

ANTIKRIEGSSTÜCKE AM BRÜNNER DEUTSCHSPRACHIGEN THEATER, 1918-1938

KATHARINA WESSELY

Theater ist – und das gilt insbesondere für die Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit – ein ganz besonderer, nicht nur kultureller, sondern auch politischer Faktor im gesellschaftlichen Leben einer Stadt. Hier werden virulente gesellschaftliche Fragen diskutiert, es dient der eigenen Selbstbestätigung wie auch der kritischen Hinterfragung von Identitäten. Der Umgang, der am Theater mit den Themen Krieg und Militarismus gepflegt wird, kann dementsprechend in dem hier interessierenden Zusammenhang als Beitrag zur Militarisierung oder De-Militarisierung der Gesellschaft verstanden werden. Die »Banalisierung des Militärischen«, die konstitutiv für den Begriff »Banal Militarism« ist, findet auch auf dem Theater statt. Soldaten erscheinen als »ganz normales« Personal der Stücke, der Soldatenberuf ist ein Beruf wie jeder andere auch, ein Regiment ein alltäglicher Arbeitsplatz. Gleichzeitig werden jedoch am Brünner deutschen Theater auch Antikriegsstücke gespielt.

In den in diesem Text behandelten Stücken werden die Fragen nach dem Umgang mit den Erfahrungen des Krieges sowie nach nationaler Identität gestellt und diskutiert. Aufgrund der besonderen Rolle, die der Erste Weltkrieg für die Entstehung der Tschechoslowakischen Republik einnimmt, wäre eine negative Einstellung diesem Krieg gegenüber bei der deutschen Minderheit in der ČSR nicht weiter verwunderlich. Die Tendenz der zwischen 1918 und 1938 am deutschen Theater in Brünn aufgeführten Stücke geht darüber allerdings weit hinaus: Unter denjenigen Stücken, die Krieg bzw. Militarismus im weiteren Sinne als Thema haben, befinden sich nicht wenige dezidierte Heimkehrer-, Versöhnungs- und Antikriegsstücke, die sich nicht nur gegen den Krieg im allgemeinen, sondern gegen jegliche Form des Nationalismus wenden. Insbesondere in den Jahren zwischen 1926 und 1932, also in der Hochblüte des

sogenannten Aktivismus¹, werden diese Stücke nicht nur inszeniert, sondern finden offensichtlich auch ein aufnahmeberechtigtes Publikum. Die Aufführungen sowie die positive Resonanz dieser Stücke bei Kritik und Publikum lassen sich also als Beitrag zur De-Militarisierung der deutschen Minderheit in Brünn begreifen, die offensichtlich gegen Ende der 20er Jahre bei weiten Teilen der Bevölkerung durchaus fortgeschritten war. Im Lauf der 30er Jahre kommt es dann allerdings durch die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise, durch die »Machtergreifung« der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 und durch den Erdrutschsieg der Sudetendeutschen Partei bei den tschechoslowakischen Parlamentswahlen 1935 zu einer zunehmenden Verschlechterung des Verhältnisses zwischen den Nationalitäten, parallel dazu finden auch die Inszenierungen von Antikriegsstücken ein Ende.

MILITÄR UND NATIONALITÄT

Während vor dem Ersten Weltkrieg die Existenz einer Tschechoslowakischen Republik selbst für die tschechische Opposition undenkbar war, änderte sich diese Perspektive im Verlauf des Krieges. Durch die generelle Kriegsunlust der Tschechen und die zunehmend repressiven Maßnahmen der Regierung gegen die tschechische Bevölkerung verschlechterte sich das ohnehin problematische Verhältnis weiter, doch erst durch die Proklamation von Präsident Wilsons 14-Punkte-Programm zum Selbstbestimmungsrecht der Völker schien die tatsächliche Auflösung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie denkbar (vgl. Mommsen et al. 2001). Die Gründung der Tschechoslowakischen Republik betraf allerdings auch die 3,5 Millionen Deutschen, die innerhalb der Grenzen des neuen Staates lebten und plötzlich vom Mehrheits- zum Minderheitsvolk wurden. Die Monarchie, die ihre Vorrangstellung garantiert hatte, existierte nicht mehr; nicht nur fand man sich in einer Republik wieder, sondern noch dazu in einer tschechisch dominierten. Der tschechoslowakische Staat wurde dabei in den Friedensverträgen zu den Siegermächten gezählt, während die deutschsprachigen Bürger dieses Staates sich nichtsdestotrotz als Verlierer fühlten – wie die anderen Deutschen in Deutschland und in Österreich auch. Wien, von dem Brünn bisher ein etwas weiter entfernter Vorort gewesen und das insbesondere für das Brünnner Theaterleben von Bedeutung gewesen war, lag plötzlich jenseits einer neuen Staatsgrenze.

