

Transgression von Geschlechterrollen¹

Cross-Dressing und Travestie in Front- und Gefangenentheatern des Ersten Weltkriegs

Julia B. Köhne, Britta Lange

Abstract: *During World War I, a remarkable phenomenon appeared on the various front lines as well as in numerous international prison camps: soldierly theater performers imitated »ladies« by putting on female clothing and behaving, in terms of gestures and mimicry, like »women.« The cross-dressers, who performed for their comrades or a civilian audience, enjoyed great popularity, many times exceeding their moment as stage stars. Their transformation via travesti seemed to capture the imagination of those watching, not infrequently in the sense of erotic interest. Therefore, it was discussed in the war years how this was to be assessed against the background of sexual-scientific debates, for example with regard to theories on homosexuality and »transvestism« (Transvestitismus). Contemporaries assigned different functions to the reception of this particular theater form: Some positions assumed that war theater offered a humorous distraction from the horrors of everyday warfare and gave comfort and confidence to soldiers and officers who were often psychologically traumatized and physically exhausted. Others emphasized that those suffering from »sexual need« found here a projection and identification surface for the most diverse longings and desires. Still others interpreted the voyeuristic enjoyment of the imitated female role as a surrogate for the few or completely absent women in the front context and in prison camps. This essay examines*

1 Der vorliegende Aufsatz ist eine überarbeitete und erweiterte Version dieser Erstveröffentlichung: Köhne, Julia/Britta Lange. Mit Geschlechterrollen spielen. Die Illusionsmaschine Damenimitation in Front- und Gefangenentheatern des Ersten Weltkriegs. In *MEIN KAMERAD – DIE DIVA. Theater an der Front und in Gefangenenerlagern des Ersten Weltkriegs*, hg. v. Dies./Anke Vetter. München: edition text + kritik, 2014, 25–41. Wir danken dem Verlag edition text + kritik herzlich für die Genehmigung des Wiederabdrucks größerer Textteile.

written, photographic, and cinematographic sources from various European archives, utilizing background in gender theory.

Keywords: *First World War; Female Impersonation; Female Impersonators; Cross-Dressing; Drag; Travesty; Transvestitism; Front Theater; Prisoner-of-War Camp*

Abb. 1: »Humor in Feindesland — Ein Liebespaar in vorderer Linie«, offizielle Postkarte aus dem Ersten Weltkrieg. Quelle: Schwules Museum Berlin, Sammlung Travestie



Wie ein Märchen klingt die Erzählung von den Damendarstellern, die aus elenden Baracken, aus einem Nummerndasein, wie leuchtende Sterne aufstiegen und gefeierte Primadonnen wurden. Ihr beispielloser Triumph, ihre unbestrittene Herrschaft über die großen Gefangenenerlager eröffnet einen Blick in die verschwiegenen Seelennöte von Hunderttausenden.
—Pörzgen, *Theater ohne Frau*, 1933 [1929]

Szene 1: Diven im Bild

Ein Mann und eine Frau posieren Arm in Arm und schauen lächelnd in die Kamera (Abb. 1). Das Photo eines Pärchens, vielleicht verlobt. Er mit Schnurrbart, in feinem Anzug und Zylinder tragend, sie in langem Rock und mit großem weißem Schleier am Hut. Sie? Ein wenig größer als er und mit ähnlicher Fußbekleidung wie er: Soldatenstiefeln. Das kurze Stutzen, das Betrachter*innen des Bildes überkommen kann, löst sich erst durch die aufgedruckte Bildunterschrift auf: »Humor in Feindesland – Ein Liebespaar in vorderer Linie«. Es handelt sich um eine Bildpostkarte aus dem Ersten Weltkrieg, die deutsche Soldaten an der Front außerhalb der Kampf- und Kriegshandlungen darstellt. Sie ist ein Mann in Travestie, ein Mann in Frauenkleidern. Der »Humor«, der Witz besteht darin, dass ein Mann sich als Frau verkleidet, und wird dadurch gesteigert, dass der verkleidete und der andere Mann sich als heterosexuelles »Liebespaar« inszenieren: In Anspielung auf eine Verlobung oder Ehe repräsentieren sie die staatlich gestützte und kulturell-gesellschaftlich anerkannte Institution der heterosexuellen Partnerschaft.

Was vor dem Hintergrund der wilhelminischen Moral, der herrschenden Gesellschafts- und Geschlechterordnung ein Tabubruch sein müsste – die Andeutung der ›Tarnung‹ eines Mannes als Frau, möglicherweise einer verdeckten homosexuellen Verbindung – ist in diesem spezifischen Zusammenhang keiner. Die deutsche Propaganda über die Front erlaubte unter dem Verweis auf den »Humor«, Travestie vorzuführen, insofern gewährleistet schien, dass dies nicht als Bedrohung der bestehenden Ordnung, sondern gerade als Stabilisierung der Ordnung im Krieg geschah: Beispiele von »Humor an der Front« – und dazu zählten auch Männer in Frauenkleidern – sollten zeigen, dass die deutschen Soldaten Freizeit hatten, sich vergnügen durften und es auch taten, beim Verkleiden und Theaterspiel ebenso wie beim Sport und in Bibliotheken. Der »Humor« lenkte vom Grauen des Kriegs ab, von Blut, Qual und Tod.

»Humor« verkleidete in konsumierbarer Form die historische Tatsache, dass Frontsoldaten – ebenso wie Kriegsgefangene und Internierte in Zivilgefangenenlagern – Gemeinschaften waren, die nur aus Männern bestanden. Dass sie die fehlenden Frauen durch eine Art Karneval mit Verkleidungen und durch Geschlechterrollenspiele ersetzten, wurde in der offiziellen Propaganda als positiv vermarktet. Der Umgang mit dem Mangel konnte gleichsam als Beweis für die mentale Stärke und den kontinuierlichen Patriotismus der Frontsoldaten ausgelegt werden.

Als Frauen verkleidete Männer waren an den Fronten und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs in verschiedenen Szenen zu finden, am häufigsten sicher im Zusammenhang des Theaterspiels. Theaterspiel mit Damendarstellern an der Front und in Gefangenenlagern war kein rein deutsches, sondern ein internationales Phänomen, das auch in österreichisch-ungarischen, britischen (Collins 2004), französischen, russischen und zahlreichen anderen nationalen Kontexten auftauchte (Vetter 2014). Dabei war die Inszenierung von Travestie nicht unbedingt an eine explizite Theaterbühne gebunden. So kostümierten sich etwa deutsche Gefangene im Gefangenenlager in Knockaloe auf der Isle of Man bei Festivitäten im Lager als weibliche Bedienungen. Manche Inszenierungen von Männern in Frauengewändern fanden möglicherweise vor allem für die Produktion von nationalistischen Propagandamaterialien wie Postkarten statt. Der Historiker Martin Baumeister konstatierte in seiner pointierten Studie *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur* über das gleichnamige Phänomen zwischen 1914 und 1918 hinsichtlich der Damendarsteller an der Front, dass die »karnevaleske Konfusion der Geschlechteridentitäten in der Kriegszone« offenbar nicht als Tabubruch galt, »sondern vielmehr als beliebte, auch von hohen Stellen geförderte Praxis männlich-militärischer Geselligkeit« (Baumeister 2005: 266). Wie er darstellt, trafen in den Damendarstellern auf Bühnen an der Front zwei Traditionslinien zusammen: jene des damals so genannten Transvestitismus im militärischen Umfeld und jene des komischen und/oder erotischen Verwirrspiels mit Geschlechteridentitäten im Unterhaltungstheater. Diese Kombination, so Baumeister, könne erklären, warum die Frauendarstellung durch Männer »trotz möglicher Assoziationen mit streng tabuisierten sexuellen Praktiken und Orientierungen keineswegs als anstößig betrachtet werden musste« (ebd.: 268). So zirkulierten Postkarten mit »Liebespaaren« von verkleideten Frontsoldaten mit offizieller Billigung. Erst die Rückseite solcher Karten, die an Angehörige in der Heimat adressiert waren, konnte auch im übertragenen Sinne anders beschriftet werden. Das »Liebespaar in vorderer Linie« ging am 26. Juni des Jahres 1916 an die

»Liebe Schwägerin«. — Was diese beim Empfang gedacht haben mag, als sie die in die Ecke gequetschte Bemerkung las, ist nicht überliefert: »Ist das nicht ein schönes Pärchen?«.

Die Bilder und Texte über Damendarsteller im Ersten Weltkrieg, die der Band *MEIN KAMERAD – DIE DIVA* aus dem Jahr 2014 anhand von historischen Quellen präsentiert (Köhne/Lange/Vetter 2014), erzählen nicht nur eine Geschichte, sondern viele, indem sie ein Panorama von Konstellationen und Fragen auffächern. Sie zeugen von einer besonderen Epoche der Theaterwie der Mediengeschichte, aber auch von einem speziellen Abschnitt der Körper- und Geschlechtergeschichte, von Erosionen der Geschlechterrollen und heterogenen Sexualitäten. Texte und Bilder zum Phänomen des Cross-Dressing stellen ein eigenes Kapitel in der queer-feministischen Geschichtsschreibung zum Ersten Weltkrieg dar.² Der Historiker Jason Crouthamel hat in seiner Monographie *An Intimate History of the Front* anhand von Briefen und Tagebucheinträgen das weit ausgreifende ›Spektrum der Maskulinitäten‹ untersucht, das während des Weltkriegs von deutschen Frontsoldaten gelebt wurde (Crouthamel 2014). In diesem ›intimen Universum‹ wurden hegemonale Männlichkeitsideale neu verhandelt und heterosexuelle Geschlechterklischees überschritten. Neue Geschlechtsidentitäten, Emotionalitäten und Sexualitäten wurden kreativ erprobt und das traditionelle, heldenhafte, aufopferungsvolle, männliche Kriegerideal in Frage gestellt.

Nicht zuletzt reflektieren die (bewegt-)bildlichen Zeugnisse zu Cross-Dresser-Szenen kulturelle, soziale und psychologische Entwicklungen, persönliche und biographische Verstrickungen ebenso wie zeitgenössische wissenschaftliche und intellektuelle Beschäftigungen mit dem Thema. Als schriftliche Quellen werden im vorliegenden Beitrag neben Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, Autobiographien und offiziellen Berichten aus der Weltkriegszeit vor allem die Schriften von Hermann Pörzgen herangezogen (Pörzgen 1933, 1935). Pörzgen fungierte im Jahr 1927 als Kurator einer Theaterausstellung in Magdeburg, in der Teile der Kölner Theatergeschichtlichen Sammlung, die damals von Carl Nießen geleitet wurde (Niessen 1940),³ sowie

2 Für einen Überblick über die Entwicklung der Sexualwissenschaft während des Ersten Weltkriegs: Kühl 2022.

3 Nießen hatte am 16. Januar 1925 als Privatdozent am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln einen Aufruf gestartet, in dem er »alle Mitglieder und Leiter von Front- und Gefangenenlager-Theatern« aufforderte, ihm Berichte und Bildungsmaterialien zukommen zu lassen, um dieses kriegskulturelle Phänomen in einem Sammelwerk auszuleuchten: »Es ist eine Ehrenpflicht aller, die am deutschen Kriegs-

zahlreiche Dokumente zum Phänomen des Kriegs- und Gefangentheaters ausgestellt wurden (Förster/Marx 2014).

Die Bilder, die in diesem Beitrag gezeigt werden, stammen aus internationalen Archiven und zeigen, dass die Praxis des Damendarstellens an der Front nicht nur weit verbreitet war, sondern über die Jahrzehnte als archivierungswürdig galt. In der wissenschaftlichen Forschung wurde das Phänomen des Fronttheaters vor allem durch Baumeister und weiter im Band *MEIN KAMERAD – DIE DIVA* untersucht (Krivanec 2014). Eine fundierte und ausführliche Analyse speziell des Phänomens des Theaterspiels in Gefangenenlagern ist nach wie vor ein Desiderat, ebenso wie eine umfassende Untersuchung über die Damendarsteller des Ersten Weltkriegs. Diese Forschungslücke systematisch zu schließen, war nicht der Anspruch von *MEIN KAMERAD – DIE DIVA*. Vielmehr beschäftigten sich das Ausstellungsprojekt und die Publikation mit unterschiedlichen Facetten sowie Materialien und gaben Einblicke aus verschiedenen (theater-)historischen, kulturwissenschaftlichen und gendertheoretischen Perspektiven. Ihr Anliegen war es, die Diskussion und Untersuchung von Damendarstellern im Ersten Weltkrieg für zukünftige Forschungen anzuregen. Mittlerweile wurde die Forschungslinie bis in den Zweiten Weltkrieg weiterverfolgt, was sich in Martin Dammanns Photoband *Soldier Studies. Cross-Dressing in der Wehrmacht* (2018) manifestiert, in dem umfangreiches Bildmaterial zu Fronttheatern und Kriegsgefangentheatern bereitgestellt wird (Dammann 2018).⁴ Der von Harald Welzer kommentierte

theater mitgeholfen haben, die Lebensdokumente künstlerischen Daseinswillens aus schwerster Zeit zusammenzutragen. Ungeschminkte Wahrheit sei das oberste Kennzeichen des Sammelwerkes: auch die Geschmacksverirrungen sollen nicht beschönigt werden, damit man für alle Zeiten das Kriegstheater erkennen kann [...] wie es wirklich war«. Das Zitat kündigt von dem Interesse, das theatrale Wirken (»die Freude an der mimischen Verwandlung« [1933], Niessen, 1940: 9) während des Ersten Weltkriegs für memoriale Zwecke möglichst unverfälscht und in futurologischer Perspektive zu konservieren. Dabei wird die Besonderheit der Persistenz des Künstlerischen unter Extrembedingungen betont sowie die »Ehrenpflicht« (eigentlich ein soldatisches Idealbild), im Nachhinein über diese Kulturleistung (»irdischer Unsterblichkeit«, »Kunstfreude«, »Transzendenz«, Erhebung aus dem »grauen Alltag« und »Höherentwicklung«, Niessen, 1940: 1–15) zu berichten (s. Nießen 1925: 29).

- 4 Siehe außerdem diese *Spiegel*-Fotocollage von Solveig Grothe: »Wehrmachtssoldaten in Frauenkleidern«. »Deutsche Soldaten, jederzeit mannhaft, sittenstreng und hart wie Kruppstahl – Hunderte von Privatfotos ergeben ein ganz anderes, rätselhaftes Bild. Der Künstler Martin Dammann hat sie gesammelt: Crossdressing im Zweiten Weltkrieg.« (15.11.2018): <https://www.spiegel.de/geschichte/wehrmacht-und-crossdr>

Band präsentiert Dutzende Amateurphotographien von Cross-Dressing-Szenen, die Wehrmachtssoldaten von sich und ihren Kollegen machten, was im Widerspruch zur nationalsozialistischen Ideologie stand.

