bernhardts Glanzrolle, basierte auf einem Roman des französischen Autors Alexandre Dumas fils, den der Schriftsteller selbst 1852 dramatisiert hatte. Die Gestalt der Kokotte Marguerite Gautier, der liebenden, edlen Kurtisane, wurde zur Lieblingsgestalt des Publikums und zur bevorzugten

¹⁷ Vgl. Maurer, 1995, S.23ff.



4. Sarah Bernhart: als „Kameliendame“



5. Eleonora Duse: als „Kameliendame“

Rolle vieler Schauspielerinnen. Als „Kameliendame“ konnten sie alle Register ihrer Kunst ziehen: in den ersten Szenen scherzen, kosen, flirten, dann leidenschaftlich lieben, entsagungsvoll leiden und höchst effektiv sterben. Die Geschichte der schönen Sünderin Marguerite und ihres Geliebten Armand Duval, der im letzten Moment den Edelmut der Todkranken erkennt, befriedigte die sentimental Gelüste des bürgerlichen Publikums. Eine an Schwindsucht dahingeraffte, ehemalige Mätresse, die ihren Armand nicht mehr heiraten kann, rührte, beunruhigte aber keinesfalls, störte nicht die wohlstandige bürgerliche Ordnung.

Die erste Vorstellung, die Eleonora Duse als „Kameliendame“ gab, am 10. Januar 1883 in Turin, erwies sich für die junge Schauspielerin als persönlicher Triumph. Zumindest das italienische Publikum akzeptierte sie als gleichberechtigt neben der Bernhardt. War die Duse auch als kokette Lebedame in den ersten Auftritten nicht so überzeugend frivol wie ihre französische Rivalin, das Liebeslied Eleonoras, ihr dreimal gestammeltes „Armando! Armando! Armando!“, nachdem sie der Geliebte beschimpft hatte, griff ans Herz. Als sie ihren ersten großen Erfolg auf dem Terrain der Bernhardt errungen hatte, sah die Duse keine Veranlassung mehr, sich nicht auch viele andere Rollen der Bernhardt zu Eigen zu machen.¹⁸

In den nächsten Jahren, 1883 und 1884, hatte Eleonora Duse großen Erfolg in ganz Italien. Die Truppe Cesare Rossis ging auf Tournee, und das Publikum in Rom, Mailand, Florenz und Neapel erlebte die Duse unter anderem als „Kameliendame“. In Rom traf die Schauspielerin Graf Giuseppe Primoli, Literatur- und Theaterkritiker, Mäzen und begabter Fotograf. Primoli notierte am 1. Oktober 1883 in sein Tagebuch:

„Eine noch junge und schon große Schauspielerin, die wahre Interpretin der Stücke von Dumas, hat hier in Rom einige Vorstellungen gegeben. Ihretwegen bin ich wieder ins Theater gegangen, nachdem ich es zwanzig Monate nicht mehr besucht hatte.“¹⁹

Zwischen den beiden entwickelte sich eine tiefe Freundschaft und im Laufe ihres Lebens hat sich die Schauspielerin wiederholt an den Grafen gewandt. Er hat sie stets unterstützt, auch wenn er ab und zu über ihre Launen klagte.

¹⁸ Vgl. Maurer, 1995, S. 29.

¹⁹ Maurer, 1995, S.31

Neben den französischen Salonstücken, in denen sie nun glänzte, vergaß die Duse aber auch nicht, ihr Repertoire weiter auszubauen, vor allem mit italienischen Stücken.

Ende 1883 bat der sizilianische Autor Giovanni Verga der Truppe Rossis sein düsteres Bauernstück „Cavalleria rusticana“ an. Cesare Rossi zögerte, da er befürchtete große Kosten und wenig Erfolg damit zu haben. Aber die Duse zeigte sich begeistert von dem Schauspiel. Als dann der vierundvierzigjährige Verga, der sich bereits einen Namen als Romanautor gemacht hatte und als einer der bedeutendsten Vertreter des „verismo“ („Verismus“), der italienischen Spielart des Naturalismus, bekannt war, auf seine Tantiemen verzichtete und sich anbot, Kostüme und Ausstattung zu bezahlen, konnten die Proben beginnen. Eleonora gab die Rolle des Mädchens „Santuzza“ und die Uraufführung am 14. Januar 1884 im Carignan-Theater in Turin, erlebte einen spektakulären Erfolg, nicht zuletzt dank der Darstellungskraft der Duse, die Santuzzas rasende Eifersucht und tiefe Verletztheit überzeugend darstellte.

Im Februar 1884 ging die Rossi-Truppe auf Tournee, man spielte die französischen Stücke und „Cavallaria rusticana“ in Triest, Padua, Mailand. Selbst in Padua feierte Eleonora Duse, im Frühjahr 1884, Triumphe. Vor dieser Stadt, in der ihr Großvater Luigi Duse am Ende seines Lebens so unglücklich und verlassen war, hatte sie sich schrecklich gefürchtet. Nach der letzten Vorstellung schrieb sie einem Freund, erlöst und jubelnd:

„Es ist überstanden!... Zwar, die Furcht war groß gewesen, doch der Erfolg um so tröstlicher. Es ist überstanden, und jetzt fühle ich mich gereifter. Bei den ersten Aufführungen habe ich weder mich noch das Publikum gesehen. Ich weiß nichts! Ich habe gespielt, ohne meiner selbst eigentlich bewußt zu sein – mit einer seltsamen, unbegreifbaren, unfaßbaren Vision – einer weißen, stillen, hohen, trostreichen Gestalt – mit der Vision der Kunst.[...] Wenn auch meine Vorfahren an diesem Ort trübselig... und in den letzten Jahren nahezu verlassen lebten – ich habe ihre ganze Jugend dort wiedergefunden-, und die wehmütige Erinnerung, die ich hegte, ehe ich hinkam, ist ausgelöscht. Was wollen Sie? Ein Zuhause bleibt immer ein Zuhause! Wo unsere Vorfahren gelebt haben – und gestorben sind... dorthin kehrt man zurück... leise, leise, wie unter einem Zwang... auf Zehenspitzen... um nicht zu stören... um sie nicht aufzuwecken. Weg die Trauer, ich bin dankbar und glücklich...und lächle über alles.“²⁰

²⁰ Brief von Eleonora Duse 1884, zit. nach Maurer, 1995, S.32.



Sehr wahrscheinlich im Kostüm der Santuzza in Giovanni Vergas «Cavalleria rusticana»

6. Eleonora Duse als Santuzza in „Cavalleria rusticana“

Der Erfolg in Padua wurde noch übertroffen durch die Begeisterung der Zuschauer in Mailand. Der Bürgermeister von Mailand gab für die Mitglieder der Truppe Cesare Rossis ein Essen in dem eleganten, damals berühmten Restaurant „Cova“. Unter den geladenen Gästen befand sich auch Arrigo Boito, bereits damals eine Mailänder Zelebrität. Als Dramatiker, Librettist, Theaterkritiker und Komponist hatte er sich einen Namen gemacht und war unter anderem ein enger Freund und Mitarbeiter Verdis. Als sich die Duse und Arrigo Boito bei jenem offiziellen Empfang 1884 in Mailand zum erstenmal trafen, war er 42 und sie 26 Jahre alt. Knapp vier Jahre später begann ihre leidenschaftliche Liebesaffäre.

Im Sommer 1884 musste sich Eleonora Duse schonen, die Anstrengungen der Tournee hatten sie geschwächt, ihr altes Lungenleiden meldete sich. Nichts desto trotz fuhr Eleonora Duse Anfang April 1885 mit der Truppe Cesare Rossis auf eine Tournee nach Südamerika.

Im Südamerika des 19. Jahrhundert konnten italienische Künstler mit einem großen, begeisterungsfähigen Publikum rechnen, denn sehr viele Italiener lebten in Argentinien, Brasilien, Ecuador. In Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Montevideo begeisterte die Duse als „Kameliendame“, als „Santuzza“, als „Frou-Frou“. Die Tournee der Schauspieltruppe Cesare Rossi war äußerst erfolgreich, auch finanziell. Während der Tournee in Südamerika verliebte sich die Duse in ihren Partner Flavio Andó, einen schönen Sizilianer, und trennte sich von ihrem Ehemann Tebaldo Checchi. Die Duse musste sich gegen viele Vorwürfe verteidigen, etliche Bekannte und Freunde konnten ihr Verhalten nicht verstehen. Den wenigen, die ihr liebevoll und ohne Schuldzuweisung schreiben, wie Cesare Rossi, antwortete sie voller Dankbarkeit:

„Ich bitte Sie, mir zu vergeben, daß ich Ihnen ein Blatt Papier als Brief sende... aber Ihre Worte von heute haben mir sehr gut getan! Sie haben mich von großem Gewissenszweifel befreit, von einer schweren Geistesqual und unbeschreiblicher Traurigkeit, die an mir fraß! Was soll's! Wenn ich auf dem Theater bin, mitten unter den Fremden, mache ich mich stärker als ich bin, und ich tue so, als sei ich heiter, um mich stark zu machen, aber in diesem Moment, allein, hier im Haus, mit vielen Gedanken, mit der ganzen Verantwortung für mein Sein... ganz auf mich gestellt... habe ich das Bedürfnis, Ihnen für die heutigen tröstenden Worte zu danken... Ich habe Sie gern, Rossi. Ich habe Sie gern, und mein Herz ist zu traurig, weil man nicht spürt, daß das, was ich Ihnen sage, die Wahrheit ist.“²¹

²¹ Brief von Eleonora Duse an Cesare Rossi aus Buenos Aires vom 26. November 1885. Zit. nach Maurer, 1995, S. 35f.

2.3 Die Selbständigkeit

Nach ihrer Rückkehr aus Südamerika dachte Eleonora Duse daran, die Truppe Cesare Rossis, die ihren gewachsenen, künstlerischen Ansprüchen nicht mehr genügte, zu verlassen. Im Dezember gab sie ihre Abschlussvorstellung in Rom und Cesare Rossi zog sich ins Privatleben zurück.

Wenig später gründete die Duse, gemeinsam mit ihrem Liebhaber Flavio Andó, ihre eigene Schauspieltruppe, die „Compagnia della Città di Roma“ (Gesellschaft der Stadt Rom). Es war der Duse nicht leicht gefallen, Rossi, der ihr immer liebenswürdig und hilfreich begegnet war, zu verlassen, aber es musste sein, um sich als Künstlerin weiter entwickeln zu können.

Zunächst konnte Eleonora Duse, gemeinsam mit ihrem Mitdirektor Flavio Andó, noch keine grundlegenden Änderungen im Repertoire durchführen, denn man musste Geld verdienen. Als Leiterin der Truppe war die Duse verantwortlich für die Finanzen, sie musste die Mietverträge mit den Theatern abschließen, die Tageseinnahmen überwachen und die Ensemblemitglieder bezahlen. Den Schauspielern stand ihre Gage auch bei ausgefallenen Vorstellungen zu. In späteren Jahren, als sie immer kränkelte, hat die Duse deshalb häufig bei Tourneen, wenn sie etliche Vorstellungen auf Grund ihrer angegriffenen Gesundheit absagen musste, die Preise der folgenden Abende verdoppelt.²²

Schon in den ersten Monaten des Arbeitens mit ihrer eigenen Truppe überanstrengte sich die Duse so sehr, dass das von der Mutter ererbte Lungenleiden wieder verstärkt auftrat. Der Arzt bestand auf eine längere Erholungspause. Aus Verazze, einer kleineren Hafenstadt am Golf von Genua, schrieb sie einem Freund über ihr untätiges, erholsames Leben zusammen mit ihrer Tochter Enrichetta:

„Da bin ich nun. Mit einer Hand schreibe ich, mit der anderen halte ich die Spielsachen der hübschen Kleinen- für die ich nur in gewissen Stunden Mutter bin, während ich die längste Zeit des Tages mein möglichstes tue, um Kind zu sein, ein Wesen, das wenige Jahre alt ist und viel lächeln kann. Ich habe mich in ein winziges Haus verkrochen- es wirkt wie eine rote Schachtel mit grünen Läden- vor einem weiten, unerschöpflichen Meer... Welch ein Schweigen! Ein paar Grillen- eine herrliche Weinrebe an meinem Fenster- ein paar nicht ganz heile Puppen- Pferdchen ohne Sattel und ohne Zaumzeug... gesunde Kost – kein Klavier- keine irdische Musik- keine Zeitung- ein kleiner Mönch mit weißem Bart, der an jedem Morgen sein klägliches Almosen sammelnd barfuß

²² Vgl. Maurer, 1995, S. 37.

vorübergeht. So sieht mein Tag aus! Meine Gesundheit macht Fortschritte, und die Brust schmerzt nicht... und mein Körper, der schon bis in seine Wurzeln hinab sich zu zersetzen begann, fühlt sich wirklich wohl.“²³

Die Anfänge der Truppe waren bescheiden. Neben den bewährten französischen, beim Publikum beliebten Stücken, allen voran die „Kameliendame“, nahm Eleonora Duse die wenig gespielte Goldoni-Komödie „Pamela nubile“ („Die ledige Pamela“) und Giuseppe Giacosas neues Stück „Tristi amori“ („Traurige Liebschaften“) in ihr Repertoire auf, das sie am 30. November 1887 in Turin aufführte, obwohl es zuvor in Rom vom Publikum nicht gut aufgenommen worden war. In Turin gelang es ihr jedoch, die Zuschauer von der Qualität des düsteren Ehebruchdramas zu überzeugen. Doch auf kurz oder lang war die Ehetragödie, die Giacosa verfasst hatte, kein großer Erfolg. Eleonora Duse spielte sie allerdings noch recht häufig, dem Autor und Arrigo Boito zuliebe, der einer der besten Freunde Giuseppe Giacosas war.²⁴

Nach der ersten flüchtigen Begegnung 1884 sahen sich die Schauspielerin und der Schriftsteller am 11. Februar 1887 wieder. Arrigo Boito machte die Duse glücklich, zufrieden, stark und gab ihr Kraft. Die Liebe zu Arrigo Boito war die Beständigste für Eleonora Duse und dauerte an- mit einer kurzen Unterbrechung während ihres Verhältnisses mit Gabriele D'Annunzio- bis zu Boitos Tod im Jahre 1918.

Arrigo Boito saß mit Giuseppe Verdi zusammen unter den Zuschauern, als Eleonora Duse im Mailänder Teatro Manzoni in Goldonis „Pamela nubile“ auftrat. Kurz nach diesem Ereignis begann ihre Liebesbeziehung. Am 20. Februar 1888 schrieb Boito an Eleonora:

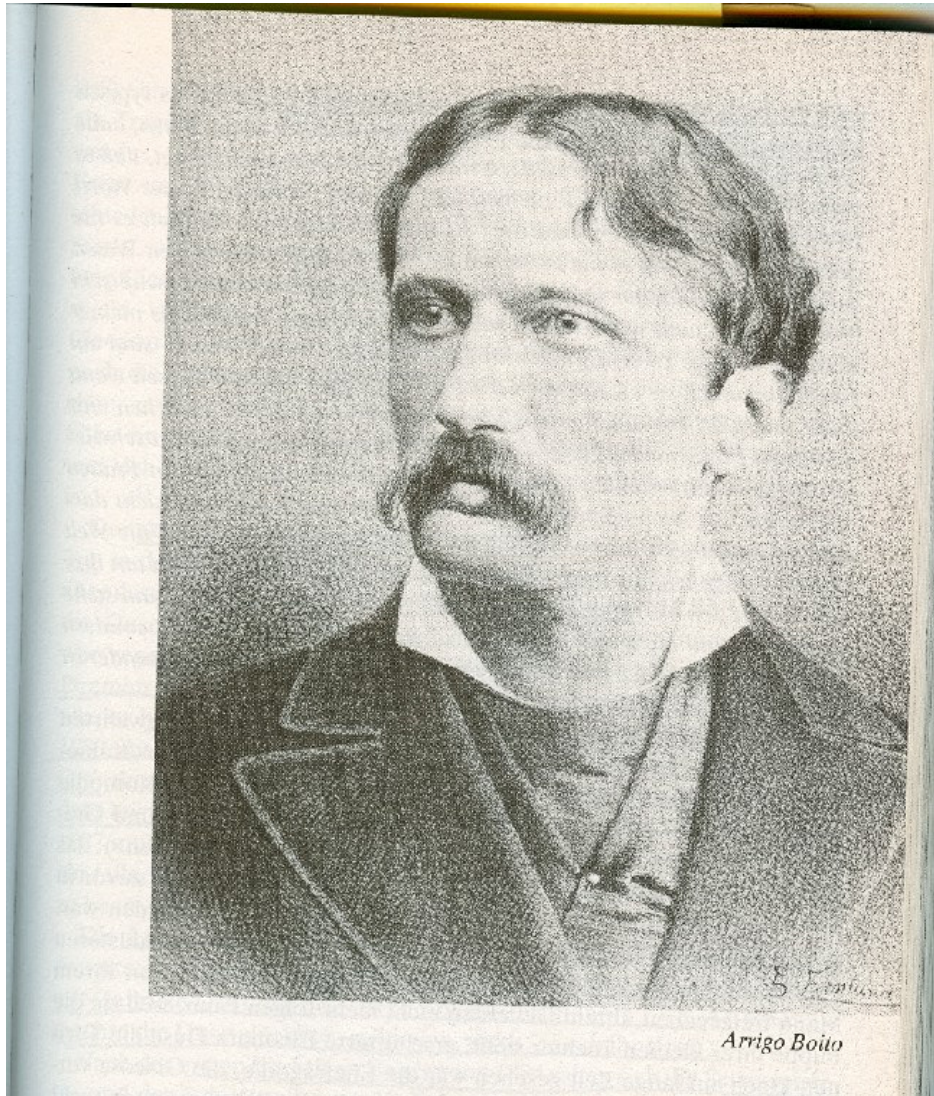
*„Seit einem Jahr leben wir in einem Traum! Genau seit einem Jahr: keine Stunde mehr, keine Stunde weniger.“*²⁵

Für Eleonora Duse übersetzte Boito, mit geringen Englischkenntnissen, Shakespeares „Antonius und Cleopatra“ ins Italienische. Die Premiere fand am 22. November 1888 in Mailand statt. Ohne großen Erfolg, nur Eleonora Duse fand die Anerkennung des Publikums. Der Kritiker der Mailänder Zeitschrift „Il Caffé“ schrieb:

²³ Brief von Eleonora Duse an einen Freund aus Verazze. Zit. nach Maurer, 1995, S. 37ff.

²⁴ Vgl. Maurer, 1995, S. 40.

²⁵ Maurer, 1995, S. 41.



7. *Arrigo Boito*

„Wieder eine Enttäuschung... Das Schauspiel, das gestern abend aufgeführt wurde, ist lediglich ein blasser Widerschein des großen Geschichtsereignisses, das als Tragödie von Shakespeare dramatisiert und zum Leben gebracht wurde...Szenen, absolut notwendig zum Verständnis der logischen Folge und Ereignisse, wurden gestrichen, Charaktere, die einen entschiedenen Wert in sich und im Verlauf des Dramas haben, sind verzerrt...“²⁶

Der eklatante Misserfolg führte über eine kurze Zeit zu einem gereizten Ton in den Briefen, die Eleonora Duse und Arrigo Boito austauschten, aber das änderte nichts an ihrer tiefen Verbundenheit. Mit Boito arbeitete die Duse an ihrer unvollständigen Bildung, einem Komödiantenkind war regelmäßiger Schulbesuch versagt, sie las eifrig, studierte neue Dramen und ließ sich von Arrigo Boito beraten. Er tröstete sie auch immer wieder bei ihren häufigen Erkrankungen, die sie zum Beispiel 1888 und 1889 über Monate nicht auftreten ließen, er besuchte sie oft aber heimlich, denn Eleonora durfte sich als getrennt lebende Frau keine Skandale leisten, wenn sie das Sorgerecht für ihre Tochter nicht verlieren wollte. Arrigo Boito half Eleonora bei der Auswahl der Lektüre, beim Planen der neuen Spielplätze und sie spornte ihn immer wieder zu neuen Arbeiten an, wenn er in Zeiten tiefer Niedergeschlagenheit nichts mehr leisten zu können glaubte. Im Januar 1889 schrieb sie ihm aus Palermo, wo sie einen kurzen Erholungsurlaub verbrachte und das ihr wie ein kleines Amerika erschien, einen beschwörenden Brief:

„Arrigo! Arrigo! Arrigo! Ich flehe Sie an, ich bitte sie inständig nur um eine Sache! Tut Sie bitte, um Gottes willen! Arbeitet- arbeitet. Arbeitet um Gottes willen! Rettet mich und Euch, indem Ihr arbeitet- um Gottes willen! Wenn nicht – sind wir verloren – sind wir füreinander verloren, das fühle ich! Ich flehe Sie nur um dieser einen Sache willen an, nur das eine bitte ich... Arbeitet, arbeitet, das ist Eure und meine Rettung... Lieber, Lieber, ich weiß nicht, was ich Dir sonst noch sagen soll, weil die Angst, weit entfernt von Dir zu leben, sehr groß ist.“²⁷

Eleonora Duse konnte nur mit einem tätigen, erfolgreichen Partner zusammen leben, nur solch ein Geliebter war auch bereit, ihren Beruf und ihren Ehrgeiz zu akzeptieren. Und trotzdem- mit Arrigo Boito träumte sie immer wieder davon, sich von der Bühne zurückzuziehen, mit ihm und ihrer Tochter Enrichetta in einem alten Palazzo in Venedig, ihrer Lieblingsstadt, zu leben.

²⁶ Maurer, 1995, S. 40f.

²⁷ Brief von Eleonora Duse an Arrigo Boito aus Palermo, Jänner 1889. Zit nach Maurer, 1995, S. 42.



8. *Eleonora Duses Tochter: Enrichetta*

Denn Boito, obwohl er die schauspielerischen Leistungen Eleonora Duses bewunderte, verachtete im Grunde seines Herzens das Theater und bevorzugte die Oper. Zunächst versuchte er, seine Freundin von den französischen Salonstücken wegzuführen, hin zu anspruchsvolleren Dramen. So ist auch seine Übersetzung „Antonius und Cleopatra“ nichts anderes als ein Versuch, die Kunst der Duse zu „veredeln“, ein Versuch der kläglich misslang, denn das Publikum bestand auf der „Kameliendame“. Letztlich hoffte Boito, dass sich Eleonora Duse ihm zuliebe ganz vom Theater verabschieden würde. Immer wieder taucht in den Briefen der beiden Liebenden der Traum vom gemeinsamen, ruhigen Leben in Venedig auf. Wieder besseres Wissen beschworen sie stets aufs neue diese Vision, denn sowohl Eleonora Duse, wie auch Arrigo Boito waren nicht geboren für ein zurückgezogenes Familienleben. Beide brauchten auch den äußeren Erfolg, die Anerkennung durch das Publikum, so sehr sie dessen Launen und Ansprüche auch manchmal verfluchen mochten.²⁸

Genau in dieser bewegten Zeit lernte Eleonora Duse ihren zukünftigen Geliebten kennen, den Russen Count Alexander Wolkoff, der auch unter dem Namen „Rousioff“ bekannt war. Er lebte im Palazzo Barbaro-Wolkoff am Canale Grande in Venedig und verdiente seinen Unterhalt unter anderem mit dem Verkauf von großen Aquarellen, in London und Paris.²⁹

Die Affäre Wolkoff-Duse war nie offiziell und blieb bei Duse-Biographen komplett unentdeckt. Erst Helen Sheehy stellte 2003 durch neue Funde in Form von Briefen die Vermutung einer Liebschaft auf. Eine genauere Studie ist durch Sophie Clary am Wiener Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften im Entstehen.

Die Affäre Wolkoff-Duse bestand, laut Sheehy, im wesentlichen aus dem Bedürfnis nach Nähe, einer strengen, helfenden Hand, seltenen Treffen und dutzenden von Briefen und Telegrammen. (Die davon Erhaltenen sind, laut Sheehy, datiert zwischen Jänner 1891 bis November 1892). Die meisten dieser Briefe sind nicht erhalten jedoch gerieten die Briefe von Alexander Wolkoff in die Hände der österreichischen Countess Christiane Thun-Salm. Die Duse gab sie ihr zur Aufbewahrung, vor einer ihrer America Tourneen.

²⁸ Vgl. Maurer, 1995, S. 41ff.

²⁹ Vgl. Sheehy, 2003, S. 87

Wolkoff empfing Eleonora Duse in seiner Welt in Venedig, Rom und Russland mit Großzügigkeit und Wärme. Er bat ihr finanzielle Fachkenntnis, in Hinblick auf die Organisation ihrer Truppe und natürlich auch seine offiziellen, gesellschaftlichen Kontakte.³⁰ Weiters bot er Eleonora Duse, wenn sie nicht auf Tournee war, das oberste Stockwerk seines Palazzos Wolkoff, als Unterkunft, mit separatem Eingang. 1983 portraitierte er Eleonora Duse. Der Blick des Künstlers ist liebend jedoch nicht sanft und vermutlich wollte er ihren besonders einzigartigen Blick einfangen.³¹

Eleonora Duse blieb, trotz Gabriele D'Annunzio, mit Arrigo Boito und Alexander Wolkoff auch nach deren Trennungen in Kontakt. Ein Grund, warum sie diese Freundschaften aufrecht erhalten hat, dürfte ihre rücksichtslose Zweckmäßigkeit gewesen sein.

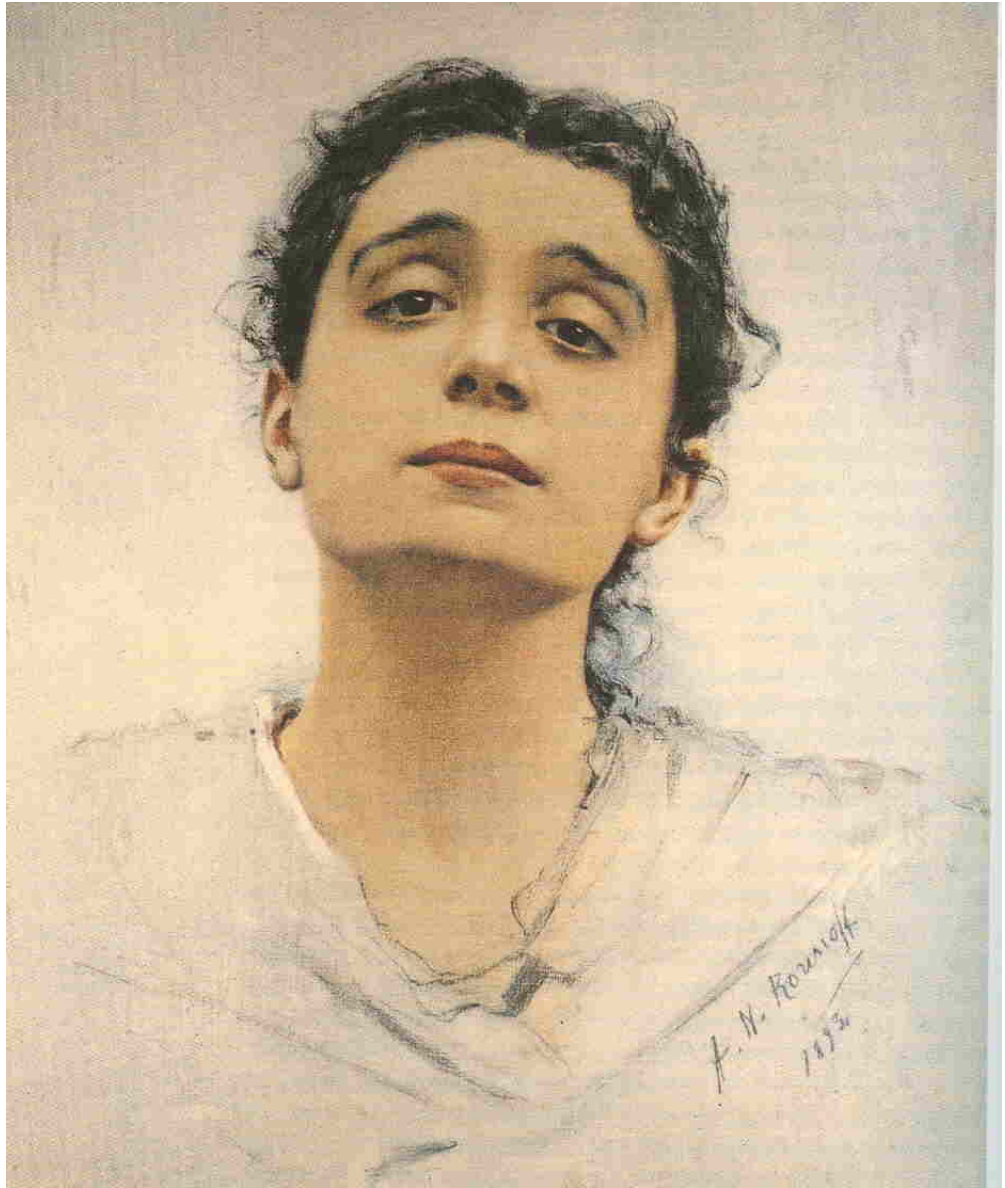
Die Liebe zu D'Annunzio war wie ein Rausch, gefährlich-schön, und am Ende stand die schmerzliche Ernüchterung. Boito und Wolkoff waren sichere Freunde und Berater, auch wenn man sich für lange Zeit nicht sah und sprach.

Die Duse war 31 Jahre alt, als sie ihre internationale Karriere begann, zum ersten Mal als eigenständige Leiterin und Star ihrer Truppe auf Tournee ging. In den nächsten Jahren sollte sie fast ununterbrochen durch die Welt reisen, in verschiedenen Ländern vor unterschiedlichem Publikum spielen. Zunächst immer noch die so beliebten französischen Salonstücke, dazu Vergas „Cavalleria rusticana“, Goldoni-Komödien, „Antonius und Cleopatra“ und wenige Schauspiele von Giuseppe Giacosa.³²

³⁰ Vgl. Sheehy, 2003, 103f.

³¹ Vgl. Sheehy, 2003, 119.

³² Vgl. Maurer, 1995, S. 43.



9. Eleonora Duse, Druck nach einem Aquarell von A. N. Rousioff, 1893.

3. Der Status der Schauspielerin im ausgehenden

19. Jahrhundert

Eleonora Duses Karriere fiel in die Jahre, in denen in vielen Ländern Europas eine Frauenbewegung entstand, die sich in einigen Ländern in der Sufragetten-Bewegung, in anderen dadurch manifestierte, dass Frauen allmählich in Bereiche des beruflichen und geistigen Lebens eindringen, die ihnen bisher verwehrt gewesen waren. In Frankreich hatte der organisierte Feminismus, genauso wie in Italien, eine stark antiklerikale Ausrichtung. In der Gesellschaft sah sich diese Emanzipationsbewegung vor allem mit dem Problem konfrontiert, ein weniger abwertendes Bild der Frau präsentieren zu müssen, das einen Gegenentwurf zu den Bildern vom passiven Hausengel oder der hysterischen Männerhasserin enthielt. In einem solchen Zusammenhang gewann das Bild der Frau, wie es auf der Bühne dargestellt wurde, an enormer Bedeutung. Dieses Bild war jedoch keinesfalls ohne innere Widersprüche. Paradoxerweise war die wachsende Bedeutung der *Schauspielerin* Hand in Hand gegangen mit der allgemeinen verstärkten Unterdrückung der Frau in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Hauptdarstellerinnen machten die Stücke, in denen sie spielten, zu Kassenschlagern, während die männlichen Darsteller- mit einigen ganz wenigen Ausnahmen, wie in Italien, Tommaso Salvini - zurückstehen mussten.

