

III. Warten an der militärischen Front

III.1. Frontstücke als Propaganda

Szenen von der militärischen Front auf die Bühne zu bringen, war in den Theatern der kriegführenden Länder ein durchaus heikles Unterfangen. Hauptsächlich wollte man das Publikum nicht mit grauenvollen Schlachtenszenen schockieren, weil man ein Sinken der Moral in der Bevölkerung befürchtete. Überdies konnte die Darstellung der modernen Kriegswirklichkeit im Schützengraben mit ihrer alltäglichen Routine, dem Kampf gegen Nässe, Kälte und Dreck sowie dem endlosen Warten das soldatisch-heroische Bild der Kombattanten, das unter keinen Umständen Schaden nehmen durfte, gefährden. Nichtsdestotrotz erhielten die zunächst von Abenteuerlust und Optimismus geprägten Kriegsdramen nach und nach einen realistischen Zug, die moderne Kriegsführung rückte in den Vordergrund¹ und das Ausharren und Durchhalten wurde als adäquates Verhaltensideal im Stellungskrieg propagiert.²

In den deutschen Theatern wurde dies am konsequentesten umgesetzt. Die Kriegsrealität wurde dort nicht nur, wie vor allem in Großbritannien und Frankreich, in Dialogen oder Gesangseinlagen beschworen, wie etwa in Henri Goubliers Operette *La cocarde de Mimi Pinson* (1915),³ sondern die Theaterstücke präsentieren die Soldaten eingegraben unter der Erde,

1 Vgl. Steven Beller: The Tragic Carnival: Austrian Culture in the First World War. In: Aviel Roshwald/Richard Stites (Hrsg.): European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918. Cambridge 1999, S. 127–161, hier S. 141; Collins: Theatre at War, S. 199–203.

2 Am augenscheinlichsten ist dieser Wandel in der Bildästhetik nachzuvollziehen. Wie die Forschung aufgezeigt hat, dominierten in der bildlichen Darstellung des Kampfgeschehens bis 1916 der Landwehrmann mit Pickelhaube und Nahkampfwaffen sowie Sturm- und Schützengrabenszenen; seit 1916 wurden sie von nervenstarken Frontkämpfern und Schützengrabenszenarien verdrängt (vgl. Jürgen Reulecke: Vom Kämpfer zum Krieger – Zum Wandel der Ästhetik des Männerbildes während des Ersten Weltkriegs. In: Sabiene Autsch [Hrsg.]: Der Krieg als Reise. Der Erste Weltkrieg – Innenansichten. Siegen 1999, S. 52–62). Als die Darstellung, die diesen Wandel in Deutschland einleitete, gilt Fritz Erlers Plakat zur sechsten Kriegsanleihe (*Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun*, s. Abb. 1; zum Plakat und seiner Wirkung vgl. Detlef Hoffmann: Der Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun. Fritz Erlers Plakat zur sechsten Kriegsanleihe 1917. In: Berthold Hinz/Hans-Ernst Mittag/Wolfgang Schäche/Angela Schönberger [Hrsg.]: Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 101–114).

3 Zum Liedtext aus der Operette vgl. Krivanec: Kriegsbühnen, S. 184–186.

III. Warten an der militärischen Front



Abb. 1: Deutsches Propagandaplakat zur Zeichnung von Kriegsanleihen nach einem Entwurf von Fritz Erl (1917), Farblithographie, 58,1 x 43,7 cm, Deutsches Historisches Museum, P 57/1438.4

umzingelt von Feinden, nahezu schutzlos ausgeliefert und zugleich tapfer einem Ende entgegenharrend (Kap. III.1.1 und III.1.2).⁴ Ein Grund hierfür ist sicherlich in der prominenten gesellschaftlichen Stellung des Militärs im deutschen Kaiserreich zu suchen, das in Deutschland ein weit höheres Ansehen genoss als etwa in Österreich, Frankreich und Großbritannien und kaum aus dem öffentlichen Leben wegzudenken war. Zwar wurde das Militär auch in den anderen Ländern im Zuge der Nationalisierung im 19. Jahrhundert aufgewertet, doch blieb sein Einfluss auf Politik, Gesellschaft und Kultur im Vergleich geringer.⁵ Im Gegensatz dazu

4 Für eine Analyse der deutschen Frontstücke vgl. bereits Isabell Oberle: Herausforderung Drama. Heldenhaftes Warten auf der Bühne am Beispiel des Ersten Weltkriegs. In: dies./Dennis Pulina (Hrsg.): Heldenhaftes Warten in der Literatur. Eine Figuration des Heroischen von der Antike bis in die Moderne. Baden-Baden 2020, S. 155–176.

5 Vgl. Ute Frevert: Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit. In: Thomas Kühne (Hrsg.): Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne. Frankfurt a.M./New York 1996, S. 69–87, hier S. 76; Jakob Vogel: Nationen im Gleichschritt. Der Kult der ›Nation in Waffen‹ in Deutschland und Frankreich, 1871–1914. Göttingen 1997, S. 19.

lassen sich in England und Frankreich kaum Stücke auffinden, die an der Front angesiedelt sind. Auf französischen Bühnen waren, um die Bevölkerung nicht mit dem Kriegsgeschehen zu konfrontieren und zu demoralisieren, militärische Bilder und uniformierte Soldaten verboten,⁶ sodass der Kampf zwischen Franzosen und den deutschen Feinden vornehmlich in einen Spionageplot meist unter Einbindung weiblicher Figuren transponiert wurde.⁷ Spionagedramen waren auch in England weitaus beliebter als Kampfszenen aus dem Graben- oder gar aus dem Luft- oder Seekrieg.⁸ Mithilfe solcher Schauspiele ließ sich der Feind leicht verunglimpfen und die Notwendigkeit zur Verteidigung beglaubigen. Eine weitere Alternative bestand darin, unkriegerische Szenen allegorisch oder symbolhaft aufzuladen, um auf diese Weise die konkrete Frontsituation zu umgehen und trotzdem auf die Widrigkeiten des Kriegs und die Standhaftigkeit der Soldaten aufmerksam zu machen (Kap. III.1.3).