Szene 2: Cross-Dressing

Das Auftauchen von Cross-Dressern auf internationalen Bühnen in Kriegs- und Gefangenentheatern des Ersten Weltkriegs war keine Neuheit. Bereits mehrere Jahrzehnte vor Beginn des Ersten Weltkriegs war das Phänomen in Kultur, Gesellschaft und Wissenschaft bekannt und verbreitet. Cross-Dressing, der Wechsel zur Kleidung des anderen Geschlechts, zuweilen verbunden mit dem Wechsel des sozialen Geschlechts, geriet vor allem auf dem Höhepunkt der humanwissenschaftlichen Geschlechterdebatten innerhalb der psychiatrischen Sexualpathologie des späten 19. Jahrhunderts in den medizinischen Blick, im Rückgriff auf tradierte Konzepte der ›Mischgeschlechtlichkeit‹. Cross-Dressing wurde wie Homosexualität als ›abweichendes‹ Verhalten verstanden, die Spielarten waren nur graduelle Abstufungen: »Cross-Dressing wurde Symptom und Diagnose zugleich« (Herrn 2012: [o.S.]). Der Medizinhistoriker Rainer Herrn beschreibt, wie sich die Definition des Cross-Dressing seit Ende des 19. Jahrhunderts sukzessive von seiner sexualpathologischen Einbettung ablöste. Nunmehr wurde es weniger, wie bislang, als ›konträre Sexualempfindung‹ denn als Ausdruck einer in wissenschaftlichen Termini schwer fassbaren, komplexen sexuellen Orientierung und eines ebenso schwer benennbaren erotischen Begehrens wahrgenommen. Es lag jenseits einfacher Kategorien und Typologisierungen (Herrn 2005: 42). Auch das Unterhaltungsgenre der Damenimitation im Bühnenkontext erfreute sich bereits lange vor Beginn des Weltkriegs größter Popularität und Beliebtheit und wurde von Cross-Dressern als Möglichkeit gesehen, in passionierter Weise der Lust an der gegengeschlechtlichen Verkleidung im fetischisierten ›Weiberrock‹ nachzukommen. Ob hierdurch abweichende ›conträre Sexualempfindung‹ (Carl Westphal), wozu auch Homosexualität zählte, ausagiert wurde, ob sich ›Pseudohomosexualität‹ und der ›Wahn der Geschlechtsumwandlung‹ (Iwan Bloch) artikulierte oder ob über den Umweg der Effeminierung die heterosexuelle Begehrensrichtung bestärkt wurde oder noch etwas anderes,

essing-soldaten-in-frauenkleidern-a-1238147.html#fotostrecke-ob1ecd24-0001-0002-0000-000000165078 (Zugriff 3.9.23).

wurde unter Zeitgenossen heftig debattiert.⁵ Magnus Hirschfelds Modell »sexueller Zwischenstufen« (Hirschfeld 1905) und seine Überlegungen zu »Intersexualität«, die er unter anderem in seiner mehrbändigen *Sexualpathologie* (1917–1920) entwickelte, machte die Schwierigkeit der Zuordnung von Cross-Dressern sichtbar, deren »Anomalie« sich nunmehr in ungezählten »Geschlechtsübergängen« aufzulösen schien und damit zerstreut sowie flexibilisiert wurde.⁶ Den Cross-Dressern wies Hirschfeld zunächst in seiner Systematik keine eigenständige Kategorie zu, führte aber in Auseinandersetzung mit zahlreichen Fachvertretern später den Begriff des Transvestitismus ein (Hirschfeld/Gaspar 1995 [1930]: 227):

Eine eigene Kategorie neben den Homosexuellen weiblicher Wesensart stellen die Transvestiten dar. Die sehr brauchbare Hirschfeldsche Formel unterscheidet zwischen Homosexualität und Transvestitismus je nachdem die Mischung der Geschlechtsmerkmale (also der männliche Feminismus oder die weibliche Virilität) sich auf den Geschlechtstrieb oder auf die »sonstigen seelischen Geschlechtszeichen« erstreckt. Im Übrigen macht Dr. Magnus Hirschfeld aufmerksam, daß Transvestiten durchaus nicht homosexuell sein müssen. Aus seiner reichen Erfahrung zitiert er eine Unmenge Fälle, in denen transvestistische Frauen und Männer nur mit Individuen des anderen Geschlechts, also durchaus normal heterosexuell, verkehren konnten.) Demnach haben wir es bei männlichen Transvestiten mit Männern zu tun, die seelisch als Vollweiber aufzufassen sind, die ein unwiderstehlicher Drang treibt, sich nach Weiberart aufzuführen, ausgesprochen weibliche Berufe auszuüben und sich vor allen nach Frauenart zu kleiden. *Dieser erotische Verkleidungstrieb* ist eben das ausschlaggebende Moment im Transvestitismus.

Die *Sittengeschichte des Weltkriegs*, die erst längere Zeit nach dem Krieg geschrieben und 1930 veröffentlicht wurde, machte sich zur Aufgabe, die Wechselwirkungen zwischen Krieg, Erotik und Sexualität darzustellen (ebd.: VII–XX, hier XX) und widmete sich dem Phänomen des Transvestitismus. Den dort zitierten wenigen Berichten zufolge sei bei Transvestiten das Gefühl ausgeprägt ge-

5 Z. B. W. S. 1901: 313–325. Vgl. auch Herrn Schnittmuster 2005: 45, 50–51.

6 Dornhof, Dorothea: Brauchen wir wirklich ein wahres Geschlecht? Vortrag am 1.11.2005 auf dem Symposium: »Bestandsaufnahme und Perspektive der Kulturwissenschaften aus der Sicht der Gender Studies«, an der Universität Potsdam. Der Vortrag wurde zum ersten Mal 1999 in Kyoto gehalten, Deutsches Seminar der Gakushuin Universität Tokio und Goethe-Institut Kansai.

wesen, dass ihnen der Kriegsdienst unmöglich war, und sie seien oft »hysterisch« erschienen (ebd.: 298–300).

Im Ersten Weltkrieg wurde das Cross-Dressing, das seine soldatischen Darsteller äußerlich verweiblichte, als privates Phänomen außerhalb der Bühne wegen der Verwischung der Geschlechtergrenzen in vielen Fällen als pathologische Erscheinung aufgefasst. Es drohte die Ordnungsweise des Heers zu unterminieren und galt zudem als potentiell ansteckend. Laut Herrn wurde infrage gestellt, ob Cross-Dresser überhaupt als »militärtauglich« einzustufen seien. Häufig wurden sie in Bereichen im Arbeitsdienst, zum Beispiel als Köche, nach Möglichkeit fernab des Gefechts eingesetzt. Herrn nennt das Beispiel eines Transvestiten, der 1931 retrospektiv resümierte: »Vier Wochen Dienst, dann Lazarett, Genesungsheim, Regimentsküche und zuletzt wurde ich Bursche. Ein einsichtsvoller Militärarzt bewirkte, daß ich im Frühjahr 1918 entlassen wurde, obgleich ich keine Krankheit hatte, der man mit dem Seziermesser oder Medizinflasche zu Leibe gehen konnte«. ⁷ Cross-Dresser standen nicht nur unter Verdacht, wehruntauglich zu sein, sondern wurden vielfach auch mit Spionage in Verbindung gebracht. Sie wurden als Homosexualität unter Kameraden fördernd angesehen und als Verführer zu gleichgeschlechtlicher Liebe eingestuft. ⁸ Herrn spricht von einer »Angst vor ›Ansteckung‹ anderer Soldaten und Offiziere« mit der Effeminiertheit der Cross-Dresser: »Denn darin sahen die Behörden eine das Militär destruierende Gefahr. Transvestiten wurden wegen ihrer bekanntermaßen unheroischen Einstellung zum Krieg, vor allem aber wegen der ›Gefahr‹ sexueller Kontakte mit anderen Militärs beargwöhnt« (Herrn 2005: 97).

Die *Sittengeschichte* Hirschfelds referiert einen Fall, bei dem sich ein Transvestit angeblich in Frontkasinos unerkannt mit Männern eingelassen habe, und konstatiert, dass Transvestitismus und »das bekannte Treiben der Offizierskasinos und Frontheater, wo als Frauen verkleidete Soldaten stets eine große Rolle spielten (wenn auch keine so große wie im Kriegsgefangenenleben [...]) zusammenhingen: Dieser Zusammenhang ist zu einleuchtend, um weiterer Erklärungen zu bedürfen« (Hirschfeld/Gaspar 1995 [1930]: 301). Doch aus heutiger Perspektive kann es nicht darum gehen, ein solches Phänomen mit einer einseitigen Erklärung zu belegen. Vielmehr stellt sich die Frage, in welches Netz von gesellschaftlichen Bedeutungen, von militärischen und

7 *Garçonne* 1931, 12, zit.n. Herrn 2005: 97; Hirschfeld 1918: 145–147.

8 Vgl. Herrn 2005: 95–97.

sozialen Kontexten, von kulturellen Codierungen, aber auch von wissenschaftlichen und psychologischen Denkmustern der Zeit die Phänomene des Rollenwechselspiels und die Transgression von Geschlechterrollen verwickelt waren.

Szene 3: Theater und Damendarsteller im Ersten Weltkrieg

»Wir alle spielen Theater«, so betitelte Erving Goffman seine Studie zu Selbstdarstellung im Alltag von 1959 provokativ (Goffman 2011 [1959]). Das Innovative seines Konzepts bestand darin, mit den Begrifflichkeiten des Theaters jene Rollen zu identifizieren und zu unterscheiden, die einzelne Subjekte in verschiedenen Lebenslagen und Positionen annehmen und ausüben. In den darauffolgenden Jahrzehnten des theoretischen Umgangs mit sozialen Rollen und Performativität wurde zunehmend bestritten, dass es ein »hinter der Rolle«, eine Essenz von Subjektivität gebe, die unmaskiert sei. Das »Subjektive« oder das »Private« stellen sich demnach als wechselnde Rollen dar, die eine historische Person in ihrem Leben einnimmt. In diesem Sinne ist auch die Rede von sozialen Rollen und Rollenbildern zu verstehen, ebenso wie die von Geschlechterrollen: Es ist unproduktiv zu fragen, ob die Rolle mit der »Wesenhaftigkeit des Individuums« übereinstimmt oder nicht. Vielmehr gilt es nachzuvollziehen, welche Faktoren und Vorstellungen – historischer, sozialer, kultureller, politischer oder religiöser Art – diese Rolle überhaupt erst hervorbringen und bestimmen. Auch hinsichtlich der sie produzierenden Bedingungen sind soziale Rollen im alltäglichen Leben und Bühnenrollen in einer Theateraufführung oder jenseits dessen genau zu unterscheiden. Ihre Untersuchung lässt sich genau an dem Punkt verbinden, an dem nach kulturellen Mustern und gesellschaftlichen Vorstellungen gefragt wird, die diese Rollen generieren, anfechten oder verändern.

Dass der Erste Weltkrieg einen historischen Einschnitt für viele Lebensbereiche der Kriegsteilnehmer und Zivilpersonen der involvierten Staaten bedeutete und sich maßgeblich auf Rollenmuster im Bereich der Geschlechterverhältnisse und von Sexualität auswirkte, ist unbestritten – dies hat nicht zuletzt Hirschfeld in seiner *Sittengeschichte* eindrücklich belegt. Im Deutschen Reich fehlten die als Soldaten eingezogenen Männer in den traditionellen Berufen und den Familien. Wie gerade auch aus der Kriegspropaganda bekannt ist, übernahmen Frauen daher Positionen in Berufen, die sie vorher kaum ausgeübt hatten, etwa als Arbeiterinnen in den Munitionsfabriken, Bahnfahrerinnen

nen und als Geschäftsführerinnen, was von der zeitgenössischen Propaganda als Kriegsbeitrag inszeniert wurde. Doch zeigt die neuere Sozialforschung, dass Frauen während des Kriegs nicht unbedingt erstmalig Erwerbstätigkeiten aufnahmen, sondern schon vor dem Krieg ein Tätigkeitswechsel berufstätiger Frauen in männliche Arbeitsverhältnisse erfolgt war (Daniel 1993, Rouette 2000). In diesem Vorkriegstrend drängten insgesamt immer mehr Frauen in die Erwerbstätigkeit. Dies lässt jedoch nicht automatisch den Schluss zu, dass damit die bestehende Geschlechterordnung, maßgeblich durch die traditionelle Dichotomie von (überlegener) »Männlichkeit« und (unterlegener) »Weiblichkeit« geprägt, in Frage gestellt oder gar umgeworfen wurde.

Auch für das Geschehen auf den Bühnen in städtischen Theatern ebenso wie für Front- und Gefangenentheater während des Ersten Weltkriegs lässt sich beobachten, dass die Geschlechterverhältnisse häufig in stereotyper Form thematisiert wurden (Abb. 2) und diese Inszenierungen nicht selten zugleich quer zum tradierten wilhelminischen Rollenverständnis der Vorkriegszeit lagen. Baumeister hat gezeigt, dass die antagonistische Struktur des Kriegs auf den Bühnen der Heimatfronttheater auf den Kampf der Geschlechter übertragen wurde: ›Frauen in Uniform‹, die in den Krieg ziehen, war dabei nur eine von vielen Varianten.⁹ Trotz aller scheinbar emanzipativen Rollenwechsel auf dem Theater bedeutete dies nicht unbedingt gesellschaftliche Emanzipation oder einen Fortschritt hinsichtlich des Aufbrechens starrer Rollenmodelle, sondern eher ihre Affirmation. Die eigentliche Machtverteilung – das Patriarchat – blieb dabei unangetastet.¹⁰

9 Vgl. Baumeister 2005: 76–92.

10 Vgl. ebd.: 269.

Abb. 2: »Kriegsgef.-Lager Cottbus, Franz.-Theater«, Photo: Paul Tharan. Quelle: Städtische Sammlungen Cottbus, Fotosammlung, Konvolut Kriegsgefangenenlager Cottbus (No. 873)



Abb. 3: »Fritz als Bühnenstern/Der Feldgrauen im Osten«, Postkarte, Erster Weltkrieg. Quelle: Schwules Museum Berlin, Sammlung Travestie



Doch leistete das europäische Unterhaltungstheater während des Kriegs zugleich einen interessanten diskursiven Beitrag zu den in Bewegung geratenen Frauen- und Männerrollen sowie zu Familien- und Geschlechterverhältnissen, indem es Traditionen und ihre Störungen und Durchbrechungen auf der Bühne ausprobierte und im konkreten wie übertragenen Sinne des Wortes durchspielte (Abb. 3). Obwohl eher selten vom politischen Willen zur Emanzipation getragen, kann doch die Störung dieser Ordnungen auf der Bühne als Symptom für das öffentliche Interesse an Verhandlungen über Familienstruk-

turen, Geschlechterrollen und Sexualität gelesen werden.¹¹ Die Wirkmacht des Rollenwechsels in Frage zu stellen und die Bedeutung der Geschlechterrollen an sich zu definieren, voneinander abzugrenzen und umzubesetzen, war eine Diskussion, die sich auch in anderen Bereichen, in wissenschaftlichen Untersuchungen und intellektuellen Auseinandersetzungen spiegelte.