Eleonora Duse mit ihren kleinbürgerlichen Ambitionen empfand diesen Druck vielleicht stärker als viele andere. Ihre Weigerung, eigenen Familienmitgliedern den Besuch ihrer Stücke zu gestatten, zeigt, wie sehr sie den Makel der Unehrenhaftigkeit fürchtete. Sie bemühte sich darum, durch eine ausgeprägte individuelle Darstellungsform ein ganz eigenständiges Bild von sich zu zeichnen. Die Geschichte des Kampfes einer Schauspielerin um Erfolg wurde auch zu einem Motiv, das so häufig in der Literatur auftauchte, dass die entsprechenden Werke zu einem Subgenre des Romans im 19. Jahrhundert wurden, ein Genre, das auf größtes Interesse stieß. Dies lag zum Teil daran, dass die Bühne Phantasien verkörperte, die eine Ersatzbefreiung ermöglichten. Durch die Vorstellung nämlich, es gäbe einen Bereich, der von den normalen Kategorien, moralischen wie gesellschaftlichen, frei wäre, die jedoch sonst den Platz der Frau bestimmten.

Doch blieben Schauspielerin und Prostituierte zeitweise fast Synonyme, es existierten unendlich viele Berichte darüber, wie sich Beziehungen zwischen Schauspielerinnen und Adelligen unter anderem darüber entwickelten, dass sich die Verehrer durch teure Geschenke Gefälligkeiten erkaufen. Die Schauspielerin hatte innerhalb der Hierarchie der Geschlechterbeziehung eine Randposition inne. Sie war in ihren beruflichen Aktivitäten unabhängig, ein Vorteil, auf den die meisten anderen Frauen niemals hoffen konnten. Sie konnte reich, berühmt und mächtig werden.³³

Gerade das ausgehende 19. Jahrhundert ist in den verschiedenen Vorstellungen von Weiblichkeit ungeheuer ergiebig, ein ganzes Bündel von typisierten Bildern bis hin zu wahrlich grotesken Ausformungen quillt uns entgegen. Zu keiner Zeit waren die Vorstellungen von der Frau so theatralisch!

Dies machten sich Schauspielerinnen, bewusst oder unbewusst, zu nutze. Die Bildung und Nutzung typisierender Klischees durch darstellende Künstler sind im 19. Jahrhundert schon allein durch die Existenz streng gefasster Rollenfächer belegt, nach denen das persönliche Repertoire präsent gehalten werden musste und auf deren Grundlage Engagements vereinbart wurden. In Italien brach der Traum vom Risorgimento zusammen und machte provinziellerem, neofaschistischen Stumpfsinn Platz. Die reife und starke Figur Eleonora Duses wurde so zum Brennpunkt für eine Generation, die keine Ideale kannte. Der „Anti-Star Duse“, bot das Bild der neurotischen und bedrängten Seele einer jungen Nation. Die Zuschauer, die die Duse visuell in sich aufnahmen, gewannen dadurch etwas, was für ihr eigenes Zeitalter einen besonderen Wert hatte. Ihr Blick fing ein Bild von Weiblichkeit ein und hielt es fest, das sowohl ausgesprochen sinnlich war, als auch für etwas weit Größeres stand. Somit war die Schauspielerin, beziehungsweise auch die Duse, in vielerlei Hinsicht eine Projektionsfläche.³⁴ Die Vielfalt der Vorstellungen, wie das weibliche Wesen beschaffen sei, die im Ausgehenden 19. Jahrhundert geradezu inflationäre Ausmaße annimmt, ist natürlich auf die Irritationen zurückzuführen, die der massive Beginn weiblicher Emanzipationsbestrebungen auslöst. Nicht mehr in den alten patriarchalischen Normen zu halten, im Aufbruch begriffen wie Henrik Ibsens „Nora“, kann die Frau dem Mann und teilweise auch sich selbst, nur zum

³³ Vgl. Stokes, 1991, S.2ff.

³⁴ Vgl. Stokes, 1991, S. 16.

Rätselwesen werden. Vielfach wird von männlicher Seite die unergründliche Vielgestaltigkeit der Frau beschworen, so dass auch die Schauspielerin zum Symbolbild wird. Die Bildvorstellungen des weiblichen Wesens reichten im ausgehenden 19. Jahrhundert von Rätselgestalten wie Sphinx, Mona Lisa oder Schauspielerin über exotische, teils biblische *Femmes fatales* oder die christliche Gestalt der Jungfrau Maria bis hin zu antiken Göttinnen. Jede Schauspielerin suchte sich bewusst oder unbewusst, als natürlich auch in dieser Zeit lebender Mensch, eine dieser Projektionsmuster aus. Bei Eleonora Duse kann man den Typus der *Femme fragile* beobachten, der im nächsten Kapitel analysiert wird.³⁵

³⁵ Vgl. Balk, S. 10.

4. Die FEMME FRAGILE

Auffällig am Repertoire Eleonora Duses ist, dass die Frauen mit unbürgerlicher Existenz überwogen: Kurtisanen, Schauspielerinnen und D'Annunzios heilige Fabelwesen. Selbst die bürgerlich angesiedelten Frauenfiguren Ibsens „poetisierte“ sie, gab ihnen auch einen Schimmer der Entrücktheit. Der Topos ihrer Bühnen-Interpretationen war: die *Femme fragile*.

Im Zuge der eingehenden Beschäftigung mit Kunst und Kultur der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstanden auch zahlreiche Untersuchungen zu den beiden charakteristischsten literarischen Frauentypologien dieser Zeit. In Analogie zu dem von Mario Praz bereits 1930 geprägten Begriff der *Femme fatale* setzte sich die von Ariane Thomalla vorgeschlagene Bezeichnung *Femme fragile* für die den verführerisch-dämonischen Frauenfiguren geradezu entgegengesetzten Imaginationen an zerbrechlichen, asexuellen Frauentypen durch.³⁶

Dieser drängte sich geradezu auf, ganz im Sinne Paul Bourgets, einer von Eleonora Duses eifrigen Verehrern, der schon 1888 über eine zerbrechliche Adelige schrieb:

„*Elle appelait necessaiment à l'esprit le terme de modeste...et celui de fragile.*“³⁷

Zu allen Zeiten hat es in der Literatur zarte Frauengestalten gegeben. Doch erst seitdem die Vorromantik und Romantik das „Interessante“ als Kriterium für Schönheit für sich entdeckte und man vor allem Frauenschönheit in Verbindung mit Krankheit, Zerstörung, Tod und geheimer Tragik als interessant empfand, wurde auch aus der Zartheit mehr als nur beiläufige Eigenschaft. Immer mehr ätherische zarte Frauen bevölkerten jetzt die Literatur, und die Zartheit wurde mehr und mehr zum entscheidenden Wesenszug ihrer Erscheinung. Das ganze romantisch getönte 19. Jahrhundert schwelgte in „holdester Mädchenzartheit“ und eleganter Schwindsüchtigkeit elegischer Damen, von Heines sterbender Maria bis zu Sardous Fedora, Murgers und Puccinis Mimi in *La Vie de Bohème* und *La Bohème* und Dumas fils' *dame aux Camelias*. Hochkonjunktur hatte laut Ariane Thomalla die *Femme fragile* zwischen 1890 und 1906.³⁸

³⁶ Hochholdinger-Reiterer, 1999, S. 35.

³⁷ Balk, 1994, S. 154.

³⁸ Vgl. Balk, 1994, S. 154f.

Für Eleonora Duses bewusste oder eher unbewusste Anverwandlung dieses Typus lässt sich jedenfalls mit Sicherheit sagen, dass sie kein äußerlich bestimmtes Bild überstülpte, das widersprach ihrer künstlerischen Grundhaltung. Die innere Funktionsweise dieses Typus aber hat sich die sehr belesene Schauspielerin zu nutze gemacht. Die Kongruenz mit dem Typus der *Femme fragile* war nicht äußerlich aufgesetzt, sondern sie erfolgte über den innerlichen Vorgang der Seelenverwandtschaft. Selbst häufig von tuberkulösen Anfällen gepeinigt, erfüllt mit Erinnerungen an Erlebnissen psychischer Not und gleichzeitig überall in der



10. Femme fragile - bewusste oder unbewusste Anverwandlung dieses Typus.

Welt grenzenlos verehrt als Göttin der Bühne, mussten ihr die *Femmes fragiles* der zeitgenössischen Literatur wie Schwestern vorkommen.³⁹

Der Mythos der *Femme fragile* kann als Phänomen der gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit verstanden werden. Sie ist als eine typische Gestalt der „Decadence“ und des Ästhetizismus zu charakterisieren, vor allem als dekadente Kranke, als sterile Kunstschönheit und als sensitives Opfer. Dabei ist nicht zu vergessen, dass sie auch eine ganz spezifische erotische Bedeutung für das Fin-de-siècle hat.⁴⁰ Krankheit war für das Fin-de-siècle identisch mit geistiger Verfeinerung. Man verachtete die „banale et triviale satué“ und feierte den Zustand der Krankheit als eine höhere und elegante Form des Lebens. In keiner Gestalt aber fand sich eine vollendetere Form der Vergeistigung und eine solche „Durchseelung“ des Leiblichen, als in der *Femme fragile*.

Folgende Beschreibung bei D´Annunzio ist dafür repräsentativ:

„Era una creatura fragile e vibrante come uno strumento formato di materie sensibile. Le sue membra eran così delicate che parevan quasi non poter nascondere e neppur velare lo splendor dello spirito entro vivente, come una fiamma in una lampada preziosa, d´una vita intensa e dolce.“⁴¹

Die *Femme fragile* bietet den Anblick einer verklärten Kranken, die offensichtlich unberührt bleibt von den körperlich hässlichen Seiten des Krankseins.

Der zartsinnige Décadent liebt nur die mezza-morbidezza, nur den leichten Hauch des Todes. Seine wirkliche Gegenwart und seine natürlichen Begleiterscheinungen würden ihn abstoßen. Sie passen nicht in das verklärte Bild. Die Kranken „verwelken“ wie Blumen, „verlöschen“, „s´éteignent“, „schwinden dahin“- es ist eine sanfte Art des Sterbens.⁴²

Die meisten *Femmes fragiles*, sofern sie nicht an allgemeinen Zerfall leiden, sind Opfer der Schwindsucht, womit zugleich der elegante und sentimentale Hintergrund ihres Lebens umrissen ist. Die Schwindsucht war als romantische Krankheit in der „Decadence“ außerordentlich beliebt, weil sie den erwünschten Eindruck von Eleganz und Geistigkeit nicht zerstört, sondern hebt. Man stirbt

³⁹ Vgl. Balk, 1994, S. 164.

⁴⁰ Vgl. Thomalla, 1972, S. 14.

⁴¹ Thomalla, 1972, S. 29.

⁴² Vgl. Thomalla, 1972, S. 29.

lange und sanft an ihr und wird während der Agonie sichtbar körperloser und ätherischer. Auch das Fieber steigert nur den Zustand der Sensibilität.

Der Vergeistigung der äußeren Schönheit durch Krankheit entspricht auch eine innere Verfeinerung.⁴³

Das Fin-de-siècle knüpfte mit dem Thema des schönen Todes an einen Mythos an, der schon in der Antike bekannt war: die Vorstellung, dass junge und besonders schöne Menschen, als Lieblinge der Götter oder des Schicksals bereits in der Blüte ihrer Jugend dahingerafft werden. Dieser Mythos taucht in Abwandlung auch in der Vorstellung vom frühen Tod genialer, früh vollendeter Künstler auf, ein Klischee- Bild der Jahrhundertwende.⁴⁴

Die Antike liefert noch einen Vergleichspunkt der mit dieser Figur im Einklang steht: den Persephone Typus:

„Sie herrscht über die Tiefenschichten des Unbewussten, die Welt der Träume... Da sie die Göttin der Toten ist, ist sie in jedem Ereignis oder jeder Situation gegenwärtig, in der ...ein tragischer Verlust zu beklagen ist. Sie regiert alle.. Verluste, Trennungen und psychischen Verletzungen.“⁴⁵

Im Gegensatz zu Athene und Aphrodite ist Persephone ein „introvertierter Typus“, der sich „von der Außenwelt abwendet und das Reich der Geister im Innern sucht.“ Aber sowohl Hera als auch Persephone haben „... ein Interesse daran, die ihnen eigenen unterschiedlichen Welten unter ihren Einfluß zu bringen. Eine schwer fassbare Göttin...

Auffällig an Persephone ist ihre merkwürdig ätherische Wesensart, die nicht mit ihrem Körper in Verbindung steht. [...] Manche Persephone-Frauen haben fast etwas Durchscheinendes, eine Art geistiger Verletzlichkeit. [...] Rasch haben wir das Gefühl, dass die Persephone- Frau von einer verborgenen Aura umgeben ist. [...] Betrachten wir sie ein wenig genauer, so ist ihre reizvolle äußere Erscheinung vielleicht nichts weiter als eine Maske, die subtil ihr intensives Nachinnen-Gekehrtsein beschützen und verbergen soll.“⁴⁶

⁴³ Vgl. Thomalla, 1972, S. 30.

⁴⁴ Vgl. Thomalla, 1972, S. 41.

⁴⁵ Balk, 1994, S. 131.

⁴⁶ Balk, 1994, S. 131.

Es gibt unendlich viele Versuche, diesen Typus zu beschreiben und ein Bild von ihm zu zeichnen, doch im Grunde ist sie ein zerbrechliches, schönes Geschöpf mit „todestraurigen“ und wundersamen, tiefen Augen, von „heller, wehrloser Anmut“ und mit schmalen Schultern, auf die „eine unsichtbare und ungeheure Schwermut wie eine allzu gewichtige Bürde gelegt“ scheint.

Es ist eine kindlich junge Frau, perlblaus und fast durchsichtig, die müde und angestrengt schaut und eine große Sehnsucht im Herzen trägt „nach stillem, leise gleitendem Leben“.

Ihre ätherische Seelenschönheit, anämische Kränklichkeit und unterentwickelte Weiblichkeit sind nicht weniger morbide und dekadent als die perverse Grausamkeit der *Femme fatale* und verraten ebensoviel wie diese über die spezifische Sensibilität der Epoche.⁴⁷

In den folgenden Kapiteln wird hier nun der Begriff *Femme fragile* weiter untersucht. Es ist ein Versuch die vielen Schattierungen dieses Typus zu beleuchten

⁴⁷ Vgl. Thomalla, 1972, S. 13.

4.1 Stereotype sprachliche Formeln

Altenberg, D'Annunzio, Bourget, Rilke und fast alle anderen Autoren haben für die Gestalt der *Femme fragile* verblüffend ähnliche sprachliche Formeln bereit, die ihre Besonderheit, Erlesenheit und Kostbarkeit bezeichnen sollen und mit der Beharrlichkeit von Stereotypen wiederkehren.⁴⁸

Allein schon in dem Anders-Sein also – anders als die platte, normale, bürgerlich-gesunde Alltäglichkeit- offenbart sich für die Décadents die gesteigerte Besonderheit und Erlesenheit der *Femme fragile*. Dass Ausdrücke wie „anders“, „très différente“, „rare“, „à part des autres“, „créature d'exception“, „from a finer world“, auffallend in ähnlichem Kontext bei sonst recht verschiedenartigen Autoren erscheinen, zeigt deutlich, dass es so etwas wie ein einheitliches Schema für den Typus der *Femme fragile* gibt. Es ist wieder festzustellen, wie sich bis in die kleinsten Züge bestimmte psychologische und auch soziologische Grundmuster der Zeit auswirken. Auch hier erschöpft sich das Bedürfnis nach esoterischer Steigerung schon in der Pose der Ablehnung und Verneinung des „Normalen“ und der Flucht davor. „Anders“ zu sein genügt bereits als höchster Qualitätsbeweis der Kostbarkeit, ohne dass der Begriff auch positiv gefüllt wäre.⁴⁹

⁴⁸ Vgl. Thomalla, 1972, S. 44.

⁴⁹ Vgl. Thomalla, 1972, S. 45.

4.2 Stilmittel - Die Farbe Weiß

Zu den Stilmitteln dieser verklärenden Darstellung gehört die häufige Verwendung der Farbe Weiß. Das Weiß, ein „Schlüsselwort“ des Fin-de-siècle, ein „verräterisches Wort, in dem sich die geheimen Sehnsüchte der Epoche kundtaten“. Doch es ist nicht nur eine Farbe der „feinen Differenzen“, der „Nuancen zwischen Elfenbein und Alabaster, zwischen Mondesblässe und funkelndem Silber“, „Perlmutter, Elfenbein und Amber“, wie man sie verführerisch im zarten Teint der *Femme fragile* aufschimmern sah. Weiß als ständiges Epitheton der *Femme fragile* ist vor allem auch von symbolischer Aussagekraft. Reinheit und Idealität, Immaterialität, Keuschheit, kindliche Unschuld und Präexistenz auf der einen, sterile Lebensferne, Todesverfallenheit und Dekadenz auf der anderen Seite gehören in das Spektrum seiner Bedeutungen.

Die Farbe als symbolischer Ausdruck von höchster Geistigkeit und Immaterialität, die jedoch unabdinglich Sterilität, Lebensferne und Tod nach sich ziehen.

Besonders bei Rilke taucht das Weiß immer wieder in dieser symbolischen Bedeutung auf als Farbe unberührten Mädchentums und bräutlicher Reinheit. „Weiß“ und „weißgekleidet“ werden zu ständigen Attributen der Mädchen und Bräute. Rilke liebte es, ganze Szenen, ja Novellen und Dramen symbolträchtig auf Weiß abzustimmen, wie etwa in dem Einakter „Die weiße Fürstin“, zu dem ihn als Dreiundzwanzigjährigen die Duse, als aus der Ferne verehrte Idealgestalt inspirierte. In diesem Einakter symbolisiert das Weiß sowohl Keuschheit als auch Tod. Die weiße Fürstin steht weißgewandet („ein weiches weißes Gewand, mit müden willigen Falten“), „einen Kranz von weißen Rosen im Haar“ am Meer in der bräutlichen Erwartung des Geliebten, für den sie sich offensichtlich trotz einer elfjährigen Ehe keusch und unberührt aufgespart hat. Statt des Geliebten erscheint der Tod.⁵⁰

⁵⁰ Vgl. Thomalla, 1972, S. 46ff.

4.3 Blumenmethaphorik

In der Kostbarkeits-Topik um die *Femme fragile* fehlen die Edelsteine, die sonst im dekadenten Ästhetizismus eine große Rolle spielen. Die gefährlich glitzernden, magisch-schwarzen, blutig-roten und grünlich schillernden Farbspiele fallen in den ästhetischen und symbolischen Bereich der *Femme fatale*. Die Symbolik der *Femme fragile* bedient sich allenfalls, wenn überhaupt, der weißen Mondsteine, weißen Achate und Opale oder der „gefrorenen Magie“ der winterlichen Welt von Kristall, Glas und Diamanten. Diese passen zu ihrer kristallinen Durchsichtigkeit und gläsernen Fragilität. Der Platz der Edelsteine wird aber meist durch eine reiche Blumenmethaphorik ausgefüllt. Die *Femme fragile* ist ein Blumenmädchen, eine „Fille-Fleur“. Der Vergleich zwischen Blume und Mädchen ist ein altes poetisches Bild mit dem Vergleichsmoment von kurzer Blütezeit der Schönheit. Doch bei der *Femme fragile* wird dieser Vergleich viel radikaler vollzogen. Nicht allein die Schönheit des Mädchens ist „blumenzart“, sondern ihre ganze Existenz ist wie die einer Blume „ephemär“ und zerbrechlich. Sie ist eine „blühende Schönheit des Todes“.

Diese Stilisierung zur Blume und Pflanze äußert sich vor allem in der Sprache des Blühens und Welkens. Vor allem seit der „Dame aux camelias“, mit der Sarah Bernhardt und Eleonora Duse in den letzten zwei Dekaden des 19. Jahrhunderts Triumphe auf der Bühne feierten, war die Vorstellung von einem besonderen Zusammenhang zwischen Blume und *Femme malade* populär. Die Blumen wurden mehr und mehr zu einem reizvollen Accessoire zarter Frauen. Eleonora Duse verwendete sie als Accessoire auf der Bühne und Sarah Bernhardt leuchtete im weißen Lilienschmuck von den Plakaten des Jugendstil-Malers Mucha herab. Besonders weiße und blässlich wirkende Blumen spielen eine Rolle: Lilien, Mimosen, Winden, aber auch weiße Narzissen weiße Rosen und andere weißfarbene Arten, oft ohne Duft. Oft tragen die *Femmes fragiles* Sträuße in den Händen, am Dekolleté, im Gürtel oder im Haar. Keine Blume kann zierlich, müde und zerbrechlich genug sein für den Vergleich mit der *Femme fragile*.⁵¹

⁵¹ Vgl. Thomalla, 1972, S.48ff.



11. Eleonora Duse als „Kameliendame“

4.4 Die Rolle der *Femme fragile* im Seelenkult der Jahrhundertwende

Das Fin-de-siècle begnügte sich nicht mit der Bewunderung der äußeren, fragilen Schönheit. Eines der zerbrechlichsten Dinge, nach dem es sehnsüchtig verlangt wurde, war die Seele.

Vor allem jenen gestand man eine Seele zu, die überzart und zerbrechlich waren und am Leben litten, mit anderen Worten, die eigentlich untüchtig, erfolglos, von gelähmter Willenskraft waren und im Leben scheiterten. Die Seele der Décadents zeichnet sich nicht nur durch dieselbe schemenhafte Unbestimmtheit aus wie die *Femme fragile*, sie zeigt auch die gleiche hauchzarte Fragilität und Erlesenheit, ist ein ebenso dekorativer Gegenstand. Darum erschien die *Femme fragile* als Inbegriff der Seele. Besonders in Wien hatte das Wort Seele einen ausgesprochen weiblich-fragilen Klang. Die Wiener Décadents sahen ihre Feinsinnige, am Leben leidende Seele offensichtlich am überzeugendsten in der *Femme fragile* repräsentiert. Um nur ein Beispiel zu nennen, betrachtet man im Frühwerk Hofmannsthals all die seelenhaften Frauen („Psyche“, „Frau im Fenster“ oder „Der weiße Fächer“), so leuchtet etwas von der femininen Fragilität, der ängstlichen Lebensferne und dem dekadenten Seelenkult der Jungwiener um 1900 auf.

Gerade der Seelenkult, und hierbei die Identifizierung mit der *Femme fragile* macht die Neigung der Décadents zum Unverbindlich-Vagen, zum Dämmrigen deutlich. Als Ersatz für soziale und politische Wirklichkeit zog man sich, allen voran Rilke, auf die großen Worte und Abstrakta wie „Welt“, „Leben“, „Alleben“, „Weltgeheimnis“, „Weltseele“ und „Seele“ zurück. Ein ästhetischer und hohler Mystizismus griff um sich.

Ein weiterer Aspekt der Seelenhaftigkeit der *Femme fragile* war die „Seele der Frau“. Sie erscheint manchen Dichtern als der Schlüssel zur Welt. Sie ist Medium der Natur, einer seelenhaften, spiritualisierten Natur, gleichsam der Weltseele. Bezeichnend ist dabei für das Welt- und Naturverständnis der Autoren wieder, dass man für solche elementare Weiblichkeit nicht an die brüstereiche, fruchtbare Mutter Natur dachte, sondern an den blässlich - ungesunden, asexuellen Typus der *Femme fragile*. Es war typisch, sich die *Femme fragile* in solcher „unio mystica“ mit der Natur vorzustellen, einer Natur, in der Pflanzliches und

Seelisches fast identisch werden, wie es auch im ornamentalen Rankengewirr von Stengeln, Blüten, Blättern und den Seelenleibern weiblicher Wesen des bildnerischen Jugendstil zu beobachten ist. Somit erscheint die *Femme fragile* als pflanzenhaftes Geschöpf und die „projizierte Seele der Natur“.⁵²

⁵² Vgl. Thomalla, 1972, S. 57ff.

4.5 Die asexuelle Erotik der *Femme fragile* – Bilder sexueller Verdrängung im späten 19. Jahrhundert

Wenn man an das bisher besprochene Bild der *Femme fragile* denkt, darf man einen Gedanken nicht aussparen: hinter der Darstellung der extrem kindlichen Passivität, Schwachheit und Wehrlosigkeit des fragilen Typus verbergen sich in gleicher Weise Wunschträume einer erotischen Phantasie, wie man sie hinter dem Ausmalen perverser Destruktionsgelüste bei der *Femme fatale* vermutet.

Auch das Bild der *Femme fragile* gehört in die Geschichte der erotischen und erotisch-abwegigen Seite der romantischen Literatur. Ihre dämmerige Unbestimmtheit, ihre ätherische Asexualität sind symptomatisch für ein erotisches Verhalten, das sich global in der Vokabel „Verdrängung“ fassen lässt und als Pendant zu der literarischen Mode erotischer Laszivität und Grausamkeit gerade um die Jahrhundertwende seltsame Auswüchse zeigte.

Femme fatale und *Femme fragile* hängen beide mit der sexuellen Nervosität zusammen, welche die Kehrseite der enggeschnürten Sexualmoral des 19. Jahrhunderts ausmacht. Beide sind Ausdruck einer Verkrampfung und stellen den Versuch dar, mit Hilfe der Literatur eine sexuelle Unruhe zu bewältigen. Das Symbol und Symptom der *Femme fatale* entspricht dabei einer Flucht aus der Realität gleichsam „nach vorn“ in eine Welt der erotisch entfesselten Phantasie, Exotismus der Sinne, der „*venus lasciva*“ und der Perversion.

Der Dichter der *Femme fragile* dagegen flieht ins Undeutliche, Uneingestandene, in die Verdrängung und damit in die Neurose. Er identifiziert sich mit der offiziellen Sexualmoral, um ihrem Druck zu entgehen, lehnt mit ihr die Sexualität als niedrig und böse ab und verzichtet freiwillig auf eine eigene sexuelle Entwicklung. Dadurch entsteht ein Zustand, den die Tiefenpsychologie als „sexuellen Infantilismus“ bezeichnet. Die Pseudo-Religiosität um süße Madonnen, Heilige, bleiche Bräute oder weißen Mädchen, zum Beispiel bei Rilke, sie alle gründen letztlich in solchen Verdrängungstendenzen.

Das kulturelle Klima der Jahrhundertwende, dessen ungesunde und neurosefördernde Sexualmoral Sigmund Freud als Zeitgenosse analysierte und anprangerte, machte das Eindringen solch pubertärer Liebesschwärmerei in die Literatur möglich. Nicht zu vergessen wäre dabei, dass das rezipierende Publikum

ja vorwiegend aus derselben bürgerlichen Mittel- und Oberschicht stammte, unter deren puritanischen Gesellschaftskodex solche Sexual-Neurosen gediehen. Außerdem galt in den literarischen Zirkeln „die neurotische Lust am Erotisch-Komplizierten“ als Zeichen eleganten Raffinements, womit nicht nur die Spielarten der „psychopathia sexualis“, von der Homophilie bis zum Sadismus gemeint waren, sondern man kokettierte auch mit der eigenen Impotenz. Immer wieder wird aber ein kausaler Zusammenhang sichtbar zwischen der Darstellung ätherischer, asexueller Frauen und einer neurotischen, sexuellen Ängstlichkeit, die oft von psychisch bedingter Impotenz begleitet zu sein scheint.⁵³

Einhergehend mit diesem kulturellen Klima taucht, laut Ariane Thomalla, ein Bild der *Femme fragile* in der Literatur auf, das sich in verschiedene, idealisierte Gestalten auffächert:

a.) Die platonische Geliebte

Die *Femme fragile* als ein erst jenseits der „primitiven“ Triebe glückliches Wesen, das vom Mann zärtlich bestimmte Zurückhaltung fordert, für den höher differenzierten, den bedeutenderen Menschen und ausnahmslos nur „platonische“ Liebe gibt. Die Mann-Frau-Beziehung wird hier zu einer „Freundschaft“, die außerirdisch und mythisch ist, zu einer nur „geistigen Zusammengehörigkeit“ und zu einer „leidenschaftlichen Seelenneigung“ führt.⁵⁴ (Dies spiegelt sich, zum Beispiel, in der Beziehung zwischen Rilke und der Duse wieder.)

b.) Die Muse

Um die Jahrhundertwende fand in der Nachfolge der englischen Präraffaeliten eine eigentümliche Renaissance statt von der Frau als Muse, als Inspiration der Künstler. Die Muse als leuchtendes Beispiel, um zu demonstrieren, dass das Ewig-Weibliche nur dann funktioniert, wenn es über aller Sexualität steht.

Auch bei Rilke findet man die Vorstellung von der Frau oder dem jungen Mädchen als einer Muse, die dem Dichter fernbleiben und sich ihm körperlich versagen müssen, um ihn inspirieren zu können. So heißt es in den Liedern „Von den Mädchen“ (1900), von denen der Dichter „sagen“ lernt, ausdrücklich:

⁵³ Vgl. Thomalla, 1972, S. 60f.

⁵⁴ Vgl. Thomalla, 1972, S. 64.

„Keine darf sich je dem Dichter schenken,
wenn sein Auge auch um Frauen bat;
denn er kann euch nur als Mädchen denken...“⁵⁵

c.) Die sexuell Ungefährliche

Die sexuelle Ungefährlichkeit ist für die erotische Anziehungskraft entscheidend. Ängstlich-infantile, zielgehemmte Liebeswünsche werden auf ein weibliches Objekt gerichtet, das sich gefahrlos verehren lässt und keine männliche Aktivität fordert. Zum Beispiel Rilkes „ferne“ Frauen und Mädchen sind alle von derselben Undeutlichkeit und damit Ungefährlichkeit und werden dadurch erst für ihre ängstlichen Verehrer attraktiv.

Sieht man den Kult der *Femme fragile* in diesem Licht, lässt sich auch die beliebte Troubadourpose gegenüber der „edlen Fraue“ deuten, die um die Jahrhundertwende im Zuge der Aufwertung der „platonischen Liebe“ wieder Mode wird. Auch die übertrieben zärtliche Beschützerrolle ist ähnlich motiviert. Es handelt sich hier um Sonderrollen, in die man sich flüchtet, weil sie eine bestimmte Unverbindlichkeit und Sicherheit verbürgen.

Aus dieser „Ungefährlichkeit“ ergeben sich, nach Thomalla, vier weitere Typen:

a.) Die *Femme malade*

Bei diesem Typus ist absolute Schonung geboten. Diese „belle malade“ ist arm, blass, mager, ein bisschen erschöpft, müde. Es sind überempfindliche Geschöpfe die leicht frösteln und vollauf glücklich sind, wenn der Mann zärtlich besorgt eine Decke über sie breitet.

b.) Die *Femme enfant*

Ausgehend von Adriane Thomallas These, ist die *Femme enfant* der Inbegriff von Keuschheit, Unschuld und Asexualität und damit von absoluter sexueller Ungefährlichkeit. Dazu ist hinzuzufügen, dass die sexuelle Ungefährlichkeit der „Kindfrau“, unter anderem durch die Studie von Beate Hochholdinger-Reiterer von 1999, widerlegt wurde. Sie sagt darin, dass es sich dabei um ein Missverständnis handelt, wenn man den Begriff „Kindfrau“ mit dem

⁵⁵ Thomalla, 1972, S. 66.

literarischen Typus einer *Femme fragile* gleichsetzt oder diesen als Untergruppe derselben versteht. Denn, laut Hochholdinger-Reiterer, entziehen sich Kindfrauen-Materialisationen beharrlich einer Kategorisierung und erst recht einer Zuordnung, zu einem literarischen Schema. So sind, in diesem speziellen Fall, *Femme fragile*-Attribute wie Vergeistigung und Asexualität beispielsweise nur als zeitspezifische Elemente von Kindfrauen-Imaginationen zu begreifen, keineswegs jedoch als „allgemeingültige“ Charakteristika.

