



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die *Naive* – ein unterschätzter Rollentyp“

Verfasserin

Rita Hatzmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Inhaltsverzeichnis

<u>Danksagung</u>	S. 5
<u>1. Einführung und Aufgabenstellung</u>	S. 7
1.1. Persönliche Motivation	S. 11
1.2. Methodik und Vorgangsweise	S. 13
<u>2. Zum Terminus <i>naiv</i></u>	S. 14
2.1. Die <i>Naive</i>	S. 14
2.2. Die naiven Rollenfächer	S. 15
<u>3. Historische Analyse</u>	S. 18
3.1 Entwicklung der naiven Rollenfächer	S. 18
3.1.1. Die <i>Agnesen</i>	S. 20
3.1.2. Abgrenzung des Rollenfach-Terminus <i>Naive</i>	S. 26
3.2. Entstehung des naiven Frauenbildes	S. 34
3.2.1. Kurze Historie der Mädchenerziehung	S. 36
3.2.1.1. Tabuthema Sexualität	S. 37
3.2.1.2. Bildung und Literatur für Mädchen	S. 39
3.2.2. Entwicklungsstufen des Ehe- und Liebesbegriffes	S. 42
3.2.2.1. Die Tochter als Eigentum	S. 44
3.2.2.2. Liebessehnsucht und freiere Partnerwahl	S. 45
<u>4. Rollenanalyse</u>	S. 52
4.1. Molières <i>Agnès</i> in <i>Die Schule der Frauen</i>	S. 52
4.1.1. Repression durch kirchliche und weltliche Gesetze	S. 57
4.1.2. <i>Agnès</i> erste Befreiungsversuche	S. 62

4.2. <i>La Fausse Agnès</i> von Destouches	S. 67
4.3. <i>Das Käthchen von Heilbronn</i> – naive Unwissenheit und Mut	S. 70
4.3.1. Neuere Inszenierungen	S. 71
4.3.2. Rollenanalyse Käthchen	S. 73
4.4. <i>Malchen in Der Alpenkönig und der Menschenfeind</i>	S. 78
4.5. <i>Eliza in Pygmalion</i> von Bernhard Shaw	S. 81
4.5.1. Rollenanalyse Eliza	S. 82
4.6. <i>Helena</i> – Naivität und Schönheit	S. 90
4.6.1. Die mythologische Helena	S. 90
4.6.2. Bearbeitungen des Mythos Helena	S. 92
4.6.3. Helena in <i>Kein Krieg in Troja</i> von Jean Giraudoux	S. 94
<u>5. Die naiven Typen in Film und Fernsehen</u>	S. 98
5.1. Romy Schneider	S. 98
5.1.1. Victoria	S. 100
5.1.2. Die Sissi-Trilogie	S. 105
<u>6. Resümee und Schlussbemerkung</u>	S. 113
<u>7. Quellenverzeichnis</u>	
7.1. Literaturliste	S. 115
7.2. Sammelwerke	S. 117
7.3. Internet Quellen	S. 118
7.4. Verzeichnis der Bilder	S. 119
<u>8. Abstract</u>	S. 120
<u>9. Kurzlebenslauf</u>	S. 122

Danksagung

Ich danke meiner Mutter Maria Wageneder für ihre Unterstützung beim Korrekturlesen und fürs Ausbessern der fehlenden Beistriche, meinem Vater Dipl.-Ing. Wolfgang Hatzmann für seinen Zuspruch und meiner Tochter für ihr liebevolles Verständnis, wenn sie auf meine Arbeit Rücksicht nehmen musste. Weiters möchte ich mich bei meinen DozentInnen, die mich während der vier Jahre des Schauspielstudiums von 1997-2001 an der Bruckner Universität in Linz begleiteten, nachträglich danken; sie haben mir sehr viel Nützliches, an das ich oft zurückdenke, mit auf den Weg gegeben. Zu großem Dank verpflichtet bin ich auch den RegisseurlInnen und KollegInnen mit denen ich in den letzten Jahren in gemeinsamen Produktionen Erfahrungen sammeln durfte! Da diese Liste zu lang werden würde, möchte ich keine einzelnen Namen nennen, wenn mich auch mit jeder und jedem ganz spezielle Erinnerungen verbinden. Nun gilt mein besonderer Dank natürlich den ProfessorInnen und Lehrenden am Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, allen voran Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler, die mein Diplomarbeitsthema annahm und mich mit ihrem großen Erfahrungsschatz während des Verfassens der Abschlussarbeit begleitete.

1. Einführung und Aufgabenstellung

Diese Arbeit geht von der theatergeschichtlichen Typisierung in sogenannte Rollenfächer aus und widmet sich im speziellen dem Typ der *Naiven*. Auffallend ist, dass dies eine vorrangig weibliche Typenbezeichnung ist. Sie umschreibt Rollen, die eine besonders offene und unvoreingenommene Ausstrahlung benötigen. Ausgehend davon möchte ich durch wissenschaftliche Analyse die Grundlagen zur authentischen Charaktergestaltung dieser Figuren untersuchen.

Naivität als innere Haltung ist eine Stärke, wenn sie als Möglichkeit gesehen wird, frei von bereits einmal gefassten Urteilen auf Situationen und andere Menschen einzugehen. Die freiwillige Entscheidung zu dieser Lebenseinstellung, nicht alles schon wissen zu müssen, enthält die Möglichkeit zu neuen Ideen, die nicht aus bereits Erlerntem und Erfahrenem kommen. Es kann sehr erfrischend sein, einen völlig ungewöhnlichen Standpunkt einzunehmen und Routinen zu durchbrechen. Aus einer Ursprünglichkeit heraus, lassen sich völlig neue Wege entdecken. Wie bereits Friedrich Schiller 1795 in *Über naive und sentimentale Dichtung* erkannte, sind Naivität und Genie eng verknüpft.¹ Sowohl im Denken, als auch im ästhetischen Ausdruck und moralischen Handeln, schützt ein unbeirrbarer Instinkt vor falschen Entscheidungen. Schiller grenzte, für die spätere Rollenanalyse dieser Arbeit von Bedeutung, das Naive der Überraschung und das Naive der Gesinnung voneinander ab:

„Zum Naiven wird erfordert, daß die Natur über die Kunst den Sieg davontrage, es geschehe dies nun wider Wissen und Willen der Person oder mit völligem Bewußtsein derselben. In dem ersten Fall ist es das Naive der Überraschung und belustigt; in dem andern ist es das Naive der Gesinnung und rührt. Bei dem Naiven der Überraschung muß die Person moralisch fähig sein, die Natur zu verleugnen; bei dem Naiven der Gesinnung darf sie es nicht sein, doch dürfen wir sie uns nicht als physisch unfähig dazu denken, wenn es als naiv auf uns wirken soll.“²

¹Vgl. Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentale Dichtung*. 1795, Stuttgart: Reclam 1963, S. 19

²Ebd., S. 10

Das Naive der Überraschung finden wir vorrangig in Komödien, diese Frauentypen setzen ihre Naivität spielerisch ein. Das Naive der Gesinnung betrifft ernsthaftere Figuren, sie sollen eine emotionale Glaubwürdigkeit vermitteln und dadurch die ZuschauerInnen berühren. Allerdings entsteht der naive Eindruck erst da, wo kindliches Verhalten bei Mädchen auftritt, die aufgrund ihrer physischen Konstitution bereits als junge Frauen gelten. Die besondere Faszination dieser Rollentypen besteht auch darin, dass sie sich nicht so einfach einordnen lassen, wie es auf den ersten Blick erscheint. So wurden sie sowohl zu den komischen als auch zu den ernsten Fächern gezählt, dazu mehr im Kapitel über die theaterhistorische Entwicklung.

Der negative Beigeschmack des Begriffs naiv ist die Unwissenheit, die ein Naheverhältnis zur Dummheit hat. Niemand möchte gerne für dumm gehalten werden. Frauen haben dazu eine eigene Geschichte, da es im Volksmund heißt, dass viele Männer gerne gescheiter wirken wollen als ihre Frau. Der Grund scheint darin zu liegen, dass viele Männer sich nicht gerne unterordnen. So war und ist es noch immer Realität, dass viele gescheite Frauen im Schatten eines Mannes, oft eher im Hintergrund wirken. Im Gegenzug wurde Naivität in Folge der Emanzipationsbewegung zu einer unerwünschten Haltung. Frauen sollten sich genauso wissend und verantwortungsvoll zeigen wie Männer. Sie sollten nicht in kindliches, naives Verhalten ausweichen um etwaige Konflikte zu vermeiden. In der Erziehung wird heute darauf geachtet Mädchen und Buben möglichst gleich zu behandeln. Die Unterschiede in den Geschlechtern sollen nicht mehr zu einer Einschränkung der Möglichkeiten führen. Frauen sollen für ihre Fähigkeiten genauso geschätzt und entlohnt werden wie Männer. In der Realität gibt es allerdings nach wie vor ein großes Lohngefälle. Vor allem im Bereich der Kindererziehung übernehmen Frauen einen weitaus größeren Teil der Arbeit. Viele der unbezahlten täglichen Aufgaben innerhalb der Familie werden immer noch von Frauen erledigt. In diesem Zusammenhang gilt es auch die naiven Rollen als Frau neu und selbstbewusst zu betrachten. Das vorurteilsfreie Erforschen der Wurzeln von Verhaltensweisen, ermöglicht eine bewusste Auseinandersetzung mit

Umgangsformen des täglichen Lebens. Eine junge Frau ist heute nicht mehr unbedingt davon abhängig, einem Mann zu gefallen. Es ist nicht mehr das Ziel möglichst bald einen geeigneten Ehemann zu finden, sondern eine gute Berufsausbildung steht im Vordergrund. Theater sollte immer aktuelle Bezüge zum realen Leben herstellen. Auch wenn die Entstehungszeit eines Stückes bestimmte Interpretationsweisen fordert, wird es im Rahmen einer Aufführung meist an unseren heutigen Geschmack und Lebensstil angepasst, um damit mehr über die Gesellschaft zu erzählen.

In der Kunst gilt es immer wieder Neues zu entdecken und, wo das nicht möglich ist, einen anderen Blickwinkel auf etwas zu finden. Jeder erwachsene Mensch aus unserem Kulturkreis hat Bilder im Kopf, die sich aus vielfältigen Eindrücken zusammensetzen. Eltern, LehrerInnen, Medien wie Filme, Literatur, Fernsehen und Theater prägen uns in der Jugendzeit. Ich möchte mit dieser Arbeit dazu beitragen, bestimmte Muster zu durchleuchten und bei einigen Denkweisen aufzuzeigen woher sie kommen. Darauf aufmerksam machen, dass es reizvoll ist, den vielleicht auf den ersten Blick einfachen Typus der *Naiven*, von verschiedenen Seiten zu betrachten. Gerade eine jugendliche, unbedarfte Figur aus unterschiedlichen Richtungen zu analysieren, anstatt sie auf wenige Eigenschaften zu reduzieren.

Junge Mädchen haben oft noch unentdeckte Fähigkeiten, sowohl im kognitiven als auch im emotionalen Bereich. Zwischenmenschliche Vorgänge schnell zu verstehen, ist überaus wichtig um im Leben voran zu kommen. Der sogenannte Hausverstand kann bis zu einem gewissen Grad fehlende Bildung wettmachen. Die Klugheit von Menschen, die sich nicht gebildet ausdrücken können, wird möglicherweise unterschätzt. Manche Mädchen verfügen über ein besonders großes Einfühlungsvermögen, haben sie dann auch noch Intelligenz und Mut können sie viel bewirken. So gibt es immer wieder sehr junge Frauenrollen, die aus einer Unbedarftheit und Naivität heraus Heldentaten verbringen. Die SchauspielerIn muss dafür sowohl charakterlich als auch vom Aussehen glaubhaft und authentisch sein. Jugendlichkeit und Frische lassen sich besonders schwer spielen, das entsteht durch die Kombination einer unverfälschten Person und einer natürlichen Darstellung.

Schön ist es, wenn in der Verkörperung von, auf den ersten Blick einfach gezeichneten Rollen, doch eine ausführliche Charakterdarstellung gefunden werden kann.

Heinrich von Kleist hat sich in seinem vielbesprochenen Text *Über das Marionettentheater* mit dem Moment der Erkenntnis befasst. Die *Naive* stellt sich in vielen Stücken genau dieser Thematik. Zu Beginn nicht wissend, ganz unschuldig und ahnungslos, ist sie aber doch schlau und mit einer natürlichen Anmut ausgezeichnet. Neugier und Erkenntniswille führen sie auf eine Reise in die Welt der Erwachsenen, oft ist die Entdeckung der Sexualität oder des weiblichen Reizes ein wichtiges Element. Der Übergang von unbewusster Grazie zu einer selbstreflektierenden Betrachtung wird bei Kleist als problematisch dargestellt. Der Ich-Erzähler beschreibt seine Beobachtung eines auffallend schönen Jünglings beim Bade. Eine bestimmte Pose erinnert an eine Statue, die die beiden kurz davor in einem Museum betrachtet hatten. In dem Moment aber, da der Jüngling selbst seine Ähnlichkeit mit dem anmutigen Kunstwerk erkennt, verliert er seine ihm bis dahin eigene Grazie. Er macht es nur noch schlimmer, indem er immer wieder versucht die Pose zu finden. Durch die rein äußerliche Wiederholung wirkt sein Streben lächerlich.

„Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmuth verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechzehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch´ eine Entdeckung er gemacht habe. In der That hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Gespenster! Er erröthete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehn lassen, missglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außer Stand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag´ ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: - Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fieng an, Tage lang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn.“³

³Heinrich von Kleist, *Ueber das Marionettentheater*, herausgegeben von Gabriele Kapp, Stuttgart: Reclam 2013, S. 14-15

In dieser Textstelle finden sich sowohl für die wissenschaftlich-analytische Arbeit als auch für die schauspielerische Praxis viele Anhaltspunkte. Die Beschreibung zeigt, wie genau ein Moment der Erkenntnis betrachtet werden muss. Es ist wichtig, gerade die unbewussten Vorgänge in solchen Situationen herauszuarbeiten. Kleist beschreibt sehr genau die Schwierigkeit der „unbewussten Selbstbewusstheit“ - ein Paradox, das in naiven Rollen erfüllt werden muss. Die Anmut kann nur erhalten bleiben, wenn die Handlungen nicht überlegt und gestaltet wirken, sondern aus einer fließenden Ganzheitlichkeit kommen. Damit der kindlich, unschuldige Reiz entstehen kann, muss die Schauspielerin ganz natürlich und aus der Innerlichkeit heraus die Figur kreieren. Wenn die Gestaltung zu äußerlich erscheint, wirkt sie meist lächerlich. Das ist ein schmaler Grad, den es zu erreichen gilt. Es ist eine der grundlegenden Voraussetzungen der Schauspielkunst, bei jeder Vorstellung wieder neu und offen in die Welt des Stückes einzutauchen und die Handlung von vorne aufzurollen. Besonders bei sehr jungen, unbedarften Rollen ist es notwendig, die gleiche Geschichte bei jeder Aufführung lebendig zu halten und staunend zu durchleben.

1.1. Persönliche Motivation

In meiner praktischen Arbeit als Schauspielerin ist es mir wichtig, besonders die jungen Mädchenrollen möglichst vielseitig zu zeigen. Ich mochte selbst schon als Kind nie auf Attribute wie lieb, hübsch, süß und nett reduziert werden. Nach dem Schauspielstudium spielte ich 2001 am Stadttheater Dortmund *Gerda* in *Die Schneekönigin* von *Hans Christian Andersen*, es war eine schöne Herausforderung, der heldenhaften Reise dieser noch kindlichen Figur eine glaubhafte Notwendigkeit zu verleihen. Ihr Freund Kay wird von der Schneekönigin entführt. Sie muss sich durch Eiseskälte und Hindernisse wie Räuber, die sie kochen wollen, und Prinzessinnen, die sie zum Verweilen locken, ihren Weg bis zum Nordpol bahnen. Als sie ihren Freund endlich findet, hat die Kälte der Schneekönigin bereits sein Herz zu Eis verhärtet. Nur durch ihre aufopfernde, große Liebe kann sie ihn wieder erweichen, damit er mit ihr nach Hause kommt. Ihre Reise ist auch eine Geschichte des Erwachsenwerdens. Als die beiden wieder zuhause ankommen, sind sie keine

Kinder mehr. Ich spielte in kurzer Zeit 109 Vorstellungen und es war nicht immer leicht, jedes Mal die gleiche Energie und Wahrhaftigkeit aufzubringen. Durch die oftmalige Wiederholung ergab sich die Gefahr der Erschöpfung und inneren Langeweile. Es half mir aber, mich daran zu erinnern, dass die ZuschauerInnen mit großen Erwartungen zu uns kamen und ich freute mich, ihnen das Erlebnis dieser Geschichte zu ermöglichen.

Als *kleine Meerjungfrau*, nach dem Märchen von *Hans Christian Andersen*, hatte ich 98 Auftritte und mochte diese reine Seele, die ihre Stimme und in der Folge auch ihr Leben für die Liebe hingibt, auch bei den letzten Aufführungen immer noch sehr gern. Natürlich hilft es, schöne Rückmeldungen zu bekommen wie zum Beispiel die staunenden Kindergesichter der jungen BesucherInnen oder wohlwollende Kritiken.⁴ Auch die negativ Heldin *Charlotte* in *Strawberry Fields* von *Stephen Poliakoff*, die ich 2001/2002 in Dortmund spielte, bedient sich am Rollenprofil der *Naïven*. Sie ist ein anfangs durchaus normal wirkendes Schulmädchen, das aber in ihrem Denken stark von der rechten Szene geprägt wurde. Gerade durch das unschuldige Äußere, erscheinen ihre radikalen Meinungen schockierend. Im Laufe des Stückes verstrickt sie sich in Hindernisse und erschießt dadurch einen Polizisten und einen Bekannten, den sie eigentlich gerne mag, der aber ihre Innenwelt mit seinen Zudringlichkeiten bedroht. Das Stück ist in Form eines Road-Movies aufgebaut, die drei ProtagonistInnen fahren mit einem Lastwagen quer durch England.⁵

So hatte ich bereits zu Beginn meiner Laufbahn als Schauspielerin das Bedürfnis nach mehr Hintergrundwissen und Informationen zu den Rollen, um der Gefahr einer oberflächlichen Gestaltung zu entgehen. Obwohl ich auch beim Schauspielstudium Theatertheorie, Literaturkunde und geschichtliches Wissen vermittelt bekam, entstand in mir der Wunsch nach einem wissenschaftlichen Studium zur Ergänzung meiner praktischen Tätigkeit.

⁴Stefan Schmidt, *Kritik zu „Die kleinen Meerjungfrau“ vom 21.Dezember 2002*, Dortmunder online Magazin, <http://www.donews.de/oldstuff/meerjungfrau.html>, letzter Zugriff: 21.11.2013 13:49 Uhr

⁵Vgl. Theaterstück Verlag, Stephen Poliakoff, *Strawberry Fields*, <http://www.theaterstueckverlag.de/theatertexte/data/theaterstueckverlag/7808269/tsvshow>, letzter Zugriff: 22.11.2013 14:05 Uhr

1.2. Methodik und Vorgangsweise

Zu Beginn dieser Arbeit untersuche ich die historische Entwicklung der Rollenfächer im deutschsprachigen Theater und im speziellen den Weg der *Naiven*. Parallel dazu werde ich die Entstehung dieses Frauentypus innerhalb der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, anhand der literarischen Quellen zu Mädchenerziehung und Frauenbildung sowie dem Ehe- und Liebesbegriff, genauer betrachten. Ausgehend von meiner Themenstellung widme ich mich in der zweiten Hälfte der Arbeit ausgewählten Figuren. Über konkrete Rollenanalysen werden die Charakteren durchleuchtet und auf ihren Grad an Naivität befragt. Anhand der dramatischen Textgrundlagen werden verschiedene Möglichkeiten des Naiven durchgespielt. Besuchte Aufführungen, Fotos, Videos sowie Rezensionen von Inszenierungen werden miteinbezogen. Die Entwicklung des Faches von der unberührten *Agnese* über die munteren *Backfische* in den Lustspielen des 19. Jahrhunderts hin zu der Unterscheidung von *Sentimentaler* und *Naiver* jugendlicher Liebhaberin werden aufgezeigt.

Mehr zu wissen über die Entwicklungsgeschichte von Rollen, trägt auch in der künstlerischen Auseinandersetzung dazu bei, eine Vielschichtigkeit zu finden. So kann die Theater- und Filmwissenschaft mit der Rollengestaltung für die Film- und Bühnenpraxis in einen fruchtbaren Austausch treten.

2. Zum Terminus *naiv*

Der Begriff *naiv* wurde Anfang des 18. Jahrhunderts aus dem Französischen entlehnt, ursprünglich vom lateinischen Wort *nativus* – durch Geburt entstanden, angeboren, natürlich. Das Adjektiv *naïf* bedeutet kindlich, unbefangen, ursprünglich, treuherzig, aber auch einfältig, harmlos und töricht.⁶ Es wird oft als Synonym für leichtgläubig, arglos, leicht verführbar oder unwissend gesehen. Das *Etymologische Wörterbuch* von *Friedrich Kluge* nennt zusätzlich die vergleichbaren Begriffe *unkritisch* und *wenig erfahren*.⁷

2.1. Die Naive

Die *Naive* wird im Brockhaus als *weibliches Rollenfach* der jugendlichen, heiter-unbeschwerten *Liebhaberinnen* und *Zofen* erklärt.⁸ Im Duden ist sie als Darstellerin jugendlich-naiver Mädchengestalten beschrieben. Zum Begriff *naiv* findet sich hier noch von *kindlich unbefangener, direkter und unkritischer Gemüts-, Denkart, treuherzige Arglosigkeit* beweisend, als negative Bedeutung auch *wenig Erfahrung, Sachkenntnis oder Urteilsvermögen* erkennen lassend und entsprechend *einfältig, töricht* wirkend.⁹ Es handelt sich um Figuren, die noch besonders wenig wissen und viel zu entdecken haben. Als Grundthema findet sich immer die Ausklammerung und Tabuisierung der Sexualität. Manchmal werden sie für dumm gehalten, das führt meist zur Komödie, da sie oft schneller als es die anderen ahnen, mit Hilfe ihres gesunden Menschenverstandes, herausfinden worum es wirklich geht. In Tragödien wird die Unerfahrenheit junger Mädchen häufig von in der Hierarchie höher stehenden Männern ausgenutzt. Hier geht die *Naive* dann in den Bereich *Sentimentalen* über.

⁶Vgl. Duden. *Das Herkunftswörterbuch*, Band 7, 3. Auflage, Mannheim: Dudenverlag 2001, S. 550

⁷Vgl. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. Auflage, Berlin: Gruyter 1989, S. 498

⁸Vgl. Brockhaus *Enzyklopädie*, Band 15, Mannheim: Brockhaus 1991, S. 310

⁹Vgl. Duden. *Das große Fremdwörterbuch*, 2. Auflage, Mannheim: Dudenverlag 2000, S. 907

2.2. Die naiven Rollenfächer

In Bühnenverträgen von SchauspielerInnen wurde das Rollenfach für welches sie engagiert waren angeführt, wie zum Beispiel *II. Liebhaberin* oder *muntere, naive Liebhaberin*. Eine Schauspielerin hatte das Recht, aber auch die Pflicht, vorrangig die ihrem Typ entsprechenden Rollen zu spielen. Oft musste sie sogar die dafür passende Garderobe mitbringen, was mitunter hohe Kosten bedeutete.¹⁰ Eine Verbesserung dieser Situation trat nur langsam, über vielfältige Bemühungen zur besseren Absicherung der Bühnenangehörigen ein. Der Begriff Rollenfach wird im Brockhaus mit folgenden Worten definiert:

„Die R.-Fächer entstanden aus den Charaktermasken der Commedia dell' arte und ergaben sich aus Kriterien wie Alters-, Geschlechts- und Gesellschaftszugehörigkeit. Weitere Einteilungen nach Haupt- und Neben- (bzw. Episoden-) R., aber auch nach dramatischen Gattungen (z. B. kom. und trag. R.). Unter dem wachsenden Einfluß der Regie hat das R.-Fach seine Bedeutung als Eignungskriterium weitgehend verloren.“¹¹

Im *Neuen Theateralmach* der Gesellschaft deutscher Bühnenangehöriger von 1911 finden sich unter den darstellenden MitgliederInnen des Stadttheater Baden bei Wien unter den Damen zum Beispiel eine *I. Sentimentale*, eine *I. Heldin*, eine *komische Alte* und da auch oft Operetten aufgeführt wurden eine *I. Operettensoubrette*. Das Einsatzgebiet der *Naiven* wird hier also von diesen Rollenfächern abgedeckt.¹² Bei den meisten anderen Theatern ist das Rollenfach in diesem Theateralmach nicht angegeben. Sehr wohl definieren sich aber SchauspielerInnen ohne fixes Engagement über konkrete Fachbezeichnungen. Unter den gastierenden deutschsprachigen Bühnenangehörigen des Jahres 1911 ist *Frau Anna Schreiber-Leigh* als *Naive* und *jugendliche Salondame* angeführt, sie war die Gattin des Schauspielers *Alfred Schreiber* in Wien.¹³ *Frau Rudi Stehle-Engel* spielte im Fach der *I. Naiven* und *Charakterrollen* wie *Wendla*, *Annchen* in *Jugend* von *Max Halbe*, *Hedwig* in der *Wildente*, *Nora* oder *Maria Magdalena*.¹⁴

¹⁰Vgl. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, 3. Band, Stuttgart: Metzler 1999, S. 46

¹¹Brockhaus Enzyklopädie, Band 18, Mannheim: Brockhaus 1992, S. 310

¹²Vgl. *Neuer Theater-Almanach 1911, Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, hg. v. der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, Berlin: Günther&Sohn 1911, S. 267

¹³Vgl. ebd. S. 227

¹⁴Vgl. ebd. S. 228

Diese Einordnung war eine hilfreiche Erleichterung für TheaterdirektorInnen bei der Suche nach neuen SchauspielerInnen und ersparte möglicherweise unnötige Reisekosten für Vorsprechtermine. Fotos waren im Unterschied zu heute noch sehr teuer und Videos, die zur Zeit für Bewerbungen verwendet werden, gab es natürlich nicht. In *Kürschners Biographischem Theater-Handbuch* von 1956 finden sich auch immer wieder noch konkrete Fachbezeichnungen, sehr oft aber der Begriff *Charakterschauspielerin*. Die Schauspielerin *Annemarie Winkler* vom Volkstheater Rostock wird als *Naiv-Muntere* beschrieben, *Frau Inge Herta Windschild* aus Hamburg als *Liebhaberin* und *jugendliche Salondame*, sie wirkte auch in Fernsehspielen des NWDR mit.¹⁵ Die Schauspielerin *Chariklia Baxevanos*, geboren in Zürich am 15.3.1936 wird hier als *Naive* angeführt, sie erhielt ihre Ausbildung am Reinhard-Seminar von 1951-1953, war 1953 am Staatstheater Wiesbaden und 1954 an der Josefstadt engagiert, ebenfalls 1954 spielte sie am Schauspielhaus Zürich *Agnès* in *Die Schule der Frauen*.¹⁶

Historisch gesehen war die Einteilung in Rollenfächer sehr nützlich um einen Theaterbetrieb zu ermöglichen. Eine Schauspielerin konnte sich zum Beispiel dadurch für die auf sie passenden Positionen bewerben. Teures Geld für unnötige Reisen sollte eingespart werden. Durch die Entwicklung der Charakterrollen, das Aufkommen der RegisseurlInnen und in späterer Folge des Regietheaters wurde ein Umdenken gefördert und es konnte auch „gegen den Typ“ besetzt werden. Es gibt im Beruf der SchauspielerInnen bestimmte äußere Parameter wie Alter, Geschlecht und Körperbau, die auf eine Rolle passen sollten und die bei Rollenbesetzungen beachtet werden. Es zeigen aber immer wieder herausragende Beispiele, wie interessant es sein kann, wenn sich jemand traut etwas völlig Unerwartetes und Neues auszuprobieren. Am Theater wird heute oft versucht ein Stück neu zu entdecken und mit möglichst wenig Voreingenommenheit die Charaktere zu untersuchen. Die feststehenden Typen lassen sich dagegen vermehrt in Daily Soaps und Unterhaltungsfilmern entdecken. Mit dem Entstehen der technischen Möglichkeiten fand teilweise eine Verschiebung beziehungsweise Übernahme des Typensystems hin zu Film und Fernsehen statt.

¹⁵Vgl. *Kürschners Biographisches Theater-Handbuch*, hg. v. Herbert Frenzel und Hans Joachim Moser, Berlin: Gruyter&Co 1956, S. 816

¹⁶Vgl. ebd. S. 35

Möglicherweise ist die Spezialisierung auf bestimmte Rollenfelder aus ökonomischer Sicht vorteilhaft. Die wiederholte Darstellung sehr ähnlicher Rollen erfordert eine kürzere Vorbereitungszeit als bei jedem Stück oder Film wieder ganz von null zu beginnen. Auch können sich sowohl ZuschauerInnen als auch ProduzentInnen oft schneller für eine Besetzung gemäß den Typen, die sie bereits kennen, begeistern. Es kann aber auch zu Langeweile auf beiden Seiten führen, besonders wenn es keine künstlerische Weiterentwicklung gibt. Wenn SchauspielerInnen mit Rollen eines bestimmten Typs Erfolg hatten, werden sie wieder ähnliche Aufträge bekommen. Manche SchauspielerInnen präsentieren sich sehr gerne als bestimmter Typ, für andere ist es ein großes Anliegen ein möglichst weites Spektrum zu erforschen. Routinen zu durchbrechen ist jedenfalls notwendig um die Lebendigkeit der Kunst zu erhalten.

3. Historische Analyse

Um die Entstehung dieser, auf den ersten Blick leicht und einfach wirkenden Rollen zu erforschen, ist es notwendig, einerseits an die Anfänge ihrer theatergeschichtlichen Entwicklung zu gehen und andererseits dieses besondere Frauenbild zu durchleuchten. Wie kam es zu der Aufteilung in konkrete Rollenfächer und was sind die historisch-gesellschaftlichen Hintergründe dieser erfrischend, naiv wirkenden Figuren?

In der dramatischen Literatur sprechen die DichterInnen nicht wie im Epos oder Roman als einzelne Person, sondern lassen verschiedene Charaktere zu Wort kommen. Es gab zwar Theaterstücke, die von den AutorInnen eher zur Lektüre oder Rezitation gedacht waren, meist werden Dramen aber als Aufführung präsentiert, wobei die einzelnen Figuren durch handelnde AkteurInnen verkörpert werden. So entstand eine Arbeitsteilung, die Rollen wurden entsprechenden Personen anvertraut.

3.2. Entwicklung der naiven Rollenfächer

Es gab viele verschiedene Kriterien die dazu führten, eine bestimmte SchauspielerIn zum Beispiel häufig mit naiven Typen zu besetzen. Ein wichtiger Aspekt ist die sogenannte Ausstrahlung, zu der sowohl die innere Veranlagung eines Menschen wie auch die äußere Erscheinung beiträgt. Zusätzlich entwickeln SchauspielerInnen meist einen individuellen Spiel- und Sprechstil, der für bestimmte Rollen besonders passend erscheint. Obwohl heute der Begriff Rollenfach überholt ist, wirken diese Festlegungen aus früheren Jahrhunderten immer noch im Denken und Empfinden nach.

Es gab die grobe Unterteilung in *komisches* und *tragisches Fach*. Die Aufteilung in Fachbezeichnungen half, das an einem Theater benötigte Personal und die vorhandenen SchauspielerInnen abzustimmen. Frühere Bezeichnungen wurden immer wieder für ähnliche Rollentypen übernommen. Es handelt sich also um eine Vereinfachung, die aus wirtschaftlicher und organisatorischer Sicht sehr verständlich ist, künstlerisch gesehen aber immer unzureichend sein muss. Dieser Meinung war auch *Hans Doerry* der sich in seinem 1926, also zu einer Zeit als das Fachsystem bereits seinem Ende zuing, erschienenen Buch *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts* ausführlich mit dieser theatergeschichtlichen Entwicklung befasste:

„Schon wenn wir uns die heute noch im wirtschaftlichen Theaterbetrieb – worauf wir noch zu sprechen kommen – gebräuchlichen Fachnamen vergegenwärtigen, sehen wir auf den ersten Blick, dass keine neuen Fächer entstanden sind. Es sind genau dieselben Bezeichnungen, wie sie sich etwa zwischen 1830 und 1860 konstituierten, und die recht unglücklich gewählten neueren Errungenschaften wie „schwerer Held“, „gesetzter Liebhaber“, „Charakterliebhaber“ zeigen nur, wie das Fachwesen mit der fortschreitenden Entwicklung der deutschen Bühnenkunst immer weniger in Einklang zu bringen ist und seine Unzulänglichkeit am klarsten darin dokumentiert, daß es nicht imstande war, neue, wirklich zutreffende und das Wesen der Rollen, die zu einem Fach vereinigt werden sollen, erschöpfende Fachbezeichnungen zu erzeugen.“¹⁷

Es entstanden im 18. Jahrhundert neue Frauentypen, die sich in zwei Richtungen mit ihren jeweiligen Hauptvertreterinnen entwickelt hatten: Einerseits in Rollen wie die der *Franziska* in *Minna von Barnhelm* von *Gotthold Ephraim Lessing*, 1767 in Hamburg uraufgeführt. In der Folge erschienen in vielen Stücken ähnliche Figuren, die im Vergleich zu den meisten Soubretten-Rollen weniger kokett und berechnend sondern mehr ehrlich und liebenswürdig waren. Andererseits in die *Naiven*, die ihre Hauptvertreterin mit *Agnès* in *Die Schule der Frauen* von *Jean Baptiste Poquelin Molière* hatten. Zwischen der Entstehung dieses Stücks 1662 und dem ersten Erscheinen der Naiven auf den deutschsprachigen Bühnen lagen allerdings in etwa 80 Jahre. Die Naiven stellten gewissermaßen das genaue Gegenteil der Soubrette dar:

¹⁷Hans Doerry, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1926, S. 92

„War diese aufgeweckt, witzig, kokett und berechnend, so wirkte jene besonders pikant durch ihre erstaunliche Unwissenheit und Ahnungslosigkeit, vor allem rührte sie ungemein durch ihre unschuldige Treuherzigkeit, während sie dank ihrer zarten, unverdorbenen, unbewußten Mädchenhaftigkeit des weiblichen Reizes keineswegs ermangelte.“¹⁸

3.1.2. Die Agnesen

Vor 1800 wurden die naiven Frauenrollen, in Anlehnung an Molières Agnès, auch noch als *Agnesen* bezeichnet. Sie wurden zu den tragischen Rollen gezählt, da sie eine gefühlsbetonte Darstellung erforderten. Im Gegensatz zum komischen Fach, in dem die Charaktere grober und vereinfachter dargestellt werden konnten, sollten GefühlsspielerInnen sich mehr auf die inneren Vorgänge der Rollen konzentrieren. Diese theaterhistorische Einordnung zeigt allerdings nur eine grundsätzliche Richtung auf, die zur Orientierung hilfreich ist. In der Rollenanalyse sollte keineswegs so linear gedacht werden, denn jede Rolle enthält eine Vielzahl von Nuancen. *Bernhard Diebold* erläuterte in seinem Buch von 1913 über das Rollenfach im 18. Jahrhundert die Einordnung der Rollen in Bezug auf den Gefühlsausdruck und beschäftigt sich mit der Kategorisierung der Agnesen. Diebold erklärte mit folgenden Worten warum der Theaterautor *J. F. Jünger*,¹⁹ der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aktiv war, die Agnesen zu den tragischen Rollen zählte:

„Wenn also Jünger die Agnesen, die selten oder nie einen tragischen Konflikt durchzumachen haben, zu den tragischen Rollen rechnet, so ist das nicht in dichterischer, sondern in schauspielerischer Hinsicht geschehen, indem diese Rollen ebenso wie die meisten wirklich tragischen und die Hauptrollen der Tragödienhelden das Talent des Empfindungsausdrucks erfordern, abgesehen von den „schönen“ Mitteln, die alle diese Rollen verlangen. „Tragisch“ ist hier mit „edel-gefühlvoll“ identisch.“²⁰

¹⁸Ebd., S. 24

¹⁹Vgl. J. F. Jünger, *Vorrede zu Verstand und Leichtsinn. In: Lustspiele von J. F. Jünger. III. Teil*, Leipzig 1786.

