

Hannah Ripperger

Porträts von Tilla Durieux

Bildnerische Inszenierung eines Theaterstars



V&R Academic

Hannah Ripperger

Porträts von Tilla Durieux

Bildnerische Inszenierung eines Theaterstars

Mit 24 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8470-0634-3

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Die Arbeit wurde im Jahr 2015 von der Fakultät für Philosophie-, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften der Universität Regensburg als Dissertation angenommen. D355

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Richard Stury Stiftung und der Frauenbeauftragten der Fakultät für Philosophie, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften im Rahmen des Finanziellen Anreizsystems zur Förderung der Gleichstellung an der Universität Regensburg.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Emil Orlik, Tilla Durieux als Potiphar, Bl. 6 aus der Mappe »Spielen und Träumen«, 1922, Radierung, 24,7 x 18,8/31,6 x 23 cm, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Inv.Nr. 19270.
Foto: Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Inhalt

Danksagung	9
I. Einleitung	11
I.1 Die »meistgemalte Frau ihrer Epoche«	11
I.2 Vorgehen und Fragestellung	15
II. Quellenlage und Forschungsstand	21
III. Biographisches	37
III.1 Tilla Durieux, eine »Fanatikerin des Theaters«	37
III.2 Paul Cassirer, Durieux' »Lehrer und Führer durch Literatur und Kunst«	50
IV. Tradition des Schauspielerporträts vom 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts	61
IV.1 Begriffsklärungen	63
IV.1.1 Schauspielerporträt	63
IV.1.2 Schauspielerrollenporträt	64
IV.2 Anfänge und Entwicklung des Schauspielerporträts in England und Frankreich	67
IV.3 Entwicklung des Schauspieler- und Schauspielerrollenporträts in Deutschland	71
IV.3.1 Das 18. und 19. Jahrhundert	71
IV.3.2 Die Situation Anfang des 20. Jahrhunderts	77
IV.3.3 Neuerungen im Schauspielerporträt zu Beginn des 20. Jahrhunderts	79
IV.4 Fotografisches Schauspielerporträt	82
IV.4.1 Geschichte und Entwicklung	82
IV.4.2 Stilistische Veränderungen um 1900	87

V.	»ich möchte so gern gesehen werden, wie ich wirklich bin.« – Bildnerische Inszenierung in Durieux' Porträts	91
V.1	Rollenporträts: Durieux als ›Femme fatale‹	91
V.1.1	Begriffsklärung ›Femme fatale‹	91
V.1.2	Eugen Spiro, <i>Tilla Durieux als Salome</i> , 1905	95
	V.1.2.1 Bildbeschreibung und Analyse	96
	V.1.2.2 Dramatische Vorlage und Inszenierung bei Max Reinhardt	96
	V.1.2.3 Resonanz	97
	V.1.2.4 Salome-Darstellungen	99
	V.1.2.5 Einordnung in Spiros Gesamtwerk	102
	V.1.2.6 Interpretation	104
V.1.3	Louis Corinth, <i>Tilla Durieux als spanische Tänzerin</i> , 1908	106
	V.1.3.1 Bildbeschreibung und Analyse	107
	V.1.3.2 Werkentstehung	109
	V.1.3.3 Die Seguidilla: Symbiose von Tanz und Spanienmode in der Kunst der Jahrhundertwende	110
	V.1.3.4 Darstellungen spanischer Tänzerinnen	116
	V.1.3.5 Einordnung in Corinths Gesamtwerk	122
	V.1.3.6 Interpretation	124
V.1.4	Franz von Stuck, <i>Tilla Durieux als Circe</i> , 1912	124
	V.1.4.1 Bildbeschreibung und Analyse	125
	V.1.4.2 Werkentstehung	128
	V.1.4.3 Dramatische Vorlage und Inszenierung am Münchener Künstlertheater	131
	V.1.4.4 Resonanz	133
	V.1.4.5 Circe-Darstellungen	136
	V.1.4.6 Einordnung in Stucks Gesamtwerk	138
	V.1.4.7 Interpretation	140
V.1.5	Max Slevogt, <i>Tilla Durieux als Weib des Potiphar</i> , 1921	142
	V.1.5.1 Bildbeschreibung und Analyse	143
	V.1.5.2 Werkentstehung	144
	V.1.5.3 Dramatische Vorlage und Inszenierung an der Preußischen Staatsoper	146
	V.1.5.4 Potiphars Frau-Darstellungen	151
	V.1.5.5 Einordnung in Slevogts Gesamtwerk	154
	V.1.5.6 Interpretation	158
V.1.6	Zusammenfassung	159

V.2	Auftragsporträts: Durieux als »Dame der Gesellschaft«?	161
V.2.1	Oskar Kokoschka, <i>Bildnis Tilla Durieux</i> , 1910	161
V.2.2	Ernst Barlach, <i>Bildnis Tilla Durieux I–IV</i> , 1912/1930	166
V.2.3	Auguste Renoir, <i>Tilla Durieux</i> , 1914	170
	V.2.3.1 Bildbeschreibung und Analyse	170
	V.2.3.2 Werkentstehung	171
	V.2.3.3 Das Bühnenkostüm von Paul Poiret	174
	V.2.3.4 Einordnung in Renoirs Gesamtwerk	176
	V.2.3.5 Interpretation	177
V.2.4	Hans Purrmann, <i>Bildnis Tilla Durieux</i> , 1916	179
V.2.5	Zusammenfassung	183
V.3	Porträts der 1920er Jahre: Durieux als ›Neue Frau‹	187
V.3.1	Begriffsklärung ›Neue Frau‹	189
V.3.2	Charley Toorop, <i>Tilla Durieux</i> , 1927	193
V.3.3	Martel Schwichtenberg, <i>Tilla Durieux</i> , 1930	195
V.3.4	Fotografinnen: Frieda Riess, <i>Tilla Durieux</i> , 1921 und Lotte Jacobi, <i>Tilla Durieux</i> , 1927	198
V.3.5	Zusammenfassung	202
V.4	Massenmediale Porträts: Durieux als Medienfigur	204
V.4.1	Karikaturen	205
	V.4.1.1 Begriffsklärung Porträtkarikatur	205
	V.4.1.2 Die Kunstzeitschriften <i>Simplicissimus</i> und <i>Jugend</i>	208
	V.4.1.3 Die »Jagow-Affäre«	211
	V.4.1.4 Zeitschriften	214
	V.4.1.5 Zeitungen	216
V.4.2	Fotografische Inszenierung	220
	V.4.2.1 Theaterstar	224
	V.4.2.2 »Dame der Gesellschaft«	226
	V.4.2.3 Modeikone	229
	V.4.2.4 ›Neue Frau‹	231
	V.4.2.5 »Erotikmodell«	235
	V.4.2.6 Privatperson	237
V.4.3	Porzellanfiguren	240
V.4.4	Zusammenfassung	243
VI.	Zeitgenössische Präsenz der Porträts in der Öffentlichkeit	249
VI.1	Teilnahme bei Kunstausstellungen	250
VI.2	Galerie und Verlag Paul Cassirer als Publikationsforen	258
VI.3	Reproduktionen in Zeitschriften	263

VII. Durieux und ihre Porträts	267
VII.1 Selbstäußerungen	267
VII.2 Porträts aus Durieux' Besitz	276
VIII. Ergebnisse	283
IX. Anhang	289
IX.1 Literaturverzeichnis	289
IX.1.1 Quellen	289
IX.1.2 Sekundärliteratur	296
IX.1.3 Internetdokumente	315
IX.2 Abbildungsverzeichnis	317
IX.3 Abbildungen	319
IX.4 Katalog	331

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich die Gelegenheit nutzen, um mich bei allen Personen zu bedanken, die mich im Laufe meiner Promotion unterstützt haben. Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung meiner 2015 an der Universität Regensburg eingereichten Dissertation.

Zuallererst bedanke ich mich bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Albert Diel, der meine Arbeit in allen Entstehungsphasen stets mit gutem Rat begleitet hat. Er hatte immer ein offenes Ohr für meine Anliegen und die vielen Gespräche mit ihm waren eine wertvolle Bereicherung für meine Arbeit. Darüber hinaus geht die finanzielle Bezuschussung der Publikation auf seinen Einsatz zurück. Auch meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Hans-Christoph Dittscheid sei herzlich für die Übernahme der Betreuung gedankt.

Der Richard Stury Stiftung in München, insbesondere Herrn Dr. Helmut Hess, gilt mein Dank für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses, der eine große Hilfe für die Realisierung meines Buchprojekts bedeutet. Ebenso bedanke ich mich sehr bei den Frauenbeauftragten der Fakultät für Philosophie, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften der Universität Regensburg, hier vor allem bei Frau Dr. Heike Wolter, für die Verleihung des Förderpreises für studentische Abschlussarbeiten mit genderbezogenen Themen sowie für einen Zuschuss zur Drucklegung.

Des Weiteren gibt es eine Vielzahl von Museen und Institutionen, deren Beschäftigte sehr hilfsbereit bei meinen Recherchen waren und mir bereitwillig Auskunft und ergiebige Hinweise gegeben haben. Außerdem hat der Großteil auf eine Reproduktionsgebühr verzichtet, wofür ich hiermit meinen Dank ausspreche. Auch der Kontakt mit Fachkollegen, die ich im Rahmen meiner Dissertation kennengelernt habe, darunter vor allem Frau Dr. Carola Schenk, eröffnete neue Perspektiven auf die von mir behandelten Themenbereiche.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern Ralf und Angelika Ripperger, ohne deren moralische und finanzielle Unterstützung meine Promotion nicht möglich gewesen wäre. Meine Mutter hat mir darüber hinaus beim Korrekturlesen geholfen. Auch bei meinem Mann Thomas Reisinger bedanke ich mich für seine

Geduld und seinen Zuspruch vor allem in der Endphase der Arbeit. Ebenso bin ich meinen beiden Schwestern Mona und Jana sowie all meinen Studienfreundinnen und Weißt-du-noch-Freundinnen dankbar, die mich in den Promotionsjahren nicht nur mit geistigem Austausch und motivierenden Worten, sondern vor allem mit ihrer Freundschaft begleitet haben.