Die Kindfrau in der Literatur gleicht einem Kaleidoskop. Ihre zahlreichen und in scheinbar widersprüchlichen Züge, entlehnt von Wasserfrauen-, *Femme fatale* und *Femme fragile*-Imaginationen, abhängig von Kindheitsdiskursen und dem Bewusstsein um die entwicklungsbedingte Besonderheit eines weiblichen Zwischenstadiums zwischen Kind und Frau verbinden sich stets von neuem zu zeittypischen, oder präziser: zeitspezifischen Materialisationen.⁵⁶

Die Anfänge liegen im Rokoko, werden in der Romantik wieder aufgegriffen und in England dann derart gesteigert, dass man schon von einem sich ankündigenden „Jahrhundert des Kindes“ sprach. Dies ist Ausdruck des allgemeinen Kinderkults der Zeit. Im Kindmotiv spiegelt sich die alte Sehnsucht nach dem verlorenen „Goldenen Zeitalter“ von Reinheit, Unschuld und Unmittelbarkeit wider, einem ersehnten Zustand, den man in dem unschuldigen Alter der Kindheit allein noch repräsentiert sah.

Femme enfants sind auch Rilkes „blonde“ Mädchen und „weiße Bräute“ in ihrer süßen Unverbindlichkeit. Fast wie ein Zwang nimmt sich bei ihm die Tendenz aus, die Frau in ihrem „Mädchenturm“ zu „belassen“. Nach elf Jahren Ehe ist die „Weiße Fürstin“ noch keusch und unberührt. Eurydike vergisst schon auf dem Weg in die Unterwelt ihren innig geliebten Gatten, und Rilke setzt hinzu:

„*Sie war in einem neuen Mädchenturm
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,...*“⁵⁷

⁵⁶ Hochholdinger-Reiterer, 1999, S.35f.

⁵⁷ Thomalla, 1972, S.73.

Gerade im Typus der *Femme enfant* wird auch ein soziologischer Aspekt der *Femme fragile* besonders offenkundig: die Verbannung der Frau ins „Puppenheim“, wie Ibsen dieses Thema in „Nora“ genannt und dargestellt hat. Die im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmende Tendenz, die Frau zu verniedlichen oder ihre Kränklichkeit zu stilisieren, beziehungsweise komplementär dazu das „Weib“ zu dämonisieren und als „tierisch“ oder „teuflich“ zu verketzern, was beides in allen Lebensbereichen, besonders deutlich auch in der Mode wiederkehrt, ist sicher als eine Folge der gesellschaftlichen Unsicherheit und des Krisencharakters der Epoche und ihrer Tendenz zur Verkrampfung zu werten. Das hinsterbende, hilflos abhängige Weibchen ist eine typisch männliche Erfindung, und nicht zulässig gerade zu einem Zeitpunkt, da männliches Machtgefühl sich zusehends durch die neuen Formen des Wirtschaftslebens, etwa die Entmachtung des einzelnen durch die Arbeitsteilung, und die Umwälzung oder Auflösung alter gesellschaftlicher Normen gefährdet sah. Gleichzeitig kündigte sich auch in den Frauenrechtlerinnen recht militant die Gefahr weiblicher Konkurrenz, Rivalität und möglicher Überlegenheit an.

Die Frau in ein kindliches oder ästhetisches Reich zu entrücken, war die sicherste Methode, sie aus der Reichweite der Macht zu verbannen. Sexuelle und soziale Unterdrückung der Frau greifen dabei sicher ineinander.⁵⁸

c.) **Der *Femme inconnue***

Zum Typus der *Femme fragile* gehören einige Erscheinungsformen, die man unter dem Begriff „Eros in der Ferne“ subsumieren könnte. Es sind dies die „schöne Unbekannte“, die „tote Geliebte“ und das „Madonnenbild“ eines eigentümlichen Madonnenkultes. Sie alle lassen neben den typischen Zügen der Zartheit und Undeutlichkeit und neben ihrer Bedeutung als Produkte einer pubertären oder infantilen Liebesschwärmerei einen besonderen Zug in der erotischen Attraktion der *Femme fragile* deutlich erkennen: die unverbindliche Distanz, in welche die Geliebte gerückt ist.

⁵⁸ Vgl. Thomalla, 1972, S. 69ff.

Diese Darstellung der *Femme fragile* erlaubt den Autoren die Flucht in das verschwommene, wenig fassbare Reich der Phantasien und Träume, des Märchens und der Religion. Dass die tote Geliebte, die Madonna, die schöne Unbekannte ebenso wie die vergeistigte Kranke und die *Femme enfant* Ausprägungen des einen Typus *Femme fragile* sind, wird nicht nur durch die Austauschbarkeit ihrer Attribute evident, sondern auch durch die Unbefangenheit, mit der die Autoren sie ständig miteinander vergleichen.⁵⁹

d.) Die tote Geliebte

Nicht von ungefähr ist die *Femme inconnue* eine nahe Verwandte der toten Geliebten, denn der „Eros in der Ferne“ ist für beide konstituierend.

Der Liebesmystizismus um eine geliebte Tote ist die sublimste Form der leiblichen Entrückung der Frau. Es geht dabei nicht um eine Verlängerung der Liebe bis in den Tod, sondern die endgültige Entfernung und Zerstörung der Leiblichkeit der Frau machen erst die große, fast kultische Liebe möglich. Tote Frauen werden im Fin-de-siècle verehrt. Dennoch interessiert die Décadents mehr der Vorgang des Sterbens der fragilen Geschöpfe, als die Idealisierung nach dem Tode. Gewiss sind viele *Femme fragiles* bereits tot, wenn ihre Geschichte erzählt wird, doch die Autoren versäumen nicht, effektiv ihren Tod zu beklagen.

Auch die Mode der sentimental Grabgedichte auf junge zarte Mädchen und Frauen, an der etwa Rilke, Hofmannsthal und Altenberg teilhatten, mag auf die Präraffaeliten zurückzuführen sein. In Rilkes Gedicht „Requiem“ wird einer *Femme enfant*, dem „blond“ verstorbenen Mädchen, Gretel, das Grablied gesungen.⁶⁰

⁵⁹ Vgl. Thomalla, 1972, S. 75.

⁶⁰ Vgl. Thomalla, 1972, S. 78.

5. Eleonora Duses DARSTELLUNGSSTIL

Es ist nicht einfach, den besonderen Stil der Duse zu beschreiben, aus heutiger Sicht ist er vielleicht auch nicht leicht nachvollziehbar. Viele Kritiker ihrer Zeit suchten nach Beschreibungen und passenden Wörtern, um ihren Stil in Worte zu fassen. So bezeichnen ihn als geistig, innerlich, subtil, seelenvoll, mystisch oder aber auch neurotisch. Dies entspricht der Denkweise der *Femme fragile* und der damaligen gesellschaftlichen Auffassung, wie im letzten Kapitel ausgeführt

Arthur Symons bezeichnet ihre Darstellungsart als „Die Antithese zu dem, was wir Schauspielkunst nennen“ und fügt hinzu, ihre größten Momente seien die Momente äußerster Stille. Eleonora Duses Kunst, mit ihrer sparsamen Gestik, dem gelegentlichen Stocken und Innehalten- alles Dinge, die einen Inneren Kampf anzuzeigen scheinen- diese Kunst, die gar nicht wie Kunst aussah, wurde für eine ganze Generation zur realistischen Darstellung par excellence.⁶¹

Eleonora Duse wusste, dass ihre Art der Darstellung anders war als das was das Publikum bisher gewohnt war und vertraute einem Journalisten an:

„Ein Teil des Publikums akzeptiert mich nicht so, wie ich es möchte, weil ich die Dinge auf meine Art darstelle, das heißt, so wie ich sie empfinde. Nach den Regeln muß man in bestimmten Situationen die Stimme erheben, sich übertrieben benehmen. Doch, wenn ich heftige Leidenschaft ausdrücken muß, wenn ich von Freude oder Leid ganz ergriffen bin, werde ich oft stumm, und auf der Bühne spreche ich leise, flüstere kaum. Und dann behaupten manche Leute, ich besäße keinerlei Ausdruck, ich fühlte und ich litt auch nicht. Ah, aber sie werden es noch verstehen.“⁶²

Wenn man bedenkt, was das von allen italienischen Schauspielern benutzte, 1854 erstmals veröffentlichte „Prontuario delle pose sceniche“ (Handbuch der Bühnenposen), herausgegeben vom Schauspiellehrer Alamanno Morelli, unter dem Stichwort „Rasen“ schreibt, kann man sich vorstellen, dass ein theatererfahrenes Publikum mit einer Duse, die in Leid oder Zorn stumm wurde, seine erheblichen Schwierigkeiten hatte:

⁶¹ Vgl. Bassnett, 1991, S. 222.

⁶² Maurer, 1995, S. 19f.

„Rasen: den Hut abnehmen, ihn wieder aufsetzen, auf den Kopf drücken, auf den Boden werfen, wieder aufnehmen, ihn zerreißen; mit großen, unruhigen Schritten gehen, einmal gerade, einmal schräg. Bald die Hände in den Haaren, bald die Weste herunterziehen, sie aufknöpfen, sie aufschnüren; für einen Augenblick hier, dann dort stehenbleiben. Laut mit der Faust auf die Möbel klopfen, Stühle umwerfen, Vasen und Geschirr zerschmettern, sich mit der Faust auf den Kopf schlagen, Türen öffnen und schließen, sich auf einen Stuhl hinwerfen, auf den Boden stampfen, wieder hochschnellen.“⁶³

Ganz anderes wie die Art der Duse, ihre Schauspielkunst setzte sich immer mehr durch und der Ruhm Eleonora Duses verbreitete sich schnell. Im Herbst 1881 bat sie der Herausgeber der Zeitschrift „Arte drammatica“, seinen Lesern ihre Kunstauffassung, ihre neue Darstellungsart zu erläutern. Sehr dezidiert teilte sie mit, dass ihrer Meinung nach nicht über Kunst raisonniert werden dürfte, dass Kunst etwas Elementares, nichts Lehr- oder Erlernbares sei. Diese These vertrat die Duse zeit ihres Lebens. Intellektuelles Erarbeiten einer Rolle lag ihr fern, sie spielte keine Person, sie „war“ die Person, die sie darstellte, sie fühlte wie sie, sprach wie sie, hatte sich mit ihr identifiziert.

„Und glauben Sie, man könnte sprechen über Kunst? Es wäre das gleiche, als wollte man die Liebe erklären. [...] Man liebt, wie man liebt- und man ist Künstler, wie man es fühlt, Regeln, Gebote, Überlieferungen vor allem haben für die Kunst keinen Wert. Es gibt so viele Arten zu lieben, und es gibt ebenso viele Formen, Kunst auszudrücken. Es gibt die Liebe, die beschwingt und zum Guten führt- und es gibt Liebe, die alles verschlingt, allen Willen, alle Kraft, alle Klugheit. Meiner Meinung nach ist das die stärkere- nur ist sie bestimmt verhängnisvoll... Auch in der Kunst, die oftmals einer lebendigen Seele Maß und Form darstellt, kann man es dahin bringen, jene aus Passion und Gefühl geschaffene Höhe zu erreichen. Wer sich anmaßt, Kunst zu lehren, versteht überhaupt nichts davon.“⁶⁴

Eleonora Duse lehnte strikt alle festgeschriebenen Regeln für den Schauspieler ab. Sie beharrte darauf, sich in eine Rolle, eine Bühnenfigur hineinfühlen zu müssen. Als sie später ihre eigene Truppe hatte, sorgte die Duse stets dafür, dass jedes kleine Detail auch in der Dekoration, in den Kostümen stimmte, um den Spielern das „Hineinleben“ in ihre Rolle zu erleichtern. So ließ sie zum Beispiel für ihre Ibsen-Aufführungen schwere, alte, dunkle Holzmöbel aus Skandinavien importieren. Niemals erlaubte sie, dass im Bühnenbild lediglich täuschende Holzmaserung auf Pappmaché aufgemalt wurde. Spielte die Duse eine Bäuerin,

⁶³ Cesare Molinari : Theater . Die faszinierende Geschichte des Schauspielers. Freiburg i. B. – Basel – Wien, 1975, S 264. Zit. nach Maurer, 1995, S. 21ff.

⁶⁴ Maurer, 1995, S.23.

wie als „Santuzza“ in dem veristischen Drama Giovanni Vergas „Cavalleria rusticana“, so ging sie wochenlang in Holzschuhen, um den plumpen Gang nicht nur gut imitieren zu können, sondern um sich ganz wirklich wie ein Bauernmädchen bewegen zu können.

Diesen Perfektionismus, diese realistischen Inszenierungen finden wir auch bei dem russischen Regisseur und Schauspieler Konstantin S. Stanislavskij, der fünf Jahre jünger als Eleonora Duse, das Theater seines Landes revolutionierte und der, ähnlich wie die Duse, den Darstellungstil einer ganzen Epoche beeinflusste. Auch er bestand darauf, dass der Schauspieler die Bühnengestalten „wiederzuerleben“ habe, sie für den Zuschauer wieder erstehen lassen müsse. Ebenso wie die Duse verlangte Stanislavskij von sich und seinen Mitspielern sorgfältige Lektüre des Dramas, minutiöse Vorbereitung, dann aber, als Endprodukt, „Hineinfühlen“ in die Rolle.⁶⁵

⁶⁵ Vgl. Maurer, 1995, S.23.

5.1 Der „VERISMO“

Ein Grund, warum sie versuchte, ihren eigenen Stil zu finden, hing wohl mit dem italienischen Realismus zusammen, dem so genannten „verismo“. Er tauchte in der Literatur und Schauspielkunst, im neu geeinten Italien, in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf und orientierte sich an französischen Vorbildern.

Der „verismo“ war eine eigene Bewegung, die in enger Beziehung zum französischen Naturalismus stand. Wobei sich der Realismus in der Schauspielkunst vor allem auf einen psychologischen Realismus konzentriert zu haben schien.

Ein Schauspieler der durch die romantische Schule gegangen war, hatte den Vorteil, dass ihm eine Reihe von Handbüchern zur Verfügung standen, in denen unter dem Stichwort „Gefühle zu Ausdruck bringen“, ganz bestimmte, erlernbare Bühnenposen beschrieben waren. Eleonora Duse zog es vor, eine alternative Gestik zu entwickeln, obwohl sie offensichtlich mit den herkömmlichen Ausdrucksformen von Emotionen vertraut war. Sie beeindruckte besonders durch ihr nuanciertes Spiel. Die Erarbeitung einer Rolle ging bei ihr offenbar in verschiedenen Phasen vor sich: zuerst kam die Phase der Internalisierung, des „Sich-Bekanntmachens“ mit der Rolle, ein „Sich-Hineinversetzen“ in die fiktive Gestalt, dann folgte die Phase, in der sie – eher mit Hilfe kleiner, als durch große Gesten- ihren Reaktionen Ausdruck zu verleihen suchte. Der beabsichtigte Effekt dieser Methode bestand darin, die Aufmerksamkeit eher durch ein verhaltenes, als durch ein übertriebenes Spiel auf sich zu lenken, vergleichbar mit jemandem, der sehr leise spricht und sich dadurch wirkungsvoller in ein Gespräch einbringt, als jemand, der laut spricht.⁶⁶

Adelaide Ristori, eine Schauspielerkollegin, sieht ihren Darstellungsstil wie folgt:

„ Ihre Stimme ist gewandt, doch leicht schrill- und sie hat eine ganz eigene Art zu sprechen entwickelt: sehr schnell, sehr leise , so daß es ganz unmöglich für sie ist, die Stimme zu erheben- auch versteht sie sehr gut, ihrer Stimme einen harschen Ton zu verleihen, so daß man den Eindruck hat, er käme von einem bewegten Gemüt.

⁶⁶ Vgl. Bassnett, 1991, S. 194f.

Schön ist sie eigentlich nicht- doch gehört sie offenbar zu den wenigen Frauen, die klug genug sind, das zu sehen – sie hat sich ein ungewöhnliches, bizarres, exzentrisches Äußeres zugelegt und ist außerordentlich blaß... eine Erscheinung, die man leicht auseinandernehmen und wieder zusammensetzen kann: eine Erscheinung, die den Zuschauer gefangen nimmt, sobald sie die Bühne betritt, so daß er sich ausschließlich auf sie konzentriert. [...] So wie die Duse ist, nötigt sie einem als Künstlerin große Bewunderung ab- eine Bewunderung, die mehr mit dem Verstand als mit dem Gefühl zu tun hat. Sie drängt sich einem auf, sie schlägt ihr Publikum in Bann, sie überträgt ihre Nervosität, ihre Überreiztheit auf die Zuschauer [...]. Diese Vorzüge und Nachteile der Duse sind es, die ihre Wortwechsel auf der Bühne so mitreißend machen, wenn ihr Gesicht- begleitet von einem Schaudern, das ihren ganzen Körper ergreift- eine Nervosität ausdrückt, die das grundlegende Geheimnis ihrer Bühnenwirksamkeit ist. [...]

Sie hat eine recht seltsame Gestik, die etwas Automatisches an sich hat- wie sie so ihre Arme mit einer gewissen Steifheit nach unten fallen läßt- ihr Körper schwer vor Erschöpfung-, [...] die Art, wie sie ihre gespreizten Hände hebt, was unerträglich barock wirken würde, würde irgendeine andere Schauspielerin sie darin nachzuahmen suchen, bei ihr aber den Effekt hat, daß man sich ganz auf sie konzentriert. Aus all dem schließe ich, daß die Duse eine sehr befähigte und geniale Schauspielerin ist, auf keinen Fall aber eine Künstlerin, deren Darstellung wahrheitsgetreu ist, wie einige ihrer übereifrigen Bewunderer uns stets glauben machen wollen.

Die Duse hat sich ihren eigenen Stil geschaffen, eine ihr eigene Konvention, mit deren Hilfe sie auf eine sehr wirkungsvolle Weise zur modernen Frau wird- mit all ihren Beschwerden wie Hysterie, Anämie, Nervosität und mit allem, was daraus folgt, kurzum sie ist die Frau des fin de siècle, und mit großer Klugheit hat sie sich ein Repertoire aufgebaut, das eine einzige Ansammlung dieses abnormen Frauentyps ist- mit all den dazugehörigen Schwächen, Marotten, Ausbrüchen, der Unausgeglichenheit und körperlichen Schwäche, angefangen von Marguerite Gautier bis Fedora, von La femme de Claude bis zur Zentralgestalt in Sudermanns Heimat [...]. Der größte Fehler an der Duse aber ist, daß sie nur einen einzigen originellen Rollentyp vertritt.“⁶⁷

Ristoris Duse-Analyse greift Punkte auf, auf die sich ihre Kritiker immer wieder bezogen haben: Ihren Einsatz von Arm- und Handbewegungen, ihr nervöses Spiel, den Prozess der Intellektualisierung. Im Unterschied zu anderen Darstellungen jedoch betont Ristori die Technik, die Eleonora Duse anwandte, um diese Effekte erzielen zu können. Während viele Rezensenten das, was sie sahen, als Duses Natürlichkeit beschrieben, betont Ristori die Kunstgriffe, die sie benutzte, um diesen Effekt zu erreichen. Vor allem aber beharrt Ristori darauf, dass es so etwas wie „Wahrheit“ oder „Realismus“ der Darstellung bei Eleonora Duse nicht gibt. Im psychologischen Realismus spielt der Charakter die

⁶⁷ Bassnett, 1991, S. 195f.

Hauptrolle, ein Schauspieler muss sich als erstes mit der Bühnengestalt auseinandersetzen, er muss herausfinden, ob er ihre Erfahrungswelt in etwa teilen kann oder nicht. Dann muss er sich überlegen, wie er sich – indem er sich selber verändert- in diese Figur „hineinleben“ kann. Diese Technik ist eine Art „Sich-Häuten“, man gibt sich einen neuen Anstrich, übernimmt eine neue Identität. Der Schauspieler beginnt langsam, mit der Rolle eins zu werden, nach Wegen zu suchen, wie er über die Identität der Figur seine Bewegungen verändern kann. Eleonora Duses Bühnenkarriere fiel in die Übergangszeit, als die Schauspieler der westlichen Welt sich allmählich auf den Weg machten, den psychologischen Realismus von den alten Konventionen einer stilisierten Schauspielkunst zu befreien. Das Theaterpublikum begann als Teil des Erkenntnisvorganges nach realistischen Darstellungsweisen zu verlangen. Daher wurde Margeruite Gautier statt als tragische Heldin per se zunehmend als Schwindsüchtige dargestellt, bleichgesichtige und hüstelnde Kranke.⁶⁸

Eleonora Duse hat eine Darstellungsart geschaffen, die anderen Schauspielern als Vorbild diente. Sie hat die große Geste vermieden, denn ihre ganz eigene realistische Darstellungsart basierte also auf einer Technik, die eher verschiedene Teile des Körpers betonte, als den Körper als Ganzes, wie das in einer Darstellungskunst, die von der großen Geste Gebrauch macht, der Fall ist. Mit dieser Technik konnte sie ihr Spiel genau kontrollieren und doch gleichzeitig den Eindruck erwecken, sie gehe ganz in ihrer Rolle auf. Scheinbar hat sie diese Technik schon früh entwickelt. 1873 trat sie im Amphitheater von Verona als Julia auf und verwendete damals schon zur Unterstreichung ihres Spiels einen Strauß Rosen.⁶⁹

Symons spricht davon, wie Eleonora Duse scheinbar völlig absichtslos ihre Hand auf dem Armgelenk ihres Geliebten ruhen ließ- ebenfalls eine ihrer berühmten Gesten- ein Kunstgriff, den sie laut Molinari oft anwandte. Sie liebte es, ihre Partner auf der Bühne zu berühren. Eine Geste, die Spontaneität vermittelte und die die Aufmerksamkeit des Publikums wieder ganz auf sie lenkte und zwar gerade wegen der scheinbar so harmlosen und unwillkürlichen Bewegung. Oft wird auch von der Szene gesprochen, als Eleonora Duse – gegen die Wand

⁶⁸ Vgl. Bassnett, 1991, S. 196f.

⁶⁹ Vgl. Bassnett, 1991, S. 204.



12. Das „In-Szene-setzen“ ihrer Hände

gelehnt- mit ihren Händen ein Taschentuch zerknüllte: physischer, wenn auch stummer Ausdruck ihrer inneren Pein.⁷⁰

Sie trug gerne drapierte Gewänder, Schals und Umhänge, die die Aufmerksamkeit auf ihre Hände lenkten. Ihre unendlich schönen Hände setzt sie oft als Requisit ein. Die Aussagekraft ihrer Hände war berühmt. So schrieb Helene von Nostitz in ihren Erinnerungen „Aus dem alten Europa“:

„Warum werde ich diese Hände nie vergessen? Hände, die immer zum Greifen des Unsichtbaren bereit waren? Und doch hatten sie gelitten, diese Hände in herber Berührung mit der Wirklichkeit. Aber abwehrende Hände waren es, in denen jeder Nerv zuckte und die Bewegungen der feinen, spitzen Finger formte.“⁷¹

Die amerikanische Schauspielerin Eva Le Gallienne (1899-1991), die die Kunst der bewunderten Tragödin während ihrer letzten Tournee durch die Vereinigten Staaten eingehend studiert und analysiert und des Öfteren auch privat mit ihr verkehrt hatte, hatte ihre eigenen Gedanken zu dem Phänomen der Hände der Duse:

„Viel ist über die Hände der Duse geschrieben worden: „die Duse mit den schönen Händen“, so wurde sie genannt. Ich aber habe beobachtet, daß, wenn Leute über die Hände eines Schauspielers sprechen, sie nicht so sehr die Hände selbst meinen, sondern was durch sie ausgesagt wird. Die Hände der meisten großen Schauspieler wirken auf der Bühne schön – ob sie es tatsächlich sind oder nicht -, weil sie offene Kanäle sind; der Fluß des Lebens strömt durch die Fingerspitzen hinaus.

Ein großer Schauspieler ist nicht eingeengt durch die eigentlichen Grenzen des Körpers. Er ist aufgeladen mit der inneren Vitalität, die über das Rampenlicht in die entferntesten Winkel des Zuschauerraums strömt; sie ist immer fühlbar, sie strahlt von ihm aus wie eine Aura. Wenn er seine Hand ausstreckt, ist es keineswegs die Hand, auf die es ankommt, sondern die Vitalität und die Richtigkeit der Absicht hinter der Geste. Das geht weit über die Hand als solche hinaus. Bei einem unterdurchschnittlichen Schauspieler endet der Strom in den Fingerspitzen, die – statt offene Kanäle zu sein – Sackgassen sind.

Als ich die Duse hinter den Kulissen sah, bemerkte ich, daß ihre Hände als solche nicht besonders schön waren, jedenfalls nicht im klassischen Sinne. Sie waren die Arbeitshände einer großen Künstlerin, fest und stark, wenn auch ziemlich klein. Sie hatten sich natürlich durch das Alter verändert; aber selbst in der Jugend konnten sie doch nie die feinen zarten, rein dekorativen Hände einer Ästhetin gewesen sein. Sie waren enorm lebendig und so empfindsam und empfänglich, daß man das Gefühl hatte, sie könnten die Beschaffenheit eines Gegenstandes bestimmen, ohne ihn anzurühren – als ob ihre Finger Antennen besäßen, die weit über sie hinausreichten. Sie gebrauchte ihre Hände sehr viel,

⁷⁰ Vgl. Bassnett, 1991, S.202.

⁷¹ Jonas, 1993, S. 14.



13. Die rechte Hand der Duse : Gipsabdruck von Miss Etta Macy
Museo civico di Asolo

*jedoch gestikulierte sie nie mit ihnen. Sie waren ganz einfach ein wesentlicher Teil der „totalen Harmonie“.*⁷²

Ihre Neigung, mit Dingen zu spielen, mit Taschentüchern, kleinen Blumensträußen, Ringen- ist immer wieder beschrieben worden. Eva Gallienne sah das Einmalige in der Kunst der Duse in diesen besonderen Qualitäten:

„Einfachheit, Wahrheit, Ruhe, Sparsamkeit, Grazie, Kraft, Klarheit, Kühnheit, Verständnis, Sensitivität, Disziplin; das Ganze gezügelt durch die schöpferische Kraft einer außerordentlichen Phantasie, durch die Macht eines scharfsinnigen und kraftvollen Verstandes und unterstützt durch einen Körper, der zu einem makellosen Instrument geformt war; dies war für mich Duse – die Arbeiterin.“⁷³

Kritiker sprechen weiters, wenn es um ihre Darbietungen geht, immer wieder von Beherrschtheit, von dem Unbewussten, das an die Oberfläche dringt, von der Darstellung innerer Vorgänge, die jeden Betrachter gefangen hält. Ein Beispiel dafür wäre das Zustande- bringen des „faccia convulsiva“ (verzerrtes Gesicht)- ein Vorgang, der normalerweise mit Geisteskrankheiten in Verbindung gebracht wird.⁷⁴

Luigi Rasi, Eleonora Duses Partner auf der Bühne, hält dies für das Entscheidende an ihrer Darstellung und beschreibt dies wie folgt:

*„In ihren Augen war ein kaum wahrnehmbares Zucken, blitzschnell bewegten sie sich hin und her; ihre Wangen wechselten die Farbe mit ungeheurer Schnelligkeit: mal waren sie blaß, mal rot. Um ihre Nasenflügel und Lippen spielte ein Zittern; die Zähne hielt sie fest zusammengebissen und auch der kleinste Muskel ihres Gesichts war in Bewegung... Ihre Körperbewegungen waren- um das Bild dieses Menschentyps noch zu vervollkommen- schlängelnd oder in ihrer Gestik ganz und gar träge; sie standen in vollkommenen Einklang mit den Bewegungen und Gegenbewegungen ihrer Arme, Hände, Finger, des Rumpfes und dem entsprechenden Mienenspiel. Und so gelang es der großen Schauspielerin vielleicht, mit ihrer Darstellung von hysterischen Charakteren jeden anderen Schauspieler in den Schatten zu stellen.“*⁷⁵

Durch ihr Mitfühlen haucht Eleonora Duse den Rollen ihr Leben, ihre Seele ein. Sie will sich stets im Spiel selbst fühlen. Durch die Kunst geheiligt, gab sich die Schauspielerin Eleonora Duse der ganzen Welt hin. In die darzustellenden Rollenfiguren transzendiert, zeigte sie, die im Privatleben die Öffentlichkeit

⁷² Jonas, 1993, S.14ff.

⁷³ Jonas, 1993, S16.

⁷⁴ Vgl. Bassnett, 1991, S.202.

⁷⁵ Bassnett, 1991, S.202f.

scheute, all ihren persönlichen Schmerz. Sie vollführte diese Hingabe, ohne dass sie sich persönlich preisgeben musste, denn sie verblieb dabei immer in der jeweiligen Rolle.⁷⁶

*„Dir sollte dieser Beruf werden, was für Marianna Alcoforado, ohne dass sie es ahnte, die Nonnenschaft war, eine Verkleidung, dicht und dauernd genug, um hinter ihr rückhaltlos elend zu sein, mit der Inständigkeit, mit der unsichtbare Selige selig sind.“*⁷⁷, hatte Rainer Maria Rilke seinen Eindruck in Worte gefasst.

Und das Publikum litt mit ihr, mitunter brach ein ganzer Saal voller Zuschauer in kathartisches Schluchzen aus. Das männliche Publikum wird die Darstellerin weiblichen Leidens und Opfern nur allzu gern rezipiert haben, auch die Frauengestalten Ibsens, mit Ausnahme Noras, die sie als erste im Repertoire führte, aber am Beginn ihrer intensiven Ibsen-Phase wieder ablegte, ordnen sich nach dem Schema weiblicher Norm (die Frau vom Meer) oder weiblicher Tragik (Hedda Gabler) unter. Und die Frauen sahen ihre eigene Qual und Unterdrückung in einer Weise dargestellt, die weniger zum bewussten Mitdenken als zum unbewussten Mitfühlen einlud. Dieser mitgefühlte Schmerz konnte wohl ob des Verständnisses durch die Frau sein, ohne an die quälende Oberfläche des Bewusstseins zu dringen, wofür bereits ein emanzipatorischer Willensakt der Analyse-Bereitschaft, mit entsprechend starkem Leidensdruck verbunden, Voraussetzung gewesen wäre.

So konnte La Duse von allen akzeptiert und goutiert werden.⁷⁸

⁷⁶ Balk, 1994, S. 184f.

⁷⁷ Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Sämtliche Werke, Bd. 6, a.a.O..Zit. nach Jonas, 1993, S. 81.

⁷⁸ Vgl. Balk, 1994, S. 184f.

5.2 Rezeption – Eleonora Duses Kritiker und Verehrer

Das letzte Kapitel hat sich mit der Selbstrezeption und der Beschreibung der Kunst der Duse auseinandergesetzt. Doch wie sie genau aufgenommen wurde und wie sie ihr Publikum sah, beschreiben ihre Zeitgenossen und Kritiker. Dadurch wird sichtbar, wie außergewöhnlich diese Frau gewesen sein muss und spürbar, was sie zum Theaterstar machte.