Szene 4: Illusionsspiele. Vorbedingung Schützengraben, frühe Kriegspsychologie, Imitation bürgerlicher Weiblichkeitsentwürfe

Was waren Hintergründe für die Damenimitation auf oder jenseits der Bühne? Und was machte den vielfach beschriebenen ›Zauber‹ dieser Momente aus? Eine der möglichen Deutungen des Cross-Dressing-Phänomens lässt sich mit dem Stichwort ›Illusionsspiele mit Realitäten außer Reichweite‹ umreißen. Unter den vielfältigen Motivationen, sich gegengeschlechtlich zu inszenieren und, in diesem Fall als »Weiblichkeit« zu verkleiden, gab es auch das Moment, sich hierdurch imaginär derjenigen Realität anzunähern, die die Soldaten und Offiziere entbehrten und vermissen und zu der sie zurückzukehren suchten – wenn auch nur für einen traumhaften Augenblick.

Crouthamel spricht in diesem Kontext von einem scheinbar von Rollenkonventionen befreiten Raum, der offenbar dazu genutzt wurde, sich in die Restriktion bürgerlicher Normenkorsette zurückzuträumen.¹² Cross-Dressing sei im Zeichen einer Krise der »Männlichkeit« deutbar, als Reaktion auf den militärischen Konformitätsdruck. Sie drücke eine ambivalente, desillusionierte und ansatzweise protesthafte Haltung der sich feminin verkleidenden Soldaten gegenüber heterosexuellen Erwartungen an und unter Soldaten aus. Crouthamel, der auch die Wirkung von traumatisierenden Erfahrungen in Schützengräben des Ersten Weltkriegs auf das sexuelle Verhalten von Soldaten und ihren Umgang mit Männlichkeitsrollen thematisiert hat, deutet Cross-Dressing als Flucht aus (hyper-)maskulinen Rollenerwartungen und als besondere Umgangsweise mit Todesangst, großer Anstrengung und Stress. Die dem entspringende weite Bandbreite der Geschlechterrollentransgressionen habe beispielsweise in angeblich ›deviantem‹ Verhalten, wie heterosexueller Promiskuität (Vorstellung von der ›Front als sexuelles Paradies‹), homosozialen und homosexuellen Verbindungen sowie weiblicher Mimesis, der Annahme

11 Vgl. Krivanec 2012: 163.

12 Vgl. zum Folgenden Crouthamel 2014: 195–196.

femininer Eigenschaften, bestanden. »Tortured by isolation and remoteness from loved ones, and not psychologically satisfied by heterosexual promiscuity fantasies, men coped with the dilemma of finding emotional intimacy in an interesting way: they ›replaced‹ women by taking on feminine roles, emotionally and sexually« (Crouthamel 2011: 203).¹³ Das ›abweichende‹ Verhalten sei als Weg genutzt worden, das Kriegerideal durch feminine Eigenschaften anzureichern und Kameradschaft mit »weiblichen« Charaktereigenschaften aufzuwerten: »Emotions like love and compassion, especially when concerned with personal needs and desires, were considered unmanly, ultimately a threat to the heroic ideal« (Crouthamel 2011: 198).

Der Mediziner, Psychologe und ehemalige Unteroffizier Paul Plaut beschrieb die besonderen psychischen Bedingungen, die der Erste Weltkrieg zeitigte, unter anderem in einem Beitrag in den Beiheften zur *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelersforschung*, erschienen 1920.¹⁴ Als Grundlage hierfür dienten Plaut Antworten auf ein Frageschema, »Zur Psychographie des Kriegers«, das seine Fachkollegen William Stern und Otto Lipmann 1914, bereits nach wenigen Kriegsmonaten, unter deutschen Frontsoldaten verteilt hatten. Das Questionnaire suchte die spezifischen emotionalen Erfahrungen und psycho-physiologischen Veränderungen von Frontsoldaten einzufangen. Die »kriegerische Seele« infolge des hochtechnisierten Kriegs sollte sichtbar und in einem zweiten Schritt steuerbar gemacht werden. Die Soldaten wurden zu ihrem »Verhalten zum Kriege und zu den Feinden« befragt; sie beantworteten Fragen zu anderen Soldaten, ihrem Umgang mit Gefahren, Verwundungen und Gefangenen, zur Zivilbevölkerung, zu fremdem Eigentum, zu Angehörigen in der Heimat, zum Sexualleben und zu religiösen Ritualisierungen (Plaut *Psychographie des Kriegers* 1920, 111–118). Obwohl das Umfrageprojekt kurz darauf von der Zensur gestoppt wurde, konnte Plaut einige Antwortbögen sammeln, archivieren und später systematisch auswerten. Diese Art der Datenerhebung, die bezüglich anderer Fragestellungen noch massiver durchgeführt wurde, diente der Psychotechnisierung und Effizienzsteigerung der Soldaten, die letztlich kriegsdiensttauglicher gemacht werden sollten – eine Kollaboration von Wissenschaft und Krieg. In

13 Crouthamel entwickelt seine Überlegungen entlang von vielfältigem historischem Quellenmaterial wie Frontzeitungen, Feldpostbriefen und privaten offiziellen Dokumenten.

14 Plaut 1920, Plaut 1928, vgl. Köhne 2014.

dem überlieferten Antwortmaterial beschreiben die Frontsoldaten ihre spannungsvollen Gefühlslagen angesichts der extremen und höchst gewaltsamen Kriegs- und Kampferfahrungen, sie berichten von fortwährender Todesangst sowie Problemen wie Schlafmangel, Heimweh oder eingeschränkten Möglichkeiten, ihre Sexualität auszuleben.

Im Kapitel über die besondere Form von Sexualität, die sich während des Kriegs angeblich bei den Soldaten ausbildete und ab 1914 auch verstärkt von Seiten der Sexualwissenschaft erkundet wurde, erörtert Plaut, dass die Libido während des Fronteinsatzes und im Schützengraben zurückgedrängt worden sei. Der Tiefstand sei dadurch begründet, dass sich die Gedanken der Soldaten weniger um sexuelle Erfüllung denn in Sorge und Sehnsucht um die Familie zu Hause gedreht hätten – eine Vermutung, die sich durch zahlreiche Quellen, unter anderem auch durch Forschungen Hirschfelds widerlegen lässt.¹⁵ Erich Everth, ein anderer Kriegsteilnehmer, der bereits 1915 eine kriegspsychologische Monographie, *Von der Seele des Soldaten im Felde*, zu Papier brachte, schrieb: »Herabgesetzt ist draußen auch das *Gefühlsleben* [...] und vermindert weniger in der Stärke als in der Mannigfaltigkeit. [...] Einige wenige Anreize bleiben bestehen, die man von Hause mitgebracht hat und die die Angelpunkte der ganzen reinmenschlichen Existenz darstellen: Frau und Kind, bei jüngeren Eltern und Geschwister; um diese kreist das Gefühlsleben; aber auch das ermüdet und erschöpft durch die ewige Wiederkehr der starken Vorstellungen« (Everth 1915: 24). Everth verband den Umstand der fehlenden Anreize auch mit der allgemeinen Eintönigkeit der »soldatischen Umwelt« (Everth 1915: 23, unsere Hervorhebung):

[...]das Neue des Feldlebens verliert bald seinen Reiz. Zunächst geben bestimmt allerlei starke *Schauspiele*, etwa von Artilleriekämpfen, Eindrücke von Anregung und ästhetischen Genusses, so daß man wie gebannt ist und selbst die eigene Sicherheit außer acht verliert; aber auch das läßt nach, und man sieht sich die ewigen Uniformen, nichts als die ewigen Uniformen, so über, daß man es als Erholung begrüßt, einmal wieder weibliche Wesen gleichgültig ob Marktweiber oder andere, alte oder junge, aber Wesen mit anderem Körperbau, anderen Gesichtern und Kleidern in Muße betrachten zu können. Das hat mit erotischen Empfindungen gar nichts zu tun, und man versteht

15 Siehe Kapitel zu: »Kriegsbordellen«, »Etappenprostitution«, »erotische Einstellung des Hinterlandes« in: Hirschfeld/Gaspar 1995 [1930].

nach solchen Erfahrungen, was für Zumutungen die ausschließlich männliche Atmosphäre des Mönchsklosters selbst an recht unerotische Menschen unter den Vätern und Brüdern gestellt haben muss.

Das bloße genüssliche Bestaunen von ›echten‹ gegengeschlechtlichen Wesen, das zunächst ohne erotische Aufladung passiere, wie es Everth hier umschreibt, hatte – diesmal im Rahmen einer theatralen Inszenierung – auch auf den Bühnen der Fronttheater oder in Gefangenenlagern seinen Ort. Dem ›Kriegsschauspiel‹ wurde ein anderes Schauspiel entgegengesetzt, das durch die Damenimitatoren genau an dem Punkt der Schaulust hinsichtlich des anderen Geschlechts ansetzte, von dem im Zitat die Rede ist. Die Damenimitation bot mitunter gerade jene prickelnde Schwebel zwischen möglichst perfekter Imitation der Physiologie und Physiognomie des weiblichen Geschlechts und dem Spiel mit zarten sexuellen Andeutungen einerseits und andererseits der Einladung, sich ansatzweise konkreten erotischen Phantasien hinzugeben – seien diese heterosexueller, homosexueller oder bisexueller Art. Im ersteren Fall wurde die Illusion »Frau« affirmiert, die Sehnsucht richtete sich auf die von dem jeweiligen Damendarsteller verkörperte »Weiblichkeit«. Im zweiten diente das Cross-Dressing mitunter als Folie, hinter der eine Form von verstellter »Männlichkeit« aufschien, die erotisches oder sexuelles Begehren weckte. Bei wie vielen Soldaten und Offizieren die erotischen Phantasieeisen in reale sexuelle Gesten und Abenteuer umschlugen, lässt sich nicht ermes- sen. Das Verhältnis von Cross-Dressing und Homosexualität ist kompliziert, da die damalige sexualwissenschaftliche Definition von Homosexualität als gleichgeschlechtliches sexuelles Begehren das Hinstreben zum »Weiberrock« ausschloss. In der historischen Wahrnehmung fielen die Phänomene also keineswegs in eins. So erörtert Herrn in *Schnittmuster des Geschlechts*, dass homosexuelle Männer sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg nicht selten von der Effeminierung des »Männlichen« per Cross-Dressing distanziert hätten. Frauenkleider waren ihnen zufolge nicht mit ihrem Selbstbild kompatibel.¹⁶ Abgesehen davon kam jedoch immer wieder die Frage auf, ob Männerbünde wie das deutsche Heer – oder, zeitgenössisch ebenso debattiert, die Jugendbewegung *Der deutsche Wandervogel* (Blüher 1912: 59) – als Orte dienten, um sich temporär oder dauerhaft nicht nur homosexuellem Verlangen, sondern auch Praktiken zuzuwenden.

16 Vgl. Herrn 2005: 38, 41–42.

Den schmalen Grat zwischen unerfüllter Sehnsucht und sexuellem Akt thematisierte auch Plaut. Er bemerkte, dass der im Feld auftretenden Flaute der »Libido« in relativen Ruheperioden, hinter der Front, vielfach Phasen der vermehrten geschlechtlichen Aktivität gefolgt seien. Die Libido sei hier umso stärker wieder hervorgebrochen, die Soldaten hätten, so fasst Plaut deren Aussagen und seine eigenen Beobachtungen als Kriegsteilnehmer zusammen, dann ungehemmt ihre sexuellen Bedürfnisse offenbart und nicht selten auch ausgelebt (Plaut 1920: 55–57). Im Krieg rufe die »Abnormität der Lebensweise« eine »Abnormität der Empfindungen« hervor. Der durch körperliche Strapazen gelähmten Libido fehle »die treibende Kraft, das auslösende Moment, das das Lätewerk des Instinkts, diese Libido in Schwingungen versetzt und sie zur vollen, natürlich-normalen Entfaltung« bringt: »[D]er Trieb geht in bewußtem oder unbewußtem Willen für eine Zeitlang verloren, um wieder in einem Augenblick von Losgelöstheit gebundenen Willens stark an die Oberfläche zu treten« (ebd.: 55).

Plaut fährt fort, indem er die Sehnsucht nach dem »Weiblichen« durch das Zitieren zweier Soldatenstimmen illustriert. Die erste ergötzt sich an dem Anblick eines jungen flandrischen Mädchens:

Nebenan in der Tür steht wieder das kleine Mädcl. Da werden meine Gedanken wach und meine Sinne. [...] Die rote Bluse fließt lose über die junge Brust, geht über in den blauen Rock, unter dem die nackten Füßchen hervorlugen, die in plumpen Holzschuhen stecken ... Ein heißes Verlangen fällt in meine Seele.¹⁷

Und die zweite ersehnt den Anblick einer »edlen Frau«: »Sie können sich nicht vorstellen, was es für unsereinen heißt, wochen- und monatelang die Umgebung von edlen Frauen entbehren zu müssen« (ebd.). Während der Sexualtrieb im Feldeinsatz laut Plaut also vielfach »in Vergessenheit« gerate, könne die »eingesperrte Brunst« hinter der Front »mit elementarer Gewalt« hervorbrechen und auf »Entleerung« drängen (ebd. 56–57).

Das Theater war ein Freiraum, der der Schaulust und den sexuellen Trieben der Soldaten und Offiziere mannigfaltige Projektions- und Inszenierungsflächen bot (Rachaminov 2006). Nicht selten war die ersehnte Szenerie bürgerlicher Natur: ein phantasievoll dekoriertes Wohnzimmer mit Blumenarrange-

17 O.A. (1917): Flandrische Erde in Stimmungen und Bildern von Soldaten der 4. Armee. Stuttgart, 156–157, zit.n. Plaut 1920: 56.

ments und einer verheißungsvollen weiblichen Person im Zentrum. In Plauts späterem Aufsatz von 1928 wird beschrieben, wie es Soldaten selbst unter den widrigsten Bedingungen verstanden, sich einen gewissen Sinn für Vertrautheit, »Behaglichkeit« und Gemütlichkeit zu bewahren und sich »ständig den Situationen [zu] assimilier[en]«. So soll es angeblich Frontsoldaten gegeben haben, die sich in mehr oder weniger »rückwärtigen Ruhequartieren« geradezu »wohnlich«, »häuslich« einrichteten. Sie hätten diese regelrecht dekoriert, kleine »schmückende« Bilder und Photos aufgehängt, die wenigen Habseligkeiten sortiert und in bestimmter Weise angeordnet (Plaut 1928: 634). Aus diesen zeitgenössischen Quellen lässt sich die Frage ableiten, inwiefern sich einige Soldaten beim Akt des Cross-Dressing oder Betrachten desselben in eine andere Wirklichkeit (zurück-)sehnten. Ersonnen sie eine bürgerliche Szenerie, deren Teil sie vor dem Krieg gewesen waren und die sie als Wirklichkeitsfacette nachahmen wollten? Oder hatten sie diese selbst nie erlebt, verlangten jedoch nach ihr? Jenseits der Frage, wie erreichbar die herbeizitierte Wirklichkeit für den einzelnen Soldaten war, funktionierte sie offenkundig als Folie, vor der sich Träume ausbreiten ließen: so der Traum, in die Rolle des anderen Geschlechts, der »Frau« zu schlüpfen oder wenigstens ihre Darsteller und Darstellung anzubeten und dem Krieg auf diese Weise auf einer mental-phantastischen Ebene zu entkommen – wenn auch nur temporär.