I. Einleitung

I.1 Die »meistgemalte Frau ihrer Epoche«

»Zunächst fand die ›öffentliche Meinung‹ sie so ›hässlich‹, daß sie doch auf der Bühne unerträglich sei. Es dauerte kaum drei Jahre, da war Tilla Durieux die am meisten gezeichnete, gemalte, modellierte Person Berlins – ihr Bild war auf allen Kunstausstellungen zu sehen –, offenbar fand man ihren Typus jetzt ›schön‹ – nachdem er nämlich als Träger eines starken Ausdrucks siegreich in Erscheinung getreten war! Es wurde geradezu Mode, so auszusehen wie die Durieux!«¹

Mit diesen Worten fasst der Kritiker Julius Bab (1880–1955) rückblickend den Ruf der Schauspielerin Tilla Durieux (1880–1971) als »meistgemalte Frau ihrer Epoche«² zusammen und bestätigt damit ihren Status als Kultmodell. Das häufige Porträtiertwerden ist Teil von Durieux' Selbstdarstellung und wurde bereitwillig von Kritikern, Journalisten und Biographen aufgegriffen und über Jahrzehnte hinweg tradiert. Bab bringt außerdem die Vorbildfunktion der Schauspielerin und die große Präsenz ihrer Porträts in der Öffentlichkeit zur Sprache. Zur Entstehungszeit der Porträts waren diese häufig in Ausstellungen vertreten und wurden in Zeitungen und Zeitschriften reproduziert. Kritiken und Berichte über Durieux in der Tagespresse wurden zusammen mit Fotografien und Karikaturen abgedruckt und Fotopostkarten der Schauspielerin in großen Mengen hergestellt. Damit waren Durieux' Bildnisse bereits in den Jahren ihrer Entstehung omnipräsent und begegnen uns bis heute in Ausstellungen und Publikationen. Diese immense Bildnispräsenz vermehrte Durieux' Bekanntheitsgrad, festigte ihren Starstatus und trägt mit dazu bei, dass die Faszination für Tilla Durieux ungebrochen ist. So bezeichnet die Theaterwissenschaftlerin Renate Möhrmann Durieux als einen der »glanzvollen Namen« von Schau-

1 Bab, Julius: Die Tilla Durieux spielt wieder, in: New Yorker Staats-Zeitung und Herold, 12. Oktober 1952, AdK, Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Nr. 582.1.

2 Schaumann, Lore: Eine Hirschkuh, die Paprika gefressen hat. Gespräch mit Tilla Durieux, in: Rheinische Morgenpost, 3. November 1967, AdK, Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Nr. 582.4.

spielerinnen, die immer noch im kollektiven Gedächtnis verankert sind.³ Der Restitutionsfall von Oskar Kokoschkas (1886–1980) Durieux-Porträt im Jahr 2013 hätte andernfalls wohl kaum so viel Medienpräsenz gehabt, um nur ein Beispiel zu nennen.⁴

Die 1880 in Wien geborene Schauspielerin Tilla Durieux war einer der größten Stars der deutschen Bühne im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Durch ihre Zusammenarbeit mit bedeutenden Regisseuren wie Max Reinhardt (1873–1943), Otto Brahm (1856–1912), Leopold Jessner (1878–1945) und Erwin Piscator (1893–1966) an ihrem Hauptwirkungsort Berlin wurde sie zu einer zentralen Figur der Theatermoderne. Ein Charakteristikum des Starwesens ist das Bedürfnis des Publikums nach »Abbildern« des Stars. Seit Beginn ihrer Karriere interessierten sich bildende Künstler für Durieux, wie das früheste bekannte Porträt von 1901 von dem in Wien tätigen tschechischen Künstler Jan Vilímek (1860–1938) beweist. Zusammen mit den Porträts ihres ersten Ehemanns, des Künstlers Eugen Spiro (1874–1972), der sie ab 1903 mehrfach darstellte, markiert es den Anfang einer äußerst dichten Bildnisreihe. Die durch die politische Situation erzwungene Zäsur in Durieux' Theaterlaufbahn ab 1933 bedeutete ein vorläufiges Ende ihrer Funktion als Künstlermodell. Mit ihrer Rückkehr auf die Bühne nach ihrer endgültigen Re-Immigration nach Deutschland 1955 entstand noch einmal eine ganze Reihe von »Alters-Bildnissen«. Das späteste bekannte Porträt schuf Fritz Schweitzer (*1935) 1971 in Durieux' Todesjahr. Zwischen dem ersten und dem letzten bekannten Porträt liegen annähernd 200 Porträts in den Techniken Malerei, Graphik, Plastik und nicht kommerzielle Fotografie, die von knapp 70 verschiedenen Künstlern und Künstlerinnen geschaffen wurden. Einige waren Auftragsporträts, andere entstanden aus eigenem Antrieb der Künstler. Die Porträts konzentrieren sich auf den Zeitraum von Durieux' schauspielerischem Durchbruch im Jahr 1903 bis 1933, als sie Deutschland verlassen musste und ins Exil nach Zagreb ging. Diese Porträts aus den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sind Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Unter den Porträtisten des Untersuchungszeitraums befinden sich bedeutende Exponenten der deutschsprachigen Kunst der Jahrhundertwende genauso wie internationale, klangvolle Namen. In ihrer Autobiographie zählt das Modell nicht ohne Stolz eine Reihe der namhaftesten Porträtisten auf:

3 Möhrmann, Renate: Einleitung, in: Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, hg. v. ders., Frankfurt am Main 1989, S. 7–23, hier: S. 7.

4 2013 wurde Kokoschkas, seit 1976 im Kölner Museum Ludwig befindliche, Durieux-Porträt an die Erben von Alfred Flechtheim restituiert. Deutsche Bundesregierung Pressemitteilung, 9. April 2013: http://www.lostart.de/Content/06_Kommission/13-04-09_BerKomm_zu_Flechtheim-Köln.pdf?__blob=publicationFile, Stand vom 11.11.2014. In der FAZ erschienen diverse Artikel zu dem Restitutionsfall.

»Abgesehen von dem herrlichen Porträt, das Renoir von mir gemacht, malten mich Liebermann, Kokoschka, Corinth, Slevogt, Purrmann, von Kardorff, Gulbransson, Max Oppenheimer, Mopp genannt, Orlik und andere mit weniger bekannten Namen. Dazu kamen noch die Bildhauer Barlach, Hugo Lederer und Hermann Haller.«⁵

Aber auch heute weniger bekannte Künstler und Künstlerinnen, unter letzteren z. B. Charley Toorop (1891–1955), Martel Schwichtenberg (1896–1945) sowie die Fotografinnen Frieda Riess (1890–1955) und Lotte Jacobi (1896–1990), stellten die Schauspielerin dar. So facettenreich wie Durieux' Schauspielkunst war, fallen auch die bildnerischen Formulierungen der Porträtisten und Porträtistinnen aus.

Es gibt diverse Gründe für die außergewöhnlich große Anzahl von Porträts von Durieux. Der Motor für die gesteigerte Porträtproduktion seit den 1910er Jahren war ihre Beziehung zu dem Berliner Galeristen und Verleger Paul Cassirer (1871–1926), mit dem sie seit 1904 liiert war und den sie 1910 heiratete. Paul Cassirer war einer der Protagonisten des deutschsprachigen Kunsthandels und Verlagswesens im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Über 20 Durieux-Porträtisten standen mit ihm in geschäftlichen Beziehungen. Gerade unter den Künstlern aus dem Cassirer-Kreis bildete sich ein regelrechter Modellkult um Durieux heraus, so dass die vielen Bildnisse immer noch mehr Bildnisse nach sich zogen. Durieux-Porträts waren in Cassirers Galerie ausgestellt und erschienen in Publikationen seines Verlags. Wegen seiner engen Verbindung zur »Berliner Secession« stammen viele Porträtisten aus den Secessionsreihen. Die Secessionen, die den Beginn der Moderne in Deutschland einläuteten, bilden folglich den künstlerischen Hintergrund für den Großteil von Durieux' Porträtisten.⁶ Die Modellwahl der Künstler begründet sich nicht ausschließlich durch ihre Geschäftskontakte und Freundschaften zu Paul Cassirer, sondern beruht auch auf deren hohen Wertschätzung Durieux gegenüber. Sie war mit vielen ihrer Porträtisten befreundet und unterstützte sie z. T. durch eigene Ankäufe. Zahlreiche ihrer Porträts gehörten zu ihrer privaten Kunstsammlung. Daher spielte die persönliche Faszination der Künstler eine bedeutende Rolle bei der Entstehung der Bildnisse. Einige Porträtisten wählten sie mit großer Intensität und Beständigkeit als Modell.

In Hinblick auf die mediengeschichtliche Einordnung von Durieux' Porträts kann man von einer »Mode« sprechen. Viele von Durieux' Porträtisten beschäftigten sich in ihrem Werk intensiv mit dem Theater, porträtierten sie

5 Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen, Die Jahre 1952–1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß, 5. Aufl., Berlin/München 1979, S. 301.