III.1.1. Der militärische Topos des verlorenen Postens

Noch bevor die veränderte Kriegführung mit dem Primat der Defensive und der Maschine überhaupt Eingang in die Dramenproduktion des deutschen Kaiserreichs fand, entstanden schon erste Gelegenheitsstücke, nur selten von Berufsschriftstellern verfasst, die den sogenannten Topos des ›verlorenen Postens‹⁹ aktualisieren und das Beharrungsvermögen des deutschen Heeres inszenieren. Solche Stücke folgen einem spezifischen Handlungsschema, nach dem ein einzelner oder nur wenige Soldaten an vorderster Front in einer scheinbar ausgeweglosen Situation ausharren müssen, um ihre ›vaterländische Pflicht‹ zu erfüllen. Meist sind die Kombattanten umzingelt von einer feindlichen, übermächtigen Armee, die allmählich näher rückt. Zentral für die Denkfigur ist der Entschluss der

6 Vgl. Forcade: *La censure en France*, S. 328; Krakovitch: *Le répertoire parisien de la Grande Guerre*, S. 38. So gelangte das Drama *Verdun*, das die Schlacht in sechs Bildern zeigt, erst im Juni 1919 auf die Bühne (vgl. ebd., S. 42f.).

7 Vgl. Krakovitch: *Women in the Paris Theatre*, S. 64f.

8 Vgl. Maunder: *Theatre*, S. 65f.; Nicholson: *The Censorship of British Drama*, S. 119. Heinz Kosok: *The Theatre of War*, der über 200 britische und irische Kriegsdramen untersucht, nennt kein Frontstück zwischen 1914 und 1918. Die Bibliographie Andrew Maunders (*Bibliography of World War I Drama*, S. xxix–xcviii) listet unter den 655 Einträgen hauptsächlich Spionage- sowie Melodramen.

9 Zum Topos des verlorenen Postens in der Literatur seit dem Barock vgl. Bluhm: *Auf verlorenem Posten*.

Figuren, die Stellung auch unter Inkaufnahme des eigenen Todes und bei nur wenig Erfolgsaussichten zu halten. Ein frühes Beispiel für ein Drama nach dem beschriebenen Modell stellt das von dem saarländischen Lehrer Carl Robert Schmidt verfasste Stück mit dem sprechenden Titel *Auf treuer Wacht* dar, das 1915 als Bühnenmanuskript in der »Sammlung vaterländischer Aufführungen ernster und heiterer Art« *Aus grosser Zeit* erschien.¹⁰ Es spielt im August 1914 vor der Schlacht bei Tannenberg, an der Ostfront also, und zu einer Zeit, in der die militärischen Führungen noch auf eine rasche Offensive setzten. Ein Unteroffizier und zwei Soldaten müssen so lange in einem abgelegenen Bahnwärterhäuschen abwarten, bis der nahe gelegene Bahnhof durch die feindlichen Russen besetzt ist. Dann sollen sie die Fernsprechanlage außer Betrieb setzen und zu ihrem Truppenteil zurückkehren. Der gesamte Einakter spielt im Raum des Bahnwärterhäuschens, wohingegen die Kampfhandlungen sowie die Zerstörungswut der russischen Truppen, welche die umliegenden Dörfer niederbrennen, im Außenraum bleiben und nur durch Teichoskopien und Botenberichte in den Innenraum dringen. Tatsächlich durften Feindfiguren nicht auf der Bühne auftreten, um keine feindseligen Reaktionen im Publikum zu provozieren. Durchaus gängig war es aber, wie hier, den Feind zu diskreditieren oder auch zu ridiculisieren.¹¹ Die gegnerische Aggression legitimiert in *Auf treuer Wacht* nicht nur den Krieg als Verteidigungskrieg, sondern dient auch der Heroisierung der drei Protagonisten. Denn mit dem Näherrücken der zahlenmäßig überlegenen Kosaken steigert sich in gleichem Maße der Mut der Deutschen, die trotz Lebensgefahr ihren Posten nicht verlassen. Ihren festen Entschluss formulieren sie als Gemeinschaft im einvernehmlichen »wir« und in feierlich-patriotischem Gestus:

Wehren wollen wir hier, wo wir stehen, dem Feinde das Land unserer Väter.
[...] Ohne meinen Befehl geht kein Mann der Division auch nur einen Schritt zurück. Das erwarte, das verlange ich von euch. Hier stehen wir, hier siegen wir!¹²

10 Carl Robert Schmidt: *Auf treuer Wacht*. Patriotisches Schauspiel in 1 Akt (nach einer wahren Begebenheit im August 1914 vor der Schlacht bei Tannenberg). Leipzig 1915. Wann und wo das Drama aufgeführt wurde, konnte nicht rekonstruiert werden. Schmidt findet in der Forschung, wie die meisten der anderen, unbekannten Autoren, die im Folgenden besprochen werden, keine Beachtung.