In der jungen Republik wurden die Deutschen lange nicht recht heimisch. In der unmittelbaren Nachkriegszeit erklärten sich die deutschen Provinzen zu einem Teil Deutschösterreichs und begannen mit dem Auf-

1 Unter Aktivismus versteht man die aktive Mitarbeit der deutschen Parteien am tschechoslowakischen Staat und in der Regierung.

bau deutscher Verwaltungsstrukturen, im November und Dezember 1918 besetzte die tschechoslowakische Regierung diese Gebiete schließlich militärisch, stieß dabei allerdings nirgendwo auf größeren Widerstand. Im Frühjahr 1919 kam es im Vorfeld der österreichischen Nationalratswahlen zu anti-tschechischen Demonstrationen in einigen deutschen Orten, bei denen 54 Deutsche getötet, zahlreiche weitere verletzt wurden (vgl. Cerny 1969). Das Gedenken an diese »Märzgefallenen« spielte in den ersten Jahren der Republik eine große Rolle für das Selbstverständnis der Deutschen,

»[d]ie Toten des 4. März werden zum Mythologem, um das sich herum [...] die gemeinsame Identität der Deutschen in der Tschechoslowakei als nunmehrige Sudetendeutsche bildet« (Braun 1996: 375).

Dieser Einsatz des Militärs gegen eigene Staatsangehörige führte ein grundsätzliches Problem einer multinationalen Armee in einem Staat, der sich selbst als Nationalstaat verstand, vor Augen.

»Für die Tschechoslowakei hatte die Armee eine besondere Bedeutung. Sie sollte nicht nur den Staat gegen auswärtige Feinde schützen, [...] sondern auch die Ordnung im Innern sichern, indem sie irredentistische Bestrebungen der Minderheiten unmöglich machte. [...] Obwohl die Angehörigen der anderen Nationalitäten den Gestellungsbefehlen des Staates jeweils bis auf wenige Ausnahmen folgten, stellte das national gemischte Heer doch einen Unsicherheitsfaktor dar. Lange war in den technischen Abteilungen das Übergewicht ehemals österreichischer Offiziere deutscher Sprache nicht zu beseitigen, so daß ein Einsatz dieser Truppen gegen Deutschland und wohl auch gegen Ungarn ein riskantes Unternehmen bleiben mußte. [...] Solange die Loyalität der Sudetendeutschen nicht durch einen militärischen Konflikt mit Deutschland oder Österreich auf die Probe gestellt wurde, erwiesen sie sich als verlässliche Soldaten. Ihre Einberufung schränkte aber die außenpolitische Bewegungsfreiheit des Staates gegen Deutschland und Österreich ein [...]« (Alexander 1970: 29 f.).

Um dem abzuhelpfen, wurden verhältnismäßig mehr Tschechen als Deutsche zum Wehrdienst einberufen, was allerdings wiederum den Nachteil hatte, dass somit die Armee nicht als »Schule der Nation« genutzt werden konnte.

Die Deutschen wiederum machten die tschechische Armee mit verantwortlich für den Ausgang des Ersten Weltkriegs und den Zusammenbruch der Habsburger Monarchie: übergelaufene tschechische Verbände der k. u. k. Armee, die sogenannten »Legionen«, hatten die Entscheidung des Kriegsverlaufes zugunsten der Alliierten zwar nicht mitverursacht, doch eine große Rolle für die internationale Anerkennung der tschechoslowakischen Nation gespielt (vgl. Thunig-Nittner 1970: 70 ff.). Zu Ende des Krieges war die tschechoslowakische Armee auf Seiten der Alliierten stärker als beispielsweise diejenige Belgiens, auch hatte die Tschecho-

slowakei als einziger Nachfolgestaat einen eigenen Vertreter bei den Waffenstillstandsverhandlungen zwischen Österreich-Ungarn und der Entente (vgl. Pichlík 1969: 88).

Mit der Anerkennung der tschechischen Legion in Russland als kriegsführende Partei war die paradoxe Situation entstanden, dass eine tschechische/tschechoslowakische Armee am Krieg teilgenommen hatte, bevor überhaupt ein Staat »Tschechoslowakei« existiert hatte. Die besondere Stellung, die die Legionäre dann innerhalb des tschechoslowakischen Militärs innehatten, verdeutlicht das daraus entstehende grundsätzliche Problem des Eidbruchs.

»Eine bereits zweifelnde und damit auch zweifelhafte Haltung gegenüber der Republik konnte aus dem Vorbild der Legion nur eine Lehre ziehen und zwar die von der Unverbindlichkeit des Fahneneides, wenn es um nationale Interessen und Gefühle geht. Für jeden sichtbar belohnte der Staat die Legionäre, also den Eidbruch gegenüber dem österreichisch-ungarischen Staat« (Kostrba-Skalicky 1979: 518).