Im Abschnitt zur besonderen »geistigen Strömung« des Soldatendaseins weist Plaut auf die gefühlte Notwendigkeit hin, dessen »Eintönigkeit und Langeweile« mit Humor und Witz zu versüßen, die, wie bereits beschrieben, auch zentrale Aspekte der Damenimitation waren. »Die Seele verlangte nach einer [...] schützenden Hülle, nach einer ›Vitalität‹ des Ausdruckes.« Mittel der »Satisierung« in der derben Soldatensprache, aber auch andere Formen »bewusster Verstellung«, »Simulation« oder »Täuschung«, halfen Plaut zufolge »dem Soldaten über die Schwere und [das] als unangenehm Empfundene seiner Berufstätigkeit« hinweg (Plaut 1920: 100). Die Plaut'sche Beobachtung, dass es in Bereichen wie Sprache, Feldpostrhetorik und Religiosität einen deutlichen Hang zum »Zerrbild«, zum »Übermenschentum« gegeben habe, lässt sich auf das Feld des Front- und Gefangenentheaters übertragen. Dies war genau der Illusions-, Anregungs- und mitunter auch Erregungsraum, der zur Selbstverstellung beziehungsweise Täuschung anderer, mit Spaß und in beidseitigem Einvernehmen, genutzt werden konnte.

Was Plaut über die Kultur des Feldpostbriefeschreibens sagte, nämlich dass sie dazu diene, der »Wirklichkeit in ihrer vollen Nacktheit« »eine verschleiende Färbung zu geben, oft mit einem halb spöttischen, halb ironisch-

ernsthafte Humor« (Plaut 1920: 102), galt womöglich auch für das gegenseitliche Theaterspiel. Das »geistige Lebenwollen des Soldaten« entstehe durch das Spannungsverhältnis zwischen dem pflichtbewussten und disziplinierten Dasein als »körperlicher Tatenmensch« an der Front und seiner Existenz als »Gedankenmensch«, der ein »Leben in der Heimat« imaginierte, das ihm jedoch zunehmend »fremd und unverständlich« erschienen sei (ebd.: 105). Plaut erblickte in der »Kultur und dem Ausleben in ihr für den Soldaten den einzigen Weg zum vitalen, wie zum psychischen Durchhalten überhaupt« und in der »Besinnung an eine Kultur« ein Mittel, um den »ungeheuren Widersinn dieser Kriegszeit in der Seele des Soldaten« herauszulocken und ihn zu einem inneren Protest werden zu lassen (ebd.: 107–109). An dieser Stelle kamen das Lagerleben und das Front- und Kriegsgefangenen-theater ins Spiel.

Szene 5: Lager. Mediale Berührungen

Zu den einschneidendsten Erfahrungen während des Ersten Weltkriegs gehörten Lebensformen, die Menschen über Tage, Wochen und Monate in bedrohliche Ausnahmesituationen brachten. Für Männer bedeutete dies unter anderem das Verharren in den Schützengräben der Westfront und das eingeschlossensein in Lagern. Beide Situationen zeichneten sich durch den Zustand des Ausgeliefertseins aus, durch Gruppen, die (fast) ausschließlich aus Männern bestanden und die im Schützengraben in unmittelbarer Lebensgefahr schwebten, im Lager jedoch von genau jenem bedrohlichen Frontalltag abgeschnitten waren. Zwischen 1914 und 1918 lebten Millionen von Menschen in Lagern, wobei die genauen Ausmaße nur grob erfasst werden können. Bis Kriegsende wurden im Deutschen Reich etwa 2,5 Millionen Kriegsgefangene interniert,¹⁸ für die Habsburger Monarchie schwanken die Zahlen der Kriegsgefangenen zwischen 900.000 und 1,75 Millionen.¹⁹ Im Deutschen Reich wurden Nichtdeutsche, die sich dort bei Kriegsausbruch aufhielten, interniert, etwa in dem Zivilgefangenenlager in Ruhleben bei Berlin – eine Situation, für die es in dieser Massenhaftigkeit kein historisches Vorbild gab.²⁰ Der zeitgenössische Sprachgebrauch für die Lager ist unscharf, doch müssen aus historischer

18 Vgl. Hinz 2006: 10.

19 Vgl. Moritz/Leidinger 2005: 21.

20 Jahr 2014.

Perspektive jene Lager für die Zivilisten aus den »Feindstaaten« und Kriegsgefangenenlager für Soldaten aus den Armeen der Gegner unterschieden werden. Insgesamt können sie deshalb unter dem Begriff der Kriegsgefangenenlager zusammengefasst werden, weil eine zwischenstaatliche Einigung darüber erreicht wurde, die zivilen Internierten nach denselben Regeln zu behandeln wie die Kriegsgefangenen, deren Behandlung in der Haager Landkriegsordnung von 1907 festgeschrieben worden war.

Die deutschen Kriegsgefangenenlager schnitten die internierten Soldaten aus den Entente-Staaten England, Frankreich und Russland, aber auch aus deren abhängigen Regionen in Afrika, Asien und im asiatischen Teil des russischen Reiches, von ihrer Heimat, vom Kriegsalltag an der Front sowie vom sozialen Leben im Deutschen Reich ab. Viele Gefangene berichteten während oder nach ihrer Gefangenschaft davon, dass in den Lagern für sie die Zeit stillgestanden sei. Ein Zustand der Erstarrung, des Eingefrorenseins breitete sich im Mikrokosmos des Lagers aus, in dem sich eigene Verhaltensregeln und Lebensweisen entwickelten.²¹ Die Lager für kriegsgefangene Soldaten waren – stärker noch als die Zivilgefangenenlager – besondere separierte Räume. Sie isolierten die Gefangenen zwar und beschränkten deren Handlungsmöglichkeiten, bildeten jedoch unter prekären Voraussetzungen auch einen Schutzraum, in dem eigene Sprachen und Kommunikationsformen ausgebildet wurden.

Die Isolation der massierten Menschen, die Tatsache, dass sie Gefangene und »Fremde« waren, vielfach aus Europa – besonderes Interesse zogen die »exotischen« Kolonialsoldaten aus fernen Weltgegenden (Afrika, Asien, Ozeanien) auf sich – tauchten als Argument und Illustration in mindestens drei großen Bereichen auf: in der offiziellen politischen Propaganda und Presse, in der Unterhaltungskultur sowie Filmen und in der Wissenschaft. Bereits Ende 1914 erschienen propagandistische Skandalmeldungen in der deutschen Presse, dass die Deutschen gegen »eine Welt von Feinden«, im Besonderen gegen »wilde Horden« von »Barbaren« oder »ein buntes Völkergemisch«, kämpfen müssten.²² Gerade die muslimischen Gefangenen und die Kolonialsoldaten, von denen eine Vielzahl in politischen Sonderlagern, dem »Weinberglager« und dem »Halbmondlager« in Wünsdorf südlich von Berlin, interniert wurden, gerieten schnell zum Gegenstand der damals so genannten Schaulust. Nicht nur erschienen Abbildungen dieser Gefangenen

21 Rachamimov 2014.

22 Koller 2001.

in illustrierten Bildbänden wie etwa »Unsere Feinde« von Otto Stiehl und »Der Völkerzirkus unserer Feinde« von Leo Frobenius (1916) und wurden kolorierte Postkarten von diesen Gefangenen vertrieben, zum Beispiel eine Gruppe mit der Unterschrift »Mohammedaner« neben der eigens im Lager errichteten Moschee. Auch die Filmindustrie »benutzte« gerade die Kolonialsoldaten als Statisten für populäre Produktionen. Die im Jahr 1917 gegründete Deutsche Kolonialfilm-Gesellschaft (Deuko) etwa, die in mehreren fiktionalen Filmen Kolonialpropaganda betrieb,²³ drehte 1918 Szenen für den antifranzösischen Film *DER GEFANGENE VON DAHOMEY* im »Halbmondlager«. Französische Kriegsgefangene mussten die schwarzen Aufseher darstellen für eine Geschichte, in der in absurder Verkehrung der Rollen ein in Afrika lebender Deutscher in französische Gefangenschaft gerät und dort gequält wird. Dieser extensiven Veröffentlichung von Medien über die Kriegsgefangenen standen wissenschaftliche Forschungen in den Lagern gegenüber, die teilweise unter Geheimhaltung stattfanden.²⁴

Bei ihren Aufenthalten in Dutzenden von Gefangenenlagern kamen Wissenschaftler, etwa die Mitglieder der 1915 gegründeten Königlich Preussischen Phonographischen Kommission, die Sprach- und Musikaufnahmen verschiedener internierter Gruppen anfertigten, immer wieder mit Theateraufführungen in Berührung. So berichtete der Kunsthistoriker Adolph Goldschmidt von einer französischen Theatervorstellung im Kriegsgefangenenlager Dyrrotz:

Die französischen Gefangenen hatten in einer Baracke auch ein Theater konstruiert und gaben dann und wann Vorstellungen, zu denen der sehr milde Kommandant ihnen alle Freiheiten ließ. Es waren unter ihnen geschickte Maler, Musiker und, wie es schien, auch professionelle Schauspieler, sodass sie nicht nur eine funktionstüchtige Bühne mit Kulissen und Prospekten konstruierten, sondern auch ein kleines Orchester zusammenstellten. Zuweilen bestand die Vorstellung in einer Art Varieté mit Tanz, Gesang und Deklamationen, oft aber auch in richtigen Aufführungen, die sich sogar zu Stücken von Molière erweiterten. Auch Programme wurden dafür gezeichnet und vervielfältigt und die sehr lange Baracke war stets dicht gefüllt. (Goldschmidt 1989: 187–188)

23 Zu den Aktivitäten der Deutschen Kolonialfilm-Gesellschaft vgl. Fuhrmann 2003.

24 Lange 2013.

Auch Wilhelm Doegen, ein mit der Organisation der Tonaufnahmen beauftragter Anglist, berichtete von einer, wahrscheinlich derselben französischen Theatervorstellung im Kriegsgefangenenlager in Dyrotz:

In Scharen strömten die lebhaft gestikulierenden Franzosen zu der Veranstaltung. Ich war vom Kommandanten eingeladen [sic!] um die künstlerischen Fähigkeiten auf der Bühne zu bewundern. An diesem Tage hatten wir gerade mit den Aufnahmen der französischen Mundarten begonnen. Der Vorhang war ja bemalt mit allerlei schönen Mädchenköpfen, die man im Lager sonst nicht hatte!²⁵

Phantasien von unterschiedlichen weiblichen Figuren wanderten in den Lagertheatern nicht nur in die Gestaltung der Kleider und der Umgestaltung der männlichen Körper ein, sondern auch in die Dekoration wie die Vorhänge und Accessoires wie Puppen als Babys.

Ein großes Konvolut Photographien von Theateraufführungen hat sich aus den Kriegsgefangenenlagern in Cottbus erhalten. Dies mag auch auf den namentlich bekannten Lagerphotographen Paul Tharan zurückzuführen sein, dem viele Photos verschiedener Lebensbereiche aus den Lagern zugeschrieben werden können.²⁶ Es gab in Cottbus sowohl ein russisches als auch ein englisches als auch ein französisches Lagertheater, in denen regelmäßig Aufführungen stattfanden, wobei die Kulissen mit vorhandenen Materialien oft liebevoll gestaltet und Hintergründe detailliert gemalt wurden. Photographien unterschiedlichster Art zeigen nicht nur eine Fülle von Damendarstellern *in drag*, sondern auch die Kombination von Imaginationen des Weiblichen mit dem Volkstümlichen sowie dem Exotischen. So traten im russischen Theater Männer als Frauen in traditionellen Kostümen in Tänzen auf (Abb. 4) und eine Postkarte aus dem französischen Theater zeigt einen sitzenden männlichen Schwarzen Darsteller in Uniform, flankiert von zwei Damendarstellern in weißen femininen Marinekostümen (Abb. 5).

25 Deutsches Historisches Museum, Personenkonvolut Wilhelm Doegen, Rep. XVIII/K1/F4/M1 (3), Manuskript des ersten Kapitels der Autobiographie von Professor Doegen (o.D., 1967 dem Verlag übersandt): 13.

26 Siehe Stadtmuseum und Stadtarchiv Cottbus, Stadtgeschichtliche Sammlungen sowie die Online-Ausstellung »Ankunft auf Zeit. Die Cottbuser Kriegsgefangenenlager von 1914 bis 1918«, <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/lager-cottbus/#so> (Zugriff: 3.9.23).

Abb. 4 und 5: »Kriegsgef.-Lager Cottbus, Russ.-Theater« und »Theatre Francais, Camp de Cottbus«. Jeweils drei Theaterdarsteller, zwei davon in drag im russischen und französischen Theater des Gefangenenlagers Cottbus, Photo: Paul Tharan. Quelle: Städtische Sammlungen Cottbus, Fotosammlung, Konvolut Kriegsgefangenenlager Cottbus (No. 290 und 805)



Doch traten bei Aufführungen in den Gefangenenlagern auch Männer in ganz klassischen Frauenrollen auf, die aus dem Theaterfach bekannt waren. So hat sich aus dem deutschen Gefangenenlager in Ruhleben bei Berlin, in dem vor allem britische und französische Zivilgefangene während der Kriegsjahre interniert waren, ein nicht datiertes Filmfragment erhalten. Für ein paar kurze Momente zeigt es Damendarsteller, die außerhalb von Aufführungen gefilmt wurden.²⁷ Zwanzig Sekunden flimmerndes Material, in der ersten Hälfte der 1930er Jahre in der Kompilation »Aus alten Zeitungen« nachvertont, zeugen davon, dass dieses Phänomen des Ersten Weltkriegs auch in der Zwischenkriegszeit noch interessierte. Es handelte sich um einen deutschen Propagan-

27 RUHLEBEN. BEI DEN INTERNIERTEN, Filmfragment über das Interniertenlager Ruhleben, in: Bundesfilmarchiv Berlin, K 315291. Film BSL 19077 »Aus alten Zeitungen«. Kompilationsfilm mit Material von Walter Jerven von 1933/34. Das Fragment ist ohne Zwischentitel, aber nachvertont.

dafiln, der zu betonen suchte, dass die Gefangenen unter besten Bedingungen im deutschen Lager lebten und sich auch künstlerisch betätigen konnten: »Die Internierten haben ein eigenes Theater./Der Regisseur erklärt eine Rolle./Wir sehen Männer, die Frauenrollen spielen./Der hier spielt mondäne Dame. Der hier spielt komische Alte./Zwei Komiker des Ensembles«.