²⁰Bernhard Diebold, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig/Hamburg: Voß 1913, S. 23

Es gab im 18. Jahrhundert einen sehr regen kulturellen Austausch zwischen den mitteleuropäischen Ländern. Da waren fahrende Komödientruppen, Dramen wurden im original gelesen und auch übersetzt, italienische und französische Theaterunternehmen in österreichische und deutsche Städte eingeladen. So flossen in die deutschsprachigen Rollenbücher Bezeichnungen der italienischen Komödientypen mit ein. Mehr noch wurden französische Fachbezeichnungen ins Deutsche übertragen, so auch die *Agnese*:

„Die rôles à manteau eines Geizigen, eines Orgon, die helfenden Oheime als *raisonneurs*, die *chevaliers*, *agnèses*, *grandes coquettes*, *jeunes premiers* und *amoureuses*, die *soubrettes* endlich, wurden zu Mantelrollen, *Raisonneurs*, *Chevaliers*, ersten jungen Liebhabern und Liebhaberinnen, zu Agnesen, Koketten und Kammermädchen.“²¹

Bei kleineren Truppen war selbstverständlich immer eine SchauspielerIn/ein Schauspieler für mehrere Rollentypen zuständig. Die größeren Ensembles konnten eine genauere Aufteilung vornehmen. Laut Diebold hatten die berühmten Wandertruppen eine durchschnittliche Anzahl von fünfzehn bis zwanzig SchauspielerInnen und passten damit in das *Ifflandsche* Schema. *August Wilhelm Iffland* war Direktor des Nationaltheaters am Gendarmenmarkt in Berlin ab 1796,²² seine Verbesserungen galten vielen anderen Theatern als anschauliches Beispiel. *Die Schule der Frauen* kam hier 1803 in der Übersetzung von *August Friedrich Ferdinand von Kotzebue* zur Aufführung. Beim Verfasser dieser Rezension aus der Vossischen Zeitung vom 30.04.1803 hatte die Darstellerin der Agnès, die in dieser Erstinnszenierung Sybille genannt wurde, keine Begeisterung hervorgerufen:

„Die Künstlerin, welche die Sybille (Agnése) machte, stellt in der Regel die Nachbildungen derselben vortrefflich dar: es mußte sehr überraschen, daß sie das meisterhafte, nie erreichte Vorbild aller Agnesen, gradehin fallen ließ. Nur im ersten Akte schien es ihr einigermaßen Ernst, ihre Worte durch ihr Spiel zu unterstützen: in allen übrigen sahen wir nur die reizende, liebenswürdige Frau, die sie ausser dem Theater ist; ihre geistvollen Blicke und Mienen, alle ihre Bewegungen standen in dem sonderbarsten Kontrast, mit den naiven Dingen, die sie zu sagen hat: sie las die Maximen über den Ehestand fast ohne das geringste Bestreben, die Agnese zu markiren. Vorsätzlich war dieser Fehlgriff gewiß nicht; wahrscheinlich schlug die Sage, das Stück solle und müsse und

²¹Ebd., S. 45

²²Vgl. ebd., S. 47-50

werde ausgepocht werden, ihren Eifer nieder, – aber das hätte nicht sein sollen. Ein Künstler muß sich durch nichts in der strengen Ausführung der Aufgabe irren lassen, die er einmal übernahm...“²³

Diebold führt sieben verschiedene männliche und fünf weibliche Haupttypen an, dazu kommen noch die Nebenfächer. Da gibt es als männliche Spieler den *tragischen Helden*, den *Tyrannen*, den *Raisonneur*, den *Vertrauten*. Als männliche Charakterspieler den *Hauptintrigenträger*, den *polternden Alten*, den *Tyrannenknecht* oder *Chavalier*. Zu den weiblichen Empfindungsschauspielerinnen zählt er die *tragische Königin* sowie die *ernste* und *heitere Liebhaberin*, dann die *Vertraute*, die ihr Hauptfach in der Komödie als Agnese, als die *muntere Liebhaberin*, oder auch noch als *jüngere Soubrette bezeichnet*, besitzt. Bei den weiblichen Charakterrollen nennt er die *intrigenspin nende Soubrette* und die *Komische Mutter*.²⁴ Diebold zitiert dazu die Schrift aus dem Jahre 1882 *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M.* von Elisabeth Mentzel:

„Liebhaberinnen und edle Mütter sind heute noch wie damals die elementarsten Fächer der Gefühlsspielerinnen, heute noch wie damals sind sie „affektiv, zärtlich, schwärmend“, seltener „rührend“. Nur die schüchternen, kindlich-naiven „Agnesen“ haben schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Namen verloren, wenn auch ihre Art fortlebt: „ein junges, unschuldiges Mädchen“, wie die Agnese in Molières „École des femmes“ auf einem Zettel der Ackermannschen Truppe vom 14. September 1757 genannt wird, dürfte auf der kultivierten Bühne aller Zeiten vorkommen.“²⁵

Bei der Kategorisierung der naiven Rollenfächer kommt es im Laufe der Jahre zu unterschiedlichen Ansichten in welche Gattung diese Rollen einzuordnen sind, auch die Bezeichnung variiert. Es gibt eher tragische aber auch mehrheitlich komische naive Figuren. Verbindend ist nicht die Funktion in einem Stück sondern die offene, unbedarfte Charakterart. Diese üblicherweise weiblichen Rollentypen sind meist SympathieträgerInnen, die naive Einstellung kann zu erfreulichen, unerwarteten glücklichen Ereignissen führen aber genauso sind diese Rollen in einem tragischen

²³Berliner Klassik Datenbanken, Haude- und Spencersche Zeitung, „Die Schule der Frauen“, Rezension vom 22.03.1803, http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=354, letzter Zugriff: 15.10.2013, 13:12 Uhr

²⁴Vgl. Bernhard Diebold, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig/Hamburg: Voß 1913, S. 51-52

²⁵Diebold, S. 132, siehe auch Elisabeth Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M.*, Frankfurt 1882, S. 490

Umfeld dem Schicksal und den Machenschaften der anderen Figuren schutzlos ausgeliefert. Der ältere Begriff *Agnesen* wird immer wieder reduziert auf einfache, sehr junge Rollen. Das Zitat hier zeigt die Vieldeutigkeit dieser Figuren, sie sind schwer festzulegen:

„Iffland erwähnte das Fach als das der „Agnese oder zweiten Liebhaberin“; in Brandes’ „Promemoria“ figuriert es als „dritte Liebhaberin zu naiven Rollen“. Ersterer zählt die Sentimentale als erste, die Naive als zweite Liebhaberin, letzterer die Sentimentale als zweite im Gegensatz zu einer „ersten Charakterliebhaberin“, - die bei Iffland nur als „Königin“ angegeben ist – und rechnet die naive Agnese daher als dritte Liebhaberin.“²⁶

Iffland gab die Agnesen also als zweite Liebhaberin an, meist wurden die *Agnesen* und in der Folge die *Naive* aber wie bei Brandes als das Fach der dritten Liebhaberin eingeordnet. Dies hing, wie bereits beschrieben, auch von der Größe des jeweiligen Ensembles ab. Je nach Erfolg und finanzieller Lage konnten zwei oder drei Liebhaberinnen eingestellt werden.

Die Agnesen gehörten zu den jüngsten Mädchentypen die am Theater eingesetzt wurden. Schon Schiller grenzt das Naive deutlich von einfacher Kindlichkeit ab:

„Das Naive ist eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird, und kann eben deswegen der wirklichen Kindheit in strenger Bedeutung nicht zugeschrieben werden.“²⁷

Nun gibt es in dieser Unterteilung die noch jüngeren Figuren, die als Kinderrollen teilweise tatsächlich von Kindern gespielt wurden. Manchmal werden auch heute noch Kinder auf der Bühne eingesetzt, sie üben eine spezielle Anziehung auf das Publikum aus. Da es dafür aber strenge Richtlinien und Auflagen gibt, werden diese Figuren, wenn möglich, eher mit sehr jung wirkenden Profi-SchauspielerInnen besetzt. Da wo diese noch kindlichen Mädchen eine Entwicklung hin zum Erwachsenwerden machen, berühren sie wieder das Fachgebiet der *Naiven*.

²⁶Bernhard Diebold, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig/Hamburg: Voß 1913, S. 132

²⁷Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentale Dichtung*. 1795, Stuttgart: Reclam 1963, S. 11

„Mag man oft die Bezeichnung „Agnesen“ mit „naive Liebhaberinnen“ gleichbedeutend genommen haben, so wird sie doch eben so oft nur zur Benennung eines Teilfachs der naiven-munteren Liebhaberin verwendet worden sein. Als das Hauptfach einer Schauspielerin kommen diese Agnesen als „angehende Mädchen“, als „kleine, dumme Mädchenrollen“ höchstens für Anfängerinnen, Aushilfsspielerinnen oder für die heranwachsende Tochter einer durch Gesamtvertrag engagierten Familie in Betracht, denn die Rollen waren in ihrer Mehrheit klein und nicht schwierig. Bei der Ackermannschen Gesellschaft spielte 1755 die dreizehnjährige Dem. Hartmann, die jüngere, diese Mädchen,²⁸ bei Schönemann machte sich um 1740 Demoiselle Rainer, spätere Gantner, durch „kleine Mädchenrollen sehr beliebt.“²⁹

Im Vergleich zu dem Begriff *Naive* meinte *Agnese* also noch jüngere, kindliche Figuren. Weibliche Rollen, die sehr unschuldig und unbedarft wirken und eine ihnen eigene Frische mitbringen. Zu Zeiten als noch ganze Familien engagiert wurde, konnten für einfache Kinderrollen die Töchter und Söhne von SchauspielerInnen eingesetzt werden. Dies war eine vor allem bei fahrenden Truppen übliche Praxis. An stehenden Häusern konnten AnfängerInnen mit solchen Rollen sehr jung beginnen und bereits erste Bühnenerfahrung sammeln. Bevor es ein einheitliches Ausbildungssystem für SchauspielerInnen gab, wurde das Wissen von den erfahrenen KollegInnen an Debütantinnen weitergegeben.

„Diese Rollen, wie z. B. Die jüngere Schwester der Henriette in Destouches' „Poetischem Dorfjunker“, mochten zwar eher zu den Kinderrollen als zu den Agnesen zählen. Die für das Agnesenfach erforderliche kleine Mädchengestalt wies im allgemeinen das Fach der munteren Liebhaberin oder der Soubrette zu. Maria Anna Adamberger, geb. Jaquet, spielte das Fach „mutwilliger, nekkender, schalkhafter Mädchen und schüchterner Agnesen.“³⁰ Dem. Kummerberg hatte „Anlage in Soubretten und naiven Rollen“, und daß unter den letztgenannten auch Agnesen waren, beweist ihr Debüt an der Wiener Bühne 1769: sie spielte die „neue Agnese“ (von Voltaire-Favart, übersetzt von Löwen).“³¹

²⁸Vgl. H.J. Wagener, *Abschilderung der Ackermannschen Schauspieler in einem Schreiben an einen Freund in Berlin*, Frankfurt und Leipzig: 1755, S. 12, Online Ausgabe: Halle, Saale: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt 2010, <http://vd18.de/de-ulbsa-vd18/content/titleinfo/3155850>

²⁹Diebold, S. 132, siehe auch Chr. Heinr. Schmid, *Chronologie des deutschen Theaters*, 1775, Neuauflage der „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“ (Bd. 1) von Paul Legband, S. 79

³⁰Diebold, S. 132, siehe auch *Galerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen*, Wien: 1783, Neuauflage der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte von Rich. Maria Werner, Berlin 1910, Bd. 13, S. 181

³¹Diebold, S. 133, siehe auch J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: 1771-74, II, S. 803

Es wurden also Kinderrollen, die noch jüngeren Mädchenfiguren, von den Agnesen unterschieden. Der Übergang vom Fach der Soubrette zum *Agnesenfach* verlief fließend. Bei den kleineren Truppen vielen die Agnesen der munteren Liebhaberin zu. Durch die große Beliebtheit von Molières *Agnès* entstanden mehrere Stücke mit ähnlichen Rollen für junge Schauspielerinnen. Da gab es die im Zitat oben erwähnte *neue Agnese* von *Voltaire-Favart* und die *falsche Agnese* von *Philippe Néricault Destouches*, der ein späteres Kapitel in dieser Arbeit gewidmet ist. Auch diese *falsche Agnese* war eine sehr gern gesehene Frauenfigur und trug zur Verbreitung des Typs bei. Manche nennen das Fach auch nur *Agnès*, wie hier bei Gamillscheg:

„Gamillscheg führt „Agnès“ als Gattungsnamen für ein „unschuldiges Ding“ an, der sich nach der *Agnès Molierès* und der „*fausse Agnès*“ von *Destouches* gebildet habe.“³²

Besonders die *falsche Agnese* spielt gekonnt mit der Dummheit, sie ist eigentlich eine gebildete junge Frau und stellt sich nur einfältig, um der arrangierten Heirat mit einem ungeliebten Mann zu entgehen. *Destouches* hat sich also stark von Molière inspirieren lassen, das Thema aber auch weiterentwickelt.

„Naiv“ hatte schon im 18. Jahrhundert die Doppelbedeutung von kindlich, schüchtern, einfältig, dumm und andererseits von lebhaft, munter, natürlich. Sulzer schreibt in seiner Theorie der schönen Künste: „Es ist schwer den Begriff dieses Worts festzusetzen, das so vielfältig nur willkürlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrückt. Es scheint überhaupt, daß das Naive eine besondere Art des natürlich Einfältigen sei, und daß dieses alsdann *naiv* genannt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen, merklich absticht.“³³

Es entstanden einerseits im 18. Jahrhundert viele sehr junge, einfache oder sogar bis ins dümmlische gehende Mädchenrollen, die noch einige Zeit weiterhin mit dem Begriff *Agnesen* bezeichnet wurden. Andererseits entwickelte sich die *Naive*, eine Bezeichnung für Rollen mit besonders offenen, berührenden und auch feinsinnigen

³²Doris Jonas, *Untersuchungen zu den Komödien von Philippe Néricault Destouches*, Dissertation, Universität Köln: 1969, S. 182

³³Diebold, S. 133, siehe auch J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: 1771-74, II, S. 803

Charaktereigenschaften, die dann später auch zu den *Charakterfächern* gezählt wurde. Zwischen 1800 und 1830 gab es im deutschsprachigen Theater eine Veränderung hin zu einem realitätsnäheren Darstellungsstil, bezeichnend dafür war das allmähliche Abkommen des Faches der *Soubrette* im Sprechtheater, sie wurde durch natürlichere Charaktere wie gewitzte Kammermädchen vom Typ der *Franziska* in *Minna von Barnhelm* und die *Naiven* abgelöst. In Operette und Singspiel besteht die Rollengattung der Soubrette auch heute nach wie vor. Ab den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts, parallel zur Stärkung des literarisch anspruchsvollen Theaters, erlangte die *Naive* bereits einen hohen Stellenwert in den Ensembles der deutschsprachigen Theater.³⁴ Die Typbezeichnung gibt es auch heute noch, obwohl sich das feste Fachsystem mit dem Aufkommen der Charakterrollen beginnend im 19. Jahrhundert auflöste. An manchen Bühnen gab es allerdings noch bis in die 20er/30er Jahre des 20. Jahrhunderts Schauspielverträge mit Fachbezeichnungen.

3.1.2. Abgrenzung des Rollenfach-Terminus *Naive*

In der Begrifflichkeit von *naiv* ist bereits die Mehrdeutigkeit dieser Rollentypen vorhanden. Sie sind mehrheitlich jung und unwissend, jedenfalls in sexueller Hinsicht. Oft wird ihnen Bildung vorenthalten, durch gesunden Menschenverstand finden sie aber doch so einiges aus eigenem Antrieb heraus. Die positiven Seiten von Naivität sind Unvoreingenommenheit und Direktheit. Um diese kindlich-unschuldigen Rollen in das Fachsystem der Theater einzuordnen, entwickelte sich der Begriff *Naive*. Unabhängig von der sonstigen Bedeutung des Begriffes beschreibt er Figuren mit offenen und unvoreingenommenen Charakterzügen. Hier versucht Diebold weiter *Naive* und *Agnesen* voneinander abzugrenzen, wobei der Übergang als fließend zu verstehen ist. Da die Begriffe im Laufe der Zeit von den verschiedenen AutorInnen unterschiedlich verwendet wurden, ist eine klare Abgrenzung schwierig:

„Das „lächerliche“ paßt auf „muntere launigte“ Naive; das „rührende“ und „liebenswürdige“ eher auf die „Agnesen“, deren Urbild, die Molièresche Agnes der „Frauensschule“ - die so naiv ist, daß sie glaubt, die kleinen Kinder kämen aus den Ohren – wirklich von rührender Unschuld ist. Nach dieser Agnese, und

³⁴Vgl. Heinrich Schlüterer, *Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Felber 1910, S. 2

der „neuen“, der „falschen“³⁵ Agnese, bildete sich in Frankreich das Fach der agnèses. Als deutsche Fachbezeichnung treffen wir den Ausdruck zuerst 1758, wo in einer Kritik der Schuchischen Schauspielergesellschaft unter andern Fächern auch die „Agnesen“ der Madame Schuch genannt sind, unter deren Rollen wir auch Molières Agnes finden.“³⁶

Immer wieder wird versucht rührende von belustigenden Rollen zu trennen, verständlich aus der Sicht der Zeit, galt doch die Komödie schon seit *Aristoteles Poetik* als *Nachahmung von schlechteren Menschen*.³⁷ Es ist also als eine Art von Hochachtung anzusehen, wenn Rollen zum ernstesten Fach gezählt werden. Die Zusammenführung von komischen und tragischen Elementen hin zu einer ganzheitlichen Sicht am Theater fand vermehrt erst in jüngster Vergangenheit statt. Lessing findet in seiner *Hamburger Dramaturgie* lobende Worte für eine Darstellerin der *neuen Agnese*:

„Die „Chronologie“ nennt das Fach der Kordelia Felbrich „unschuldige und naive Rollen“,“³⁸ Schütze bezeichnet sie als eine „gute Agnese“,“³⁹ am 28. April 1767 debütierte sie bei der Hamburgischen Entreprise als „neue Agnese“ und Lessing gesteht ihr im 10. Stück der „Dramaturgie“ „eine Menge Feinheiten“ zu, „die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verrieten, als sich an einer Agnese verraten darf.“⁴⁰ Waren die Agnesen eher ein Teilfach der schüchternen, rührenden „naiven Liebhaberinnen“, so fielen die lebhaften, muntern, in Sulzers Sinne „lächerlichen“ Naiven, eher ins Fach der Soubretten. Die schauspielerischen Anforderungen waren ja etwa dieselben. Rémond de St. Albine verlangt von den „Mägdchen“, daß sie jung sein müßten, schon „um ihre unbedachtsamen Reden entschuldbar zu machen..“, andererseits müßten sie eine „außerordentliche Flüchtigkeit der Zunge besitzen“, und eine „schalkhafte Mine“ zur Schau tragen.“⁴¹

Schauspielerinnen haben es oft ungleich schwerer im Laufe des Berufslebens an interessante Rollen zu kommen als ihre männlichen Kollegen. Ein Grund ist die an sich schon geringere Anzahl der weiblichen Rollen in dramatischen Werken,

³⁵gemeint ist Destouches, *La fausse Agnès*

³⁶Diebold, S. 133, siehe auch *Kritische Nachricht von der Schuchischen Schauspieler Gesellschaft*, Danzig: 1758, S. 46

³⁷Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1982, S. 17

³⁸Diebold, S. 133, siehe auch Chr. Heinr. Schmid, *Chronologie des deutschen Theaters*, 1775, Neuausgabe der „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“ (Bd. 1) von Paul Legband, S. 158

³⁹Diebold, S. 133, siehe auch Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, Hamburg: 1794, S. 340

⁴⁰Diebold, S. 133, siehe auch Lessings *Hamburgische Dramaturgie. Sämtliche Werke*, Hg. Lachmann, 3. Auflage F. Muncker, Stuttgart: 1893, Bd. 9, 10. Stück, S. 225

⁴¹Diebold, S. 133, siehe auch Lessings *Theatralische Bibliothek*, Berlin: 1754, Jahrg. 1754, I, S. 236 f.

zusätzlich sind viele der Frauengestalten eher den Hauptfiguren zutragende Rollen. So ist es auch für Spielerinnen der Naiven nicht immer einfach mit fortschreitendem Alter ihren Platz zu behaupten oder in ein anderes Rollenfach zu wechseln. Als spätere Fortführung bietet sich die *komische Alte*, als die aber erst ältere Schauspielerinnen eingesetzt werden. Dazwischen gibt es in klassischen Stücken relativ wenig Rollen für weibliche Darstellerinnen mit komischem Talent.

„Wenn sich die Liebhaberin mit zunehmenden Alter zur edlen Mutter entwickelt, so gelangt die junge Soubrettenspielerin über kokette Damen zu den komischen Müttern und chargierten Rollen.“⁴²

Der Typus blieb als *Naive* erhalten und war besonders durch beliebte Stücke von *August Wilhelm Iffland* und *August von Kotzebue* sehr verbreitet, später ebenso bei *Charlotte Birch-Pfeiffer*. Die unschuldigen, kindlichen Figuren waren weiterhin als VertreterInnen des Unverdorbenen allgemein sehr beliebt. Auch der Reiz des fernen Unbekannten wurde gerne verarbeitet:

„Eine besondere Stellung nahmen dabei die Burli-Gestalten ein, Mädchentypen, die aus exotischen, „von der Zivilisation noch unbeleckten“ Ländern in die Kultur Europas versetzt wurden und durch ihre Unbekanntheit mit dessen „übertünchter Höflichkeit“ besonders „naiv“ wirkten.“⁴³

Hier tauchte eine weitere Bedeutung des Begriffes *naiv* auf, nämlich von schulischer Bildung und äußerlichen Förmlichkeiten noch unbelastet, aus fernen Ländern stammend. Diese Auslegung des Begriffes erhielt sich später vor allem in der bildenden Kunst. Es entstand eine Faszination für die Kunstwerke von einfacheren, fernen Kulturen. Die Suche nach Natürlichkeit und Ursprünglichkeit führte aber oftmals auch zu einer Beeinflussung und Einmischung in die Kultur und Gebräuche der fremden Völker.

⁴²Bernhard Diebold, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig/Hamburg: Voß 1913, S. 135

⁴³Hans Doerry, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1926, S. 24

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kam im deutschsprachigen Theater der Begriff des „Charakterfachs“ auf, wobei über die Zuteilungskriterien bei allen Rollenfächern immer wieder viel diskutiert wurde. So stellt Diebold in Frage wieweit naive Rollen zum Charakterfach gehören und kritisiert speziell den Gebrauch des Begriffs in Wien:

„Demoiselle Döbbelin spielte alle „Karakterrollen, wenn sie nicht sanft, naive oder zärtlich sind. Obschon im theatralischen Sinne die „naive Rolle“ am wenigsten „charakteristisch“ ist, finden wir im Personalverzeichnis des Wiener Nationaltheaters (1784) Mlle. Jaquet d. ä. als Darstellerin von „naiven Charakterrollen“ angegeben. Nun muß allerdings bemerkt werden, daß nirgends mit dem Ausdruck so verschwenderisch wie in Wien umgegangen wurde.“⁴⁴

Mit dem Aufkommen des Regietheaters und eines realitätsnäheren Schauspielstils, ging die Entwicklung der naiven Rollen im Laufe des 19. Jahrhunderts, wie Hans Doerry in seiner Studie *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts* beschreibt, hin zu einem frischen, glaubhaft unverdorbenen Mädchentypus:

„Die Naive verliert allmählich die albernen Züge gekünstelter Naivität und unwahrer Tugendhaftigkeit und entwickelt sich in Ursprünglichkeit und frischer Natürlichkeit zu dem modernen Begriff der Naiven, wie sie vornehmlich als lustiger Backfisch und „höhere Tochter“ in Lustspiel und Schwank ihr Wesen treibt.“⁴⁵

Die sogenannten Backfische als Teilbereich des naiven Rollenfaches waren im 19. und auch im 20. Jahrhundert vor allem in Komödien weit verbreitet. Eine junge Schauspielerin hat mit diesen Figuren die Möglichkeit über Witz, Glaubhaftigkeit und Humor Sympathien zu gewinnen. Rollen wie *Paula* in *Der Raub der Sabinerinnen* von den Brüdern *Franz und Paul von Schönthan*, uraufgeführt 1884 können auch heute noch sehr gut unterhalten. Wenn auch der Inszenierungsstil sich verändert hat, funktioniert der Reiz und die Komik dieser Typen nach wie vor. 2012 wurde das Stück zum Beispiel am Landestheater Linz von Hans-Ulrich Becker inszeniert.⁴⁶

⁴⁴Bernhard Diebold, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig/Hamburg: Voß 1913, S. 17

⁴⁵Hans Doerry, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1926, S. 30

Hans Doerry versucht die Rollenfächer anhand des Repertoires der Theater zu ordnen. Dabei stellt er fest, dass es Rollen gibt, die eine eher allgemeingültige Funktion haben, während andere stärker in einer bestimmten Zeit verhaftet sind. Er konstatiert außerdem, dass die meisten Frauenrollen in Bezug zu Liebes-Angelegenheiten stehen. Eigenständige Frauencharaktere am Theater wurden erst in der Moderne nach und nach häufiger. Immerhin sieht Doerry aber die weiblichen Rollen auch als wichtigen Bestandteil von Dramen an:

„Erstlich müssen wir einige Fächer gleich beiseite stellen, die eine gewisse allgemein-menschliche Ewigkeitsgeltung besitzen: Helden und Liebhaber und ihre Entsprechungen im weiblichen Personal – wobei wir bemerken, daß ja eigentlich die meisten weiblichen Rollen irgend eine Beziehung zum Liebhaberischen haben – also Heldinnen und zärtliche, muntere, tragische, naive Liebhaberinnen. Diese Rollen sind im Theaterbetrieb aller Zeiten von so unbedingter Wichtigkeit und elementarer Bedeutung, daß sie sozusagen Ur- und Grundfächer bilden und nicht als eigentlich charakteristisch für einen besonderen Zeitabschnitt reklamiert werden können.“⁴⁷

Die unschuldig-kindlichen Typen sind, wie bereits erwähnt, vorrangig den Darstellerinnen vorbehalten. Dies lässt sich aus der historisch bedingten, geschlechtsspezifischen Aufteilungen der Gefühlswelt und den typisierten männlichen und weiblichen Verhaltensweisen erklären. Alles weiche, offene, gefühlvolle wurde den Frauen und Mädchen zugeschrieben. Männer sollten durchsetzungsfähig, zielstrebig und erfolgsorientiert sein. Auf die Entstehung dieser Aufgabenverteilung werde ich im nächsten Kapitel näher eingehen.

Um ein Beispiel für einen Naiven zu finden, kann *Stani* aus *Der Schwierige* von *Hofmannsthal* angeführt werden. Er ist sehr ungeübt im Umgang mit Frauen und weiß noch nicht genau was er will. Für die Naive gibt es aber in den Fachbezeichnungen kein eigentliches männliches Pendant, am ehesten noch der *Naturbursche* als offener, unbefangener, treuherziger und heiterer Typus. Dieser wird

⁴⁶Vgl. Website des Landestheater Linz, <http://www.youtube.com/watch?v=KJsEVdR6qI4>, letzter Zugriff: 20.1.2014 21:15

⁴⁷Ebd., S. 11

allerdings immer zum Fachbereich der *jugendlichen Komiker* gezählt, während die Naive auch im ernsten Fach ihre Vertreterinnen hat.

„Eine besondere Abart des Liebhabers ist noch zu erwähnen: der „schüchterne Liebhaber“, der auch meist die sogenannten „Naturburschen“ spielt. Hier ist schon ein beträchtlicher Einschlag des komischen vorhanden, und es ist fraglich, ob wir dieses Fach noch zu den Liebhabern und nicht vielmehr schon zu den komischen Fächern zu zählen haben, wo es uns dann als „jugendlicher Komiker“ entgegentritt. Es ist etwa die gleiche Erscheinung wie im weiblichen Personal die „naive Liebhaberin“, kurz „Naive“ genannt. Wir haben auch hier dieselben Verhältnisse wie im männlichen Personal. Da ist die Heldin, daneben drei Liebhaberinnentypen: die tragische Liebhaberin, meist mit der Heldin verbunden, die „Sentimentale“ und die „Muntere“, die ihrerseits wieder oft auch das Gebiet der „Naiven“ beherrscht.“⁴⁸

Was Doerry herausstellt ist der Gegensatz zwischen *sentimental* und *munter*, diese Begriffe beschreiben eine unterschiedliche Art von Mädchentypen, die einen sind ruhiger, nachdenklicher, die anderen lauter und unbedarfter. *Sentimentale* und *Naive* haben bei vielen Rollen Überschneidungen, eine Figur kann auch eher sentimental oder munter interpretiert werden. In späteren Jahren spielte eine Darstellerin der Naiven oft im Fach der *komischen Alten*, diese gehört den komischen Fächern an.

„Den „jugendlichen Komiker“ haben wir schon erwähnt. Er ist eine Mischung von lächerlichem Liebhaber, Naturburschen und den komischen Elementen, die im Fachsystem des 18. Jahrhunderts den „Dümmlingen“, „naiven Burschen“, „lustigen Bedienten“ usw. zukommen, also typischen Hanswurst-Zügen. Den beiden Komikerfiguren entsprechen die bereits mehrfach erwähnten weiblichen Fächer der „komischen Alten“ und der „Naiven“.“⁴⁹

Die Naive war sehr beliebt unter den jüngeren Frauenrollen, auch die komische Alte hatte wiederum ihren Reiz, dazwischen gab es nicht viele Möglichkeiten. Es war also von Vorteil für Schauspielerinnen sich lange eine jugendliche Ausstrahlung zu erhalten und danach einen möglichst schnellen Wechsel zu vollziehen.

„Die Naive, die schon auf der Bühne des 18. Jahrhunderts eine große Rolle gespielt hatte, bewahrte sich diese Stellung auch im 19., wo sie vor allem in den

⁴⁸Hans Doerry, S. 42

⁴⁹Ebd, S. 46

Stücken im Geschmack der Birch-Pfeiffer ein reiches Wirkungsfeld erhielt. Im klassischen Drama war das Käthchen von Heilbronn die große Rolle der Naiven. Hier treten die rührenden Züge der Liebhaberin mehr hervor, und in der Tat finden wir meist die Verbindung „muntere und naive Liebhaberinnen“; die komische Seite kam dagegen vor allem im Lustspiel und in der Posse zur Geltung. Freilich wird, entgegen unserer Einreihung, das Fach der Naiven im Theaterbetrieb doch eher zu den Liebhaberinnen gerechnet – offenbar aus gewichtigen Gründen: im komischen Fach ist die Gefahr des Altwerdens bedeutend größer als im Liebhaberinnenfach, wie es denn überhaupt das Bestreben der weiblichen Fächer ist, sich nach Möglichkeit liebhaberische Züge zu sichern und zu erhalten.“⁵⁰

Das natürliche, kindlich-offene und lebhafte Gemüt sind auch im Theater der Gegenwart noch gültige Grundzüge dieser Figuren. Mit Henrik Ibsens *Nora oder ein Puppenheim*, 1879 erschienen und uraufgeführt, die wegen ihrer dramatischen Komplexität und gleichzeitigen Unbedarftheit im Verhalten weder einseitig von einer tragischen Heldin noch von einer naiven Liebhaberin gespielt werden konnte, bekam der Begriff *Charakterrolle* auch für Schauspielerinnen Bedeutung. Erst einige Jahrzehnte nachdem er bereits ganz selbstverständlich für komplexe männliche Rollen verwendet wurde:

„...er betraf jetzt ein Rollengebiet, das zu einem Teil das Erbe des alten Faches der „Intriganten und Bösewichter“ umfaßte, zum anderen die – meist dem theatralischen Gegenspiel zukommende – im Gegensatz zu den einfacher gezeichneten Figuren der Helden, Liebhaber usw. einer realistisch-psychologisch schärferen Individualisierung fähigen und bedürftigen Charaktere enthielt.“⁵¹

Doerry hält durch die Anforderungen, die Ibsen an SchauspielerInnen stellte, die feste Einteilung in Fächer für an ein Ende gekommen.⁵² Die individuelle Besetzung je nach Charakter der Rolle, und der Regisseur mit einer eigenständigen Vision wurden notwendig. Die Naive war nicht mehr allein als Typenbezeichnung für eine Rolle ausreichend, sondern es musste der jeweilige Charakter nach biographischer Herkunft und den psychologischen Zusammenhängen entwickelt werden. *Nora oder ein Puppenheim*, uraufgeführt 1879,⁵³ zeigt mit der Protagonistin *Nora* genau diesen

⁵⁰Hans Doerry, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1926, S. 46

⁵¹Ebd., S. 88

⁵²Vgl. ebd., S. 85-91

⁵³Vgl. Edgar Neis, *Erläuterungen zu Henrik Ibsen. Nora. Hedda Gabler*, Hollfeld: Bange 1997, S. 11

Umbruch. Sie wirkt anfangs sehr naiv und angepasst, im Laufe des Stückes wird aber die große Tragweite ihres Charakters klar.

„Die Nora, Ellida, Rebekka, West, Hedda Gabler erfordern ihr eigenes Fach – wenn wir einstweilen dabei bleiben wollen – und hier ist das Fach des weiblichen Charakterspielers geschaffen.“⁵⁴

Heinrich Schlüchterer beschreibt in seiner Einleitung zu *Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, im Jahre 1910 das Rollenfach der Naiven nach wie vor als außerordentlich präsent im Theater seiner Zeit:

„Denn der flüchtige Einblick in das Bühnenleben unserer Zeit zeigt uns, daß der Platz, den die Figuren dieses Genres in der Theaterliteratur einnehmen, so breit ist, daß dafür stets eine besondere Vertreterin eben die „Naive“ engagiert wird und zwar ist diese „Naive“ eines der dankbarsten und gesuchtesten Rollenfächer.“⁵⁵

Mit der Veränderung des Schauspielstils, entwickelte auch die Naive andere Spielformen. Es gibt nicht mehr das feste Rollenfach, dafür können Variationen dieser Charaktere in verschiedenen Formen erscheinen. Der Übergang von ShowmasterInnen, SelbstdarstellerInnen, PerformerInnen zu SchauspielerInnen verläuft fließend. In all diesen Bereichen kann Naivität als stilistisches Mittel zum Einsatz kommen, auch in der Clownerie spielt sie eine große Rolle. Gerda Baumbach zeichnet in ihrem Buch über Schauspieler die Entwicklung der Stilrichtungen nach. Von Ifflands Forderung nach einem *Menschendarsteller* ausgehend, sieht sie den Beruf von der Nachahmung des Menschen aufgeladen:

„Die Ablösung des Wortes „Schauspieler“ durch „Menschendarsteller“ hat sich nicht durchgesetzt. Doch das Wort „Schauspieler“ wurde mit der Bedeutung „Menschendarsteller“ im Sinne der Nachahmung und Darstellung des Menschen durch den Menschen aufgeladen. Wir können uns nicht zuletzt daraus, bedenkt man Ausbau und Variationen der Bestimmungen im 19. Jahrhundert, ein Bild davon machen, warum sich zum Beispiel Helge Schneider

⁵⁴Hans Doerry, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1926, S. 90

⁵⁵Heinrich Schlüchterer, *Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Felber 1910, S. 2

nicht als Schauspieler, wenigstens nicht als Berufsschauspieler, verstehen möchte und warum umgekehrt die Schauspielerin Gardi Hutter in die Abteilung Zirkusclown eingeordnet wird, obwohl sie Schauspielerin ist.“⁵⁶

Gardi Hutter⁵⁷ ist als Vertreterin einer mittlerweile gut entwickelten eigenen Kunstform anzusehen, der Clownerie. Die Grundlage dafür ist Offenheit und Naivität im Spiel, sehr intelligent gestaltet und deshalb so faszinierend sind jedoch die Inhalte und die äußere Form. Als Clown hat sie durch die Verfremdung infolge des Kostüms die Möglichkeit auch komplizierte oder sogar traurige Inhalte mit Komik zu füllen.

Der naive Typus besteht in unterschiedlichen Ausformungen nach wie vor weiter, auch wenn sich das Fachsystem aufgelöst hat. Die Qualitäten von Naivität werden vielfältig eingesetzt und sind von großer Bedeutung am Theater, sowie in Film und Fernsehen.