6 Das Porträt war für moderne Künstler in Deutschland weiterhin eine wichtige Aufgabe bei der »neue stilistische Ansätze« entwickelt wurden. Vgl. Muysers, Carola: Das bürgerliche Portrait im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860–1900, Diss., Hildesheim 2001, S. 118.

mehrfach und arbeiteten mitunter als Bühnen- und Kostümgestalter. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitete »Theatromanie«⁷ spiegelt sich in der bildenden Kunst nicht zuletzt in der Beliebtheit von Schauspielerporträts wider. Vergleicht man Durieux' Porträts mit denjenigen gleichzeitig tätiger Schauspielerinnen, wird jedoch in verschiedener Hinsicht die herausragende Stellung und Einzigartigkeit der Porträts von Tilla Durieux erkennbar. Da Zeitgenossen die Schauspielkunst von Durieux und Gertrud Eysoldt (1870–1955) gegenüberstellten, bietet diese sich als Vergleichsperson an.⁸ Als Durieux in das Ensemble von Max Reinhardt eintrat, war Eysoldt dort bereits etabliert. Auch Eysoldt war mit einem Künstler, Benno Berneis (1883–1916), verheiratet, der sie porträtierte.⁹ Es gibt einige hochwertige Porträts von Eysoldt, zahlenmäßig machen sie allerdings einen Bruchteil von Durieux' Porträts aus. Außerdem sind es hauptsächlich Graphiken und es gibt kaum Porträts, die sie in einer Rolle darstellen. Ähnlich ist die Situation bei anderen Schauspielerinnen, die zeitgleich mit Durieux auf den Berliner Bühnen, aber auch vor der Filmkamera, standen. Von Lucie Höflich (1883–1956), Käthe Dorsch (1890–1957), Agnes Sorma (1862–1927), Helene Thimig (1889–1974), Fritzi Massary (1882–1969), Camilla Eibenschütz (1884–1959), Asta Nielsen (1881–1972) oder Henny Porten (1890–1960) gibt es zwar einzelne Porträts, aber keine kontinuierlich geführte und in der Qualität ebenbürtige »Porträtgalerie« wie von Tilla Durieux. Dasselbe gilt für Porträts von männlichen Kollegen. Keine andere Schauspielerin und auch kein Schauspieler des beginnenden 20. Jahrhunderts wurde über einen so langen Zeitraum hinweg – Durieux' Porträts erstrecken sich über 70 Jahre – von so vielen bedeutenden Künstlern porträtiert. Auch die große Anzahl an Rollenporträts, die gut ein Drittel aller Durieux-Porträts ausmachen, ist einzigartig. Der singuläre Charakter von Durieux' Bildnissen bezieht sich folglich auf deren Quantität, Qualität und Kontinuität und ist auf ihre besondere Verbindung zur zeitgenössischen Kunstszene zurückzuführen.

7 Der Begriff »Theatromanie« wurde 1931 von Julius Bab geprägt. Bab, Julius: Das Theater im Lichte der Soziologie. In den Grundlinien dargestellt, Leipzig 1931, S. 130.

8 1911 hält Erich Mühsam in seinem Tagebuch fest: »Diese Frau hat sich allmählich zu einer Künstlerin entwickelt, neben der alle andern völlig verschwinden. Die Eysoldt hat wohl noch mehr eigentliche Genialität, nicht aber diese überlegte Kraft, vor allem nicht die äußeren Wirkungsmittel, die die Durieux raffiniert bändigt.« Tagebucheintrag vom 16. 5. 1911. <http://www.muehsam-tagebuch.de>, Stand vom 10. 01. 2013.

9 Benno Berneis, Gertrud Eysoldt, 1908, Öl auf Leinwand, 62 x 46,5 cm, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln, Inv.Nr. 41165. Das Bildnis war 1909 im Kunstsalon von Paul Cassirer ausgestellt. Vgl. Echte, Bernhard/Feilchenfeldt, Walter (Hg.): Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908–1910: »ganz eigenartige neue Werte«, Bd. 4, Wädenswil 2013b, S. 137.

1.2 Vorgehen und Fragestellung

Als Grundlage für die Ausführungen zu dem Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit, den Porträts von Tilla Durieux, wird in dem vorangestellten biographischen Teil neben Durieux' Lebensstationen auch ihre Schauspielkunst vorgestellt. Aufgrund der großen Bedeutung Paul Cassirers für die Entstehung der Porträts wird anschließend auch auf seine Person und sein Wirken eingegangen. Beide Biographien werden in den zeithistorischen Kontext eingebunden.

Infolge ihres Berufs sind Durieux' Porträts als Schauspielerporträts zu bezeichnen. Mit dem Ziel, die Charakteristika dieser Sondergattung des Porträts aufzuzeigen, ist ihnen ein eigenes Kapitel gewidmet. Im Anschluss an die Begriffsklärungen »Schauspielerporträt« und »Schauspielerrollenporträt« wird anhand eines kurzen Abrisses über die Entwicklung des Schauspielerporträts vom 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts dargelegt, in welcher kunstgeschichtlichen Tradition Durieux' Porträts stehen.¹⁰ Das abschließende Unterkapitel legt dar, wie sich Durieux' Porträts von früheren Schauspielerporträts unterscheiden bzw. welche Darstellungsmodi der Gattung über die Jahrhunderte hinweg tradiert wurden. Aufgrund der großen Anzahl an Fotografien von Durieux ist dem fotografischen Schauspielerporträt ein eigenes Unterkapitel gewidmet.

Hierauf folgt der eigentliche Hauptteil, der die Analyse der Porträts im Hinblick auf die Themenstellung der Arbeit, der Inszenierung Durieux' in ihren Porträts, beinhaltet. Aus der Fragestellung ergibt sich die Auswahl der zu analysierenden Werke. Der Untersuchungszeitraum umfasst die »Hauptphase« von Durieux' Bildnisproduktion von 1903 bis 1933. Die danach entstandenen Porträts werden für diese Forschungsarbeit ausgeklammert, da ihnen veränderte Entstehungsbedingungen zu Grunde liegen. Zur Darlegung der Inszenierungsformen in den Porträts werden in Ergänzung zum Bildmaterial Selbstäußerungen und Aussagen von Zeitgenossen, die Durieux' Image belegen, herangezogen. Infolge der Fragestellung bildeten sich vier Porträtgruppen heraus, innerhalb derer Durieux auf verschiedene Weise inszeniert wird. Die Analyse der Bildbeispiele fällt, angepasst an das jeweilige Werk, individuell aus und variiert in Aufbau und Umfang. Die erste Gruppe beinhaltet Rollenporträts, die mit ihrem Bezug zu einer (tatsächlichen oder imaginierten) Bühnenrolle von Durieux eine Zwitterstellung zwischen dem Porträt und anderen Gattungen der bildenden Kunst einnehmen. Die zweite Gruppe ist denjenigen Porträts ge-

10 Es werden Schlaglichter auf bedeutende Beispiele europäischer Schauspielerporträts im Laufe der Jahrhunderte geworfen. Der Überblick erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern konzentriert sich auf die »Hauptschauplätze« des europäischen Schauspielerporträts, England und Frankreich sowie die Entwicklung der Gattung im deutschsprachigen Raum.

widmet, die als Auftragsarbeiten entstanden und daher eine ganz spezielle Funktion erfüllen. Als nächste Gruppe werden Porträts von der Hand weiblicher Künstlerinnen, in den 1920er Jahren entstanden, vorgestellt und somit die »weibliche« Perspektive auf die Schauspielerin erforscht. In der vierten und letzten Gruppe folgen die massenmedialen Porträts von Durieux, die die Funktion der Schauspielerin als Medienfigur und Leitbild ihrer Zeit nachweisen. Die kunsthistorische Kontextualisierung der Porträts wird durch das Aufzeigen von Bezügen zu damals aktuellen künstlerischen Positionen sowie durch die Einordnung in das Schaffen der einzelnen Porträtisten ermöglicht. Zum besseren Verständnis der Genese der Porträts werden die in ihrem Entstehungszeitraum vorherrschenden, aber auch die jeweiligen, individuell die Werke betreffenden, geistesgeschichtlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Vorstellungen und Anschauungen beachtet.

Voraussetzung für eine wirksame Inszenierung von Durieux' Porträts war deren Zugänglichkeit für die Öffentlichkeit, die durch stetige Reproduktion und Re-Inszenierung gewährleistet wurde. In einem eigenen Kapitel werden daher die diversen zeitgenössischen Verbreitungsformen erläutert. In den Blick genommen werden die renommierten Ausstellungen der Zeit in Berlin und anderen deutschen Städten, in denen Durieux-Porträts präsentiert wurden sowie deren historische Rezensionen. Eine Sonderrolle nehmen der Kunsthandel und -verlag von Paul Cassirer ein, die er zur Lancierung von Porträts seiner Frau nutzte. Ein weiterer Faktor für die Verbreitung waren Abbildungen von Porträts in den damaligen Kunstzeitschriften und Gesellschaftsblättern. Ergänzend dazu wird im letzten Kapitel darauf eingegangen, inwieweit Durieux ihre Porträts zur Selbstinszenierung nutzte. Darüber geben einerseits Nachweise in ihren eigenen Texten Aufschluss und andererseits die Liste der Porträts, die sich nachweislich in ihrem Besitz befanden.

Zum Abschluss der Arbeit werden die Erkenntnisse aus den Unterkapiteln im Hinblick auf die Themenstellung zusammengefasst und die Ergebnisse zusammengeführt.

Obwohl die Forschungsarbeit partiell in die Bereiche der Theaterwissenschaft, der Kulturwissenschaft und der Gender Studies hineinreicht, handelt es sich um eine kunsthistorische Arbeit. Daher bildet die ikonographische Analyse den methodologischen Hauptteil. Mit Blick auf die Fragestellung werden ergänzend dazu Textanalysen durchgeführt. Historische Kontextualisierungen erweitern den Fragehorizont des Forschungsvorhabens. Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit ist ein Katalog, der alle, in langwieriger Rechercharbeit, ermittelten Porträts von Durieux auflistet.¹¹ Neben den Recherchen vor Ort in

11 Ausgenommen sind die Fotopostkarten und andere kommerzielle Fotografien von Durieux,

Zagreb, Wien, Berlin und München sowie der Erfassung der existenten Forschungsliteratur wurde das Material über einen mehrjährigen Schriftverkehr mit deutschsprachigen und internationalen Museen, Auktionshäusern, Sammlungen und Forschern zusammengetragen.