11 Vgl. Baumeister: *Kriegstheater*, S. 75.

12 Schmidt: *Auf treuer Wacht*, S. 7f.

Die heroische Leistung gründet auf ein Pflichtethos und wird von den Figuren unter Aufruf des Bescheidenheitstopos als solches bewertet: »Wir haben nur unsere Pflicht getan, Herr Leutnant, wie's deutschen Soldaten zukommt«,¹³ erklärt der Unteroffizier, als ihnen am Dramenende das Eiserne Kreuz versprochen und die durch den Text geleistete Heroisierung auf der Handlungsebene beglaubigt wird.

Im selben Jahr wie *Auf treuer Wacht* erschien ein weiteres Drama mit ganz ähnlichen Strukturmerkmalen, Legitimationsstrategien und Motiven, das sich allerdings mit der Realität des Schützengrabenkriegs auseinandersetzt: *Für's Vaterland* von Franz Eichler, Volkskundler und Gaurnturnwart aus Mähren.¹⁴ Es spielt an einem Wintermorgen des Jahres 1914 in einem Schützengraben in Polen, wo die wenigen Kombattanten, räumlich isoliert, vergeblich auf Ablösung warten, während die feindliche Übermacht immer näher rückt – ein typisches Gestaltungsmerkmal der Frontstücke. Wie vergleichbare Schauspiele (s. Kap. III.3 und III.4) auch verlagert *Für's Vaterland* den aristotelischen Handlungsumschwung – in Form der erwarteten Ablösung bzw. der Schlacht bei Eintreffen der gegnerischen Armee – an den Schluss, dehnt auf diese Weise das Warten der Figuren auf den Gesamttext aus und steigert die Spannung auf das Ende hin. Dem Fortschreiten der Zeit entspricht dabei, ganz ähnlich wie bei Schmidt, eine zunehmende räumliche Verengung, die mit dem Herannahen des Feindes einhergeht. Schließlich kommt es zur Schlacht, während der die Szene jedoch leer bleibt. Nur Hurra-Rufe sind zu hören und die zurückgebliebenen Verletzten kommentieren den Bajonettkampf in der Mauerschau. Um die Stellung zu halten, ist die erfolgreiche Abwehr des Angriffs zunächst durch Maschinengewehrfeuer, dann aber im Sturm unabdingbar. Die Heroisierung der Kombattanten beschränkt sich demnach nicht allein auf ihre Bereitschaft zum Ausharren und Aushalten, sondern ist notwendigerweise auch auf die Tat, d.h. den Zweikampf, ausgerichtet. Die Reminiszenzen an die traditionelle Kriegführung bestimmen das Heroische noch wesentlich mit, nehmen jedoch einen ungleich kleineren Raum ein als das statisch-attentistische Modell, welches sich somit als zeitgemäßeres Heldenideal präsentiert.¹⁵ Über das gesamte Drama hinweg

13 Ebd., S. 21.

14 Franz Eichler: *Für's Vaterland! Ein Kriegsbild in einem Aufzug*. In: *Deutscher Heldennut und deutsche Tapferkeit*. Oderberg-Bahnhof 1915, S. 45–74.

15 Damit steht *Für's Vaterland* nicht alleine. Auch in anderen Stücken derselben Zeit mündet das Warten im Schützengraben in den Sturmangriff, so im zweiten Aufzug von

bis zum Sturm liegt der Fokus im Wesentlichen auf der heroischen Standhaftigkeit, und die Soldaten bekennen – wieder in einem vergemeinschaftenden »wir« – feierlich in mehreren Blankversen: »Wir stellen unsern Mann! / Die österreich'schen und die deutschen Heere, / Sie stehen fest geeint in diesem Kampf. / Durch Blut und Eisen ist der Bund geschlossen. [...] Wir halten durch gen jede Übermacht.«¹⁶ Die Verteidigung der Stellung scheint für die Soldaten keine Bürde zu sein, Selbstinteresse und Vaterlandspflicht bilden keine Gegensätze. »Deutsche Tugenden« wie Treue und Vaterlandsliebe, Kaiser- und Gottergebenheit, Pflichtbewusstsein, Kameradschaftlichkeit und Opferbereitschaft sowie der Schutz der Heimat vor der Aggression der Feinde motivieren sowohl hier in Eichlers *Für's Vaterland* als auch in Schmidts *Auf treuer Wacht* die Durchhaltebereitschaft.

Beide Dramen lassen sich zweifellos dem Genre der Tendenzliteratur zuordnen. Als rasch und aus gegebenem Anlass verfasste Texte, die sich explizit in den »Dienst des Vaterlandes« stellen, halten sie die inhaltliche wie formale Komplexität gering und nutzen die Figuren als Sprachrohre, welche die zentrale, bellizistische Botschaft der Texte – die Bereitschaft zum Kampf und das heroisch-soldatische Ideal eiserner Standhaftigkeit – klar artikulieren. Die Integration gesungener militärischer Lieder wie *Die Wacht am Rhein* oder der *Radetzky-Marsch* in einzelnen Szenen vereindeutigt die propagandistische Absicht zusätzlich,¹⁷ ebenso wie die Rahmung durch einen patriotischen Paratext.¹⁸ Das Gros der deutschen Kriegsdramen zwischen 1914 und 1918 ist ähnlich tendenziös und setzt auf vergleichbare paratextuelle Rahmungen, vaterländische Lieder und autoheroische Selbstaussagen der Figuren zur Propagierung des Kriegs und des Militärs. Nur wenige Ausnahmen kommen ohne diese Strategien der Rezeptionslenkung aus und präsentieren stattdessen einen inhaltlich oder

Friedrich Schares Drama *Deutsche Helden!* (1915) und in Paul Seifferts *Dennoch durch!* (1917).