Der Wiener Schriftsteller Hermann Bahr (1863-1934), der anlässlich des ersten Gastspiels der Duse in Österreich im Winter 1892/93, eine Einführung in ihre Kunst als Broschüre veröffentlichte, verschwieg nicht gewisse Mängel in ihrer Erscheinung, aber nur, um zu betonen, welcher Zauber dennoch von ihr ausging: „Sie ist klein, ein bißchen plump, und ihren schweren, trägen Gebärden fehlt die Anmut. Ihre Augen sind groß und schön, aber wehmütig und verzagt: sie haben eine flehentliche Demut; kräftige Leidenschaft kann in ihnen nicht vermutet werden. Die Nase ist klein und stumpf, wie von einem verwundeten Pierrot. Die Wangen hängen schlaff herab, ohne einen persönlichen Zug. Die Miene ist verwischt und unentschieden, als ob viele Tränen jede Besonderheit weggespült hätten. Nur um diesen süßen, wunden Mund ist in seltsamen Strichen ein unsägliches Gram verbreitet, der von stürmischen Begierden, von mutigen Hoffnungen und schmerzlichem Erlebnis erzählt.“⁷⁹

Hermann Bahr schrieb als Kritiker natürlich auch Kritiken über Eleonora Duse wie die folgende:

„[...] Gerhart Hauptmann hat von ihr gesagt: Sie spielt wie jemand, der sich ganz unbeobachtet glaubt. Man müßte vielleicht noch hinzufügen: der selbst auf sich nicht mehr achtet, der außer sich ist, der nichts mehr beherrscht, sondern, sich selbst entrückt, überwältigt von losgerissenen Trieben, dampfend innere Gewalten ausspeit, vor welchen er selbst in den Tod erschrocken und wie betäubt ist. So war sie damals. Man hatte gar nicht das Gefühl, irgendeine Gestalt der Kunst zu sehen, sondern eine entsetzlich leidende, zerquälte und vor Schmerz sinnlos gewordene Frau stieß auf der Folter Schreie einer Wut und Not aus, die sonst die Sitte, die Scham, die Achtung vor sich selbst auch in der letzten Leidenschaft noch gewaltsam erstickt. [...] So war sie damals. So war sie noch, als ich sie 1891 in Petersburg sah und in einen Taumel der Verzückung, der mich heute noch in der Erinnerung wunderbar ergreift, ihren Ruhm nach Deutschland schrie. So war sie, als sie 1892 zum erstenmal in

⁷⁹ Jonas, 1993, S. 9f.

Wien erschien. Indem es ihr gelang, die ganze Hölle ihrer Leidenschaften in einen wilden Moment zu pressen und diesen, so wie sie ihn empfand, noch glühend, noch rauchend, mit aller Lava herauszuschleudern, konnte sie einen Furor des Ausdruckes und eine Macht über unsere Sinne, unsere Nerven erreichen, die das Theater vor ihr niemals gekannt hat.

Und die Jahre vergingen, und sie kam wieder. [...] Das Heimweh nach der Tradition der großen Kunst, die Sehnsucht nach dem Stil begann. Um diese Zeit sahen wir sie plötzlich seltsam beklommen, fast verstört, enttäuscht, bange, matt, fast an sich irre werden; sie schien unter ihrer Routine wie unter einem Kreuz zu keuchen und fast umzusinken; es hieß, sie sei krank: sie hatte angefangen, ein Höheres zu ahnen, eine Kunst, die über dem Rauch der Leidenschaften schwebt, die nicht mehr nur betäuben und betören will, die das Maß und die Form, die Freude an einer schönen Gleichheit des Gemütes und die Gnade der inneren Sammlung gefunden hat. Es genüge ihr nun nicht mehr, in Eruptionen zu leben. *Incominciavo già a scolpirmi*, sagt sie in *Fuoco*: sie fing an, sich zu meißeln. Mit ihr geschah, was mit Goethen in Italien geschehen ist: das Geheimnis der Form ging ihr auf, sie drang zum Stil durch. Aber die Form, der Stil sind nicht wie die Schulmeister glauben, von den alten Meistern abzulernen, sie liegen tief in uns selbst, aus uns müssen wir sie heben.[...]Die wilden Töne sind erloschen, der Tumult verstummt; sie hat jetzt die Ruhe der Meister, und die einfachsten Mittel genügen ihr jetzt: ein Schatten auf der weißen Stirn, ein Zucken oder Huschen um den Mund, eine ganz leise fließende Flexion in der süßesten Stimme. Diese unsäglich schamhafte und stille Kunst ruht wie ein spiegelnder Teich mit Nupharen im Monde, so rein und von einer solchen *limpidezza*, daß das Schauspiel zur Andacht wird, die uns erfüllen läßt, wie Schönheit doch durch ihre bloße Existenz schon ein Glück ist, das einzige Glück, für das zu leben sich verlohnt.“⁸⁰

Nicht nur in Wien sondern in vielen anderen Ländern Europas und Amerikas fanden sich immer wieder Menschen, die über sie schrieben. Der russische Dichter Anton Tschechow (1860-1904) sah sie am 16. März 1891 bei ihrem Petersburger Gastspiel und schrieb voller Bewunderung seiner Schwester:

„Ich habe gerade die italienische Schauspielerin Duse in Shakespeares *Cleopatra* gesehen. Ich verstehe kein Italienisch, aber sie hat so gut gespielt, daß es mir vorkam, als verstünde ich jedes Wort. Welch eine wunderbare Schauspielerin! Ich habe noch nie zuvor etwas Gleichartiges gesehen. Ich betrachtete die Duse, und ich fühlte Trauer, weil wir unsere Sensibilität und unseren Geschmack durch so hölzerne Aktrizen wie X und andere, die ihr ähneln, erziehen lassen müssen, und das dann großartig finden, weil wir nichts Besseres gesehen haben. Als ich die Duse beobachtete, wurde mir klar, warum wir uns im russischen Theater langweilen.“⁸¹

Der irische Dramatiker George Bernhard Shaw (1856-1950) war von der Kunst der Duse zutiefst beeindruckt. Im Jahre 1895 hatte er sie im Londoner Royal

⁸⁰ Bahr, 1963, S. 377ff.

⁸¹ Jonas, 1993, S. 9.

Theatre als „Céserine“ in Alexandre Dumas' Drama „La femme de Claude“ zum ersten Mal auf der Bühne gesehen, ein Erlebnis, das ihn zu dieser begeisterten Kritik inspirierte:

„Die Eindrücke von dem Auftreten der Duse am Mittwoch im Drury Lane sind in mir noch zu frisch für eine kritische Beurteilung, da ich mich noch nicht von der emotionellen Erregung erholt habe, die sie in mir durch ihre ausgezeichnete Schauspielkunst hervorgerufen hat. Selbst in diesem wichtigsten Kunstzentrum der Welt müssen die enormen Möglichkeiten der Duse als Künstlerin ein Geheimnis zwischen ihr und einigen wenigen verständnisvollen Zuschauern bleiben. Ich möchte ohne Einschränkung sagen, daß dies die beste moderne Schauspielkunst ist, die ich je erlebt habe.“⁸²

Da auch die Schauspielerin Sarah Bernhardt, Eleonora Duses französisches Pendant, zur selben Zeit in London in der Rolle der Magda, in Hermann Sudermanns Drama „Heimat“, auftrat, die ebenfalls im Repertoire der Duse war, konnte Shaw nicht umhin, die Kunst beider Schauspielerinnen zu vergleichen. Während er bei der Bernhardt Schönheit, Charme und eine gewisse Oberflächlichkeit der Charakterisierung hervorhob, lobte er an der Duse ihr tiefes, persönliches Engagement und die Natürlichkeit, mit der sie ihre Rolle spielte, ja geradezu in sie hineingewachsen war:

„Dies war ein echtes Schauspiel und eine Schauspielerin, die den Autor verstand und im Vergleich zu ihm eine größere Künstlerin ist. Was mich anbetrifft wenigstens, so bedeutete es eine Bestätigung meines bisweilen ermattenden Glaubens, da der Theaterkritiker tatsächlich ein Diener der hohen Kunst ist und nicht nur ein Propagandist für fragwürdige Unterhaltung.“⁸³

Für Shaw war die Italienerin die weitaus bedeutendere Schauspielerin, die die Französin in den Schatten drängte:

„Kein physischer Charme ist sowohl edel als auch schön, wenn er nicht zugleich der Ausdruck eines moralischen Charmes ist. Wenn ich so sagen darf, liegt es wohl an jenen hohen moralischen Nuancen, die in Duses Schauspielkunst liegen, daß ihre künstlerische Reichweite- von den Tiefen einer absolut schändlichen Kreatur wie die der Frau von Claude bis zu Marguerite Gautier als Gütigste oder Magda als Tapferste – die armselige kleine anderthalbe Oktave so unermesslich in den Schatten stellt, auf der Sarah Bernhardt solch hübsche Liedchen und aufreizende Märsche spielt.“⁸⁴

Ein weiterer Theaterkritiker, nämlich kein geringerer als Alfred Kerr (1867-1948) bezeichnete die Duse im Jahre 1903 als „eine Fürstin, die die Menschen schöner und mitleidsvoller macht, die Seelen vertieft und die Augen in Träume flicht,

⁸² Jonas, 1993, S. 10.

⁸³ Jonas, 1993, S. 11.

⁸⁴ Jonas, 1993, S. 11.

welche die Trauer und das verblutende Weh dieses rauschenden Daseins in Gestalten zwingt und ein Vergänglichkeitslachen zu lachen weiß.“⁸⁵

Im selben Jahr urteilte der Wiener Dichter Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) unter dem Eindruck ihrer schauspielerischen Ausstrahlung bei ihrem Gastspiel in seiner Heimatstadt:

„Es ist eine solche Zauberkraft in dieser Frau, daß sie den Kahn, auf dem sie fährt, zum Sinken zwingt und den Fuß auf die nackten Wellen setzt und auf uns zuschreitet. Es lebt in dieser Schauspielerin eine solche Seele, daß vor der Erhabenheit ihrer Gebärden jedes Stück, in welchem sie spielt, aus seinen Fugen geht und nur mehr sie da ist, ihre Natur, die unfähig ist, sich zu verbergen, ihre großen Regungen, die in einer unerhörten Weise leibliche Form geworden sind, ihr Gehen und Stehen, die Hoheit ihres Nackens, die Magie ihrer Hände, die wundervolle tragische Maske, gewoben aus Strahlendem und Dunklem, die ihre Seele verhüllt und verrät.“⁸⁶

Wie viele seiner Zeitgenossen, so sah auch Hugo von Hofmannsthal in der Duse eine begnadete Schauspielerin, die sich durch immer neue Wandlungen und Verwandlungen zu einem geradezu übermenschlichen, dämonischen Wesen entwickelt hatte, dadurch, *„daß sie gereift ist an der Glut ihrer Schmerzen, der Schmerzen, die sie gelebt und gespielt hat. Daß sie heute größer ist als die Schicksale, die sie darstellt. Daß sie mit den tiefen, weisen Blicken ihrer Augen das Gewölk dieser Schicksale zerteilen kann.“⁸⁷*

Thomas Mann (1875-1955) dagegen setzte der Künstlerin in seiner 1929 entstandenen Erzählung „Mario und der Zauberer“ ein Denkmal, indem er die sympathische Besitzerin der von ihm und seiner Familie bewohnten Pension in Torre die Venere, Signora Angiolieri, als „Gesellschafterin, Reisebegleiterin, Garderobiere, ja Freundin der Duse“ einführte, der zu Ehren sie ihre Pension „Eleonora“ genannt hatte. Kein Wunder, dass die deutschen Gäste mit großer Anteilnahme und Spannung ihren Berichten und Erzählungen *„von der leidenden Güte, dem Herzensgenie und dem tiefen Zartsinn ihrer verewigten Herrin“* lauschten.⁸⁸

⁸⁵ Jonas, 1993, S. 11.

⁸⁶ Jonas, 1993, S. 12.

⁸⁷ Jonas, 1993, S. 12.

⁸⁸ Jonas, 1993, S. 12.

Auch Max Reinhardt sah die Duse noch kurz vor ihrem Tode in Amerika auf der Bühne, hatte aber den stärksten Eindruck von ihrer Kunst in Wien erlebt, wo er sie wiederholt bei ihren häufigen Gastspielen bewundert hatte:

„Niemand werde ich vergessen, wie ich sie zum ersten Mal sah. Das war im Karlstheater, und sie spielte die Kameliendame. Ihr Partner hieß Flavio Andó. Ich erinnere mich an eine Szene, in der beide zugleich leidenschaftlich sprechen. Das war eine der vollkommensten Leistungen, die ich je auf dem Theater sah. Beide waren völlig deutlich, und ihr Zusammensprechen war aufgelöst in glühendstes Leben... Die Duse offenbarte sich im Spiel ihres Körpers, ihrer Augen, ihrer Bewegungen, ihres Mundes. Aber in ihrer zauberhaft verschleierte Stimme war ihre Macht zu lieben und zu leiden in eine einzigartige Musik gesetzt. Ich kenne keine Gesangstimme, die mich mehr erschüttert und beglückt hätte, als wenn die Duse die zornige Anklage ihres Geliebten immer wieder mit dem heiseren, stillen, monoton hervorgestoßenen „Armando“ unterbrach.“⁸⁹

In diesen ganzen Rezeptionen und Kritiken wird versucht, das in Worte zu fassen, was man damals in Eleonora Duse sah. Es sind Interpretationsversuche, emotionale Ergüsse, die uns trotz allem nur erahnen lassen, was es damals hieß, Eleonora Duse wahrhaftig zu erleben.

Es fällt auf, dass sie sich die Forderung Goethes „Stirb und werde“, immer mehr zu Eigen machte, indem sie bestrebt war, die eigene Persönlichkeit aufzugeben, um sich mit der dargestellten Gestalt identifizieren zu können. Sie wollte lediglich dem Kunstwerk dienen und sich ihm ganz unterordnen. In einem undatierten Brief nahm sie selbst Stellung zu dem Wesen ihrer Schauspielkunst, das auf einem tiefen Verständnis und Mitgefühl für das meist schwere Schicksal der von ihr verkörperten Heldinnen beruhte. Dies ist höchstwahrscheinlich auch das, was ihre Zeitgenossen sahen, wenn sie von ihrem Schmerz und ihrer Melancholie sprachen:

„Spielen! Welch häßliches Wort! Wenn es sich nur darum handelte, zu spielen! Ich spüre, daß ich es nie verstanden habe und es nie verstehen werde, zu spielen! Die armen Wesen aus meinen Komödien sind ganz in mein Herz und in mein Bewußtsein übergegangen, und während ich mich mühe, sie dem Verständnis meiner Zuhörer so nahe zu bringen, als wollte ich sie gleichsam trösten- sind am Ende allmählich sie es, die mich trösten! Wie und warum und seit wann diese unerklärliche und unleugbare Gefühlsverwandlung zwischen mir und jenen Frauen vorgegangen ist, es wäre zu lang und auch zu schwierig, es genau zu erzählen. Tatsache ist, daß, während alle diesen Frauen mißtrauen, ich mich vortrefflich mit ihnen verstehe! Ich schaue nicht darauf, ob sie gelogen haben, gesündigt haben, ob sie verderbt auf die Welt kamen,

⁸⁹ Jonas, 1993, S. 18f.

*wenn ich nur spüre, daß sie geweint haben, daß sie litten um ihre Lügen, um den Verrat oder um die Liebe. Ich stehe zu ihnen und stehe für sie ein, und nicht aus Sucht zu leiden, durchfühle ich sie so, sondern weil das Mitgefühl der Frau tiefer geht und stärker, wärmer, umfassender ist als das Mitgefühl, das Männer aufbringen.*⁹⁰

⁹⁰ Jonas, 1993, S. 18.

6. GABRIELE D'ANNUNZIO – Die Liebe ihres Lebens

Begeisterte Zuschauer in jedem Land, enthusiastische Kritiker, Weltruhm und Aussicht auf eine zweite Amerika-Tournee, das alles besaß die Duse als sie sich 1895 in Gabriele D'Annunzio verliebte. D'Annunzio war Schriftsteller und 5 Jahre jünger als sie. Er hatte bis dahin einige Gedichte und drei Romane (*L'innocente*, *Trionfo della morte*, *Il piacere*) veröffentlicht, und arbeitete als Journalist.

Nach verschiedenen früheren Zusammentreffen fand die entscheidende Begegnung zwischen der Schauspielerin und dem Dichter. Ende September 1895 in Venedig statt.

Die Duse lebte zwischen ihren zahlreichen Tourneen immer wieder für einige Wochen in ihrer kleinen Wohnung im Palazzo Wolkoff. D'Annunzio hatte im „Daniele“, einem der führenden Hotels der Stadt, Quartier bezogen. Denn trotz seiner ständigen Schulden liebte es D'Annunzio auf großem Fuß zu leben. Er war recht bekannt in Venedig, jedoch mehr für sein skandalumwittertes Leben und seine amourösen Abenteuer, als für seine künstlerische Arbeit.

Mit knapp zwanzig Jahren hatte er 1883 die ein Jahr jüngere Herzogin Maria Hardouin di Gallese entführt, die von ihm ein Kind erwartete. Die Familie der jungen Frau erlaubte nach diesem Skandal die Heirat. Das Paar hatte drei gemeinsame Söhne. D'Annunzio trennte sich bereits 1887 wieder von ihr, ließ sich allerdings nie scheiden. Im Herbst 1895, am Beginn seiner leidenschaftlichen Affäre mit Eleonora Duse, lebte Gabriele D'Annunzio mit der Prinzessin Maria Gravina Cruyllas di Ramacca aus Neapel zusammen. Sie hatte ihren Mann und ihre Kinder verlassen, um dem Dichter zu folgen. Die gemeinsame Tochter Renata, genannt Ciccuzza, war D'Annunzios Lieblingskind. Maria Gravina neigte zu Eifersucht und hysterischen Szenen. Als er Eleonora wieder begegnete, hatte er sich schon von der anstrengenden Geliebten gelöst und schrieb in sein Tagebuch von heiliger Liebe und heiligem Schmerz. Sicherlich war der Dichter fasziniert von der berühmten Schauspielerin und mag wohl auch damals schon gedacht haben, für sie Stücke zu schreiben, wie viele Autoren. Und Eleonora Duse, die immer unzufriedener wurde mit den alten französischen Salonstücken,



14. Gabriele D'Annunzio – Die Liebe ihres Lebens

die das Publikum so sehr liebte, hoffte bald auf eine Zusammenarbeit mit dem jungen Schriftsteller.

Zunächst mussten sie sich jedoch trennen. 1895 gastierte die Duse in Wien, wo sie Sudermanns „Heimat“ spielte und gab einige Vorstellungen in Skandinavien. Nach einem kurzen Wiedersehen im Januar 1896 begab sich die Duse auf ihre zweite Amerika-Tournee. Sie hatte ihr Repertoire, dessen sie überdrüssig geworden war, zusammengestrichen und beschränkte sich auf „Cavallaria Rusticana“, „La Locandiera“, „Heimat“ und die unvermeidliche „Kameliendame“, nach der das Publikum immer wieder stürmisch verlangte. Nach Auftritten in New York, Boston, Philadelphia und Washington trat die Duse im Mai 1896 die Heimreise an.⁹¹

Ihre leidenschaftliche Liebesbeziehung hatte zugleich auch eine intensive künstlerische Zusammenarbeit zur Folge.

Die Duse, deren Repertoire sich bis zu dieser Zeit in erster Linie auf Komödien von Georges Feydeau und Alexandre Dumas beschränkt hatte, hoffte durch neue anspruchsvollere, italienische Stücke interessantere, schauspielerische Möglichkeiten zu gewinnen. Sie ist davon überzeugt, in dem jungen Dichter den geeigneten Autor gefunden zu haben.

Es gelang der Duse, seinen handlungsarmen, wenig bühnenwirksamen Stücken wie „La città morta“ (Die tote Stadt, 1896), „Il sogno d'un mattino di primavera“ (Der Traum eines Frühlingmorgens, 1897) und „La Gioconda“ (1899) in Italien, ebenso wie im Ausland durch ihr intensives Spiel einen, wenn auch nur geringen, Publikumserfolg zu verschaffen. Auch war sie zu jedem finanziellen Opfer bereit und übernahm persönlich die hohen Kosten der anspruchsvoll ausgestatteten Inszenierungen.⁹² Es war von Anfang an das Bestreben der beiden Künstler gewesen, ihre leidenschaftliche Affäre mit ihrem gemeinsamen Wunsch nach einer Wiederbelebung des italienischen Theaters und einer neuen, höheren und wirklich italienischen Kunstform zu verbinden.⁹³

D'Annunzio hatte sich, ganz zu Anfang seiner Beziehung zu Eleonora Duse, für die Errichtung eines Festspielhauses ausgesprochen. Ihm schwebte „ein der Tragischen Muse geweihter Tempel“ an den Ufern des Albano-Sees im Süden

⁹¹ Vgl. Maurer, 1995, S. 66.

⁹² Vgl. Jonas, 1993, S. 25f.

⁹³ Vgl. Bassnett, 1991, S. 219.

von Rom vor. Dort würde der feierliche Charakter des Dramas neu erschaffen werden. Mit Eleonora Duse hatte D'Annunzio nun konkret eine Person vor Augen, an der er seine Vorstellungen von Theater festmachen konnte. Er fing an für sie, und später, als er die Bedeutung des Kassenschlagers erkannte, auch für andere Schauspieler Stücke zu schreiben. Eleonora Duse ihrerseits begegnete D'Annunzio zu einem Zeitpunkt, als ihre Karriere an einem Wendepunkt stand.

Das unglaubliche Engagement der Duse für D'Annunzios Werke läßt sich nicht allein mit ihrer Liebe zu dem Dichter erklären, sondern wohl vielmehr aus ihrem unendlichen Überdruß, seit Jahren immer das Gleiche zu spielen und stets ein Sklave des Publikums und dessen konservativen Geschmacks zu sein. Unzufrieden mit dem, was sie als ein unzulängliches Repertoire empfand, war sie versessen darauf, neue Rollen auszuprobieren und hatte sich lange nach einem Schriftsteller umgesehen, dem sie vertrauen konnte. Auch Eleonora Duse träumte den Traum eines reinen Theaters in Italien, und um diesen zu verwirklichen, ging Eleonora Duse weiterhin mit D'Annunzios Stücken auf Tournee, obwohl sie erkannt haben muss, dass sie, rein kommerziell gesehen, nichts einbrachten.

Es scheint so, als ob sich Eleonora Duse wie jemand verhalten haben muss, der eine Mission zu erfüllen hatte, die dazu diente, die Grenzen des Theaters zu erweitern, das Geschmacksniveau ihrer Zuschauer auf eine Ebene anzuheben, die in ihren Augen vom Publikum akzeptiert werden konnte.⁹⁴

⁹⁴ Vgl. Bassnett, 1991, S. 173f.

6.1 „La città morta“

Während Eleonora Duse ihre zweite Amerika Tournee absolvierte begann D'Annunzio sein erstes Drama zu schreiben: „La città morta“ („Die tote Stadt“). Dieses Stück bot er, hinter dem Rücken der Duse, Sarah Bernhardt für die Uraufführung an, weil er glaubte, in Frankreich eine größere „Gemeinde“ als in Italien zu haben. Der Duse gestand er lediglich die Exklusivrechte zu. Durch sein Doppelspiel verzögerte sich die Premiere unnötig lang, denn die Bernhardt fand erst im Januar 1898 Zeit, das Stück aufzuführen. Eleonora Duse spielte die Protagonistin, die blinde Anna, die D'Annunzio ihr „auf den Leib“ geschrieben hatte, erst ab 1901.

Das Stück spielt auf den archäologischen Grabungsfeldern Mykenes. Dort entwickelt sich ein leidenschaftliches und tragisches Geschehen. Der Dichter Alessandro, einer der bei D'Annunzio so beliebten Übermenschen, jenseits von Gut und Böse, verliebt sich in das Mädchen Bianca Maria, obwohl er mit Anna, die erblindet ist, verheiratet ist. Bianca Maria wird allerdings auch von ihrem Bruder geliebt. Aus Furcht vor seiner inzestuösen Neigung ertränkt dieser dann seine Schwester. Innerhalb dieser Gruppe von leidenschaftlich getriebenen Menschen ist Anna die einzig Sehende und Verstehende. Der Stil und die Sprache dieses Dramas sind bereits symptomatisch für alle folgenden Dramen D'Annunzios: Ein großer Teil vollzieht sich hinter den Kulissen, die verschiedenen Auftritte dienen den großen Gesten, den pathetischen Monologen, der Darbietung der lyrischen Sprache. Die Stücke D'Annunzios sind im eigentlichen Sinne nicht bühnenwirksam, und seine zum Teil bombastisch überladene Sprache verträgt keine Handlung.

Sein Theater war in erster Linie das eines Literaten, und man scheint allgemein der Meinung gewesen zu sein, dass seine Stücke Eleonora Duse in ihren Möglichkeiten eher einschränkten, als dass sie sie förderten⁹⁵. Jedoch allein eine Schauspielerin wie die Duse, die stets die weibliche Hauptfigur verkörperte, vermochte beim Publikum Aufmerksamkeit und Interesse zu erwecken. Außerdem sorgte die Duse bei „La città morta“, wie auch bei den folgenden Dramen, für eine exquisite Ausstattung und prachtvolle Kostüme. Sie opferte ihr

⁹⁵ Vgl. Bassnett, 1991, S. 180.

Vermögen, um die Stücke D'Annunzios so zu präsentieren, wie er es sich wünschte. So ließ sie sich aus dem Brera-Museum in Mailand antike Überreste kommen und Abgüsse herstellen, um möglichst realistisch die Grabungsfelder bei Mykene vor Augen zu führen.



15. Eleonora Duse als „Anna“ in „La città morta“ („Die tote Stadt“) 1901-1903.



... in «LIE TOTE STADT»



16. Eleonora Duse als „Anna“ in „La città morta“ („Die tote Stadt“).

6.2 „Il sogno d'un mattino di primavera“

1897 erhielt die Duse eine Einladung Sarah Bernhardts zu einem Gastspiel in Paris. Eleonora Duse zögerte, denn in der französischen Hauptstadt, dem Ort der größten Triumphe ihrer Rivalin, war sie noch nie aufgetreten. Ihre Bedingung war, dass Gabriele D'Annunzio allein für sie ein neues Stück schreibe, das sie dann in Paris zur Uraufführung bringen wollte. D'Annunzio willigte ein und schrieb für Eleonora „Il sogno d'un mattino di primavera“ („Der Traum eines Frühlingmorgens“), das die Duse am 15. Juli 1897 mit großem Erfolg in Paris zur Aufführung brachte. Auch dieses Drama zeigte sich äußerst handlungsarm, die entscheidenden Ereignisse fanden bereits Jahre vorher statt, und an sie wird nur erinnert:

In einer Villa in der Toskana lebt eine geistesranke junge Frau in der Obhut ihrer Schwester, umsorgt von wenigen treuen Dienstboten. Vor etlichen Jahren hatte sie nachts heimlich ihren Geliebten empfangen. Während des Liebesaktes wurde er erstochen, bis zum Morgen lag sie unter ihm, und ihr Nachthemd saugte sich mit seinem Blut voll. Als das Liebespaar in den frühen Morgenstunden gefunden wurde, war das Mädchen wahnsinnig geworden.

Diese grauenerregende Geschichte fand allerdings lediglich den Beifall der Pariser Zuschauer, später, in Venedig, Mailand und Rom verhielt sich das Publikum reserviert bis ablehnend, obwohl das Spiel der Duse gelobt wurde. Bei der Premiere am 11. Januar 1898 im Teatro Valle, kam es wohl nur zu keinem Skandal, weil Mitglieder des Königshauses anwesend waren. Nach „Il sogno d'un mattino primavera“ spielte die Duse in Goldonis „Locandiera“, und am Ende des Abends riefen die Zuschauer „Viva Goldoni“ und „Viva Duse“. Gabriele D'Annunzio wurde durch Nichtbeachtung bestraft. Für die künstlerischen Hoffnungen, die Eleonora Duse mit den Werken D'Annunzios verband, zeigte das römische Publikum sehr wenig Verständnis. In Paris dagegen hatte das Drama D'Annunzios der Duse zum Durchbruch verholfen.⁹⁶

Die Duse diente in den Jahren von 1897 bis 1904 mit ihrer Kunst fast ausschließlich D'Annunzio und der Verbreitung seiner Dramen, sie lebte für ihre Liebe. Ihr Appartement in Venedig hatte Eleonora Duse aufgegeben und sich im

⁹⁶ Vgl. Maurer, 1995, S. 75ff.

Juli 1897 in Sattignano bei Florenz ein kleines Gartenhaus gemietet. D'Annunzio ließ nicht lange auf sich warten und bezog Quartier auf der anderen Seite der Straße, in der prächtigen Villa La Capponcina. Während die Duse ihre Räume nur weißen ließ und mit Büchern, wenigen Bildern und Möbeln einrichtete, umgab sich der Dichter mit edlen Stoffen, seltenen Kunstgegenständen und brachte seine Pferde und seine Windhunde mit. Die Duse hoffte auf ruhige Wochen und Monate voller Liebe und Arbeit an neuen Dramen und Rollen, ihr kleines Haus entzückte sie:

„Ich habe in Florenz ein altes Haus unter Oliven gemietet, ein altes, ziemlich einfaches, aber nicht ärmliches Haus, das recht verborgen und doch nicht zu weit ab liegt. Man erreicht es durch eine kleine Straße, und die Pforte versteckt sich fast wie bei einem Kloster unter Jasminbüschen...Überall sind Rosen, und ein Kübel mit Orangenblüten steht dem Fenster meines Zimmers gegenüber. Friede. Hier könnte der Friede einziehen.“⁹⁷

Die vielen Tourneeverpflichtungen führten die Duse immer wieder aus ihrem stillen Refugium fort. Bei all ihren Gastspielreisen des Jahres 1898, ob Frankreich, Portugal oder Ägypten, brachte die Duse neben den Lieblingsrollen des Publikums („Kameliendame“, Goldonis Wirtin, Vergas „Santuzza“) immer wieder D'Annunzios „Il sogno d'un mattino di primavera“ auf die Bühne, und immer wieder wurde sie enttäuscht. Trotz der Misserfolge und Rückschläge, die sie häufig in depressive Stimmungen versetzten, baute die Duse weiterhin hartnäckig auf ihren Glauben an das neue italienische Theater, das durch ihren geliebten Dichter entstehen sollte.

Einem der engsten Freunde D'Annunzios, Adolfo De Bosis, der Schriftsteller und Zeitungsherausgeber war, gestand sie, dass ihr missionarischer Eifer, D'Annunzio dem breiten Publikum als den einzig wahren Dramatiker vorzustellen, wenig Gegenliebe hervorrief:

„Ich leide Tod und Martern! Man schwimmt hier zwischen Erhabenheit und Komödienspielerei. Zwei Aufführungen in der Provinz haben genügt, um mir augenfällig zu machen, wie erniedrigend, abgründig, dumm, ungewiß und ohne Größe diese gemeinen Tourneen sind, die sich auf dem Gewinn aufbauen. Und man kommt nicht darum herum! „Entweder Primadonna spielen oder Apostel sein...“ Und... nachts mit offenen Augen liegen, wenn der Tag nie mehr anbrechen und mich von meinen fixen Ideen erlösen will, und was dann? Ich allein weiß... daß Primadonna spielen Gift für mich ist – und Apostel zu sein auch eine Sinnlosigkeit bedeutet!... In fünf, zehn Jahren wird sein Werk für die

⁹⁷ Brief von Eleonora Duse, Juli 1897. Zit. nach Maurer, 1995, S. 79.