Im Fokus der Dissertation steht die Frage nach der bildnerischen Inszenierung von Tilla Durieux in und mittels ihrer Porträts. So weit wie möglich, muss die Beantwortung der Themenstellung aus historischer Perspektive geschehen. Dazu ist ein Abgleich des Bildmaterials mit dem anhand von schriftlichen Quellen gewonnenen Fremd- und Selbstbild der Schauspielerin sowie eine Einordnung in die Entstehungszeit der Werke und das jeweilige Schaffen der Porträtisten nötig.

In der Fragestellung dieser Forschungsarbeit wird der Begriff »Inszenierung« nicht im ursprünglichen, theaterbezogenen Sinn als »Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden« verstanden, sondern als »allgemeine[s] kulturerzeugende[s] Prinzip«¹² nach der Definition von Fischer-Lichte:

»Als ästhetische und zugleich anthropologische Kategorie zielt der Begriff der Inszenierung auf schöpferische Prozesse, in denen etwas entworfen und zur Erscheinung gebracht wird [...].«¹³

Demnach ist Inszenierung ein Aspekt der »zunehmenden Bedeutung theatraler Prozesse für die europäische Kultur«¹⁴. Der Begriff »Inszenierung« bezieht sich auf unterschiedlichen Ebenen auf Durieux' Porträts. Auf der Bühne wie im »Privatleben« setzte der Theaterstar Durieux sich in Szene. Dabei standen ihr diverse Mittel zur »Erregung von Aufmerksamkeit« und zur Steuerung der Fremdwahrnehmung zur Verfügung. Sie umfassen autobiographische Texte, Zeitungsbeiträge, Rollenwahl, Rollengestaltung, öffentliche Auftritte¹⁵ und nicht

die so zahlreich sind, dass eine vollständige Erfassung nicht möglich und auch nicht im Sinne der vorliegenden Arbeit ist.

12 Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*, in: *Inszenierung von Authentizität*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug, Tübingen/Basel 2000, S. 11–27, hier: S. 18. Der Begriff »Inszenierung« leitet sich aus dem Französischen »mise en scène«, übersetzt »in die Szene setzen«, ab und ist seit dem 19. Jahrhundert im Deutschen gebräuchlich. Vgl. Fischer-Lichte 2000, S. 14.

13 Fischer-Lichte 2000, S. 22. Ähnlich definiert auch Thorun Inszenierung: »Der Begriff der Inszenierung verweist auf das Moment des Künstlichen und Hergestellten und hebt die ästhetischen und performativen Gestaltungsmöglichkeiten von Kulturtechniken hervor.« Thorun, Claudia: *Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle*, Diss., Hildesheim 2006, S. 1.

14 Fischer-Lichte 2000, S. 11.

15 Else Lasker Schüler schildert solch einen effektvollen Auftritt Durieux': »Auf dem Sezessionsfest im Februar teilte sich die Menge in zwei Flittergitter, als sie den Saal betrat. Sie trug ein dunkles Spitzenkleid und eine hängende Nelke im Haarknoten. Ich fragte den Rektor in ›Frühlingserwachen‹ an unserm Tisch, wer die schwarze Leopardin mit dem Blutstropfen im

zuletzt das Mittel der Porträts.¹⁶ Voraussetzung für eine wirkungsvolle Inszenierung ist die Rezeption durch ein Publikum.¹⁷ Ein Kritiker formulierte Durieux' Selbstdarstellung 1922 folgendermaßen: »Sie gibt sich selbst auf und spielt doch sich selbst. Ist ihr eigener Bildner.«¹⁸ Den »Aspekt eines kreativen und transformierenden Umgangs des Menschen mit sich selbst und seiner Umwelt«¹⁹ erkennt Fischer-Lichte als wichtige Intention von Inszenierung.²⁰ Die Inszenierung ist gelungen, wenn sie nicht als Inszenierung wahrgenommen wird: »Der Eindruck von Authentizität entsteht gerade als Ergebnis einer besonders sorgfältigen Inszenierung.«²¹ In anderen Fällen ist die Erkenntnis, dass es sich um eine Inszenierung handelt, durchaus beabsichtigt.²² Im Bereich der bildenden Kunst ist der Aspekt der Inszenierung nicht nur in der Performance-Kunst von Bedeutung, auch Werke in den traditionellen Gattungen werden in bestimmter Weise »auf die Bühne gebracht«²³. Was Fischer-Lichte in Bezug auf das Theater postuliert, ist auf das Porträt übertragbar: »Denn es ist die Inszenierung, die jeweils auch spezifische Strategien zur Erregung und Lenkung von Aufmerksamkeit entwirft.«²⁴

Die Fragestellung der Arbeit nach der Inszenierung der Schauspielerin Tilla Durieux in und mittels ihrer Porträts entspricht dem kunsthistorischen For-

Nacken sei. Prangende Schlichtheit, geschmeidiger Charme, in ihrem Herzen blühen feine Nerven schmerzvoll auf.« Lasker-Schüler, Else: Frau Durieux, in: *Das Theater*, Jg. 1, Heft 10, 1910, S. 233–234.

- 16 Blank belegt die Funktion von Porträts als wichtigen Bestandteil der Starkonzeption. Vgl. Blank, Claudia: Meisterinnen der Selbstinszenierung. Beispiele weiblicher Tanz- und Schauspielstars im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: *Grotjahrn 2011*, S. 58–73, hier: S. 73. Auch Thiele kommt zu dem Ergebnis, dass sich die Bedeutung des Stars entscheidend über die »bildhaften Inszenierungsformen« herausbildet. Vgl. Thiele, Jens: Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung, in: *Faulstich/Korte*, München 1997, S. 136–145, hier: S. 136.
- 17 Nach Früchtl und Zimmermann vollzieht sich eine Inszenierung »mit Absicht, ist für ein Publikum bestimmt und auf Auffälligkeit oder Wirkung bedacht.« Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens, in: *dies.* 2013, S. 9–47, hier: S. 21.
- 18 Dworzak, Karl Heinz: Die Durieux. Zum Grazer Gastspiel *Der Schatten* am 3. November 1922, in: *Montagszeitung*, 6. November 1922, AdK, Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Nr. 581.
- 19 Fischer-Lichte 2000, S. 22.
- 20 Analog deuten Früchtl und Zimmermann die »menschliche Zur-Schau-Stellung einer Selbstausslegung für andere« als anthropologisches Verhalten. Früchtl/Zimmermann 2013, S. 19.
- 21 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 331. Die Dialektik von »Authentizität« und »Inszenierung« trifft Nietzsches Feststellung »nur in der Maske ist der Mensch ganz echt«, was laut Früchtl so viel bedeutet wie »hinter der Rolle bzw. der Maske verbirgt sich nicht das Echte, vielmehr ist die Maske das Echte«. Früchtl/Zimmermann 2013, S. 11.
- 22 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 331.
- 23 So hieß es 1997 in der Präambel des 24. Kunsthistorikerkongresses mit dem Titel *Die Inszenierung des Kunstwerks*. Vgl. Früchtl/Zimmermann 2013, S. 39.
- 24 Fischer-Lichte 2004, S. 330.

schungsinteresse an der Gattung Porträt in den letzten zwei Jahrzehnten²⁵, wie Köstler Ende der 1990er Jahre formuliert: »Statt der Individualität eines Porträtierten rückt nun die Funktion eines Bildnisses, seine Wirkung, seine Adressatenschaft, seine Botschaft in den Mittelpunkt.«²⁶ Die »Wechselwirkung der Intention des Porträtierten und der Erwartung des Rezipienten«²⁷ wird, so Köstler weiter, zum Untersuchungsgegenstand. An Stelle des Begriffs Inszenierung verwendet Köstler den Begriff Image²⁸, mit dem sich seiner Meinung nach eine nützliche Fragestellung für die Untersuchung von Bildnissen entwickeln lässt. Sie ist auf die vorliegende Arbeit übertragbar:

»Gemeint ist die Frage nach den Entstehungsbedingungen von Bildnissen, den unterschiedlichen Ansprüchen und Vorstellungen, die als bildprägende Kräfte von Seiten des Bestellers wie auch von Seiten des Rezipienten in die Formulierung von Bildnissen eingehen können.«²⁹

Zur Beurteilung der Inszenierungsabsichten ist entscheidend, welches Bild die Zeitgenossen und damit auch die Porträtisten von Durieux hatten und wie sie selbst wahrgenommen werden wollte.³⁰ Porträts und Vorstellungsbilder bedingen sich dabei gegenseitig, da Durieux' Porträts einerseits die Vorstellungsbilder der Schauspielerinnen transportieren, andererseits gleichzeitig von ihnen beeinflusst werden. Deshalb stehen die Bildanalyse und die Analyse schriftlicher Quellen, die Theaterkritiken und Berichte von Zeitgenossen genauso wie Durieux' Selbstzeugnisse umfassen, in enger Wechselbeziehung. Das Fremd- und Selbstbild einer Person wird mit dem Begriff »Image« umfasst. Starimages nehmen Bezug auf soziokulturelle Diskurse der Zeit, d. h. der Star dient als kulturelles Zeichen. Er wird zur kollektiven Projektionsfläche und spiegelt ge-

25 Auch in der Untersuchung von Schauspielerporträts spielt der Aspekt der Inszenierung eine Rolle: Kreutler, Frauke: Charlotte Wolter Superstar. Zur Inszenierung des Rollenporträts im 19. Jahrhundert, in: Doppler/Lindinger/Kreutler 2006, S. 104–119; Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Aust.kat., Frankfurt am Main 1994.