16 Eichler: *Für's Vaterland!*, S. 55.

17 Vgl. etwa Schmidt: *Auf treuer Wacht*, S. 9, sowie Eichler: *Für's Vaterland!*, S. 73f.

18 *Auf treuer Wacht* erschien in der Sammlung *Aus grosser Zeit*, verweist auf den von Schmidt 1913 herausgegebenen Band *Hoch unser Vaterland!* und wird von einer Inhaltsangabe eingeleitet, die »deutsche Tapferkeit, Pflichtauffassung, Treue und kameradschaftliche[n] Geist« zelebriert (vgl. Schmidt: *Auf treuer Wacht*, o.A. und S. 2). *Für's Vaterland* ist Teil der Sammlung *Deutscher Heldenmut und deutsche Tapferkeit*, die ein weiteres Drama sowie Gedichte enthält, den »heldenmütigen und tapferen Turnersoldaten« gewidmet ist und über ein nationalistisch gefärbtes Vorwort verfügt, das den Krieg als Verteidigungskrieg präsentiert (vgl. Franz Eichler: *Deutscher Heldenmut und deutsche Tapferkeit*. Oderberg-Bahnhof 1915, o.A.).

formal vielschichtigen Text. Einen originelleren Zugang zum Topos des verlorenen Postens wählte etwa der österreichische Dramatiker Franz Theodor Csokor in *Der große Kampf*.¹⁹ Er greift den militärischen Topos des verlorenen Postens zur Inszenierung soldatisch-heroischer Durchhaltebereitschaft auf und bindet ihn in eine allegorische, an die jüdische Samael-Erzählung angelehnte Rahmenhandlung ein. Protagonist des expressionistischen »Mysterienspiel[s] in acht Bildern«, das seine Uraufführung am 10. April 1915 am Volkstheater in Wien erlebte, ist Ego, Inbegriff der Selbstbezogenheit, der im ersten Bild eine Erklärung von Gott bzw. dessen Diener Cherubim verlangt, weshalb dieser den Krieg zugelassen habe. Cherubim rechtfertigt den Krieg unter Verweis auf die kathartische Wirkung des Kriegs auf die Menschen, die sich nun für das Vaterland aufopfert. Gleich dem Erzengel Samael soll Ego, der von der Selbstsucht der Menschen überzeugt ist und ihr patriotisches Engagement anzweifelt, gemeinsam mit Lilith sieben Menschen auf die Probe stellen.²⁰ Entgegen Egos Erwartung jedoch widerstehen die namenlosen, typenhaften Figuren den Versuchungen, darunter ein Chemiker, der einen Sprengstoff für den Kriegseinsatz erfindet, ein Sohn, der trotz der flehenden Mutter in den Krieg zieht, und ein Heizer, der auf einem Dampfer nicht desertiert. In aller Deutlichkeit führt *Der große Kampf* somit das gebotene Verhalten vor. Im sechsten Bild mit dem Titel *Verlorener Posten* wird ebenso das Ausharren zur patriotischen Pflicht stilisiert. Es zeigt einen Leutnant in einem Wachhaus an einer nicht näher bezeichneten Grenze, der den Befehl erhält, mit seiner kleinen und dem Feind unterlegenen Einheit so lange die Stellung zu halten, bis das Regiment in Sicherheit abgezogen ist. Über die Handlungsanlage aktualisiert Csokor die Schlacht bei den Thermopylen (480 v.Chr.), während der ein kleiner Teil der griechischen Armee die zahlenmäßig überlegenen Perser aufhielt, sodass sich der Rest des Heeres zurückziehen konnte.²¹ Mit einer List will Ego, der sich als Gutsverwalter des Schwiegervaters des Leutnants ausgibt, diesen zum frühzeitigen Abzug überreden. Er behauptet, die Verlobte des Leutnants sei in Gefahr und benötige dessen Hilfe. Der Leutnant ist hin- und hergerissen zwischen der

19 Franz Theodor Csokor: *Der große Kampf*. Ein Mysterienspiel in acht Bildern. Berlin 1915. In der Forschung steht dieses Drama weit hinter Csokors bekanntestem Stück *3. November 1918* zurück.

20 Ebenso wie Ego versucht auch Samael, Gegenspieler des Erzengels Michael und im rabbinischen Judentum häufig identisch mit Satan, die Menschen zu verführen und zu Fall zu bringen, um vor Gott ihre Fehlbarkeit zu beweisen.