Menge bereit sein...Aber du, arme Duse... wirst wohl hoffentlich ein Grashalm sein! und inzwischen! Alles quält mich hier. Ach! könnte ich doch alles zerbrechen und in Frieden meines Weges gehen.“⁹⁸

Es war schwer für die Duse, alle Mitspieler zu Höchstleistungen anzuspornen, vielen Akteuren waren D´Annunzios Stücke zu schwierig, zu handlungsarm und deshalb lehnten sie sie ab. Dies führte häufig dazu, dass lediglich Eleonora Duse auf der Bühne für D´Annunzio kämpfte, während ihre Mitspieler und das Publikum das Drama lustlos verfolgten und nur ihr Spiel anerkannten, den Dichter hingegen weiterhin ablehnten.⁹⁹

⁹⁸ Maurer, 1995, S. 80.

⁹⁹ Vgl. Maurer, 1995, S. 79f.

6.3 „La Gioconda“

Bei einem gemeinsamen Urlaub mit Eleonora Duse, im März 1899 auf Korfu, hatte Gabriele D´Annunzio sein zweites Stück für sie geschrieben: „La Gioconda“. Während einer Sizilien-Tournee fand am 15. April 1899 die Uraufführung im Teatro Bellini in Palermo statt. Sie glich einer Katastrophe, nur die Duse erhielt Applaus.

Das Drama ist den schönen Händen Eleonoras gewidmet, ihren Händen, die schmal, beredt waren und mit ihren weichen, sanften, auch nervösen Bewegungen die Zuschauer entzückten.

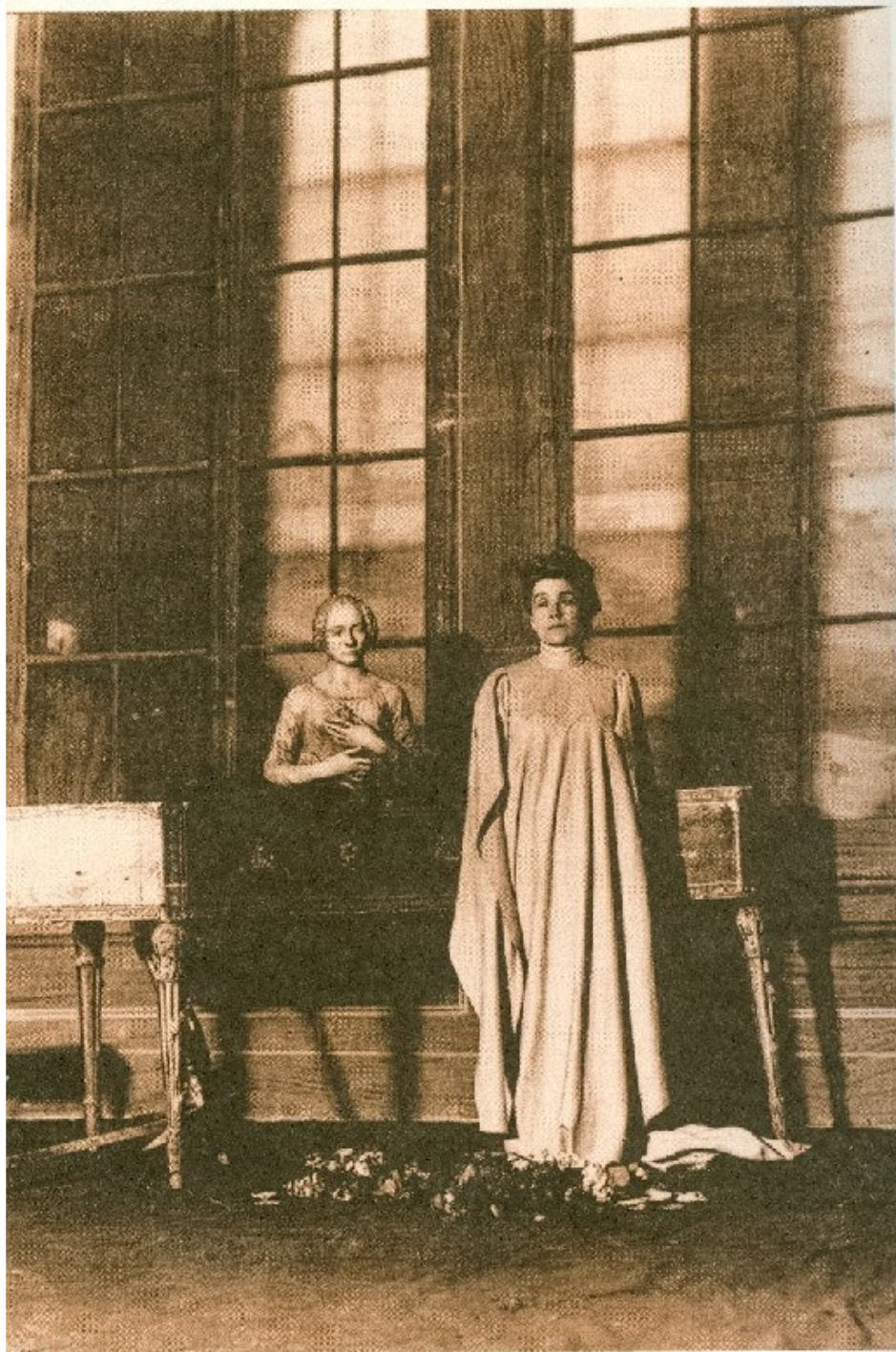
Mit diesen wunderschönen Händen durfte die Duse im ganzen letzten Akt von „La Gioconda“ nicht agieren, sie musste sie in den weiten Ärmeln ihres Gewands verstecken. Denn im Verlauf des Stückes waren die Hände Giocondas, der Frau eines Bildhauers, von einer herabstürzenden Statue zerschmettert worden. Es fällt schwer zu glauben, dass die sadistische Komponente in D´Annunzios Schauspiel zufällig sein soll. Vielmehr wirkt es so, als habe er die Duse eines ihrer stärksten Ausdrucksmittel berauben wollen, um den Zuschauer zu zwingen, sich nicht auf die Diva, sondern auf seine Verse zu konzentrieren. Teile des Publikums durchschauten die Absicht und waren empört. Eleonora Duses Freunde versuchten, sie von D´Annunzio zu trennen, um sie als Künstlerin zu retten.¹⁰⁰

Ihre älteste Freundin, Matilde Serano, soll ihr offen gesagt haben:

„Wenn du ihm Geld geben willst, dann führe Dumas auf. Aber mische nicht deine Liebe mit deiner Kunst; spiele diese Stücke nicht, sie fügen dir wirtschaftlichen und künstlerischen Schaden zu.“¹⁰¹

¹⁰⁰ Vgl. Maurer, 1995, S. 85f.

¹⁰¹ Maurer, 1995, S. 86.



17. Eleonora Duse als „Silvia Settala“ in „La Gioconda“ um 1900.

6.4 „Il Fuoco“

Was mit „La Gioconda“ anfang, wurde mit „Il fuoco“ weitergeführt. Als am 5. März D´Annunzios Roman erschien, begriff kaum einer der guten Freunde Eleonora Duses, weshalb sie die Erlaubnis zum Druck gegeben hatte.

Foscarina, so wird die Duse in diesem Roman genannt, und wird als alternde, reizlos werdende Geliebte des gefeierten Dichterjünglings Stelio Effrena (ein kaum verhülltes Selbstportrait D´Annunzios) dargestellt. Sie verzehrt sich bis zur Selbstaufgabe in Leidenschaft für Stelio und verzichtet unter Qualen auf ihn, als sie befürchten muss, dass die Liebe ihn seinen Aufgaben als Künstler entziehen könnte. Ihr bleibt das Werk des Dichters, das sie darstellen darf, zu dem sie ihn inspiriert hat. Das Drama, dessen Entstehungsgeschichte im Roman ausgebreitet wird, ist unverkennbar „La città morta“. Der Roman, der auch D´Annunzios Wagner- Verehrung und seine Vorliebe für das Dekadente, herbstliche Venedig thematisiert, gilt, gerade in seiner oft übersteigerten Sprache, als eines der wichtigsten Werke des Fin-de-siècle. In dem kaum verhüllten Selbstportrait des Dichters und Komponisten Stelio Effrena feiert D´Annunzio den skrupellosen Künstler als Übermenschen, der alles seiner Kunst, seinem Schöpfungsrausch unterordnet. Die eigentliche Handlung des Romans, die Entwicklung der leidenschaftlichen Liebe zwischen Effrena und Foscarina, geht häufig unter in langen, kunsttheoretischen Passagen mit teilweise forciert lyrischer Sprache. Das übersteigerte Pathos, das weitgehend in dem Roman herrscht, macht ihn für den heutigen Leser oft schwer erträglich. Lediglich die melancholisch- poetische Beschreibung der dekadenten Stadt Venedig überzeugt. Die Zeitgenossen lasen ihn in erster Linie als Schlüsselroman mit voyeuristischem Interesse, um Intimes über die Schauspielerin und den Dichter zu erfahren.

Eleonora Duse schrieb: „ ...*ich kenne den Roman und habe seine Drucklegung gestattet, denn mein Leiden, wie immer es sei, zählt nicht, wenn es sich darum handelt, der italienischen Literatur ein neues Meisterwerk zu beschenken. Überdies, ich bin vierzig Jahre alt...und ich liebe!*“¹⁰²

¹⁰² Maurer, 1995, S. 88.

Der Skandal, den „Il fuoco“ hervorrief, beschleunigte den Verkauf des Buchs, bald schon folgten französische und englische Ausgaben. Arthur Symons, der englische Übersetzer, schrieb an die Duse, weil er das Buch nicht veröffentlicht sehen wollte, um ihr kein Leid zuzufügen. Doch auch ihm antwortete sie:

*„Veröffentlichen sie den Roman, ein Kunstwerk ist mehr wert als das Leiden eines menschlichen Wesens.“*¹⁰³

Nur wenigen Menschen vertraute sie ihren Kummer an: „wer kann da trösten?“¹⁰⁴, fragte sie Liliana und Adolfo De Bosis.

Der Kampf mit den Schauspielern, das Ringen mit dem Publikum um die Anerkennung der Werke D´Annunzios erschöpften Eleonora Duse. Gabriele D´Annunzios Roman beschämte sie und hatte sie enttäuscht. Sie musste sich nach dem Erscheinen von „Il fuoco“ eingestehen, dass sich der Geliebte von ihr entfernte, dass er sie benutzt hatte als Inspiration, als Darstellerin, dass sie bald nicht mehr gebraucht werden würde.¹⁰⁵ Sie fühlte sich krank, elend, alt, litt wieder unter Depressionen, die sich bis zum Todeswunsch steigerten, wie sie in einem Interview, das sie zu Beginn des Jahres 1900 der „Neuen Freien Presse“ in Wien gab, bekannte: *„Die beste Lösung aller Lebensrätsel ist ein früher Tod. Die beste. Eine Frau sollte nicht alt werden, und eine Schauspielerin ihren Abgang nicht versäumen.“*¹⁰⁶

¹⁰³ Maurer, 1995, S.88.

¹⁰⁴ Maurer, 1995, S. 88.

¹⁰⁵ Vgl. Maurer, 1995, S.86ff.

¹⁰⁶ Maurer, 1995, S. 90.

6.5 „Francesca da Rimini“

Mit dem nächsten Drama, das Gabriele D´Annunzio für die Duse schrieb, das letzte seiner Stücke, welches sie als erste auf die Bühne bringen sollte, begannen erneut die altbekannten Schwierigkeiten. Die Uraufführung von „Francesca da Rimini“ am 10. Dezember 1901 im römischen Teatro Constanzi wurde von Pfiffen und Buh-Rufen begleitet. Mehr als 400 000 Lire hatte die Duse für das Bühnenbild, die Kostüme und als Probengeld ausgegeben. Dennoch gab es am Premierenabend viele technische Mängel und unsichere Schauspieler.

Erst nachdem Eleonora zusammen mit D´Annunzio das Drama um etwa tausend Verse gekürzt und mit der Truppe den schwierigen Text erneut geprobt hatte, wurden die Aufführungen besser, die Zuschauer ruhiger und freundlicher. Begeisterung allerdings konnte die blutige- Renaissance – Geschichte nicht hervorrufen. Den Stoff hatte der Dichter aus Dantes „Inferno“ übernommen. Francesca da Polenta muss eine politische Heirat mit Gianciotto Malatesta, dem Herzog von Rimini, eingehen. Sie verliebt sich jedoch in dessen jüngeren Bruder Paolo, der den hässlichen Gianciotto schon in der Hochzeitsnacht vertreten hatte. Vom jüngeren Bruder verraten, werden Paolo und Francesca vom eifersüchtigen Ehemann Gianciotto ermordet.

Auch dieses Drama wirkte durch die pathetische Sprache, die über die Handlungsarmut hinwegtäuschte, die reiche Ausstattung und das Spiel der Duse. Im Ausland feierte die italienische Schauspielerin als „Francesca da Rimini“ Triumphe. Im April 1902 in Berlin, danach in Wien. Die Kasseneinnahmen waren enorm, und D´Annunzio, dem die Duse 12 Prozent pro Aufführung zugestand, konnte mit dem finanziellen Erfolg zufrieden sein. Im Herbst 1902 ging die Duse erneut auf Tournee nach Amerika und brachte nur Stücke D´Annunzios zur Aufführung („La città morta“, „La Gioconda“, „Francesca da Rimini“). Hier gelang es ihr, wenigstens einige wenige Kritiker zu überzeugen. Die „New York Press“ schrieb am 14. November 1902:

„Die Duse gewinnt. Die italienische Schauspielerin hat den Applaus für den italienischen Dichter erzwungen. D´Annunzio, lediglich als erotischer Erzähler bekannt, nicht als Dramatiker, ist als so bedeutender Schauspielautor bewiesen worden, daß kein anderer moderner Autor an seine Qualitäten heranreichen kann.“¹⁰⁷

¹⁰⁷ Maurer, 1995, S. 92.

Doch das Publikum bereitete Schwierigkeiten. In Boston, im Oktober 1902, musste man mit der „Kameliendame“ eröffnen, bei „La Gioconda“ lobte man nur noch die Duse, „La città morta“ fiel durch, nur „Francesca da Rimini“ gefiel, besonders die reiche Ausstattung des Stücks. Erst als die Duse, auf Drängen ihres Impressarios, am 14. Jänner 1903 eine einzige Vorstellung als Magda in Sudermanns „Heimat“ gab, konnte sie an die Erfolge der früheren Jahre wieder anknüpfen. Ihre D`Annunzio - Mission war, wenn man den Verlauf der ganzen Tournee betrachtet gescheitert. Der Kritiker der „Daily Tribune“ stellte im Jänner 1903 lapidar fest, dass die berühmte italienische Schauspielerin ihr Publikum mit einigen der schlechtesten Dramen, die jemals aufgeführt wurden, bekannt gemacht habe. Eleonora ließ jedoch nicht nach in ihrem Bemühen, die Welt von den Qualitäten der Dramen Gabriele D`Annunzios zu überzeugen. Er hat den Mut der Duse, ihre Liebe, ihre Aufopferung für ihn schlecht gelohnt. Nachdem „Il fuoco“ veröffentlicht war, entfernte sich der Dichter immer mehr von ihr. Der Theaterwissenschaftler und Kritiker Julius Bab schrieb voller Mitleid und Bewunderung:

„Die Seele der Duse lebt von der Güte – und sie liebt den Gütelosesten aller Menschen. Fünf Jahre lang hat die Duse in Florenz mit D`Annunzio zusammen gewohnt, sie in einem kleinen weißen Haus, unmittelbar neben dem Palais, wo der große Mann mit Dienerschaft, Hunden, Affen und Pferden residierte. In der Zeit hat sie fast nur für sein Werk gelebt... Sie hat für seine „Francesca da Rimini“ eine halbe Million Lire an Ausstattung aufgewendet. Sie hat ihn gegen den zähen Widerstand seiner Gegner in Italien und schließlich auf Gastspielen in der Welt durchgesetzt. Aber es erwies sich, daß der Erfolg eigentlich nur noch der der Duse war... Die Duse goß ihre ganze Seele in diese leeren Prunkgefäße, und zeitweilig bestand ihr Repertoire nur aus Stücken D`Annunzios. Und sie Geld und Gesundheit und Kraft in der Ausbreitung seines Ruhmes zugesetzt hatte – als er ihre Gestalt in pathetischer Verzerrung in dem Roman „Fuoco“ ausgenutzt hatte- da verließ sie der „Gewalttätige“. Er zog mit einer schönen Aristokratin ans Meer.“¹⁰⁸

Gabriele D`Annunzio hatte die junge, verwitwete Marchesa Alessandra di Rudini Carlotti kennen gelernt. Für die Siebenundzwanzigjährige gab der Dichter die Villa in Settignano auf. Als die Duse zu Beginn des Jahres 1904 in Frankreich auf Tournee war, berichteten die italienischen Zeitungen bereits über die neue Affäre Gabriele D`Annunzios. Eleonora Duse erkrankte schwer und bat D`Annunzio, die

¹⁰⁸ Maurer, 1995, S.93f.

Premiere des neuen Dramas „Figlia di Jorio“ (Jorios Tochter), in der sie die Hauptrolle spielen sollte, noch zu verschieben. Er lehnte ab. Sie schrieb ihm am 9. Jänner 1904, wissend, dass sie auf die Rolle würde verzichten müssen:

„Es ist also entschieden! Gabri – Süße Kraft – einzig schmerzreicher Teil meines Lebens! Es ist entschieden! Auch ich sage Amen, und so sei es! Damit werde ich alles hingeschenkt haben für Dein gutes Geschick – und wenn mir das Herz bricht – jetzt, dieses letzte Mal ... so sei es! Ich habe gehofft, ich habe mir vorgestellt – ich habe gehofft, Geduld würde sich wie ein gütiges Licht strahlend ausbreiten – und wir würden warten können, ehe wir alles in Erschütterung bringen – aber man kann nicht! Du hast die „Tochter des Jorio“ geschenkt. Auch ich habe sie geschenkt, an Dich, an Dein gutes Geschick – und daß das Herz dabei in Stücke geht, es zählt nicht, es zählt nicht! Entsinne Dich, eines Tages – wie tief die Liebe ist, die man dem anderen schenkt.“¹⁰⁹

D’Annunzio vertraute die Rolle der Mila, die Hauptrolle, der jungen Irma Grammatica an, ließ die Kostüme bei der Duse abholen, kümmerte sich nicht um die Leidende, die schwerkrank in einem Hotelzimmer in Genua lag, betreut von Matilde Serano. Gabriele D’Annunzio dachte nur an seine Premiere, die am 2. März 1904 in Mailand stattfand. Es wurde ein rauschender Erfolg. Und die Duse, die sich jahrelang bemüht hatte, die Dramen D’Annunzios beim Publikum durchzusetzen, die für den Dichter gekämpft hatte mit allen ihren Kräften, durfte an seinem Erfolg nicht teilnehmen.¹¹⁰

Nach der Uraufführung schickte er ein jubelndes Telegramm an die Duse, sie antwortete ihm sofort mit einem Brief, in dem sie ihn scharf anklagte und sich endgültig von ihm verabschiedete. Sie erhielt daraufhin am 17. Juli 1904 von D’Annunzio einen langen, ausführlichen Brief, indem er seinen Abschied erklärte und der ein Rechtfertigungsversuch war, voller Unverständnis für ihre Lage:

„[...]... Aber von dem Morgen an, als ich die Freude hatte, Dich zu treffen, bis zu dieser verzweifelten Stunde habe ich nur Gedanken und Gefühle gehabt, die Deiner Seele mit Anbetung, Bewunderung, Anerkennung, unendlicher Zärtlichkeit begegneten. Du dagegen hast mich ständig verdächtigt, hast mich herabgewürdigt und hast mich (das ist wirklich schrecklich) für einen durchtriebenen Feind gehalten! Du hast Dich geirrt. Wahrhaftig, das sag ich Dir. Ich hoffe, daß Du diesen Irrtum erkennst... Da Du die einzig Würdige bist, einen großen Dichter zu offenbaren, und da ich ein großer Dichter bin, ist es nötig – vor den heiligen Gesetzen des Geistes- , daß Du Deine Kraft meiner Kraft gibst, Du, Eleonora Duse, mir, Gabriele D’Annunzio... Ich weiß, daß Du Deine Kräfte wiedergewonnen hast und daß Du mit den Freunden heiter bist.“

¹⁰⁹ Maurer, 1995, S. 94.

¹¹⁰ Vgl. Maurer, 1995, S. 94.

*Sicherlich wird es Dir gelingen, die Schwierigkeiten zu überwinden. Glaube an die Ehrlichkeit und das Feuer meines Wunsches!*¹¹¹

Wie sehr Eleonora Duse unter dem Verrat D'Annunzios litt, wie sehr sie sich betrogen fühlte, das vertraute Eleonora nur wenigen Menschen an. Dem alten Freund Adolfo De Bosis gestand Eleonora am 15. März 1904:

„Lieber, erst heute geht es mir etwas besser- und ich hebe den Kopf zur Sonne und zum Leben... Ich kann Dir nicht über mein Inneres schreiben, nur sagen kann ich, daß ich nicht umgebracht werden will- daß ich nicht so sterben will. – Ich hoffe bald zu meiner Arbeit zurückzukehren...Ich suche Licht für meine Seele.“ Und ein wenig später: „ Ich allein muß mein Leben in den Händen halten. Und ich werde auf meinem Platz bleiben. Das Wie ist gleichgültig. – Schmerz und Freude haben heute dieselbe Schärfe in meinem Inneren. Und zuviel Freude steckt nun in meinem Schmerz, der mich auflöst – und Schmerz finde ich wiederum in einer Freude, die über meine Kräfte geht!“¹¹²

Nach dem Bruch wollte die Duse auf keinen Fall die alten französischen Salonstücke erneut spielen und hatte kaum noch Dramen für ihre Vorstellung zur Verfügung. Sie suchte verzweifelt nach neuen Stücken, spielte einige Male Gorkis „Nachtasyl“, war damit aber nicht zufrieden. Adolfo De Bosis übersetzte für sie „Monna Vanna“ des Belgiers Maeterlinck. Mit Ibsens „Puppenheim“ und natürlich der „Kameliendame“ trat sie im Mai 1904 in Mailand auf. Im September/Oktober 1904 ging sie auf Tournee nach Wien und Budapest und wurde stürmisch gefeiert.

Das Wohlwollen, das man ihr entgegenbrachte, der Applaus, die guten Kritiken schützten die Duse nicht vor immer neuen Phasen der tiefen Traurigkeit und Verlassenheit, vor Zeiten, in denen sie ihren Beruf verabscheute. Diese melancholische Stimmung steht im eklatanten Widerspruch zu der Begeisterung, die der Duse entgegenschlug, etwa in Budapest, wo man die Künstlerin nach einer Vorstellung als „Kameliendame“ dadurch ehrte, dass es beim Schlussapplaus vom Schnürboden weiße Kamelien regnete.

Doch die triumphalen Erfolge halfen der Duse nur wenig, die Enttäuschung und die Schmerzen zu vergessen, die ihr Gabriele D'Annunzio zugefügt hatte. Abgesehen von der psychischen Qual hatte die Duse auch mit den enormen Schulden zu kämpfen, die ihr aus der Zeit ihres Engagements für D'Annunzios Dramen geblieben waren. Somit war sie gezwungen, unermüdlich zu arbeiten.

¹¹¹ Maurer, 1995, S.96.

¹¹² Maurer, 1995, S.97.

Ab Oktober 1904 gastierte sie wieder in Deutschland und Österreich. Hier sah sie auch Hermann Bahr wieder, der 1903 festgestellt hatte:

„Sie ist vor D’Annunzio die größte Schauspielerin der Welt gewesen, sie hat ihn nicht gebraucht, sie wäre künstlerisch auch ohne ihn, was sie ist. Aber menschlich ist sie uns durch ihren Glauben an ihn, durch ihre Treue, durch ihren fanatischen Trotz gegen alle kleinmütigen Warner und Zweifler unendlich teuer und rührend geworden; und was sie für ihn getan hat, sichert ihr allein eine edlere Unsterblichkeit zu, als sonst ihrem Stande vergönnt ist. Sie mag das wohl selbst fühlen, und aus dieser Empfindung strahlt über sie, wenn sie seine Gestalten spielt, ein Schimmer und ein Glanz herab, den sie sonst nicht hat.“¹¹³

Auch 1905 gastiert die Duse wieder in Wien, wo sie als „Nora“ und „Kameliendame“ enthusiastisch gefeiert wurde. Hermann Bahr schrieb sie am Vorabend ihrer Abreise:

„Gestern abend die Menge, die Bühne, die Kunst und das Handwerk...Traum und Wirklichkeit, Wahrheit und Dichtung... und heute abend fährt man weg. So geschieht es mir, daß die einzigen Stunden des Ruhens und Denkens und der Sammlung jene sind, die ich im Zug verbringe- neulich die Reise zwischen Budapest und Wien; das waren so einige Augenblicke des Friedens... Das Land war ein Wunder an Farbe- so friedlich, so sanft... Ich hatte vier Stunden wohltuender Träumerei, während ich durch das kleine Fenster des Zuges blickte- und ich dachte, und verstand so manches. – Aber ich habe sie nicht sehen und sprechen können... Anstatt Ihnen danke zu sagen, möchte ich Ihnen sagen: Leben Sie!“¹¹⁴

Darauf folgten Gastspiele in Paris und London mit einigen ihrer Erfolgstücken: „Die Frau des Claudius“, „Heimat“, „Die Kameliendame“, „Die Wirtin“, „Odette“ und das erste Mal Ibsens „Hedda Gabler“.

Auch mit Ibsen, den sie in jenen Jahren so recht entdeckte, stieß sie, wie schon zuvor mit den Dramen D’Annunzios, kaum auf Widerhall, häufig auf Ablehnung.¹¹⁵

¹¹³ Maurer, 1995, S. 98.

¹¹⁴ Maurer, 1995, S.100.

¹¹⁵ Vgl. Maurer, 1995, S.97ff.



18. Eleonora Duse als „Francesca da Rimini“ um 1902



*19. Szenen-Photos aus "Francesca da Rimini"
Museo civico di Asolo*

7. HENRIK IBSEN – Die Liebe zur Kunst

Nachdem lange Zeit die weiblichen Rollen dem herrschenden Frauenideal entsprachen, schuf Ibsen moderne Protagonistinnen. In den Frauenfiguren seiner Dramen findet die neue Schauspielerinnengeneration die Probleme wieder, die sie selber brennend interessierten. Es ging um Fragen nach der geistigen Selbständigkeit der Frau, nach der Vereinbarkeit von Mutterschaft und individueller Unabhängigkeit und nicht zuletzt nach den Ökonomischen Bedingungen dieser „neuen Frau“. Das neue Drama bietet ihnen nach langer Zeit erstmals komplexe und interessante weibliche Rollen.¹¹⁶

Eleonora Duse kam zu zwei sehr verschiedenen Zeitpunkten ihres Lebens mit Ibsen in Berührung. In den 90er Jahren entdeckte sie den großen Dramatiker, sie spielte Nora und Hedda. Ihr Privatleben war von ihrer Lösung von Arrigo Boito und der beginnenden großen Leidenschaft zu D´Annunzio gekennzeichnet. Als sie 1905 wieder auf Ibsen zurückgriff, hatte die Beziehung zu D´Annunzio sie aufgerieben und sowohl ihr persönliches Leben als auch ihren Darstellungsstil entschieden verändert.¹¹⁷

Am 9. Februar 1881 brachte Eleonora Duse am Mailänder Teatro Filodrammatici Ibsens „Ein Puppenheim“ heraus. Trotz mangelnder Akzeptanz seitens des Publikums, wurde an diesem Abend zum ersten Mal in Italien ein Ibsen- Stück aufgeführt, ein Stück, das der Künstlerin in ihrem Bestreben, ihr Repertoire weiter auszubauen, neuen Auftrieb gab. Sie entwickelte eine unglaubliche Leidenschaft für Ibsen, die sie wohl nie wieder verlieren sollte.¹¹⁸

Nach dem Bruch mit Gabriele D´Annunzio, 1904, vor dem sie einige Jahre lang fast ausschließlich in dessen Werken aufgetreten war, konzentrierte sie sich mit Entschiedenheit auf Henrik Ibsens Dramen. Sie spielte „Hedda Gabler“ (1898-obschon dieses Stück nicht zum ersten Mal in Italien aufgeführt wurde- Italia Vitaliani hatte die Rolle bereits 1892 gespielt), „Rosmersholm“, „John Gabriel Borkman“ (1921), „Gespenster“ (1923) und „Die Frau vom Meer“, eine ihrer späteren Glanzrollen. 1916 bemühte sie sich sehr um eine Filmversion von „Die Frau vom Meer“, sah sich bereits nach geeigneten Spielplätzen um und begann,

¹¹⁶ Vgl. Möhrmann, 2000, S.26.

¹¹⁷ Vgl. Bassnett, 1991, S. 218f.

¹¹⁸ Vgl. Balk, 1994, S. 148.



20. *Portrait von Henrik Ibsen mit persönlicher Widmung für
Eleonora Duse.
Museo civico di Asolo*

am Skript zu arbeiten. Das Projekt scheiterte jedoch aus finanziellen Gründen, und obwohl Eleonora Duse es noch eine Zeit lang versuchte und sogar an Claudel, mit dem sie gerne zusammengearbeitet hätte, herantrat, kam der Film niemals zustande.¹¹⁹

Die Duse engagierte sich ebenso stark für Ibsen wie für D'Annunzios Stücke, und das über einen wesentlich längeren Zeitraum hinweg.

Als die Truppe 1907 auf Tournee in Südamerika war, schrieb der Darsteller Guido Nocchioli, in sein Tagebuch:

„Die Signora schaut sich heute auch die Proben an, allein die Probe zu Rosmersholm dauert schon fast drei Stunden. Eleonora Duses Leidenschaft für Ibsen ist unglaublich, das reinste Glaubensbekenntnis. Ihre Diktion in diesem Stück läßt eine solche Genialität erkennen, einen solchen Ideenreichtum, eine so tiefe Einsicht!

Die anderen Darsteller können Ibsen irgendwann einmal nicht mehr ausstehen, was nur natürlich ist. Sie sind es nicht gewohnt, sich mit einer Rolle so stark auseinandersetzen zu müssen. Ihr romanisches Temperament rebelliert. Und was das Publikum anbelangt, so ist es sicher zu einfach und undifferenziert, um diese Art Drama richtig schätzen zu können.“¹²⁰

Eleonora Duses psychische Verständnisbasis für die Seelenqualen der Frauenfiguren Henrik Ibsens war in vielfältiger Weise gegeben. In besonderem Maße identifizierte sie sich mit der Problematik von „Die Frau am Meer“ in der Zeit ihrer Bühnenabstinenz. Selbst schwankend zwischen einem bürgerlichen, zurückgezogenen Leben und dem außergewöhnlichen der berühmten Theaterstars, konnte sie intensiv den Konflikt nachspüren, den Lou Andreas-Salomé in folgende Worte fasste:

„Von ihrem Ehemann vor die freie Wahl zwischen dem fremden Seefahrer und ihm selbst gestellt, spürt sie, wie die „...Freiheit [auf]hört... zu locken, weil sie nicht mehr aus der Ferne lockt; Ellida steht in der Freiheit. Die Ursache [ihrer Probleme] lag in dem hypnotisch gebannten Fernblick in das Ungemessene... [Nun wird] ihre krankhafte Gedankenrichtung...plötzlich gehemmt und von einer ganz neuen Vorstellung durchkreuzt. Sie ahnt, daß der dämonische Zwang, der in das Unbestimmte und Grenzenlose hineinlockt, sich machtlos erweisen könnte an einem Willen, der sicher ruht in selbstgezogenen Schranken. Freiwillig- und unter eigener Verantwortung heißt der Gedanke,

¹¹⁹ Vgl. Bassnett, 1991, S. 212.