26 Köstler, Andreas: Das Portrait. Individuum und Image, in: Köstler/Seidl 1998, S. 9–14, hier: S. 13.

27 Köstler 1998, S. 14.

28 Unter »Image« versteht Köstler »die Ganzheit aus Informationen, Vorstellungen und Wertungen, die mit einem Gegenstand oder einer Person verknüpft werden.« Köstler 1998, S. 14. Grotjahn definiert Image als »ein öffentliches, durch die Medien (bzw. durch Interaktion von Medien und Mediennutzern) produziertes Bild.« Grotjahn, Rebecca: »The most popular woman in the world«. Die Diva und die Anfänge des Starwesens, in: ders. 2011, S. 74–97, hier: S. 81.

29 Köstler 1998, S. 14.

30 »Stars [...] sind auf Techniken der Inszenierung angewiesen, zu denen auch die des Theaters gehören. Ihre Medialität, die Herausbildung eines bestimmten von der Person des Stars unabhängigen Bildes von ihm ist ihre Besonderheit, die sie von anderen Formen personeller Prominenz abgrenzt.« Hickethier 1997, S. 32.

sellschaftliche Zustände wieder.³¹ Durieux vereint verschiedene, mitunter gegensätzliche, Vorstellungsbilder in ihrer Person, die von der ›Femme fatale‹ über die »Dame der Gesellschaft« und ›Neue Frau‹ bis hin zur Exotin und zum Medienstar reichen und teilweise parallel existieren. Fremd- und Selbstbild sind eng miteinander verwoben.

Aus der Themenstellung ergeben sich verschiedene Fragen, denen bei der Analyse der Porträts nachgegangen wird. Zuerst ist von Interesse, ob der Theaterstar Durieux eine gezielte Selbstvermarktungsstrategie mit den Porträts verfolgte. Parallel dazu rücken die Porträtisten in das Forschungsblickfeld. Wurden die Künstler zu »Werkzeugen« der Schauspielerin oder verfolgten sie eigene Interessen und wenn ja, welche? Waren die Inszenierungsabsichten der Porträtierten und ihrer Porträtisten also gleichgerichtet oder gegenläufig? In einem 2003 in der *FAZ* erschienenen Artikel beschreibt der Autor die abwechslungsreiche Inszenierung Durieux' durch ihrer Porträtisten mit den Worten: »Liebermann sah sie als Delilah, Kokoschka als Sylphide, Barlach und Gulbransson erkannten ›Mutter Erde‹ in ihr, Stuck den Vamp, Renoir eine scheue junge Frau mit Kirgisengesicht.«³² Diese Formulierung enthält die Frage nach der Herausbildung einer spezifischen Durieux-Ikonographie. Stellen die Porträtisten die Schauspielerin einheitlich dar oder wird ein vielgestaltiges »Bild« erzeugt? Imiela hebt in seiner Slevogt-Monographie die Heterogenität von Durieux' Porträts hervor, die, seiner Meinung nach, nicht nur auf die Verschiedenheit der Porträtisten zurückzuführen ist:

»Den Unterschieden der gestaltenden Persönlichkeiten entspricht eine solche Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten der einen Physiognomie, daß es häufig schwer wird, zu entscheiden, wie die individuellen Eigenschaften proportioniert sind.«³³

Die Beantwortung dieser Fragen ergibt die Aufgabenstellung für die folgenden Ausführungen.

31 Nach Bronfen besitzt der Star zwei Körper, den realen Körper und den Kunstkörper, das Image. Der Starkörper löst sich von der realen Person ab und wird mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen. Vgl. Bronfen, Elisabeth: Zwischen Himmel und Hölle – Maria Callas und Marilyn Monroe, in: Bronfen/Straumann 2002, S. 43–67, hier: S. 46.

32 Unbekannt: TILLA DURIEUX – Die Vergessene, in: *FAZ*, 4. August 2003, S. 40.

33 Imiela, Hans-Jürgen: Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968, S. 85.

II. Quellenlage und Forschungsstand

Die anhaltende Bekanntheit und Präsenz von Durieux und ihren Porträts hängt eng mit ihrer wiederholt aufgelegten, bebilderten Autobiographie³⁴ zusammen. Mit ihr setzte sie sich selbst ein Denkmal und trug damit zur Festigung ihres Nachruhms bei. Durieux begann im Zagreber Exil ihre Lebenserinnerungen aufzuschreiben, die erstmals 1954 unter dem Titel *Eine Tür steht offen. Erinnerungen* im Herbig-Verlag publiziert wurden.³⁵ Das große Interesse an Durieux' Autobiographie zeigt sich darin, dass es immer wieder Neuauflagen gab.³⁶ Verschiedene Tageszeitungen druckten beim Erscheinen der Autobiographie Auszüge daraus ab.³⁷ Als zusätzliche Werbung für ihr Buch unternahm Durieux 1954 eine zweiwöchige Lesetournee durch deutsche Großstädte.³⁸ Ab der ersten Ausgabe wurden zahlreiche Abbildungen beigelegt, hauptsächlich Rollenfotos, aber auch Reproduktionen von anderen Bildnissen Durieux'.³⁹ 1971 folgte die erweiterte Autobiographie *Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen* im Herbig-Verlag, die größtenteils *Eine Tür steht offen* wiedergibt und von Joachim Werner Preuß um Durieux' Lebensjahre bis zu ihrem Tod 1971 ergänzt

34 In dieser Arbeit wird ausschließlich der Begriff »Autobiographie« verwendet. Vgl. dazu: Landgrebe, Klaus Peter: Die Lebenserinnerungen deutscher Schauspieler. Die Gründe für ihre Entstehung, ihr Inhalt und seine Auswertung für die Theaterwissenschaft, Diss., Berlin 1956, S. 19.

35 Auf dem Cover ist ein Durieux-Porträtkopf von Gerhard Kreische abgebildet.

36 Die 2. Auflage erschien 1966 und die 5. Auflage 1971 im Henschel-Verlag.

37 Durieux, Tilla: Der amputierte Arzt am Scheideweg, in: Wiesbadener Kurier, 4. Mai 1963, AdK, Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Nr. 585. 1–7.3; Durieux, Tilla: In der Theaterschule, in: Stuttgarter Nachrichten, 17. August 1965, AdK, Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Nr. 585. 1–7.4.

38 Davon haben sich Fotografien im Tilla Durieux Archiv in Berlin erhalten, AdK, Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Nr. 585. 1–11.

39 Laut Landgrebe war die Illustration von Schauspieler-Autobiographien seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dank der verbesserten Reproduktionstechniken üblich: »Oft wurden Bilder – Stiche, Reproduktionen, Zeichnungen oder Photos zwischengeschaltet, um die Lektüre zu beleben und aufzulockern. Zumeist sind es Rollenbilder der Verfasser, die des Schauspielers Art deutlicher machen als der gesamte Text.« Landgrebe 1956, S. 107–108.

wurde.⁴⁰ Einige Passagen aus *Eine Tür steht offen* wurden in *Meine ersten neunzig Jahre* gekürzt. Das erste Kapitel daraus mit dem Titel *Spielen und Träumen* war schon 1922 als Graphikmappe mit fünf Radierungen und einer Lithographie von Emil Orlik im Verlag der Galerie Flechtheim veröffentlicht worden.⁴¹

Die Schilderung ihrer ersten großen Liebe, die Durieux 1968 für den Band *Die erste Liebe. Prominente Deutsche erzählen* verfasste⁴², erschien zusätzlich in der Zeitung.⁴³ 1970 wurde ihr Beitrag *Ein selbsterzähltes Leben* in einem biographischen Sammelband⁴⁴ und 1980 Auszüge aus *Meine ersten neunzig Jahre* in einer Publikation mit Schauspieler-Biographien⁴⁵ veröffentlicht.

Bereits 1928 war Durieux' Roman *Eine Tür fällt ins Schloß* im Horen-Verlag erschienen. Noch im Erscheinungsjahr gab es eine zweite Auflage des aufsehenerregenden Bestsellers.⁴⁶ Der *Berliner Börsen-Courier* druckte bereits einen Tag nach dem Erscheinen des Romans einige Passagen daraus ab.⁴⁷ In den Rezensionen wurde sowohl über den autobiographischen Anteil des Romans spekuliert als auch der literarische Wert diskutiert.⁴⁸ Zusätzlich zu den Veröffentlichungen in Buchform erschienen eigene Texte von Durieux in Zeitungen und Zeitschriften der damaligen Zeit. Viele davon sind in den unten aufgeführten Archiven mit Durieux-Beständen erhalten und z. T. in den entsprechenden Archiv-Publikationen enthalten.

Mit dem Verfassen ihrer Autobiographie befand sich Durieux in bester

40 Es folgten mehrere Neuauflagen. 1979 erschien die 5. Auflage im Herbig-Verlag, 1980 eine neue Auflage im Henschel-Verlag und 1991 eine im Ullstein-Verlag.

41 Durieux, Tilla: *Spielen und Träumen*. Mit fünf Radierungen und einer Lithographie von Emil Orlik, Berlin 1922.

42 Durieux, Tilla: *Die erste Liebe*, in: *Die erste Liebe. Prominente Deutsche erzählen*, hg. v. Uta Witzleben, Hamburg 1968, S. 57–61.

43 Durieux, Tilla: *An ihre erste Liebe erinnert sich Tilla Durieux*, in: *Hannoversche Presse*, 30. November 1968, AdK, Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Nr. 585.5.