21 Im Text selbst fehlen Referenzen auf das antike Vorbild.

Pflicht, auf dem Posten zu bleiben, und der Neigung, seiner Geliebten zu Hilfe zu eilen. Dabei wird der innere Konflikt aus der Figur ausgelagert und in eine Wechselrede zwischen ihr und Ego überführt. Die Selbstüberwindung des Leutnants – er gelangt im Vertrauen auf eine göttliche Ordnung und aus reinem Pflichtethos heraus zur Überzeugung, seinen Platz nicht zu verlassen – wird auf diese Weise als agonaler Konflikt mit einem Gegenüber inszeniert – im Gegensatz zu den Texten von Schmidt und Eichler, wo sie kaum eine Rolle spielt. Der Befehl geht dem Leutnant letztlich über alles, auch wenn die eigene Individualität negiert werden müsse: »Für mich gibt's kein Ich. Nur den Befehl.«²² Er ist unantastbar: »Ist nichts zu deuten noch zu drehen dran.«²³ Obwohl der Leutnant lediglich einen Befehl befolgt und keine »große Tat« vollbringt, wird ihm Handlungsmacht zugeschrieben, denn er entscheidet sich erstens bewusst gegen die verführerische Alternative und greift dadurch – zweitens – maßgeblich in den Verlauf der militärischen Operation ein. Aus der Verbindung von Agency sowie Agonalität auf der einen Seite und der Opferbereitschaft sowie dem Pflichtethos auf der anderen gelingt schließlich die Heroisierung des Leutnants.

III.1.2. Die Routine des Krieges

Den zuvor genannten Beispielen, die das Ausharren als exzeptionelle Ausnahmeerfahrung »auf verlorenem Posten« präsentieren, stehen solche Theaterstücke entgegen, die das Warten zur grundlegenden soldatischen Erfahrung im Kontext der veränderten Kriegsführung erklären und die Implikationen dessen aufwendiger ausloten. Während bei Schmidt, Eichler und Csokor die Wartesituation an sich kaum oder gar nicht thematisiert wird²⁴ und nur auf die Standfestigkeit und Unnachgiebigkeit der Kombattanten abgehoben wird, sind Warten und Durchhalten in jenen Dramen nicht voneinander zu trennen. Stellvertretend sei hier auf Paul Seifferts Kriegsstück *Dennoch durch!* (1917) verwiesen.²⁵ Der Dreiakter

22 Csokor: Der große Kampf, S. 100.

23 Ebd.

24 Der erste Satz des Dramas *Für's Vaterland* – »Ach ja! – Die kalte Nacht, sie dauert lange, / Wenn man auf vorgerücktem Posten steht« (Eichler: Für's Vaterland!, S. 49) – stellt die einzige Okkurrenz dar.

25 Paul Seiffert: *Dennoch durch!* Deutsches Schauspiel aus dem Weltkriege. Halle 1917. Seiffert ist ebenso unbekannt wie Schmidt und Eichler, sein Drama wird andeutungs-

inszeniert die Meldung der Kriegsfreiwilligen im September 1914 sowie ihre Abfahrt an die Westfront (I), das Warten der Soldaten auf den Angriffsbefehl in einem Unterstand bei Soissons im Januar 1915 (II) und das Eintreffen der Nachricht vom Heldentod des Protagonisten Georg im Elternhaus (III).²⁶ Aufschlussreich für den Attentismus ist der zweite Akt, der sich mit dem Zweifronten- und dem Grabenkrieg im Westen auseinandersetzt. Langeweile, der Kampf gegen Schmutz, Nässe und Kälte sowie die Sehnsucht nach der Schlacht dominieren den gesamten Akt. Während in der Ferne die Kämpfe bereits begonnen haben, lautet der Befehl, nach wie vor abzuwarten. Die Spannung steigert sich stetig auf das Ende des Wartens hin, das die erfahrene Ereignislosigkeit auflösen soll. Bedeutsam ist der eingeschränkte Handlungsspielraum der Soldaten, der primär im Raum semantisiert wird: Der Unterstand ist eng und dunkel, ruft ein Gefühl des Eingeschlossenseins hervor und wird von den Figuren einem »Maulwurfsgraben« gleichgesetzt.²⁷ Die Handlungsoptionen der Soldaten beschränken sich mithin auf das »Ausharren bis zum Angriffsbefehl« einerseits, andererseits den frühzeitigen Sturm, der jedoch in ein militärisches Desaster münden würde. Die Kampfeslust der Soldaten manifestiert sich als körperliches Verlangen und somit käme die Aufgabe der Wartehaltung einer Niederlage im Kampf gegen sich selbst gleich. Dem geduldigen Aus- und Durchhalten, das den Sieg dieser Schlacht verbürgt, korrespondiert wiederum die souveräne Selbstbeherrschung. Nachgerade das Fehlen von Feindfiguren gibt Raum für den inneren Antagonisten und das Warten wird zu einer Bewährung gegen und mit sich selbst. So besteht der zweite Akt weniger aus konkreter Handlung als aus den sich über seine gesamte Dauer erstreckenden Diskussionen der Soldaten um den Wartebefehl, die sich in zwei Lager spalten. Auf der einen Seite steht

weise besprochen in Andreas Dorrer: »Fluch allen, die den grausen Völkermord entfesselten!« – Der Legitimationsdiskurs in Weltkriegsdramen bis 1918. In: Christian Klein/Franz-Josef Deiters (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives. Stuttgart 2018, S. 21–38.