Szene 6: Frauendarstellung und Geschlechterrollenerosion. »Vollendete Illusion« und Sinnesverwirrung

1929, ein Jahr, nachdem Plauts »Zur Psychographie des Kriegers« erschien, und ein Jahr, bevor der Sanitätsrat Magnus Hirschfeld, bearbeitet von Andreas Gaspar, seine *Sittengeschichte des Weltkrieges* veröffentlichte, stellte Hermann Pörzgen sein Buch *Theater ohne Frau* zum Theaterspiel deutscher Kriegsgefangener fertig, das jedoch erst 1933 publiziert wurde (Pörzgen 1933, 145). In *Theater ohne Frau* schrieb Pörzgen zur Damenimitation in internationalen Fronttheatern und Kriegsgefangenenlagern des und infolge des Ersten Weltkriegs:

[E]ine Gefangenenbühne stand und fiel mit den Damendarstellern. Wo es nicht möglich war, eine echte ›Diva‹ zu finden, da war die Hoffnung auf eine lange Lebensdauer der Bühne gering. Und tatsächlich enthüllt ja die Tätigkeit der ›Damen‹ am tiefsten die eigentliche Bedeutung des Kriegstheaters. In ihr erfüllte sich ganz, was die Bühne rechtfertigt, was sie wichtig und notwendig erscheinen läßt, was ihr hohen ethischen Wert verleiht: nämlich Beglückung durch die Macht einer Illusion. (Pörzgen 1933: 79)

Ebenso wie Plaut ging Pörzgen bei Frontsoldaten, diesen »weibhungrigen Männern«, diesen »schmachtenden Kriegerherzen«, von einschneidenden »Seelenveränderungen« aus, zumal die »Vorstellung von der Frau ins Unterbewußtsein verdrängt« worden sei (Pörzgen 1933: 77).

Dieser Tatsache verdankten die Fronttheater, vor allem die Feldtheater, ihren Erfolg. Sie haben das schwindende Bild der Frau wieder aufgerichtet, sie haben das selbst dann getan, wenn sie gar keine Frauen mitbringen konnten, wenn Männer Frauen darstellten. Das [sic!] Kampfplatz war der Schauplatz der Damendarsteller. (Ebd.: 85)

Bei der Nachahmung von damenhaften Gebärden und »weiblichen« Verhaltenscodizes handelte es sich offenkundig um eine Art Illusionsmaschine, die laut Pörzgen der »Aufrichtung« des im Verschwinden begriffenen Bildes

der Frau diene, das die Erinnerung, Seelen und Herzen der Soldaten immer mehr zu verlassen schien. Die letzte Zeile des Zitats ist zweideutig. Einerseits kann sie wie folgt gelesen werden: Der »Kampfplatz« für diesen Akt des Ersetzens, wie im Zitat geschildert, war der »Schauplatz« der Damenimitation. In einer anderen Lesart kann sie auch so gedeutet werden, dass der Kriegsschauplatz zweckentfremdet, instrumentalisiert oder umcodiert wurde, um nunmehr einem ›weicheren‹ Zweck zu dienen: statt der Imitation des tapferen, siegesbewussten, ›harten‹ »Kriegers« nun der Imitation holder, verführerischer, anmutiger Weiblichkeit. Eine Ersetzungsgeste gepaart mit einer Gegen-Klischierung.

Damit diese Illusion durch die Simulation gegengeschlechtlicher Geschlechtermuster funktionierte, bedurfte es laut Pörzgen »vollendeter Illusion« und der Gabe, Sinne und damit wohl auch den vermeintlichen Sinn »männlichen« kriegerischen Gebarens verwirren zu können (ebd.).²⁸ Das Täuschungsunternehmen benötigte anscheinend Perfektion, wobei die Verabredung, dass alle Seiten sich im Moment der Bühnenaufführung freiwillig und bewusst der Täuschung hingeben, zutiefst irritationsanfällig war. Was, wenn die Täuschung misslang, die Illusion zusammenbrach, die Vorstellung mitten im Spielmoment versiegt? »Vollendung« und Perfektion hingen hierbei, darauf legte Pörzgen in seinen Ausführungen Wert, nicht unbedingt von einer umfassenden Ausstattung und teuren oder schwer zu beschaffenden Kostüm- oder Bühnenelementen ab – obwohl in zahlreichen Bühnenarrangements hierauf größte Aufmerksamkeit und Sorgfalt verwendet wurde. Vielmehr gab die ›zauberhafte‹ Wirkung des jeweiligen Damendarstellers – einer Mischung aus Grazie, Charme, Anmut, versprühter Erotik und der Kunst der Verstellung, kurzum ihr schauspielerisches Talent – den Ausschlag.²⁹ Auch Soldaten, die zum sogenannten »Fummel« griffen und sich in einer Geste der Travestie in »Frauengewänder« einkleideten – Pörzgen nannte dies die »primitivste Stufe der Damendarstellung« –, zeitigten durchaus hohe Wirkung. Denn »das Damenfach verlangte von seinen Vertretern« weniger die perfekte Ausstattung und Toilette denn eine perfekte, ungebrochene damenhafte Ausstrahlung sowie »hervorragende Intelligenz, außerordentlich

28 Hier findet sich ein dementsprechendes Zitat, das davon handelt, dass »das Fronttheater im Felde« den zur Askese verurteilten Männern die Sinne verwirrt[e]. Ob die Einschätzung Pörzgens, die Soldaten hätten tatsächlich nahezu asketisch gelebt, zutrifft, ist von verschiedenen Zeitgenossen in Frage gestellt worden.

29 Vgl. Pörzgen 1933: 78–79.

scharfe Beobachtungsgabe« (Pörzgen 1933: 78–86). »Der ganze Erfolg des Stückes beruhte auf seiner Kunst [des Damendarstellers]. Alles war in seine Hände gelegt. Wie ein Hypnotiseur mußte der Damendarsteller die Zuhörer bestriicken, so daß ihnen ganz das Bewußtsein schwand, einen Mann vor sich zu haben« (Pörzgen 1933: 79).³⁰

Von der notwendigen Strahlkraft, um die »Primadonna«-Illusion zu erzielen, zeugt auch der Selbstbericht des deutschen Kriegsgefangenen Emmerich Laschitz, der seit 1916 in zentralsibirischer Kriegsgefangenschaft als überaus erfolgreicher Frauendarsteller in einem »Mannschaftstheater« in dem »Konzentrationslager« in Atschinsk agierte. Den Moment des Entdecktwerdens als »Bühnenstar«, der im Weiteren »enorme Stürme des Enthusiasmus« auszulösen vermochte, beschreibt er im Nachgang wie folgt:

Wir hatten einige Bühnenfachleute, die mir den ersten Schliff beibrachten, und mein erstes Auftreten erfolgte in der Rolle einer Lebedame. Das Kostüm schien mehr als gewagt, man mußte mich mit Gewalt zwingen, die Bühne als Weib zu betreten. Das Resultat war ein Ungeahntes; frenetischer Beifall empfing mich auf der Bühne, und als ich die ersten deutschen Worte sprach, da wollte der Jubel der Massen kein Ende nehmen. Seit fast vier Jahren hatten die Soldaten keine deutschsprechende Frau zu Gesicht bekommen, und endlich erschien eine, gleich einer Fata Morgana, so nah und doch so unerreichbar. Mit der Zeit wuchs ich zum unbesiegbaren Star der sibirischen Gefangenenlager. (Laschitz 1933: 119–120)

Laschitz spricht im Folgenden von sich als »Irrlicht«, das »lauter normalfühlende Menschen«, die »unter dem Druck der jahrelangen erzwungenen Keuschheit standen«, durch seine Bühnenpräsenz als »Diva« »äffte«, zugleich aber versuchte er, deren »schäumender Jugendkraft« »Einhalt zu gebieten« (ebd.). (Ein Photo mit zwei Paaren aus den Kriegsgefangenenlagern Cottbus illustriert die erotische Anziehungskraft und Innigkeit, die Laschitz für den russischen Travestieakt andeutet; Abb. 6.)

30 An anderer Stelle widerlegte Pörzgen diese Einschätzung und erwähnte, dass es unerheblich gewesen sei, ob die Damendarsteller mit »Kopfstimme« gesprochen hätten oder nicht. Die »vollendete Illusion« habe von anderen Faktoren abgehungen (ebd.: 88).

Abb. 6: »Kriegsgef.-Lager Cottbus. – Englisches Theater.« Darsteller des britischen Theaters der Gefangenenlager Cottbus, Photo: Paul Tharan. Quelle: Städtische Sammlungen Cottbus, Fotosammlung, Konvolut Kriegsgefangenenlager Cottbus (No. 734)



Pörzgen beruft sich im obigen Zitat nicht zufällig auf die kulturelle Praxis der Hypnose. Ein Vergleich mit ihrer Suggestivwirkung legt den zentralen Punkt der Illusionsmaschine Damenimitation offen: Es ging allem Anschein

nach darum, sich in der Logik und Gesetzmäßigkeit der Illusion, der Bühnenrealität, vollkommen führen und hingebungsvoll verführen zu lassen.³¹ Dieser Wille zur Hingabe galt im Hypnosefach schon länger als Grundvoraussetzung für die anscheinend kuriose, magisch-effektvolle, parapsychologische und »spektakuläre Eingriffsmöglichkeit in die menschliche Psyche«, wie die Wissenschaftshistorikerin Sophie Ledebur formuliert (Ledebur 2014: 363). Das Hypnossetting speist sich bekanntermaßen aus dem autoritativ gezeichneten Hypnotiseur, der auf ein potenziell sinnesverwirrtes, entmündigtes und infantilisiertes hypnotisiertes Gegenüber trifft. Etwas von dieser manipulativ-charismatischen Wirkung und dem Effekt des Wunderbaren, der bis in den posthypnotischen Zustand anzuhalten schien, schwingt in Pörzgens und Laschitz' Beschreibungen der Momente der Bühnenverführung via Damenimitation mit.

Anders als Laschitz behauptete Pörzgen, die Damendarstellung habe auf die zeitgenössischen Zuschauer de-sexualisierend gewirkt, das Theaterinteresse habe innerhalb des Kriegstheaters die Suche nach Erotik überblendet (Pörzgen 1933: 89). Der Übergang von einer Geschlechteridentität in eine andere, in diesem Fall von »Männlichkeit« zu »Weiblichkeit«, und sei es auch nur im Spiel – ein Übergang, der in der Moderne ohnehin stark ins Schwanken geraten war –, unterminierte eine der zu dieser Zeit letzten patriarchal verteidigten Bastionen: das eindeutige, virile und unangreifbare Männlichkeitsbild. Gelang die mental-emotionale Verschmelzung der Rezipierenden mit der Illusion, war das Ziel erreicht, der Wunsch nach Ablenkung und Unterhaltung befriedigt. Der Damendarsteller hatte sein Publikum beziehungsweise Teile desselben laut Überlieferung sogar soweit in der Hand, dass einige Zuschauende immens viel dafür taten, damit die Illusion nie enden mochte: Pörzgen beschreibt, wie ihm zahlreiche soldatische Verehrer noch über das Ende der jeweiligen Bühnendarbietung hinaus »Aufmerksamkeit, Galanterie, im Lagerleben unerhörte Erscheinungen«, sowie »Blumen und Geschenke« entgegenbrachten (Pörzgen 1933: 80–81). Die Gegenreaktionen von Seiten der Künstler waren Primadonnengehabe, Starallüren, Launenhaftigkeit, wodurch ihre kontinuierliche Darstellungskunst jenseits der Bühne befeuert und ihre Einzigartigkeit und Unersetzlichkeit suggeriert wurden. Auch Laschitz schrieb:

31 Zur konjunkturellen Verwendung des kulturellen Bildes der Hypnose im frühen Film siehe: Andriopoulos 2000.

Mein Leben war also das einer Diva, die von aller Welt angehimmelt wird und auch ihren Launen freien Lauf lassen darf. Meine Kameraden sparten sich in rührender Anhänglichkeit und Devotion manches vom Munde ab, nur um mir alles bieten zu können, damit die Heldin ihrer Tage im schönen Komfort und in ihrem wohlbehüteten Heim leben konnte. Kein Mittel der Kosmetik war zu teuer, unzählige Briefe und Briefchen flatterten in meine Wohnung von Verehrern meiner Kunst, die nur zu oft auch meine Person selbst betrafen. [...] Die Huldigung ihres Bühnenliebings wurde somit zum Selbstzweck. Eifersüchteilen kleinerer und größerer Natur waren an der Tagesordnung. (Laschitz 1933, 119–120)

Einfühlsam setzt er hinzu: »Ich lebte ziemlich abgeschlossen, teils wegen meines andauernden Studiums, teils aber auch um die armen Menschen im grellen Tagelicht nicht ihrer Illusion zu berauben«. Schließlich benennt Laschitz den derealisierenden Effekt der Diveninszenierung und dass »alle Gefangenen, ob jung ob alt, ob ledig, ob verheiratet, einen Nebelschleier vor ihren Augen hatten und allmählich verlernten, Wirklichkeit von Phantasie zu trennen« (ebd.).

Wie Laschitz sich selbst beschreibt, erfüllt zahlreiche Kriterien, die die Anglistinnen Elisabeth Bronfen und Barbara Straumann der Figur der Diva konzeptuell zuweisen. Diese sei eine nebulöse wandelbare Figur mit einzigartiger Wirkung, die Gegensätze verkörpere. Sie wirke zugleich nah und unnahbar, einsam und berühmt, fragil bis todesnah und göttlich, natürlich und simuliert. Die Diva, die in jeder Lebenssituation verehrt werde, sehen sie als perfekt konstruierten Kunstkörper, der in der Wahrnehmung der verehrenden Personen die Komplexität des Alltags überwinden hilft. Sie baue ihr exzentrisches Image auf transformiertem Leid auf – Laschitz berichtet von seiner Versehrtheit, Halbinvalidität und dem Leiden im Lager. Diven sorgen laut Bronfen und Straumann dafür, dass ihre Berühmtheit andauert und sie ihre Selbstdarstellung stets kontrollieren (Straumann und Bronfen 2002). So würden sie zur Idealfigur, die für andere sinnstiftend ist und als Identifikationsfläche fungiert: »Sie muss immer mehr sein als wir und sich dennoch scheinbar ausschließlich auf uns beziehen« (Bronfen 2002: 47). Einen Multiplikationseffekt ihres Ruhms erzeugte im Ersten Weltkrieg die Tatsache, dass zahlreiche Kameraden-Diven ihr Konterfei und ihren Starkörper per Bildmaterial, also Postkarten, massenhaft distribuierten und damit ihren Wirkungskreis erweiterten, wie oben beschrieben.

Szene 7: Vom Herstellen der Illusion in der Kriegskinetographie und im Nachkriegskino

Im Jahr 1937 erschien auf der Weltbühne der in Schwarz-Weiß gedrehte Film *LA GRANDE ILLUSION* in der Regie von Jean Renoir. Der damals schon berühmte Regisseur verarbeitete die Erfahrungen, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, zum Stoff für ein pazifistisches Werk, das sich klar gegen jene Nationalismen, Rassismen, Klassismen und die eingeübten chauvinistischen Erzählmuster positionierte. Der von der französischen Zensur gekürzte Film folgt dem französischen Jagdflieger Maréchal (Jean Gabin) und dem Stabsoffizier de Boeldieu (Pierre Fresnay), die bei einem Aufklärungsflug von dem deutschen Jagdflieger Rittmeister von Rauffenstein (Erich von Stroheim) abgeschossen werden, in die Kriegsgefangenschaft auf dessen Fliegerhorst. Dort beteiligen sie sich gemeinsam mit Rosenthal (Marcel Dalio) am heimlichen Bau eines unterirdischen Tunnels und üben nebenher eine Farce im Boulevardstil ein: Sie singen »It's a long way to Tipperary«, jenes 1912 erstmals aufgeführte Lied, das während des Ersten Weltkriegs als Soldatenlied große Bekanntheit erlangte und von der Sehnsucht eines irischen Gastarbeiters nach seinem Mädchen Molly handelt. Als ein großes Paket mit Frauenkleidern eintrifft, um das Gefangenen-theater besser auszustatten, lehnt einer der Mitspielenden ab, beim Auspacken dabei zu sein – er sei »Realist«. Die anderen Laienschauspieler in Gefangenschaft ergeben sich der Lust des Auspackens und Berührens von Frauenkleidern, nachdem der deutsche Offizier nichts Bedenkliches in der Kiste finden konnte. Während sie Röcke, Korsagen und Strumpfhosen – *pars pro toto* für die Frauenkörper – durch die Hände gleiten lassen und über die Mode in Paris reden – die Frauen dort trügen jetzt sowohl Kleider als auch Haare kurz –, zieht einer der Männer im Hintergrund bereits Frauenkleider an. Als er ankündigt, er sei fertig angekleidet, antwortet der Maréchal ohne hinzusehen, er solle die Kameraden noch ein wenig träumen lassen. Wenn er sich zeige, würde er nur ihre Illusionen zerstören: »If we see you, it'll ruin our illusions«.