3.2. Entstehung des naiven Frauenbildes

Um die Entstehung des Rollenprofils der Naiven nachzuvollziehen, ist es notwendig den gesellschaftlichen Kontext der vorangegangenen Zeit zu beachten. Nur durch die eingeschränkten Zugangsmöglichkeiten von Mädchen zu Bildung konnte sich dieser Typus entwickeln. Sie sollten nicht auf einen eigenständigen Beruf vorbereitet werden, sondern auf ein unterstützendes Dasein für den Ehemann und die Kinder. Es wurden starke Abhängigkeitsverhältnisse geschaffen. Mädchen und Frauen waren in ein genaues Muster an Erwartungen eingebunden. Es gab für den weiblichen Teil der Menschheit eigene Regeln und Gesetze, die eingehalten werden mussten. Von den meisten bürgerlichen Rechten waren Frauen noch lange, nachdem sie für Männer selbstverständlich waren, ausgeschlossen. Je weiter die wirtschaftliche Entwicklung fortschritt, umso mehr konnten Frauen auf bestimmte Aufgaben festgelegt werden. In ursprünglichen Gesellschaften musste sich jeder selbst um viele verschiedene Dinge des täglichen Lebens kümmern. Mit der Entstehung unserer sozio-ökonomischen

⁵⁶Gerda Baumbach, *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Band 1, Schauspielstile, Leipzig: Universitätsverlag 2012, S. 55

⁵⁷Vgl. Gardi Hutter, <http://www.gardiutter.com/>, letzter Zugriff: 9.2.2014, 18:14 Uhr

Gesellschaftsordnung ging eine grundlegende Aufgabenverteilung einher. Nicht nur im öffentlichen und beruflichen Lebensalltag der Menschen sondern auch im familiären Umfeld entwickelten sich unterschiedliche Zuständigkeitsbereiche und eine Art von Rollenverteilung. Auch die Zeit der Kindheit wurde erst durch die Entstehung von Beruf und Privatleben festgelegt. Wie lange ein Mensch Kind sein darf oder kann hängt grundsätzlich vom Vermögen der Bezugspersonen ab. Ein heranwachsender Mensch braucht im Vergleich zu vielen Tierarten sehr lange Unterstützung um sich irgendwann selbst versorgen zu können. Für einfache Gemeinschaften ist es riskant, wenn der Nachwuchs sehr viel Hilfe braucht. Je länger ein Kind aber lernen darf, umso größer ist in unserer Gesellschaft die Chance, dass es als Erwachsene/r einen guten Beruf haben wird.

„Über lange Zeiträume der europäischen Sozialgeschichte hin, im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, waren Kinder nichts anderes als junge Erwachsene und nahmen, sobald man ihnen zutraute, daß sie ohne die Hilfe der Mutter oder der Amme auskommen konnten – das heißt wenige Jahre nach einer spät erfolgten Entwöhnung, also etwa mit sieben Jahren –, voll am Leben der Erwachsenen teil. Im 16. und 17. Jahrhundert entwickelt sich dann unter dem Einfluß von Reformation und Gegenreformation allmählich eine Pädagogik, die die Kinder aus der Welt der Erwachsenen herauslöst und ihnen in Familie (genauer: in der auf Vater, Mutter und Kinder reduzierten Kleinfamilie) und Schule eine ihnen eigentümliche und von der übrigen Gesellschaft abgesonderte Lebensform zuweist. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat sie sich im Bürgertum endgültig durchgesetzt und hält Einzug in die Literatur. Die Entdeckung der Kindheit zieht die Rede von der sexuellen Unschuld der Kinder nach sich.“⁵⁸

Davor gab es wahrscheinlich in den meisten Familien überhaupt keine Möglichkeit die Kinder von der Welt der Erwachsenen zu trennen. So war auch die Sexualität als natürlicher Bestandteil des Lebens im Alltag enthalten. Nach und nach wurde in gehobenen, vor allem bürgerlichen Schichten versucht, Kinder von allem Sexuellen fernzuhalten. Besonders Mädchen sollten geschützt werden, was sich aus der Tatsache ergibt, dass frühe Schwangerschaften nicht erwünscht sind. Die Ehe als Institution wurde stärker, Kinder sollten nur in legitimierten Partnerschaften entstehen. So musste die Sexualität eingeschränkt werden und durfte offiziell nur noch zwischen Eheleuten stattfinden. Die Aufgabenverteilung zwischen Mann und

⁵⁸Rolf Spinnler, *Clemens Brentano oder die Schwierigkeit, naiv zu sein*, Frankfurt am Main: Hain 1990, S. 44

Frau wurde immer differenzierter. Frauen sollten sich eher im familiären Umfeld bewegen, während von Männern erwartet wurde, dass sie hinaus in die Welt gingen und Geld nachhause brachten. Über lange Zeit arbeiteten Frauen aber sehr wohl genauso an der Produktion von Sachgütern mit wie Männer, ein Haushalt war in den meisten Kulturen ursprünglich eine größere verwandtschaftliche Gemeinschaft. Die typische Kleinfamilie wie wir sie kennen, mit Mutter, Vater und ein bis zwei Kindern gibt es erst seit einigen Jahrzehnten. In ländlichen Gebieten hat sich die Großfamilie noch länger erhalten. In der Stadt hatte ein bürgerlicher Haushalt auch oft noch Kindermädchen oder Haushälterinnen. *Gottfried Kößler* geht in seinem Buch *Mädchenkindheiten im 19. Jahrhundert* davon aus, dass die Aufteilung der Aufgaben zwischen Mann und Frau stark zur ungleichen Behandlung von Mädchen und Buben beitrug. Die Entstehung der klassischen Arbeitsteilung unserer Gesellschaft in Hausarbeit und Beruf fand erst in der frühen Neuzeit statt:

„...weder im kleinen Handwerksbetrieb noch auf dem Land gab es eine zeitliche oder räumliche Trennung zwischen den Bereichen, die im heutigen Verständnis unter Hausarbeit begriffen sind, und dem Bereich der Güterproduktion. Eine solche Trennung setzt die Warenproduktion voraus. Diese Aufspaltung, die sich zunächst im Kaufmannskapital und dann auch im Handwerk durchsetzte, hat zur Folge, daß sich ein Gegensatz zwischen häuslicher Stille und Sicherheit und dem Getriebe der Welt in der Güterproduktion und auf dem Markt entwickelte.“⁵⁹

3.2.1. Kurze Historie der Mädchenerziehung

In der Erziehung von Mädchen wurde oft weniger mit harten Strafen auf Verstöße reagiert, dafür umso mehr mit eindringlichen Ermahnungen und über das Provozieren verschiedenster Schuldgefühle. So konnte ein Mädchen die richtigen Verhaltensweisen noch viel stärker verinnerlichen, als wenn es mit physischer Züchtigung bestraft worden wäre. Vor allem in geschlechtsspezifischen Themen wurden Mädchen über eindringliches und wiederholendes Einschärfen erzogen. Sätze wie „schämst du dich nicht“ drangen tief in die kindliche Psyche ein und wurden so mit den Jahren zur selbstverständlichen, eigenen Ansicht. Aus Angst

⁵⁹Gottfried Kößler, *Mädchenkindheiten im 19. Jahrhundert*, Gießen: Focus 1979, S. 14

ansonsten nicht in die soziale Gemeinschaft zu passen, fügte sich das Mädchen und lernte die anerzogenen Verhaltensmuster als selbstgewollt zu empfinden.

3.2.1.1 Tabuthema Sexualität

Im bürgerlichen Ideal sollten Mädchen vor allzu viel Wissen geschützt werden, es könnte den *reinen* Charakter verderben. Es entstand in der Neuzeit eine große Faszination für genaue Pläne, sowie Forschung und technische Errungenschaften, ein konstruiertes Weltbild entstand, alle Lebensvorgänge wurden in Regeln gepresst, nichts dem Zufall überlassen. So wurden auch Ehen arrangiert um den Erfolg einer Familie zu sichern. Die Frau sollte möglichst noch keine erotischen Erfahrungen gesammelt haben. Das erleichterte es ihr, sich mit der zugewiesenen Rolle, an der Seite des für sie vorgesehenen Gatten abzufinden. Damit sie gar nicht erst auf die Idee kommen konnte, dass in ihrem Leben etwas fehlen könnte, sollte sie auch möglichst keine Liebesgeschichten lesen. Schön sollte sie eigentlich nur für den zukünftigen Ehemann sein, und wenn sie angesehen wurde gehörte es sich für ein anständiges Mädchen, die Augen schamhaft zu Boden zu senken, um nicht zu viel Aufsehen zu erregen. Die berühmte Schamröte war ein verräterisches Zeichen für zu viel innere Beteiligung.

„Die körperliche Unberührtheit eines Mädchens bis zur Heirat, so meinte man wohl, sei nur durch eine ebensolche geistige zu garantieren. Das Mädchen sollte also ohne Bewußtsein um die eigene Körperlichkeit, ahnungslos gegenüber den Veränderungen seines Körpers im Verlauf der Pubertät und natürlich auch ohne Wissen um dessen körperliche Attraktivität bleiben.“⁶⁰

Aus Schilderungen weiblicher Autorinnen wie *Hedwig Dohm*, geboren 1831 in Berlin, ist herauszulesen, dass die Geschlechtlichkeit tabuisiert wurde, aber Männer ihre Macht zu wissen gegen das Unwissen der Mädchen ausspielten. Bei *Lily Braun*, geboren 1865 in Halberstadt, wird deutlich, dass sie erst beim Einsetzen ihrer Menstruation von der Mutter mit wenigen Worten aufgeklärt wurde. Für Mädchen aus

⁶⁰Beate Hochholdinger-Reiterer, *Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth Bergner – ein Image*, Wien: Braumüller 1999, S. 29

den unteren sozialen Schichten war die Sexualität als ständige Bedrohung durch Männer vorhanden und wurde durch die eigene Unwissenheit zur doppelten Belastung.⁶¹

„Deutlich wird allerdings, was ich auch später noch aufzeigen will, daß die Sexualität gerade durch die Versuche, sie zu unterdrücken, in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Sie wird in einer Welt der Trennungen und der Konkurrenz zum „ganz anderen“, zum Unnennbaren, Glück und Untergang Verheißenden.“⁶²

Es gab keinen natürlichen, ursprünglichen Umgang mehr mit Körperlichkeit oder gar mit dem anderen Geschlecht. Selbst die Ehepartner sahen sich normalerweise nicht nackt. Geschlafen wurde in langen Nachthemden, die in der katholisch-bürgerlichen Moralvorstellung nur selten zur Pflichterfüllung gelüftet wurden. Durch das übersexualisierte wahrnehmen des weiblichen Körpers durch Männer, wurde dieser auch zur Bedrohung:

„Daß der Körper für den Mann nichts als Sexualorgan ist, bedeutet für den bürgerlichen Mann eine Bedrohung. Seine psychische Konstitution beruht ja auf der Verdrängung der Sexualität aus dem öffentlichen Raum. Er muß sich also schützen. Das Ergebnis: das Mädchen muß von klein auf daran gewöhnt werden, seinen Körper hinter einem Wall von Scham und Angst zu verstecken.“⁶³

So sah man zum Beispiel auch die griechische Mythologie als ungeeignete Lektüre für Mädchen an, da darin zu oft von Zeugung und Fortpflanzung die Rede ist. Die möglichst lang erhaltene Unschuld und Keuschheit wurde zum heiligsten Gut, das streng bewacht wurde. Alles was mit Sexualität zu tun hatte, sollte vor den Kindern und besonders den Mädchen verheimlicht werden. Es wurde angenommen, dass sich die Scham mit der Pubertät bei den Mädchen automatisch herausbildet. Diese Vorstellung übernahm auch noch Freud für seine Interpretation des weiblichen Ödipus-Komplexes.⁶⁴ Gottfried Kößler beschreibt die Zuweisung von typisch weiblich-

⁶¹Vgl. Gottfried Kößler, *Mädchenkindheiten im 19. Jahrhundert*, Gießen: Focus 1979, S. 84-86

⁶²Ebd., S. 20

⁶³Ebd., S. 51

⁶⁴Vgl. ebd., S. 51-53

kindlichen Gefühlen und Verhaltensweisen als Folge der Verdrängung von allem weichen und emotionalen bei den Männern:

„Die Mädchen des 19. Jahrhunderts unterliegen einer doppelten Rollenerwartung: der, welche die Kinder betrifft, und derjenigen, welche die Frauen betrifft. Beide überschneiden sich in wesentlichen Punkten. Das liegt daran, daß zur Konstitution des freien, männlichen bürgerlichen Ich Ausgrenzungen konstitutiv erforderlich sind: „Wie das Gold aus dem Leib der Völker der Welt, so wird das „Innere“ - das neue männliche Ich mit der Freiheit innen - aus dem Leib der hier unterworfenen Weiblichkeit gerissen.“ Diese Frau „an sich“ soll infantil sein, sie soll jenes Verhältnis zur Natur, das nicht auf Beherrschung, sondern auf dem Sich-einlassen auf das Objekt beruht, in die Erwachsenenwelt hineintragen. Dieses empathische Verhältnis zur Natur und zum Objekt überhaupt ist eben auch im kindlichen Spiel aufbewahrt, das obendrein noch den Charakter der Zweckfreiheit hat.“⁶⁵

Die Frau wurde also zur Abspaltung dieser, dem männlichen Streben nach Macht nicht dienlichen, Bedürfnisse benützt. Sie sollte bewahren, was der Mann sich an Gefühlen nicht leisten konnte. Im Ersatz für ihn durfte sie schön, weich, kindlich-anschniegig und einfühlsam sein. Er sollte sich hart und durchsetzungsfähig in der Welt behaupten. Die Frau wurde in dem Maße von zielstrebigem Verhalten und gewinnorientiertem Handeln ferngehalten, wie der Mann das für sie übernahm. Es erschien auch für die Frau ein praktisches Modell zu sein, die Aufgaben waren klar verteilt. Für Frauen galt es lange Zeit nicht als erstrebenswertes Ziel besonders gebildet zu wirken. Zumindest sollte eine Frau sich nie klüger zeigen als der Mann. Das gilt sozusagen als eine Art Liebestöter. Immer noch haben viele Männer Probleme damit, wenn ihre Frau offensichtlich mehr weiß als sie oder einen höheren IQ hat. Während Frauen sehr oft die Intelligenz ihres Mannes hervorheben, werden an Frauen eher die praktischen Fähigkeiten gelobt.

3.2.1.2. Bildung und Literatur für Mädchen

Mädchen wurden bis in die jüngste Vergangenheit weniger zum Lesen aufgefordert als Buben und sollten ihre Zeit nützlicheren Dingen widmen. In den meisten Familien wurde von Töchtern selbstverständlich erwartet, dass sie sich an der Hausarbeit

⁶⁵Ebd., S. 22

beteiligen und der Mutter zur Hand gehen. Die Söhne sollten lernen und studieren um später einen guten Beruf ausüben zu können. Es gab aber auch im Laufe der Jahrhunderte immer wieder grundsätzliche Diskussionen über die Art und Menge der förderlichen Leselektüre. Mädchenlektüre wurde dabei noch strenger betrachtet, sie sollten als unerfahrenen Leserinnen vor unnötigem Wissen geschützt werden. *Edith Saurer* beschreibt das Aufkommen der ersten Romane als große Veränderung:

„Bis ins späte 18. Jahrhundert war das Erbauungsbuch häufig das einzige Buch, das in einem Haushalt zu finden war. Aus ihm wurde in Familien und in kleinen Gruppen vorgelesen, so daß die Gebetskenntnisse nicht mit Lesekenntnissen ident waren. Ende des 18. und im frühen 19. Jahrhundert kam eine große Bewegung in den Buchmarkt. Der Siegeszug des Romans, der in erster Linie von Frauen gelesen wurde, beunruhigte Staat und Kirche, die die weibliche Phantasie gefährdet sahen.“⁶⁶

Mädchen wollten lesen, es gab ein Bedürfnis zur Befriedigung der Fantasie und die ersten Romane waren sehr beliebt. Es wurde versucht die Mädchen davon abzuhalten, sie sollten sich mit Hausarbeit und Handarbeit beschäftigen. *Dagmar Grenz* macht in ihrem Beitrag *Von der Nützlichkeit und der Schädlichkeit des Lesens* eine Häufung der lesekritischen Stimmen im 18. Jahrhundert am Erscheinen zweier konkreter Werke fest:

„Einen wichtigen Einschnitt in der Lesediskussion stellt dabei die Zeit um 1780 dar, wo - nach dem Erscheinen des Werther (1774) und des Siegwart (1776) und den von ihnen ausgelösten „Werther-“ bzw. „Siegwartfieber“ - sich Klagen über die grassierende „Seuche“ der Empfindsamkeit und der Lesesucht in zunehmenden Maße häufen.“⁶⁷

In der ersten Phase der Mädchenliteratur, die geprägt ist von Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen, finden wir großteils noch eine positive Einstellung zu Lesen und Wissenserwerbung. Besonders in Frankreich gab es eine Blüte der Literaturzirkel, denen oft adelige Damen vorstanden. Der Wunsch nach

⁶⁶Edith Saurer, „Über die Beziehung von Schamhaftigkeit, Öffentlichkeit und Geschlecht“, *Macht, Geschlechter, Differenz*, Hg. Wolfgang Müller-Funk, Wien: Picus 1994, S. 69

⁶⁷Dagmar Grenz, „Von der Nützlichkeit und der Schädlichkeit des Lesens. Lektüreempfehlungen in der Mädchenliteratur des 18. Jahrhunderts“, *Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenlektüre und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Hg. Dagmar Grenz/Gisela Wilkending, Weinheim, München: Juventa 1997, S. 16

gleichberechtigtem Zugang zu Bildung für Mädchen wurde hier bereits formuliert. Die 1711 in Rouen geborene französische Romancière *Jeanne-Marie Leprince de Beaumont* drückt das in ihrem *Magazin für Kinder*, einem Lehrgespräch für jüngere Mädchen pointiert aus:

„Ja, meine Herren Tyrannen, ich bin Willens, sie aus der groben Unwissenheit zu ziehen, wozu Sie dieselben verdammet haben. Gewiß, ich bin Willens, Vernunftlehrerinnen, Erdmesserinnen und sogar Philosophinnen aus ihnen zu machen. Ich will sie denken, richtig denken lehren, damit sie zu einem guten und vernünftigen Leben gelangen.“⁶⁸

Aber auch für Leprince de Beaumont, die die Frau durch weibliche Vernunft-erziehung mit dem Manne gleichstellen möchte, ist das Lesen „böser“ Bücher der unfehlbare Weg zur Hölle. Sie nahm gegenüber allen unnötigen weltlichen Vergnügungen wie Schauspiele, Opern, Bälle eine religiöse, auf das Seelenheil bedachte Position ein. Die Ehe wurde als von Gott gewollte Herrschaft des Mannes über die Frau definiert.⁶⁹ Aus dem englischen Sprachraum kommt im Jahre 1767 immerhin dieser Ratschlag in *Das wohlerzogene Frauenzimmer, oder vollständige Anweisung zur weiblichen Erziehung, in einer Reihe Briefe einer Mutter an ihre Tochter* :

„Du kannst aber, mein Kind, auf keine Art und Weise deine Zeit mit größerem Gewinn zubringen, als wenn du ein gutes und kluges Buch liesest.“⁷⁰

Dafür betont *Christian Friedrich Germershausen*, zu der Zeit Pfarrer in einem Dorf in Brandenburg mit dem Namen Schlalach,⁷¹ in seinem Buch für Haushaltskunde 1793 wieder das genaue Gegenteil:

⁶⁸Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Lehrreiches Magazin für Kinder zu richtiger Bildung ihres Verstandes und Herzens für die deutsche Jugend eingerichtet von Johann Joachim Schwaben*, Th. 1-4.3., Leipzig: Weidmann 1761, S.33

⁶⁹Vgl. Dagmar Grenz, „Von der Nützlichkeit und der Schädlichkeit des Lesens. Lektüreempfehlungen in der Mädchenliteratur des 18. Jahrhunderts“, *Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenlektüre und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Hg. Dagmar Grenz/Gisela Wilkending, Weinheim, München: Juventa 1997, S. 21-31

⁷⁰*Das wohlerzogene Frauenzimmer, oder vollständige Anweisung zur weiblichen Erziehung, in einer Reihe Briefe einer Mutter an ihre Tochter*, aus dem Engl. von Johann Joachim Schwabe, Rostock: Koppe 1767, S. 204

⁷¹Schlalach/Pfarrer, http://wiki-de.genealogy.net/Schlalach/Pfarrer#Christian_Friedrich_Germershausen_1748_-_1807, letzter Zugriff: 20.11.2013 22:57 Uhr

„Ein Pfund weiblicher Haushaltswissenschaft ist mehr werth, als ein Zentner weiblicher schöner Wissenschaften.“⁷²

Wie viel und was zu lernen für Mädchen und Frauen als angemessen galt, war also sehr unterschiedlich und hing immer von den jeweiligen gesellschaftlichen Ansichtsweisen ab. Außerdem war Bildung natürlich nur dann möglich, wenn die unmittelbar lebensnotwendige Versorgung ausreichend gesichert war. Weibliches Wissen sollte sich immer eher an praktisch nutzbaren Dingen orientieren. Einzig in höheren Gesellschaftsschichten, etwa in Adelskreisen gab es auch philosophisch gebildete Frauen. Männer empfanden es eventuell als anregend sich mit einer Frau über tiefsinnigere Themen unterhalten zu können, als notwendig für eine Ehe wurde es aber nicht angesehen. Frauen sollten die religiösen Regeln kennen und achten, öffentliche Ämter durften sie in den meisten Fällen nicht bekleiden.

3.2.2. Entstehung des Ehe- und Liebesbegriffes

Es stellt sich die Frage, warum es dazu kam, dass in der Ehe einer der beiden Partner über dem anderen zu stehen hatte. Begründungen gab es genug, die Ordnung musste gewährleistet sein. Sicher ersparte es unnötige Diskussionen wenn die Regeln von vornherein klar waren. Der Mann sollte als Oberhaupt die anderen Familienmitglieder anleiten und führen und konnte auch für Missstände zur Verantwortung gezogen werden. In der Familie wurde besonders auf die Folgsamkeit der Kinder geachtet, der Vater hatte für die religiöse Erziehung und Tugendhaftigkeit zu sorgen. Die 1858 in Wien geborene Schriftstellerin *Rosa Mayreder* analysierte 1923 in *Geschlecht und Kultur* die Gründe für die häufige Verweigerung des Genusses und der Lebensfreude:

„Unter der Herrschaft einer dualistischen Weltanschauung, die den Sinn des Lebens in ein rein geistiges Jenseits verlegte, hatte das höhere Streben den fanatischen Ehrgeiz entfacht, die Seele um jeden Preis von den Fesseln der Sinnlichkeit zu befreien; der Körper mit seinen Ansprüchen erschien als der unbotmäßige, aufrührerische Sklave des selbständigen, übersinnlichen

⁷²Christian Friedrich Germershausen, *Die Hausmutter in allen ihren Geschäften*, Bd. 5, Leipzig: Junius 1793, S. 629

Wesens, das ihn vorübergehend bewohnte, um in ihm die Materie zu besiegen.“⁷³

Die christliche Lehre wurde im Laufe der Jahrhunderte zu einer körperfeindlichen Religion, selbst harte Entbehrungen sollten mit Demut getragen werden. Besonders für Frauen war Zurückhaltung und Mäßigung geboten. Forderungen nach Erfüllung von persönlichen Wünschen galten als unangebracht. Eine christliche Frau hatte sich an die Gesetze der Kirche zu halten und ihre eigenen Bedürfnisse unter das Wohl ihrer Familie und der Gemeinschaft zu stellen. Ausschließliche Treue an den Ehemann war oberstes Gebot, Scheidung gibt es in der katholischen Kirche nicht. Der Mann hatte das Recht seine Frau für sich allein zu beanspruchen. Es sollte sichergestellt sein, dass die Kinder einer Frau wirklich nur die des Ehemannes sein konnten. Er war im Gegenzug verpflichtet für Frau und Kinder materiell zu sorgen. Von Frauen wurde über weite Strecken angenommen, sie hätten gar keine eigenen sexuellen Wünsche, sie wären jedoch leicht verführbar.

„Daß die Vorstellung der ausschließlichen Hingebung an einen Erwählten, die in der abendländischen Kultur mit einer wachsenden Überschätzung der Jungfräulichkeit einhergeht, dem weiblichen Geschlecht im Altertum fremd war, bezeugen unzweideutig Bräuche wie die Tempelprostitution der assyrischen Mädchen oder der griechischen Hierodulen. Und nur durch die Eigentumsidee, nicht durch die persönliche Beziehung wird später in der Ehe die Ausschließlichkeit zum Merkmal der tugendhaften Frau.“⁷⁴

Im Allgemeinen galt ein Mann als begehrenswert wenn er materielle Güter in eine Ehe einbringen konnte. Eine Frau musste tugendhaft und rein sein, überdies war eine Geschicklichkeit in hauswirtschaftlichen Belangen von Vorteil. Die sogenannte Ausstattung, die eine Frau mit in die Ehe brachte, bestand zum Großteil aus selbstgenähten und bestickten Textilien, die im Eheleben von Nutzen sein sollten. Mädchen wurden durch die Erziehung dahingehend geprägt, sich für die Aufgaben als Ehefrau und Mutter bestens vorzubereiten. Einen guten Ehemann zu finden wurde ihnen als höchstes Ziel vermittelt. Oft wurde der Gatte weniger nach dem persönlichen Geschmack ausgesucht als nach Kriterien wie Vermögen oder Grundbesitz. Außerdem sollte eine Heirat auch der Familie möglichst ein höheres

⁷³Rosa Mayreder, *Geschlecht und Kultur*, Jena: Diederichs 1923, S. 114

⁷⁴Ebd., S. 190

Renommee einbringen. Ehen wurden nicht nach eigenem Willen sondern nach Kriterien wie zum Beispiel zusammenpassenden Berufsgruppen oder aneinandergrenzenden Grundstücken geschlossen. Der Vater hatte durchwegs das Recht den Ehemann für die Tochter zu bestimmen.

3.2.2.1. Die Tochter als Eigentum

Eine gute Tochter fügte sich dem Willen des Vaters. Die Erziehung zielte auf Gehorsam ab und ließ gar nicht erst Platz für die Entstehung von eigenen Bedürfnissen und Wünschen. Auch von der Mutter wurde erwartet, dass sie die Meinung ihres Gatten teilte und die Kinder in seinem Sinne beeinflusste. Frauen waren sich vielfach nicht mehr bewusst, dass sie einen fremden Willen ausführten. Die Richtlinien an ein christlich-tugendhaftes Leben wurden so stark verinnerlicht, dass es nicht denkbar gewesen wäre anders zu empfinden. Allein der Gedanke an einen anderen Mann als den angetrauten Ehemann wäre schon als großes Vergehen gesehen worden.

„Man wird die weibliche Sexualität in ihrer Entwicklung nicht richtig verstehen können, wenn man den Einfluß der Eigentumsidee, noch mehr aber den der Rechtmäßigkeitsidee nicht berücksichtigt. Auf der primitiven Stufe geschieht die Bindung an einen bestimmten Mann unter der Herrschaft der Eigentumsidee, ohne daß die Persönlichkeit des Eigentümers im Vordergrund steht; auf der zweiten Stufe ergreift die Idee der Rechtmäßigkeit in Gestalt der göttlichen Sanktion durch das Sakrament die Vorherrschaft im Bewußtsein des Weibes. Noch immer heftet es sich nicht an die individuelle Person des Mannes, doch tritt der Eigentümer jetzt in ein höheres Verhältnis zur Frau, denn er ist durch das Sakrament beglaubigt, das die Gatten vor Gott gleichstellt und ihnen die gleichen Verpflichtungen auferlegt. Alles Bemühen der Kirche wie der Gesellschaft geht dahin, diese Auffassung zu einer organischen Fixierung im weiblichen Seelenleben zu machen.“⁷⁵

Über die Religion und die Fixierung auf das Seelenheil konnte in der Erziehung erreicht werden, dass ein Frauenleben als gelungen empfunden wurde, wenn ein guter Ehemann gefunden worden war und der Nachwuchs sich gesund entwickeln konnte. Frauen verinnerlichten diese Denkweise so sehr, dass sie sich nur noch in

⁷⁵Rosa Mayreder, *Geschlecht und Kultur*, Jena: Diederichs 1923, S. 195

einer rechtmäßigen Ehe leidenschaftlichen Gefühlen hingeben konnten. Alles andere wäre Sünde gewesen und hätte als solche sofort ein schlechtes Gewissen ausgelöst. Selbst ein kleines Aufflackern von Verwirrung in den geschlechtlichen Dingen musste sofort gebeichtet werden. Die Androhung bei schweren, ungebüßten Vergehen in die Hölle zu kommen, wirkte in der Psyche der Menschen.

Die indoktrinierende Erziehung durch Kirche und Eltern ließ Mädchen keine Wahlmöglichkeit. Wollte eine Tochter partout nicht heiraten konnte der Vater sogar bestimmen, dass sie ins Kloster gehen müsse. Das verhinderte auch, dass die Familie die unverheiratete Tochter weiter versorgen musste. Rosa Mayreder erläutert wie sich die gesetzlichen Vorschriften im Bewusstsein der Frauen schließlich soweit manifestierten, dass jegliche weibliche Erotik auf den einen Erwählten Ehemann fixiert war, obwohl dieser meist nicht selbst gewählt war:

„Die zweite Stufe der weiblichen Erotik, in der die Vorstellung der Rechtmäßigkeit mit den geschlechtlichen Impulsen zu einer Bewußtseinseinheit verwächst, kann wohl Zweifel erregen, ob sie auf einer organischen Funktion beruht wie die geschlechtliche Erweckung der tugendhaften Frau, namentlich unter der Vorherrschaft der christlichen Frömmigkeit. Grundgesetz dieser Tugend und zugleich des weiblichen Selbstgefühls, aus dem sich unter dem Einfluß des mittelalterlichen Denkens der Begriff der weiblichen Ehre herausbildet, ist die Ausschließlichkeit der Hingebung an eine erwählte Person – wobei aber, wohlgemerkt, die Erwählung nicht durch den eigenen Willen zu geschehen brauchte.“⁷⁶

3.2.2.2. Liebessehnsucht und freiere Partnerwahl

Trotz dieser starren Institution der christlichen Ehe hat sich irgendwie eine Vorstellung von frei gewählter Liebessehnsucht entwickelt. Zuerst aber unabhängig von tatsächlichen Verbindlichkeiten, zum Beispiel in Gedichten richteten sich die Gefühle meist an eine gänzlich unerreichbare Person. Mayreder sieht hier eine kulturelle Entwicklung getrennt von den alltäglichen Verpflichtungen der Menschen. Besonders Frauen sollten sich noch lange am Gedanken der *Vernunft* orientieren.

⁷⁶Ebd., S. 199

„Diese Auffassung bestimmt das Leben des Weibes während des Mittelalters und reicht bis an die Schwelle der neuesten Zeit. Trotzdem hat sich, unbeschadet alles religiösen und sozialen Druckes, die persönlich orientierte Liebe immer mehr im Bewußtsein der Kulturmenschheit durchgesetzt – zum ersten Male mit der Glorie der höchsten Seelenmacht im ritterlichen Minnedienst.“⁷⁷

Über die Minne war es um das 12.-14. Jahrhundert Männern in höhergestellten Schichten möglich, sich unabhängig von ehelichen Verpflichtungen eine Angebetete zu wählen. Dabei gab es aber genaue Regeln die zu beachten waren, normalerweise wurde eine adelige Dame aus der Ferne mit Gedichten und Liedern geehrt. Mayreder sieht in dem später entstandenen Brauch des Cicisbeates, eine Art von Nebenmann in adeligen Kreisen, einen Entwicklungsschritt hin zum Konzept der individuellen Partnerwahl in Richtung *Liebesehe*:

„Die Einrichtung des Cicisbeates, des in das Alltägliche übersetzten und gleichzeitig mit vollen sexuellen Rechten ausgestatteten Minnedienstes, kann als eine solche Etappe gelten, zugleich als Übergang von der Konvenienzehe zur Liebesehe. In welchem Maße das weibliche Empfinden dazu beigetragen hat ist nicht zu bestimmen; aber wenn es schon nicht die Macht besaß, die Ansprüche der Familie bei der Eheschließung zu brechen, so hat es sich doch in einer Form durchgesetzt, welche die Ehe annahm. Der Cicisbeo ist der Nachfolger des ritterlichen Anbeters, mit dem Unterschied, daß er ganz öffentlich in die Rechte des Gatten eintritt, gewissermaßen als Liebesgatte neben den legalen, der ihn ohne Eifersucht neben sich duldet. Diese Sitte schildert *Lady Mary Montagu* sehr anschaulich und lebendig in ihren Briefen die sie 1716/17 während ihres Aufenthalts in Wien mit ihrem Gatten, dem englischen Botschafter schrieb.“⁷⁸

Diese Briefe von Lady Montagu zeigen überaus gebildete und aktive Frauenbilder. Sie stellen einen Gegensatz zum naiven Frauenbild dar. Dass sich die Damen der gehobenen Schichten genau überlegten, wen sie sich als Liebhaber wählten und es sehr wohl das Ansehen hob, einen Geliebten zu haben, zeichnet einen selbstbewussten Umgang mit Weiblichkeit:

⁷⁷Ebd., S. 200

⁷⁸Rosa Mayreder, *Geschlecht und Kultur*, Jena: Diederichs 1923, S. 208

„...und außerdem hat das verwirrende Wort „guter Ruf“ hier eine ganz andere Bedeutung als in London; einen Liebhaber zu nehmen, ist weit davon entfernt, den guten Ruf zu verlieren, es trägt erst recht dazu bei, ihn zu bekommen, da die Damen weit mehr nach dem Rang ihrer Liebhaber als dem ihrer Gatten geachtet werden. Besonders merkwürdig werden Sie aber finden, daß die zwei Parteien, in die unser ganzes Volk von Unterröcken eingeteilt ist, gänzlich unbekannt sind. Hier gibt es weder Kokette noch Prüde. Keine Frau darf sich so kokett zeigen, daß sie gleichzeitig zwei Liebhaber ermutigt und ich habe auch keine so Prüden gesehen, die behauptet hätten, ihren Ehemännern treu zu sein; diese sind sicherlich die gutmütigste Sorte Menschen auf der Welt, die die Galans ihrer Frauen so wohlwollend ansehen wie ihre Abgeordneten, die ihnen den mühseligsten Teil ihrer Geschäfte aus den Händen nehmen, so daß sie aber nicht weniger zu tun haben, weil sie selbst im allgemeinen Abgeordnete an anderer Stelle sind.“⁷⁹

Der Ehegatte wurde also nach familiären und materiellen Gesichtspunkten gewählt. Der Liebhaber sollte dann auch aus passenden sozialen Verhältnissen sein, hier kann aber die Frau nach ihrem Geschmack wählen. Auch Liebhaber zahlten ihrer Dame eine regelmäßige Unterstützung. Selbst wenn das Liebesverhältnis beendet war, hatte die Dame entsprechend der Dauer der Beziehung ein Anrecht auf Pension. Dafür gab es eigene vertragliche Regelungen:

„Diese Neben-Ehen dauern im allgemeinen 20 Jahre und die Dame verfügt oft über das Vermögen des bedauernswerten Liebhabers bis zum völligen Ruin seiner Familie, obwohl solche Verbindungen ebenso selten wie andere aus Leidenschaft geschlossen werden. Aber ein Mann, der keinen Umgang solcher Art hat, macht eine schlechte Figur, und eine Frau sieht sich, sobald sie verheiratet ist, nach einem Liebhaber um, als einen Teil ihrer Aussteuer, ohne den sie nicht vornehm wäre; der erste Artikel des Vertrages ist die Festsetzung einer Pension, welche dieser Dame selbst dann verbleibt, wenn sich der Galan als untreu erweist;...“⁸⁰

Lady Montagu will mit ihren Briefen zeigen, wie unterschiedlich die Ansichten über Moral und gute Sitten in verschiedenen Städten, hier London und Wien sind. Den Damen ging es in der Wahl des Cicisbeos nicht um die gefühlvolle Erfüllung von erotischen oder sexuellen Wünschen, sondern um die geschickte Auswahl nach wohl auch persönlichen Vorlieben, vor allem aber nach gesellschaftspolitischen Kriterien.

⁷⁹Lady Mary Montagu, *Briefe aus Wien, Übertragen und Hg. von Maria Breunlich*, Wien: Schendl 1985, S. 43

⁸⁰Ebd., S. 44

Die Aushandlung einer guten Pension war Ehrensache und die Frauen wetteiferten darum welche von Ihnen von ihrem Liebhaber am meisten bekam. Es gab hier also durchaus Wahlmöglichkeit, beständige und kluge Vorgehensweise verbunden mit Lebensstil war opportun.