¹²⁰ Bassnett, 1995, S. 212.

*den die Selbstbefreiung einer Nora einleitet und Selbstbeschränkung einer Ellida vollendet.*¹²¹

In den Jahren ihrer Bühnenpause schrieb Eleonora Duse an ihre Freundin Yvette Guilbert:

„Mir liegt eine Dichtung am Herzen, von der ich zu sagen wage, daß sie bis jetzt niemand so geliebt hat wie ich. Es ist das Werk eines Großen, den man schlecht aufgeführt hat. Doch wenn ich leide und keinen Atem mehr zum Leben habe, schließe ich die Augen und ich schaue dann >meine Vision< und weiß, daß sie schön ist. Ich vertraue Dir den Namen meiner schönen Trösterin an, jedoch (eine Sterbende spricht zu dir) sag ihn (noch) keinem weiter. Meine schöne Trösterin, während meine Seele im Sterben liegt, ist Ibsens Die Frau vom Meer. Sie ist tröstlich und schön und wechselnd wie das Meer selber, und ihr Name enthüllt sie ganz, demjenigen, der zu verstehen weiß...“¹²²

1909 hatte sich Eleonora Duse mit dieser Rolle von der Bühne verabschiedet, 1913 schrieb sie den zitierten Brief und 1921 kehrte sie in eben dieser Rolle wieder auf die Bühne zurück. Olga Signorelli berichtet, wie Eleonora Duse in Betrachtung einer Fotografie von Henrik Ibsen zu ihr gesagt habe:

„Man hat ihn noch nicht ganz begriffen. Er verstand es, der menschlichen Seele bis auf den Grund zu blicken. Diese tiefe Furche in der Stirn spricht von Mitleid, die Nasenflügel verraten menschliche Leidenschaften. Aber der Mund, der Mund versteht zu reden wie zu schweigen. [...] Er stand mit beiden Beinen auf der Erde. Nie verlor er sich in den Wolken. Keiner hat der Frau so wie er Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Hauptfiguren in seinen Schauspielen sind Helden, wenn sie auch niemals siegen. Niemand trägt in Ibsens Dramen einen Sieg davon. Und eben das ist ein Beweis für seine außerordentliche Kenntnis des menschlichen Herzens.“¹²³

Eleonora Duse hat es ihr Leben lang vermieden, allzu sehr mit der neu entstehenden, europäischen Frauenbewegung in Verbindung gebracht zu werden, doch hat sie dessen ungeachtet durch die Wahl ihrer Rollen, besonders der Ibsenschen Rollen, viel dazu beigetragen, dass sich die Erwartungen bezüglich des Bildes der Frau, so wie es auf der Bühne dargestellt wurde, veränderten.¹²⁴

Sie erkannte die Bühnenwirksamkeit seiner Dramen und begeisterte sich für seine Frauenrollen, die jeder Schauspielerin große Gestaltungsmöglichkeiten eröffneten. Die gesellschaftskritischen, späten Stücke Ibsens, die er seit dem Erscheinen von

¹²¹ Balk, 1994, S. 148.

¹²² Balk, 1994, S. 149.

¹²³ Balk, 1994, S.149.

¹²⁴ Vgl. Bassnett, 1995, S. 190.

„Stützen der Gesellschaft“ im Jahre 1877 schrieb, waren zumeist konsequent auf ein tragisches Ende hin aufgebaut wie die antike Tragödie. Doch Atmosphäre und Stil der Dramen zeigen deutlich den Einfluss des französischen Konservationsstücks. Die Entlarvung der Lebenslüge, das Aufdecken der heuchlerischen, gesellschaftlichen Moral und vor allem die unterdrückte Stellung der bürgerlichen Frau in der Familie stellen die Hauptthemen der zu ihrer Zeit als revolutionär, oft als schockierend empfundenen Schauspiele dar.¹²⁵ Eleonora Duse hat ihrem Publikum ein alternatives Bild von Frausein und von Weiblichkeit geboten. Die Rezensenten scheinen von der Vorstellung einer „Vergeistigung“ und eines „Seelenspiels“ besessen gewesen zu sein, sobald es um die Besprechung ihrer Darbietung geht. Vielleicht hat so mancher seltsame Ton, der in einigen Kritiken zu finden ist, etwas damit zu tun, dass sie versuchten, adäquat zu beschreiben, was hinsichtlich der Darstellung der Frau so ganz anders war als das Gewohnte.¹²⁶

Nora und Hedda waren Repräsentantinnen der „Neuen Frau“, die in einer Gesellschaft, die sie in eine Randposition abdrängte, litt und die keine andere Möglichkeit für eine positive Veränderung sah, als offen zu rebellieren.

Hugo von Hofmannsthal konzentriert sich in seinem Artikel, den er über Eleonora Duses Darstellung der Nora schrieb, auf die Frage, inwiefern ihre Darbietung über die naturalistische Darstellung einer Frau, die ihre besonderen persönlichen Probleme hat, hinausgeht:

„Die Duse scheint in >Nora< nicht mehr spielen zu wollen als die Seelengeschichte einer kleinen Frau; und was sie gibt, ist die große Symbolik der soziaethnischen Anklage.

Sie spielt nur das Individuelle, und wir fühlen das Typische. [...] Sie spielt die Lustigkeit, die kein Glück ist, und spielt, hell lachend, das öde Dunkel hinter dem Lachen; sie spielt das Nicht-dran-denken-Wollen und Doch-dran-denken-Müssen; sie spielt das Eichkätzchen und die Lerche, und ihre bange Wildheit ängstigt wie durch physische Ansteckung; wie sie aus dem Fieberrhythmus der Tarantella mit einem Ruck in die Starrheit der tödlichen Angst zurückfällt, erleicht sie, der Unterkiefer fällt herab und die gequälten Augen schreien stumm auf.“¹²⁷

Es scheint so, als habe Eleonora Duse mit Hilfe ihrer frühen Ibsen- Stücke versucht, ihre naturalistische Spielweise zu entwickeln, und damit Effekte zu

¹²⁵ Vgl. Maurer, 1995, S.46.

¹²⁶ Vgl. Bassnett, 1991, S. 1991.

¹²⁷ Bassnett, 1991, S. 215.

erzielen, die über das Melodramatische hinausgingen, eher Empörung hervorzurufen. Aber es bestimmte etwas sehr Eigenes und sehr Persönliches die Art, wie sie auf eine Rolle reagierte.¹²⁸

1906 ging Eleonora Duse auf eine Skandinavien - Tournee; es gelang ihr nicht, Ibsen, der schwer krank war, einen Besuch abzustatten. Die Anekdote besagt, dass Ibsen zu alt und zu krank war, um noch Besuch zu empfangen und die Duse in seine Straße eilte, in der er wohnte. Sie wartete dort vor seinem Haus in der Hoffnung, den großen Dramatiker irgendwann einmal zufällig hinter einem der Fenster zu erblicken. Ibsen starb am 23. Mai 1906 in Oslo.

Ob es nun so war oder nicht, die Duse engagierte sich für Ibsen ebenso stark wie für D'Annunzios Stücke, und das über einen wesentlich längeren Zeitraum hinweg.

Eleonora Duse „poetisierte“ Ibsen, arbeitete ganz bewusst die lyrischen und symbolischen Passagen heraus und unterstrich sie durch ihr Spiel. Die Duse spielte Ibsen zart, schwebend, sein geheimnisvolles Spätwerk „Die Frau am Meer“ gehörte deshalb zu ihren Lieblingsrollen. Unterstrichen durch weite, fallende Kleider in zarten Farben, erschien die weibliche Hauptfigur dieses Stückes, Ellida Wangel, in der Interpretation der italienischen Schauspielerin fast überirdisch. Die Geschichte der magnetisch vom Meer angezogenen Frau, die sich zwischen ihrem bürgerlichen Ehemann und einem rätselhaften, fremden Seemann entscheiden muss, hat bei Ibsen schon symbolisch-mystische Qualität, die durch die Darstellung der Duse noch gesteigert wird. Als „Die Frau am Meer“ gelang es ihr, das Publikum in Italien langsam an Ibsen zu gewöhnen und ihre skeptischen Zuschauer in den anderen Ländern davon zu überzeugen, dass auch eine Italienerin den Norweger Ibsen spielen konnte. So zum Beispiel bei einem Gastspiel 1908 in Berlin, wo ihr Repertoire nur aus Dramen Ibsens bestand.

Mit der Aufnahme der Dramen Ibsens in ihr Repertoire, fand Eleonora Duse den Anschluss an die Moderne. Sie verband sich mit Gleichgesinnten. Bei den Inszenierungen der Stücke Ibsens legte die Duse – ebenso wie bei D'Annunzios Dramen – großen Wert auf die Ausstattung und das Bühnenbild. Es erschien ihr deshalb als ein Glücksfall, als sich der begabte junge Bühnenbildner Gordon

¹²⁸ Vgl. Bassnett, 1991, S. 216f.

Craig, den sie 1904 in Berlin kennen gelernt hatte, bereit erklärte, mit ihr bei der Gestaltung von „Rosmersholm“ zusammenzuarbeiten. Obwohl der exzentrische Craig kein leichter Partner war, gestaltete sich das Zusammenspiel zwischen der Duse und ihm äußerst fruchtbar. Denn er teilte das lyrische Ibsen- Verständnis der Duse und schuf ein zartes Bühnenbild voll sanfter Farben, das bei der Vorstellung am 5. Dezember 1906 in Florenz von der Kritik sehr gelobt wurde. Anfang Februar 1907, bei einem Gastspiel in Nizza, kam es dann zu einem Eklat: Gordon Craig beschwerte sich hysterisch über den Aufbau seines Bühnenbildes, glaubte, sein Kunstwerk zerstört zu sehen und wurde ausfallend. Empört wies die Duse ihn aus dem Theater und suchte nie mehr seine Mitarbeit.¹²⁹

Alfred Kerr begeisterte sich für die Darstellung Eleonora Duses:

„Spielt sie Ibsens Hedda [Gabler]? Ja: die Seele dieser Hedda. Sie wird niemals jene blonde, kalte, nordgermanische Katze sein, das verstockte, schwach bewegliche Raubtier. Beim Ibsen ist sie das. Sondern die Duse spielt über alle Länder weg- nur zu Ibsen. Sie spielt über ethnologische Unterschiede weg: - zu Henrik Ibsen... es gibt keine Brücke zwischen dieser Venezianerin und einer nordischen Katze; doch es gibt wirklich eine Brücke zwischen Eleonora Duse und Henrik Ibsen. Genauer erfassen werden andere die Hedda. Größer spielen wird sie keine.“¹³⁰

Am 5. Mai 1921 nahm Eleonora Duse als Ellida Wangel im Turiner Teatro Balbo ihre Theaterarbeit wieder auf. Sie wählte jene Rolle, mit der sie mehr als ein Jahrzehnt zuvor ihre Abschlussvorstellung gegeben hatte: Ibsens „Frau vom Meer“. Zu diesem Zeitpunkt war sie 63 Jahre alt. Die Zuschauer im ausverkauften Haus bereiteten ihr einen triumphalen Empfang. Sie hatte die Inszenierung sorgfältig geplant und sich der Hilfe der Malerin Natalia Gontscharowa versichert, die ihr die Kostüme entwarf. Die Kostüme, die das Symbolische, Poetische der Ellida, so wie die Duse sie verstand, unterstreichen sollten und zeigen sollten welche Faszination das Meer auf die Ibsensche Titelgestalt ausübte.¹³¹

Zwei Jahre später, 1923, schrieb James Agate als er sie in London als Ellida sah:

„Dieses Stück ist für eine Schauspielerin, deren Stärke weniger im Agieren als im Erleiden ihres Schicksals liegt, ein Geschenk des Himmels. Bei der Duse ist Reden Silber und Schweigen Gold... Der lange zweite Akt war eine Sinfonie für die Stimme, aber das größte Wunder war für mich der dritte Akt. Hier stieg die Duse zu ungeahnten Höhen auf. Es gab da einen Augenblick, als sie- von der unbekanntem und unwiderstehlichen Macht des Fremden und des Meeres

¹²⁹ Vgl. Maurer, 1995, S. 102f.

¹³⁰ Balk, 1994, S. 153.

¹³¹ Vgl. Maurer, 1995, S. 126.

magnetisch angezogen- sich hinter ihrem Ehemann versteckte und Trost und Hilfe aus seiner Hand empfing. Panische Angst und Ekstase huschen hier über ihr Gesicht mit jenem seltsamen Effekt, den zu bewirken allein diese Schauspielerin in der Lage ist- so als ob dies nicht eine gegenwärtige große Belastung sei, sondern eine Katastrophe aus vergangenen Tagen, an die sie sich erinnert. Ihren stillen Gesichtszügen ist der lang ertragene Kummer anzusehen- so viele Stürme sind über sie hereingebrochen, daß nichts mehr dieses ruhige Meer der Verzweiflung aufwühlen kann. Falls es in der Schauspielkunst so etwas gibt wie reine Leidenschaft, die keinerlei Beziehung zum Körper hat, und sich doch über den Körper ausdrückt: hier ist sie. Hin und wieder scheint die Duse in diesem seltsamen Stück unser Fassungsvermögen zu übersteigen- wo sie war, ist nur noch ein Duft und ein Ton, den wir hören, wie Wasser, das unter den Sternen dahinfließt.“¹³²

Auch nach ihrer Rückkehr ans Theater blieben, neben Marco Pragas Ehebruchdrama „La porta chiusa“, ihre Ibsen-Darstellungen ihre bedeutendsten Interpretationen. Für ihre Amerikatournee 1923 wählte sie fünf Stücke: „Die Frau vom Meer“, „Gespenster“, „Cosi sia“ - ein Drama von Tomasso Gallarati Scotti, „La porta chiusa“ und D´Annunzios „La città morta“.¹³³

¹³² Bassnett, 1991, S. 236.

¹³³ Vgl. Maurer, 1995, S. 130.



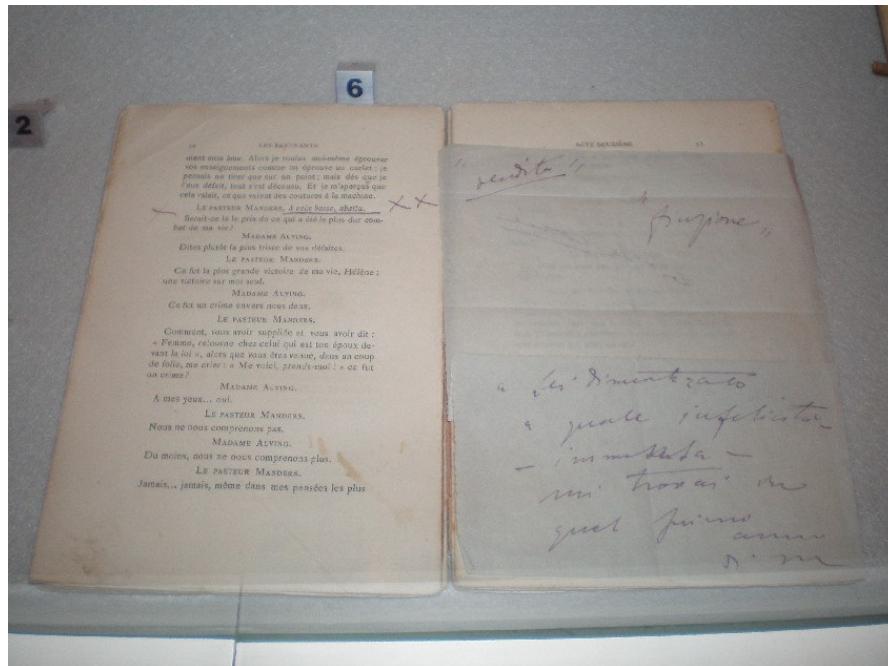
21. Eleonora Duse als „Rebekka West“ in „Rosmersholm“



22. Eleonora Duse als „Ellida“ in die „Frau vom Meer“ zwischen 1904 und 1908



23. Eleonora Duse Als „Hedda“ in „Hedda Gabler“



24. Rollenbuch mit handgeschriebenem Manuskript der Duse: Henrik Ibsens „Die Gespenster“ Museo civico di Asolo

8. RAINER MARIA RILKE – Die platonische Liebe

In Eleonora Duses Leben fällt auf, dass sie immer wieder verschiedenste Freundschaften zu künstlerisch und intellektuell bedeutenden Männern hat. Sie vermitteln der Duse geistige Anstregung und fördern sie in ihrer künstlerischen Entwicklung, ohne ihr jedoch auf die Dauer Glück zu bringen wie in den vorherigen Kapiteln bereits zu bemerken ist.

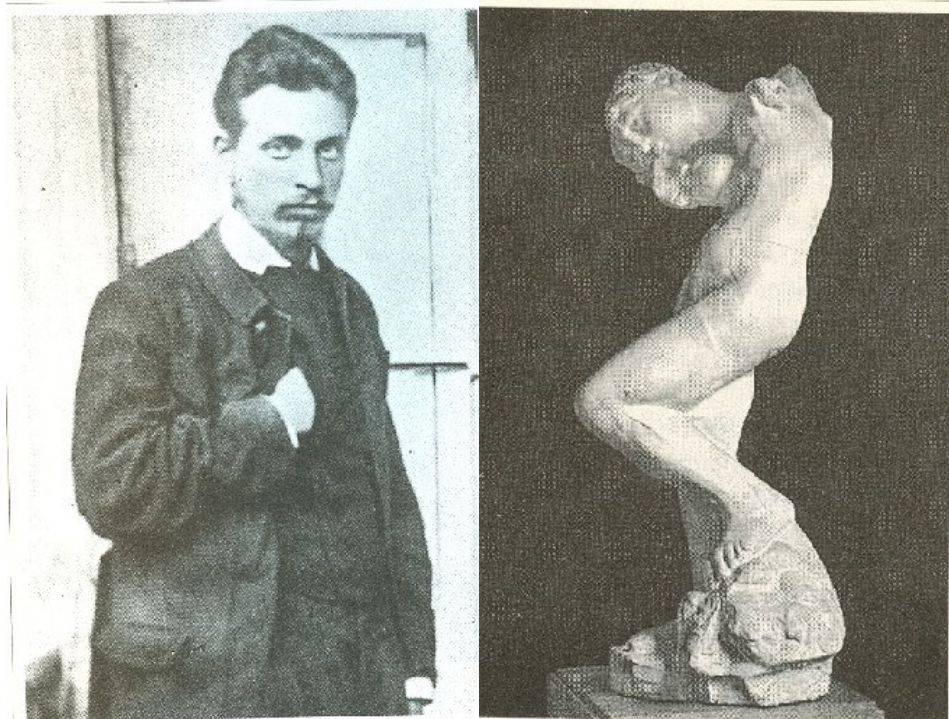
Für den um siebzehn Jahre jüngeren Rainer Maria Rilke war die Persönlichkeit der Duse bereits in seiner Jugend eine aus der Ferne verehrte Idealgestalt, die ihn als Dreißigjährigen zu dem dramatischen Gedicht „Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer“ inspiriert hat.¹³⁴ Ohne Zweifel war es Rilkes Wunsch, die zarte leidende Gestalt der Titelheldin seines Versdramas durch die Kunst der Duse auf der Bühne verkörpert zu sehen. Doch dem zum lyrischen Dichter bestimmten Rilke war auch diesmal, ähnlich wie bei seinen früheren Dramen, wenig Glück mit seinem Bühnenwerk beschieden. So musste er erleben dass sich sein Plan nicht verwirklicht. Lange Zeit zögert Rilke, sich der von ihm so bewunderten Eleonora Duse zu nähern, doch seine Hoffnung auf ein Treffen, um ihr ein Exemplar seines ihr gewidmeten Versdramas zu überreichen, wurde vorerst enttäuscht. Die erste Begegnung sollte erst sechs Jahre später zustande kommen.¹³⁵

In Rilkes 1902 erschienenen Essay über Auguste Rodin und sein Werk, taucht der Name der Duse an einer wichtigen Stelle auf. Bei der Beschreibung der Skulptur „Die innere Stimme“ (die ihn in Hinblick auf die Duse wohl an „La Gioconda“ erinnerte), die neben der Gestalt des „Genius des Ruhms“ für das Denkmal Viktor Hugos bestimmt war, betonte Rilke das Fehlen der Arme und sah in dieser Eingebung des Bildhauers die Möglichkeit, eine Verinnerlichung der zum äußersten Verzicht bereiten Gestalt zu erzielen, die an die Kunst der großen Schauspielerin gemahnte:

„Man kann an die Duse denken, wie sie in einem Drama d’Annunzios schmerzhaft verlassen, ohne Arme zu umarmen versucht, und zu halten ohne Hände. Diese Szene, in der ihr Körper eine Liebkosung lernte, die weit über

¹³⁴ Vgl. Jonas, 1993, S. 41.

¹³⁵ Vgl. Jonas, 1993, S. 71f.



25. links: Rainer Maria Rilke um 1900.

26. rechts: Auguste Rodins „Die innere Stimme“.

ihn hinausging, gehört zu den Unvergeßlichkeiten ihres Spieles. Es vermittelte den Eindruck, daß die Arme ein Überfluß waren, ein Schmuck, eine Sache der Reichen und der Unmäßigen, die man von sich werfen konnte, um ganz arm zu sein. Nicht als hätte sie Wichtiges eingeüßt, wirkte sie in diesem Augenblick; eher wie einer, der seinen Becher verschenkt, um aus dem Bache zu trinken, wie ein Mensch, der nackt ist und noch ein wenig hilflos in seiner tiefen Blöße.“¹³⁶

Fünf Jahre später taucht der Name der Duse nochmals auf. Rilke versuchte, in dem am 1. August 1907 in Paris entstandenen Gedicht „Bildnis“ das Porträt einer Schauspielerin und ihrer Kunst zu zeichnen, zu dem ihn die Duse inspiriert hatte.¹³⁷ Zu dieser Zeit hatte die fünfzigjährige Schauspielerin den Höhepunkt ihres Ruhmes erreicht, wurde in der ganzen Welt bewundert und umjubelt.

Die endgültige Fassung des Gedichtes lautet:

*„Daß von dem verzichtenden Gesichte
keiner ihrer großen Schmerzen fiele,
trägt sie langsam durch die Trauerspiele*

¹³⁶ Jonas, 1993, S. 74.

¹³⁷ Vgl. Jonas, 1993, S. 74.

*ihrer Züge schönen welken Strauß,
wild gebunden und schon beinah lose,
manchmal fällt, wie eine Tuberosen,
ein verlornes Lächeln müd heraus.*

*Und sie geht gelassen drüber hin,
müde, mit den schönen blinden Händen,
welche wissen, daß sie es nicht fänden,-*

*und sie sagt Erdichtetes, darin
Schicksal schwankt, gewolltes, irgendeines,
und es gibt ihm ihrer Seele Sinn,
daß es ausbricht wie ein Ungemeines:
wie das Schreien eines Steines-*

*und sie läßt mit hochgehobnem Kinn,
alle diese Worte wieder fallen,
ohne bleibend; denn nicht eins von allen
ist der wehen Wirklichkeit gemäß,
ihrem einzigen Eigentum,
das sie, wie ein fußloses Gefäß,
halten muß, hoch über ihren Ruhm
und den Gang ihrer Abende hinaus.¹³⁸*

Die vierte Strophe des Gedichtes zeigt die Isoliertheit der Künstlerin, ihre Trauer und die lastende Schwere ihres Daseins deutlich. Dies findet im Symbol des fußlosen Gefäßes ihren Ausdruck. Walter Rehm interpretiert es so:

„Dies ihr eigenes Gefäß, das im Gefäß beschlossene Leid- wie immer bei Rilke wird Seelisches im real-körperlichen Gleichnis gefasst- kann sie nicht „abstellen“, es hat keinen Fuß, es „bleibt“, es kann nicht „fortgehen“. Die Trägerin vermag es auch nicht mehr, es achtlos oder müde fallen zu lassen wie die erdichteten Worte oder wie das verlorene Lächeln; denn das Gefäß, das ist ihr leidvolles Selbst, so sehr, daß sie es ständig mit sich tragen und mit hochgehobenen Händen halten muß, mit jenen schönen blinden Händen, die nun wissen, daß sie gefunden haben, daß sie halten und immer halten müssen:

¹³⁸ Friedrich, 1998, S. 571.

hoch über ihren Ruhm und den Gang der Abende hinaus, hinaus ins Unendliche. Von der Frau wird also nie die wehe Wirklichkeit ihres Schicksals genommen werden, sie bleibt mit ihrem ureigensten, in keinem Wortaufwand zu sagenden Schicksal beladen. (Nur der Dichter scheint es ihr, im Gedicht, abzunehmen und ihr die Last des Leids mittragen zu helfen.) In der völligen Hingabe an das Halten und Tragen erfüllt sich das Sein dieser Gestalt, am Anfang wie am Ende: im Tragen ihres verzichtenden Gesichts, das wie eine unveränderliche, nicht abzulegende Maske auf ihr ruht und von ihr durch all die Trauerspiele hindurchgetragen wird, und im Tragen des fußlosen, zugleich übervollen und leeren Gefäßes ihrer schmerzlichen Wirklichkeit.“¹³⁹

Dieses Gedicht erschien, nach der Erstveröffentlichung in der Zeitschrift „Neue Rundschau“ im Januar 1908 und im November desselben Jahres in dem Band „Der Neuen Gedichte anderer Teil“.¹⁴⁰ Rilke teilte am 29. August 1908 der Freundin Mimi Romanelli mit, dass er plane, um diese Zeit ein Buch zu schreiben, das in einer Reihe von Essays Schicksale von Frauen behandeln sollte, die, in ihrer leidenschaftlichen Liebe von einem Mann enttäuscht, sich schließlich ganz der Liebe zu Gott hingeben. Im Kreis der Gaspara Stampa, Marianna Alcoforado, Sappho und der Comtesse de Noailles fehlte auch nicht der Name der Duse. Dieses Buch kam jedoch nicht zu Stande, aber Rilkes Gedanken fanden später ihren Niederschlag in seinem Werk „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“.¹⁴¹ In seinem, in den Jahren zwischen 1904 und 1910 entstandenen, einzigen größeren Prosawerk, setzte Rilke – ohne jedoch ihren Namen zu nennen – der Duse ein Denkmal:

„Es ist wahr, du warst ein Schauspielerkind, und wenn die Deinen spielten, so wollten sie gesehen sein; aber du schlugst aus der Art. Dir sollte dieser Beruf werden, was für Marianna Alcoforado, ohne daß sie es ahnte, die Nonnenschaft war, eine Verkleidung, dicht und dauernd genug, um hinter ihr rückhaltlos elend zu sein, mit der Inständigkeit, mit der unsichtbare Selige selig sind.“¹⁴²

Rilke ließ Malte auch aussprechen, was er selbst als Wunsch empfand:

...die Wiedergeburt eines solchen Theaters, auf dem die große Tragödin der Welt ihr Leid verkünden und sie zu einer Katharsis führen könnte: „Hätten wir ein Theater, stündest du dann, du Tragische, immer wieder so schmal, so bar, so ohne Gestaltvorwand vor denen, die an deinem ausgestellten Schmerz ihre eilige Neugier vergnügen?“¹⁴³

¹³⁹ Jonas, 1993, S. 77.

¹⁴⁰ Vgl. Jonas, 1993, S. 78.

¹⁴¹ Vgl. Jonas, 1993, S. 80.

¹⁴² Jonas, 1993, S. 81.

¹⁴³ Jonas, 1993, S. 83.

In Erinnerung an den frühen Erfolg der jungen Schauspielerin in der Rolle der Julia in der Arena von Verona ist Malte überzeugt, dass die vierzehnjährige Eleonora Duse bereits ihre späteren Enttäuschungen geahnt habe:

„Du sahst, unsäglich Rührende, das Wirklichsein deines Leidens voraus, in Verona damals, als du, fast noch ein Kind, theaterspielend, lauter Rosen vor dich hieltst wie eine maskige Vorderansicht, die dich gesteigert verbergen sollte.“¹⁴⁴

Auch betont er, dass sie, im Gegensatz zu anderen Schauspielern, ohne an eigenen Ruhm zu denken, nur dem Kunstwerk dienen wollte:

„In allen Städten, wohin du kamst, beschrieben sie deine Gebärde; aber sie begriffen nicht, wie du, aussichtsloser von Tag zu Tag, immer wieder eine Dichtung vor dich hobst, ob sie dich berge. Du hieltest dein Haar, deine Hände, irgendein dichtes Ding vor die durchscheinenden Stellen. Du hauchtest die an, die durchsichtig waren; du machtest dich klein; du verstecktest dich, wie Kinder sich verstecken, und dann hattest du jenen kurzen, glücklichen Auflaut, und höchstens ein Engel hätte dich suchen dürfen. Aber, schautest du dann vorsichtig auf, so war kein Zweifel, daß sie dich die ganze Zeit gesehen hatten, alle in dem häßlichen, hohlen, äugigen Raum: dich, dich, dich und nichts anderes.“¹⁴⁵

In der Kunst der Schauspielerin Eleonora Duse empfand Rilke durch die Augen seines Malte Laurids Brigge eine so starke Magie, dass die Zuschauer sich ihr nicht mehr gewachsen fühlten und am Ende, in ihrem Kleinmut befangen, nicht zu einer Läuterung fähig waren, sondern sie an der letzten Steigerung hinderten:

„Du fühltest, wie dein Herz sich unaufhaltsam steigerte zu einer immensen Wirklichkeit und, erschrocken, versuchtest du noch einmal die Blicke von dir abzunehmen wie lange Fäden Altweibersommers -: Aber da brachen sie schon in Beifall aus in ihrer Angst vor dem Äußersten: wie um im letzten Moment etwas von sich abzuwenden, was sie zwingen würde, ihr Leben zu ändern.“¹⁴⁶

Nach Ansicht von Rilkes Freund Rudolf Kassner (1873- 1959), der sowohl die Duse als auch Rilke gut gekannt hatte, waren sich beide in vielfacher Hinsicht ähnlich, nicht zuletzt, was ihre Beziehung zur eigenen Raumwelt anbelangt:

„Ich sehe nur einen einzigen Künstler, der hierin mit Rilke verwandt ist, und dieser war die größte Schauspielerin ihrer Zeit und wahrscheinlich aller Zeiten, war Eleonora Duse. Wie wußte sie nicht die leere Rhetorik der „Gioconda“ des d’Annunzio so zu bringen, daß daraus Dichtung wurde! Je schlechter das Stück, um so besser war sie, weil sie um so heftiger angeregt

¹⁴⁴ Jonas, 1993, S. 84.

¹⁴⁵ Jonas, 1993, S. 84.