Doch auch organisatorisch verursachte die Teilnahme auf den verschiedenen Seiten des Krieges Probleme, in der tschechoslowakischen Armee gab es Offiziere, die auf Seiten der Entente und solche, die in der österreichisch-ungarischen Armee gekämpft hatten (vgl. Slapnicka 1970: 16). Zudem waren aufgrund der allgemeinen Kriegsmüdigkeit die pazifistischen Strömungen nach dem Krieg besonders stark – diese waren allerdings nicht neu. Eine pazifistische Grundhaltung war in den böhmischen Ländern eine langgepflegte Tradition, die vom tschechoslowakischen Präsidenten Thomas G. Masaryk selbst immer wieder betont wurde (vgl. Kostrba-Skalicky 1979: 452 ff.; Thunig-Nittner 1970: 201). Nichtsdestotrotz wurde den Legionären nach ihrer Rückkehr eine Sonderstellung eingeräumt, der Tag der Gründung der Legion hochoffiziell gefeiert etc. Der Pazifismus jedoch blieb nach wie vor eine Grundeinstellung der Tschechen und, wie sich hier zeigen wird, auch nicht weniger deutscher Tschechoslowaken – eine Einstellung, die sich erst in den 30er Jahren änderte, als vielen Menschen klar wurde, dass eine Verteidigung der Republik notwendig werden könnte. Die deutschsprachige Zeitung *Bohemia* skizzierte die Lage 1936 so:

»In der Tschechoslowakei war die Armee in den ersten Jahren nach dem Umsturz nicht populär, und die pazifistischen, auch jeder Kriegsvorbereitung abholden Stimmungen waren sehr stark. Wenn auch die Behauptung ganz und gar unzutreffend ist, die Armee sei Jahre hindurch in den Voranschlägen stiefmütterlich behandelt worden – ein sehr erheblicher Teil des Budgets wurde Jahr für Jahr für Rüstungszwecke verwendet –, so war das Interesse für militärische Dinge gering und nur die streng nationalistischen und die jeweils den Landesverteidigungsminister stellenden Parteien und ihre Presse versuchten ohne rechten Erfolg, die Flamme der Begeisterung für die Armee zu schüren. In dieser Beziehung hat sich vieles geändert. Das Datum des Umschwungs lässt sich nahezu kalendermäßig feststellen: Es fällt mit je-

nem Januartag des Jahres 1933 zusammen, wo die nationalsozialistische Regierung in Deutschland die Macht ergriffen hat und jene Ungewißheit über die Zukunft die tschechischen Massen ergriffen hat, von der sie auch heute noch erfüllt sind« (Bohemia 26.8.1936: 1).

Selbst als sich nach Jahren das Verhältnis zwischen Deutschen und Tschechen wesentlich verbessert hatte, das 15-jährige Bestehen der Republik in gemeinsamen Feiern begangen wurde und Mitglieder deutscher Parteien Minister der Regierung stellten, waren aus den angeführten Gründen die Möglichkeiten, bei der Armee Karriere zu machen, für Deutsche eingeschränkt. Die Brünner Tagesbote berichtete im Dezember 1934 anlässlich einer die Tätigkeit der deutschen Offiziere und Mannschaften lobenden Ansprache des Ministers für Nationalverteidigung, dass, dem Bevölkerungsschlüssel entsprechend, jährlich 25% aller Rekruten deutsch wären, doch nur 2,5% aller Generäle und Oberste. Bei diesen handelte es sich meist um ältere Männer, die schon in der Monarchie aufgestiegen wären, während die Aufstiegsmöglichkeiten für jüngere Soldaten ausgesprochen schlecht wären und der Zugang zu verantwortlichen Funktionen für Deutsche »geradezu gesperrt« sei (Tagesbote, Morgenausgabe 11.12.1934: 1).

An diesem Zustand änderte sich während der gesamten Dauer der Republik nichts – ganz im Gegenteil, nach der »Machtergreifung« der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 und dem Aufstieg der Sudetendeutschen Partei zur stimmenstärksten Partei der Tschechoslowakei 1935 bekamen die Ängste der tschechischen Armeeführung neue Nahrung. Gegen den Vorwurf der Illoyalität und Unzuverlässigkeit verwehrten sich die deutschen Zeitungen allerdings wiederholt: »Die Mehrzahl der deutschen Parteien hat sich eindeutig auf den Boden des Staates gestellt. Warum mißtraut man dieser feierlichen Erklärung?« (ebd.; vgl. auch Bohemia 7.11.1935: 4; 26.8.1936: 1).

MILITÄR UND THEATER

Die Monarchie mit ihren militärischen Karrieremöglichkeiten konnte so für Einige im Rückblick zu einem goldenen Zeitalter werden, in dem die Mitglieder des Militärs eine wichtige Rolle in den mittleren und kleineren Städten gespielt hatten. Diese auffälligen jungen Männer in ihren Uniformen spielten nun kaum noch eine Rolle im deutschen Gesellschaftsleben, in Städten, in denen militärische Verbände lagen, war dies nur für den tschechischen Teil der Bevölkerung über Begegnungen auf der Straße hinaus wirklich spürbar: Kaffeehäuser, Nachtlokale, Theater, Kino, so gut wie das gesamte Gesellschaftsleben, in dem in der Monarchie das Militär eine durchaus tragende Rolle gespielt hatte, fand in zwei parallelen Welten, einer deutschen und einer tschechischen statt. Das Mi-

litär spielte dabei nur noch im tschechischen Teil der Gesellschaft eine Rolle. Und dabei keine unter den Deutschen allzu beliebte: die Präsenz der Armee wurde vor allem dann spürbar, wenn kurz vor bevorstehenden Gemeindewahlen durch die Verlegung tschechischer – wahlberechtigter – Truppenverbände in mehrheitlich »deutsche« Städte diese plötzlich zu »tschechischen« wurden. So lautete ein in den ersten Jahren der Republik regelmäßig nach jeder Wahl erhobener Vorwurf, der wohl in einigen Fällen auch zutreffen haben mag.