- 26 Mit der Dreiteilung variiert *Dennoch durch!* das typische Handlungsschema der 1914/15 vorherrschenden Dramen der Mobilmachung, die in der Heimat spielen, den Abschied von der Familie und den euphorischen Aufbruch an die Front sowie die glorreiche Heimkehr nach einem kurzen Krieg inszenieren; zu diesen Dramen vgl. Jan Rüger: *Entertainments*. In: Jay M. Winter/Jean-Louis Robert (Hrsg.): *Capital Cities at War*. Paris, London, Berlin 1914–1919. Bd. 2: A Cultural History. Cambridge 2007, S. 105–140, hier S. 125–127.

- 27 Vgl. Seiffert: *Dennoch durch!*, S. 26.

Georg, dem die Führung der Mannschaft überantwortet ist und der den Wartebefehl gehorsam befolgt, wenn er auch die übermenschliche Anstrengung beklagt, die das Nichtstun erfordere.²⁸ Die übrigen Soldaten auf der anderen Seite, die immer wieder auf die Offensivtat drängen,²⁹ dienen als Kontrastfiguren. Durch diese Konstellation wird Georgs Ringen mit sich selbst auf die Mannschaft projiziert, die internalisierte Agonalität, wie auch bei Csokor, ausgelagert und im Dialog sichtbar gemacht. Die Selbstverständlichkeit, mit der die Protagonisten von Schmidt und Eichler auf ihrem Posten bleiben, wird bei Seiffert aufgegeben. Die Soldaten müssen das Warten erst als taktisches Kalkül anerkennen und sich zur Befolgung des Wartebefehls durchringen. Georg, dessen Haltung zum einen durch seine Außenseiterstellung als exzeptionell gekennzeichnet ist und zum anderen durch ihren Vorbildcharakter für die anderen exemplarisch ist, gelingt es schließlich, seine Mannschaft trotz der Belastungen im Schützengraben wie Kälte und Nässe, vor allem aber Ödnis und Langeweile, von der Notwendigkeit des Abwartens zu überzeugen. Im Gegensatz zu Schmidt, Eichler und Csokor wird der Dimension des Transgressiven, der anhaltenden Belastung im Warten, bei Seiffert eine größere Bedeutung beigemessen. Die agonale Bewährung mit und gegen sich selbst ist mithin als temporäres Phänomen zu denken (zeitliche Transgression). Eine räumliche Transgression hingegen, d.i. das Verlassen des Postens, würde der Heroisierung entgegenstehen. Der Wartebefehl wird nicht problematisiert und es gilt im Damentext als gesichert, dass seine Befolgung den Schutz der Heimat gewährleisten wird. Dem Kaiserreich werde damit Zeit für den Durchbruch an der Front im Osten verschafft. So folgt Georgs Handeln ausschließlich einem Pflichtethos gegenüber dem Vaterland, wie er in alternierenden vier-, fünf- und sechshebigen Jamben feierlich erklärt:

Warum des Schützengrabens Maulwurfsöde? [...]
Warum nur können wir in soviel Dreck und Graus –
warum nur wollen wir im Höllengraben
ganz stille – feste – zähe – übermenschlich warten?!?
Weils nötig ist fürs Vaterland!
[...]
Und wer des Schützengrabens schwere Wartezeit
durch ungeduldes Stürmen stört –:
wer gar in feiger Seelenmattigkeit

28 Vgl. ebd., S. 25 und 30.

29 Vgl. ebd., S. 26–31.

III.1. Frontstücke als Propaganda

nur eine einzige Lücke beut dem Feinde –:
der bringt das ganze Vaterland in Not.
Drum für die liebe Heimat,
für unsre Väter, Mütter und Geschwister
ist uns der Schützengraben not. –
Ists schwer auch – dennoch durch!

Die Soldaten stimmen daraufhin im Chor »Wir wollen warten!« gemeinsam ein.³⁰ Dadurch nehmen die Soldaten aktiv und bewusst die abwartende Haltung ein und deuten das durch den Befehl auferlegte Warten in ein intentionales Handeln im Sinne Webers um. Durch die Aneignung der Zwangslage, die in der Annonce ganz explizit formuliert ist, wird den Figuren also auch im Warten Agency zugeschrieben. Doch auch Seifferts *Dennoch durch!* kommt nicht ohne die Schlacht aus, auch hier bleibt das Warten teleologisch auf die Tat ausgerichtet. Am Ende des Akts stürmen die Soldaten los, um einen Nebenabschnitt im Kampf zu unterstützen. Er spielt indes keine Rolle mehr, denn der Akt endet an dieser Stelle und der neue setzt erst wieder in der Heimat ein. Dazwischen ist nur ein »Sturmlied« zu hören. Der folgende dritte und letzte Akt verkündet den Tod Georgs, was seiner Opferbereitschaft emphatisch Ausdruck verschafft. Zudem stellt er unter Verweis auf die bereits erbrachten Opfer – wie dasjenige des Protagonisten – einen Appell zum Weitermachen dar. Rudolf, der an Georgs Seite kämpfte und sich auf Heimaturlaub befindet, will umgehend an die Front zurückkehren, seine Gefährten unterstützen, die Führung der Mannschaft übernehmen und den Sieg erringen, um Georgs »Erbe zu verwalten«.³¹ Sein Freund soll nicht umsonst gefallen sein. Damit lässt sich gegenüber Schmidts und Eichlers Texten eine Akzentverschiebung beobachten. Während in den 1915 erschienenen Stücken die Ideologie des Verteidigungskriegs an erster Stelle steht, um das Durchhalten zu legitimieren, betont Seiffert die Schuldigkeit gegenüber den Opfertoten. Insofern ist Andreas Dorrer, der zwei Phasen innerhalb des Legitimationsdiskurses unterscheidet, zuzustimmen: Er differenziert einen Diskurs der reinen Kriegslegitimation bis 1916, in dem es in erster Linie um den aufgezwungenen Existenzkampf gehe, und einen Diskurs der Opferlegitimation ab 1916, in dem die Ideologie des Verteidigungskriegs