¹⁴⁶ Jonas, 1993, S. 84f.

wurde, ihren eigenen Raum, den Raum der Seele, herzugeben oder aus dieser herauszuspinnen, damit die Worte, die dastehen und zu sagen sind, leben und wachsen. Darin bestand ihre Kunst zuhächst: den Bühnenraum in Weltraum zu verwandeln. Sarah Bernhardt tat genau das Umgekehrte: sie verwandelte alles, die ganze Welt, in Theater. [...] Nur auf diesem Weg konnte es ihr gelingen, dem Theater den alten mythisch-kultischen Sinn der Verwandlung zurückzugeben und im wahrsten Wortsinn die Seele des Menschen oder deren Handlungen darzustellen. Jede Handlung der Seele ist Verwandlung; was nottut, ist allein die Seele oder die Wirklichkeit und das ganz und gar Unersetzliche der Seele, deren reine Magie. Die Verwandlung stellt sich dann ganz von selbst ein. Darum durfte, um das noch zu sagen, die Duse jugendliche Rollen im eigenen, früh grau gewordenen Haar ohne Perücke spielen.“¹⁴⁷

¹⁴⁷ Jonas, 1993, S. 85.

8.1 Die Begegnung

Im Sommer des Jahres 1912 sollte Rilkes lang gehegter Wunsch nach einer persönlichen Begegnung mit der Duse endlich in Erfüllung gehen. Er reiste von Duino aus, am 9. Mai 1912, nach Venedig, wo er in einer der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe gehörenden Wohnung, im Mezzanin des Palazzo Valmarana, Unterkunft fand. Italien und besonders die Lagunenstadt stand ihm seit früher Zeit nahe. Vom 28 bis 31. Mai 1897 war er zum ersten Mal in Venedig gewesen, das ihm traumhaft-unwirklich und abenteuerlich erschien und ihn zu einer Reihe von Gedichten inspirierte. Diese wenigen Tage im Frühjahr 1897 hatten auf Rilke solch einen Zauber ausgeübt, dass ihn von nun an die Sehnsucht nach Venedig begleitete.¹⁴⁸

In den Jahren 1911 und 1912 verbrachte Rilke drei kürzere Zeitspannen in Venedig, bevor er sich zu jenem längeren Aufenthalt vom 9. Mai bis zum 11. September 1912 entschloss, aus dem sich die Begegnung mit Eleonora Duse ergab. Sie kam durch die Vermittlung eines gemeinsamen Freundes zustande, Carlo Placci (1862-1941). Rilke schrieb ihm am 1. Juli 1912 darüber:

„Und heute war ich bei der Duse. Was kann ich Ihnen sagen? Schon seit altersher hat es schön werden müssen- aber was ich nicht hätte vorausahnen können war diese unvergleichliche Zartheit unserer Begegnung, fast hätten wir ohne Worte verbleiben können wie Frater Egidio und König Ludwig. Wie sehr hatte ich recht, während so vieler Jahre nichts für die Verwirklichung meines Wunsches zu tun. Man soll sich nicht eigenwillig dem anderen aufdrängen, man muß vielmehr der Biegung des Weges folgen wie die Gestirne: dann geschieht alles nach dem ewigen Gesetz, im weiten All.“¹⁴⁹

Wie Rilke mehrfach ausdrücklich in seinen Briefen betonte, war es die Duse, die den Wunsch hatte, ihn persönlich kennen zu lernen. Wie mag das Interesse der italienischen Künstlerin an dem deutschsprachigen Dichter zu erklären sein, dessen Werke bis zu dieser Zeit noch nicht in Italien und nur zu einem geringen Teil in französischer Sprache erschienen waren?

Es ist denkbar, dass sie durch ihren Bekanntenkreis, und besonders durch die Fürstin Thurn und Taxis von ihm gehört und seine venezianische Adresse erfahren hatte, vielleicht auch, dass man ihr von seinen Huldigungen in seinen Werken erzählt hatte.

¹⁴⁸ Vgl. Jonas, 1993, S. 86f.

¹⁴⁹ Jonas, 1993, S. 92.

So schrieb Rilke am 16.Juli an Helene von Nostitz (1878-1944):

„Das Schönste will ich Ihnen schnell erzählen: die Duse wollte mich sehen, ich hatte nichts dazu gethan, obwohl's seit zehn Jahren einer meiner großen Wünsche war, ihr zu begegnen, nun kam es, da niemand daran dachte, von selbst, wie eines von jenen Dingen, die mit den Sternen Schritt halten unter uns, fast ohne von uns zu wissen. Und sie wohnt hier ein paar Schritte von meinem Haus, wir sehen uns viel und in Ruhe, sie hat eine unbeschreibliche Langmuth im Menschlichen, die es zuläßt, daß diese Stunden genau das sind, was sie von jeher zu ihrer Zeit werden konnten.“¹⁵⁰

Helene von Nostitz antwortete am 18. Juli:

„Wie freue ich mich über Ihr Zusammensein mit der Duse, einem der Menschen, die ohne sie zu kennen, zu denen gehört, mit denen ich manchmal still verkehre. Ich sah sie nur zweimal spielen. Es freut mich, daß Sie das von dem einfach Menschlichen sagen, weil es das ist, was uns die Sehnsucht nach den größeren Menschen gibt, das Menschliche, das sie tiefer und ernster verstehen als die übrigen.“¹⁵¹

Am 1.Juli 1912 hatte Rilkes erster Besuch bei der Duse stattgefunden, die sich in Begleitung ihrer jungen Freundin Cordula Poletti in Venedig aufhielt. Sehr schnell schon hatte Rilkes mütterliche Freundin, die Fürstin Thurn und Taxis, die ihrerseits mit der Schauspielerin gut bekannt war, von dieser Begegnung erfahren und ihn neun Tage später um einen Bericht gebeten.

Rilke war der Künstlerin gegenüber zunächst gehemmt und fühlte sich unterlegen, auch in Gedanken an die schmerzlichen Enttäuschungen, die er in Paris als Rodins Sekretär erlebt hatte. So schrieb er am 12.Juli an die Fürstin Thurn und Taxis:

„Die Erfahrung an Rodin hat mich sehr schreckhaft gemacht, allem Anders-, allem Wenigerwerden, allem Versagen gegenüber-, denn diese unscheinbaren Verhängnisse, wenn man sie einmal erkannt, sind nur zu überstehen, solange man in stande ist, sie mit derselben Stärke auszusagen, mit der Gott sie zuläßt.“¹⁵²

Doch bald schon konnte er die Hemmungen überwinden, und beglückt stellte er fest, dass bei näherem Kennen lernen eine innere Beziehung zu der Duse immer klarer zutage zu treten schien und man sich auch ohne viele Worte innerlich verstand.

„Wir waren wie zwei, die in einem alten Myster zur Handlung kommen, sprachen, wie im Auftrag einer Legende, jeder sein saches Theil. Ein Sinn kam unmittelbar aus dem Ganzen und ging sofort über uns hinaus. Wir waren wie zwei Schalen und bildeten übereinander eine Fontäne und zeigten einander

¹⁵⁰ Jonas, 1993, S. 93.

¹⁵¹ Jonas, 1993, S. 93.

¹⁵² Jonas, 1993, S. 93f.

*nur, wie viel uns fortwährend entging. Und doch wars kaum zu verhüten, daß wir uns irgendwie über die Herrlichkeit verständigten, so voll zu sein, und vielleicht dachten wir auch im selben Augenblick an den lebendigen senkrechten Strahl, der über uns stieg und fiel (immer noch) und uns so sehr füllte.*¹⁵³

Voller Stolz schrieb Rilke eine Woche später der Freundin Sidonie Nádherný:

*„Stellen sie sich vor, eines Tages wünschte die Duse mich zu sehen- und nun wohnt sie hier ganz nah, wir sehen uns fast jeden Tag ein paar Stunden, besprechen Hoffnungen, Pläne, wehmüthige und versprechende Dinge. Sie wissen, wie groß alle Jahre mein Wunsch war, ihr zu begegnen, nun kams ganz von selbst, eine von jenen Fügungen, die unendlich im Recht sind und alles für einen thun, weil man sie von Anfang an für zu groß hielt, um das Geringste für sie thun zu können.*¹⁵⁴

Nur zu gut verstand die Fürstin Thurn und Taxis Rilkes Begeisterung für die von beiden so bewunderte Künstlerin, ohne aber zugleich die Gefahren für den sensiblen Dichter zu übersehen:

*„Daß Sie die Duse kennen lernten, freut mich sehr. Ich kann mir Sie gut vorstellen, ganz verzückt natürlich, die Frau ist geschaffen, um einen Dichter zu begeistern. Mit jedem Wort von ihr klingen so viele Saiten mit, nahe und weite in Zeit und Raum, d'Annunzio hatte es tief empfunden, aber die Saite riß [...]. Aber wie beneide ich Sie, oder vielmehr, wie gerne möchte ich Ihnen beiden zuhören! Seien Sie so nett,[...] und schreiben Sie mir recht oft darüber![...] Ich kann nur zuschauen und Ihnen sagen: wenn Sie mich brauchen, rufen Sie mich!*¹⁵⁵

Die Duse hatte sich in dieser Zeit von der Bühne zurückgezogen. Rilke sah seinerseits etwas Schicksalhafteres in seiner Begegnung mit der Schauspielerin zu einem Zeitpunkt, als sie ihn dringend zu brauchen schien:

*„Ich sehe die Duse viel und freundschaftlich; sicher, sicher es war keine Spur Zufall darin, daß wir einander jetzt begegnet sind, sie wie ich irgendwie im Übergang, abwartend, zögernd fast, vielleicht, vielleicht (wer darf es sagen?) schon wieder wollend mit dem alten Willen. Für mich ists viel und sie behauptet, ich wäre im Augenblick eine Art Beistand für sie-: jedenfalls, sehend, daß sie´s nöthig hat, thu ich alles, es wenigstens im geringsten zu sein, wunderlich vorbereitet, das, was sie durchmacht, zu fühlen, einzusehen, fast vorauszuwissen.*¹⁵⁶

¹⁵³ Jonas, 1993, S. 95.

¹⁵⁴ Jonas, 1993, S. 95.

¹⁵⁵ Jonas, 1993, S. 96.

¹⁵⁶ Jonas, 1993, S. 96f.

Zwei Dinge beeindruckten Rilke besonders an der Duse: ihr Lächeln und ihre Schwermut:

„...sicher eines der berühmtesten, die je gelächelt worden sind, ein Lächeln, das keinen Raum braucht, das nichts widerruft, nichts verdeckt, durchsichtig ist wie ein Lied und doch so voll hinzukommenden Wesens, daß man versucht ist, aufzustehen, wenn es eintritt.“¹⁵⁷

Wie erwähnt beeindruckte in jenen Juli-Wochen in Venedig auch die Schwermut der Duse, die in jeder ihrer Gesten lag, eine Stimmung, die sich allmählich immer stärker auch auf ihn übertrug. So berichtete Rilke der Fürstin:

„Die Duse war sehr großartig heute, von einer Traurigkeit, wie Wolkenbildungen oben sie haben können, man legt's traurig aus, aber im Grunde ist doch nichts als immenser Raum, nicht heiter, nicht trostlos, - groß.[...] heute abend haben wir einander recht ohne Furcht angesehen, Ernst gegen Ernst, Wehmuth gegen Wehmuth: es scheint, wir können einander nicht schaden.“¹⁵⁸

Andererseits konnte Rilke eine gewisse Enttäuschung nicht verbergen: dass nämlich die einst so anmutige Schauspielerin viel von ihrer schlanken Schönheit eingebüßt hatte und dass ihre äußere Erscheinung von den Folgen eines seit ihrer Jugend immer wieder auftretenden Lungenleidens und Enttäuschungen in ihrem Leben zu ihrem Nachteil geprägt worden war.

Weiters deutete Rilke gegenüber der Fürstin von Thurn und Taxis auch eine gewisse Belastung an, die das Zusammensein mit der Duse ihm auferlegte.¹⁵⁹

Obwohl sich die nunmehr 54 jährige Duse drei Jahre zuvor, vorläufig, wie es damals hieß, von der Bühne zurückgezogen hatte, litt sie ohne Zweifel zunehmend darunter, dass ihr Echo, die Verehrung des Publikums, die sie so nötig hatte, fehlten. Die Hoffnung auf eine Rückkehr zum Theater setzte sie in dieser Zeit auf ein Drama, das ihre Freundin Cordula Poletti unter ihrer Anleitung für sie zu schreiben versuchte. Es stellte sich jedoch bald heraus, dass die junge Dramatikerin dieser Aufgabe nicht gewachsen war. So führte die Zusammenarbeit der beiden Frauen allmählich zu ernststen Meinungsverschiedenheiten. Besorgt schilderte Rilke der Fürstin am 20. Juli diese wenig schöne Situation:

„[...] Vorwurf und Bitterkeit, Wehmuth und Ohnmacht ist immer mehr zwischen den beiden, beide lähmend, bekümmern, das, was sie gegenseitig,

¹⁵⁷ Jonas, 1993, S. 97.

¹⁵⁸ Jonas, 1993, S. 97ff.

¹⁵⁹ Vgl. Jonas, 1993, S. 97ff.

großmüthig und froh, von einander erwarteten, in Verdacht ziehend, verringern, herabsetzend; ganz und gar auf beiden Seiten gefährdend. ¹⁶⁰

Rilke wurde in diese Schwierigkeiten hineingezogen und versuchte zu vermitteln, ohne etwas ändern zu können:

„Ich spreche stundenlang mit Beiden, mit dem Einen, mit dem Anderen, verstehe, erleichtere für den Moment, komme in den Verdacht, helfen zu können und habe doch nicht das rechte Wort, den entscheidenden Einfall. Bin immer noch der Meinung, daß Mme Poletti jetzt fortgehen müßte [...], aber die Duse selbst drängt weg und hält zurück in Einem, aus Sorge, glaub ich, vorm Alleinbleiben. Voilà où nous sommes. (23.Juli).“ ¹⁶¹

Rilke engagierte sich seelisch sehr und unternahm gleichzeitig auch den Versuch beide Frauen zu verstehen. Immer wieder ist in Rilkes Briefen der Wunsch zu lesen, Hilfe zu bringen, ohne zunächst eine Möglichkeit zu sehen:

„ Ich gäbe viel darum, könnte ich die Duse auf einen frohen Gedanken bringen, bis an den Anfang einer Hoffnung, aber ich seh, ich muß vorsichtig sein, hätte man Kräfte, aber ich hab nur ein Stückchen Kraft, groß wie das Kolophonium für den Fiedelbogen, gerade nur brauchbar, um vor dem Spielen ein, zwei Mal drüber hinzustreichen.“ ¹⁶²

Ungeachtet seiner Verehrung stand Rilke jedoch der Künstlerin nicht kritiklos gegenüber, er sah ihre Schwächen deutlich, wie er in einem Brief an die Fürstin schrieb:

„Jetzt nutzt sie sich ab, verwohnt sich den eigenen Körper, ohne andere Stelle, wie sie ist. [...] Es geht eine Unlust, dazusein, in gewissen Momenten von ihr aus, die so penetrant ist, daß den Dingen um sie herum gleichsam die Zähne ausfallen.“ ¹⁶³

Plötzlich, gänzlich unerwartet, konnte die Duse in eine tiefe Depression, die typisch venezianische Smara, verfallen, die sich auf den Dichter übertrug und ihn zu zerstören drohte. So berichtete die Fürstin in ihren Erinnerungen von der Sorge Rilkes um die Duse, die eines Tages, nach einer erregenden Auseinandersetzung mit ihrer Freundin, spurlos verschwunden war um am nächsten Morgen, wortlos wieder aufzutauchen. Eine weitere tragisch komische Episode jener Zeit berichtete Rilke später seinem französischen Übersetzer Maurice Betz. Eines Tages soll sich eine Fliege in den Vorhängen von Duses Zimmer verfangen

¹⁶⁰ Jonas, 1993, S. 101.

¹⁶¹ Jonas, 1993, S. 101.

¹⁶² Jonas, 1993, S. 103.

¹⁶³ Jonas, 1993, S. 103.

haben. Die Duse litt unter dem lauten Summen derart, dass alle Anwesenden sich auf die Suche begeben mussten. Die Fliege aber sei unauffindbar geblieben. Einmal hatte sie sich still verhalten, aber dann habe das Summen aus einer dunklen Ecke wieder eingesetzt und eine hysterische Reaktion der Duse hervorgerufen. Sie glaubte, „eine Art gigantische Spinne“ zu sehen, „die den ganzen Himmel verfinsterte“¹⁶⁴, und war einer Ohnmacht nahe. Sie floh aus dem Zimmer und ließ sich an jenem Tag nicht mehr sehen.

Wenn Rilke auch die komische Seite solcher Ausbrüche durchaus sah, so waren sie für ihn doch eine starke nervliche Belastung. Zugleich aber wurde er sich immer stärker bewusst, dass die Duse auf Grund ihres Temperaments auch unbedeutende Ereignisse des täglichen Lebens ins Dramatische steigern musste, sicherlich umso mehr zu jener Zeit, da sie sich vom Theater zurückgezogen hatte. Rilke führte die Schwermut der Duse darauf zurück, dass ihr Leben in jener Zeit unausgefüllt war, dass sie darunter litt, weder ein Theater, noch ein für sie geeignetes Drama gefunden zu haben, nur um noch einmal, als alternde Schauspielerin, eine neue Karriere zu beginnen.¹⁶⁵

Trotz mancher enttäuschender Erfahrungen während des gemeinsamen Venedig-Sommers 1912 war dennoch in Rilke der eine Wunsch zurückgeblieben: alles zu versuchen, um der Duse noch einmal zu dem Ruhm zu verhelfen, der ihr „zustehe“. Offenbar hatte ihre Sehnsucht nach einer Rückkehr auf die Bühne oft im Mittelpunkt ihrer Gespräche gestanden, und nach wie vor hegte sie große Hoffnung auf ein Gelingen seiner Bemühungen.

Dies findet sich auch in einem Brief bestätigt, den sie an Rilke richtete, kurz vor der Abreise aus Venedig.¹⁶⁶

„ An Rainer Maria Rilke,

Sie haben mit mir über Kunst geredet und ich habe in Ihrer Gegenwart mit anderen darüber geredet, doch das schöne Paradies der Arbeit ist ferne und zu verborgen, als daß man an der Hand der Toren dorthin gelangen könnte.

Hier sagte mir jemand, Sie hätten früher bereits einmal schöne Worte an mich gerichtet, die ich nicht gelesen hätte.

¹⁶⁴ Vgl. Jonas, 1993, S. 105.

¹⁶⁵ Vgl. Jonas, 1993, S. 105ff.

¹⁶⁶ Vgl. Jonas, 1993, S. 114.

*Ich liebe Sie und habe heute mehr Mut, Sie zu grüßen und Ihnen zu sagen:
Vergessen sie mich nicht.*

E.D.

Venedig, 7.8.12

*Nur Sie allein vermögen das Wunder zu vollbringen.*¹⁶⁷

Rilke war überzeugt, dass die Aussicht auf eine erneute, schauspielerische Betätigung der Künstlerin bei ihrer derzeitigen, angegriffenen Gesundheit neuen Lebensmut geben würde. Nach wie vor blieb die Einrichtung eines eigenen Theaters für die Duse Rilkes sehnlichster Wunsch. Eine Bühne, die ganz nach ihren Wünschen gestaltet werden und ihrer Kunst gewidmet sein sollte.¹⁶⁸

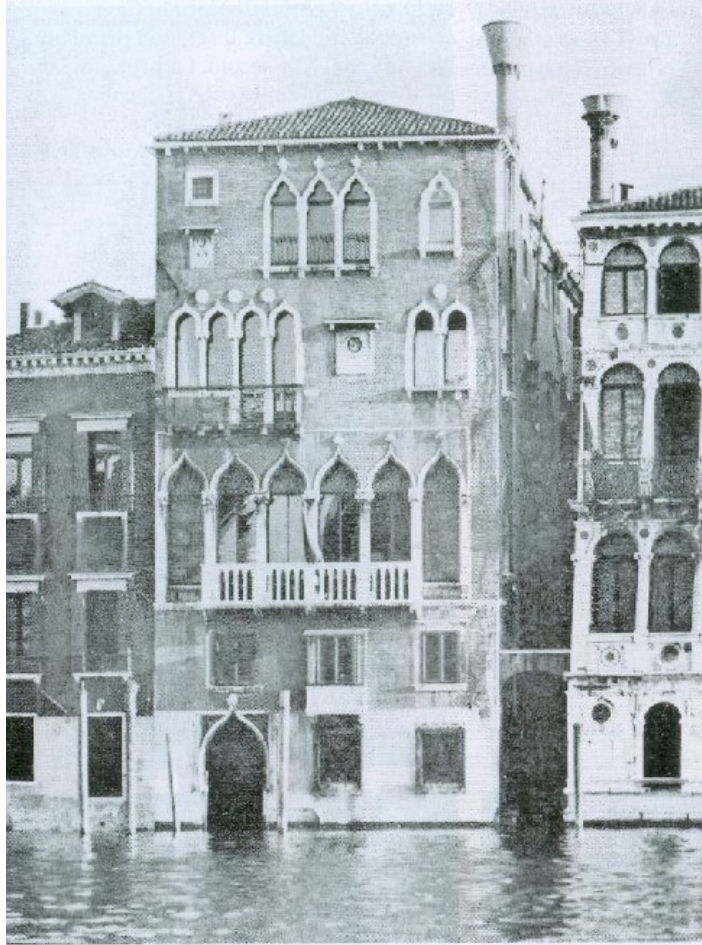
Trotz aller Bemühungen aber blieben Rilkes Pläne erfolglos. Viele Jahre später erinnerte sich Rilkes Freundin Magda von Hattingberg an eine Äußerung des Dichters während eines gemeinsamen Aufenthaltes in Venedig im Mai 1914, aus der die Enttäuschung über das Nicht-Gelingen seiner Pläne hervorgeht:

*„[...] in diesem Garten hier habe ich einen Brief geschrieben in Sachen der Duse, zu dem mich nichts bestimmte als die rastlose Unruhe, ihr irgendwo ein Theater offenzuhalten für den Fall, als sie noch einmal imstande sei, aufzutreten. Ich hab's durchgelitten, daß sie noch einmal spielen wollte [...] weil die paar Leute, die's hätten ermöglichen können, verhandelten statt zu handeln, weil niemand recht zugriff...“*¹⁶⁹

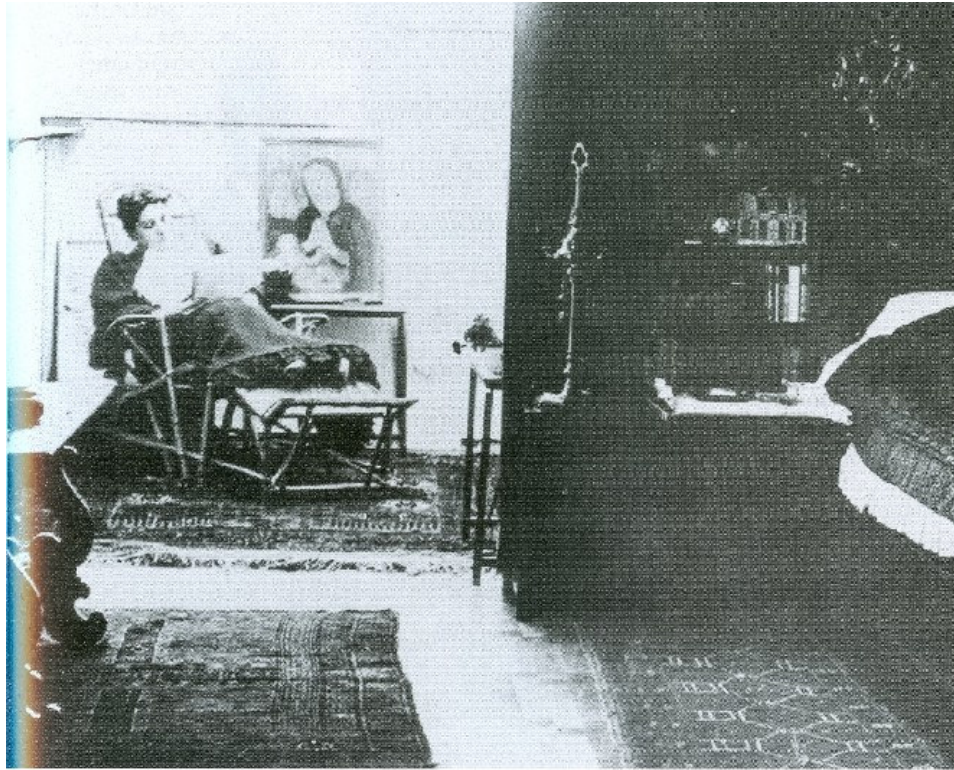
¹⁶⁷ Brief von Eleonora Duse vom 7.8. 1912. Zit. nach Jonas, 1993, S. 114.

¹⁶⁸ Vgl. Jonas, 1993, S. 118.

¹⁶⁹ Jonas, 1993, S. 123.



27. Palazzo Wolkoff in Venedig : „Il mio cuore è rimasto sempre a Venezia”
(„Mein Herz ist immer in Venedig geblieben.“)
28. Eleonora Duse am Balkon



29. Eleonora Duses Zimmer im Palazzo Wolkoff- eines der wenigen privaten Fotos.



30. Eleonora Duse in einer Gondel in Venedig um 1894/95

8.2 Eleonora Duses letzte Jahre und Rilkes Erinnerung

Der Film als neues Medium übte seit langem eine Faszination auf die Duse aus. Nach anfänglichem Zögern, war sie im Jahre 1916 bereit, in dem Film „Cenere“ (Asche) die wichtige Rolle der Mutter des Helden zu übernehmen. Der Film basiert auf einem Roman der späteren Nobelpreisträgerin Grazia Deledda. Obgleich der 1917 zur Aufführung gelangte Film kein Erfolg wurde, hätte die Duse gern an weiteren Filmprojekten teilgenommen, doch machten die Ereignisse des ersten Weltkrieges alle diesbezüglichen Pläne zunichte.



31. „CENERE“- Filmplakat : Eleonora Duses erster und einziger Film.



32. Szenenausschnitte aus dem Film „CENERE“.



33. Unten: Die Schlusszene und das Finale des Films; dieselbe Szene ist am Filmplakat zu sehen. (1916)

Anfang 1921 aber entschloss sie sich, nach mehr als zehnjähriger Abwesenheit vom Theater, ihre Bühnenlaufbahn wieder aufzunehmen. Am 5. Mai 1921 trat sie in Turin, wo sie sich besonders heimisch fühlte, in der Rolle der Ellida in Ibsens Drama „Die Frau vom Meer“ auf. Der Abend wurde ein großer Triumph für sie. Viele alte Verehrer, aber auch besonders junge Leute kamen, um ihr einen begeisterten Empfang zu bereiten. Einer davon war Edouard Schneider, Freund und Biograph der Duse, er berichtete:

*„Hochrufe und Blumen flogen ihr zu, einstimmige Dankbarkeit, aller Augen waren naß; die Menge hatte begriffen, welch ein Kleinod ihr da zurückgegeben war.“*¹⁷⁰

¹⁷⁰ Jonas, 1993, S. 127.



*34. Statue aus Elfenbein mit Gold von Ermete Zacconi: als Geschenk für die Duse zur Rückkehr auf die Bühne, 1921
Museo civico di Asolo*

Ermutigt durch ihren Erfolg, trat sie im Dezember 1922 zum ersten Mal in dem auf ihren Wunsch für sie geschriebenen Drama „Così sia“ (So sei es) auf. Sein Verfasser war kein anderer, als der mit der Duse befreundete Herzog Tommaso Gallarati-Scotti. Die Herzogin stand in Kontakt mit Rilke und kaum hatte sie ihm das tief religiöse Werk ihres Mannes zugesandt, in dessen Mittelpunkt die Duse in der Gestalt der leidenden Mutter steht, als er noch am selben Abend nach dessen Lektüre sich voller Begeisterung äußerte:

„Ich habe es laut, mit ununterbrochener Aufmerksamkeit gelesen, indem ich mich mehr und mehr der traurigen Stimmung unterwarf, die davon ausgeht. Wie sehr verstehe ich, daß Sie es lieben, dies Werk einer glühenden und reinen Überzeugung! Und wie sollte man dabei nicht an die Duse denken! Wie sehr gern möchte ich diese unvergleichliche Trauer ihrer Stimme, ihres Körpers und ihres Herzens noch einmal erleben!“¹⁷¹

Bei der Premiere in Rom im Dezember 1922 fand Gallarati-Scottis Stück allerdings keinen Anklang beim Publikum. In diese Zeit, Ende 1922, also kurz nach seiner Machtübernahme, fiel die Begegnung der Duse mit Mussolini, einem großen Verehrer ihrer Kunst, der sie in ihrem Hotel in Rom aufsuchte. Als er ihr später eine lebenslängliche Rente anbot, lehnte sie jedoch ab, denn ihre Sehnsucht war und blieb ein eigenes Theater, ein Wunsch, den ihr auch Mussolini nicht erfüllte. Gastspiele in London und Wien folgten 1923, bis die Duse sich entschloss, noch einmal, zum dritten Mal in ihrem Leben, eine Tournee durch die Vereinigten Staaten bis Kuba zu unternehmen, bei der sie mit ungewöhnlichen Gagen rechnen konnte. Da sie in der Kriegs- und Nachkriegszeit ihr gesamtes Vermögen eingebüßt hatte und sich immer häufiger in finanziellen Schwierigkeiten befand, zwang sie sich noch einmal, die Mühen einer solchen Gastspielreise auf sich zu nehmen:

„Ich muß abreisen, nach New York – ich muß, aber Gott weiß, welche Angst mich quält. Doch ist es vielleicht die letzte Anstrengung, und meine Seele wird Frieden finden, wenn ich durchhalte bis zum Ende.“¹⁷² Schrieb sie kurz vor ihrer Abreise an ihre Tochter Enrichetta.

¹⁷¹ Jonas, 1993, S. 128ff.

¹⁷² Jonas, 1993, S. 130.



35. *Eleonora Duse und ihre Tochter Enrichetta, ca.1908-1910.*

Am 29. Oktober 1923 trat sie in der Metropolitan Opera in New York mit großem Erfolg als Ellida in Ibsens Drama „Die Frau vom Meer“ auf. Aber auch D'Annunzios „La città morta“ stand wieder auf ihrem Programm, ebenso wie Gallarati-Scottis „Così sia“, das in New York, im Gegensatz zu Rom, eine positive Aufnahme fand.

Mit ihrer Truppe überquerte die Duse in der Eisenbahn den weiten Kontinent, und vorerst konnte sie mit äußerster Willenskraft ihrer Erschöpfung Herr werden. Von San Francisco aus schrieb sie ihrer Tochter:

„Vielleicht habe ich genug gelitten, um sagen zu dürfen, daß ich hoffe, Dich wiederzusehen [...]. Von Januar an, den ganzen Februar hindurch, war das Leben hart [...]. Laß uns hoffen, hoffen miteinander zu sprechen! Von hier aus wird ein langer Weg bis New York sein [...]. Ich hoffe, die Kraft zu haben, alles zu tun, und Dich wiederzufinden.“¹⁷³

Diese Hoffnung erfüllte sich jedoch nicht. Die mit dieser Reise verbundenen Anstrengungen und klimatischen Belastungen waren zu groß für ihre stark angegriffene Gesundheit. Am 5. April zog die Duse sich in Pittsburgh eine Lungenentzündung zu, die zwei Wochen später ihren Tod herbeiführte.¹⁷⁴

¹⁷³ Jonas, 1993, S. 130ff.