Ein Bereich, in dem sich das Fehlen der Uniformierten besonders bemerkbar machte, war das Theater in den Provinzstädten. Der Besuch des Stadttheaters war eine beliebte Unterhaltung für die in einer Stadt stationierten Verbände gewesen, dieser Teil des Publikums fehlte nun in manchen Städten ganz empfindlich. Das Militär war nicht nur selbst Publikum gewesen, sondern hatte wiederum anderes Publikum angezogen – ins Theater war man schließlich zu allen Zeiten nicht nur wegen des Kunstgenusses gegangen, sondern genauso um zu sehen und gesehen zu werden. So charakterisiert Karl Ettlinger, der Direktor der Theater in Brüx, Budweis und Saaz, 1923 die Situation folgendermaßen:

»Vor dem Kriege gingen die Provinztheater gut. Das kann man mit ruhigem Gewissen behaupten. In jeder größeren und auch kleineren Provinzstadt, wo ein Theater war, lag Gamison, und die stellte eine ganz bedeutende Anzahl von Theaterbesuchern. Man denke nur zurück an das gute Parkett- und Logenpublikum der Offiziere, sowie an das Galerie- und Stehparterrepublikum unter den Mannschaften. Der Ausfall aus dieser bedeutenden Einnahmequelle ist durch nichts paralisiert worden« (Bohemia 25.12.1923: 9).

Wie spiegelt sich nun dieses komplizierte Verhältnis zu Krieg und Militär in den am Brünner deutschen Theater gespielten Stücken? Dabei fällt auf, dass dort keine Kriegsdramen gespielt wurden, sondern zum einen Militärstücke (zumeist Lustspiele oder Schwänke), deren Thema nicht der Krieg ist, sondern die Militärs unter den handelnden Personen haben, oftmals in der Monarchie spielen und zwar ein Lachen über das Militär erlauben, jedoch nicht explizit antimilitaristisch sind. Während in diesen Stücken eine »Banalisierung des Militärischen« stattfindet, thematisieren gleichzeitig andere Stücke eine explizite Ablehnung des Kriegs: Am Brünner deutschen Theater wurden einige dezidierte Antikriegsstücke gespielt, die sich wiederum in zwei Kategorien unterteilen lassen.

Die erste bilden die sogenannten Heimkehrerstücke, in denen der Krieg klar vorbei ist, wenn auch seine Folgen für alle Beteiligten stets spürbar sind. Hier wird vor allem gezeigt, wie sich die Gesellschaft und besonders die Menschen durch den Krieg verändert, welche physischen und psychischen Deformationen sie davongetragen haben. In diese Kate-

gorie fallen Stücke wie Ernst Tollers *Hinkemann* (26.10.1924²) oder *Karl und Anna* von Leonhard Frank (4.2.1929), zwei Stücke von exponierten linken Autoren.

Zum zweiten gibt es die Versöhnungsstücke, die den Ersten Weltkrieg direkt als Handlungshintergrund verwenden. Sie spielen entweder während oder kurz nach dem Krieg, jedenfalls befinden sich unter den dramatis personae mindestens ein (ehemaliger) Soldat sowie neben Deutschen auch Engländer oder Franzosen. Die Personen sind vom Krieg stark beeinflusst, die Handlung wäre ohne das Ereignis Krieg nicht denkbar/möglich; der Krieg ist zwar vielleicht vorbei, die Fragen nach Feind und Freund, nach Identität und Nationalität sind aber umso drängender.

Der hauptsächliche Unterschied zwischen diesen beiden Kategorien besteht darin, dass in den Heimkehrerstücken die heimgekehrten Männer und ihre Familien versuchen, wieder Normalität im Alltag herzustellen und ihr vor dem Krieg gelebtes Leben weiterzuführen – wenn sich auch meist erweist, dass eben das nicht möglich ist. Dahingegen wurde in den Stücken der zweiten Kategorie der Krieg als so einschneidendes Erlebnis wahrgenommen, dass eigentlich von Beginn an klar ist, dass die Menschen dadurch andere wurden – wie man sehen wird, oft im wahrsten Sinne des Wortes – und eine Fortsetzung ihres Vorkriegslebens nicht bruchlos oder gar nicht möglich ist. Die starren Definitionen und Grenzen von Identität, und zwar auch von nationaler Identität, werden dabei in Frage gestellt.