„Wir wissen, daß nach der Auffassung des Minnezeitalters Liebe unter Ehegatten nicht stattfinden konnte. Etwas von dieser alten Auffassung wirkt unverkennbar in die Einrichtung des Cicisbeates herein; aber die Liebeswahl genießt schon, wenn auch noch nicht unter der Form der legalen Ehe, öffentliche Anerkennung. Noch ein Jahrhundert weiter, und die Anerkennung der Liebesehe ist vollzogen – zum mindesten in den Anschauungen der führenden Geister, welche die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert zu einer Epoche der sittlichen Umwertung gemacht haben.“⁸¹

Es ist also eine Entwicklung hin zu mehr persönlicher Freiheit erkennbar, bis die Gefühle von Mädchen ernst genommen wurden und eine Frau sich selbst den Gatten wählen durfte, dauerte es allerdings noch. Nur gebildete, vor allem adelige Damen konnten sich mehr mit ihren eigenen Wünschen befassen. Die Allgemeinheit der Frauen hatte solche Privilegien nicht. Die weibliche Hälfte der Menschheit traf bei weitem öfter als Männer ein schweres Schicksal und es war für sie leider nicht vorauszusetzen, in Sicherheit aufwachsen und leben zu können. Mädchen wurden von klein auf darauf hingewiesen, dass sie vorsichtig sein müssten und genau überlegen sollten auf wen sie sich einlassen. Für Männer war es normal möglichst viele Erfahrungen zu sammeln. Schon durch die biologische Tatsache der möglichen Mutterschaft war in den Verhaltensweisen immer ein Unterschied vorhanden. Erst seit, zumindest in den industrialisierten Ländern, alle Frauen Zugang zu Verhütungsmöglichkeiten haben, können sie auch eine von der Fortpflanzung unabhängige Sexualität genießen. Die katholische Kirche verbietet immer noch großteils die Verwendung von Kondomen, da die Erfüllung von Lust keinen Stellenwert hat. Hier wird grob an den Fakten vorbei diskutiert und gerade in armen Ländern wäre es sehr wichtig, dass alle Frauen verhüten können. Der Weg ist ein weiter, von der ehelichen Pflichterfüllung zu einer selbstbestimmten weiblichen Erotik:

⁸¹Rosa Mayreder, *Geschlecht und Kultur*, Jena: Diederichs 1923, S. 209

„Es ist für die inneren Vorgänge, in denen sich die Entfaltung der weiblichen Erotik spiegelt, symptomatisch, daß Frauen erst, als auch sie sich selbst als Subjekt empfinden, das Schweigen brechen und Zeugenschaft für ihr Wünschen und Wollen in der Liebe ablegen. Das kann aus tieferen Gründen erst auf der dritten Stufe geschehen. Denn nur die Liebe auf dieser Stufe gewährt dem weiblichen Teil die Möglichkeit, sich als Subjekt zu empfinden; solange das Weib bloßes Objekt des Mannes ist und sich als solches im eigenen Bewußtsein findet, besitzt es keine Sprache. Was in dieser Erotik den höchsten ideellen Rang besitzt, ist jener „Tausch der Seelen“, bei dem jeder Rest von Fremdheit in der Wärme der seelischen Gemeinschaft schmilzt, und der Wille, einander in der innigsten und vollständigsten Nähe zu besitzen, bis zum tiefsten Grunde in die Seele des geliebten Wesens einzudringen, um sich selbst in rückhaltloser Hingegebenheit darzubieten, zur richtungsgebenden Macht des Erlebens wird.“⁸²

Hier beschreibt Mayreder als dritte Stufe den idealen Zustand zwischen Liebenden, in gleichberechtigter Weise finden Frau und Mann zu tiefster innerlicher Nähe. Wie sich das mit dem Begriff der Ehe vereinen lässt, ist nicht geklärt. Sobald das Gefühl der Liebe mit den Anforderungen und Verpflichtungen des Alltags verknüpft ist, gibt es viele Stolperstellen. Wenn die Partner sich um ein wirkliches Miteinander bemühen, kann Liebe dauerhaft erfüllend sein. Schnell können jedoch auch in die Welt der zärtlichen Gefühle störende Emotionen und alte Muster hineinwirken. Lange hat es gedauert, bis Frauen zumindest bei uns rechtlich dem Mann gleichgestellt wurden. Noch in den 1970er Jahren konnte ein Mann zum Beispiel per Gesetz verhindern, dass seine Frau arbeiten geht und ein eigenes Bankkonto hat.

„Auf der Stufe, wo der Mann als Eigentümer, die Frau als Besitzgegenstand erscheint, tritt uns die Form der patriarchalischen Ehe entgegen, die dem Manne rechtmäßige sexuelle Freiheiten einräumte, indes vom Weibe mit äußerster Strenge eheliche Treue gefordert wurde.“⁸³

Das Paradoxe an der Liebe ist der Wunsch nach Verschmelzung und die Unmöglichkeit derselben. Diese absolute Nähe gibt es im Grunde genommen nur zwischen einem kleinen Baby und der Mutter, hier sind zwei Menschen fast noch eins. Sobald das Neugeborene jedoch dem Mutterleib entschlüpft ist, beginnt bereits die Abnabelung. Eine Zeit lang wird das Kind noch genährt und umsorgt, je mehr ein

⁸²Rosa Mayreder, *Geschlecht und Kultur*, Jena: Diederichs 1923, S. 210

⁸³Ebd., S. 220

Mensch aber selbst kann und weiß umso selbständiger muss auch die Gefühls- und Gedankenwelt sein.

„Gibt es Symmetrie in der Liebe? Man stößt sich daran, einen Begriff, der aus der Geometrie stammt, auf einen Zustand oder ein Gefühl beziehen zu sollen, in denen Herz und Sinne regieren. Aber es mag dennoch versuchsweise hier konstatiert werden, daß Sex und Liebe geradezu als Refugien der Egalität verstanden werden können, wenn von der Verschiedenartigkeit der Geschlechter die Rede ist, wenn von der Verschiedenartigkeit und Ungerechtigkeit die Rede ist, welche die Geschlechter gegeneinander in Stellung treiben. Zwar hängen Lust und Glück, die sie einander schenken können, davon ab oder damit zusammen, daß sie, die Geschlechter verschieden sind, aber die Freuden, die sie beieinander suchen, die Erfüllungen, die ihnen zu teil werden, und die Leiden, ohne die es selten abgeht, stellen sie dann doch wieder unter gleichsam symmetrische Bedingungen.“⁸⁴

Die meisten Menschen suchen nach Anerkennung und Zuneigung in der Gemeinschaft. Besonders zwischen Liebenden ist der Wunsch nach Bewunderung sehr groß. Frauen neigen zumindest in der ersten Zeit einer Beziehung dazu den Mann, den sie lieben auf einen Sockel zu stellen und über die Maßen zu bewundern. Wenn der Mann die Frau nicht genauso anerkennt und respektiert kann daraus sehr schnell ein Ungleichgewicht entstehen. Männer tendieren dazu eher der stärkere Partner in einer Beziehung sein zu wollen, dabei überschätzen sie sich auch vielleicht manchmal oder versuchen sich besser, klüger und reicher darzustellen als es tatsächlich der Fall ist.

„Liebe sei, von der schieren Existenz des anderen überwältigt zu werden. Das Bedürfnis nach Anerkennung, das von dieser Liebe gedeckt werden soll, hat nach allem seinen Grund einmal mehr in der Geistigkeit menschlicher Lebensführung: Eines sinnvollen Lebens kann man sich nur im anderen vergewissern. Es bedarf keiner weiteren Begründung, welche Machtposition dem anderen dadurch zuwächst, daß der, der liebt, seine Identität an dessen Anerkennung bindet.“⁸⁵

⁸⁴Barbara Sichtermann, „Männer, Frauen und die Symmetrie“, *Macht, Geschlechter, Differenz*, Hg. Wolfgang Müller-Funk, Wien: Picus 1994, S. 28

⁸⁵Günter Dux, „Macht als Wesen und Widersacher der Liebe“, *Macht, Geschlechter, Differenz*, Hg. Wolfgang Müller-Funk, Wien: Picus 1994, S. 51

Frauen wollen heute nicht nur selbst ihren Partner wählen, sie versuchen auch weitgehend materiell auf eigenen Beinen zu stehen. Nun wirken aber die althergebrachten Rollenmuster noch lange nach, Männer können zum Beispiel oft nicht so leicht auf Gefühle Rücksicht nehmen. Frauen tun sich schwerer für ihre Ziele auch gewisse Härten entwickeln zu müssen. Manche Frauen wieder entwickeln eine fast schon übertrieben wirkende Durchsetzungsfähigkeit, sie wollen besser sein als alle anderen und überlasten sich selbst. Wenn es um die Kindererziehung geht fühlen sich Väter oft der Anforderung nicht gewachsen die gleichen Aufgaben wie die Frau zu übernehmen. Mädchen können in den meisten Bereichen sich gleich entfalten wie Buben, sie dürfen heute lustig, gewitzt, intelligent und auch liebenswürdig und anschmiegsam sein. Auch Buben können ihre weichen Seiten bei uns nun schon mehr ausleben und werden wohl in Zukunft sich auch ganzheitlicher entwickeln können.

Kunst und Literatur spiegeln immer nur gewisse Aspekte des realen Lebens und sind auch im Kontext der Entstehungszeit zu betrachten. Wenn Theaterstücke heute gespielt werden, dürfen sie zusätzlich aus unserer aktuellen Sichtweise heraus interpretiert werden. Kunst ist bekanntlich immer ein Extrakt und zeigt nie eins zu eins die Realität. Was sich wirklich im Leben einer bestimmten Frau ereignet, wird immer komplexer sein, als es überhaupt wahrgenommen wird und als es aufgeschrieben werden kann. Theaterrollen stellen wiederum nur einen Teil eines Charakters dar. Auch wenn sich SchauspielerInnen bemühen eine möglichst umfangreiche Darbietung zu bringen, kann nie alles beleuchtet werden. Die Rollentypen wiederum sind, wie im Kapitel zwei bereits erläutert, eine Vereinfachung zur Erleichterung des Theateralltags. So kann auch mit der *Naïven* immer nur die Zuordnung einer Rolle zu einem bestimmten Themenkreis beschrieben werden.

4. Rollenanalyse

Mit Hilfe der in den vorangegangenen Kapiteln erzielten Erkenntnisse und über Methoden der Rollenanalyse wie die biographischen Anhaltspunkte, Ziele und Bedürfnisse sowie Beziehungen der Figuren zueinander, sollen im weiteren Verlauf der Arbeit ausgewählte Rollen, die in das Repertoire einer Darstellerin der *Naiven* fallen können, genauer betrachtet werden. Dabei wird versucht, den Zeitraum ab der Entstehung der naiven Rollentypen bis zum Abkommen der Festlegung auf fixe Fächer und die weiteren Auswirkungen auch auf das Medium Film zu überblicken. Beginnend mit *Agnès* von Molière im 17. Jahrhundert, im deutschsprachigen Raum ab dem 18. Jahrhundert überaus beliebt, ist der Höhepunkt der Popularität der Naiven am Theater im 19. Jahrhundert anzusehen.

4.1. Molières *Agnès* in *Die Schule der Frauen*

Agnès in *Die Schule der Frauen* von Molière gilt als Prototyp der *Naiven* und verlieh, wie im Kapitel über die Entwicklung des Rollenfachs nachgewiesen wurde, ihrer Vorläuferin der *Agnese* sogar den Namen. 1662 in Paris uraufgeführt, war dieses Stück ein großer Schritt in der Entwicklung der gesellschaftskritischen Charakterkomödie bei Molière. Nach der Erstaufführung gab es heftige Kontroversen. Molière kritisierte mit dem Werk das kirchliche und bürgerliche Eheregiment. Diese Auseinandersetzungen der Befürworter und Gegner verarbeitete Molière in dem Einakter *Kritik der Schule der Frauen*.⁸⁶

Im Rahmen der Entstehungszeit gesehen, sind die in dieser Komödie bearbeiteten Inhalte überaus modern. Mit den Mitteln der Satire nimmt Molière die eigennützigen Wünsche des männlichen Protagonisten und damit gesellschaftlich vorherrschende Normen aufs Korn. Die strenge Haltung der Kirche in ehelichen und sexuellen Fragen sowie ihre Einmischung in weltliche Belange werden kritisiert. Es konnte vom

⁸⁶Vgl. Hartmut Stenzel, „Nachwort“, in Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982, S. 76

Schicksal des Einzelnen auf die Belange der gesamten Gesellschaft und auch des Staates geschlossen werden. Durch die Stärkung des Hofes zur Zeit von Ludwig XIV, entstanden viele neue kulturelle Entwicklungen. Die vorherrschende gesellschaftspolitische Anordnung spiegelte sich in der Formel „der Hof und die Stadt“. Das gehobene Bürgertum und der neue Amtsadel schätzten die Auseinandersetzung mit Literatur. Es entstanden Salons zur Förderung der Geselligkeit, es gab tänzerische Darbietungen, Lesungen und Konversationsspiele. Oft standen adelige Damen im Mittelpunkt so eines Zirkels, sie brachten die verschiedenen Adelskreise mit bürgerlichen Autoren zusammen. Die Gastgeberinnen erlangten durch diese Strömungen kulturelles Ansehen, so entstand eine Diskussion über die Stellung der Frauen gegenüber den Männern. Es wurde Zugang zu gleicher Bildung und ein Ende der Zwangsheiraten gefordert. Molière verarbeitete diese Eindrücke bereits 1659 in seinem Einakter *Les précieuses ridicules*. Die beiden Protagonistinnen wollen sich nicht so schnell verheiraten lassen und fordern die Männer mit ihren Reden heraus.⁸⁷

Mit *Die Schule der Frauen* reformierte Molière auch literarisch die Art und Weise Dramen zu schreiben. Die Charakterentwicklung sowie die inneren Befindlichkeiten der Figuren traten stärker in den Vordergrund, so war nicht mehr allein die Handlung das tragende Element. Besonders die Themen der Bildungsmöglichkeiten für Frauen und der Mädchenerziehung wurde von Molière immer wieder komisch-satirisch betrachtet.

Wie bereits aus den historischen Textzitaten im Kapitel über die Entwicklung der *Naïven* hervorging, war die Rolle der Agnès von Anfang an sehr beliebt. Eine Schauspielerinnen kann in dieser Figur naiv, kindlich, unschuldig, berührend und lustig zugleich sein. Das Publikum empfindet Gefallen und Sympathie, ähnlich wie zu einem liebenswürdigen Kind und fühlt mit ihr mit. Durch die komplexen Szenen ist es aber auch eine Rolle, die viel Witz und schauspielerisches Können verlangt. Das Stück wird immer wieder neu inszeniert und heute wohl in den meisten Punkten völlig anders interpretiert als zur Zeit der Uraufführung.

⁸⁷Vgl. Molière, *Die Gezierten*, Übers. von Wolf Graf Baudissin, Leipzig: Reclam 1940

Am Deutschen Schauspielhaus Hamburg entsteht momentan eine Neuinszenierung von *Herbert Fritsch*, die Übersetzung und Bearbeitung ist von *Sabrina Zwach*, die Rolle der Agnès wird von *Karoline Bär* gespielt.⁸⁸ Die Ankündigung auf der website des Theaters erwähnt folgende Hauptmomente des Stücks:

„Molières meisterliche Verzwirnung des Wettlaufs der beiden entgegengesetzten Intrigen Arnolphes und Horaces macht Arnolphe ungewollt zum Regisseur, Zuschauer, Gefangenen und Opfer seines eigenen Schicksals - eine Art tragikomischer Ödipus. Die Konflikte eskalieren in gefährlicher Weise, bis es in buchstäblich letzter Minute glückt, die richtige Ehe zustande zu bringen. Die Abschaffung der Eifersucht gelingt nur durch Entsagung. Ein gefundener Stoff für Herbert Fritsch, den theatralischen Brandbeschleuniger auf deutschen Bühnen.“⁸⁹

Hier ein Szenenfoto der Inszenierung von *Barbara Bilabel* 1990 am Prinzregententheater München mit der inzwischen als Fernsehschauspielerin bekannten *Antje Schmidt* als Agnès und *Michael Mendl* als Arnolphe:



90

⁸⁸Vgl. Deutsches Schauspielhaus Hamburg „Die Schule der Frauen“, http://www.schauspielhaus.de/de_DE/repertoire/die_schule_der_frauen.951113, letzter Zugriff: 28.3.2014 18:16 Uhr

⁸⁹Ebd.

⁹⁰*Szenenbild Die Schule der Frauen*, Inszenierung Barbara Bilabel, als Agnès Antje Schmidt, als Arnolphe Michael Mendl, in Piontek, Frank, „Die Schule der Frauen“, *Harenberg Schauspielführer*, Hg. Maurus Pacher, Dortmund: Harenberg Kommunikation 1997, S. 693

Als Paradigma für den überaus unschuldigen Charakter dieser Rolle steht folgender Satz aus dem ersten Akt, der reiche Vormund *Arnolphe* beschreibt damit seinen Schützling Agnès:

„Erst neulich war’s, bei Gott, man glaubt es selber nicht!
Daß sie mich fragen kam mit ängstlichem Gesicht
Und einer Unschuld, Freund, mir fehlt dafür die Sprache -
Ob wirklich man den Fraun *durchs Ohr* die Kinder mache.“⁹¹

Zu Zeiten wo junge Mädchen absichtlich über die Sexualität in Unwissenheit gelassen wurden, mag dieser Satz vielleicht glaubhaft gewirkt haben. Die Komik liegt natürlich in einer Überspitzung der Situationen. Die meisten Inszenierungen würden wohl eine Interpretation wählen, in der Arnolphe seine Ziehtochter für dümmer hält als sie ist, und sie sich vielleicht ihm zuliebe unwissend stellt oder sich dadurch sogar über ihn lustig macht. Molière schuf eine Karikatur des männlichen Wunsches nach der Herrschaft über die Frau. Da das Stück Arnolphes eigennützigen Plan, sich eine völlig „reine“ und unverdorbene Ehefrau heranzuziehen, scheitern lässt, wird deutlich, dass sich solche Verlangen eines Mannes nicht so einfach erfüllen lassen. Arnolphe belächelte bisher jene Ehemänner in seinem Bekanntenkreis, die von ihren Frauen betrogen worden waren. Dagegen will er sich von vorn herein absichern, lieber soll die Frau etwas dumm sein als so gewitzt, dass sie ihrem Mann etwas vorspielen könnte. Er glaubt sich eine völlig reine und unverdorbene Frau erschaffen zu können, indem er sein Mündel Agnès von allen weltlichen Vergnügungen und von anderen Männern fernhält. Sie wächst abgeschieden in einem Kloster auf und kommt erst kurz bevor er sie heiraten möchte zu ihm in die Stadt. Er lässt sie von dümmlichen Bedienten überwachen, so glaubt er sie sei in sicheren Händen und könne keine Dinge erfahren, die ihren Charakter verderben würden.

Molière griff hier männliche Sehnsüchte auf, die zum Beispiel bereits bei Ovid in der Geschichte von *Pygmalion* im zehnten Buch der *Metamorphosen* beschrieben wurden. Der zypriotische König und Bildhauer, der sich so sehr nach einer Frau sehnte, aber keine war ihm tugendhaft genug. So formte er sich sein Traumbild aus Elfenbein und verliebte sich unsterblich in diese Statue. Die Göttin Aphrodite hatte

⁹¹Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982, S. 9

Mitleid mit ihm und machte ihm seine Wunschfrau lebendig, sie heirateten und bekamen eine Tochter.⁹² Auf diesen Stoff bezieht sich auch das Theaterstück, dem ein späteres Kapitel dieser Arbeit gewidmet ist, *Pygmalion* von *Bernhard Shaw*.

Allerdings scheitert Arnolphes Plan, sich eine für ihn bequeme Ehefrau zu schaffen. Mit zweifelhaften Mitteln versucht er sich seinen egoistischen Wunsch zu erfüllen. Er hat große Angst vor der Gefahr des Hinterganggenwerdens und will sich im Vorhinein schützen. Er glaubt mit einer ungebildeten, unwissenden jungen Frau ein leichtes Spiel zu haben, dass sie dennoch über gesunden Menschenverstand verfügt, hat er nicht bedacht. Obwohl sie keine Ahnung von den zwischenmenschlichen Vorgängen hat, verhält sie sich ihrem natürlichen Gefühl entsprechend richtig. Sie will einfach höflich sein und versteht logischerweise nicht, warum sie mit einem wohlerzogenen jungen Mann nicht sprechen darf. Arnolphe verstrickt sich immer mehr in sein selbstgewebtes Netz aus Verheimlichungen und Lügen.

Im Verhalten und Schicksal Arnolphes wären im Grunde genommen alle Elemente für einen Tragödienhelden vorhanden. Trotzdem wurde er als komische Gestalt verstanden und gerade die tragischen Anklänge in der Sprache verstärken diese Wirkung. Das Fehlverhalten wird mit den Mitteln der Satire kritisch aufgearbeitet. Dadurch entsteht eine literarisch anspruchsvolle *grande comédie*, die sich von den Verfahrensweisen der Volkskomödie deutlich abhebt, wichtige Fragen der Lebensführung werden kritisch betrachtet. Zu diesem Schluss kam auch Hartmut Stenzel in seiner Habilitationsschrift von 1987 *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*.⁹³

Der Vormund Arnolphe, der seine ihm anvertraute Ziehtochter ganz für sich behalten will, beruft sich zur Rechtfertigung der seltsame Erziehung der Agnès immer wieder auf die Religion, sie dient ihm als ideologische Stütze von Unselbständigkeit und fremdbestimmtem Verhalten. Er setzt sie als normative Instanz ein, um das von ihm

⁹²Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Stuttgart: Reclam 1971, S. 324-326

⁹³Vgl. Hartmut Stenzel, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 1987, S. 129-131

gewünschte Verhalten zu erreichen. Jede seinen Vorstellungen entgegengesetzte Verhaltensorientierung erscheint ihm als Teufelswerk.

„Konkret zielt die von Arnolphe beabsichtigte Verhaltensreglementierung auf die bedingungslose Unterwerfung der Agnès unter seinen Willen und richtet sich gegen das vor allem im Umfeld der Preziosität entwickelte gewandelte Verständnis von der Rolle der Frau, das er zweimal ausdrücklich verwirft. Insofern liegt es nahe, die kritische Intention der Komödie darin zu suchen, daß Molière gängige und insbesondere in Morallehren und religiösen Traktaten der Zeit verbreitete Ansichten über die Rolle der Frau angreifen und in Frage stellen wollte. Dieser Ansatz greift jedoch insofern zu kurz, als er die politische Dimension der im Stück angelegten Problematisierung der Religion in ihrer Funktion als normative Instanz für Verhaltensprobleme nicht berücksichtigt und zudem den über die konkrete Frage nach den Handlungsmöglichkeiten der Frau hinausführenden Entwurf von Individualität übergeht, der im Stück zum Ausdruck kommt.“⁹⁴

4.1.1. Repression durch kirchliche und weltliche Gesetze

Eines der wichtigsten Ziele von Ludwig XIV. war die Unterordnung der Kirche unter den politischen Willen der Monarchie. Für Frauen bedeutete dies noch keine Verbesserung, immerhin wurden dadurch aber die Auswüchse der Frömmeler, die die Gesetze der Kirche für ihre Zwecke einsetzten, etwas eingeschränkt. In Molières Komödie *Tartuffe* wird diese Thematik von Religion, Kirche und staatlicher Macht überaus deutlich formuliert.⁹⁵ Tartuffe versucht mit Scheinheiligkeit und durch die Verleumdung anderer zu Besitz und Ansehen zu kommen. Die jüngsten Inszenierungen dieses Stücks durch *Luc Bondy*, 2013 auf Deutsch am Akademietheater Wien und 2014 auf Französisch am Odéon-Theater Paris, zeigen die dunklen Abgründe in den Menschen.⁹⁶

⁹⁴Ebd., S. 131

⁹⁵Vgl. Molière, *Tartuffe oder der Betrüger*, neu übertr. Von Hans Weigel, Zürich: Diogenes 1975

⁹⁶Vgl. Gerhard Stadelmaier, „Liebestoll in Bürgerhöllen“, Rezension vom 28.3.2014, FAZ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/luc-bondy-inszeniert-in-paris-molieres-komoedie-tartuffe-12867346.html>, letzter Zugriff 29.3.2014 10:26 Uhr

Arnolphe in *Die Schule der Frauen* verwendet, ähnlich wie Tartuffe, die moralisierenden kirchlichen Gesetze um seine Macht zu festigen und eine Weiterentwicklung der Agnès zu verhindern.

„Sowohl durch seine orthodox-religiöse Ausrichtung wie durch seine lächerliche Adelsprätentionen erweist Arnolphe sich als eine bürgerliche Gestalt, die sich den politischen Zielen und der gesellschaftlichen Entwicklungsperspektive verschließt, die sich zu Beginn der Alleinherrschaft Ludwigs XIV. zu eröffnen schienen.“⁹⁷

In den Komödien von Molière befinden sich ungewöhnlich viele wichtige Frauencharaktere. Es war ihm offenbar ein Anliegen, die Position der weiblichen Hälfte der Gesellschaft zu stärken. Jürgen von Stackelberg hat sich in seiner 2011 in Bonn erschienenen Studie *Frauen bei Molière* mit dem Grade der Emanzipation der Frauenfiguren beschäftigt:

„Bei Molière sind die Frauen manchmal sogar diejenigen, die die Handlung vorantreiben, einerlei, ob sie von Stand oder ob sie Zofen sind, und nie sind sie mit ihrem Los, an alte Männer verkuppelt zu werden, zufrieden. Sie wollen sie selbst sein, ihr Schicksal selbst bestimmen und sich nicht kujonieren lassen, kurz: sie streben nach Emanzipation.“⁹⁸

Sehr viel Komik beinhaltet die fünften Szene des zweiten Aktes, Agnès hatte zum ersten Mal einen jungen Mann kennen gelernt, in den sie sich während der Abwesenheit ihres Vormunds verliebt hat. Sie versteht noch nicht was ihr da passiert ist und beschreibt ganz detailliert den physischen Ablauf. Dieser junge Mann ist aber, wie es das Schicksal will, ein Freund von Arnolphe namens *Horace*. So muss sich Arnolphe vor Agnès und vor Horace verstellen und verstrickt sich dadurch im Laufe des Stücks in seinen eigenen Fallstricken.

⁹⁷Hartmut Stenzel, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 1987, S. 133

⁹⁸Jürgen von Stackelberg, *Frauen bei Molière*, Romanistischer Verlag Jakob Hillen, Bonn: 2011, S. 13

Agnès erzählt ihrem Vormund, der von einer Reise zurückkam, mit einer leidenschaftlichen Unschuldigkeit von der ersten Begegnung mit Horace. Arnolphe vergeht fast vor Eifersucht, was er freilich ihr gegenüber nicht zeigen möchte.

„Da, plötzlich, drunten geht ein fremder Mensch vorbei,
Ein hübscher junger Mann, der, als er mich erblickte,
Sogleich voll Lebensart sich grüßend vor mir bückte;
Und, daß er nicht vermein', mir fehle Höflichkeit,
Gab ich die Reverenz zurück von meiner Seit'.
Er wiederholt sofort die Höflichkeitsbezeugung;
Und ich im gleichen Takt erwidre die Verbeugung.
Er gibt zum drittenmal das Kompliment zurück;
Ich auch zum dritten Mal im gleichen Augenblick.
Er geht und kommt und geht, und – höflich ohne Grenzen -
Macht er mir jedesmal erneute Reverenzen.“⁹⁹

So eine Textstelle lässt sich auf viele verschiedene Arten spielen und wird immer eine große Wirkung haben. Die Szene steigert sich mehr und mehr, Agnès meint, sie müsse den jungen Mann treffen um ihn von seiner Krankheit zu heilen, wofür sie das Verliebtsein hält, und erklärt dies voll Überzeugung. Während Arnolphe sich fürchterlich ärgert, dass sein Plan, Agnès vom Rest der Welt abzuschirmen, nicht funktioniert hat. Er versucht immer weiter in sie zu dringen, um zu erfahren wie weit sie sich auf den Nebenbuhler eingelassen hat. Da er weder seine Eifersucht zeigen darf noch ihr weiteres Wissen offenbaren will, können sich die ZuschauerInnen an seiner Situation erheitern:

„Arnulf (*beiseite*).
Hm. - Ihrer Unschuld muß ich dies aufs Konto schreiben,
Und Schuld trägt hier allein mein langes Außenbleiben,
Das dieses sanfte Herz der fremden Männerwelt
Und ihrer Findigkeit zu lange bloßgestellt.
(*Sehr bedenklich*)
Wenn nur der Springinsfeld am Ende sein Belieben
Nicht übers Spiel hinaus vermessenlich getrieben!
Agnes.
Was habt ihr? Seid ihr böse? Mich dünkt ich seh's Euch an.
War das, was ich erzählt', vielleicht nicht wohlgetan?
Arnulf (*etwas ungeduldig*).
Doch, doch! - Erzähl, wie sich die Sache weiter machte,
Und wie der junge Mann die Zeit bei dir verbrachte.“¹⁰⁰

⁹⁹Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982, S. 23

¹⁰⁰Ebd., S. 25

Da Arnolphe keinesfalls seine wahren Gefühle zugeben will, kann ein fast bissiger Dialog entstehen. Agnès verfällt immer mehr ins Schwärmen und er wird so für seine Unaufrichtigkeit gequält. Wenn sie dann sogar körperlich den Vorgang des Verliebtseins beschreibt, wird es für ihn immer schlimmer, da er sie doch in Wahrheit für sich besitzen will und in den letzten Jahren alles so eingerichtet hatte, dass sie keinen fremden Mann kennenlernen sollte. Je egoistischer die Rolle des Arnolphes angelegt ist, umso komischer wird die Situation. Die ZuschauerInnen haben immer eine große Freude daran, wenn ein eigennütziger Plan zunichte geht. An den eingeschobenen Zeilenanfängen lässt sich das emotional gesteigerte Tempo dieser Szene ablesen:

„Arnulf.
Nahm er dir weiter nichts? Komm, Agnes, laß mich fragen.
(*Beiseite*)
Uff!
Agnes.
Doch. - Er raubte mir...
Arnulf. Was?
Agnes. Die... Ich darf's nicht sagen!
Ich fürcht, Ihr macht Euch nur von neuem böses Blut.
Arnulf. Nein!
Agnes. Doch!
Arnulf. Mein Himmel, nein!
Agnes. So schwört mir, Ihr bleibt gut!
Arnulf.
Ich schwör's!
Agnes. Er raubte mir – ich seh euch schon verdrossen! -
Arnulf.
Nein!
Agnes.
Doch!
Arnulf (*außer sich*).
Nein, nein, nein, nein! - Zum Teufel, welche Possen!
Was hat er dir geraubt?
Agnes. Die...
Arnulf (*beiseite*). Gott, ich leide hier
Wie in der Höllenpein!
Agnes (*naiv ausbrechend*).
Die Schleife, die Ihr mir
Geschenkt habt. Es ist wahr. Ich konnt' mich nicht erwehren.
Arnulf (*atmet auf*).
Die Schleife! - Weiter nichts.“¹⁰¹

¹⁰¹Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982, S. 26

Wir sehen also, dass sie durch ihre Unschuld kleine Vorgänge stärker bewertet als Arnolphe, der natürlich die Sexualität meint. Er quält sich durch seine Angst, sie könne bereits erste Erfahrungen mit dem männlichen Geschlecht gesammelt haben, während sie nur ein schlechtes Gewissen hat, weil sie die Schleife, die Arnolphe ihr geschenkt hatte, Horace gab.

Als Arnolphe seiner Ziehtochter erklären will, dass es eine Todsünde sei, wenn sie sich von dem jungen Mann die Hände küssen lässt, und es den Himmel kränken würde, kann sie das nicht glauben. Weiter will er ihr erklären, dass sie das nur im ehelichen Stande dürfe. Sie schließt folgerichtig und bittet ihn, sie rasch in die Ehe zu geben. Er sagt ihr sofort zu, dass dies noch heute geschehen könne, sie bedankt sich übermütig. Das Missverständnis ist, dass er selbst vor hat sie zu heiraten. Agnès möchte aber natürlich den jungen Horace heiraten. Arnolphe befiehlt ihr, ihm zu gehorchen und sie muss sich seinen Vortrag über die Ehe anhören und sogar selbst die Regeln des Ehestandes vorlesen.¹⁰² In diesen Verboten, die bereits von Molière als Parodie gedacht waren, geht es unter anderem darum, dass die Frau nur für den Mann da zu sein hat, sich nicht schmücken darf, nur ihrem Mann gefallen soll, die Augen sollen verdeckt bleiben, Besuche sind untersagt, schreiben soll die Frau nicht, Geselligkeit und Spiele sind tabu, auch Spaziergänge werden untersagt.

Agnès Entwicklungsprozess kann als Weg der Selbstfindung einer jungen Frau gesehen werden. Dies entspricht, wie Hartmut Stenzel nachweist, der Forderung Kants, nach der sich der Mensch aus seiner Unmündigkeit befreien muss.

„Der Lernprozeß der Agnès illustriert ein solches Individualitätspostulat, das nachgerade im Sinne der bekannten Formulierung Kants aufklärerisch auf den Ausgang des Menschen aus der (hier allerdings nicht selbst verschuldeten) Unmündigkeit zielt.“¹⁰³

¹⁰²Vgl. Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982, S. 27-34

¹⁰³Hartmut Stenzel, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 1987, S. 136

Agnès hatte durch die reglementierte Erziehung und die Vorenthaltung von Wissen keine Möglichkeit zu Mündigkeit. Über gute kognitive Fähigkeiten verfügte sie, konnte jedoch nicht die richtigen Schlüsse ziehen. Im Laufe des Stücks nützt sie jede neue Erfahrung und beginnt so immer mehr sich ihre eigene Meinung zu bilden.

4.1.2. Agnès erste Befreiungsversuche

Immerhin kann Agnès lesen und schreiben und hat einen gesunden Menschenverstand. Der Liebesbrief, den sie mit einem Stein Horace vor die Füße wirft, ist unschuldig formuliert und doch raffiniert. Sie glaubt zwar ein schlechtes Gewissen haben zu müssen, sieht aber eigentlich nicht ein warum, sie erklärt in diesem Brief offen ihre Gefühle für Horace. Dieser liest den Brief Arnolphe vor, der es bereut Agnès überhaupt erlaubt zu haben schreiben zu lernen:

„In Wahrheit, ich weiß nicht, was Ihr mir angetan habt, aber ich fühle, daß ich mich um das, was man mich gegen Euch tun läßt, zu Tode kränke, daß es mir alle Qualen der Welt kosten wird, ohne Euch zu sein, und daß ich mit tausend Freuden Euer eigen wäre.“¹⁰⁴

An diesem Punkt des Stücks kann sie in der direkten Auseinandersetzung mit Arnolphe ihm verbal noch nicht genug entgegensetzen, sie muss sich erst aus ihrer Unwissenheit befreien. So schreibt sie heimlich diesen Brief, den ihr Vormund über Horace dann doch sieht. Psychologisch ist dies auch heute noch eine nachvollziehbare und sehr interessante Konstellation. Mädchen haben zwar das Recht auf Bildung, werden aber immer noch in vielen Bereichen weniger stark gefördert als Jungen. Es ist allerdings nicht leicht in unserer Zeit des Informationsüberflusses ein Pendant für diese Szenen zu finden. In einer Inszenierung ist es unbedingt notwendig eindeutige Situationen herauszuarbeiten. Eine Art von Zwangsherrschaft muss hier sicherlich angenommen werden, denn sonst würde Agnès sich nicht lange genug in ihre Rolle der unterdrückten jungen Frau fügen.