¹⁷⁴ Vgl. Jonas, 1993, S. 132.



36. *Fotographie von Arnold Genthe 1869-1942*
Eleonora Duses letzte Photographie: entstanden während ihrer letzten Nord-
Amerika-Tournee 1923/24.
Museo civico di Asolo

8.3 Die letzten Tage

Über die letzten Tage ihres Lebens berichtete eine ihrer Betreuerinnen, Maria Avogardo:

„Der Gesundheitszustand der gnädigen Frau hatte sich bis nach Kalifornien recht gut gehalten, aber die Rückreise von Los Angeles nach Detroit war sehr anstrengend für sie. Die langen Reisen, der häufige Klimawechsel und vor allem der furchtbare Eindruck der Prärie längs der Eisenbahn, dem ihr Gemüt nicht gewachsen war. Die Arbeit fing an, auf ihr zu lasten. Sie mochte die amerikanischen Städte gar nicht, des rauhen Klimas wegen und sehnte sich nach dem Ende der Reise und nach ihrer schönen italienischen Sonne. Am 5. April spielte sie im Syria Mosque Theater in Pittsburgh. Sie spielte mit dem heißen Wunsch, bald zu einem Ende zu kommen. Im letzten Akt hat sie das Wort „Sola“ so erschütternd gesprochen, wie es nie zuvor jemand aus ihrem Munde gehört hatte; ihren Freunden, die dabei waren, ging es durchs Herz.“¹⁷⁵

Je mehr ihre Kräfte nachlieen, desto dringender wurde ihr Wunsch, nach Italien zurückzukehren. Maria Avogardos Bericht zufolge war sie überzeugt, dass die Heimreise nahe bevorstand. Noch zwei Tage vor ihrem Tod habe sie gesagt:

„Oh! Ich möchte heimkehren in ein Kloster und Ruhe haben, Frieden! Das Leben ist fürchterlich, ich habe nicht die Kraft, es noch einmal auf mich zu nehmen.“¹⁷⁶

In der Nacht des 21. April 1924 verschied die Künstlerin im Schenley Hotel, das heute zum Campus der University of Pittsburgh gehört. Ihre letzten Worte waren:

„Wir fahren gleich ab. An die Arbeit, an die Arbeit. Abreisen, schaffen, deckt mich zu.“¹⁷⁷

Während der Heimkehr nach Italien auf dem italienischen Kreuzer Duilio wurden der Schauspielerin höchste Ehren zuteil. In Rom hatte man über dem Torbogen der Kirche Santa Maria degli Angeli in großen Lettern die Worte angebracht: *„Friede in Gott dem ruhelosen Sehnen der Eleonora Duse erleben in der Stunde der Rückkehr von ihrer letzten Pilgerfahrt Rom und die Mutter Italien.“*

Und als ihre Leiche im Frühjahr 1924 aus den USA überstellt wurde und das Schiff durch Gibraltar fuhr, flaggten die Schiffe aller Nationen Halbmast, und in Genua empfing den Sarg die Königin.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Jonas, 1993, S. 132.

¹⁷⁶ Jonas, 1993, S. 133.

¹⁷⁷ Jonas, 1993, S. 133.

¹⁷⁸ Vgl. Jonas, 1993, S. 140.



37. Oben: Das Schiff „Duilio“, mit dem der Leichnam von Amerika nach Italien gebracht wurde.



38. Unten: Eleonora Duses Sarg, beim Ausladen aus dem Schiff „Duilio“.

Ihre endgültige Ruhestätte fand Eleonora Duse in Asolo, jenem kleinen, unweit von Venedig gelegenen Gebirgsort, wo sie sich Jahre zuvor in das ihr gehörende Haus zurückgezogen hatte. Nun war ihr Wunsch in Erfüllung gegangen:

„Ich will in Asolo ruhen, zwischen dem Montello und dem Monte Grappa, und über meinem Grab soll geschrieben stehen:

„Begnadet Verzweifelnd Vertrauend.“¹⁷⁹

¹⁷⁹ Jonas, 1993, S. 140.



39. Oben: Die Beerdigung Eleonora Duses in Asolo



40. Unten: Eleonora Duses Grab in Asolo am Friedhof „Sant Anna“
(Bild aufgenommen am 3.4. 2007-9:46)

9. Studienreise: ASOLO – Persönliche Eindrücke

In der Zeit, als ich meine Arbeit zu Eleonora Duse schrieb, zog es mich zweimal in die Stadt, in die sich Eleonora Duse zu Lebzeiten ab und an zurückgezogen hat, um sich von den Strapazen ihres Lebens auf der Bühne zu erholen. Nach ihrem Tod am 21. April 1924 in Pittsburgh, wurde sie in Asolo am 13. Mai 1924 dort begraben.

Asolo wird von antiken Stadtmauern eingefasst und von einer Burg beherrscht die am Gipfel des Monte Ricco liegt. Das Herz des Ortes ist die zentral gelegene Piazza Garibaldi mit einem Brunnen aus dem 16. Jahrhundert mit dem geflügelten Löwen von S. Marco.

Asolo hat ein besonderes Flair, das durch kleine Gassen, Palazzi, Laubengänge und einer üppigen Vegetation unterstrichen wird.

Nachdem ich im Stadtmuseum den Raum „Eleonora Duse“ betreten hatte und dort auf einige Erinnerungsstücke, wie Bilder, Photos, Möbel, Gebrauchsgegenstände, Kleider und Briefe gestoßen bin, die teilweise in meiner Arbeit verwendet wurden, verwandelte sich der ganze Ort für mich in ein Museum und ich hatte das Gefühl, auf Eleonoras Spuren zu wandeln.

Zurück auf den Gässchen kam ich am „Hotel Duse“, der „Piazzetta Duse“ und der „Piazza Gabriele D`Annunzio“ vorbei. Die natürlich erst im Nachhinein so Benannten lassen erkennen, dass das Städtchen die berühmten Persönlichkeiten seiner Vergangenheit würdigt und deren Ruhm an ihre Fahnen heftet.

Auf dem Weg zum etwas abgelegenen Friedhof „Sant´ Anna“, umgeben von sanften Hügeln mit Olivenbäumen und Wein, kommt man am Haus der Duse vorbei, das, wie die persönlichen Gegenstände im Stadtmuseum, sehr bescheiden wirkt und eine Gedenktafel trägt. Auf der Rückseite des Hauses befindet sich eine kleine Terrasse, die jedoch nur von der Burg aus sichtbar ist und den Blick über die bezaubernde Landschaft und den Friedhof in der Ferne freigibt.

Am kleinen, idyllischen Friedhof angekommen, hielt ich nach einem Mausoleum oder einer prunkvollen letzten Ruhestätte Ausschau, fand jedoch, ganz Eleonora

Duses Naturell entsprechend, einen schlichten Grabstein aus weißem Marmor.

Nicht nur ich, sondern auch viele andere Menschen besuchen und besuchten dieses Grab aus Verehrung, wie zum Beispiel Laurence Oliver und Vivien Leigh während eines Venedig Aufenthalts im Mai 1957.¹⁸⁰

Nachdem ich mich sehr intensiv mit der Persönlichkeit Eleonora Duses, die auf mich eine unerklärliche Faszination ausübt, auseinandergesetzt habe, waren diese beiden Reisen ein weiteres Eintauchen in eine versunkene Welt aus längst vergangener Zeit, die doch durch die Intensität ihrer Person, für mich an Reiz nichts verloren hat.

Die Studienreisen nach Asolo sind fotografisch dokumentiert. Ich nehme mir hier den Platz, um die Bilder, die ich in meiner Arbeit nicht verwendet habe, einzubringen:

¹⁸⁰ Vgl. Sheehy, 2003, S. 325.



*41. Eleonoras Bücherregal:
Holzregal mit vier Türen und eine bescheidene Büchersammlung
Museo civico di Asolo*



42. *Eleonora Duses Ring: Gold mit weißer Perle*
Museo civico di Asolo



43. *Russisches Collier aus Gold: 18. Jahrhundert*
Museo civico di Asolo



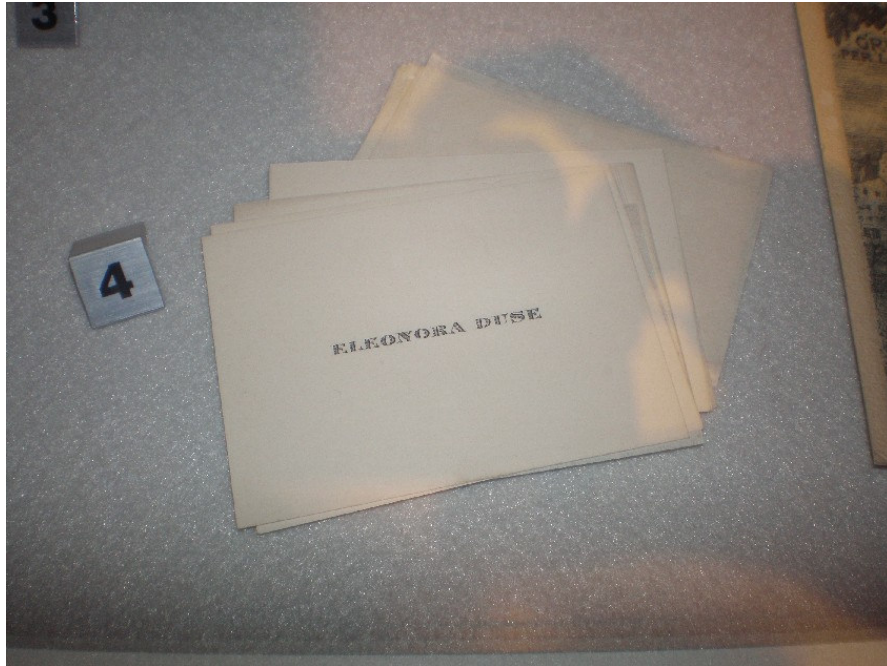
44. *Silberne Platte mit Masken im klassischen Griechischen Design
Ein Geschenk vom Teatro Comunale Trieste 1902
“ELEONORA DUSE
LA DIREZIONE
DEL TEATRO COMUNALE GIUSEPPE VERDI
TRIESTE MCMII” (Museo civico di Asolo)*



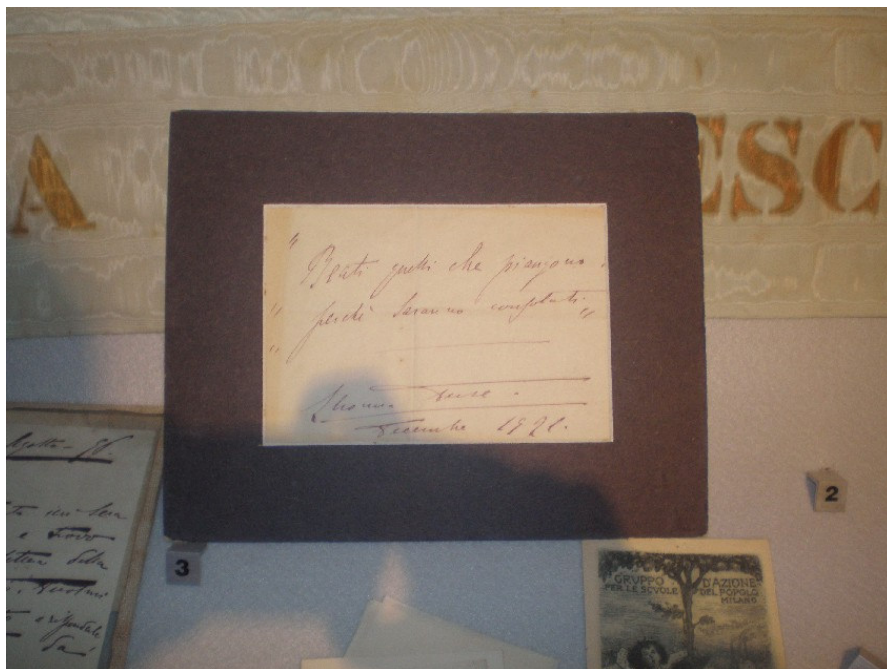
45. *Zwei Flaschen des Parfums „Guerlain” (Il profumo di Eleonora Duse)
(Sie war eine sehr bescheidene Frau aber dieses Parfum bestellte sie sich
extra aus Frankreich)
Museo civico di Asolo*



46. Photographie Eleonora Duse in „La signora delle Camelie” di Alexandre Dumas (fils) Museo civico di Asolo



47. Eleonora Duses Visitenkarten
 Museo civico di Asolo



48. Autogrammkarte Eleonora Duses:
 „Beati quelli che piangono perché saranno consolati“
 “blessed are those who weep, for they shall be consoled”
 Museo civico di Asolo



49. Brief mit Kuvert : an Constance Flecher
 Museo civico di Asolo



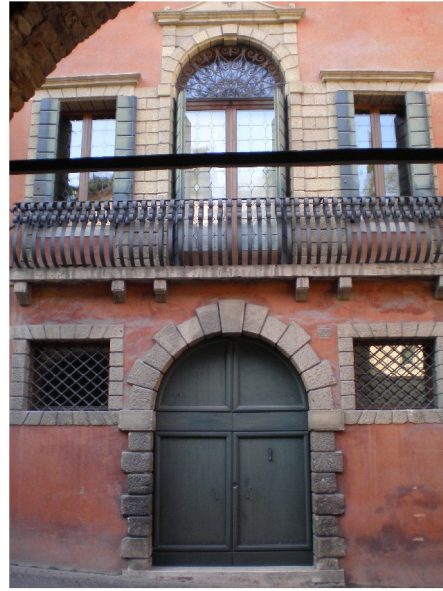
50. Hotel Duse in Asolo



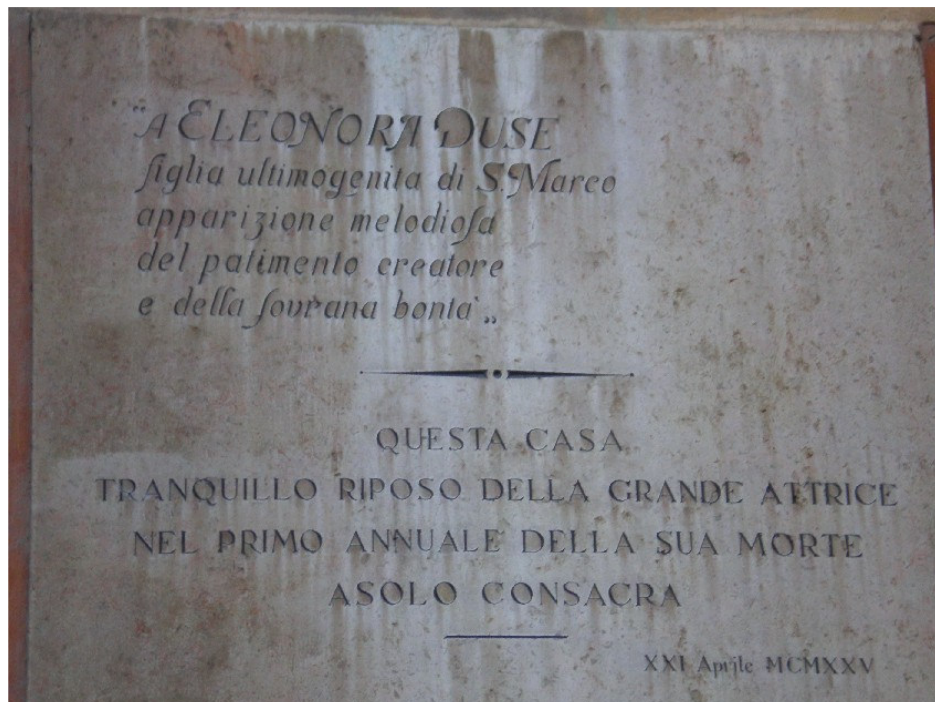
51. Piazzetta Eleonora Duse in Asolo



52. Piazza Gabriele D'Annunzio in Asolo



53. *Eleonora Duses Haus in Asolo*



54. *Gedenktafel: angebracht am Haus Eleonora Duses*



55. Nina Korecky am Grab der Duse, während ihres Rechercheaufenthaltes in Asolo, am 03.04. 2007 – 9: 49.



56. Laurence Oliver und Vivien Leigh besuchen das Grab der Duse in Asolo, während eines Aufenthaltes in Venedig, 1957.

10. RESÜMEE

Eleonora Duse gab sich ihrem Leben als Schauspielerin hin. Es ist immer die Liebe zur Kunst, die sie antreibt. Sie ist eine physisch liebende Frau, sie „...will alles Äußerliche, die Besonderheit des Augenblicks, ihres eigenen Selbst und ihres Liebhabers ausschalten, sie will sich gänzlich in eine sinnliche Nacht verlieren, die ebenso dunkel ist wie der Schoß der Mutter. Und ganz besonders will sie jene Trennung aufheben, die den Mann ihr gegenüberstellt, sie will mit ihm verschmelzen.“¹⁸¹

Hierin liegt die sublimierte Sinnlichkeit begründet, die Eleonora Duse ausstrahlte. Wir kommen ihr auf die Fährte bei der Betrachtung ihrer selbststilisierten Porträts, die eine Eleonora zeigen, wie sie sich sehen wollte– schwere Lieder über halbverhangenen Augen, leicht geöffneter Mund, den Kopf leicht nach hinten geneigt- ständig von einer Aura der Melancholie begleitet. Sie hat sich ihr Leben lang preis- und hingegeben.

Gabriele D´Annunzio schenkte sie alles, was sie geben konnte. Sie verliebte sich nicht nur in den Mann, sondern auch in seine Liebe zur Kunst und zum Leben. Sie änderte ihr bisheriges Repertoire, spielte fortan fast ausschließlich nur seine Stücke, die, größtenteils ungeeignet für Theater, durch ihre Darstellung Erfolg hatten. Sie dachte daran, gemeinsam mit ihm ein Theater zu eröffnen und stürzte sich in Schulden, um seinen Wünschen gerecht zu werden. Doch als ihr Erfolg größer wurde als seiner, beschnitt er ihre Person, was sie fast in den Abgrund stürzte.

Ihre Liebe zur Kunst rettete sie. Die Dramen Henrik Ibsens, und die Verkörperung dessen Frauengestalten, retteten sie oft aus einer aussichtslosen, einsamen Lebenssituation. Sie fühlt sich durch sie verstanden und verschmilzt einerseits mit der jeweiligen Figur zu einer Symbiose, andererseits gibt ihr die Darstellung dieser Frauen die Möglichkeit, ihre eigene Befindlichkeit darin widerzuspiegeln. „[...] der Dichter gibt bloß den Stoff, in welchem sie sich zeigen, an welchem sie sich offenbaren kann. Bei ihr ist es umgekehrt; sie kriecht in den Dichter völlig

¹⁸¹ Balk, 1994, S. 181.

*hinein, verschwindet in ihm, und was am Ende wieder herauskommt, ist seine Natur und sein Geschöpf.*¹⁸²

Das charakterisiert diese einfühlsame Künstlerin.

Rilkes Verehrung, Bewunderung und Freundschaft, besonders der gemeinsame venezianische Sommer 1912, halfen ihr über eine Zeit hinweg, in der sie ihre Schaffenspause und die Abstinenz von der Bühne, plagten. Sie schätzte die Gespräche mit Rilke sehr, in denen sie sich mit ihm über Kunst unterhalten konnte. Eleonoras Melancholie und Rilkes Sensibilität machten sie zu Seelenverwandten und inspirierten ihn zu den Frauengestalten seiner Dichtungen. Die treue Freundschaft, Gespräche und Briefe Rilkes, die Eleonora „liebte“ und durch die sie sich getragen fühlte, trugen nicht unwesentlich dazu bei, den Weg und die Kraft zurück zur Bühne zu finden.

Jeder der drei Weggefährten beeinflusste sie in ihrer Persönlichkeit und in ihrer künstlerischen Arbeit.

In Anbetracht des Lebens dieser eindrucksvollen Schauspielerin, die während ihres Schaffens, den Darstellungsstil ihrer Zeit revolutionierte muss man sich die Zusammenarbeit zwischen Schauspielerin und Autor vor Augen führen. Einerseits adaptierte sie Henrik Ibsens Frauenfiguren ganz nach ihrem Stil, andererseits hat sie sich in der direkten Zusammenarbeit mit Gabriele D´Annunzio emotional und künstlerisch fast bis zur absoluten Selbstaufgabe bringen lassen.


Es ging immer um Inspiration. Bei Rainer Maria Rilke inspirierte sie, bei Herik Ibsen wurde sie inspiriert und bei Gabriele D´Annunzio hätte es eine gegenseitige Inspiration sein sollen, die aber nur in den Anfängen der Zusammenarbeit wirklich tragbar war.

Das Faszinierende dabei ist jedoch dass sie nie müde wurde, immer ihre Authentizität bewahrte und von der Liebe zur Kunst wie besessen war.

„[...]... Das Wort für meinen heutigen Tag – (und die Tage vergehn und alles vergeht) ist: Zärtlichkeit und Glaube.

¹⁸² Nielsen, 1994, S. 30f.

*Zärtlichkeit für alle Dinge und für jegliches Wesen, das leiden und kämpfen kann;
Glaube – an das Ideal der Kunst die unsere Trösterin ist. Die einzige.“¹⁸³*



57. Unterschrift: Eleonora Duse.

¹⁸³ Resevic-Signorelli, 1952, S. 47.

11. LITERATURVERZEICHNIS

Bab, Julius : Kränze dem Mimen: dreißig Porträts großer Menschendarsteller im Grundriß einer Geschichte moderner Schauspielkunst, Emsdetten, Lechte Verlag, 1954.- 368 S.

Bahr, Hermann: Kulturprofil der Jahrhundertwende: Essays von Hermann Bahr ; zum 100. Geburtstag des Dichters: Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann, Wien, Bauer Verlag, 1962.

Bahr, Hermann: Theater der Jahrhundertwende: Kritiken von Hermann Bahr: Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Hrsg. vom Land Oberösterreich u. von d. Stadt Linz, Wien, Bauer Verlag, 1963.

Balk, Claudia: Theatergöttinnen: Inszenierte Weiblichkeit ; Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse ; [Katalog zu drei Ausstellungen im Deutschen Theatermuseum München: "Jungfrau in Waffen" Clara Ziegler, 2.9. - 16.10.1994, "Femme fatale" Sarah Bernhardt, 23.10.1994 - 8.1.1995, "Femme fragile" Eleonora Duse, 20.1. - 12.3.1995] / Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Basel / Frankfurt am Main / Stroemfeld, Roter Stern, 1994. - 247 S.

Duse, Eleonora: Briefe, in: Resnevic-Signorelli (Hrsg.): Eleonora Duse : Briefe, Gütersloh, C. Bertelsmann Verlag, 1952. – 80 S.

Friedrich Ina (Hrsg.): Rainer Maria Rilke: Gesammelte Werke. Klassiker der Weltliteratur, Eurobuch-Eurobooks, Geneva, 1998, S. 571.

Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau: Elisabeth Bergner – ein Image / Blickpunkte; Bd. 7, Wien, Braumüller, 1999. – 246 S.

Jonas, Iلسedore B.: Rainer Maria Rilke und die Duse / Iلسedore B. Jonas. Die weiße Fürstin / Rainer Maria Rilke. - Erstausg., 1. Aufl., Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1993. - 159 S.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas: X. Band: Naturalismus und Impressionismus III. Teil: Holland, Belgien, Lettland, Litauen, Estland, Polen, Tschechoslowakei, Jugoslawien, Bulgarien, Ungarn, Rumänien, Italien, Spanien, Portugal, Türkei, Griechenland, Salzburg, Müller Verlag, 1974.

Maurer, Doris: Eleonora Duse: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / dargestellt von Doris Maurer, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1995. - 156 S.

Möhrmann, Renate [Hrsg.]: Die Schauspielerin: zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, 1. Aufl., Frankfurt am Main/Leipzig, Insel Verlag, 2000. - 446 S.

Nielsen, Frederic W. [Hrsg.]: Eleonora Duse (1859 - 1924): ein Leben für die Kunst : das Wort-Porträt einer großen Frau: eine Würdigung zum 70. Todestag am 21. April 1994, 3. ungekürzte Aufl., Freiburg, Toleranz Verlag, 1994. - 115 S.

Resnevic-Signorelli: Olga: Eleonora Duse: Leben und Leiden der großen Schauspielerin, Übers. v. Hanna Kiel, Berlin, Deutscher Verlag, 1939. - 181 S.

Sheehy, Helen: Eleonora Duse: a biography, 1st ed., New York, Knopf, 2003. - 380 S.

Sheehy, Helen: Eleonora Duse: La donna, le passioni, la leggenda, 1.edizione, 2006. - 387 S.

Stokes, John/ Booth Michael R./ Bassnett Susan: Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse, Weinheim/Berlin, Quadriga Verlag , 1991. - 262 S.

Thomalla, Ariane: Die "Femme fragile": ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Gütersloh, Bertelsmann Verlag, 1972. - 129 S.

12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 2: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 3: Maurer, 1995, S. 27.
Abbildung 4: Balk, 1994, S. 146.
Abbildung 5: Balk, 1994, S. 146.
Abbildung 6: Maurer, 1995, S. 30.
Abbildung 7: Maurer, 1995, S. 39.
Abbildung 8: Maurer, 1995, S. 24.
Abbildung 9: Balk, 1994, S. 182.
Abbildung 10: Sheehy, 2003, S. 67.
Abbildung 11: Maurer, 1995, S. 10.
Abbildung 12: Balk, 1994, S. 161.
Abbildung 13: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 14: 2004, S. 42.
Abbildung 15: Sheehy, 2003, S. 198.
Abbildung 16: Maurer, 1995, S. 70-71.
Abbildung 17: Balk, 1994, S. 165.
Abbildung 18: Balk, 1994, S. 167/170.
Abbildung 19: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 20: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 21: Balk, 1994, S. 179/148.
Abbildung 22: Balk, 1994, S. 150.
Abbildung 23: Sheehy, 2003, S. 214.
Abbildung 24: Originalaufnahme, Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 25: Jonas, 1993, S. 40.
Abbildung 26: Jonas, 1993, S. 75.
Abbildung 27: Sheehy, 2003, S. 129.
Abbildung 28: Sheehy, 2003, S. 130.
Abbildung 29: Sheehy, 2003, S. 135.
Abbildung 30: Sheehy, 2003, S. 138.
Abbildung 31: Maurer, 1995, S. 118.
Abbildung 32: Maurer, 1995, S. 119.
Abbildung 33: Sheehy, 2003, S. 282.
Abbildung 34: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 35: Sheehy, 2003, S. 247.
Abbildung 36: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 37: Maurer, 1995, S. 136.
Abbildung 38: Jonas, 1993, S. 142.
Abbildung 39: Maurer, 1995, S. 137.
Abbildung 40: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 41: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 42: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 43: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 44: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 45: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 46: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 47: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 48: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.

Abbildung 49: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 50: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 51: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 52: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 53: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 54: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 55: Originalaufnahme: Museo civico di Asolo, 08.12.2007.
Abbildung 56: Sheehy, 2003, S. 325.
Abbildung 57: Maurer, 1995, S. 137.

ABSTRACT

Eleonora Duse ist eine der bekanntesten Theaterschauspielerinnen der Jahrhundertwende. Sie wurde am 3. Oktober 1858 in Vigivano in Norditalien geboren und starb am 21. April 1924. Knapp dreißig Jahre lang, von 1882 bis 1909, dann noch einmal, von 1921 bis 1924, ist sie der Inbegriff vollendeter Schauspielkunst.

Die „DUSE“: bekannt, geliebt, berühmt, bewundert in ganz Europa und in Amerika. Alle großen Kritiker, viele Schriftsteller ihrer Zeit sind hingerissen von der Duse, schwärmen geradezu von ihr und erschrecken vor der Gewalt ihrer Darstellung. Der Berliner Theaterkritiker Alfred Kerr, einer ihrer glühendsten Verehrer, betont immer wieder die Ausnahmeerscheinung der Duse:

„In Jahrhunderten einmal erscheint ein Mensch ihrer Gattung. Ohne Nachbarschaft leuchtet sie und verglüht.“¹⁸⁴

Er und viele andere versuchen zu dieser Zeit auf das Einmalige, noch nie da Gewesene, nicht Wiederholbare der Schauspielkunst Eleonora Duses hinzuweisen und immer wieder neue Formulierungen des „Phänomen Duse“ zu finden. Viele der Kritiker schreiben Hymnen und poetische Ergüsse über Eleonora Duse, das Erlebnis ihrer Kunst scheint es ihnen unmöglich zu machen, eine sachliche Theaterkritik zu verfassen.

Eleonora Duse ist eine Person, die viele Talente und Facetten in sich trägt, nicht nur Schauspielerin ist, sondern auch Regisseurin, Organisationstalent und Muse. Ein Symbol dieser so ereignisreichen Zeit. Die fleischgewordene *Femme fragile*. Gabriele D´Annunzio, Henrik Ibsen und Rainer Maria Rilke sind Eckpunkte und Wegweiser in Eleonora Duses Leben. Sie sind Eleonora Duses „Lieben“ - die zwischenmenschliche Liebe, die Liebe zur Kunst und die platonische Liebe. Zuerst wird untersucht, wie das Theater in Italien zur Zeit Eleonora Duses aussieht, die Gesellschaft in der sie sich bewegt, ihr Darstellungsstil und ihre Denkweise.

Danach beschäftigt sich die vorliegende Arbeit detailliert mit den schon erwähnten Zeitgenossen und Lebensgefährten und gipfelt in Eleonora Duses Lebensende.

Weiters enthält diese Arbeit einen persönlichen Bericht meiner Studienreise die auch in Bildern festgehalten ist.

Es gilt ein Bild einer Schauspielerin zu zeichnen, die zu den größten ihrer Zeit zählte und dessen letzte Worte waren:

„Abreisen-schaffen-deckt mich zu!“¹⁸⁵

¹⁸⁴ Jonas, 1993, S.8.

¹⁸⁵ Maurer, 1995, S. 136.



NINA KORECKY

DATEN

Geburtsdatum: 2. Juni 1981 / Villach

BERUFSERFAHRUNG

- Seit März 2008: Künstlerisches Betriebsbüro des „Festival Carithischer Sommer“ (9 Monate Wien, 3 Monate Kärnten)
- Stockerauer Festspiele 2005/06/07: Mitarbeit bei „Der König und Ich“ , „Schani- Mehr als ein Leben“ , „C´est la vie“
- Mitarbeit in der Werbeagentur „Sellinnx“
- Mitarbeit bei diversen Theaterproduktionen im „Wiener Metropol“ von 2004 bis 2008
- Assistenz am Konservatorium Wien für „Vienna C@lling“(2006)
- Künstlerbetreuung bei der Charity-Veranstaltung des Roten-Nasen-Tages im Wiener Metropol
- Assistenz und Mitorganisation der Modeschau „5 Jahre Mango Österreich“ (2005)
- Sommerfestspiele Schloß Kirchstätten 2005: „Tosca“-Inszenierung
- Assistenz: für „Johnny Johnson“ an der Neuen Oper Wien (2002)
- Assistenz für den Film „AINOA“ (2001)
- „SZENE BUNTE WÄHNE“: Kritikerwochenende für Kinder und Jugendtheater. (2000)

AUSBILDUNG

- Musisch-Keative Hauptschule (HS8) Landskron (Villach)
- Fünf Jahre Bundes Oberstufenrealgymnasium (Spittal/Drau) – Matura Abschluss/ Kunstklasse – 2000
- Abgeschlossenes Studium: Theater-; Film- und Medienwissenschaften (2009)