Von Stücken, die zur Gruppe des Militärstücks gehören, wurden am Brünner Theater in der Zwischenkriegszeit beispielsweise *Der Feldherrnhügel* von Carl Rössler und Roda-Roda (13.9.1920), *Freiwild* von Arthur Schnitzler (12.2.1928) und Carl Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick* (31.10.1931) gespielt. Während sich *Freiwild* und *Der Hauptmann von Köpenick* jeweils gegen die Auswüchse einer militarisierten Gesellschaft wenden (einmal der k. u. k. Gesellschaft, einmal der wilhelminischen), zeigt *Der Feldherrnhügel* ein Regiment beim Regimentsjubiläum mit dazugehörigem Manöver. In allen diesen Stücken ist die Einstellung zum Militär nicht grundsätzlich negativ, es werden aber seine negativen Aspekte gezeigt³, die von der Theaterkritik z.T. unterstrichen wurden.

Bei den aufgeführten Heimkehrerstücken handelt es sich um zwei Stücke von politisch links orientierten Autoren, beide gehören nicht unbedingt zu den Stücken, die jedes Theater spielt, spielen muss, weil sie das Neueste vom Neuen sind und gute Einnahmen erwarten lassen; im Gegenteil, die Aufführungen des *Hinkemann* sorgten in Wien, Berlin und

2 Bei den hier genannten Daten handelt es sich jeweils um die Brünner deutsche Erstaufführung.

3 *Der Feldherrnhügel* beispielsweise zeigt ein Regiment als Tummelplatz von Eitelkeit und Dummheit, an dem alle nur auf den Tag ihrer Ausmusterung oder Pensionierung warten.

Dresden für Skandale, bei denen es teilweise sogar zu Handgreiflichkeiten kam. Auch in Brünn versuchten sowohl Nationalsozialisten als auch Deutsch-Nationale eine Aufführung zu verhindern, doch da sich der Vorsitzende der Deutschen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Ludwig Czech für die Aufführung einsetzte, wurde das Stück genehmigt. Nachdem ihr Einschreiten auf legalem Weg gescheitert war, versuchten die Gegner die Aufführung zu verhindern indem sie am Abend der Feuerwehr einen Brand im Theater meldeten. Im vollbesetzten Haus hätte der Glaube an ein Feuer schnell eine Panik erzeugen können, dies wurde allerdings vom umsichtigen Vorgehen der Feuerwehr verhindert (vgl. Tagesbote, Morgenausgabe 27.10.1924: 2; Abendausgabe 29.10.1924: 1; Volksfreund 28.10.1924: 3).

Der Kritiker Josef Gajdeczka betonte in seinen Texten die in den Stücken enthaltene Kritik am Krieg besonders.

»*Hinkemann* ist ein Aufschrei der getretenen, gequälten, durch den Krieg zur Verzweiflung gebrachten Kreatur, ein Werk von solcher Größe, Keuschheit und Menschlichkeit, daß man vergeblich nach etwas Ähnlichem im Bereich unserer jungen Dichter suchen wird« (Tagesbote, Morgenausgabe 28.10.1924: 8).

Und über Frank:

»Im Weltkrieg war Leonhard Frank der erste, der gegen das Verbrechen des Massenmordes aufschrie, und sein Buch *Der Mensch ist gut* wird für alle Zeiten ein ehernes Denkmal der Schandjahre 1914-1918 bleiben« (Tagesbote, Morgenausgabe 6.2.1929: 3).

Beide Stücke wurden in Inszenierungen gegeben, die offensichtlich mit viel Einsatz und langer Probenzeit erarbeitet wurden (keine Selbstverständlichkeit in einem Theaterbetrieb, wo alle paar Tage ein neues Stück aufgeführt werden muss), weshalb der Kritiker sie als »schlechthin vollendet« (*Karl und Anna*) bzw. als »eine Glanzleistung« (*Hinkemann*) bezeichnet und darüber hinaus berichtet, dass sie vom Publikum ergriffen aufgenommen wurden.

VERSÖHNUNGSSTÜCKE

Die Kategorie der Versöhnungsstücke interessiert hier besonders: in diesen Stücken wird nicht nur, wie in den Heimkehrerstücken, die Frage nach Identität und deren Wandelbarkeit gestellt, sondern insbesondere nationale Identitäten – und diese sind in der ČSR der Zwischenkriegszeit durchgängig Thema – werden in ihnen hinterfragt und dekonstruiert. Drei Stücke sollen im Anschluss genauer betrachtet werden: *Die andere Seite* von R.C. Sherriff (27.2.1930), *Der Mann, den sein Gewissen trieb*

von Maurice Rostand (25.10.1930) und *Siegfried* von Jean Giraudoux (6.12.1930). Wohl nicht zufällig stammen diese Stücke von englischen und französischen Autoren, was neben ihrem Inhalt schon selbst bemerkenswert ist: Englische und französische Dramatik wurde – abgesehen von George Bernhard Shaw – am Brünner deutschen Theater kaum jemals aufgeführt.