¹⁰⁴Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982, S. 40

„In dem Maße, in dem Agnès ihre Sprachfähigkeit gewinnt, verliert Arnolphe seine sprachliche und ideologische Dominanz über sie. Sind ihre Äußerungen in der ersten Konfrontation mit Arnolphe noch Ausdruck völliger Fremdbestimmtheit, so beginnt sie im zweiten Aufeinandertreffen, nachdem sie die Besuche des Horace eingestanden hat, in bezeichnender Weise auf kritische Distanz zu Arnolphe zu gehen.“¹⁰⁵

Nur mithilfe eines ausgeklügelten Täuschungsmanövers kann Arnolphe Agnès noch bei sich behalten und versucht sie gegen ihren Willen einzusperren. Hier spielt er seine physische und rechtliche Macht nun offen aus. An dieser Stelle erklärt sie ihm dann ganz direkt, dass sie ihn nicht zum Gatten will:

„... aber wißt, hier unter uns gesagt,
Daß *er* zum Gatten mir weit mehr als *Ihr* behagt.
Der Ehestand bei Euch ist voll Verdruß und Mühe,
Ihr malt davon ein Bild, vor dem ich lieber fliehe.“¹⁰⁶

Agnès wird von ihrem Vormund nicht psychologisch gebrochen oder eingeschüchtert, sondern Arnolphe setzt zuerst moralische und religiöse Gesetze ein um sie zu beherrschen. Als dies nicht mehr funktioniert, versucht er sie gegen ihren Willen festzuhalten, indem er sie einsperren lässt. Er glaubt sie zur Hochzeit mit sich selbst zwingen zu können, was wohl damals gesetzlich möglich gewesen wäre, wenn nicht ihr leiblicher Vater zum Schluss überraschend auftauchen würde.¹⁰⁷

Durch ihr klares und folgerichtiges Denken entdeckt Agnès nach und nach die Widersprüchlichkeiten in den Vorschriften ihres Vormunds. Molière zeigt, wie bereits oben angesprochen, an ihrem Beispiel auch die Befreiung des Individuums. Indem sie ihre eigenen Gefühle und Interessen erkennt, kann sie sich aus ihrer Unmündigkeit lösen. Sie übt offen Kritik an den sie einschränkenden, hemmenden und wirklichkeitsfremden Vorschriften. Die Frau ist hier nicht durch psychologische Muster gefangen, sondern die gesellschaftlichen Umstände halten sie von Macht

¹⁰⁵Hartmut Stenzel, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 1987, S. 136

¹⁰⁶Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982, S. 61

¹⁰⁷Vgl. Ebd., S. 71

fern. Durch ihre soziale und materielle Abhängigkeit vom Mann wird die Frau solange unterdrückt, bis sie sich durch Geschick und Glück befreien kann. Solange die überwiegende Mehrheit der Frauen keinen eigenen Beruf erlernte und hauptsächlich dazu erzogen wurde, als Hausfrau und Mutter den Mann zu unterstützen und sich um die Kinder zu kümmern, erschienen diese Abhängigkeitsverhältnisse der Norm entsprechend. Mädchen über die Sexualität im Ungewissen zu halten führte überdies zu großer Verunsicherung und zu einem unausgewogenen Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Heinrich Schlüchterer fasst im folgenden Zitat aus seinem Werk *Der Typus der Naiven* von 1910 Agnès naive und doch deutliche Antworten auf Arnolphes delikate Fragen zusammen:

„Bei Arnolphes ängstlichen Erkundigungen nach dem „Weiteren“ versteht sie natürlich durchaus nicht, daß Horace ihr noch etwas Wertvolleres hätte rauben können, als etwa das Band. Aber ganz instinktiv wünscht sie eine Heirat mit ihm, obgleich sie vom Heiraten nur eine vage Vorstellung als von etwas Angenehmen hat, und aus dem ihr selbst dunklen Liebestrieb heraus verfolgt sie mit List, schließlich mit festem bestimmten Willen: L’amour est un grand maître.“ Ganz besonders zu beachten ist hierbei die Motivierung der Naivität durch unnatürliche Abgeschlossenheit, die unschuldig mit den großen Geheimnissen des Lebens spielende Neugier und das Geständnis des eigentlich unübersetzbaren „je ne sais quoi.“¹⁰⁸

Die Liebe bringt Agnès dazu, ihre Situation zu erkennen und sich nach und nach zu befreien. Erst nachdem sie ihr Selbstbewusstsein gefunden hat, kann sie direkt sagen was sie möchte, und auch einfordern, dass ihre Wünsche beachtet werden. Was zum Beispiel *Isabelle* in der *Ecole des maris* von vornherein unternimmt. In diesem, der Schule der Frauen vorangegangenen Stück, befasste sich Molière auch bereits mit dem Thema der korrekten Erziehung junger Mädchen, da war es die verständnisvolle Zuwendung, welche dem Vater die Liebe und Achtung der Tochter garantierte.¹⁰⁹ So fragt der Vater Isabelle im vierzehnten Auftritt ganz direkt wen sie zum Ehemann möchte und respektiert ihre deutlichen Worte gegen den von ihm favorisierten, ihr aber unliebsamen Freier:

¹⁰⁸Heinrich Schlüchterer, *Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Felber 1910, S. 6

¹⁰⁹Vgl. Molière, *Die Schule der Ehemänner*, übersetzt von Emilie Schröder, Leipzig: Reclam ca. 1870

„Vater: Wohlan, Ihr spracht Euch deutlich aus, mein Fräulein,
Ich weiß nunmehr, was Ihr von mir verlangt,
Und werde Euch sehr bald von Dem befrei'n,
Der Euch mit solcher Heftigkeit bedrängt.
Isabelle: Ihr könnt mir keine größ're Wohltat thun,
Denn schwer ist dieser Anblick zu ertragen,
Ich hasse ihn, mein Abscheu ist so groß -“¹¹⁰

Agnès ist im Vergleich zu anderen Frauenfiguren bei Molière noch nicht emanzipiert, in all ihrem Unwissen ist ihr aber doch bewusst, dass es auch etwas anderes als trostlosen Ehealltag geben muss. Sie kommt sogar selbst zu dem klugen Schluss, dass es zwischen den Pflichten der Ehefrau, die ihr Vormund von ihr erwarten würde und den lustigen Momenten mit dem jungen Horace einen großen Unterschied gibt. Jürgen von Stackelberg schreibt dazu in seiner Conclusio über Emanzipation in *Frauen bei Molière*:

„Agnès schickte sich bestenfalls an, sich eines Tages zu emanzipieren. Bisher tat sie's sozusagen aus Versehen und indem sie (aus einem raffiniert gesteuerten Unterbewussten) dem Drachen von Mann, der sie unterjochen wollte, sagte, in der Heirat dürfe man ja lieben. Also, wollte sie so schnell wie möglich heiraten. Aber leider nicht den Griesgram von Arnolphe, sondern den schmucken Horace.“¹¹¹

Agnès hat einen ganz natürlichen Zugang zu ihren Gefühlen und zeigt in ihrer Entwicklung im Laufe des Stücks Mut, Entschlossenheit und auch Intelligenz. Obwohl sie nicht gebildet ist, schafft sie es, sich Stück für Stück zu emanzipieren und den Mann, den sie möchte als Ehemann zu bekommen. Arnolphe versucht Agnès mit verschiedenen Mitteln zu beherrschen, aber es gelingt ihm schlussendlich nicht mehr. Dadurch tritt der Konflikt zwischen dem Wunsch des egoistischen Mannes nach Dominanz und der jungen Frau nach einem erfüllten Leben deutlich zu Tage.

Auch das Bedürfnis nach Bildung wird in dieser Rolle stark herausgearbeitet. Agnès erkennt schlussendlich sehr genau, dass ihr Vormund versucht hat, sie absichtlich

¹¹⁰Ebd., S. 30

¹¹¹Jürgen von Stackelberg, *Frauen bei Molière*, Romanistischer Verlag Jakob Hillen, Bonn: 2011, S. 73

dumm und unwissend zu halten. Sie lehnt sich am Schluss der Komödie deutlich und bewusst dagegen auf:

„Glaubt einer denn vielleicht, mich kränkt nicht das Geständnis,
Daß ich ein dummes Ding, ohn Wissen, ohne Kenntnis,
Erwachsen, wie ich bin, und daß ich diese Schand`
Noch weiter tragen will, nachdem ich sie erkannt?“¹¹²

¹¹²Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982, S. 27-34, S. 63

4.2. La Fausse Agnès von Destouches

Es gab im 18. Jahrhundert verschiedene beliebte Komödien, in denen Agnesen eine Hauptrolle spielten. Einige wurden nur kurze Zeit gespielt, andere erfreuten sich großer Beliebtheit. Heinrich Schlüchterer fasste diese Entwicklung 1910 mit folgenden Worten zusammen:

„Sank doch in Frankreich selbst die unmittelbare Nachfolge rapid von der künstlerischen Höhe des Vorbildes, oder vielmehr es kann überhaupt nur in einem ganz beschränkten Maße von einer solchen Nachfolge die Rede sein, denn eine gewisse Ungeniertheit ist das Einzige, was die ungefähr entsprechenden Gestalten Regnards, Dancourts u. a. mit der Agnès gemeinsam haben. So weit ich die Entwicklung übersehe, nähert sich eigentlich erst Marivaux in seiner „Ecole des Mères“ (1732) wieder dem Urbild. Es folgt dann Destouches mit seiner „Fausse Agnes“ (1736), und hier ist die Dummheit der Heldin Angélique nur erheuchelt, um einen unliebsamen Freier abzuschrecken.“¹¹³

Hier wird die zuletzt genannte näher besprochen: Immer wieder gern gespielt wurde *La Fausse Agnès ou le Poète Campagnard* von *Philippe Néricault Destouches*. 1736 in der ersten Gesamtausgabe der Werke Destouches erschienen, gelangte sie erst mehrere Jahre später in Paris zur Aufführung. 1752 wurde sogar in Wien eine kleine, handliche französischsprachige Ausgabe dieses Stücktextes gedruckt.¹¹⁴ Destouches ließ sich bei der Titelwahl der *Ecole des femmes* von Molière inspirieren. Auch inhaltlich gibt es direkte Bezüge zur Agnès von Molière.

„Wie Agnès (Ecole des femmes) durch ihre Liebe zu Horace klug wird, so kann sich Angélique um ihrer Liebe zu Léandre willen dumm stellen und so einer Heirat mit Arnolphe bzw. Des Mazures entgehen.“¹¹⁵

¹¹³Heinrich Schlüchterer, *Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Felber 1910, S. 7

¹¹⁴Vgl. Philippe Néricault Destouches, *La Fausse Agnès ou le Poète Campagnard*, Vienne en Autriche: Chez Jean Pierre van Ghelen, Imprimeur de la Cour de sa Majesté Imperiale & Royale, 1752

¹¹⁵Doris Jonas, *Untersuchungen zu den Komödien von Philippe Néricault Destouches*, Dissertation, Universität Köln: 1969, S. 182

Der Titel deutet es bereits an, tatsächlich gibt es in der Handlung gewisse Parallelen zum Stück von Molière. Dass die Heldin aber durchaus gebildet ist und sich nur unwissend stellt um nicht an den falschen Mann verheiratet zu werden, ist eine Art von Umkehr des Spiels. Genauso wie *Agnès* wurde *Angélique* an einem anderen Ort erzogen, diesmal aber in Paris bei ihrer Tante. Nach deren Tod kehrt sie zu ihren Eltern in die Provinz zurück. Ihre Mutter will sie gegen ihren Willen mit *Monsieur Des Mazures* verheiraten. Hier ist es also nicht eine dominante Vaterfigur sondern die eigene Mutter erkennt die Gefühle ihrer Tochter nicht an. *Angélique* liebt *Léandre*, mit dem sie auch die Tante aus Paris schon verheiraten wollte. Dieser gibt sich als Gärtnerbursche aus und findet so Zugang zur *Baronin*, *Angélique*s Mutter. *Des Mazures* kommt am Hof an, er wird von *Angélique*s kleiner Schwester *Babet* angekündigt. *Angélique* erklärt ihrem Geliebten *Léandre* und ihrer Schwester *Babet* wie sie den unliebsamen Bräutigam loswerden will:

“Mon dessein est d’avoir au plutôt quelques conversations particulières [sic] avec lui, d’y affecter tant de naïveté, d’ignorance & de bêtise, qu’il ne puisse pas me souffrir. En un mot, je vais faire l’Agnès [sic]; & comme son système est précisément le contraste de celui d’Arnolphe, ne doutez point qu’il ne me trouve la plus maussade créature du monde.”¹¹⁶

Angélique führt diesen Plan dann auch entsprechend aus. Sie hält die sich selbst auferlegte Aufgabe, eine übertrieben naive, dummliche Rolle zu spielen durch. So erscheint sie *Des Mazures* nicht mehr als zukünftige Ehefrau geeignet, er glaubt die *Baronin* will ihm ihre kranke Tochter aufdrängen und wird darin von *Babet* bestärkt. Während des Essens betrinken sich der *Baron* und sein Gast, der *Comte*. *Angélique* kann ihre Mutter und die geladenen Gäste davon überzeugen, dass sie durch die von ihr beabsichtigte Heirat mit *Des Mazures* in Zustände von Narrheit gestürzt werde. Sie steigert sich immer weiter in ihr Spiel hinein, schließlich singt sie sogar Soldatenlieder, was sich für eine gut erzogene junge Frau beim Essen nicht gehörte. Als *Angélique* die eigene Mutter nicht mehr zu erkennen scheint, befürchtet diese, die Tochter sei tatsächlich verrückt geworden:

¹¹⁶Philippe Néricault Destouches, *La Fausse Agnès ou le Poète Campagnard*, Vienne en Autriche: Chez Jean Pierre van Ghelen, Imprimeur de la Cour de sa Majesté Imperiale & Royale, 1752, S. 34 [Anmerkung: *Agnès* wurde hier mit *é* statt *è* gedruckt, ebenso bei *particulières*]

„LA BARONNE l'arrêtant.

Ah quel égarement! ma chère fille, ouvre les yeux, reconnois ta mère [sic].

L'état où je te vois r'anime toute la tendresse que j'ai eue pour toi.

Malheureuse que je suis! c'est moi qui ai causé son extravagance.“¹¹⁷

Hier handelt es sich also nicht um ein wirklich naives Mädchen sondern um eine selbstbewusste kluge junge Frau, die so weit geht, sich dumm zu stellen, um nicht den falschen Mann heiraten zu müssen. Vorgetäuschte Naivität ist auch später ein immer wieder kehrendes Mittel in Tragödien und Komödien.

Auch die jüngere Schwester Babet entspricht dem Typ der kindlichen Naiven, sie ist ein unschuldiges junges Mädchen, verspielt und gewitzt. Sie hat eine schnelle Auffassungsgabe und durchschaut das Spiel der anderen. Sie spielt mit ihrer Rolle als „noch nicht“ Frau aber auch nicht mehr nur Kind. Sie narrt den, bereits erschöpften, De Mazures am Schluss der Komödie, indem sie ihn scherzhaft an seine eigenen Aussagen erinnert:

„BABET.

Monsieur des Mazures, je vous prie de vous souvenir, que vous m'avez promis de m'épouser dans deux ans.

M. DES MAZURES.

Ah! petite masque, vous m'en avez aussi donné à garder.

BABET.

Trouvez-vous que j'aye assez d'esprit pour être votre femme?

M. DES MAZURES

Morbleu, vous n'en avez que trop.“¹¹⁸

¹¹⁷Vgl. ebd. S. 156 [Anmerkung: mère wurde hier mit é statt wie heute mit è gedruckt]

¹¹⁸Ebd., S. 167-168

4.3. Das Käthchen von Heilbronn – naive Unwissenheit und Mut

Heinrich von Kleists historisches Ritterspiel *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* entstand 1807/08 und wurde am 17. März 1810 am Theater an der Wien uraufgeführt und hier auch öfters wiederholt. Es sind hier bis 16. Februar 1811, also zu Kleists Lebzeiten, über Theaterzettel zwölf Vorstellungen belegt, wie Günther Emig in seinem Artikel aus dem Jahr 2000 nachweist.¹¹⁹ Kleist hatte mit den vorangegangenen Stücken keine finanziellen Erfolge erzielt, seine Werke, wie zum Beispiel *Penthesilea*, waren den Zeitgenossen zu wild und ungestüm. Mit dem *Käthchen* traf er mehr den Publikumsgeschmack, Ritterspiele waren zu der Zeit sehr beliebt. Trotzdem legte er eine einzigartige Tiefe in die Figuren dieses märchenhaften Stücks. Die Titelheldin ist ein besonders reines, unschuldiges und überaus mutiges Mädchen. Durch ihren tiefen Glauben und ihre selbstlose Liebe schafft sie Unglaubliches, unter anderem besteht sie die Feuerprobe. Dazu gehört auch eine Portion Naivität, sie hinterfragt nicht, sondern folgt unbeirrt ihrem innersten Gefühl und dem Mann, den ihr die Vorhersagen als zukünftigen Gatten gezeigt hatten. Hans Doerry beschrieb in seinem Buch von 1926 über das Rollenfach im 19. Jahrhundert die Zuordnung dieser Figur zum Fach der Naiven mit folgenden Worten:

„Im klassischen Drama war das Käthchen von Heilbronn die große Rolle der Naiven. Hier treten die rührenden Züge der Liebhaberin mehr hervor, und in der Tat finden wir meist die Verbindung „muntere und naive Liebhaberinnen“,“¹²⁰

¹¹⁹Vgl. Günther Emig, „Neues zur Uraufführung in Wien 1810“, in Heilbronner Kleist-Blätter 8/2000, <http://www.xn—das-kthchen-von-heilbronn-pec.de/index.php/kleists-kaethchen-von-heilbronn-auf-dem-theater/13-emig-guenther-neues-zur-urauffuehrung-in-wien-1810>, letzter Zugriff: 8.4.2014 13:39 Uhr

¹²⁰Hans Doerry, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1926, S. 46

4.3.1. Neuere Inszenierungen

Inszenierungen legen dieses Stück in verschiedenster Weise an, die märchenhaften Elemente können mehr oder weniger eingesetzt werden, die Zugangsweisen zu dieser bedingungslosen Liebe sind höchst unterschiedlich. *Thomas Langhoff* zeigte das Stück zu Beginn seiner Intendanz, 1991 am Deutschen Theater Berlin.¹²¹ In einer Rezension von *Gerhard Eberth* vom 16. Dezember 1991 ist darüber zu lesen, dass die abgründig naive Käthe, gespielt von *Ulrike Krumbiegel*, nicht barfuß durch einen Bach gehen möchte, aus Angst ein Mann könne zusehen, sonst sei sie aber selbstbewusst und voll unaufgebrochener Weiblichkeit. Sie würde sich auch noch in der Ehe mit *Graf Friedrich vom Strahl*, gespielt von *Daniel Morgenroth*, ihr selbstständiges Denken bewahren.¹²² Für das Bühnenbild zeichnete *Pieter Hein* verantwortlich:



123

¹²¹Vgl. Michael Eberth, „Erinnerung an Thomas Langhoff. Im Labyrinth des Übergangs“, http://faustkultur.de/1041-0-Michael-Eberth-ber-Thomas-Langhoff.html#.UzSI_q15Py0, letzter Zugriff: 27.3.2014 23:29 Uhr

¹²²Vgl. Gerhard Ebert, Theaterkritiken, „Das Käthchen von Heilbronn. Vergnügliches Romantik-Spektakel“, in Neues Deutschland vom 16.12.1991, <http://www.berliner-schauspielschule.de/kaethchen.htm>, letzter Zugriff: 27.3.2014 23:26 Uhr

¹²³*Szenenbild „Das Käthchen von Heilbronn“ als Graf von Strahl Daniel Morgenroth und als Käthchen Ulrike Krumbiegel*, in Petra Gallmeister, „Das Käthchen von Heilbronn“, *Harenberg Schauspielführer*,

Am Wiener Burgtheater wurde *Das Käthchen von Heilbronn* immer wieder inszeniert. In jüngerer Vergangenheit 1974 von *Walter Felsenstein*, 1992 mit *Anne Bennent* in der Titelrolle von *Hans Neuenfels*. Letzterer ließ sich „mit Nachdruck auf eine tiefenpsychologische Deutung ein“, wie in der online-Ausgabe der *Wiener Zeitung* vom 30.4.2001 in der Rezension von *Hilde Haider-Pregler* aus Anlass der Neuinszenierung des Stücks am gleichen Haus von *Andrea Breth* zu lesen ist.¹²⁴ Auch in der *Berliner Zeitung* wurde zu diesem Anlass an Anne Bennent als Käthchen erinnert:

„Bennent hat das Käthchen so widerständig und aufmüpfig gespielt, dass sie die Penthesilea gleich dazu war. Gescheitert sind beide am Ende auch an der Welt und an sich, aber an ihre Liebe hat man zumindest glauben mögen.“¹²⁵

Im Vergleich dazu konzentrierte sich die Inszenierung von *Andrea Breth* im Burgtheater 2001 auf eine poetische Traumlogik, wie Hilde Haider-Pregler in ihrer bereits erwähnten Rezension in der Wiener Zeitung schrieb:

„Käthchen und Graf Wetter vom Strahl landen am Ende auf ihrer Hochzeits-Party im längst vorher geträumten (Liebes-)Paradies. Auf dem dreieinhalbstündigen Weg dorthin gibt es aber im kargen, zumeist düsteren Bühnenraum von Annette Murschetz nicht nur für die beiden, sondern auch fürs Publikum so manche Fallstricke: Märchenhafte Stimmungen, Einblicke in subtil-widersprüchliche Emotionen und komödiantische Schlaglichter stehen im Gegensatz zu recht vordergründigen Spektakelszenen und mit behutsamer Langsamkeit entwickelten Reflexionspassagen, die den inneren Spannungsbogen über Gebühr strapazieren.“¹²⁶

Hg. Maurus Pacher, Dortmund: Harenberg Kommunikation 1997, S. 596

¹²⁴Vgl. Hilde Haider-Pregler, „Burgtheater: Kleists „Käthchen von Heilbronn“. Der Liebestraum wird zur konkreten Utopie“, *Wiener Zeitung* vom 30.4.2001, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/210772_Der-Liebestraum-wird-zur-konkreten-Utopie.html, letzter Zugriff: 27.3.2014 22:04 Uhr

¹²⁵Karin Cerny, „Männer ohne Ideale“, *Berliner Zeitung* vom 30.4.2001, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/liebeskulturpessimistisch--andrea-breth-inszeniert--das-kaethchen-von-heilbronn--im-burgtheater-maenner-ohne-ideale,10810590,9898268.html>, letzter Zugriff: 27.3.2014 22:49 Uhr

¹²⁶Hilde Haider-Pregler, „Burgtheater: Kleists „Käthchen von Heilbronn“. Der Liebestraum wird zur konkreten Utopie“, *Wiener Zeitung* vom 30.4.2001, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/210772_Der-Liebestraum-wird-zur-konkreten-Utopie.html, letzter Zugriff: 27.3.2014 22:04 Uhr

4.3.2. Rollenanalyse Käthchen

Diese Rolle fiel in den Fachbereich der jugendlichen naiven Liebhaberin. Käthchen weist aber auch sentimentale Züge auf. Sie wird schon von ihrem Vater als besonders ernsthaftes Kind beschrieben. Es ist eine große Herausforderung für eine Schauspielerin, die charakterlichen Besonderheiten dieser Figur, die jedenfalls eine Überhöhung beinhalten, glaubwürdig zu interpretieren. Die Inszenierungsidee und die Spielweise der DarstellerInnen muss stimmig sein, um die gewünschte Wirkung zu erzielen.

Das Stück beginnt mit einer Sitzung des Femgerichts, *Theobald*, der Waffenschmied von Heilbronn, klagt Friedrich, Graf Wetter vom Strahle, an: Er habe ihm sein Kind verführt, seine Katherine. Der Vater bezichtigt ihn der Zauberei und der Verbrüderung mit dem Satan. Da seine fünfzehnjährige Tochter als engelsgleiches Wesen von allen geliebt wird, könne es sich nicht um irdische Verführung handeln. Sie ist seiner Beschreibung nach unvergleichlich schön, durch vererbtes Land auch schon vermögend und aufmerksam zu jedem, der ihr begegnet.¹²⁷ Bis jetzt hatte sie sich auch immer dem Willen des Vaters gefügt und war bereits einverstanden gewesen, demnächst den von ihm vorgeschlagenen Mann zu heiraten:

„Aber sowohl ihre, als meine Seele, bewahrte der Himmel vor Stolz; und weil Gottfried Friedeborn, der junge Landmann, dessen Güter das ihrige umgrenzen, sie zum Weibe begehrte, und sie auf meine Frage: Katharine, willst du ihn? antwortete: Vater! Dein Wille sei meiner; so sagte ich: der Herr segne euch! und weinte und jauchzte, und beschloß, Ostern, die kommen, sie nun zur Kirche zu bringen.“¹²⁸

Hier wird also ein ideales, vorbildliches Mädchen beschrieben, bei allen beliebt, hilfsbereit, fleißig, uneigennützig, dem Vater gefügig und schon einem passenden Ehemann zugesprochen. Nun kommt aber Unruhe in das beschauliche Leben des

¹²⁷Vgl. Heinrich von Kleist, *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*, Stuttgart: Reclam 1992, S. 1-7

¹²⁸Ebd., S. 8

Waffenschmieds und seiner Tochter. Graf von Strahl betritt eines Vormittags die Werkstatt und Käthe fällt ihm zu Füßen, unterwirft sich ohne Grund in übertriebener Weise einem fremden Herrn. Obwohl sie ihn noch nie zuvor gesehen hat und ansonsten jeder Kunst der Verführung standhaft widerstehen würde, lässt sie Geschirr, Getränke und Imbiss fallen, als sie den Ritter erblickt und wirft sich leichenbleich zu Boden. Es kommt noch schlimmer, als er wieder wegretet, springt sie aus dem Fenster auf die Straße hinunter und bricht sich beide Lenden. Sie liegt sechs Wochen im Fieber, sobald sie wieder aufstehen kann, verlässt sie das Haus, den Vater und den Bräutigam, um den Grafen zu suchen. Sie verlässt alles woran *Pflicht*, *Gewohnheit* und *Natur* sie binden und folgt in blinder Ergebung, jeder Witterung trotzend, dem Grafen.¹²⁹ Als dieser den Vater rufen lässt, damit er seine Tochter wieder nachhause hole, wirft sie sich abermals zu Füßen des Grafen und bittet diesen sie vor dem Vater zu beschützen. So hält der Vater den Grafen für einen Hexer und denkt, dass er seine Tochter benütze:

„Gift? Opiate? Ihr hohen Herren, was fragt ihr mich? Ich habe die Flaschen nicht gepfropft, von welchen er ihr, an der Wand des Felsens, zur Erfrischung reichte; ich stand nicht dabei, als sie in der Herberge, Nacht für Nacht, in seinen Ställen schlief. Wie soll ich wissen, ob er ihr Gift eingeflößt? habt neun Monate Geduld; alsdann sollt ihr sehen, wies ihrem jungen Leibe bekommen ist.“¹³⁰

Nach dieser Einführung tritt Käthe zum ersten Mal auf. Indem Kleist dem Publikum bereits so viele Hintergrund Informationen über sie gegeben hat, wird viel an Vorwissen in sie hinein gelegt. Das ist sehr hilfreich, da es schwer wäre auf der Bühne all das zu zeigen. Besonders die tiefgehende Charakterbeschreibung durch den Vater ermöglicht dieser Figur, ihre überirdisch erscheinenden Wesenszüge zu etablieren. Die Geschichte entsteht im Kopf der ZuschauerInnen, jede kleinste Information wird zum Bild hinzugefügt. So ist es für einen reinen, unschuldigen Eindruck hilfreich, möglichst nur auf ein Ziel ausgerichtet zu spielen, mit ehrlichem, direktem Tonfall zu sprechen und die Stimme klar klingen zu lassen.

¹²⁹Vgl. ebd., S. 10-11

¹³⁰Ebd., S. 14-15

Auch die nächste Szene ist sehr geschickt gebaut, da Käthe vor Gericht befragt wird und immer nach bestem Wissen und Gewissen antwortet. Der Graf, der sie selbst befragen darf, dringt in sie, um zu erfahren was mit ihr los ist, sie weiß es selber nicht. Antworten will sie nur ihm und sie nennt ihn unschuldiger als jeden anderen im Raum, sie selbst miteingeschlossen. Er quält sie, indem er sie immer direkter befragt, ob er sie berührt habe und wie und wann. Sie versucht sich an alles genauestens zu erinnern und versteht anscheinend überhaupt nicht worauf seine Fragen abzielen. Sie ist so naiv und unschuldig, dass sie nicht einmal daran denkt, dass die Herren des Gerichts herausfinden wollen ob er sie missbraucht hätte. In einer Inszenierung muss für diese Szene eine gute Lösung gesucht werden, meist wird es wahrscheinlich bis ins Satirische gehen. Käthchen bleibt jedoch immer ernsthaft bei der Sache.

So unschuldig und abweisend wie der Graf sich dem Mädchen gegenüber in der Verhandlung darstellen konnte, empfindet er aber in Wahrheit nicht, wie wir im nachfolgenden Monolog erfahren. Käthchen weckt in ihm durchaus männliche, überaus erotische Gefühle:

„O du --- wie nenn ich dich? Käthchen! Warum kann ich dich nicht mein nennen? Käthchen, Mädchen, Käthchen! Warum kann ich dich nicht aufheben, und in das duftende Himmelbett tragen, das mir die Mutter, daheim im Prunkgemach, aufgerichtet hat? Käthchen, Käthchen, Käthchen! Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich trieffte, wie die mit Ölen gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird!“¹³¹

Ihre reine Seele, die er Käthchen in der Verhandlung gezwungen hat bloßzustellen, macht sie für ihn also unglaublich attraktiv. Schon sieht er sie in Gedanken nackt vor sich. Er meint sein Ahnherr hätte auf sie treffen müssen, mit ihr könne ein Geschlecht von Königen gezeugt werden. Für ihn kann aber, aufgrund des damaligen Ständesystems, nur eine adelige Ehefrau in Frage kommen. Will er ein Edelmann bleiben, gibt es also in dieser Situation keine Möglichkeit die sexuellen Gedanken in die Tat umzusetzen.

¹³¹Ebd., S. 29

Nun nimmt die Handlung für ihn eine gegensätzliche Wende. Ein Bote meldet, dass *Kunigunde* drei Städte und siebzehn Dörfer in Stauffen von ihm fordert. Zur Unterstützung ihrer Forderung hat der Rheingraf ihm den Krieg erklärt. Kunigunde ist die berechnende, besitzergreifende Frau, sie ist alles andere als unschuldig und kann leider nicht mit natürlicher Schönheit punkten. Geschickt spielt sie jedoch ihre künstlich geschaffenen weiblichen Reize aus und lässt einen Grafen nach dem anderen für sie Kriege führen. Als wenig später zufällig Graf vom Strahl sie aus den Händen ihres früheren Verlobten, der sich rächen will, befreit, unterwirft sie sich ihm mit großer Geste. Er schenkt ihr ritterlich die Freiheit, in kürzester Zeit ist er überzeugt, dass sie ihm zur Frau bestimmt ist und sie wollen heiraten. Sie zerreisst vor ihm die Papiere, die angeblich ihren Anspruch auf die Städte und Dörfer in Stauffen begründen, worauf er ihr diese großzügig schenkt. Der von Kunigunde verlassene Rheingraf will sich nun auch rächen und brennt ihre Burg nieder. Während des Brands fällt Kunigunde ein, dass sie ein Futteral mit einem Bild vom Grafen vom Strahl in ihrem Zimmer vergessen hat. Käthchen geht, auf ihre Bitte hin, in die brennende Burg, um ihr das Bild zu holen. Alle glauben das Mädchen wäre tot, als das Gebäude zusammenstürzt, doch unglaublicherweise überlebt sie diese Feuerprobe.

Kunigunde ging es aber in Wahrheit nicht um das Bild sondern um die Schenkungsurkunde für Stauffen, die sie in dem Futteral aufbewahrt hatte. Hier wird der charakterliche Gegensatz stark herausgearbeitet, Käthchen handelt immer völlig uneigennützig, aus Bestimmung nimmt sie die schwersten Lasten auf sich. Weil ihre Magd in der Silvesternacht im Blei gelesen hatte, dass ein großer, schöner Ritter kommen würde, und um sie zu freien würde, und sie ihn dann noch im Traum gesehen hatte, folgt sie dem Grafen vom Strahl. Als sie Kunigunde beim Baden sieht, ist sie völlig schockiert und denkt aber wieder nur an den Grafen, dem sie diese Enttäuschung ersparen möchte. Sie erzählt ihm also nichts von dem was sie gesehen hat. Kunigunde will Käthchen sofort vergiften lassen, damit sie ihr Geheimnis nicht verraten kann und wohl auch weil sie ihre Liebe zum Grafen fürchtet.¹³²

¹³²Vgl. ebd., S. 39-91

Schlussendlich erscheint als eine Art *Deus ex machina* der Kaiser, er erklärt Käthchen sei seine uneheliche Tochter. So darf sie den Grafen heiraten, weiß vorerst aber noch nicht Bescheid. Kunigunde geht im letzten Moment doch leer aus. Als der Graf Käthchen seine Liebe gesteht, wird sie sogleich schamrot und versteht ihn nicht. So bittet er sie nur, sich schön ankleiden zu lassen und sie erfährt erst vor der Kirche, dass sie nun die Braut ist.¹³³

Dieser Schluss entspricht genau dem märchenhaften Bild des Stücks. Käthchen ist als Tochter des Kaisers gesellschaftlich gestiegen und kann somit den Grafen heiraten. Allerdings mussten ihr überirdische Kräfte wie der *Cherub* dabei helfen, auf den für sie vorgesehenen Platz zu kommen. Sie ist bis zum Schluss unwissend und im Unklaren über ihr Schicksal, sie folgt dem Grafen wie es ihr im Traum bestimmt wurde. Dies könnte auch als eine innere Stimme, das Unbewusste interpretiert werden, zu dem sie Zugang hat. Obwohl ihr grundlegende Informationen fehlen, findet sie unbeirrt ihren Weg und lässt sich durch nichts davon abhalten ihre Bestimmung zu erfüllen.

¹³³Vgl. ebd., S. 103-108

4.4. Malchen in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*

Ferdinand Raimund erschuf in seinem romantisch-komischen Original-Zauberspiel von 1828, uraufgeführt am Theater in der Leopoldstadt,¹³⁴ *Alpengeister* und den *Alpenkönig*. Auch die Menschen sind nicht gerade realistisch sondern etwas überhöht gezeichnet. Trotzdem ist es Raimunds psychologisch interessantester und modernster Text. Der Hauptfigur *Rappelkopf* wird zur Läuterung das eigene Verhalten vorgeführt. Mit der therapeutischen Hilfe des Alpenkönigs wird er dann schließlich geheilt. In modernen Inszenierungen zum Beispiel 1996 von *Peter Stein*, die ich im Rahmen der Festspiele im *Salzburger Landestheater* gesehen habe, wurde gezeigt, wie sehr der Misanthrop, gespielt von *Otto Schenk* tatsächlich an den Abgründen seiner Seele leidet. *Malchen* wurde von *Dorothee Hartinger* typisch mädchenhaft und dem naiven Typ entsprechend, verkörpert.¹³⁵

Malchen, die Tochter des *Herrn von Rappelkopf* ist ein hübsches, liebenswürdiges, unschuldiges Mädchen. Sie ist grundsätzlich fröhlich und glaubt an das Gute, sie läuft auf den Berg hinauf, ihrem Liebsten entgegen, der an diesem Tag von seiner Kunstreise aus Italien zurückkommen soll. Raimund hat der Tochter des Hauses, wie früher üblich, eine Lisette zur Seite gestellt: *Lischen*, ihr Kammermädchen, diese jammert und hat Angst vor dem Alpenkönig. Da dieser angeblich den Frauen die Schönheit nimmt, wenn er sie anblickt. *Malchen* glaubt nicht an den Alpenkönig und macht sich nur Sorgen um ihre Frisur:

„Entsetzlich, meine Locken, wenn jetzt August kömmt und mich so erblickt. Das überleb ich nicht. Ach du lieber Himmel, wie hätt ich mir das vorstellen können, das ist doch das größte Unglück, das einem Menschen begegnen kann.
(*Besinnt sich.*) Aber pfui, *Malchen*, was ist denn das für eine Eitelkeit, August wird dich doch nicht wegen deiner Locken lieben? (*Ärgerlich.*) Aber die Locken tragen dazu bei, wenn die Männer nun einmal so sind, was kann denn ich

¹³⁴Vgl. Wilhelm Zentner, „Nachwort“, Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Stuttgart: Reclam 1952, S.104

¹³⁵Vgl. online Archiv der Salzburger Festspiele

http://www.salzburgerfestspiele.at/archive_detail/programid/536/id/523/j/1996, letzter Zugriff: 25.04.2014, 13:12 Uhr.

dafür? Und warum heißen sie denn Locken, wenn sie nicht bestimmt wären, die Männer anzulocken?“¹³⁶

An diesem kurzen Textauszug lässt sich die naiv-kindliche Denkweise von Malchen erkennen, immerhin hat sie aber auch Humor und Witz. Im Zweifelsfalle lässt sich so eine Textstelle sehr schön mithilfe von Selbstironie interpretieren. Um nicht unglaublich naiv oder zu oberflächlich zu wirken kann sie auch aufgeregt und sehr verliebt sein, das führt bekanntlich zu übertriebenen Reaktionen. Es ist überaus entzückend, dass sie sich nach der langen Trennung so auf ihren Freund freut, natürlich will sie ihm gefallen. Die Gedanken, die sie sich über den Sinn der Locken macht, sind beinahe auch philosophisch, jedenfalls stellt sie hier eine sehr intelligente logische Schlussfolgerung an. Es liegt an den Männern, denen Locken gefallen, da kann sie nichts dafür. Typisch kindlich wirken die Sätze mit denen sie sich selbst schilt, das machen kleine Kinder oft, wenn sie die elterlichen Anweisungen und Ermahnungen für sich wiederholen. Das mit-sich-selbst sprechen ist am Theater zwar eine allgemein übliche Möglichkeit dem Publikum die Gedanken mitzuteilen, Malchen redet aber hier tatsächlich wie ein Kind, das im Spiel mit sich selbst spricht. Dies erzeugt wiederum einen sehr natürlichen, verspielten und sympathischen Eindruck.