44 Durieux, Tilla: *Ein selbsterzähltes Leben*, in: *Das bin ich*. Ernst Deutsch, Tilla Durieux, Willy Haas, Daniel-Henry Kahnweiler, Joseph Keilberth, Oskar Kokoschka, Heinz Tietjen, Carl Zuckmayer erzählen ihr Leben, hg. v. Hannes Reinhardt, München 1970, S. 35–53.

45 Durieux, Tilla: *Mein Leben wurde in andere Bahnen gelenkt*, in: *...gelebt für alle Zeiten*. Schauspieler über sich und andere, hg. v. Renate Seydel, 3. Aufl., Berlin 1980, S. 169–189.

46 In sechs Wochen wurden 22.000 Exemplare verkauft. Vgl. Vogt-Praclik, Kornelia: *Bestseller in der Weimarer Republik, 1925–1930*. Eine Untersuchung, Herzberg 1987, S. 91. Der Roman wurde danach nicht mehr zu Durieux' Lebzeiten aufgelegt. Erst 1989 gab es eine Neuauflage im Verlag Silver u. Goldstein, Berlin und 1992 im Deutschen Taschenbuch-Verlag.

47 Vgl. Walach, Dagmar (Hg.): *Über den Tag hinaus*. Notizen von Tilla Durieux 1920–1933, Kommentarband, Berlin 2009b, S. 42.

48 Behls Urteil in *Die Literatur* fällt nicht gut aus: «[...] wenn Tilla Durieux aus ihrem großen schauspielerischen Instinkt und Intellekt heraus mehr über Bühnendinge gesagt hätte, statt hier ein peinliches publicum über privatissima abzuhalten – mit einem bestenfalls durchschnittlichen Roman als Ergebnis.» Behl, Carl F. W.: *Eine Tür fällt ins Schloß*. Roman von Tilla Durieux, in: *Die Literatur*, Jg. 31, 1928, S. 170, zit. nach: Walach 2009a, S. 93–94.

schauspielerischer Gesellschaft. Schauspieler-Autobiographien besitzen eine lange Tradition in Deutschland sowie in anderen europäischen Ländern mit einer langen Theaterkultur.⁴⁹ Sie tragen zur Festigung des Starimages und zur Steigerung des Bekanntheitsgrads bei. Gleichzeitig ist der Starstatus der Schauspieler die Voraussetzung für die Verkäuflichkeit der Autobiographien.⁵⁰ Die Bekanntheit der Verfasser ist dabei ein größerer Kaufanreiz als die schriftstellerische Qualität. Das Publikum erhofft sich intime Enthüllungen über das Privatleben der Schauspieler und über bekannte Personen aus ihrem Umfeld.⁵¹ Nach Landgrebe ist die Leserschaft darüber hinaus daran interessiert, anhand der Autobiographie einen Vergleich von Rolle und Charakter anzustellen, sprich hinter die Maske des Mimen zu schauen.⁵² Die Textgattung Autobiographie ist grundsätzlich quellenkritisch zu betrachten.⁵³ Gerade bei Durieux' Autobiographie in Buchform ist zu beachten, dass sie mit dem zeitlichen Abstand von mehreren Jahrzehnten verfasst wurde. Geschichten, die im Laufe eines Lebens immer wieder – selbst und von anderen – erzählt werden, verändern sich mit der Zeit. Bei der Aufzeichnung von Erinnerungen selektiert der Verfasser, gibt einigen Ereignissen mehr Bedeutung, lässt andere weg. Das Geschehene wird subjektiviert und unbewusst oder bewusst verfälscht. Die Autobiographie schreibt der Autor nicht für sich, sondern sie ist an eine Leserschaft adressiert. Wie Hügel am Beispiel von Sarah Bernhardts Autobiographie *Ma double vie*⁵⁴ feststellt, sind Autobiographien ein wichtiges Mittel zur Selbstinszenierung von Schauspielern.⁵⁵ Es ist eine Möglichkeit, Einfluss auf das Fremdbild zu nehmen. Autobiographisches Schreiben kann verschiedene, sehr unterschiedliche Funktionen und Intentionen, von der Chronik über die Rechtfertigungsschrift bis zum Medium des Selbstgesprächs⁵⁶, haben. Des Weiteren bezeugen Schau-

49 Um 1800 erschienen nach Landgrebe die ersten Schauspielerbiographien. Vgl. Landgrebe 1956, S. 24. Bis ins späte 19. Jahrhundert stammten die meisten weiblichen Autobiographien von Schauspielerinnen. Vgl. Asleson, Robyn: Introduction, in: ders. 2003, S. 1–21, hier: S. 16.

50 Vgl. Landgrebe 1956, S. 94.

51 Der Schriftsteller Paul Kornfeld urteilte über Durieux' Roman: »[...] er ist als Roman nicht interessant genug, daß man über ihn sprechen müßte, doch ist die Verfasserin interessant genug, daß man ihr ihn gerne verzeiht.« Kornfeld, Paul: Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa 1916–1932, hg. v. Manon Maren-Grisebach und Hans-Joachim Weitz, Heidelberg 1977, S. 67–68.

52 Vgl. Landgrebe 1956, S. 96.

53 Vgl. Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Lebenslauf und Lebenszusammenhang. Autobiographische Materialien in der volkskundlichen Forschung, Freiburg im Breisgau 1982.

54 Bernhardt, Sarah: *Ma double vie*, Paris 1907.

55 Vgl. Hügel, Hans-Otto: Das selbstentworfenene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiographie von Sarah Bernhardt, in: Grotjahn 2011, S. 37–57.

56 »In ihr lassen sich die Entscheidungen eines unruhigen, entscheidungsreichen Lebens nachvollziehen, bewerten, erklären und kritisieren. Die Selbstverdopplung ermöglicht es, sich zur eigenen Person der Vergangenheit ins Verhältnis zu setzen.« Geitner, Ursula/

spieler-Autobiographien den Anspruch auf gesellschaftliche Anerkennung.⁵⁷ Über diese Motivationen hinaus, diente *Eine Tür steht offen* Durieux sicherlich dazu, sich dem Theaterpublikum im Nachkriegsdeutschland wieder ins Gedächtnis zu rufen und damit eine zweite Schauspielkarriere zu fördern.⁵⁸ Mit den in der Zeit des Zagreber Exils begonnenen Aufzeichnungen wollte sie sich wohl auch selbst an ihre glanzvollen Zeiten erinnern.⁵⁹ Möglicherweise spielten ebenso finanzielle Gründe eine Rolle. Durieux' Selbstzeugnisse werden in dieser Forschungsarbeit nicht als harte Fakten verwendet, sondern geben Auskunft über das subjektive Empfinden in diversen Lebenssituationen, über persönliche Ansichten sowie über das Selbstbild der Autorin. Sie werden mit anderen zeitgenössischen Quellen und Sekundärliteratur ergänzt.

In der vorliegenden Arbeit verwendete zeitgenössische Quellen sind Theaterkritiken und Artikel über Durieux, die in Publikationen, Tageszeitungen, Theaterzeitschriften, Kunst- und Kulturmagazinen und Illustrierten erschienen. Die Schauspielerin wurde gleichermaßen gelobt und verrissen von den angesehenen Kritikern Kurt Tucholsky (1890–1935), Alfred Kerr (1867–1948), Walter Turszinsky (1874–1915), Herbert Ihering (1888–1977), Julius Bab, Alfred Polgar (1873–1955), Siegfried Jacobsohn (1881–1926), Carl von Ossietzky (1889–1938) und Weiteren. In Aufzeichnungen, Briefen und Veröffentlichungen von Zeitgenossen wie Erich Kästner (1899–1974), Julius Meier-Graefe (1867–1935), Harry Graf Kessler (1868–1937), Erich Mühsam (1878–1934), Ernst Barlach (1870–1938) sowie von Zeitgenossinnen wie Tilly Wedekind (1886–1970), Thea Sternheim (1883–1971) oder Claire Goll (1891–1977) finden Durieux' Person und ihre Schauspielkunst Erwähnung. Nicht zuletzt wurde Durieux nicht nur zu einem bildkünstlerischen, sondern auch zu einem literarischen Motiv, z. B. für Else Lasker-Schüler (1869–1945) und Heinrich Mann (1871–1950).⁶⁰

Findeisen, Britta: Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne, Bielefeld 1988, S. 274.

57 Vgl. Goodman, Kay: Weibliche Autobiographien, in: Gnüg/Möhrmann 1985, S. 289–299, hier: S. 289.

58 Die Zeit des Nationalsozialismus stellte eine Zäsur im Schaffen von Durieux dar, da sie sich schauspielerisch für viele Jahre nicht weiterentwickeln konnte. Nach ihrer Rückkehr begann die Suche nach einem Anknüpfungspunkt an ihr früheres Schaffen. Sie kehrte als vollkommen andere Schauspielerin auf die deutschen Bühnen zurück. Dies ist nicht nur ihrem Alter geschuldet. Viele Zeitungen nahmen das Erscheinen des Buchs zum Anlass für Berichte über Durieux' Anfänge und Entwicklung als Schauspielerin sowie ihr Privatleben. Vgl. dazu: AdK, Berlin, Tilla-Durieux-Archiv, Nr. 585.1–11.

59 Vgl. Landgrebe 1956, S. 2. Nach Hämmerle besteht ein Zusammenhang von Krisenerfahrung und autobiographischer Produktion: »Gerade Situationen der existentiellen Bedrohung und der Angst, ebenso wie die Erfahrung mit Flucht, Trennung und Einsamkeit verstärken allgemein das Bedürfnis nach autobiographischer Selbstreflexion.« Hämmerle, Christa: Nebenpfade – Populäre Selbstzeugnisse des 19. und 20. Jahrhunderts in geschlechtsvergleichender Perspektive, in: Winkelbauer 2000, S. 135–168, hier: S. 160.