Die andere Seite (im Original *Journey's End*) spielt in einem englischen Schützengraben an der Westfront, gezeigt wird vor allem die Unmenschlichkeit und Sinnlosigkeit des Krieges, wobei darauf Wert gelegt wird, dass die Engländer und die Deutschen voreinander Respekt haben. Heinz Kosok klassifiziert *Journey's End* in seinem Text *Aspects of Presentation, Attitude and Reception in English and Irish Plays about the First World War* (1993) als zu der Gruppe von Stücken gehörig, die zwar die bedauernswerten Soldaten zeigen, die Notwendigkeit des Krieges aber nicht grundsätzlich in Frage stellen und so systemstabilisierend wirken. Diese Einordnung muss sich aber notwendigerweise ändern, wenn das Stück an einem deutschsprachigen Theater aufgeführt wird. Während für ein englisches Publikum das eintönige Frontleben im Vordergrund stehen mag, wird die Aufmerksamkeit eines deutschsprachigen Publikums vor allem auf die Tatsache gelenkt, dass die Engländer genauso wie die Deutschen in diesen Krieg zogen, weil es ihnen befohlen wurde, und darauf, dass die Menschen beiderseits der Front im Grunde die selben sind – was auch mit dem deutschen Titel betont wird. Wenn Kosok meint, dass die Notwendigkeit des Krieges grundsätzlich nicht in Frage gestellt wird, muss ich dem widersprechen: Das Leben im Stellungskrieg, bei dem die Männer seit Monaten in ihren Erdlöchern sitzen und ständig auf einen Angriff der Gegenseite warten, hin und wieder selbst einen Angriff starten, bei dem zwar jedesmal Menschen sterben, aber nie Gebietsgewinne gemacht werden, taucht hier sehr wohl auf – wenn es auch von den Figuren nicht explizit kritisiert wird. Thematisiert wird schließlich an Hand der Figur des Kompanieführers Stanhope, wie der Kriegsalltag einen aussichtsreichen jungen Mann zum Alkoholiker macht, eben weil er einer der intelligentesten ist und daher die Sinnlosigkeit am besten durchschaut und das Leben im Schützengraben zwischen Langeweile und Todesangst nicht mehr anders erträgt. Gerade weil es sich um ein englisches Stück handelt, erscheint die Kritik am Krieg in der deutschen Aufführung deutlicher, der Kritiker Josef Gajdeczka meinte:

»Aus Sherriffs Drama springt uns das Sinnlose und Grauenvolle der Bestie Krieg unwiderstehlich an die Kehle und die sechs Bilder werden in aller Welt das ihrige tun, um alle noch existierenden Lobredner des Krieges, die ausschließlich in zwei Gruppen zerfallen, in Verbrechermaturen (Mörder und Diebe) und in Individuen, die durch Alkohol geistig degeneriert sind, als Abschaum der menschlichen Gesellschaft erscheinen zu lassen« (Tagesbote, Abendausgabe 28.2.1930: 3).

Explizitere Kritik wird in *Der Mann, den sein Gewissen trieb* formuliert. Marcel, ein junger Franzose, hat im Krieg den Deutschen Hermann Holderlin erschossen und versucht nun vergebens, die von ihm als Mord empfundene Tat zu verarbeiten. Ein nationalistischer Pfarrer bietet ihm vorschnell die Absolution an, die er allerdings empört zurückweist; schließlich fährt er in die Heimatstadt Hermanns, wo er von den Eltern und Angelika, der Verlobten des Toten, für einen Freund aus dessen Pariser Studienzeit gehalten und schrittweise in die Familie aufgenommen wird. Sie erzählen ihm auch von Hermanns Ablehnung des Krieges, nun weiß er also, dass er noch dazu einen Gesinnungsgenossen getötet hat. Als Angelika entdeckt, dass er derjenige ist, der Hermann erschossen hat, will er sich zur Sühne umbringen; doch Angelika macht ihm klar, dass er Hermanns Eltern das nicht antun kann. Das Ende legt nahe, dass Marcel nun Hermanns Stelle einnehmen wird. Dieser Rollentausch spiegelt sich auch in den unterschiedlichen Titeln des Stücks wider: während im französischen Original (*L'Homme Que J'ai Tué*) der Deutsche zum Mittelpunkt des Stücks wird, liegt der Akzent des deutschen Titels auf dem von seinem Gewissen geplagten Franzosen.

Das Stück macht, vor allem in Marcells Aussagen, klar, dass der Autor Krieg für gegenseitigen Völkermord hält – und zwar in einer Deutlichkeit, die selbst dem Brünner Zensor zu weit ging⁴. So wurde ursprünglich das gesamte Vorspiel, das Gespräch zwischen Marcel und dem Pfarrer, verboten, auch im Stück selbst wurden die Stellen, an denen von »Mord« oder »Verbrechen« die Rede ist, zensuriert. Die Zensur schrieb dabei sogar explizit nieder, dass diese Stellen wegen »schädlichen (antimilitaristischen) Inhalts« (Zensurakten im Moravský Zemský archiv, B26 Policejní Ředitelství, Karton 2413, Sign. 2172) gestrichen werden müssen. Nach einer Überarbeitung wurde das Vorspiel trotzdem genehmigt, allerdings unter Streichung etlicher Stellen aus Marcells Diskussion mit dem Pfarrer, wie beispielsweise dieser:

»Hätten Sie nicht jeden, der die Hand zum Kampfe hob, aus der Gemeinschaft der Christen ausstoßen müssen, ganz gleich, welcher Nation er angehörte? Was haben Sie statt dessen getan? In Uniform sind Sie mit Uniformen hinausgezogen. Kriegsfahnen haben Sie in die Kirchen gehängt. Ihre Absolution kann die Schuld nicht von mir nehmen« (Rostand 1930: 23).