Auch im Umgang mit ihrem Liebsten gibt sie sich sehr lustig und unschuldig neckend. Obwohl sie erwachsen sind haben die beiden einen kindlichen Umgang miteinander. Das stellt eine Möglichkeit des Umgangs zwischen Mann und Frau ohne die Gefahr der Sexualität dar. Dann ändert sich ihr Tonfall, sie erzählt, ihr Vater sei böse. Sachlich schildert sie wie sich ihr Vater in den Menschen irrt. Sehr realitätsbezogen analysiert sie die Situation und die Probleme ihres Vaters. Hier ist sie also nicht mehr naiv sondern nimmt eine erwachsene, verantwortungsvolle Haltung ein. Als sie den Alpenkönig erblickt, fällt sie, wieder typisch mädchenhaft, vor Schreck in Ohnmacht und glaubt tatsächlich nun um vierzig Jahre gealtert zu sein. Nachdem sie aber bemerkt, dass der Alpenkönig es gut mit ihnen meint, spricht sie sehr vernünftig.¹³⁷

¹³⁶Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Stuttgart: Reclam 1952, S.11

¹³⁷Vgl. ebd., S. 14-15

Später im Stück wird sie sogar zur Vermittlerin zwischen den Eltern und versucht die Mutter zu beruhigen, sie erklärt ihr, der Vater würde schon wieder zurückkehren wenn er sich ausgetobt hätte. Auch dem Alpenkönig gegenüber ist sie dann schon viel selbstbewusster und bittet ihn ihren Vater zu retten. Das ganze Stück ist sehr märchenhaft angelegt. Wenn der Vater als Onkel verkleidet zu seiner Familie kommt, zeigt sich Malchen ganz als die liebende Tochter.¹³⁸ Ihr Verhalten kann als typisches Beispiel für als ideal angesehene Weiblichkeit verstanden werden. Raimund wollte Rappelkopf zur Selbsterkenntnis führen, dafür hat er die anderen Figuren ohne Fehler beschrieben. An der reinen Liebe, die Malchen für ihren Vater empfindet, kann sich sein Herz wieder erweichen. So wie hier, stehen junge Frauen sehr oft für Gefühlsnähe und können mit ihrem offenen Wesen auch älteren Männern, die sich verirrt haben, dazu verhelfen wieder auf den richtigen Weg zu finden.

¹³⁸Vgl. ebd., S. 42-67

4.5. Eliza in *Pygmalion* von Bernhard Shaw

Bernhard Shaws Stück *Pygmalion* wurde 1913 am Wiener Hofburgtheater auf Deutsch uraufgeführt. Es war die Direktionszeit von *Hugo Thimig*, der das Stück für Wien erwarb und inszenierte. Die Schauspielerin *Lili Marberg*, die Eliza spielte, erinnerte sich in ihren Memoiren an die Probenzeit, der Direktor hatte sie angewiesen den Text in sächsischem Dialekt zu sprechen:

„Es war doch eigentlich selbstverständlich, nur in heimatlicher Mundart kann man so eine Sache glaubhaft machen. Bei den äußerst unterhaltsamen Proben ging alles glatt, nur die sehr derben Ausdrücke des Mädels aus der Gosse, die doch notwendig waren, machten uns Kopfzerbrechen. Über das Wort „Dreck“ kamen wir einfach nicht weg. Aber wer „Pygmalion“ gesehen hat, weiß, daß es in diesem Falle nicht anders geht, das Wort muß gesagt werden. Das hochanständige und gesinnungsreiche Blumenmädchen hat eben nur diesen einen Fehler: ihre entsetzliche Ausdrucksform.“¹³⁹

Zur Premiere kamen, wie damals üblich, auch Mitglieder des Hofes, Lili Marberg beschreibt die Wirkung der derben Ausdrücke auf *Herzogin Sophie*, die Gattin des Thronfolgers. Der junge Mann, welcher Eliza zu Beginn des Stückes anspricht, hieß in der Übersetzung der Wiener Uraufführung *Billy*:

„Und als der junge Herr Billy sagte: „Darf ich mit ihnen nach Hause gehen, mein Fräulein?“ schmetterte ich das „Ja, Dreck! Ich nehme ein Taxameter“, so drastisch ins Haus, daß zunächst ein leiser Aufschrei aus der Hofloge kam, die Gattin des Thronfolgers fiel auf ihren Sitz zurück. Anschließend ein förmlicher Jubelschrei des Lachens vom Publikum, es tobte vor Vergnügen. Beim Aktschluß riskierte ich einen Blick nach oben, aber die Hofloge lachte, lachte, lachte!“¹⁴⁰

Das Stück war also bereits vor der englischsprachigen Uraufführung 1914 ein großer Erfolg geworden. Es war in verschiedene Sprachen übersetzt worden und hatte sich nach der Premiere in Wien auch in Prag, Warschau, Stockholm, Budapest und New

¹³⁹Lili Marberg, *Es war so komisch*, Wien/Leipzig: Europäischer Verlag 1937, S. 37-38

¹⁴⁰Ebd., S. 38-39

York als Publikumsmagnet erwiesen.¹⁴¹ 1938 wurde es mit *Leslie Howard* und *Wendy Hiller* in den Hauptrollen verfilmt.¹⁴² Shaw wurde 1939 gemeinsam mit seinem Ko-Autor *Cecil Lewis* für das Drehbuch dieser Adaption mit einem Oscar ausgezeichnet. Auch die HauptdarstellerInnen waren für einen Oscar nominiert worden. 1956 folgte die beliebte Musical Version *My fair Lady* von *Alan Jay Lerner* und *Frederick Loewe* und 1964 deren Verfilmung mit *Audrey Hepburn*, diese Version gewann insgesamt 8 Oscars.¹⁴³

Shaw ließ sich vom, schon im Kapitel über das Theaterstück *Die Schule der Frauen* erwähnten, mythologischen Pygmalion Stoff inspirieren, er verlegte die Handlung nach England. In der industrialisierten Gesellschaft hatten sich große Unterschiede zwischen den Klassen gebildet. Es gab eine verarmte Unterschicht, die keinen Zugang zu Bildung hatte.

4.5.1. Rollenanalyse *Eliza*

Eliza lebt davon, kleine Blumensträuße auf der Strasse zu verkaufen. *Professor Higgins* ist ein wohlhabender, eigenbrötlerischer Professor. Er möchte beweisen, dass er Eliza in kurzer Zeit von ihrem Dialekt befreien kann, für ihn ist es nur ein wissenschaftliches Experiment. Für sie ist es ein alles verändernder Eingriff in ihr Leben. Gemeinsam mit seinem Freund *Pickering* plant er, aus einem einfachen Straßenmädchen in sechs Monaten eine elegante, feine Dame der Gesellschaft zu machen. Für Higgins geht es also, im Vergleich zu Pygmalion bei Ovid, weniger um grundsätzlich schlechte Eigenschaften der Frauen, sondern mehr um einen Beweis für sein schöpferisches Genie. Als Sprachwissenschaftler fasziniert ihn die völlig ungeschliffene wilde Art des Dialekts den Eliza spricht. Er betrachtet sie jedoch nicht als gleichwertigen Menschen und nimmt ihre Gefühle kaum wahr. Eliza ist

¹⁴¹Vgl. Herbert Geisen „Nachwort zu Pygmalion“ in Bernhard Shaw, *Pygmalion*, Stuttgart: Reclam 1990, S. 178-179

¹⁴²Vgl. Filmdatenbank, *Pygmalion*, http://www.imdb.com/title/tt0030637/?ref_=nv_sr_2, letzter Zugriff: 28.3.2014 20:20 Uhr

¹⁴³Vgl. Filmdatenbank, *My fair Lady*, http://www.imdb.com/title/tt0058385/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff: 28.3.2014 21:46 Uhr

charakterlich nicht naiv, sie sorgt für sich selbst indem sie Blumen verkauft und hat ein gesundes Selbstbewusstsein. Sie wird in ihrer Ursprünglichkeit jedoch als naives Wesen betrachtet. Weil sie sich nicht angemessen ausdrücken kann, wird sie nicht als ebenbürtig empfunden. Die Schranken zwischen den Gesellschaftsschichten werden anhand von Äußerlichkeiten aufgezeigt. Obwohl Eliza nichts Verbotenes tut, hat sie fürchterliche Angst verleumdet zu werden. Wenn sie mit fremden Männern spricht oder Geld von ihnen nimmt ohne Blumen dafür zu geben, könnte man sie für ein käufliches Mädchen halten. Sie betont immer wieder, dass auch für sie der gute Ruf das Wichtigste ist, das sie hat. Als sie zu Beginn des Stückes bemerkt, dass Higgins alles notiert was sie spricht, ist sie der Meinung, er wäre ein Polizeispitzel.¹⁴⁴ Sie verteidigt sich sofort vehement und lässt sich auch nicht so schnell wieder beruhigen:

“THE FLOWER GIRL (*springing up terrified*). I aint done nothing wrong by speaking to the gentleman. Ive a right to sell flowers if I keep off the kerb. (*Hysterically.*) I’m a respectable girl: so help me, I never spoke to him except to ask him to buy a flower off me.”¹⁴⁵

Schließlich steigt sie sogar demonstrativ in ein Taxi ein, um als Lady angesehen zu werden und sich besser zu fühlen, sie hatte ganz gute Einnahmen an diesem Tag. Sie verhandelt über den Taxipreis und findet ihn viel zu hoch, als der Taxifahrer ihr dann die Fahrt schenkt fühlt sie sich abermals gekränkt. Sie gehört also zu der Klasse, die viel Wert auf gute Manieren legt, es sich aber eigentlich nicht leisten kann.

“LIZA. How much?
TAXIMAN (*indicating the taximeter*). Can’t you read? A shilling.
LIZA. A shilling for two minutes!!
TAXIMAN. Two minutes or ten: it’s all the same.
LIZA. Well, I dont call it right.
TAXIMAN. Ever been in a taxi before?
LIZA (*with dignity*). Hundreds and thousands of times, young man.
TAXIMAN (*laughing at her*). Good for you, Judy. Keep the shilling, darling, with best love from all at home. Good luck! (*He drives off*).

¹⁴⁴Vgl. Bernhard Shaw, Pygmalion, Stuttgart: Reclam 1990, S. 15-21

¹⁴⁵Ebd., S. 22

LIZA (*humiliated*). Impidence!“¹⁴⁶

Für Eliza ist es nicht leicht ernst genommen zu werden. Sie fasst eigenständig den Entschluss bei Professor Higgins Unterrichtsstunden zu nehmen. Dafür muss sie ihren ganzen Mut aufbringen, es ist ein sehr großer Schritt für sie. Sie will ihn auch dafür bezahlen und fährt wiederum extra mit dem Taxi zu ihm. Sie hofft, dass dies einen guten Eindruck vermittelt. Sie gibt sich Mühe wie eine Lady zu wirken und spricht es auch direkt an, dass sie erwartet als Kundin zuvorkommend behandelt zu werden. Die Haushälterin will sie, trotzdem sie sich geputzt und gewaschen hat, kaum hineinlassen und die eleganten Herren machen sich über sie lustig. Sie erklärt ihnen ihren Plan, sie möchte ordentlich sprechen lernen, um nicht mehr auf der Straße Blumen verkaufen zu müssen, sondern in einem Blumenladen arbeiten zu können.

“THE FLOWER GIRL. I want to be a lady in a flower shop stead of sellin at the corner of Tottenham Court Road. But they wont take me unless I can talk more genteel. He said he could teach me. Well, here I am ready to pay him – not asking any favor – and he treats me zif I was dirt.”¹⁴⁷

Eliza ist sich also genau bewusst, dass es schwer ist eine richtige Anstellung zu bekommen, wenn sie sich nicht elegant ausdrücken kann. Sie nimmt allen Mut zusammen und entschliesst sich, Sprachunterricht zu nehmen. Pickering und Higgins diskutieren in ihrem Beisein über Eliza, als ob sie gar nicht hier wäre. Ihre Bemühungen damenhaft zu wirken erheitern die Herren. Higgins erklärt ihr den Zweck eines seidenen Taschentuchs, die Haushälterin will es ihr wieder abnehmen, sie meint sie könne ohnehin nichts damit anfangen. Eliza besteht darauf es zu behalten. Pickering interessiert das Experiment, er bietet an, die Unterrichtsstunden für Eliza zu bezahlen.

“LIZA. Oh, you are real good. Thank you, Captain.

¹⁴⁶Ebd., S. 35-36

¹⁴⁷Ebd., S. 44

HIGGINS (*tempted, looking at her*). It's almost irresistible. She's so deliciously low – so horribly dirty –
LIZA (*protesting extremely*). Ah-ah-ah-ah-ow-ow-oo-oo!!! I aint dirty: I washed my face and hands afore I come, I did."¹⁴⁸

Die Haushälterin möchte Higgins von diesem verrückten Plan abbringen und weist darauf hin, dass er ein Mädchen nicht einfach so aufnehmen kann und sie wohl Eltern hat oder vielleicht verheiratet ist. Eliza verneint beides, die Eltern haben sie vor die Tür gesetzt und wer soll sie schon heiraten. Ihr Vater hat sie geschlagen und es war bereits ihre sechste Stiefmutter, sie braucht ihre Eltern nicht. Sie ist also als junge Frau völlig auf sich allein angewiesen. Ganz und gar nicht einverstanden ist sie, als Higgins ihre Kleidung verbrennen lassen will, sie fühlt sich von ihm immer wieder gekränkt und beleidigt. Er meint es eigentlich gut, behandelt sie aber teilweise fast wie ein Tier oder ein Ding ohne Gefühle. Sie reagiert mit entsprechendem Unwillen und kann anfangs gar nichts mit seinen Verbesserungsvorschlägen anfangen:

“PICKERING (in good-humored remonstrance). Does it occur to you, Higgins, that the girl has some feelings?
HIGGINS (looking critically at her). Oh no, I dont think so. Not any feelings that we need bother about. (Cheerily). Have you, Eliza?
LIZA. I got my feelings same as anyone else.
HIGGINS (to Pickering, reflectively). You see the difficulty?
PICKERING. Eh? What difficulty?
HIGGINS. To get her to talk grammar. The mere pronunciation is easy enough.
LIZA. I dont want to talk grammar. I want to talk like a lady in a flower-shop.”¹⁴⁹

In ihrem Unwissen klingt Eliza sehr naiv, sie kennt einfach gewisse Begriffe nicht. Niemand brachte ihr entsprechend angemessene Verhaltensweisen für gehobene Schichten bei. Sie hat ein gesundes Misstrauen gegenüber unaufgeforderten Freundlichkeiten von Männern entwickelt. In ihrer übertriebenen Reaktion liegt auch wieder eine gewisse Naivität.

¹⁴⁸Ebd., S. 48

¹⁴⁹Ebd., S. 54

“HIGGINS (*snatching a chocolate cream from the piano, his eyes suddenly beginning to twinkle with mischief*). Have some chocolate, Eliza.
 LIZA (*halting, tempted*). How do I know what might be in them? Ive heard of girls being drugged by the like of you.
(Higgins whips out his penknife; cuts a chocolate in two; puts one half into his mouth and bolts it; and offers her the other half.)
 HIGGINS. Pledge of good faith, Eliza. I eat one half: you eat the other. (*Liza opens her mouth to retort: he pops the half chocolate into it.*) You shall have boxes of them, barrels of them, every day. You shall live on them. Eh?
 LIZA (*who has disposed of the chocolate after being nearly choked by it*). I wouldnt have ate it, only I’m too ladylike to take it out of my mouth.”¹⁵⁰

Higgins behandelt sie also wie ein Kind, das er mit Schokolade dazu bringt, zu tun was er will. Obwohl sie erwachsen und selbstbewusst sein möchte, lässt sie sich von ihm die Schokolade in den Mund stecken, er zwingt sie ihr auf. Das Angebot Sprachunterricht gratis zu bekommen ist für sie sehr verlockend, eine einmalige Chance. Ihr fehlt der Wissenshorizont um wirklich einschätzen zu können, worauf sie sich einlässt. Higgins will sie in sechs Monaten dem König im Buckingham Palace als Dame der Gesellschaft vorstellen lassen. Er droht ihr, wenn es bei der Vorführung auffliegen sollte, dass sie keine Lady ist, würde sie mit der Polizei abgeführt. Sie käme in den Tower und würde als Hochstaplerin hingerichtet. Als Theaterstück ist es sehr amüsant und nett zu sehen wie ein sympathisches, hübsches Mädchen aus einfachsten, schwierigen Verhältnissen die Möglichkeit erhält, nach oben zu kommen. Der Traum vom Märchenprinzen wird im Stück allerdings hinterfragt. Wie kann es Eliza gelingen ihre Eigenständigkeit nicht zu verlieren? In welche Gesellschaftsschicht wird sie nach dem Experiment passen, wird sie sich zurecht finden? Was ist, wenn die Vorführung schief geht und sie vor allen Menschen bloßgestellt werden würde?

“LIZA (*rising reluctantly and suspiciously*). Youre a great bully, you are. I wont stay here if I dont like. I wont let nobody wallop me. I never asked to go to Bucknam Palace, I didnt. I was never in trouble with the police, not me. I’m a good girl -
 MRS PEARCE. Dont answer back, girl. You dont understand the gentleman. Come with me. (*She leads the way to the door, and holds it open for Eliza.*)
 LIZA (*as she goes out*). Well, what I say is right. I wont go near the King, not if I’m going to have my head cut off. If I’d known what I was letting myself in for, I wouldnt have come here. I always been a good girl; and I never offered to say a

¹⁵⁰Ebd., S. 55

word to him; and I dont owe him nothing; and I dont care; and I wont be put upon; and I have my feelings the same as anyone else -
(Mrs Pearce shuts the door; and Eliza´s complaints are no longer audible.)”¹⁵¹

Eliza wirkt ziemlich verwirrt, sie hatte einen ganz anderen Plan und ist überfordert. Eigentlich möchte sie gar nicht so weit weg von ihrer Herkunft, eine kleine Verbesserung hätte für sie gereicht. Ihre Einwände werden ignoriert, sie wird für den Plan der Herren vereinnahmt. Indem sie von der Haushälterin ins Bad gebracht und einfach zur Türe hinausgeschoben wird, lassen sie ihr keine weitere Wahl. Es wird über ihr Schicksal entschieden als wäre sie ein unmündiges Kind, das noch nicht weiß was gut für es ist. In der nächsten Szene findet sie, dass das ihr zugewiesene Schlafzimmer viel zu fein ist, außerdem hat sie noch nie ein Badezimmer gesehen. Sie glaubt, wenn sie sich badet könnte sie sich den Tod holen. Es erscheint ihr als völlig unnatürlich sich von oben bis unten nass zu machen. Sie meint weinerlich, dass sie noch nie in ihrem Leben gebadet habe. Sie will sich nicht ausziehen, sie habe sich noch nie ganz ausgezogen, das erscheint ihr nicht richtig. Die Haushälterin hat alle Hände voll zu tun sie ins Badewasser zu bekommen und schrubbt sie ab wie ein kleines Kind. Eliza schreit dabei laut der Regieanweisung herzerreissend.¹⁵²

Nun erscheint der Vater von Eliza, er will Geld. Er erkennt seine Tochter nicht mehr, die sauber frisiert und in einen japanischen Kimono gekleidet ist. Sie verhält sich wiederum sehr kindlich, sie meint sie sähe dumm aus und setzt sich ihren alten Hut auf, um sich besser zu fühlen. Der Vater ist überrascht, dass er so eine hübsche Tochter hat. Ziemlich eigennützig meint er, da hätte er noch mal was davon. Eliza ist inzwischen begeistert vom eleganten Badezimmer und schwärmt von heißem und kaltem Wasser, weichen Handtüchern, Bürsten und duftender Seife. Sie erkennt, dass sich zu waschen für Ladies eine angenehme Sache ist. Sie wünscht sich die reichen Leute würden verstehen, wie mühsam Reinlichkeit für die Armen ist. Nur den Spiegel findet sie sehr unangenehm, das widerspricht ihrem Schamgefühl. Sie musste während des Bades ein Handtuch darüber hängen. Higgins meint, ihr Vater habe sie zu streng erzogen. Der gibt ehrlich zu, sie gar nicht erzogen zu haben sondern ihr nur hin und wieder eine Tracht Prügel verabreicht zu haben. Er meint sie

¹⁵¹Ebd., S. 58

¹⁵²Vgl. ebd., S. 59-62

sei nicht daran gewöhnt, wird aber bestimmt bald die freie und leichte Lebenart annehmen. Eliza sträubt sich dagegen, sie sei ein gutes Mädchen und würde keine solche Lebensweise annehmen. Sie sieht in allem, das in Richtung Leichtlebigkeit geht, eine Gefährdung ihres guten Rufes, und den zu wahren ist ihr oberstes Ziel. Sehr klar erkennt sie, warum ihr Vater gekommen ist, er braucht Geld für Alkohol. Er gibt das auch ohne Umschweife zu und zieht sie auf, ob sie meine er würde es in die Kirche tragen. Sie zeigt ihm die Zunge, wiederum eine typisch kindliche Verhaltensweise.

Sie möchte nun im neuen Kleid bereits mit dem Taxi zu ihren Freundinnen fahren um diese zu beeindrucken. Sie sagt, diese seien ja keine wahren Freundinnen und sollten ruhig neidisch sein. Sie meint ein Nachthemd brauche sie nicht, das sei doch Geld Verschwendung. Als noch mehr Kleider kommen, läuft sie schnell hinaus, sofort wird sie ermahnt, sie solle nicht so hektisch laufen. Im Unterricht ist sie erst eher störrisch, sie möchte nicht wie ein kleines Kind behandelt werden und meint sie kenne das Alphabet.¹⁵³ Higgins macht sich in ziemlich gemeiner Weise lustig über sie, er kritisiert damit auch die schlechte Qualität des Schulsystems.

“HIGGINS (*with the roar of a wounded lion*). Stop. Listen to this, Pickering. This is what we pay for as elementary education. This unfortunate animal has been locked up for nine years in school at our expense to teach her to speak and read the language of Shakespeare and Milton. And the result is Ah-yee, Be-yee, Ce-yee, De-yee. (To Eliza.) Say A, B, C, D.
LIZA (almost in tears). But I’m saying it. Ah-yee, Beyee, Ce-yee -“¹⁵⁴

Nach vielen harten Unterrichtsstunden stellen sich dann die ersten Erfolge ein. Als die richtige Aussprache bereits sehr gut gelingt, soll sie an gesellschaftlichen Unterhaltungen teilnehmen. Die Inhalte von Elizas Small Talk unterscheiden sich allerdings sehr von den in der feinen Gesellschaft üblichen Themen. Sie erzählt von ihrem Vater, der ihrer Mutter Gin zu trinken gab, als sie krank war und dass ihrem Vater ein guter Schluck oft schon bei schlechtem Gewissen geholfen hat.¹⁵⁵ Diese Situation kann in zweierlei Hinsicht inszeniert werden. Einerseits kann sich Eliza

¹⁵³Vgl. ebd., S. 79-85

¹⁵⁴Ebd., S. 85-86

¹⁵⁵Vgl. ebd., S. 101

unbewusst daneben benehmen, andererseits kann sie die schockierenden Aussagen bewusst setzen. Im zweiten Fall hat sie sich trotz der intensiven Schulung in ihren Gedanken eine Unabhängigkeit erhalten. Die Inhalte der Gespräche in der gehobenen Gesellschaft werden dadurch als oberflächlich und nichtssagend bloßgestellt. Sie hat ihr Ziel erreicht, wenn sie es möchte kann sie sich wie eine Herzogin verhalten. Allerdings lässt sie sich in der Gefühlswelt nicht beirren. Sie spürt genau, dass Higgins sie nur als Anschauungsobjekt für seine Kunstfertigkeit verwendet hat. Ihm fehlt es an menschlichen Qualitäten, die sie von Natur aus hat. Sie verlässt ihn aus eigener Entscheidung und geht mit großem Mut ihren Weg.

In ihrer Ursprünglichkeit und naiven Haltung gegenüber vielen gesellschaftlichen Normen entspricht diese Rolle dem Typus der Naiven. Zur Entstehungszeit des Stückes war die Einteilung in Rollenfächer nicht mehr so starr, es entwickelten sich weibliche Charakterrollen, so hat Shaw dieser Figur eine sehr interessante Vielschichtigkeit mitgegeben. Sie kann nicht unschuldig sein, da sie in einem unkultivierten Milieu aufwächst. Als Mädchen muss sie sehr aufpassen, da sie leicht Opfer von Unterstellungen und sexuellen Übergriffen werden könnte. Ihre Leidenschaftlichkeit und ihre ungebremsste Lebensenergie ermöglichen es ihr, durch die Erfahrungen, die sie macht, zu wachsen.

4.6. Helena – Naivität und Schönheit

Die schöne Helena symbolisiert den Inbegriff der unwirklichen, verführerischen Traumfrau. Als männliche Projektionsfläche regt sie die Phantasie an. Sie war die Gattin des *Menelaus*, ihre Entführung durch *Paris* gilt als auslösender Grund für den Krieg zwischen Troja und Griechenland. Es wird in der Literatur immer wieder thematisiert ob sie Paris freiwillig folgte oder gegen ihren Willen entführt wurde. Helena begegnen wir in sehr vielen Filmen, Bildern und literarischen Werken. Für das Rollenfach der Naiven ist Helena im 1935 erschienenen Theaterstück *La guerre de Troie n'aura pas lieu* von Jean Giraudoux interessant.¹⁵⁶ Um ein umfassendes Bild der Figur zu vermitteln gehe ich zuerst auf die mythologischen Quellen ein.

4.6.1. Die mythologische Helena

In jedem Werk entsteht, je nach AutorIn ein völlig unterschiedliches, vielleicht sogar gegensätzliches Bild der schönen Helena. Laut den literarischen Quellen, hatte Helena eine problematische Kindheit und Jugendzeit. Über ihre Zeugung durch den Obersten der Götter, Zeus in Gestalt eines Schwanes, gibt es verschiedene Versionen. Meist wird *Leda* als ihre Mutter angegeben, bei *Apollodor* ist aber *Nemesis* ihre leibliche Mutter, die sich in eine Gans verwandelt haben soll.

„...Es sagen aber einige, Helena stamme von Nemesis und Zeus. Denn diese habe, um dem Zusammensein mit Zeus zu entfliehen, ihre Gestalt in eine Gans verwandelt, aber auch Zeus habe sich einem Schwan angeglichen und sei so mit ihr zusammengekommen.“¹⁵⁷

Nemesis als Göttin des gerechten Zorns, bestraft herzlos Liebende und hatte gar kein Verständnis für Zeus Nachstellungen. Nemesis verwandelte sich also in eine Gans um Zeus zu entkommen, als Schwan hat dieser aber mit ihr

¹⁵⁶Vgl. Jean Giraudoux, *Kein Krieg in Troja*, Frankfurt: Fischer 1959, S.2

¹⁵⁷Apollodor, „Bibliothek. Drittes Buch“, übersetzt von Paul Dräger, in: Ludger Scherer, Scherer Burkhard (Hg), *Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo*, Stuttgart: Reclam 2008, S. 9

zusammenkommen können. Nemesis habe ein Ei geboren und dieses habe ein Hirte zu Leda gebracht.¹⁵⁸ Damit wird in Tierbildern beschrieben, dass Helena von ihrer leiblichen Mutter weggelegt wurde. Leda war demnach also ihre Ziehmutter. Solche frühkindlichen Erlebnisse können zu einer Persönlichkeitsstörung und Verlustängsten führen. Wenn sich ein Kind von der leiblichen Mutter nicht geliebt fühlt, kann es sehr schwer ein gesundes Selbstbewusstsein aufbauen. Ein ständiges Übermaß an Liebe und Zuwendung ist notwendig, um diesen frühen Verlust innerlich auszugleichen. Das wäre der Versuch einer psychologischen Erklärung, warum Helena das Bedürfnis hatte, von möglichst vielen geliebt und bewundert zu werden. Männer, wie auch Götter, verwenden in den griechischen Mythen immer wieder sehr unaufrichtige und sogar brutale Methoden um Frauen zu erobern. Ein schönes junges Mädchen wurde besonders leicht Opfer solcher Nachstellungen. Im Vorwort von *Mythos Helena* heißt es nach der *Bibliothek* von Apollodor, *drittes Buch*, über Helenas Kindheit bei Leda:

„...und nachdem in herkömmlicher Zeit Helena geboren worden sei, habe sie sie als Tochter aufgezogen. Da sie aber an Schönheit ausgezeichnet worden war, raubte Theseus sie und brachte sie nach Athen.“¹⁵⁹

Von Athen wurde sie nach *Theseus* Tod als Gefangene nach Sparta gebracht und dort freiten verschiedene Könige um sie. Durch eine Absprache mit *Odysseus* und durch den Eid aller Könige konnte Menelaus sie zur Frau nehmen und sie gebar die Tochter *Hermione*.¹⁶⁰ Es ist hier bei der Bräutigam-Auslese nichts von einem Wahlrecht Helenas zu lesen. Der weitere Mythos wird in *Apollodors Epitome*, *dritter Teil* beschrieben. *Paris*, bei Apollodor auch *Alexandros* genannt, raubt Helena. Der Grund dafür ist ein Schönheitswettbewerb zwischen *Hera*, *Athena* und *Aphrodite*, bei dem der schöne Jüngling Paris als Schiedsrichter entscheiden sollte, wer die schönste der drei Göttinnen sei. Aphrodite gewinnt, indem sie Paris die Heirat mit Helena verspricht. Paris lässt Schiffe bauen und segelt nach Sparta. Von Menelaus

¹⁵⁸Vgl. Ludger Scherer, Scherer Burkhard (Hg), *Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo*, Stuttgart: Reclam 2008., S. 9

¹⁵⁹Apollodor, „Bibliothek. Drittes Buch“, übersetzt von Paul Dräger, in: Ludger Scherer, Scherer Burkhard (Hg), *Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo*, Stuttgart: Reclam 2008, S. 9

¹⁶⁰Vgl. Ludger Scherer, Scherer Burkhard (Hg), *Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo*, Stuttgart: Reclam 2008., S. 9

als Gastfreund aufgenommen, überredet er Helena mit ihm wegzufahren. Diese nahm den Großteil ihrer Schätze mit, ließ aber die neunjährige Hermione zurück. Paris brachte Helena nach Troja. Hier heißt es weiter, dass einige behaupten, *Hermes* habe Helena auf Befehl von Zeus nach Ägypten gebracht und dem *König Proteus* zur Bewachung übergeben. Paris aber habe ein aus Wolken gemachtes Bild nach *Troja* gebracht. Menelaus begann mit *Agamemnon* den Krieg gegen Troja, wobei die Eide der griechischen Könige untereinander, die damals die Hochzeit mit Helena ermöglicht hatten, noch einmal zu tragen kamen.¹⁶¹ So wurde Helena zwar zum wichtigen Symbol für die kriegsführenden Männer, sie konnte im Verlauf ihrer Biografie aber kaum selbst über ihr Schicksal entscheiden.

4.6.2. Bearbeitungen des Mythos Helena

Es gibt zahlreiche, unterschiedlichste Bearbeitungen der Troja Kriege, zur Hauptfigur wurde Helena bei *Euripides*, im nach ihr benannten Werk 412 v. Chr., in diesem Stück wurde die echte Helena von Hermes nach Ägypten gebracht und durch ein Luftwesen ersetzt, dass statt ihr in Troja war.¹⁶² In *Faust II* von Goethe, entstanden 1800 bis 1831, spielt sie eine wichtige Rolle. Oder auch in der beliebten Operette *La belle Hélène* von *Henri Meilhac* und *Ludovic Halévy*, uraufgeführt am 17. Dezember 1864 in Paris, Musik von *Jaques Offenbach*,¹⁶³ auch als Musikfilm in Deutschland 1975 produziert, mit unter anderen *Anna Moffo*, *Harald Serafin* und *Erich Schleyer*, Regie führte *Axel von Ambesser*.¹⁶⁴

Im schon erwähnten, 1935 erstmals erschienenen Theaterstück *La guerre de Troie n'aura pas lieu* von *Jean Giraudoux* entspricht Helena am klarsten der Naiven, es wird im Anschluss genauer analysiert.¹⁶⁵ Auch in zahlreichen Gedichten und Musicals

¹⁶¹Vgl. Ludger Scherer, Scherer Burkhard (Hg), *Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo*, Stuttgart: Reclam 2008, S. 10-11

¹⁶²Vgl. Euripides, *Helena*, übers. von Peter Handke, Berlin: Insel Verlag 2010

¹⁶³Vgl. website des Théâtre des Varietes, <http://www.theatre-des-varietes.fr/content/1864-et-puis-offenbach-vint.html>, letzter Zugriff: 17.6.2013 12:04 Uhr

¹⁶⁴Vgl. Filmdatenbank, *Die-Schöne-Helena*, <http://www.ofdb.de/film/16026>, letzter Zugriff 18.6.2013 17:46 Uhr

¹⁶⁵Vgl. Jean Giraudoux, *Kein Krieg in Troja*, Frankfurt: Fischer 1959, S.2

begegnen wir dieser allzu schönen Frau, sie ist die Titelrolle in Sandalenfilmen wie in dem 1956 von *Robert Wise* in West-Deutschland gedrehten, mit *Rossana Podestà* als Helena.¹⁶⁶ Autorinnen beschäftigten sich mit ihr in Romanen wie zum Beispiel *Die schöne Helena* von *Charlotte Link* 1985 veröffentlicht, über eine junge Frau mit ähnlichem Schicksal im England des 17. Jahrhunderts.¹⁶⁷ In der 1983 erschienenen Erzählung *Kassandra* beschreibt *Christa Wolf* einen anderen Grund für Helenas Entführung, es gelang den Trojanern auch beim dritten Versuch nicht, die Schwester des Königs *Priamos* zurückzuholen. Es wird klar, dass Helena gar nicht in Troja ist, der *Priamos* und *Paris* hatten dem Volk nur einen Erfolg nennen wollen. Der König von Ägypten hatte sie *Paris* abgenommen. *Kassandra* prophezeit, dass dies den Untergang für Troja bedeutet.¹⁶⁸ *Marion Zimmer Bradley* zeigt uns in ihrem 1987 erstmals auf Englisch, 1988 auf Deutsch erschienenen Roman *Die Feuer von Troja*, abermals eine neue Sichtweise der Ereignisse im Trojanischen Krieg.¹⁶⁹ Hier kommt Helena freiwillig mit *Paris* nach Troja, sie sagt selbst *Menelaus* wäre unrechtmäßig ihr Mann geworden und hätte sich des Reiches ihrer Mutter bemächtigt. Die Königin *Hekabe* und König *Priamos* nehmen sie nur auf, weil sie inständig darum bittet. Helena lebt von da an mit *Paris* am Trojanischen Königshof, sie bringt auch einen kleinen Sohn von ihm zur Welt.¹⁷⁰ Bei *Zimmer Bradley* haben die Frauen in Troja noch mehr zu bestimmen als bei den Griechen. Es wird die Zeit des Übergangs von mutterrechtlich bestimmten Völkern zu patriarchalen Staatsformen beschrieben. Helena hat hier, im Vergleich zu den Trojanerinnen, ihre Macht bereits an Männer verloren. Sie kann das Reich ihrer Mutter nicht mehr regieren und auch nicht aus eigenen Kräften den Mann verlassen, der sie unterworfen hat. So ist *Paris* für sie eine Möglichkeit vor *Menelaus* zu fliehen, die TrojanerInnen helfen ihr aus Solidarität.

Auch wenn sich der zeitliche und politische Hintergrund ändert, immer steht Helena symbolisch für einen Typ Frau, der starke Reaktionen hervorruft. Manchmal ist sie so naiv, dass sie gar nicht versteht was ihr Handeln auslösen kann, dann wieder eher leichtsinnig oder auch teilnahmslos erdulnd. Mal ist ihre Hauptaufgabe einfach nur

¹⁶⁶Vgl. Filmdatenbank, *Die schöne Helena – Helen of Troy*, http://www.imdb.com/title/tt0049301/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff 18.6.2013 17:55 Uhr

¹⁶⁷Vgl. *Charlotte Link*, *Die schöne Helena*, Bergisch Gladbach: Lingen 1985

¹⁶⁸Vgl. *Christa Wolf*, *Kassandra*, München: dtv 1983, 7. Auflage 1999

¹⁶⁹*Marion Zimmer Bradley*, *Die Feuer von Troja*, Frankfurt: Fischer 1988, Wiederauflage 1998

¹⁷⁰Vgl. ebd., S. 299

schön zu sein, mal leidet sie unter ihrem Schicksal, ein andres mal spielt sie für ihre Zwecke sogar die verliebten Männer gegeneinander aus, möglicherweise hat sie ihre Gründe dafür. Oft wird sie als Spielball in den Händen der Kriegsführer gesehen.