60 Die Quellen werden an den entsprechenden Stellen der vorliegenden Arbeit zitiert.

Es existieren diverse Publikationen mit Quellensammlungen zu Durieux, die alle mit Fotografien, Karikaturen und anderen Porträts bebildert sind. Fast alle diese Materialsammlungen beinhalten Kritiken zu Durieux' Stücken, die eine wertvolle Grundlage für diese Forschungsarbeit bilden.⁶¹ Zu ihrem 80. Geburtstag gaben einige »Freunde« ein Heft mit Beiträgen heraus, die sich an Durieux' Anfänge und Karriere erinnern.⁶² Joachim Werner Preuß, der an Durieux' *Meine ersten neunzig Jahre* mitarbeitete, veröffentlichte 1965 eine Quellensammlung mit einer einleitenden Biographie von ihm sowie Beiträgen von Durieux selbst und von Zeitgenossen aus unterschiedlichen Entstehungsjahren. Darin gibt es außerdem eine chronologische Zusammenstellung von Kritiken, z. T. leider ohne genaue Herkunfts- und Zeitangabe.⁶³ 1997 erschien begleitend zur Ausstellung *Dame, Kaiserin, Luder: die Rollen der Tilla Durieux* der Theaterwissenschaftlichen Sammlung in Köln ein fotografisch bebildertes Heft mit einer Einleitung von Renate Möhrmann, eigenen Texten von Durieux und Kritiken.⁶⁴ Auf der Basis der Sammlung des Tilla-Durieux-Archivs (TDA) der Akademie der Künste in Berlin wurde 2004 der Band *Tilla Durieux – »Der Beruf der SchauspielerIn«* publiziert.⁶⁵ Das Archiv besitzt die umfangreichste Sammlung von Dokumenten und Materialien über Durieux, die hauptsächlich auf die Erbin des Durieux-Nachlasses, Erika Dannhoff, zurückgeht. Die meisten Archivalien im TDA stammen aus Durieux' Besitz, nur wenige wurden angekauft. Dazu zählen Fotografien, Alben mit Zeitungskritiken, Programmhefte, persönliche Dokumente, Vortragsmanuskripte, Typoskripte eigener Texte, Karikaturen und weitere Porträts. Das Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin besitzt 31 Tagesnotizkalender von 1920 bis 1971 und weitere Dokumente aus Durieux' Besitz. 2009 gab Dagmar Walach Tagebuchaufzeichnungen aus dem Zeitraum von 1920 bis 1933 und Texte von Durieux aus dem

61 Was Holschbach für zwei Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts, Charlotte Wolter und Clara Ziegler festgestellt hat, gilt auch für Durieux: Die Theaterkritiken geben zwar einen Eindruck von der Schauspielerei, sind jedoch »als eine Konstruktion aus kanonisierten kritischen Diskursen, ästhetischen Idealen bzw. Vorurteilen und nicht zuletzt Gender-Zuschreibungen zu werten«. Holschbach, Susanne: Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts, Diss., Berlin 2006, S. 181. Da die Kritiken von Durieux in dieser Arbeit nicht zur Bewertung ihres Schauspielstils verwendet werden, ist ihre »Objektivität« belanglos. Stattdessen interessieren hier die Formen von Selbst- und Fremddarstellung, die über die Kritiken zum Ausdruck kommen, bzw. durch die Kritiken hervorgebracht und gefestigt werden.

62 Haas, Willy (Hg.): Tilla Durieux zum 80. Geburtstag am 18. 8. 1960. Gewidmet von ihren Freunden, Berlin 1960.

63 Preuß, Joachim Werner (Hg.): Tilla Durieux. Porträt der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation, Berlin 1965.

64 Hellhammer, Anja/Müller, Hedwig (Hg.): Dame, Kaiserin, Luder: Die Rollen der Tilla Durieux, Ausst.kat., Köln 1997.

65 Stiftung Archiv der Akademie der Künste 2004.

Besitz des Instituts heraus.⁶⁶ Dazu erschien ein Kommentarband mit nützlichen Informationen zu genannten Personen und Ereignissen.⁶⁷

Nach diesem Überblick über die in meiner Arbeit herangezogenen Quellen, folgt eine Darlegung der verwendeten Sekundärliteratur.

In Bezug auf das Bild, das die Zeitgenossen von Durieux hatten, hat Ruff mit ihrer kulturhistorischen Diplomarbeit *Tilla Durieux. Selbstbilder und Images der Schauspielerin* von 2007 Vorarbeit geleistet.⁶⁸ In der vorliegenden Dissertation werden die von Ruff, anhand von Selbstzeugnissen und Kritiken, herausgearbeiteten Images von Durieux durch eigene Quellenarbeit erweitert und spezifiziert. In der vorliegenden kunsthistorischen Arbeit sind die Bildnisse Ausgangspunkt und Gegenstand der Untersuchung. Über die von Ruff dargelegte Medienberichterstattung hinausgehend werden die Vorstellungsbilder von Durieux als »tatsächliche« Bilder in Form von bildkünstlerischen Porträts behandelt.

Durieux' Darstellungsstil wurde bisher keine monographische Arbeit gewidmet. Eine Analyse der von ihr verkörperten Rollenfiguren, wie sie Niemann beispielsweise für Gertrud Eysoldt geschrieben hat⁶⁹, steht noch aus. Die bereits genannte Publikation zur Ausstellung *Dame, Kaiserin, Luder: die Rollen der Tilla Durieux* beinhaltet keine Rollenanalyse.⁷⁰ Die einzige umfangreichere Annäherung an Durieux' Darstellungsstil gibt Viering in einem Aufsatz, in dem er Durieux als Beispiel für seine Abhandlung über das *Bild der modernen Schauspielerin in der zeitgenössischen Theaterkritik*, unter Verwendung von Äußerungen Heinrich Manns, heranzieht.⁷¹ Krahmers Beitrag *Gefühl und Technik. Tilla Durieux und das Paradox des Schauspielers* in der Festschrift für Konrad Feilchenfeldt bezieht sich auf Tagebuchaufzeichnungen des mit Durieux bekannten Kunstschriftstellers Julius Meier-Graefe.⁷² Meier-Graefe nahm eine, seinen Worten nach »entsetzliche« Aufführung mit Durieux zum Anlass für sein negatives Urteil über das Theaterschaffen der Zeit, das sich in die damalige Debatte um konträre Positionen der darstellenden Kunst einreihet.

66 Walach 2009a.

67 Walach 2009b.

68 Ruff, Melanie: *Tilla Durieux. Selbstbilder und Images der Schauspielerin*, Dipl., Wien 2007, Elektronische Ressource.

69 Niemann, Carsten: *Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Lulu, Nastja, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble*, Diss., Frankfurt am Main 1993.

70 Hellhammer/Müller 1997.

71 Viering, Jürgen: *Die Schauspielerin als Vertreterin der Modernität. Über die Darstellung der Schauspielerin im Frühwerk Heinrich Manns und das Bild der modernen Schauspielerin in der zeitgenössischen Theaterkritik*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Jg. 18, 1986, S. 8–75.

72 Krahmer, Catherine: *Gefühl und Technik. Tilla Durieux und das Paradox des Schauspielers*, in: *Feilchenfeldt/Christophersen/Wiedenmann 2004*, S. 359–363.

Biographische Texte über Durieux sind zahlreich vorhanden. Es gibt diverse Kurzbiographien in Sammelbänden, die alle auf ihrer Autobiographie basieren und z. T. schlichtweg Auszüge daraus sind. Die meisten Texte sind mit Fotografien, einige auch mit anderen Porträts von Durieux bebildert. Als Repräsentantin einer »Berlinerin« wird Durieux bei Sichelschmidt⁷³, Wirth⁷⁴, Hildebrandt⁷⁵ und Freydank⁷⁶ aufgeführt. Unter diesen ist Freydanks reflektierende und kontextualisierende Zusammenfassung von Durieux' Lebensstationen hervorzuheben. In dem 1989 erschienenen Nachdruck zu *Große Schauspieler um Max Reinhardt* mit 24 Schauspielerporträts von Klaus Richter, herausgegeben von Marcus Bier, geht Völker in dem Beitrag über Durieux auch auf ihre Schauspielerei ein.⁷⁷ Im Zusammenhang mit Durieux' Emigration wird das Leben und Wirken der Schauspielerin in einem Beitrag von Pohl in einem Sammelband von 2002 über *Schauspielerinnen im Exil* gut recherchiert behandelt.⁷⁸ Ebenso wird Durieux als Beispiel einer Exilantin in Wenigers *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945*⁷⁹ angeführt sowie in Moses fotografischem Bildband *Deutschlands Emigranten*⁸⁰. Auch in Zusammenstellungen über bedeutende Schauspieler kommt Durieux vor. In Steegmanns/Kaechs *Frauen im Rampenlicht* folgen nach einer Einleitung Auszüge aus Durieux' Autobiographien *Eine Tür steht offen* und *Meine ersten neunzig Jahre* unter der Überschrift *Kampf auf allen Linien*.⁸¹ Ebenso handelt es sich in Struckmeyers »Auf einmal war ich berühmt...« *Große Schauspieler er-*

73 Sichelschmidt, Gustav: Große Berlinerinnen. 16 biographische Porträts, Berlin 1972, S. 115–121.

74 Wirth, Irmgard: Berlinerinnen. Bekannte und unbekannte Frauen in Berlin aus drei Jahrhunderten, Ausst.kat., Berlin 1975, S. 9.