Wenn bisher viel über die multiple Bedeutung des Filmtitels spekuliert wurde – die große Illusion von Frieden, Völkerfreundschaft, klassenloser Gesellschaft –, so lassen sich nun noch Überlegungen zur Illusion der Damenimitation hinzufügen. Eine nicht unbedeutende Illusion unter den Gefangenen war – neben der imaginativen Flucht in die Welt nach der Gefangenschaft – das Erscheinen von Frauen im Lager in diesem Moment, die von männlichen Erinnerungen und Träumen angetrieben wurde. Dieses Herbeiträumen von

›echten‹ Frauen anhand der echten Frauenkleider unterbricht im Film der umgekleidete Mitgefangene. »Ein wirkliches Mädchen«, kommentiert einer der Männer. Bekleidet mit einer hellen Lockenperücke, einem langen Rock, Strumpfhosen und Absatzzshuhen sowie einer weißen Seidenbluse mit Rüschen, deren Bänder er noch ungebunden in den Händen hält, schreitet der Mann *in drag* unsicher auf die Bildfläche und fragt mehrmals, ob dies lustig sei. Doch niemand lacht. Alle anderen im Raum befindlichen Gefangenen erstarren, es ist sekundenlang vollkommen still. Die Kamerafahrt scheint ein Wachsfigurenkabinett zu zeigen. Nur der Gefangene in Frauenkleidern bewegt sich und versichert mit inzwischen auf dem Rücken gebundenen Bändern, seine Rüsche richtend: »C'est drôle, ah oui, ça fait drôle«. Die Spannung löst sich nicht auf, sie bleibt schneidend im Raum stehen. Cut.

Abb. 7: Filmstill aus *LA GRANDE ILLUSION* (FR 1937), R.: Jean Renoir. Quelle: Archiv der Verfasserin



Das Herstellen der Illusion, das Anlegen von Frauenkleidern, scheint für einen kurzen Moment eben nicht zu einer Illusion zu führen, sondern zur Realität. Der Mann *in drag* ist nicht oder nicht nur verkleidet, für einen kurzen Moment ist er viel mehr als ein verkleideter Mann: eine bemerkenswerte Erschei-

nung in Gestalt einer Frau. Er verkörpert die Anwesenheit des Abwesenden, im Feld des Imaginären. In Krieg und Gefangenschaft ist es im ersten Moment eben nicht lustig, wenn das Sehnsuchtsobjekt tatsächlich erscheint. Es ist eben kein Genuss, sondern bedeutet Stillstand, Fragen und Bedrückung. Der Spielfilm nimmt sich die Freiheit, vom Herstellen des *drag* nicht unmittelbar zur Travestieaufführung mit lachendem Publikum zu schreiten,³² wie es in dem dokumentarischen Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg oft der Fall ist. Gemäß seiner generell kritischen Haltung dem Krieg gegenüber erlaubt er sich, hier eine vielschichtige Erschütterung darzustellen und die Frage nach den Geschlechterverhältnissen dringlich zu machen, in der Bewertung jedoch offen zu lassen.

Mit der Szene über das Herstellen der Illusion nahm Renoir in seinem Film ein Motiv auf, das sich auch in einigen französischen dokumentarischen Filmmaterialien zum Ersten Weltkrieg findet. Zwar ließ er die Erarbeitung des Spektakels unter gefangenen Franzosen spielen, also Gefangentheater im strengen Sinne sein, doch waren ihm möglicherweise französische Theaterveranstaltungen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs via filmischem Medium bekannt. So wurden einige Aufführungen des *théâtre aux armées* mit der Filmkamera dokumentiert. Das *théâtre aux armées* wurde vom französischen Kriegsministerium organisiert, um die Truppen an der Front zu unterhalten und den französischen Soldaten Ablenkung vom Kriegsalltag zu ermöglichen. Alle Aufführungen unterstanden damit der Aufsicht von Autoritäten sowie einer impliziten Zensur.³³ Es wurden sowohl professionelle Schauspieler*innen und Gruppen an die Front geschickt, um dort ihre Stücke aufzuführen, als auch in einzelnen Regimentern Stücke mit Soldaten eingeübt und zur Aufführung gebracht. In der ecpad-Médiathèque *Images Défense* des französischen Verteidigungsministeriums sind einige Zeugnisse davon erhalten. So hat etwa der Service photographique et cinématographique de l'armée (SPCG) am 1. September 1918 eine Aufführung von Soldaten der 8. Armee hinter der Front in den Vogesen, der Stadt Charmes, aufgezeichnet. Gegeben wurde *La belle*

32 Erst nach der Einblendung von Szenen außerhalb des Gefangenenlagers folgt in LA GRANDE ILLUSION die Aufführung der Farce vor Publikum mit mehreren Gefangenen in *drag*. Als während der Aufführung die Nachricht eintrifft, Fort Douaumont sei von den Franzosen zurückerobert worden, stimmt der Maréchal die Marseillaise an – die Schauspieler nehmen dazu die Perücken ab – und wird dafür mit Einzelhaft bestraft.

33 Vgl. <https://france3-regions.francetvinfo.fr/grand-est/14-18-le-theatre-des-armees-1056999.html> (Zugriff: 3.9.23).

Hélène, eine *opéra bouffe*/Buffo-Oper von Jacques Offenbach.³⁴ Bereits die Wahl des Stücks verweist auf die ersehnte Anwesenheit und reale Abwesenheit eines weiblichen Stars an der Front. In *Die schöne Helena* (1864) persifliert Offenbach, wie bereits in *Orpheus in der Unterwelt* von 1858, die griechische Antike, indem er – unter dem Deckmantel der Groteske – Helena von einem erotischen Abenteuer neben ihrer Ehe träumen und ihr als Liebhaber Paris erscheinen lässt. Für die Aufführung der französischen Soldaten in Charmes unter freiem Himmel und mit Orchester waren zwei weibliche Darstellerinnen engagiert worden, doch findet sich auch ein Damendarsteller unter den Laienkünstlern.

Die erste halbe Minute des erhaltenen Filmmaterials zeigt die Darstellerinnen und Darsteller beim Schminken und Kostümieren. Das Herstellen der Illusion ist hier gleichbedeutend mit dem Auftakt des Films, die Theaterdarstellerinnen und -darsteller präparieren sich auch als Filmdarstellerinnen und -darsteller. Anschließend an das Offenlegen der Verwandlung per Kostümierung und Maske fährt die Filmkamera langsam an der Reihe der aufgestellten Darstellerinnen und Darsteller vorbei und porträtiert jede einzelne Person. Der männliche Damendarsteller *in drag* befindet sich halb im Gespräch mit einem neben ihm stehenden Knaben. Es folgen Kameraeinstellungen aus der Perspektive des Publikums, das militärische und zivile Personen wie auch Frauen umfasst, und Einstellungen aus der Perspektive von hinter den Kulissen, die die deklamierenden, singenden und tanzenden Darsteller/innen einschließlich einer großen Galeere zeigen. Die letzten Sekunden des Materials präsentieren die Darstellenden nach der Vorstellung, wobei sich der Damendarsteller von den weiblichen Darstellerinnen mit Absätzen durch die flachen Schuhe unterscheidet.

Nahm diese Aufführung einen klassischen Stoff auf, der sich durch das Thema des Frauentraums auf der Bühne für Männerträume an der Front anbietet, so traten Frauenfiguren in einer von französischen Soldaten selbst geschriebenen Revue ganz anders auf. Der Film *LE THÉÂTRE AUX ARMÉES, 1ER RÉGIMENT DE MARCHÉ DE ZOUAVES* wurde von der SPCA (SCA/SPCA Section cinématographique de l'armée) hergestellt, von Pathé vertrieben und erstmals in der Woche vom 18. bis 24. Februar 1916 aufgeführt.³⁵ Als »zouaves« wurden

34 THÉÂTRE AUX ARMÉES. TROUPES DE LA 8E ARMÉE JOUANT ›LA BELLE HÉLÈNE‹; 1.9.1918, SPCC, schwarz-weiß, stumm, Dauer 7 min. 36, Images défense 14.18. A 364, ecpad-Médiathèque des französischen Verteidigungsministeriums.

35 Dazu siehe auch: le catalogue *De Pathé Frères à Pathé Cinéma, 1915, 1916, 1917, 1918* d'Henri Bousquet sowie Françoise Lemaire: *Les films militaires français de la première guerre*

im Ersten Weltkrieg Infanterieeinheiten bezeichnet, die vor allem aus algerischen, doch auch anderen rekrutierten Söldnern bestanden. Sie trugen häufig Uniformen, die sich optisch an türkische oder orientalisierende Gewänder anlehnten. Der Anfang 1916 hergestellte Film zeigt, wie das im Film selbst präsentierte Plakat wissen lässt, die Theatervorstellung »ier régiment de marche de zouaves. C'est à schliter partout!!! Revue d'hiver de la chéchia aux Armées«. ³⁶ Die Autoren, die sich am Ende des Films vor den Künstler/innen kurz im Bild zeigen, haben eine lose Folge von Sketchen arrangiert, die humoristische Szenen aus dem Leben des Frontsoldaten, des *poilu*, zeigen. Zudem machen sie Anspielungen auf die Feindschaft mit den Deutschen und mögliche Spionage, die zum Teil didaktischer Natur sind und genauer auf die Lage der algerischen Soldaten eingehen, etwa einen arabischen Tanz imaginieren. Da der Film für die Aufführung in Kinos aufbereitet wurde, ist er mit aufschlussreichen Zwischentiteln versehen, die zum Teil auch Ausschnitte aus der wörtlichen Rede auf der Bühne wiedergeben. In dieser Revue aus dem Fronttheater spielen keine weiblichen Personen mit, sondern ausschließlich männliche Darsteller, darunter auch mindestens zwei *in drag*. Einer von ihnen, bekleidet mit einem langen tief ausgeschnittenen Kleid und einem ausladenden Hut mit weißem Puschelrand, wird unmittelbar am Anfang des Films auf der Bühne durch einen anderen Darsteller als »Madame Claire de Dune« – als Persiflage auf das Lied »Clair de lune« – eingeführt. Ihm wird also die Rolle der *commère*, des Klatschweibs, zugewiesen.

In ihrer Funktion als erzählende Person auf der Bühne, ausgestattet mit einem langen Stab, dem *brigadier* aus dem klassischen französischen Theater, der zum Ankündigen des Stücks dient, begleitet sie alle Sketche vor allem beobachtend und kommentierend. Gleich darauf fragt ein männlicher Darsteller den Sprechenden *in drag*, ob es auch andere hübsche Frauen gebe. Die Frau weist zwischen die Kulissen auf eine Szene hinter der Bühne, die das Herrichten der beiden Damendarsteller zeigt: Während sich ein junger Mann mit kurzen Haaren im Bildvordergrund, bereits im weißen Unterkleid, vor einem

mondiale. Catalogue des films muets d'actualité, La Documentation Française, 1997, Film n° 175.

36 SCA-SPC. Images défense, 14.18 A 368, ecpad-Médiathèque des französischen Verteidigungsministeriums, schwarz-weiß, stumm, 35 mm, Dauer 17:17 min. Das Verb »schliter« wird in den Vogesen benutzt und bedeutet »eingeschlagenes Holz mit einem Schlitten heruntertransportieren«.

Spiegel schminkt, wird dem ihm gegenüberstehenden anderen Mann die Damenperücke gerichtet. Anschließend stülpt sich der junge Mann eine zerzauste Langhaarperücke über, die ihn zur *commère* macht. Das Spiegelbild, das die Verwandlung dokumentiert, wird dabei leider nicht eingefangen (Abb. 8).

Abb. 8: Filmstill aus *LE THÉÂTRE AUX ARMÉES, 1ER RÉGIMENT DE MARCHE DE ZOUAVES* (1916). ©ECPAD/France/Extraits de: *Le theatre aux Armees, 1er regiment de marche de Zouaves./Auteur inconnu/1916*



Der Film mischt damit durch verweisende Gesten geschickt das Geschehen auf der Bühne mit erweiternden Szenen an anderen Orten. Die Verwandlung von Männern zu Damendarstellern – »hübschen Frauen«, wie auf der Bühne verlangt wird – eröffnet zugleich den Film, und es ist signifikant, dass nur das Herrichten der Damendarsteller gezeigt wird, nicht aber das der anderen Schauspieler. Der jüngere Mann tritt in drei verschiedenen Rollen auf. Zunächst mimt er das Fach der komischen Alten, die als Patentante des sprichwörtlichen *poilu*, der französischen Frontsoldaten im Ersten Weltkrieg, mit einem Vogelbauer und Papagei die Bühne betritt. Sie sucht ihren Patensohn und singt, als er mit einem kleinen gestrickten Hund im Arm auftaucht, mit ihm gemeinsam ein groteskes Duett. Die nächste Frauenfigur tritt ebenfalls im Duo mit einem Soldaten auf, der zunächst taumelnd und auch in den Stimmungen schwankend als »torpillé« eingeführt wird, als jemand, der beschossen wurde. Anschließend tritt der Damendarsteller im Kostüm einer

Balletttänzerin auf und präsentiert seinen/ihren »Ring aus Aluminium«, um dann ein Ballettstück gemeinsam mit dem Torpedierten zu tanzen – in satirischer Anspielung auf ein klassisches Ballett wie Schwanensee. Dies wird aber sogleich durch Zitate anderer Tanzarten gebrochen, etwa durch Elemente eines russischen Kalinka-Tanzes oder eines Volkstanzes mit untergehakten Armen. Im Anschluss an den Applaus auf der Bühne verbleibt die Tänzerin dort im Kreis der Beobachtenden. Durch den Tanz wird der Frauenfigur wenig Text eingeräumt, was ihre Andersheit gegenüber den redenden Männern durchaus betont. Die Kombination von Weiblichkeit und ethnographischer Veränderung findet sich gegen Ende der Szenenabfolge wieder, als ein Mann als traurig und verdrossen bezeichnet wird. Auf die Frage, wovon er träume, antwortet er, er sehe sein/ihr Algerien mit seinen Reizen vor sich, folgt die deutlich als Imagination gekennzeichnete Einblendung einer arabisierenden Szene: Die Bühne ist mit einem exotisierenden Hintergrund ausgestattet, vor dem drei Musikanten auf verschiedenen Instrumenten spielen, während ein Mann und eine Frau tanzen. Alle tragen orientalisierende Kostüme, die Frau scheint einen Bauchtanz nachzuahmen, wobei allerdings der Bauch verdeckt bleibt, und erfüllt damit ein gängiges europäisches Klischee. Der Paartanz mit werbenden Tüchern am Ende wird ausgefadet, damit das Bild zum vorherigen Bühnensetting zurückkehren kann. Die Szenenfolge spielt damit, nicht unähnlich dem Filmfragment aus *Ruhleben*, mindestens drei Frauenfiguren durch, die aus dem Theater der Vorkriegszeit wohlbekannt sind: die junge Naive, die komische Alte und die erzählende Ansagerin, die bereits Züge eines Filmerklärers trägt.