4.6.3. Helena in *Kein Krieg in Troja* von Jean Giraudoux

Das Stück von Giraudoux setzt an dem Punkt ein, wo Helena mit Paris in Troja lebt und ihn aber anscheinend schon etwas langweilig findet. *Andromache*, *Hektors* Frau, eröffnet das Stück mit der Aussage, dass der trojanische Krieg nicht stattfinden wird, sie denkt die TrojanerInnen werden Helena an den griechischen Gesandten übergeben. *Kassandra*, die hier über sich selbst behauptet, nichts vorauszusagen sondern nur die Dummheit der Menschen in Betracht zu ziehen, ist sich sicher, dass der Krieg stattfinden wird.¹⁷¹ Sie stellt die Situation zwischen Paris und Helena mit folgenden Worten dar:

„Paris macht sich nichts mehr aus Helena! Helena sich nichts mehr aus Paris!
Hast du je erlebt, daß sich das Schicksal an negativen Redensarten kehrt?“¹⁷²

Hektor rügt seinen jüngeren Bruder Paris ob der Entführung Helenas. Paris meint ohne Gewalt hätte Helena nicht eingewilligt, dann aber mit Begeisterung. Er habe sie nackt vom Meeresstrand, an dem sie mit Menelaus badete, in sein Boot geholt. Hektor ist daraufhin beruhigt, denn wenn einzig an ihrem Körper gefrevelt worden sei, wäre das nichts, was nicht wieder gutzumachen wäre. Paris weigert sich allerdings, Helena dem griechischen Gesandten zu übergeben. Hektor fordert das Urteil des Vaters *Priamos*. *Kassandra* warnt, dass alle Männer Trojas, selbst die *Greise* in Helena vernarrt seien, und sie nicht hergeben wollen würden.¹⁷³

¹⁷¹Vgl. Jean Giraudoux, *Kein Krieg in Troja*, Frankfurt: Fischer 1959, S. 7

¹⁷²Ebd., S. 7

¹⁷³Vgl. ebd., S. 15-19

Tatsächlich scheint sich in Troja außer Hektor kein Mann über die Zukunft Gedanken zu machen. Priamos und auch die alten Männer sind damit beschäftigt, möglichst viele Blicke auf Helenas schöne Beine zu werfen. Schließlich verspricht Paris einzuwilligen, falls Hektor es schaffe Helena selbst zu überreden nach Griechenland zu fahren. Helenas erster Dialog in der siebten Szene ist äußerst naiv und wechselhaft:

„PARIS Sag mir, daß sie schön war, die Welle, die dich von Griechenland forttrug.

HELENA Wunderschön! Es war eine herrliche Welle! ...Wo hast du eine Welle gesehen? ...Das Meer war glatt...

PARIS Sag mir, daß du Menelaus haßt! ...

HELENA Melenaus? Ich hasse ihn!

PARIS Weiter! ...Wiederhole: Ich werde niemals nach Griechenland zurückkehren!

HELENA Du wirst niemals nach Griechenland zurückkehren.

PARIS Aber nein! Es ist doch von dir die Rede.

HELENA Natürlich! Wie dumm von mir! ...Niemand werde ich nach Griechenland zurückkehren.“¹⁷⁴

Auf Hektors Fragen reagiert sie stumpfsinnig, sie scheint nicht bei der Sache zu sein. Als er sie fragt, ob sie in Griechenland die Götter am Himmel gesehen habe, antwortet sie ausweichend:

„Ich bin nicht begabt. Ich konnte nie einen Fisch im Meer unterscheiden. Wenn ich wieder nach Griechenland zurückkehren werde, will ich besser achtgeben.“¹⁷⁵

Darauf angesprochen, warum sie vor Paris gesagt habe, sie wolle nie nach Griechenland zurückkehren, meint sie, sie folge Paris für ihr Leben gerne. Menelaus hasse sie auch nicht. Sie habe ihn nie wirklich gesehen, er wäre ihr nicht farbig genug erschienen. Sie habe ihn zwar körperlich berührt, aber sie habe ihn nicht gesehen, sie habe ihn wahrscheinlich sehr oft übersehen. Paris, behauptet sie, sei dagegen wie ausgeschnitten. Dann wieder scheint sie auch Paris, der in einiger

¹⁷⁴Ebd., S. 31

¹⁷⁵Ebd., S. 32

Entfernung auf sie wartet, nicht mehr allzu deutlich zu erkennen. Ihre Begründung dafür ist einleuchtend:

„Es ist eigentümlich, wie viel weniger scharf die Menschen sich abheben, die auf einen warten, als diejenigen, auf die man wartet.“¹⁷⁶

Sie sagt, es interessieren sie weder die Gefühle anderer noch ihre eigenen. Selbst in der innigen Umarmung mit Paris denke sie nicht. Sie meint, dass es vor allem die anderen sind, die genießen. Dadurch fühlt sie sich von sich selbst und den anderen entfernt. Hektor meint, sie liebe nicht Paris, sondern die Männer im allgemeinen. Sie verneint das nicht, sondern entgegnet:

„Ich habe sie nicht ungern. Es ist angenehm, sich an ihnen zu reiben wie an großen Seifenstücken. Man steht wie im Seifenschaum...“¹⁷⁷

Dadurch glaubt Hektor seine Annahme bestätigt, dass sie Paris nicht liebt und also nach Griechenland zurückkehren wird. Sie ist damit aber nun nicht einverstanden und fühlt sich bedrängt. Sie möchte ihre Entscheidungen danach treffen wie es sich für sie visuell schärfer anfühlt:

„Ich wähle die Ereignisse ebenso aus, wie ich Gegenstände oder Menschen auswähle. Ich wähle die, die keine Schatten für mich sind. Ich wähle die, die ich sehe.“¹⁷⁸

Menelaus sehe sie nicht, sie könne die Zukunft nicht deuten, es sei aber immer nur das wahr geworden, was sie als farbig wahrgenommen habe. Dies hört sich alles sehr naiv an, tatsächlich scheint sie aber eine Art von Vision zu haben. Sie spricht auch vom Krieg, sie sieht den toten Paris, und den kleinen Sohn Hektors an seines Vaters Leiche. Sie scheint sich nun doch auf ihre Übergabe an die Griechen vorbereiten zu wollen.¹⁷⁹ Sie ist eine vom Schicksal Getriebene und findet nur

¹⁷⁶Ebd., S. 33

¹⁷⁷Ebd., S. 34

¹⁷⁸Ebd., S. 35

¹⁷⁹Vgl. ebd., S. 36-37

vorübergehend Vergnügen an einem Mann. Hektor sieht die schrecklichen Folgen für Troja und seine Familie, er versucht alles, um den Krieg zu vermeiden. Auch Cassandra warnt, dagegen stehen Paris und der Vater Priamus, sowie die Lüsternheit der Greise Trojas. Helena spielt mit ihren Reizen und überredet den Knaben *Troilus* sie zu küssen, dafür findet sie ihm gegenüber sehr stimmungsvolle Worte:

„Wenn sich der Tag zu Ende neigt, setze ich mich auf eine Zinne und genieße den Sonnenuntergang über den Inseln. Wärest du da ganz leise zu mir herangeschlichen, hättest meinen Kopf mit den Händen dir zugekehrt – eben noch golden, wäre er nun dunkel geworden, du hättest ihn freilich nicht mehr so deutlich gesehen – aber küssen hättest du mich immer noch können... Es hätte mich sehr gefreut... Schau, schau, hätte ich zu mir gesagt, das ist ja der kleine Troilus, der mich küßt! ...Küsse mich!“¹⁸⁰

Giraudoux zeigt eine sehr wechselhafte und unbedachte Helena, sie scheint keinerlei Gewissensbisse zu haben und macht sich über die Auswirkungen ihres Handelns kaum Gedanken. Die Art und Weise, wie sie Entscheidungen trifft, ist überaus naiv. Die Beschreibung ihrer farbigen oder scharfen und unscharfen Wahrnehmungsweise wirkt kindlich. Im Gegensatz zu anderen Bearbeitungen des Mythos hätte sie bei Giraudoux die Möglichkeit ihr Schicksal größtenteils selbst zu bestimmen. Durch die Faszination der Männer für ihre Schönheit gewinnt sie an Macht, die sie sehr wohl auskostet. Würde sie Troja verlassen und zu ihrem Ehemann zurückkehren, könnte der Krieg verhindert werden. Ihr Verhalten ist aber auch hier nicht bestimmend für den Verlauf der Geschichte, an vielen einzelnen Momenten lässt sich die Tendenz zu Provokation zwischen den verfeindeten Völkern ablesen. Entscheidend für die fatalen Ereignisse ist die Kriegsbereitschaft der Männer Trojas und der Griechen, das männliche Aggressionspotential wird angeprangert. Hektor will, aus Verantwortungsgefühlen seiner Frau und dem ungeborenen Sohn gegenüber, den Krieg verhindern, kann sich aber langfristig gegen die übermächtige Kriegslust der anderen Krieger nicht durchsetzen.

¹⁸⁰Ebd., S. 42

5. Die naiven Typen in Film und Fernsehen

Mit Entwicklung der Filmtechnik haben sich auch die Theaterrollen in das neue Medium übertragen. In den ersten fiktionalen Stummfilmen sind sehr klar gezeichnete Charaktere zu sehen. Die Geschichten mussten verständlich und eindrucksvoll erzählt werden. Aufgrund der reduzierten Mittel verlangten die frühen Filme nach einer sehr abgegrenzten Spielweise. Vor Aufkommen des Tonfilmes konnte Emotionalität nicht über die Sprechweise und den Stimmklang vermittelt werden. Die Mittel der SchauspielerInnen waren Mimik, Gestik und Körperhaltung. Ab den ersten Filmen mit Ton konnte auch die Stimme zur Charakterisierung eingesetzt werden. Die DarstellerInnen hatten eine, für die Leinwand passende Sprechweise zu entwickeln. Die Konsonanten und Vokale mussten nicht mehr so stark betont werden wie auf der Bühne.

Die bereits erprobten Rollenmuster wurden weitergeführt und besonders in Unterhaltungsfilmen, die den Geschmack der Masse treffen sollten, findet die Naive wieder ihren Platz. Während am Theater die Tendenz hin zu einer komplexeren Rollengestaltung zu beobachten war, schätzten die KinobesucherInnen Figuren, mit denen sie sich einfach identifizieren konnten. Ein Paradebeispiel für die perfekte Verkörperung von unschuldigen jungen Mädchen im deutschsprachigen Film war *Romy Schneider*. Sie gilt als die große filmische Entdeckung der 1950er Jahre.

5.1. Romy Schneider

Aus einer Schauspielerfamilie stammend, wurde *Rosemarie Magdalena Albach* am 23. September 1938 in Wien geboren.¹⁸¹ Die Eltern, die sich 1945 scheiden ließen, kümmerten sich nicht besonders viel um Romy und ihren jüngeren Bruder Wolfdieter. Erst brachten sie die Kinder bei den Großeltern mütterlicherseits im Landhaus Mariengrund in Berchtesgaden unter. *Alice Schwarzer* schreibt in ihrem Buch über Romy Schneider zur Lage von Mariengrund folgendes:

¹⁸¹Vgl. Renate Seydel, *Romy Schneider. Bilder ihres Lebens*, Berlin: Henschel 1987, S. 21

„Die Lage des Schneider-Hauses ist kein Zufall. Nur wenige Kilometer entfernt hält Adolf Hitler auf dem Obersalzberg Hof. Dem sind Magda und Wolf eng verbunden. Romys Vater, gebürtiger Österreicher, hatte schon vor dem sogenannten Anschluß die deutsche Staatsbürgerschaft beantragt.“¹⁸²

Romys Mutter, *Magda Schneider* hatte gegen den Willen ihrer Eltern den Bühnenberuf ergriffen. *Michael Jürgs* berichtet in seiner nach Romys Tod erschienenen Biographie *Der Fall Romy Schneider*, dass Magda Schneider Ende der 1920er Jahre in München einen Herrn namens Adolf Hitler zu ihren glühendsten Verehrern zählte. Dieser schickte Blumenbouquets in die Garderobe und saß regelmäßig im Theater in der ersten Reihe.¹⁸³ Magda Schneider scheint also einen Großteil ihrer steilen Karriere, auf deren Höhepunkt sie sieben Filme im Jahr drehte, ihrem guten Kontakt zum Führer zu verdanken. Romy wurden diese Zusammenhänge ihrer Kindheit wohl erst viel später klar. Alice Schwarzer berichtet von, im Jahr 1976 geführten, langen nächtlichen Gesprächen. Hier erwähnte Romy Schneider einmal die Möglichkeit, dass ihre Mutter ein Verhältnis mit Hitler gehabt haben könne.¹⁸⁴

Mit zehn Jahren kam Romy ins von Augustinerinnen geführte Internat Goldenstein. Die Eltern waren nach wie vor sehr mit ihrem eigenen Leben beschäftigt. Die Mutter besuchte sie in den vier Jahren nur zwei oder dreimal, der Vater gar nicht. Romy besuchte nie eine Schauspielschule, spielte aber bereits im Mädcheninternat liebend gern Theater. Schwester Augustina, die sie in diesen vier Jahren in Goldenstein, fünf Kilometer nördlich von Salzburg, als eine der wenigen in ihrem Spieltrieb bestärkte und förderte erinnerte sich an die Zeit mit Romy:

„Wenn es sich um das Theater handelte, war alles andere nebensächlich. So ließ sie sich zum Beispiel von ihrem Vater ein Kostüm aus dem Fundus des Wiener Burgtheaters schicken, um die Rolle des Mephisto zu spielen. Aber ihr Vater hat sie nie besucht.“¹⁸⁵

Romy Schneider verließ das Internat mit 14 Jahren und drehte kurz darauf ihren ersten Film. Passenderweise wurde für *Wenn der weiße Flieder wieder blüht* die

¹⁸²Alice Schwarzer, *Romy Schneider. Mythos und Leben*, Köln: Kiepenhauer&Witsch 1998, S. 35-36

¹⁸³Vgl. Michael Jürgs, *Der Fall Romy Schneider*, München: List 1998, S. 18-19

¹⁸⁴Vgl. Alice Schwarzer, *Romy Schneider. Mythos und Leben*, Köln: Kiepenhauer&Witsch 1998, S. 36

¹⁸⁵Renate Seydel, *Romy Schneider. Bilder ihres Lebens*, Berlin: Henschel 1987, S. 21, S. 30-31

Tochter der von Magda Schneider gespielten Hauptrolle gesucht. Romy erwies sich als schauspielerisches Naturtalent, immerhin war sie stark familiär vorbelastet. Bereits seit fünf Generationen gab es SchauspielerInnen auf der väterlichen Linie, erzählte ihre Großmutter, *Rosa Albach-Retty*, diese war mit siebzehn Jahren am Deutschen Theater in Berlin engagiert gewesen und danach 55 Jahre lang eine sehr beliebte Burgschauspielerin.¹⁸⁶ Ihr Vater Wolf Albach-Retty studierte am Max Reinhardt-Seminar, nach dem Abschluss desselben wurde er 1927 am Wiener Burgtheater engagiert, er erzielte bald darauf große Erfolge im Film.¹⁸⁷

Romy konnte sich in ihre erste Filmrolle, als Tochter ihrer eigenen Mutter, die erfährt dass ihr Vater ein berühmter Schlagersänger ist, sehr gut hineinversetzen. Sie spielte bereits in diesem ersten Film gekonnt aber ohne aufgesetzte Künstlichkeit. Die Szene in welcher ihr die Mutter erzählt, wer ihr Vater ist, zeigt ihre besondere Gabe, entzückend und berührend zugleich zu sein. Auch ihre Sprache ist natürlich und klar, die Sprechweise ihre Mutter klingt im Vergleich weniger fließend.¹⁸⁸ Magda Schneider wies ihre Tochter in die Welt des Filmgeschäfts ein, Romy hatte keine Scheu vor Journalisten, gab Autogramme und lächelte bei PR-Auftritten. Sowenig die Mutter sich um Romy als Kind gekümmert hatte, umso zielstrebigere plante sie nun die Filmkarriere ihrer Tochter. Sie schloss noch während der Dreharbeiten des ersten Films Verträge mit der Neuen Deutschen Filmgesellschaft für ein weiteres attraktives Projekt mit Option über drei Jahre mit jeweils einem Film ab. Die Pläne Romy für eine Kunstgewerbe- oder Schauspielschule anzumelden wurden bald verworfen.¹⁸⁹ Aus dem Mädchen Rosemarie wurde der Filmstar Romy Schneider, auch ihr Privatleben scheint über weite Strecken geplant und konstruiert worden zu sein.

5.1.1. Victoria

Magda stellte ihre Tochter dem befreundeten Filmproduzenten *Ernst Marischka* vor. Bereits während diesem ersten Treffen beschloss Marischka Romy als Königin

¹⁸⁶Vgl. Renate Seydel, *Romy Schneider. Bilder ihres Lebens*, Berlin: Henschel 1987, S. 5

¹⁸⁷Vgl. Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 21

¹⁸⁸Vgl. Filmausschnitt auf Youtube, *Wenn der weiße Flieder wieder blüht*, Romy Schneider als Evchen Forster und Magda Schneider als Therese Forster, <http://www.youtube.com/watch?v=F1Oy2FSU9cs>, min0.50-3.30 letzter Zugriff: 25.3.2014 22:27 Uhr

¹⁸⁹Vgl. Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 28-29

Victoria von England in seiner nächsten Produktion *Mädchenjahre einer Königin*¹⁹⁰ zu besetzen. Wie *Michael Töteberg* in seinem Buch über Romy Schneider zusammenfasst, war sie die Idealbesetzung für diese Rolle:

„Ein junges Mädchen, das nach dem Tod von Wilhelm IV. den Thron besteigt, aber sich nicht zum willigen Werkzeug der Mutter machen lässt: Ganz zugeschnitten auf Romy Schneider als Sympathiefigur, verkörpert sie Frische, Natürlichkeit und Gerechtigkeitssinn gegen das starre Hofzeremoniell, Intrigen und Machterhalt.“¹⁹¹

Der Film wurde in Wien gedreht und ist auf den deutschsprachigen Absatzmarkt und den restaurativen Geschmack der 50er Jahre zugeschnitten. Schöne Kleider und prunkvolle Ausstattung zaubern eine romantische Märchenwelt mit glücklichem Ausgang: Die Königin flüchtet vor der Zwangs-Verheiratung inkognito nach Dover und verliebt sich da ausgerechnet in den Prinz von Coburg, der sich als Student verkleidet hatte. Victoria stellt sich nun der politischen Herausforderung einer Königin, ihre Erzieherin, gespielt von Magda Schneider unterstützt sie.

„Victoria, die schnell durchschaut, daß selbst ihre engsten Vertrauten ihre Unmündigkeit wünschen, beschafft sich heimlich Tageszeitungen und informiert sich über die politischen Mißstände ihres Landes. Sie will regieren, und zwar nicht als unwissende Marionette väterlicher oder (die Erzieherin vertritt die vakante Mutterstelle) mütterlicher Freunde.“¹⁹²

Marischka setzte hier auf ein bereits 1936 verfilmtes Drehbuch, damals mit *Jenny Jugo* in der Hauptrolle.¹⁹³ Remakes waren zu der Zeit sehr häufig. Nach den Erlebnissen des Krieges wurde auf bereits Erprobtes und Vertrautes zurückgegriffen, es wurde versucht eine schöne Scheinwelt zu kreieren. *Hildegard Knef*, die Romy vor allem bei gesellschaftlichen Ereignissen immer wieder getroffen hatte, schreibt dazu in ihrem 1983, nach Romys Tod erstmals erschienenen Buch *Romy Schneider - Betrachtung eines Lebens*:

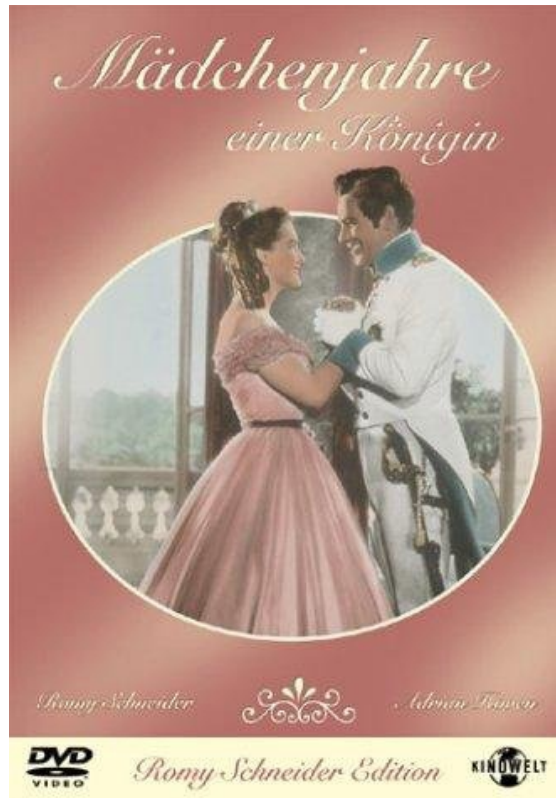
¹⁹⁰Vgl. Filmdatenbank, *Mädchenjahre einer Königin*, <http://www.imdb.com/title/tt0047259/>, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:12 Uhr

¹⁹¹Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 31

¹⁹²Susanne Marschal „Sissis Wandel unter den Deutschen“, *Idole des deutschen Films*, Hg. Thomas Koebner, München: edition text+kritik 1997, S. 374

¹⁹³Vgl. Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 31-32

„Es ist die Epoche, in der Drehbuchautoren offensichtlich nichts einfällt, beziehungsweise nichts einfallen darf. Also flüchten sie in Neuaufnahmen gehabter Erfolge, möglichst solche, die vor Hitler und Kriegsbeginn stattgefunden.“¹⁹⁴



195

Es wird Walzer getanzt und der Hyde Park ähnelt dem Prater, der Film trägt unverkennbare Wiener Züge. Romy schreibt in ihrem Tagebuch über den Dreh der Reitszenen:

„Das Ganze fand im Prater statt. Die Szene spielt nämlich im Londoner Hyde-Park. Und der Prater in Wien schaut fast genauso aus, hat der Ernstl gesagt.“¹⁹⁶

Die Illustrierten druckten sehr gerne Fotos der jungen Schauspielerin und machten Romy bereits vor dem Kinostart von *Mädchenjahre einer Königin* und ihrem darauffolgenden Film *Die Deutschmeister* zum Star. Sie absolvierte einen

¹⁹⁴Hildegard Knef, *Romy Schneider - Betrachtung eines Lebens*, Hamburg: Moewig 2007 (Neuaufgabe), S. 67

¹⁹⁵Filmplakat, *Mädchenjahre einer Königin*, http://www.imdb.com/media/rm3436092672/tt0047259?ref_=tt_pv_md_2, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:35 Uhr

¹⁹⁶Romy Schneider, *Ich. Romy. Tagebuch eines Lebens*, Hg. Renate Seydel, München: Langen Müller 1988, S. 84

öffentlichen Auftritt nach dem anderen und stand auch für Home-stories jederzeit zur Verfügung. Die Mutter brachte ihr bei, dass dies alles zum Leben als Filmstar dazu gehöre. Die Verträge für Romy machte ihr Stiefvater *Hans Herbert Blatzheim*, zu dem sie ein sehr gespaltenes Verhältnis hatte. Er soll mehrfach versucht haben sie als Minderjährige sexuell zu belästigen, wie Alice Schwarzer aus den Gesprächen mit Romy Schneider rückblickend berichtete.¹⁹⁷ Er hatte aber eine genaue Vorstellung vom Geschäft und wußte, dass sich das saubere Image vom netten Mädel gut verkaufen ließ:

„Herbert Tischendorf, Chef der Herzog-Film, die dann die Sissi-Filme vertrieben hat, ist sich mit Blatzheim in der Strategie einig, die „Jungfrau vom Geiseltage“ möglichst „taufisch zu halten bis sie 21 ist“. Romy Schneider wird zum Produkt, und ihr Leben wird, wie man heute sagen würde, nach strengen Marketing-Prinzipien verplant.“¹⁹⁸

¹⁹⁷Vgl. Alice Schwarzer, *Romy Schneider. Mythos und Leben*, Köln: Kiepenhauer&Witsch 1998, S. 80

¹⁹⁸Michael Jürgs, *Der Fall Romy Schneider*, München: List 1998, S. 32



199

Mit *Die Jungfrau vom Geiseltasteig* war auch die Spiegel Titelgeschichte vom März 1956 überschrieben, in der darüber spekuliert wurde, wie weit Romy die Klischee Vorstellungen der Filmindustrie bewusst waren. Wie ihre Tagebucheinträge zeigen hat sie sich sehr viele Gedanken darüber gemacht. Auch wenn es sich hier möglicherweise nicht um authentische Einträge handelt, zeigt ein wahrscheinlich zur Veröffentlichung überarbeitetes Tagebuch, dass sie die Rollenauswahl sehr beschäftigt hat. Der Ausbruch aus dem eingeschränkten Typendenken gelang ihr später auch, dies war allerdings für sie ein ziemlich harter Kampf. Vorerst konnte sie noch fast nichts selbst entscheiden, zu der Zeit wurde man erst mit 21 volljährig. Bis dahin hatte sich eine junge Frau in die Familie einzuordnen und in Romys Fall war diese gleichzusetzen mit einem Business-Unternehmen. Die Mutter und der

¹⁹⁹Titelbild Der Spiegel. 7. März 1956. Überschrift: *Die Jungfrau vom Geiseltasteig*, in Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 46

Stiefvater setzten auf die Marke Romy. Sie selbst sah von ihrer Gage allerdings damals nur wenig, sie bekam lediglich ein Taschengeld zur eigenen Verfügung.²⁰⁰

5.1.2. Die Sissi-Trilogie

Als Marischka Romy von der Idee mit ihr eine Sissi Verfilmung zu machen erzählte, war sie durchaus erfreut. In ihrem Tagebuch vermerkte sie am 20. Dezember 1954:

„Im nächsten Jahr habe ich bis jetzt zwei Filme zu drehen: *Deutschmeister* mit dem Sohn von Siegfried Breuer und *Sissi* wahrscheinlich mit Karlheinz Böhm. Ich freue mich wie ein Wurzelzwerg!“²⁰¹

Marischka hatte den Stoff bereits früher zu einem Singspiel verarbeitet, das 1932 uraufgeführt worden war und um 1950 wieder auf vielen Bühnen gespielt wurde.²⁰² Es ging ihm nicht um historische Korrektheit, sondern die Habsburgermonarchie eignete sich als Kulisse. Alle problemgeladenen Themen aus dem Leben der Kaiserin Elisabeth, die eine sehr gebildete, feinsinnige aber auch widersprüchliche Frau war, wurden weggelassen. Einzig die Kostüme und der kaiserliche Prunk wurden detailgetreu nachgebildet.

Mit den zwei beliebtesten Nachwuchs-Stars in den Hauptrollen war der Erfolg des Films an den Kinokassen im Grunde garantiert. Uraufführung von *Sissi*²⁰³ war am 21. Dezember 1955 in Wien, einen Tag später die deutsche Premiere in München, mehr als sechseinhalb Millionen Besucher sahen allein im deutschen Kino die Erstaufführung.²⁰⁴ Der Film lebt unzweifelhaft von Romys besonderer Ausstrahlung und ihrer Natürlichkeit, eine Kombination aus kindlicher Frische, zarter Jungfräulichkeit, Reinheit und unberührbarer Asexualität. Trotz ihrer Mädchenhaftigkeit hatte sie eine besonders große innere Stärke.

²⁰⁰Vgl. Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 38

²⁰¹Romy Schneider, *Ich. Romy. Tagebuch eines Lebens*, Hg. Renate Seydel, München: Langen Müller 1988, S. 92

²⁰²Vgl. Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 38

²⁰³Vgl. Filmdatenbank, *Sissi*, http://www.imdb.com/title/tt0048624/?ref_=tt_rec_tti, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:20 Uhr

²⁰⁴Vgl. Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 40

„Sie spielt die naturverbundene, tierliebe, unauffektierte, sportliche, einfallsreiche, ewig strahlende junge Schönheit – eine glückliche Vattertochter ihres geliebten „Pappili“, den Gustav Knuth in der Rolle des jovialen Königs von Bayern darstellt. Magda Schneider, Romys Mutter, ist auch ihre Filmmutter, eine warmherzige Matrone, die dem glanzvollen Aufstieg der Tochter nicht rivalisierend im Wege steht.“²⁰⁵

Der Beginn mit idyllischen Landschaftsbildern, im Salzkammergut gedreht, vermittelt ein stimmungsvolles Bild der bayrischen Heimat von Sissi. Sie fühlt sich wohl in der Natur, reitet gern, wächst hier ungezwungen und fern der höfischen Etikette auf. Der Kontrast zwischen dem natürlichen Landleben und der überzogenen Welt am Wiener Kaiserhof wird herausgestellt. Während die Mütter eine Hochzeit zwischen Franz-Josef und Helene, der Schwester von Sissi, einfädeln wollen, entsteht die Verbindung zwischen ihm und Sissi zufällig und wie von selbst. Die Mutter des Kaisers ist wie voraussehbar, nicht sehr begeistert von der Wahl ihres Sohnes. Sissi ist ihr viel zu wild und unangepasst. So hat diese es dann auch nicht leicht am Kaiserhof in Wien. Obwohl sie mit ihrer ungezwungenen Art viele Sympathien gewinnt, vermisst sie Menschlichkeit und ihre ländliche Heimat.

Sie will anfangs gar nicht Kaiserin werden, charakterisierend ist das Gespräch zwischen der Schwiegermutter, *Erzherzogin Sophie* gespielt von *Vilma Degischer*, und ihr. Ganz klare, direkte Sätze werden hier gesprochen, durch den Gesamteindruck wirkt Sissi aber doch kindlich-süß. Die Mutter des Kaisers behandelt sie wie ein kleines Kind, sie versucht die Braut ihres Sohnes sogar in Fragen der Körperpflege zu bevormunden. Sissi antwortet höflich, lässt sich aber nicht einschüchtern:

„Erzherzogin Sophie: Welche Sprachen sprichst du außer Deutsch?

Sissi: Englisch und Französisch.

Erzherzogin Sophie: Eben. Ungarisch, Böhmisches, Kroatisch müsstest du sprechen.

Sissi: Wozu?

Erzherzogin Sophie: Weil Franz-Josef mir gesagt hat, dass er dich liebt und weil er dich zu seiner Frau machen will.

Sissi: Ja aber ich hab ihm doch ge...

Erzherzogin Sophie: Unterbrich mich nicht wenn ich spreche sondern antworte

²⁰⁵Claudia Lenssen „Die Sissi-Trilogie 1955, 1956, 1957“, *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Hg. Rainer Rother, Leipzig: Koehler & Amelang 1998, S. 314

auf meine Frage! Ich möchte wissen ob auch du ihn liebst.

Sissi: Bitte fragen Sie mich nicht.

Erzherzogin Sophie: Ich wünsche eine Antwort auf meine Frage.

Sissi: Ja ich liebe ihn, ich liebe ihn sogar sehr. Aber ich habe ihm doch ausd...

Erzherzogin Sophie: Ich habe gehört du reitest viele Stunden am Tag. Ich habe nichts gegen das Reiten, weil es die Figur erhält. Aber alles mit Maß und Ziel, du musst jetzt an deine Gesundheit denken. Deine Zähne sind ganz gelb, du musst sie besser putzen.

Sissi: Ich putze meine Zähne, meine Zähne sind weiß!

Erzherzogin Sophie: Auch dein burschikoses Wesen wirst du ablegen müssen. Du musst überhaupt von jetzt an ein anderes Leben führen, wenn du Kaiserin von Österreich werden willst.

Sissi: Aber ich will ja gar nicht Kaiserin werden!

Erzherzogin Sophie: Du musst glücklich sein wenn du es wirst!

Sissi: Ich war bis jetzt bei uns zuhause auch glücklich, vielleicht glücklicher als Ihr alle hier. Ich denke gar nicht daran, ein anderes Leben zu führen als bisher. Ich will frei leben - ohne Zwang.²⁰⁶

Das sind eigentlich sehr starke Aussagen und inhaltlich gar nicht naiv. Dass sie aber so kindlich dabei klingt und entzückend aussieht, lässt den Inhalt weich und süß erscheinen. Es wirkt sehr charmant, dass sie nicht auf den Ruhm als Kaiserin aus ist. Obwohl sie den Mann sehr liebt, möchte sie die damit verbundene Position nicht übernehmen. Sie denkt auch ihre Schwester wäre besser geeignet als Kaiserin. Das sind eigentlich für ihr Alter sehr reife Überlegungen, dies könnte aber auch als altklug und unreflektiert interpretiert werden. So entsteht dann doch wieder eine naive, unschuldige Wirkung. Ein erfahrenerer Mensch könnte wahrscheinlich nicht so leicht der Verlockung, Kaiserin zu werden, widerstehen. Hier findet sich das märchenhafte Motiv der reinen Unschuld, die nicht durch Geld oder Gold zu beeindrucken ist.

Die Dreharbeiten mit der sechs Kilo schweren Perücke und den großen Reifröcken waren für Romy ziemlich anstrengend. Auch registrierte sie den Druck der oberflächlichen Klischee Vorstellungen der Produzenten und des Publikums. Ihr eigener Vater meinte zu ihr, dass zweite Teile fast immer daneben gingen.²⁰⁷ Der erfahrene Kollege Willy Fritsch hatte sie vor der Festlegung als Film-Liebespaar mit Karlheinz Böhm gewarnt:

„Aber Willy Fritsch hat mich vor diesen Serien gewarnt. Er sagte: „Du wirst der Sklave dieser Serien, und die Vorstellung, daß du Teil eines Liebespaares bist,

²⁰⁶Filmausschnitt auf Youtube, *Sissi*, Romy Schneider als Sissi und Vilma Degischer als Erzherzogin Sophie, <http://www.youtube.com/watch?v=F1Oy2FSU9cs>, min4.53-6.25 letzter Zugriff: 25.3.2014 23:07 Uhr

²⁰⁷Vgl. Romy Schneider, *Ich. Romy. Tagebuch eines Lebens*, Hg. Renate Seydel, München: Langen Müller 1988, S. 124

mit dem die dicken Kassen gemacht werden sollen, kann zum Alpdruck werden.“²⁰⁸

Romy wollte keine Fortsetzung von Sissi drehen, sie hatte Angst auf diese Rolle zu sehr festgelegt zu werden. Durchaus bewusst stellt sie zum ihr aufgedrängten Image Überlegungen an. Im Abschnitt ihrer Aufzeichnungen „Ich bin doch gar nicht so naiv“ von 1956-1958 schrieb sie über die darauf folgenden Angebote:

„Seit *Sissi* soll ich, wenn es nach ihnen ginge, alle sentimental Liebesgeschichten der letzten acht Jahrhunderte spielen. Aber Daddy hat eine harte Hand, und er läßt diese Stories immer zurückgehen, weil sie wirklich nicht zu verfilmen sind. Dann kommen die nächsten Geschichten: Romy, das naive Kind. Wenn ich so harmlos, doof und albern wäre, wie mich manche Autoren in ihren Stoffen kennzeichnen, dann könnte ich gleich aufhören.“²⁰⁹



210

Es wurde dann aber über ihren Kopf hinweg beschlossen Sissi II doch zu drehen. Obwohl sie ausdrücklich „nein“ gesagt hatte, stimmten die Mutter und der Stiefvater der Fortsetzung zu und redeten sich auf den Verleiher hinaus, der Romy schließlich

²⁰⁸Ebd., S. 130

²⁰⁹Ebd., S. 124

²¹⁰Szenenbild *Sissi mit Romy Schneider und Karlheinz Böhm*, in Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 42

überzeugte. Sie handelte aber immerhin aus, dass dafür auch ein Stoff der ihr am Herzen lag verfilmt werden würde, *Robinson soll nicht sterben* mit Horst Buchholz.²¹¹ Hier spielte sie ein ganz einfaches Mädchen aus armen Verhältnissen.