75 Hildebrandt, Irma: Acht Jahrzehnte Theater. Tilla Durieux (1880–1971), in: Zwischen Suppenküche und Salon. Achtzehn Berlinerinnen, hg. v. ders., Köln 1987, S. 99–106. Der Text *Acht Jahrzehnte Theater* basiert auf Auszügen aus Durieux' Autobiographien und ist einige Jahre später identisch veröffentlicht worden: Hildebrandt, Irma: Acht Jahrzehnte Theater. Tilla Durieux (1880–1971), in: Große Frauen. Porträts aus fünf Jahrhunderten, hg. v. ders., München 2008, S. 299–308.

76 Freydank, Ruth: Tilla Durieux, in: Stadtbild und Frauenleben. Berlin im Spiegel von 16 Frauenporträts, hg. v. Henrike Hülsbergen, Berlin 1997, S. 315–334.

77 Völker, Klaus: Tilla Durieux, in: Schauspielerportraits von Klaus Richter. Grosse Schauspieler um Max Reinhardt, Nachdruck, hg. v. Marcus Bier, Berlin 1989, S. 32–40.

78 Pohl, Astrid: Salomé auf der Flucht. Tilla Durieux und das Exil deutschsprachiger Schauspielerinnen in der Schweiz, in: Flucht durch Europa. Schauspielerinnen im Exil, hg. v. Jürgen Felix, Marburg 2002, S. 71–107.

79 Weniger, Kay: »Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...«. Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht, Hamburg 2011, S. 144–146.

80 Moses, Stefan: Deutschlands Emigranten, Passau 2013, S. 72–73.

81 Steegmann, Monica/Kaech, Ingrid: Tilla Durieux, 1880–1971 – Kampf auf allen Linien, in: Lebensberichte berühmter Schauspielerinnen von Eleonora Duse bis Marlene Dietrich, hg. v. dies., Frankfurt am Main 2004, S. 97–160.

innern sich an ihre Erfolge um Auszüge aus *Meine ersten neunzig Jahre*.⁸² Die neueste, eigenständige Zusammenfassung der Vita der »Grande Dame des Theaters« in Aufsatzform gibt Unger 2009 in ihrem Buch *Faszinierende Frauen*.⁸³ Es gibt nur zwei monographische Biographien über Durieux. Möhrmanns Doppelbiographie des Paares Durieux-Cassirer mit dem Untertitel *Bühnenglück und Liebestod* von 1997 ist bei leichter Lesbarkeit informativ und enthält einige gute Interpretationen der Autorin.⁸⁴ Nicht viel Neues bietet die acht Jahre später erschienene Durieux-Biographie von Rai, die sich fast ausschließlich auf die Autobiographie der Schauspielerin stützt und kaum Nachweise anführt.⁸⁵

Zu den Porträts von Durieux gibt es zwar einzelne Publikationen, in ihrer Gesamtheit sind sie jedoch bisher nicht behandelt worden. Ebenfalls ist noch keine umfassende Einordnung in den kunst- und theaterhistorischen Kontext erfolgt. Diese Lücke in der bisherigen Forschung möchte die vorliegende Arbeit schließen, indem sie die erste Monographie zu den Porträts von Tilla Durieux darstellt. Quellen für Porträts von Durieux sind historische Zeitschriften⁸⁶, Auktionskataloge⁸⁷ und die großen Berliner Tageszeitungen⁸⁸. Eine erste Zusammenstellung von Hinweisen auf *Bildnisse der Tilla Durieux* veröffentlicht Imiela 1968 in seiner Slevogt-Monographie.⁸⁹ Die am tiefsten gehende Untersuchung zu Durieux' Porträts gibt Vogelberg in ihrer Dissertation, in der sie Durieux als eines von drei Beispielen für ein »Kultmodell« an der Wende vom 19. in das 20. Jahrhundert anführt. Sie behandelt Durieux' Porträts von Ernst Barlach, Hermann Haller, Olaf Gulbransson, Oskar Kokoschka, Auguste Renoir, Max Oppenheimer, Franz von Stuck, Felix Albrecht Harta und Emil Orlik.⁹⁰

82 Struckmeyer, Bernhard (Hg.): »Auf einmal war ich berühmt...« Große Schauspieler erinnern sich an ihre Erfolge, München 2004, S. 11–27.

83 Unger, Petra: Grand Dame des Theaters. Tilla Durieux (1880–1971), in: Mut zur Freiheit. Faszinierende Frauen, bewegte Leben, hg. v. ders., Wien 2009, S. 21–31.

84 Möhrmann, Renate: Tilla Durieux und Paul Cassirer. Bühnenglück und Liebestod, Berlin 1997.

85 Rai, Edgar: Tilla Durieux. Eine Biografie, Berlin 2005.

86 Vgl. dazu das Kapitel VI dieser Arbeit. Von den deutschen Kunstzeitschriften sind *Kunst und Künstler*, *Die Kunst für Alle*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Kunstchronik*, *Jugend* und *Simplicissimus* zu nennen. Auch die illustrierten Kunst- und Kulturmagazine *Der Querschnitt* und *Der Sturm*, das Gesellschaftsblatt *Sport im Bild* sowie Theaterzeitschriften, z. B. *Das Theater*, halten Informationen über Porträts von Tilla Durieux bereit.

87 Bei dem Projekt »Kunst – Auktionen – Provenienzen. Der deutsche Kunsthandel im Spiegel der Auktionskataloge der Jahre 1901 bis 1929« wurde begonnen, die zwischen 1901 und 1929 in Deutschland, Österreich und der Schweiz erschienenen Auktionskataloge zu digitalisieren und online zugänglich zu machen. Es gibt zahlreiche Treffer im Zeitraum von 1917 bis 1944 zu »Tilla Durieux«. <http://artsales.uni-hd.de>, Stand vom 13.04.2014.

88 Von den Tageszeitungen hatte vor allem der *Berliner Börsen-Courier* eine gute Berichterstattung über Ausstellungen in der Hauptstadt.

89 Vgl. Imiela 1968, FN 29, S. 375.

90 Vgl. Vogelberg, Gabriele Maria: Künstler und Modell. Zwischen Imagination und Wirk-

Vogelberg hat außerdem einen hilfreichen Katalog mit den ihr bekannten Porträts von Durieux erstellt.⁹¹ Auch wenn die Betrachtung der Porträts von Durieux unter dem Aspekt »Kultmodell« sinnvoll ist, sind Vogelbergs Werkinterpretationen zu frei angelegt und ihre Aussagen tendieren stellenweise zu Generalisierungen. Ein relativ unvollständiges Porträt-Verzeichnis, im Vergleich zu Vogelberg, stellt Prescher unter der Überschrift *Hinweise auf Tilla Durieux in der bildenden Kunst* in der sonst ausgezeichneten Publikation des Archivs der Akademie der Künste zusammen.⁹² Preschers Liste wird von Perlhefter in einem Aufsatz von 2006 übernommen, in dem diese Durieux' Ruf als »meistporträtierte Frau ihrer Zeit« und Cassirers Rolle bei der Entstehung der Bildnisse thematisiert.⁹³ Anders als der Titel erwarten lässt, ist es weniger ein kunsthistorischer als ein historischer Aufsatz, der nicht über Aufzählungen einiger Porträts hinausgeht, aber dennoch einige Anregungen für die vorliegende Arbeit enthält. In der Veröffentlichung *Tilla Durieux und ihre Kunstsammlung im Museum der Stadt Zagreb* stellt Šterk überblicksweise verschiedene Porträts von Durieux vor, allerdings steht der kunsthistorische Aspekt nicht im Zentrum.⁹⁴ Seine Zusammenstellung ist – neben einer unveröffentlichten Liste aus dem Museum der Stadt Zagreb und Dokumenten aus Durieux' Nachlass im TDA – eine der ergiebigsten Informationsquellen über die Porträts aus Durieux' Besitz. Bei Ruff gibt es einen sehr kurzen Abschnitt zum Mythos der »meist gemalte[n] Künstlerin«, in dem sie Durieux' Porträts von Renoir und Corinth erwähnt.⁹⁵

In Monographien, Werkverzeichnissen und anderen Publikationen über einzelne Porträtisten finden Durieux' Porträts Erwähnung. Wegen der Vielzahl der Künstler können diese hier jedoch nicht alle aufgeführt werden. In etlichen Ausstellungen der letzten Jahre wurden Porträts von Durieux gezeigt und in den zugehörigen Katalogen besprochen. Im Folgenden wird eine Auswahl von Beispielen genannt, um die Gegenwärtigkeit von Durieux' Porträts anzudeuten. Durieux-Porträts von Barlach, Gulbransson, Haller und Orlik waren 2003 in der

lichkeit: Untersuchung zum Modellkult zwischen 1860 und 1920, Diss., Frankfurt am Main 2005, S. 256–344.

91 Vogelberg 2005, S. 368–373.

92 Prescher, Ina: Hinweise auf Tilla Durieux in der bildenden Kunst, in: Stiftung Archiv der Akademie der Künste 2004, S. 150–151. Mittlerweile gibt es neue Erkenntnisse, z.B. das Porträt von Julie Wolfothorn (AdK, Kunstsammlung, Inv.Nr. MA 256), das Prescher als Porträt von *Tilla Durieux als Judith* in Anlehnung an das Werkverzeichnis von Carstensen aufführt (Carstensen 2011, WV Nr. 153), stellt nicht Durieux, sondern Käthe Parsenow dar, wie Silke Helling im Rahmen ihrer bisher unpublizierten Dissertation über Else Frobenius herausgefunden hat. Telefonische Auskunft der Autorin.

93 Perlhefter, Verena: »Andere halten sich Rennpferde...«: Tilla Durieux. Schauspielerin und meistporträtierte Frau ihrer Zeit, in: *Belvedere*, Jg. 12, Heft 1, 2006, S. 32–45.

94 Šterk 2006.

95 Vgl. Ruff 2007, S. 101–103.