4 Die Theater mussten die geplanten Stücke bei der Polizeidirektion im Landesamt zur Begutachtung vorlegen, meist wurden allerdings nur Kleinigkeiten beanstandet, wie beispielsweise die Verwendung von Uniformen der tschechoslowakischen Armee untersagt, Obszönitäten gestrichen oder ein generelles Jugendverbot erteilt. So exzessive Streichungen wie in diesem Fall gab es sonst kaum, was verdeutlicht, dass selbst einer grundsätzlich pazifistischen Gesellschaft wie der tschechoslowakischen die totale Ablehnung von Krieg zu weit ging.

Die Aufnahme des Stückes war phänomenal, es wurde in der Saison 1930/31 zwölf mal aufgeführt, damit war es zwischen 1918 und 1934 das meistgespielte ernste Schauspiel am Brünner deutschen Theater, nur Lustspiele erreichten üblicherweise so hohe Aufführungszahlen. Auch diese Inszenierung war sorgfältig einstudiert, war für die Kritik »schlechthin vollkommen und würde das anspruchsvollste Residenzpublikum zu begeisterter Anerkennung zwingen« (Tagesbote, Abendausgabe 27.10.1930: 2).

Das dritte der Versöhnungsstücke, das hier besprochen werden soll, ist *Siegfried* von Jean Giraudoux; auch hier steht die Frage nach Freund und Feind und die Kritik jeglichen Nationalismus' im Mittelpunkt. Eva, eine deutsche Krankenschwester, pflegt einen verwundeten Soldaten, der sein Gedächtnis verloren hat, wieder gesund, dieser wird Innenminister eines deutschen Mittelstaates und soll in Kürze dessen Ministerpräsident werden. Doch seine politischen Feinde planen eine Revolution, auf deren Höhepunkt sie Siegfrieds wahre Identität als französischer Schriftsteller Forestier enthüllen wollen. Die Revolution wird niedergeschlagen, die Revolutionäre verhaftet, doch Siegfried erfährt, wer er in Wahrheit ist. Seine Gefolgsleute und Eva versuchen, ihn zum Bleiben zu überreden, doch obwohl er sich immer noch nicht an sein früheres Leben erinnern kann, verlässt er Deutschland und geht, allerdings nicht als Forestier, sondern als Doppel-Figur Siegfried/Forestier, nach Frankreich zurück. Die zeitgenössischen Rezensionen interpretieren das Stück dahingehend, dass es zeige, dass die vermeintlichen Grenzen zwischen den Völkern in Wirklichkeit nicht existierten, es vielmehr auf die Geisteshaltung der Menschen ankäme. Josef Gajdeczka schreibt im Tagesboten:

»Mit bewundernswerter Psychologie zeigt der Dichter an dem Fall: Forestier-Siegfried wie labil in der Seele eines Menschen die Grenzen dessen sind, was Politik als Vaterland, nationale Mentalität und Rasse bezeichnet« (Tagesbote, Abendausgabe 9.12.1930: 3).

Diese Erkenntnis ist insbesondere für die deutsche Minderheit der Tschechoslowakei beachtlich, wo »nationale Mentalität« während der gesamten Zwischenkriegszeit eine ganz besondere Rolle spielte (vgl. Braun 1996; Jaworski 1977). Das Stück wird in Brünn nur zwei Monate nach *Der Mann, den sein Gewissen trieb* gespielt, kurz nach seiner deutschen Erstaufführung im November dieses Jahres. Es reicht mit fünf Aufführungen zwar nicht an den Publikumserfolg von Rostands Drama heran, doch ist für ein ernstes Stück diese Ziffer durchaus nicht unterdurchschnittlich und die Aufführung wurde vom Publikum mit starkem Beifall aufgenommen.

Anhand der hohen Aufführungszahlen und der überschwänglichen Kritiken im Tagesboten, der auflagenstärksten, deutsch-liberalen Brünner Tageszeitung lässt sich erkennen, dass die Aufführung von Antikriegs-

stücken nicht alleine ein Anliegen des Theaterdirektors war, sondern das Publikum – oder zumindest ein Teil des Publikums – mit den Ansichten dieser Stücke zum Krieg konform gingen. Die genauen Einstudierungen weisen darauf hin, wie wichtig dem Theater diese Dramen waren, sie gehörten in diesen Jahren wohl zu den eindrucksvollsten Inszenierungen am Brünner deutschen Theater.