30 Ebd., S. 31.

31 Ebd., S. 59.

zwar fortbestehe, aber um die Notwendigkeit weiterer Opfer ergänzt werde.³²

Die Darstellung von Routine und Monotonie birgt indes auch das Potential einer kritischeren und unheroischen Analyse des Frontalltags, was zum Abschluss am Beispiel des 1919 erschienenen Antikriegsstücks *Notzeit*³³ des Hamburger Journalisten Rudolf Michael knapp illustriert werden soll. Während die Akte zwei und drei in der Großstadt spielen und die Schwierigkeiten des Protagonisten Jens Brockmann bei der Reintegration in die Gesellschaft behandeln, ist der erste Akt mit zwei Szenen seiner Fronterfahrung gewidmet. Die in den bisher besprochenen Dramen evozierten Vorstellungen von Patriotismus, Vaterlandstreue, Pflichtgefühl, Opferbereitschaft und Kameradschaft werden in *Notzeit* in ihr absolutes Gegenteil verkehrt. Der Text zeigt von Beginn an einen gebrochenen Soldaten, der am unabsehbaren Ende des Kriegs sowie an der erzwungenen Untätigkeit leidet. Nach fünfjährigem Kriegseinsatz erlahmt sein Wille, verringert sich sein Bemühen um seine Kameraden, schwinden Pflichtbewusstsein und Vaterlandsliebe. Im Laufe des Kriegs ist Jens absolut handlungsunfähig geworden. Er ist »willenskrank«, wie er selbst feststellt, und er führt seine Willenskrankheit zurück auf die »Schlappheit, die mir mit Zwang eingepfist ist«,³⁴ also auf das jahrelange Warten im Schützengraben. Das Leben an der Front, geprägt von Ungeziefer, Kälte und Enge, erfährt zwar nicht nur er als »[n]amenlose Qual«, doch die anderen Soldaten überschreiben ihr Leiden mit »Stolz, daß man's so leidlich fest erträgt«,³⁵ und halten aus. In ebendieser Verschränkung von Qual und Ertragen gründet das Heroisierungspotential der anderen besprochenen Dramen. Indem Michaels Protagonist das Leiden am Warten aber nicht in stolzes Ertragen überführt, sondern Resignation und Kampfesmüdigkeit akzentuiert, bietet er eine Deutung des Kriegs mit dem Anspruch, das authentische Fronterlebnis von seiner heroischen Überformung zu trennen

32 Vgl. Dorrer: »Fluch allen, die den grausen Völkermord entfesselten!«, S. 22. Diese Einschätzung bekräftigt zudem das »vaterländische Heimatspiel in 3 Akten« *Heimkehr* (1918) des schlesischen Journalisten und Schriftstellers Franz Kellert. Das Drama recurriert zwar, wie *Auftreuer Wacht* und *Für's Vaterland*, auf den Topos des verlorenen Postens, setzt jedoch nicht auf ein konkretes Frontszenario, sondern auf die Bauform des analytischen Dramas. Der Schwerpunkt liegt also weniger auf der Vermittlung der soldatischen Warteerfahrung als vielmehr auf dem Heldengedenken, in dem die Würdigung bereits erbrachter und als für notwendig befundener Verluste einen besonderen Platz innehat.

33 Rudolf Michael: *Notzeit*. Schauspiel in drei Akten. Hamburg 1919.

34 Ebd., S. 34 und 35.

35 Ebd., S. 11.

und die Psyche der Kombattanten ohne die Verschleierung durch ein Heldennarrativ zu ergründen.

III.1.3. Mit der Fahne in der Hand: Standhalten symbolisch

Verglichen mit Deutschland und auch Großbritannien war es in Frankreich schwieriger – selbst mithilfe symbolischer Handlungen – soldatisch-heroische Durchhaltebereitschaft zu bezeugen, weil uniformierte Soldaten auf der Bühne verboten waren.³⁶ So kam das patriotische Theaterstück *Du théâtre au champ d'honneur* der französischen Schauspielerin Sarah Bernhardt³⁷ nicht in Frankreich, sondern im London Coliseum auf die Bühne. Seine Uraufführung erlebte es dort am 17. Januar 1916 mit Bernhardt in der Hauptrolle. *Du théâtre au champ d'honneur* setzt bei Morgengrauen in einem Wald ein. Der junge Soldat Marc Bertrand, in zerschlissener Kleidung, mit einem gebrochenen Bein und aus der Brust blutend, erwacht dort und rekapituliert Stück für Stück die Schlacht der vergangenen Nacht zwischen französisch-britischen und deutschen Truppen, an die er sich nur mit Mühe erinnern kann. Seine Verwundung sorgt ihn nur wenig, wohingegen der Verlust der Trikolore, die er im Kampf gegen die Deutschen verteidigen sollte, ganz von ihm Besitz ergriffen hat.³⁸ Die französische Fahne, ohnehin Symbol der Nation, wird in Marcs Rückschau weiter mit Bedeutung aufgeladen, insofern ein regelrechter Kampf um sie entbrannte, sie zum »centre de carnage«³⁹ wurde, die Deutschen sie ihm entreißen wollten und Marc sie unter Einsatz seines Lebens verteidigte. Trotz einer Verwundung ließ er die Flagge nicht los und aus Angst, im Kampf zu fallen, versteckte er sie in einem Baumstumpf, wo er sie später wiederfinden wird. Mit derselben Inbrunst, mit der Marc die Fahne gegen die feindliche Armee verteidigte, bangt er über den gesamten Einakter um