Wird in den Filmen über *La belle Hélène* und die Revue *C'est à schliter partout!!!* das Verwandeln der Männer in Frauenfiguren durch Schminke und Perücken gezeigt – wie später in *LA GRANDE ILLUSION* aufgenommen –, so wählt ein dritter französischer Film von der Kriegsfront einen anderen Zugang, um die Illusion als Illusion auszustellen. Die filmische Dokumentation unter dem Titel *NOS AILES* zeigt in zwei Teilen die Potenz der französischen Luftwaffe am Beispiel des 2e régiment de chasse in Strasbourg-Neuhoff, zunächst »l'aviation de chasse« (die Jagdfliegerei), dann »la patrouille acrobatique du 2e régiment de chasse« (akrobatische Flüge).³⁷ Am Ende des ersten Teils wird nach den militärischen Darstellungen die Freizeitgestaltung der Soldaten wieder am Bei-

37 *NOS AILES*, hergestellt vom SCA-SPCA, schwarz-weiß, stumm, Format 35 mm, Dauer 24:58 min., Images Défense 14.18 A 1315, ecpad-Médiathèque des französischen Verteidigungsministeriums.

spiel des Fronttheaters vorgeführt, eingeleitet durch den Zwischentitel: »Enfin les avions garés, la toilette achevée, les mécanos s'offrent une place gratuite au théâtre en plein air et font un succès fou à *Monsieur Perrichon* interprété par les artistes du régiment«. In dem Boulevardstück *Le Voyage de Monsieur Perrichon* aus dem Jahr 1860 begleiten zwei junge Männer eine Familie auf ihrer ersten Zugreise nach Chamonix, um die Hand der Tochter Henriette zu gewinnen, die sie auf einem Ball kennengelernt haben. Nachdem zunächst eine Totale der Bühne mit mehreren Darstellern und danach ein Blick in das ausschließlich männliche Publikum gezeigt wird, folgt eine Nahaufnahme von zwei Damen-darstellern *in drag*, die sich auf zwei Stühlen sitzend miteinander unterhalten. Dann folgt eine Überblendung und die beiden Männer erscheinen in derselben Position und Unterhaltung ohne Kostüme und Perücken, sondern in ihren Uniformen (Abb. 9 und 10).

Abb. 9 und 10: Vorher-Nachher-Überblendung. Filmstills aus *NOS AILES* (1925), basierend auf dem Stück *Monsieur Perrichon*. ©ECPAD/France/Extraits de: *Nos ailes/Auteur inconnu/1925*



Die Verwandlung wird in diesem Film also nicht als Cross-Dressing, sondern als *re-dressing* gezeigt, und nicht über eine Szene des Umkleidens und Schminkens oder Abschminkens, sondern durch das spezifisch filmtechnische Mittel der Überblendung. Was in den anderen Filmen als theatrale Szenen zur Vorbereitung des Theaterspielens elaboriert wird, übernimmt hier die Technik, die gleichsam einen magischen Effekt produziert. Mit den Überblendungen zeigen sich *NOS AILES* und *LE THÉÂTRE AUX ARMÉES, 1ER RÉGIMENT DE MARCHÉ DE ZOUAVES* nicht nur modern und an fiktionalen beziehungsweise erzählenden Filmen orientiert, sondern sie verschränken auch in spezifischer

Weise die Verwandlung des Schauplatzes mit der des Moments von *drag*, also der scheinbaren Verwandlung des Geschlechts.³⁸

Die Filmbilder zu Cross-Dressing greifen das ästhetische Spiel mit den Geschlechterrollen und Zeichensystemen auf, das sich in gegengeschlechtlicher Kleidung ausdrückt. Wie tief die zunächst nur an der Oberfläche sichtbare Transformation im jeweiligen Filmbeispiel geht, hängt davon ab, ob Geschlechtskategorien hier tatsächlich aufgebrochen werden oder nicht. Werden die Identitätsfunktionen infrage gestellt und als soziale Mythen entlarvt? Oder handelt es sich nur um ein kosmetisch-oberflächliches Spiel mit Geschlechterklischees?

Ebendiese Frage hallt im Sujet *Victor und Victoria* wider, das sich hier in Form einer gestellten Solistenphotographie materialisiert. Zu sehen ist ein junger Mann, dessen spärlich bekleideter Leib optisch, durch Schminke und Verkleidung, in zwei vertikale Hälften geteilt ist – eine doppelgeschlechtliche Ikone. Die rechte Seite markiert das ›Männliche‹ mit zeitgenössischem Unterknien-Strumpfhalter und Männerschuh, die linke Seite offensichtlich das ›Weibliche‹, unterstrichen durch frisierte Kurzhaarlocken, Schulterschleife, Büstenhalter, Nylonstrumpf und Riemchenschuh (Abb. 11).

38 Auch nach Kriegsende florierte die Filmkunst in Bezug auf das Spiel mit Geschlechterrollen. Im frühen Kino wurde die Vielfalt der Geschlechteridentitäten und Begehrensströme hinsichtlich weiblicher und männlicher Homosexualität sowie in den maskeradehaften Verkörperungen von Mann/Frau, die in Parodie und Travestie (butch/femme und drag king/drag queen), in Cross-Dressing, Transsexualität oder Intersexualität zum Ausdruck kamen, gezeigt. Als Vorbilder für das verführerische und zugleich verunsichernde Spiel mit den Geschlechterrollen dienten Schauspielikonen wie Asta Nielsen und Pola Negri in ihren »Hosenrollen« in den 1910er Jahren, Louise Brooks in den 1920er Jahren, Marlene Dietrich in *MAROCCO*, *DER BLAUE ENGEL* und *BLONDE VENUS* Anfang der 1930er Jahre sowie Romy Schneider in *MÄDCHEN IN UNIFORM* (1958). Vgl. z.B. Köhne 2006; Tewksbury 1995.

Abb. 11: Photographie eines Damendarstellers: Victor Victoria. Quelle: Schwules Museum Berlin, Sammlung Travestie



In der Nachkriegszeit wurde das Sujet wieder aufgegriffen: Der Film VIKTOR UND VIKTORIA von 1933, bei dem Reinhold Schünzel Regie führte, enthält ernsthafte und lustig-komödiantische Elemente. Die Identitätskonstruktionen werden durch den temporären Rollentausch, den *Gender Switch*, letztendlich aber nicht angetastet. Das Lustspiel mit Gesangseinlagen stellt eine Variation der – inzwischen als Klassiker zu wertenden – Verwechslungskomödie mit dem Titel *Charleys Tante* [*Charly's Aunt*] dar. Das Cross-Dressing-Theaterstück über männlichen und weiblichen Transvestitismus von Brendon Thomas

hatte 1892 seine Uraufführung und erlebte seitdem unzählige Inszenierungen und Reinterpretationen.

VIKTOR UND VIKTORIA handelt von dem wenig begabten Damenimitator Viktor Hempel (Hermann Thimig) und seiner Schauspielkollegin Susanne Lohr (Renate Müller). Die Verwirrspiele beginnen, als Susanne die Rolle Viktors übernimmt und das »Imitieren einer Dame«, das heißt in ihrem Fall das vorgetäuschte Spiel der Travestie, besser beherrscht als ihr männlicher Kollege. Als Frau, die einen Mann spielt, der eine Frau imitiert, täuscht sie das Publikum auf gleich zweifache Weise: über ihr »wahres Geschlecht« und über die Echtheit des Travestie-Aktes. Die entgrenzenden Qualitäten des travestitischen Spiels verpuffen aber gänzlich im harmlosen letzten Bild, das ein tanzendes und singendes heterosexuelles Quartett zeigt.

VIKTOR UND VIKTORIA wurde 1957 von Karl Anton unter gleichem Titel neuverfilmt. Das Remake hält sich eng an die Vorlage. Die einzige bemerkenswerte Differenz ist, dass Susanne in ihrem Privatleben nicht hauptsächlich als Mann erscheint, sondern dass sie sich zeitweilig als die Schwester von »Mr. Viktor« ausgibt. Dies ermöglicht ihr, auch jenseits der Bühne ganz Frau zu sein. Ohne Maske kann sie die begehrliehen Blicke Alberts außerdem besser steuern. Auch in dieser Version stellt spätestens das letzte Bild die – durch das Verwechslungsspiel leicht irritierte – herrschende Geschlechterideologie vollkommen wieder her. Das Re-Dressing, das auf der Bühne immer die letzte Geste des Travestie-Aktes markiert – das Abnehmen der Frauenperücke und das Aussteigen aus den High Heels –, fungiert als ein die männliche Kultur norm stabilisierender Akt.³⁹

Insgesamt kann die Frage nach der Ernsthaftigkeit der Grenzüberschreitung in den VIKTOR UND VIKTORIA-Filmen nicht eindeutig beantwortet werden. Aus heutiger Sicht treten sicherlich die parodistisch-komödiantischen Züge der Filme hervor, die bewirken, dass das dargestellte Cross-Dressing die Geschlechtskategorien nicht ernsthaft zu gefährden scheint. Vielmehr macht es den Anschein, als würde das Prinzip der Heteronormativität durch den nur temporären Travestie-Akt gestärkt. Auf ein damaliges, der Irritation gegenüber vielleicht offeneres Publikum mögen die spielerischen und lustvollen Verstellungen aber weitaus herausfordernder gewirkt haben.

39 Gilbert und Gubar bestätigen dies auch für die erzählende Literatur des 19. Jahrhunderts. Siehe Gilbert/Gubar 1989.

Szene 8: Kopie ohne Original

Das Phänomen der Damenimitation unter Kriegsbedingungen ist auf der Makroebene auch im Rahmen der tiefgreifenden Umwälzungen zu sehen, die um die Jahrhundertwende Form annahmen. Das, was Gegenstand der Darstellung war: verschiedene, häufig klischierte Bilder »der Frau«, war ohnedies in Transformation begriffen. Die Klischierung »Frau« oder »Weiblichkeit« zielte demnach auf eine gesellschaftliche Chimäre, die längst einer soliden Grundlage entbehrte. Eine Kopie ohne Original. Denn die Stellung von Frauen innerhalb der familiären Strukturen sowie in urbanen, soziopolitischen und ökonomischen Kontexten wandelte sich im Zeichen von Industrialisierung und Städtewachstum in dieser Zeit grundlegend. Die allgemein empfundene Bedrohung einer angeblichen »Verweiblichung« der modernen Gesellschaft verband sich mit der konkreten Angst vor männlichen Machtverlusten, die durch Studentinnen, Frauenrechtlerinnen, »Neue Frauen« oder *femmes fatales* in die Wege geleitet werden könnten.⁴⁰

Im öffentlichen Raum führte dies zu einem »umfassend geführten Geschlechterstreit«, im Zuge dessen die »Strategien der Codierung der Geschlechtergrenze« zur Disposition gestellt und neu verhandelt wurden, wie Sabine Mehlmann ausführt (Mehlmann 2006: 1–41). Die erste Welle der Frauenemanzipation und andere Aspekte der Geschlechtererosion veränderten die Rahmenbedingungen, innerhalb derer die Frauen- und Geschlechterfrage betrachtet wurde. Neben Bisexualitäts-, Hermaphroditismus- und Homosexualitätstheorien waren auch die Trennung von Fortpflanzung und Sexualität und infolgedessen eine Loslösung des Begehrens von der Reproduktionssphäre heftig debattierte Themen. In den genannten Forschungsfeldern zeichnete sich ab, dass der menschliche Körper in Bezug auf sein biologisch gedachtes Geschlecht und seine sexuelle und geschlechtliche Identität weitaus weniger eindeutig und zuverlässig war, als zuvor angenommen. In den Blick gerieten jede Menge »anomale« Abweichungen von den Geschlechternormen heterosexueller Zweigeschlechtlichkeit, die menschliche Körper bis ins Innere zu prägen schienen.⁴¹ Als Gegenbewegung musste die schwankende Geschlechtergrenze in Wissenschaft und Alltag argumentativ immer wieder neu begründet und machtvoll gefestigt werden. Es galt, die Rolle(n) der Frau neu zu definieren und festzuzurren, um die soziokulturelle »Unordnung«

40 Zur Figur der modernen »Neuen Frau« siehe: Auga 2011; Tacke/Freytag 2011.

41 Vgl. Mehlmann 2006: 17.

wieder ins Lot zu bringen. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass die Kriegstheaterbühnen eine männerdominierte Arena darstellten, in der eine zweigeschlechtlich und asymmetrisch strukturierte Geschlechterdifferenz⁴² in der Damenimitation offensichtlich wiederhergestellt werden sollte. Denn nur eine annäherungsweise »vollkommene« Darstellung von »Weiblichkeit« überzeugte ihr Publikum, wie Pörzgen ausführt (Pörzgen 1933: 82, Garber 1993 [1992]: 28).⁴³ Zwar wurde »Weiblichkeit« hier in Form von Divenhaftigkeit adressiert, also einer zugleich unwirklichen, unantastbaren und relativ ermächtigten, idealisierten und bewunderten Figur – Pörzgen nennt die Darsteller »unbestrittene Königinnen auf den Brettern, die dem Gefangenenlager buchstäblich die Welt« bedeuteten (Pörzgen 1933: 88). Es blieb jedoch die Frage, was von den Männern genau als »Weiblichkeit« identifiziert, anerkannt und zugelassen wurde. Waren es vornehmlich schnell erkennbare Klischee- oder Charakterbilder oder heterogen durchzogene facettenreiche Weiblichkeitsentwürfe, die in ständigem Wandel begriffen waren? Wie tief war die zunächst nur an der Oberfläche sichtbare Transformation im jeweiligen Szenenspiel? Wurden Geschlechtskategorien aufgebrochen und Identitätsfunktionen infrage gestellt und als soziale Mythen entlarvt oder handelte es sich nur um ein kosmetisches Spiel mit Geschlechterklischees? Träumten die Männer von Idealbildern oder von vielschichtigen, wirklichkeitsgeprüften, emanzipierten Frauen? Unabhängig von dieser Frage steht fest, dass nur derjenige Darsteller sein Publikum zu überzeugen vermochte, der von dem, was er darstellte, im Moment der Darstellung ununterscheidbar war (Pörzgen 1933: 87)⁴⁴ und es zugleich zu einem illusionär-imaginären Punkt führte, der jenseits enger Geschlechtergrenzen und der Frage sexueller Orientierung lag.