Die letzten dieser kriegs- und militärkritischen Stücke wurden in der Spielzeit 1931/32 gegeben, dem letzten Direktionsjahr von Hans Demetz, der seit 1926 in Brunn Theaterdirektor gewesen war und unter dessen Leitung die meisten der hier erwähnten Dramen aufgeführt worden waren. Ob die beiden nun folgenden Direktoren einfach ganz persönlich keinen Wert auf Antikriegsdramatik legten, in vorauseilendem Gehorsam vor dem insbesondere mit dem Aufstieg der Sudetendeutschen Partei Henleins erstarkenden deutschen Chauvinismus diese Stücke dem Publikum vorsichtshalber lieber nicht zumuten wollten, oder ob das Publikum tatsächlich seine Einstellung so rasch um 180 Grad geändert hatte, lässt sich in diesem Rahmen nicht beantworten. Fest steht jedenfalls, dass zumindest ein Teil des Brünner Publikums bis 1932 Aufführungen gegen Krieg und Nationalismus wohlwollend bis begeistert aufnahm.

LITERATURVERZEICHNIS

- Alexander, Manfred (1970): Der deutsch-tschechoslowakische Schiedsvertrag von 1925 im Rahmen der Locarno-Verträge, München & Wien: Oldenbourg.
- Braun, Karl (1996): »Der 4. März 1919. Zur Herausbildung sudetendeutscher Identität«. *Bohemia* 37, S. 353-380.
- Cerny, Bohumil (1969): »Die deutsche Frage in der ČSR (1918-1938)«. In: Eugen Lemberg/Gotthold Rhode (Hg.), *Das deutsch-tschechische Verhältnis seit 1918*, Stuttgart u.a.: Kohlhammer, S. 49-58.
- Frank, Leonhard (1999; 1926): *Karl und Anna. Erzählung*, Stuttgart: Reclam.
- Giraudoux, Jean (1961; 1928): *Siegfried. Dramen*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Jaworski, Rudolf (1977): *Vorposten oder Minderheit? Der sudetendeutsche Volkstumskampf in den Beziehungen zwischen der Weimarer Republik und der CSR*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- Kosok, Heinz (1993): »Aspects of Presentation, Attitude and Reception in English and Irish Plays about the First World War«. In: Franz Karl Stanze/Martin Löschnigg (Hg.), *Intimate Enemies. English and German Literary Reactions to the Great War 1914-1918*, Heidelberg: Winter, S. 343-364.
- Kostrba-Skalicky, Oswald (1979): »Bewaffnete Ohnmacht. Die tschechoslowakische Armee 1918-1938«. In: Karl Bosl (Hg.), *Die Erste Tschechoslowakische Republik als multinationaler Parteienstaat*, München & Wien: Oldenbourg, S. 439-527.
- Mommsen, Hans/Kováč, Dušan/Malič, Jiří unter Mitarbeit von Michaela Marek (2001): *Der Erste Weltkrieg und die Beziehungen zwischen Tschechen, Slowaken und Deutschen*, Essen: Klartext.
- Pichlik, Karel (1969): »Zur Kritik der Legenden um das Jahr 1918«. In: Karl Bosl (Hg.), *Aktuelle Forschungsprobleme um die Erste Tschechoslowakische Republik*, München & Wien: Oldenbourg, S. 79-92.
- Roda Roda, Alexander/Rößler, Carl (1911; 1910): *Der Feldherrnhügel. Eine Schnurre in drei Akten*, Berlin: Schuster&Löffler.

- Rostand, Maurice (1930): *Der Mann, den sein Gewissen trieb. Ein Schauspiel in einem Vorspiel und drei Akten.* Für die dt. Bühne bearb. von Karl Lerbs, München: Drei-Masken-Verlag.
- Schnitzler, Arthur (1978; 1896): *Freiwild. Gesammelte Werke in Einzelausgaben,* Frankfurt/Main: Fischer.
- Sherriff, Robert Cedric (1929): *Die andere Seite. Drama in drei Akten.* Dt. von Hans Reisiger, München: Drei-Masken-Verlag.
- Slapnicka, Helmut (1970): »Die böhmischen Länder und die Slowakei 1919-1945«. In: Karl Bosl (Hg.), *Handbuch der Geschichte der böhmischen Länder IV. Der tschechoslowakische Staat im Zeitalter der modernen Massendemokratie und Diktatur,* Stuttgart: Anton Hiersemann, S. 1-150.
- Thunig-Nittner, Gerburg (1970): *Die tschechoslowakische Legion in Russland. Ihre Geschichte und Bedeutung bei der Entstehung der 1. Tschechoslowakischen Republik,* Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Toller, Ernst (1971; 1923/24): *Hinkemann. Eine Tragödie,* Stuttgart: Reclam.
- Zuckmayer, Carl (1995; 1930): *Der Hauptmann von Köpenick. Theaterstücke 1929-1937. Gesammelte Werke in Einzelbänden,* Frankfurt/Main: Fischer.