Der zweite Teil *Sissi, die junge Kaiserin*²¹² kam am 19. Dezember 1956 ins Kino, wurde sogar bei den Filmfestspielen in Cannes präsentiert und war ein großer internationaler Kassen-Erfolg. Genau ein Jahr darauf folgte der dritte Teil, gegen den sich Romy abermals gewehrt hatte, *Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin*²¹³ und war nicht minder erfolgreich, in ganz Europa brach das Sissi Fieber aus. Romy Schneider und Karlheinz Böhm wurden bei allen Premieren begeisterte Empfänge bereitet.²¹⁴

„Kino bedeutet für die meisten Menschen Flucht aus dem Alltag, der in den fünfziger Jahren bestimmt war durch eine bedrückende, unbewältigte Vergangenheit und eine noch recht armselige Gegenwart. Nach dem totalen Zusammenbruch hatte sich die Gesellschaft stabilisiert, indem sie allen bedrängenden Fragen auswich und sich dem Materialismus des Wiederaufbaus zuwandte.“²¹⁵

Die Sissi Filme trafen auf eine große Sehnsucht der ZuschauerInnen nach Schönheit, Leichtigkeit und Unschuld. Romy Schneider berührte die Herzen und brachte ihr Publikum zum Träumen. Besonders junge Frauen und Mädchen der Nachkriegszeit, die meist kein leichtes Leben hatten, fanden Trost, indem sie die Geschichte des vermeintlich unangepassten Mädchens, das völlig unvorbereitet zur Kaiserin wird, miterleben konnten. Es ist die alte Sehnsucht nach dem Traumprinzen, die hier angesprochen wird. Das Mädchen begeistert mit ihrer Natürlichkeit den jungen Kaiser und wird durch seine Liebe zur Kaiserin. Am Hof begegnet ihr Kälte und Ablehnung, sie lässt sich aber nicht einschüchtern, kann schlussendlich mit ihrer Charakterstärke überzeugen und durch ihre Herzenswärme sogar die ungarischen Aufständischen besänftigen. Am Ende des ersten Teils steht die Hochzeit des Traumpaares, der zweite schließt mit der Krönung zum ungarischen Königspaar und am Schluss der Sissi-Trilogie applaudieren sogar die zuvor Österreich stark

²¹¹Vgl. Romy Schneider, *Ich. Romy. Tagebuch eines Lebens*, Hg. Renate Seydel, München: Langen Müller 1988, S. 124-125

²¹²Vgl. Filmdatenbank, *Sissi. die junge Kaiserin*, http://www.imdb.com/title/tt0049762/?ref_=tt_rec_tt, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:30 Uhr

²¹³Vgl. Filmdatenbank, *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*, http://www.imdb.com/title/tt0050974/?ref_=nv_sr_2, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:50 Uhr

²¹⁴Vgl. Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 41

²¹⁵Ebd., S. 42

ablehnenden Venezianer, nachdem Sissi während des Staatsempfangs ihrem Kind entgegenlief. Ein vierter Teil wäre möglich gewesen, Romy ließ sich aber auch mit der angebotenen hohen Gage nicht mehr dazu überreden.²¹⁶

Es ist ein Frauenfilm, nämlich in dem Sinn, dass Frauen die Handlung voran treiben. Die Männer der Vätergeneration haben sich zurückgezogen und die Mütter treffen alle wichtigen Entscheidungen. Susanne Marschall formulierte dies in ihrem Beitrag *Sissis Wandel unter den Deutschen* mit folgenden Worten:

„In dieser Situation ließ der Blick auf die matriarchalisch strukturierten Monarchenfamilien in den *Sissi*-Filmen möglicherweise Erinnerungen an eine kurzfristig verkehrte „Ordnung der Dinge“ erwachen. Das Regiment der Mütter wird in *Sissi I* bis *III* in Konsequenz des Machtwechsels nicht von den väterlichen Randexistenzen zurückerobert, sondern von der Tochter, Sissi übernommen.“²¹⁷

Nun kommt Sissi also an den Kaiserhof, unvorbelastet und voll neuer Ideen. Sie muss sich behaupten in diesem starren Apparat, der Menschlichkeit für Schwäche hält. Sie profitiert von ihrem gesunden Menschenverstand und den einfachen aber wahren Ratschlägen, die ihr geliebter Papa ihr mitgab. *Herzog Max* hatte sich vom höfischen Leben abgewandt, er lebte lieber in Frieden und in der Natur. Diese Möglichkeit zur inneren Unabhängigkeit von Machtstrukturen hatte er seiner Tochter vermittelt. Sie bringt ihre Liebe zum Leben und zur Humanität mit ein.

„Als weiblicher Friedensengel erscheint sie ihren indentifikationsbereiten Zuschauerinnen. Das „Sissi-Fieber“ der fünfziger Jahre scheint nicht nur auf ein großes Bedürfnis nach gefahrloser Unterhaltung zu verweisen, sondern auch – sicherlich sehr dezent – auf Spuren authentischer Lernerfahrung. Die Ethik der Entmilitarisierung, die mit der Schlüsselfigur Sissi verbunden ist, bestimmt so deutlich den Handlungsverlauf der Filme, daß dies gerade den kriegsmüden Zuschauern im Nachkriegskino nicht verborgen geblieben sein dürfte.“²¹⁸

Diese Interpretation zeigt die Stärke und Kraft von Naivität. Ohne sich um die strengen höfischen Gesetze zu kümmern, folgt Sissi ihrer inneren Stimme. Mit charmanter aber bestimmter Mädchenhaftigkeit erreicht sie viel mehr als andere, die

²¹⁶Vgl. Claudia Lenssen „Die Sissi-Trilogie 1955, 1956, 1957“, *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Hg. Rainer Rother, Leipzig: Koehler & Amelang 1998, S. 314

²¹⁷Susanne Marschall „Sissis Wandel unter den Deutschen“, *Idole des deutschen Films*, Hg. Thomas Koebner, München: edition text + kritik 1997, S. 376

²¹⁸Ebd., S. 380

mit vernunftorientierter Argumentation und harten Verhandlungen etwas bewegen wollen.

„Diese Rolle machte sie zum Idol der fünfziger Jahre, allerdings um den Preis, zu ewiger Jugendlichkeit verdammt gewesen zu sein. Die Sissi-Autoren und ihr Publikum mochten sich ihre Erlöserfigur nur als Engel und asexuelle Tochter vorstellen – eine Zuschreibung, aus der Romy Schneider floh.“²¹⁹

Sissi und Romy wurden gleichgesetzt, ein Vorbild für Millionen von Mädchen, eine idealisierte Projektionsfläche der reinen, unschuldigen jungen Frau, eigentlich noch Kind und doch auch schon erwachsen. Das Thema Sexualität wurde in den Fünfziger Jahren noch sehr restriktiv gehandhabt. Ein Mädchen sollte möglichst lange jungfräulich bleiben, die Eltern versuchten ihre Töchter zu beschützen. Nach den Erfahrungen der Kriegszeit waren die Menschen besonders ängstlich. Ein uneheliches Kind zu bekommen galt als minder und die Pille gab es noch nicht.

Das jungfräuliche Image sollte, wenn es nach den Produzenten und Romys Stiefvater ging, möglichst lange erhalten bleiben. So wurde auch der erste Filmkuss in *Feuerwerk* mit *Claus Biederstaedt* groß inszeniert. Romy behauptete in ihrer von Renate Seydel herausgegebenen Biographie, es wäre auch für sie privat tatsächlich ihr erster Kuss gewesen. Mit mädchenhaft naiven Worten berichtet sie im *Tagebucheintrag* vom 20. Mai 1954, sie war damals 15 Jahre alt, das Ereignis:

„Kurt Hoffmann, Regisseur von *Feuerwerk*, steht neben der Kamera. „Also Kinder erst mal eine Probe!“ Ich saß nun also neben Claus und spürte mein Herz bis in den Hals hinauf schlagen. Herr Hoffmann ist unzufrieden. „Nun küßt euch doch mal! Los!“ schrie er. „Los, küßt Euch! Erst mal ‘ne richtige Probe!“ Und dann haben wir uns geküßt und geküßt und immer wieder geküßt. Und draußen schrien und lachten sie. „Küssen, küssen, küssen!“ Und wir küßten uns immerzu. Ich habe gar nicht überlegt. Ich habe auch gar nicht nachgedacht. Und plötzlich war es vorbei. Irgend jemand schrie: „Alles im Kasten. Es hat wundervoll geklappt.“ Und alle lachten.“²²⁰

Die Faszination von Romy Schneider ist bis heute ungebrochen, die drei Sissi Teile werden traditionell jedes Jahr um die Weihnachtszeit im österreichischen Fernsehen gezeigt. *Xaver Schwarzenberger* drehte 2009 eine neue dreiteilige *Sisi* Verfilmung, in

²¹⁹Claudia Lenssen „Die Sissi-Trilogie 1955, 1956, 1957“, *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Hg. Rainer Rother, Leipzig: Koehler & Amelang 1998, S. 316

²²⁰Romy Schneider, *Ich. Romy. Tagebuch eines Lebens*, Hg. Renate Seydel, München: Langen Müller 1988, S. 74-75

dieser relativ aufwändigen Koproduktion von *ORF*, *ZDF* und *RAI* versuchte die italienische Fernsehschauspielerin *Christiana Capotondi*, diese Figur in einer für den heutigen Geschmack glaubwürdigeren Weise zu interpretieren. *Sisi*, in dieser Version mit einem „s“, wirkt weniger naiv, die märchenhaften Elemente sind aber genauso vorhanden.²²¹

Auch Romy Schneider spielte später noch einmal Elisabeth, in *Ludwig II*, hier zeigte sie ein gegenteiliges Bild der Figur. Die gereifte Kaiserin Elisabeth scheint innerlich zerrissen, unstet und sehr sensibel.²²² Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Romy von ihrem Jungmädchen-Image befreit und versuchte als Schauspielerin möglichst viel Tiefe und Leidenschaft in ihre Rollen zu legen. Dieser Weg war ihr nur über eine langjährige künstlerische Suche und ihren Umzug nach Frankreich möglich. In Deutschland und Österreich wollte die Mehrzahl ihrer Fans sie weiterhin als naives, süßes Mädchen sehen.

Wie am Beispiel von Romy Schneider gezeigt, könnte der Weg von vielen Schauspielerinnen zum Rollenbild der Naiven beitragen. So ausgestellt und öffentlich thematisiert worden, sind aber nicht viele Biographien. Tatsächlich neue Entwicklungen im Wesen dieses Frauentyps sind nicht mehr entstanden, durch die Emanzipations-Bewegung ist es allerdings möglich geworden, auch mehrere verschiedene Rollenbilder parallel zu leben. Heute finden wir häufig naiv denkende Mädchen und Frauen, die hauptsächlich damit beschäftigt sind, die große Liebe zu suchen, in den täglich im Fernsehen ausgestrahlten Serien und Telenovelas.²²³ Diese schnell produzierten Formate, erfüllen die Funktion der Ablenkung von Alltagssorgen, indem sie Sehnsüchte und Träume anregen. Es widerspricht sich da auch nicht, dass eine Frau im Beruf sehr erfolgsorientiert denken kann, in der Liebe aber doch die Suche nach dem Märchenprinzen nicht aufgibt.

²²¹Vgl. Filmdatenbank, *Sisi*, http://www.imdb.com/title/tt1442136/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:36 Uhr

²²²Vgl. Filmdatenbank, *Ludwig II*, http://www.imdb.com/title/tt0068883/?ref_=nm_filmg_act_20, letzter Zugriff: 25.3.2014 23:39 Uhr

²²³Telenovelas meint täglich ausgestrahlte Serien, der Begriff kommt ursprünglich aus Südamerika, ist auch in Osteuropa sehr beliebt

6. Resümee und Schlussbemerkung

Die *Naive*, als Rollenfach im 18. Jahrhundert entstanden, gab es in den Rollenregistern der Theater bis zur Ablösung der Fachbezeichnungen durch die Entwicklung der Charakterrollen. Als weibliche Typenbezeichnung wird der Begriff bis in unsere Zeit weiter verwendet. Für die Betrachtung und Analyse von literarischen Figuren ist der jeweilige politische, gesellschaftliche und soziale Hintergrund von großer Bedeutung. In der Umsetzung auf der Bühne interpretieren Regie und SchauspielerInnen sehr wohl auch diese Rollen über die gesammelten Erfahrungen aus der Zeit heraus, in der sie arbeiten.

Die Rollenfächer wurden zur Vereinfachung und Einteilung der verfügbaren Kräfte an einem Theater eingeführt. Besonders die *Naive* hat ihre historischen Wurzeln in der ungleichen Aufgabenverteilung zwischen Mann und Frau. Dieser Weg wurde im Kapitel über die Entwicklung des naiven Frauentypus nachvollzogen. Diese Rollen wirken auf den ersten Blick leicht und unschuldig, sehr oft lässt sich bei genauerer Betrachtung aber auch eine psychologische Tiefe und die Möglichkeit einer großen charakterlichen Entwicklung entdecken. Für Schauspielerinnen sind sie eine interessante Möglichkeit ihr Können zu entfalten. Wenn einfache und junge Rollen ernsthaft analysiert und gespielt werden, kann durch ihr Wirken im Stück eine ganz eigene Welt entstehen. Die Naiven fesseln das Publikum durch Authentizität und einen unverstellten Blick, was sie zu beliebten Projektionsfiguren macht.

Als weibliche Rollenbeschreibung werden die Naiven in den meisten Fällen zu äußerst humorvollen, lebensbejahenden Figuren, die vielseitigst interpretiert werden können. Im 20. Jahrhundert fand eine Verschiebung der Typen hin zu Filmen und Fernsehproduktionen statt. In Daily Soaps ist zu beobachten, wie durchaus emanzipiert und selbstbewusst wirkende Frauen, sobald es um die Liebe geht einer eher regressiven Vorstellung folgen. Auch die taffe Geschäftsfrau, die im Beruf nicht vor fiesen Tricks zurückschreckt um Karriere zu machen, wird sobald sie sich verliebt hat weich und anhänglich. So wird teilweise sogar eine Art von Läuterung

vorgespielt, die sehnsuchtsvolle Liebe verhindert einen allzu harten Umgang der Menschen miteinander.

Die positiven Seiten von Naivität finden in ihrer Natürlichkeit heute sehr wohl wieder Beachtung. Eine unvoreingenommene Haltung ermöglicht es, Neues zu entdecken und bringt einen Menschen in den meisten Fällen voran. Diese spezielle Charakterausrichtung zeigt sich nun nicht mehr nur als weibliche Spielart, auch Männer dürfen in einer gleichberechtigteren Gesellschaft leichtere und unbedarftere Verhaltensweisen an den Tag legen. Um der materiellen Konsumwelt zu entfliehen, entstand in unserem Kulturkreis eine Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Nähe zur Natur. Zu Zeiten des Informationsüberflusses, gewinnt Reduktion und die Konzentration auf das Wesentliche an Bedeutung.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Literaturliste

Baumbach, Gerda, *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Band 1, Schauspielstile, Leipzig: Universitätsverlag 2012.

de Beaumont, Jeanne-Marie Leprince, *Lehrreiches Magazin für Kinder zu richtiger Bildung ihres Verstandes und Herzens für die deutsche Jugend eingerichtet von Johann Joachim Schwaben*, Th. 1-4.3., Leipzig: Weidmann 1761.

Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne*, 3. Band, Stuttgart: Metzler 1999.

Destouches, Philippe Néricault, *La Fausse Agnès ou le Poète Campagnard, Vienne en Autriche*: Chez Jean Pierre van Ghelen, Imprimeur de la Cour de sa Majesté Imperiale & Royale, 1752

Diebold, Bernhard, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig/Hamburg: Voß 1913.

Doerry, Hans, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1926.

Dux, Günter, „Macht als Wesen und Widersacher der Liebe“, *Macht, Geschlechter, Differenz*, Hg. Wolfgang Müller-Funk, Wien: Picus 1994, S. 43-62.

Euripides, *Helena*, Berlin: Insel Verlag 2010.

Geisen, Herbert, „Nachwort zu Pygmalion“ in Bernhard Shaw, *Pygmalion*, Stuttgart: Reclam 1990.

Germershausen, Christian Friedrich, *Die Hausmutter in allen ihren Geschäften*, Bd. 5, Leipzig: Junius 1793.

Giraudoux, Jean, *Kein Krieg in Troja*, Frankfurt: Fischer 1959.

Goethe, Johann W. v., *Helena im Mittelalter*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/7264/1>, letzter Zugriff: 20.11.2013 14:20 Uhr

Grenz, Dagmar, „Von der Nützlichkeit und der Schädlichkeit des Lesens. Lektüreempfehlungen in der Mädchenliteratur des 18. Jahrhunderts“, *Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenlektüre und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Hg. Dagmar Grenz/Gisela Wilkending, Weinheim, München: Juventa 1997.

Hochholdinger-Reiterer, Beate, *Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth Bergner – ein Image*, Wien: Braumüller 1999.

Jonas, Doris, *Untersuchungen zu den Komödien von Philippe Néricault Destouches*, Dissertation, Universität Köln: 1969.

Jünger, J. F., *Vorrede zu Verstand und Leichtsinn. In: Lustspiele von I. F. Jünger. III. Teil*, Leipzig 1786.

Jürgs, Michael, *Der Fall Romy Schneider*, München: List 1998.

Klein, Robert, *Heinrich Theodor Rötchers Leben und Wirken*, Berlin: Selbstverl. d. Ges. für Theatergeschichte, 1919.

Kleist, Heinrich von, *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*, Stuttgart: Reclam 1992.

Kleist, Heinrich von, *Ueber das Marionettentheater*, herausgegeben von Gabriele Kapp, Stuttgart: Reclam 2013.

Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. Auflage, Berlin: Gruyter 1989.

Knef, Hildegard, *Romy Schneider - Betrachtung eines Lebens*, Hamburg: Moewig 2007.

Kößler, Gottfried, *Mädchenkindheiten im 19. Jahrhundert*, Gießen: Focus 1979.

Lenssen, Claudia, „Die Sissi-Trilogie 1955, 1956, 1957“, *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Hg. Rainer Rother, Leipzig: Koehler & Amelang 1998.

Lessings Theatralische Bibliothek, Berlin: 1754.

Lessings Hamburgische Dramaturgie. Sämtliche Werke, Hg. Lachmann, 3. Auflage F. Muncker, Stuttgart: 1893.

Link, Charlotte, *Die schöne Helena*, Bergisch Gladbach: Lingen 1985.

Marberg, Lili, *Es war so komisch*, Wien/Leipzig: Europäischer Verlag 1937.

Marschal, Susanne, „Sissis Wandel unter den Deutschen“, *Idole des deutschen Films*, Hg. Thomas Koebner, München: edition text+kritik 1997.

Mayreder, Rosa, *Geschlecht und Kultur*, Jena: Diederichs 1923.

Mentzel, Elisabeth, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M.*, Frankfurt 1882.

Molière, *Die Gezierten*, Übers. von Wolf Graf Baudiddin, Leipzig: Reclam 1940.

Molière, *Die Schule der Ehemänner*, übersetzt von Emilie Schröder, Leipzig: Reclam ca. 1870.

Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982.

Molière, *Tartuffe oder der Betrüger*, neu übertr. Von Hans Weigel, Zürich: Diogenes 1975.

Montagu, Lady Mary, *Briefe aus Wien, Übertragen und Hg. von Maria Breunlich*, Wien: Schendl 1985.

Neis, Edgar, *Erläuterungen zu Henrik Ibsen. Nora. Hedda Gabler*, Hollfeld: Bange 1997.

Ovid, *Metamorphosen*, Stuttgart: Reclam 1971.

Raimund, Ferdinand, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Stuttgart: Reclam 1952.

Reitsch, Hanna, *Fliegen. Mein Leben*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1951.

Saurer, Edith, „Über die Beziehung von Schamhaftigkeit, Öffentlichkeit und Geschlecht“, *Macht, Geschlechter, Differenz*, Hg. Wolfgang Müller-Funk, Wien: Picus 1994, S. 63-90.

Schmid, Chr. Heinr., *Chronologie des deutschen Theaters*, Neuausgabe der „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“ (Bd. 1) von Paul Legband, 1775.

Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, Hamburg: 1794.

Scherer, Ludger, Scherer Burkhard (Hg), *Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo*, Stuttgart: Reclam 2008.

Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentale Dichtung. 1795*, Stuttgart: Reclam 1963.

Schlüchterer, Heinrich, *Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Felber 1910.

Schneider, Romy, *Ich. Romy. Tagebuch eines Lebens*, Hg. Renate Seydel, München: Langen Müller 1988.

- Schwarzer, Alice, *Romy Schneider. Mythos und Leben*, Köln: Kiepenhauer&Witsch 1998.
- Seydel, Renate, *Romy Schneider. Bilder ihres Lebens*, Berlin: Henschel 1987.
- Sichtermann, Barbara, „Männer, Frauen und die Symmetrie“, *Macht, Geschlechter, Differenz*, Hg. Wolfgang Müller-Funk, Wien: Picus 1994, S. 13-29.
- Spinnler, Rolf, *Clemens Brentano oder die Schwierigkeit, naiv zu sein*, Frankfurt am Main: Hain 1990.
- Stackelberg, Jürgen von, *Frauen bei Molière*, Romanistischer Verlag Jakob Hillen, Bonn: 2011.
- Stenzel, Hartmut, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 1987.
- Stenzel, Hartmut, „Nachwort“, Molière, *Die Schule der Frauen*, übertragen von Alexander Schröder, Stuttgart: Reclam 1982.
- Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: 1771-74.
- Töteberg, Michael, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.
- Wolf, Christa, *Kassandra*, München: dtv 1983, 7. Auflage 1999.
- Zentner, Wilhelm, „Nachwort“, Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Stuttgart: Reclam 1952.
- Zimmer Bradley, Marion, *Die Feuer von Troja*, Frankfurt: Fischer 1988, Wiederauflage 1998.

7.2. Sammelwerke

- Das wohlerzogene Frauenzimmer, oder vollständige Anweisung zur weiblichen Erziehung, in einer Reihe Briefe einer Mutter an ihre Tochter, aus dem Engl. von Johann Joachim Schwabe*, Rostock: Koppe 1767.
- Kritische Nachricht von der Schuchischen Schauspieler Gesellschaft*, Danzig: 1758.
- Kürschners Biographisches Theater-Handbuch*, hg. v. Herbert Frenzel und Hans Joachim Moser, Berlin: Gruyter&Co 1956
- Neuer Theater-Almanach 1911, Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, hg. v. der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, Berlin: Günther&Sohn 1911.

7.3. Internet Quellen

Berliner Klassik Datenbanken, *Haude- und Spenersche Zeitung*, „Die Schule der Frauen“, Rezension vom 22.03.1803, http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=354, letzter Zugriff: 15.10.2013, 13:12 Uhr.

Cerny, Karin, „Männer ohne Ideale“, *Berliner Zeitung* vom 30.4.2001, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/liebeskulturpessimistisch--andrea-breth-inszeniert--das-kaethchen-von-heilbronn--im-burgtheater-maenner-ohne-ideale,10810590,9898268.html>, letzter Zugriff: 27.3.2014 22:49 Uhr.

Deutsches Schauspielhaus Hamburg „Die Schule der Frauen“, http://www.schauspielhaus.de/de_DE/repertoire/die_schule_der_frauen.951113, letzter Zugriff: 28.3.2014 18:16 Uhr.

Emig, Günther, „Neues zur Uraufführung in Wien 1810“, in Heilbronner Kleist-Blätter 8/2000, <http://www.xn--das-kthchen-von-heilbronn-pec.de/index.php/kleists-kaethchen-von-heilbronn-auf-dem-theater/13-emig-guenther-neues-zur-urauffuehrung-in-wien-1810>, letzter Zugriff: 8.4.2014 13:39 Uhr.

Ebert, Gerhard, Theaterkritiken, „Das Käthchen von Heilbronn. Vergnügliches Romantik-Spektakel“, in Neues Deutschland vom 16.12.1991, <http://www.berliner-schauspielschule.de/kaethchen.htm>, letzter Zugriff: 27.3.2014 23:26 Uhr.

Eberth, Michael, „Erinnerung an Thomas Langhoff. Im Labyrinth des Übergangs“, http://faustkultur.de/1041-0-Michael-Eberth-ber-Thomas-Langhoff.html#.UzSI_q15Py0, letzter Zugriff: 27.3.2014 23:29 Uhr.

Filmausschnitt auf Youtube, *Sissi*, Romy Schneider als Sissi und Vilma Degischer als Erzherzogin Sophie, <http://www.youtube.com/watch?v=F1Oy2FSU9cs>, min4.53-6.25 letzter Zugriff: 25.3.2014 23:07 Uhr.

Filmausschnitt auf Youtube, *Wenn der weiße Flieder wieder blüht*, Romy Schneider als Evchen Forster und Magda Schneider als Therese Forster, <http://www.youtube.com/watch?v=F1Oy2FSU9cs>, min0.50-3.30 letzter Zugriff: 25.3.2014 22:27 Uhr.

Filmdatenbank, *Die-Schöne-Helena*, <http://www.ofdb.de/film/16026>, letzter Zugriff: 18.6.2013 17:46 Uhr.

Filmdatenbank, *Die schöne Helena – Helen of Troy*, http://www.imdb.com/title/tt0049301/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff 18.6.2013 17:55 Uhr.

Filmdatenbank, *Ludwig II*, http://www.imdb.com/title/tt0068883/?ref_=nm_filmg_act_20, letzter Zugriff: 25.3.2014 23:39 Uhr.

Filmdatenbank, *Mädchenjahre einer Königin*, <http://www.imdb.com/title/tt0047259/>, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:12 Uhr.

Filmdatenbank, *My fair Lady*, http://www.imdb.com/title/tt0058385/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff: 28.3.2014 21:46 Uhr.

Filmdatenbank, *Pygmalion*, http://www.imdb.com/title/tt0030637/?ref_=nv_sr_2, letzter Zugriff: 28.3.2014 20:20 Uhr.

Filmdatenbank, *Sisi*, http://www.imdb.com/title/tt1442136/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:36 Uhr.

Filmdatenbank, *Sissi*, http://www.imdb.com/title/tt0048624/?ref_=tt_rec_tti, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:20 Uhr.

Filmdatenbank, *Sissi. die junge Kaiserin*, http://www.imdb.com/title/tt0049762/?ref_=tt_rec_tt, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:30 Uhr.

Filmdatenbank, *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*, http://www.imdb.com/title/tt0050974/?ref_=nv_sr_2, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:50 Uhr.

Haider-Pregler, Hilde, „*Burgtheater: Kleists „Käthchen von Heilbronn“. Der Liebestraum wird zur konkreten Utopie*“, *Wiener Zeitung* vom 30.4.2001, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/210772_Der-Liebestraum-wird-zur-konkreten-Utopie.html, letzter Zugriff: 27.3.2014 22:04 Uhr.

Hutter, Gardi, <http://www.gardihutter.com/>, letzter Zugriff: 9.2.2014, 18:14 Uhr.

Schalach/Pfarrer, http://wiki-de.genealogy.net/Schalach/Pfarrer#Christian_Friedrich_Germershausen_1748_-_1807, letzter Zugriff: 20.11.2013 22:57 Uhr.

Schmidt, Stefan, *Kritik zu „Die kleinen Meerjungfrau“ vom 21.Dezember 2002*, Dortmunder online Magazin, <http://www.donews.de/oldstuff/meerjungfrau.html>, letzter Zugriff: 21.11.2013 13:49 Uhr.

Stadelmaier, Gerhard, „Liebestoll in Bürgerhöhlen“, Rezension vom 28.3.2014, FAZ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/luc-bondy-inszeniert-in-paris-molieres-komoedie-tartuffe-12867346.html>, letzter Zugriff 29.3.2014 10:26 Uhr.

Théâtre des Varietes, <http://www.theatre-des-varietes.fr/content/1864-et-puis-offenbach-vint.html>, letzter Zugriff: 17.6.2013 12:04 Uhr.

Wagener, H.J., *Abschilderung der Ackermannischen Schauspieler in einem Schreiben an einen Freund in Berlin*, Frankfurt und Leipzig: 1755, S. 12, Online Ausgabe: Halle, Saale: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt 2010, <http://vd18.de/de-ulbsa-vd18/content/titleinfo/3155850>.

7.4. Verzeichnis der Bilder

Filmplakat, *Mädchenjahre einer Königin*, http://www.imdb.com/media/rm3436092672/tt0047259?ref_=tt_pv_md_2, letzter Zugriff: 24.3.2014 20:35 Uhr.

Szenenbild Die Schule der Frauen, Inszenierung Barbara Bilabel als Agnès Antje Schmidt als Arnolphe Michael Mendl, in Piontek, Frank, „Die Schule der Frauen“, *Harenberg Schauspielführer*, Hg. Maurus Pacher, Dortmund: Harenberg Kommunikation 1997, S. 693.

Szenenbild Das Käthchen von Heilbronn, in Gallmeister, Petra, „Das Käthchen von Heilbronn“, *Harenberg Schauspielführer*, Hg. Maurus Pacher, Dortmund: Harenberg Kommunikation 1997, S. 595-597.

Szenenbild Sissi mit Romy Schneider und Karlheinz Böhm, in Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 42.

Titelbild Der Spiegel. 7. März 1956. Überschrift: *Die Jungfrau vom Geiseltasteig*, in Michael Töteberg, *Romy Schneider*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 46.

8. Abstract

Die Anfänge der theaterhistorischen Entwicklung von naiven Rollentypen liegen im 18. Jahrhundert, im 19. erreichten sie den Höhepunkt ihrer Popularität. Nachdem die fixen Fachbezeichnungen, die der Einordnung dienten, in den Ensembleverträgen der deutschsprachigen Theater ab den 20er/30er Jahren des 20. Jahrhunderts bereits wieder abkamen, hielt sich die Bezeichnung *Naive* trotzdem für die betreffenden Figuren der Literatur weiter fort. Naivität charakterisiert einen unverdorbenen, frischen Zugang zur Welt und enthält die Möglichkeit aus eigener Kraft, durch Witz und Charme diese zu entdecken. Die grundlegenden Vorgaben des dazugehörenden Frauenbildes ergaben sich aus Beschränkungen zu Bildungsmöglichkeiten und ungleichen Machtverhältnissen. So konnten sich Mädchen und Frauen lange Zeit in vielen Fällen nur über eine unterstützende Funktion, erst im elterlichen Haushalt als Tochter, dann als Ehefrau und Mutter definieren.

Beispielhafte Mädchenfiguren wie *Agnès* von *Molière*, die in Dramen vielfach kopiert und weitergeführt wurde, so auch von *Destouches* mit *La Fausse Agnès*, schafften es nach etlichen Hindernissen, sich durch angeborene Schlaueit in einer von Männern dominierten Gesellschaft zu behaupten. *Kleist* schuf mit *Das Käthchen von Heilbronn* eine junge Frau, die sich durch nichts davon abhalten lässt, ihre Bestimmung zu erfüllen, sie steht in Verbindung zu ihrem Unbewussten und, obwohl ihr grundlegende Informationen fehlen, geht sie nach vielen Mühen als Gewinnerin hervor. *Malchen* in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* ist die typische Tochterrolle, sie liebt ihren Vater und hilft ihm, wieder auf den richtigen Weg zurück zu finden. *Bernhard Shaw* griff mit *Pygmalion* den Wunschtraum eines Mannes auf, ein noch ungeformtes Geschöpf nach seinem Geschmack zu bilden. Die Hauptfigur *Eliza* behält sich ihre innere Unabhängigkeit und kann so von der Zeit bei ihrem Sprachlehrer profitieren. Mit der mythologischen Figur *Helena* zeigte *Giraudoux* in *Kein Krieg in Troja* den problematischen Zusammenhang von naiver Unbedachtheit und Schönheit.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts nahmen die neuen Medien Film und Fernsehen die

naiven Typen auf. Während am Theater Rollen nicht mehr in Fächer eingeteilt, sondern als eigenständige Charaktere angesehen wurden, forderte der Absatzmarkt des Kinos eine Spezialisierung. Ein Starsystem entstand, SchauspielerInnen wurden von PR-Abteilungen in Zeitschriften und Illustrierten immer wieder in eine bestimmte Richtung präsentiert. Auch das Privatleben sollte auf die, als passend erachtete Richtung, ausgerichtet werden und die Stars spielten oft ähnliche Typen in den unterschiedlichen Filmen. Am Beispiel *Romy Schneider* lässt sich diese eingeschränkte Zuordnung zum jungfräulich-unschuldigen Typus der *Naiven* nachverfolgen. Erst als sie in Frankreich lebte, konnte sie sich aus den Zwängen dieser Rollen befreien. Ihr Weg spiegelt das Bestreben vieler Frauen, aus nicht selbstgewählter Unmündigkeit und einem auf bestimmte Muster festgelegten Leben zu ganzheitlichen Gestaltungsmöglichkeiten im Beruf und auch privat zu gelangen.

9. Kurzlebenslauf

Rita Hatzmann

geboren in Wien

1985 - 1989 Volksschule in Eggelsberg, Oberösterreich

1989 - 1997 Gymnasium BGIII in Salzburg, 1997 Matura mit Auszeichnung

Tanzausbildung (Ballett, klassische Tänze), Gesang, Klavier

1997 - 2001 Schauspielstudium an der Anton Bruckner Universität in Linz, Abschluss im Mai 2001 mit staatlichem Diplom

2001 - 2003 Ensemblemitglied am Stadttheater Dortmund

2003 - 2004 Ensemblemitglied am Stadttheater Klagenfurt

seit 2002 Mitwirkung als Schauspielerin in diversen Film- und Fernsehproduktionen

2008 - 2014 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

2010 - 2011 Engagement als Schauspielerin am Burgtheater Wien

2013/14 Regieassistenzen bei Leo Bauer für „Flotter 4er“, „Wir sind Kaiser“, „Helden für nix“

Film-/Fernsehrollen (Auswahl):

2013 „La belle & la bête“ Pathé/Studios Babelsberg, Rolle: Belle DB, Regie: Christophe Gans

2012 „Das Werwolfspiel“ Riegerfilm, Rolle: Kathi, Regie: Johanna Rieger

2012 „Cop Stories“ ORF Gebhardtfilm; Rolle: Weiblicher Gast, Regie: Christopher Schier

2011 „Schlawiner“ ORF/BR Serie, Breitwandfilm; Rolle: Mieterin, Regie: Paul Harather

2009 „Sisi“ RAI/ORF/ZDF; Rolle: Zofe von Sisi, Regie: Xaver Schwarzenberger

2009 „Detektiv wider Willen“ ARD/ORF; Rolle: Eva Sowinetz, Regie: Xaver Schwarzenberger

2008 „Lilly Schönauer: Für immer und einen Tag“ ARD/ORF; Rolle: Verkäuferin, Regie: Holger Barthel

2007 „Alles wird gut“ 30 min Spielfilm; Rolle: Nola, Regie: Antonia Stabinger

2006 „Paradise Island“ online Serie Visual Kings; Rolle: Michelle Klemente, Regie: Alex Hölzl

2004 „Dracula“ WDR Comedy; Rolle: Mariella, Regie: Thomas Menke

2004 „Der Glöckner von Notre Dame“ WDR Comedy; Rolle: Esmeralda, Regie: Thomas Menke

2002 „Guildo Horn & Rita Hatzmann“ ARD/WDR Comedy; Rolle: Rita, Regie: Christian Kapp

Theaterrollen (Auswahl):

2014 „Nacht in Venedig“ von Genée/Johann Strauß; Rolle: Barbara Delaqua, Regie: Prof. Wilhelm Schupp, Stadttheater Bad Hall

2014 „Verweigert den Krieg“ Text von Helen Keller/Wilhelm Jerusalem; Rolle: Helen Keller, Regie: Herbert Gantschacher, Schauspielhaus Wien

2013 „Die Nervensäge“ von Francis Veber; Rolle: Pensionswirtin, Regie: Leo Bauer, Kammerhofer Bühne Amstetten

2011 „Helena“ von Euripides/Handke; Rolle: Griechenmädchen, Regie: Luc Bondy, Burgtheater Wien

2010 „Im weißen Rössl“ von Ralph Benatzky; Rolle: Piccolo, Regie: Heinz Hellberg, Operettenbühne Wien

2008 „Der Garten im Schrank“ von Warren Rosenzweig; Rolle: Tochter, Regie: Warren Rosenzweig, Jüdisches Theater Austria

2007 „Woyzeck“ von Georg Büchner; Rolle: Marie/Käthe, Regie: Herbert Gantschacher, Theater Arbos

2006 „Das Ziel der Verschollenen“ von Thomas Mandl; diverse männliche Rollen, Regie: Herbert Gantschacher, Toihaus Theater Salzburg

2006 „Zabibi und Muzalifa“ von Bente Jonker; Rolle: Muzalifa, Regie: Klaudia Reichenbacher, Theater Kaendace Graz

2005 „Der vertagte Heldentod“ von Thomas Mandl; Rolle: Martha, Regie: Herbert Gantschacher, Gedenkzentrum Prora auf Rügen

2004 „Das Gespenst von Canterville“ Musical von Robert Persché; Rolle: Washington, Regie: Robert Persché, Stadttheater Klagenfurt

2003 „Diese Männer“ von Simon Mayo; Rolle: Cloris, Regie: Johanna Weißert, Stadttheater Dortmund

2003 „Die Grenze“ von Suzanne Osten; Rolle: Valentine, Regie: Andreas Gruhn, Stadttheater Dortmund

2002 „Vincent“ von Andreas Gruhn; Rolle: Margot/Rachel, Regie: Andreas Gruhn, Stadttheater Dortmund

2002 „Die kleine Meerjungfrau“ von Matthias Komm nach H. C. Andersen; Rolle: Kleine Meerjungfrau, Regie: Matthias Komm, Stadttheater Dortmund

2001 „Die Schneekönigin“ von Andreas Gruhn nach H. C. Andersen; Rolle: Gerda, Regie: Andreas Gruhn, Stadttheater Dortmund

2001 „Strawberry Fields“ von Stephen Poliakoff; Rolle: Charlotte, Regie: Johanna Weißert, Stadttheater Dortmund

2001 „Die Nächte der Schwestern Bronte“ von Susanne Schneider; Rolle: Emily-Jane, Regie: Joachim Rathke, Landestheater Linz

2001 „The Rocky Horror Show“ Musical von Richard O´Brian; Rolle: Janet, Regie: Daniel Pascal, Stadttheater Steyr

2000 „Der Raub der Sabinerinnen“ von Franz und Paul von Schönthan; Rolle: Paula, Regie: Daniel Pascal, Landhaushof Linz

Sprachkenntnisse:

Englisch (ausgezeichnet), Latein, Französisch, Italienisch, Spanisch (gut)