42 Vgl. dazu ebd.: 269–349.

43 Für einen wesentlich späteren historischen Kontext hat Garber Cross-Dressing als ein »Kulturphänomen« untersucht, das historische Konstellationen ebenso wie psychologische Motive transportiert. Über Filme mit Cross-Dressern aus den 1970er und 1980er Jahren wie z. B. »Impersonator Pageant« (1985) schreibt sie, die Frauendarsteller wollten »sowohl das bewußte Wissen des Publikums um ihre Identität als Männer wie den übermächtigen Eindruck ihres Frauseins und ihrer Weiblichkeit aufrechterhalten«.

44 Pörzgen spricht vom Idealfall eines »Hineinlebens in die betreffende Rolle«, 87.

Abschlusszene 9: Schichtungen und Hybridität. Interieurs, Rollen und am Schluss wieder Bilder

Abb. 12: Beispiel für das liebevoll gestaltete Interieur in den Gefangenentheatern des Gefangenenlagers Cottbus, Photo: Paul Tharan. Quelle: Städtische Sammlungen Cottbus, Fotosammlung, Konvolut Kriegsgefangenenlager Cottbus (No. 282)



Die Bühnen des Front- und Gefangenentheaters waren ein prekärer, doch auch geschützter Raum für Inszenierungen von Geschlechtertransgressionen. Diese wurden in Berichten ebenso wie in Photographien, Zeichnungen und Postkarten sowie in kinematographischen Aufnahmen veröffentlicht und rahmen in diesen Medien das Bühnengeschehen noch einmal. Die körperlichen und medialen Inszenierungen von Geschlechterrollen – im Alltag ebenso wie auf den Bühnen der Heimatfront, der Front- und Gefangenenlager – überlagern, vermischen und beeinflussen sich manchmal bis zur Unkenntlichkeit. Die Vielfalt dieser Inszenierungen entspricht der Vielfalt der Interpretationen und Lesarten, die das historische Phänomen beleuchten können. Und viele der überlieferten Bilder präsentieren ebensolche Vielfalt: Das Szenenphoto einer Theateraufführung von »Das Ende Pompejis«, die eine Gruppe russischer Darsteller im Cottbuser Kriegsgefangenenlager Merzdorf aufführte (Abb. 12), zeigt eine Gruppe von fünf Männern auf einer improvisierten Bühne. Die rückwärtige Kulisse präsentiert sich als Zimmerwand mit geblümter Tapete, die ei-

ne gemalte Flügeltür und zwei Fenster mit weißen Gardinen durchbrechen. Korbstühle, eine Vase mit Blumenstrauß und eine gemusterte Hängelampe komplettieren die Vorstellung vom bürgerlichen Wohnzimmer. Zwei Männer in schwarzem Anzug und weißem Hemd begrenzen das Bild rechts und links, während die drei Männer in der Mitte in Travestie sind und verschiedene Frauenfiguren darstellen. In geborgten und gebastelten Frauenkleidern geben sie den Blick frei auf das Phänomen des Cross-Dressing und der Verwischung von Geschlechtergrenzen.

Rollen stapeln sich wie die Requisiten und Kulissen in den Bildern der Theateraufführungen. Interieurs entsprechen nicht nur der Sehnsucht nach Heimat, sondern auch der geschlossenen Welt der Damenimitation und ihrer Konstruiertheit. Ebenso wie die Frauen in Uniform sind die Damendarsteller, so Baumeister, und die Verhandlung über die Themen Krieg und Soldatentum sowie Volk und Nation ein Ausdruck jener Krise der Kategorisierungen, in der kulturelle, gesellschaftliche und ästhetische Dissonanzen aufbrechen und an die Oberfläche drängen (Baumeister 2005: 269).

Die Bilder ebenso wie die Geschlechterrollen bestechen gerade durch ihre Hybridität. Sehr viel Verschiedenes kann darin gesehen werden, und zugleich nichts als eine kunstvolle, eine mitunter lustige Inszenierung. Das Phänomen des Gefangenen- und Lagertheaters – ein komplexes Zeichenspiel mit feinen Andeutungen und Anspielungen, teilweise ausgesparten Gesten – trägt mit zu einer Verhandlung der Rollen in der Realität und der fiktiven Rollen bei. Bei den Damendarstellern ist dabei weniger entscheidend, ob es um »echte« oder »unechte« Frauen geht, sondern vielmehr darum, dass sie multiple Phantasien zusammenbauten und verkörpern. Vielleicht ist es genau die Uneindeutigkeit der Zuweisungen von Geschlechtsidentitäten und sexuellen Orientierungen, Phantasien und Bedürfnissen, die die größte Errungenschaft dieser Bilder ausmachen. Sie können helfen, uneindeutige Phänomene gerade nicht zu vereindeutigen, sondern als uneindeutig und eigen zu sehen.

Verwendete Literatur

- Andriopoulos, Stefan. *Besessene Körper – Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München: Fink, 2000.
- Auga, Ulrike u.a. (Hg.). *Dämonen, Vamps und Hysterikerinnen. Geschlechter- und Rassenfigurationen in Wissen, Medien und Alltag um 1900*. Bielefeld: transcript, 2011.

- Baumeister, Martin. *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914 bis 1918*. Essen: Klartext, 2005.
- Blüher, Hans. *Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion*. Berlin-Tempelhof: Weise, 1912.
- Bronfen, Elisabeth. *Zwischen Himmel und Hölle – Maria Callas und Marilyn Monroe*. In: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, hg. v. Dies./Barbara Straumann. München: Schirmer und Mosel, 2002, 43–65.
- Collins, L.J. *Theatre at War, 1914–18*. Oldham, Lancashire: Jade Publishing, 2004.
- Crouthamel, Jason. »Cross-dressing for the fatherland: sexual humour, masculinity and German soldiers in the First World War.« *First World War Studies* 2(2) (Okt. 2011), 195–215.
- Crouthamel, Jason. *An Intimate History of the Front: Masculinity, Sexuality and Ordinary German Soldiers in the First World War*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- Crouthamel, Jason. *Wir brauchen Männer. Cross-Dressing, Kameradschaft und Homosexualität im deutschen Heer während des Ersten Weltkriegs*. In: *MEIN KAMERAD – DIE DIVA. Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs*, hg. v. Julia B. Köhne, Britta Lange und Anke Vetter. München: edition text + kritik, 2014, 65–76.
- Dammann, Martin. *Soldier Studies. Cross-Dressing in der Wehrmacht*. Berlin: Hatje Cantz, 2018.
- Daniel, Ute. *Der Krieg der Frauen. Zur Innenansicht des Ersten Weltkriegs in Deutschland*. In: »Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch« ... *Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, hg. v. Hirschfeld, Gerhard u.a. Essen: Klartext, 1993, 157–177.
- Everth, Erich. *Von der Seele des Soldaten im Felde. Bemerkungen eines Kriegsteilnehmers (=Tat-Flugschriften 10)*, Jena: Eugen Diederichs, 1915.
- Förster, Sascha/Peter W. Marx. *Das [sic!] Kampfbereich war der Schauplatz der Damendarsteller*. In: *MEIN KAMERAD – DIE DIVA. Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs*, hg. v. Julia B. Köhne, Britta Lange und Anke Vetter. München: edition text + kritik, 2014, 77–90.
- Fuhrmann, Wolfgang. *Propaganda, Sciences, and Entertainment. German Colonial Cinematography: A case study in the history of early nonfiction cinema*, Diss. Phil. Universität Utrecht, 2003.
- Garber, Marjorie. *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1993 [1992].

- Gilbert, Sandra/Susan Gubar. Cross-Dressing and Re-Dressing: Transvetism as Metaphor. In: *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Bd. 2: Sexchanges, hg. v. Dies. New Haven: Yale UP, 1989, 324–376.
- Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* [The presentation of self in everyday life], 10. Aufl., München: Piper, 2011 [1959].
- Goldschmidt, Adolph: *Lebenserinnerungen 1863–1944*, hg. v. Marie Roosen-Runge-Mollwo, Berlin: Dt. Verlag für Kunstwissenschaft, 1989.
- Herrn, Rainer. *Schnittmuster des Geschlechts. Transvestitismus und Transsexualität in der frühen Sexualwissenschaft*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2005.
- Herrn, Rainer. »Ver-körperungen des anderen Geschlechts – Transvestitismus und Transsexualität historisch betrachtet«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 2012, Geschlechtsidentität, 8.5.2012, <https://www.bpb.de/apuz/135444/verkoerperungen-des-anderen-geschlechts-transvestitismus-und-transsexualitaet-historisch-betrachtet?p=all> (Stand: 30.8.2023).
- Hinz, Uta. *Gefangen im Großen Krieg. Kriegsgefangenschaft in Deutschland 1914–1921*. Essen: Klartext, 2006.
- Hirschfeld, Dr. Magnus/Andreas Gaspar (Hg.). *Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges*. Hanau: Komet, 1995 [1929].
- Hirschfeld, Magnus. *Geschlechtsübergänge: Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere (sexuelle Zwischenstufen)*. Leipzig: W. Malende, 1905.
- Hirschfeld, Magnus. *Militäruntauglichkeit und Transvestitismus*. In: Ders. *Sexuelle Zwischenstufen, Das männliche Weib und der weibliche Mann*, Teil 2: Sexualpathologie. Ein Lehrbuch für Ärzte und Studierende. Bonn: Marcus & Webers Verlag, 1918, 145–147.
- Jahr, Christoph. *Mr. Goodhind, the prima donna of Ruhleben*. Theater- und Geschlechterrollen im »Engländerlager Ruhleben« 1914–1918. In: *MEIN KAMERAD – DIE DIVA. Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs*, hg. v. Julia B. Köhne, Britta Lange und Anke Vetter. München: edition text + kritik, 2014, 91–100.
- Köhne, Julia B. *Papierne Psychen. Zur Psychographie des Frontsoldaten nach Paul Plaut*. In: *Krieg! Juden zwischen den Fronten, 1914–1918*, hg. von dies u. Ulrike Heikau. Berlin: Hentrich & Hentrich, S. Jüdisches Museum München, 2014, 67–104.
- Köhne, Julia B. »Moving Sex/Gender Images: Homosexualität und Cross-Dressing in deutschsprachigen Spielfilmen der 1920er bis 1950er Jahre.«

- lungen des Filmarchiv Austria 31: Sex is Cinema. Aufklären und Aufbegehren im Film der 1920er und 1930er Jahre (März 2006), 50–62.
- Köhne, Julia B./Britta Lange/Anke Vetter (Hg.): MEIN KAMERAD – DIE DIVA. Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs. München: edition text + kritik, 2014.
- Koller, Christian. »Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt«. Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik (1914–1930). Stuttgart: Steiner, 2001.
- Krivanec, Eva. Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien. Bielefeld: transcript, 2012.
- Krivanec, Eva. Travestie an der Front. Das Fronttheater und die Transgression von Geschlechterordnungen im Ersten Weltkrieg. In: MEIN KAMERAD – DIE DIVA. Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs, hg. v. Julia B. Köhne, Britta Lange und Anke Vetter. München: edition text + kritik, 2014, 101–114.
- Kühl, Richard. Der Große Krieg der Triebe. Die deutsche Sexualwissenschaft und der Erste Weltkrieg. Bielefeld: transcript, 2022.
- Lange, Britta. Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918. Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013
- Laschitz, Emmerich. »Als Frauendarsteller in der Kriegsgefangenschaft.« Querschnitt 13(2) (Februar 1933), 119–120.
- Ledebur, Sophie. »Ein Blick in die Tiefe der Seele: Hypnose im Kultur- und Lehrfilm (1920–1936)«. Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 37 (2014), 363–378.
- Mehlmann, Sabine. Unzuverlässige Körper. Zur Diskursgeschichte des Konzepts geschlechtlicher Identität. Sulzbach/Taunus: Helmer, 2006.
- Moritz, Verena/Hannes Leidinger. Zwischen Nutzen und Bedrohung. Die russischen Kriegsgefangenen in Österreich (1914–1921). Bonn: Bernard & Graefe, 2005.
- Nießén, Carl. Aufruf an alle Mitglieder und Leiter von Front- und Gefangenenlager-Theatern! Der neue Weg. Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Amtliche Zeitung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger 54(2) (16. Januar 1925), 29.
- Niessen, Carl. Theater im Kriege, Emsdetten: Lechte, 1940.
- Plaut, Paul. Prinzipien und Methoden der Kriegspsychologie. In: Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden, hg. v. Emil Abderhalden. Berlin/Wien, 1928, Bd. Abt. VI, Teil C/1, 621–687.

- Plaut, Paul. »Psychographie des Kriegers.« Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie 21, hg. v. Stern, William/Otto Lipmann. Leipzig: Barth, 1920, 1–123.
- Pörzgen, Hermann. Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914–1920. Königsberg Pr./Berlin: Ost-Europa-Verlag, 1933.
- Pörzgen, Hermann. Theater als Waffengattung. Das Deutsche Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920. Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag, 1935.
- Rachamimov, Iris. »Er war für die Gefangenen, was er darstellte.« Geschlechtertransgressionen in Kriegsgefangenenlagern des Ersten Weltkriegs. In: MEIN KAMERAD – DIE DIVA. Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs, hg. v. Julia B. Köhne, Britta Lange und Anke Vetter. München: edition text + kritik, 2014, 115–128.
- Rachaminov, A. The Disruptive Comforts of Drag: (Trans)Gender Performances among Prisoners of War in Russia, 1914–1920. *American Historical Review* 111(2) (April 2006), 362–382.
- Rouette, Susanne. Frauenarbeit, Geschlechterverhältnisse und staatliche Politik. In: Eine Welt von Feinden. Der Große Krieg 1914–1918, hg. v. Kruse, Wolfgang. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000, 92–126.
- Straumann, Barbara: Queen, Dandy, Diva – Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie. In: Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung, hg. v. Dies./Barbara Straumann. München: Schirmer und Mosel, 2002, 69–86.
- Tacke, Alexandra/Julia Freytag (Hg.). City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2011.
- Tewksbury, Richard. Cross-Dressing: Changing from Him to Her. In: Gender in Popular Culture. Images in Literature, Visual Media, and Material Culture, hg. v. Peter C. Rollins/Susan W. Rollins. Cleveland, Oklahoma: Ridge-mont Press, 1995, 135–157.
- Vetter, Anke. MEIN KAMERAD — DIE DIVA. Eine Einführung. In: MEIN KAMERAD – DIE DIVA. Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs, hg. v. Julia B. Köhne, Britta Lange und Anke Vetter. München: edition text + kritik, 2014, 11–24.
- W. S. Vom Weibmann auf der Bühne. Eine Studie von Dr. med. W.S. In Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen mit besonderer Berücksichtigung der Homosexualität, Jg. 3, hg. v. Hirschfeld, Magnus. Leipzig: Max Spohr, 1901, 313–325.

Wir danken den Bild- und Filmarchiven Schwules Museum Berlin, Stadtmuseum und Stadtarchiv Cottbus/Städtische Sammlungen sowie ecpad-Médiathèque *Images Défense* des französischen Verteidigungsministeriums für ihre Unterstützung.