36 Vgl. Forcade: *La censure en France*, S. 328; Krakovitch: *Le répertoire parisien de la Grande Guerre*, S. 38.

37 *Du théâtre au champ d'honneur*. Pièce en un acte créée par Sarah Bernhardt. London 1916. Ob der Text aus ihrer Feder stammt, ist in der Forschung umstritten. Bernhardt gibt an, es von einem französischen Soldaten erhalten zu haben (vgl. Susan McCready: *Staging France between the World Wars. Performance, Politics, and the Transformation of the Theatrical Canon*. Lanham u.a. 2016, S. 31; Sachs/McCready: *Stages of Battle*, S. 42). *Du théâtre au champ d'honneur* wird in der Forschung kaum ausführlich gewürdigt.

38 Vgl. *Du théâtre au champ d'honneur*, S. 10.

39 Ebd., S. 34.

ihren Verbleib und fürchtet, sie möglicherweise doch verloren zu haben. In dem Maße, wie die Angst um die Flagge den Text durchzieht und sich zum Leitmotiv entwickelt, verlagert sich das Kriegsgeschehen zunehmend in das Innere des Protagonisten. Der Versuch, sich zu erinnern, wird zu einem Kampf gegen sich selbst, gegen das Vergessen, die Schwäche, die Ohnmacht und den Tod. Marcs Pflichtgefühl reicht schließlich so weit, dass er sich unter Inkaufnahme des eigenen Tods dem eingetroffenen Krankentransport verweigert: »je ne partirai pas sans mon drapeau«. ⁴⁰ Als er die Trikolore schließlich aus dem Baumstumpf hervorzieht, seine Suche abgeschlossen und seine Pflicht erfüllt ist, stirbt er beruhigt und in Frieden. Ein britischer Offizier sowie die Krankenschwestern wickeln den Toten als Zeichen seiner Vaterlandstreue in die Fahne ein. Die im Drama vorgeführte Ineinssetzung von französischer Nationalflagge und französischer Nation, die es beide vor den feindlichen Deutschen zu verteidigen gelte, wird nicht zuletzt unterstützt durch das Gedicht *Au porte-drapeau* von Paul Déroulède, das Marc vor seinem Tod in patriotischem Gestus rezitiert. ⁴¹ Es bringt die Analogie in dem Vers »Tu tiens la France dans ta main«, der sich in der ersten und achten Strophe wiederholt, unmissverständlich auf den Punkt. Die Hartnäckigkeit des Soldaten, mit der er die Fahne schützt, steht metonymisch für seinen Einsatz im Krieg, für seine Bereitschaft, bis zum Ende durchzuhalten und erst aufzugeben, wenn das Ziel, die Bewahrung der Trikolore bzw. der endgültige Sieg erreicht ist. ⁴² Zugleich werden mit den Zeilen die konventionellen Propagandaargumente wie Vaterlandstreue und Pflichtbewusstsein, Kampfbereitschaft und Standhaftigkeit besungen. Die Ideologie des Verteidigungskriegs sowie die revanchistische Stimmung, die im Gros der Theaterstücke dieser Zeit eine zentrale Rolle spielen, integriert Bernhardt wiederum durch das Gedicht *Prière pour nos ennemis* von Louis Payen. ⁴³

Darüber hinaus interessiert *Du théâtre au champ d'honneur* in seiner metatheatralen Dimension, die Leon Sachs und Susan McCready in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen stellen. Indem Bernhardt symbolischen Repräsentationen wie der Nationalflagge eine enorme Bedeutung beimisst

40 Ebd., S. 29.

41 Vgl. ebd., S. 40f.

42 Das Motiv der Bewahrung der Nationalflagge während eines Angriffs nutzte einige Jahre später auch Émile Mazaud in seinem Einakter *L'un d'eux*, um seinen Protagonisten zu heroisieren – allerdings als Heimkehrergeschichte. Das Stück wurde 1926 unter der Regie von Georges Pitoëff am Théâtre des Arts uraufgeführt.

43 Vgl. *Du théâtre au champ d'honneur*, S. 21–24.

III.2. Die Ästhetik des heroischen Wartens in Reinhard Goerings Kriegsdramatik

und die Theaterbühne mit dem Schlachtfeld parallelisiert – dass Marc Bertrand nicht nur Soldat und dann Fahnenträger, sondern auch Schauspieler ist, ist mitnichten ein Zufall –,⁴⁴ schreibt sie den Theatern eine zentrale Rolle innerhalb der Kriegsanstrengungen zu, die als kulturelle Leistung nicht hinter der militärischen zurückstehe. Ganz in diesem Sinne lässt sich ihr eigener Beitrag im Kulturkrieg auf schauspielerischem Gebiet verstehen.⁴⁵ Sie engagierte sich in der Auslandspropaganda, aber auch in den soldatischen Theatern an der Westfront, wo sie in Szenen ihres Propagandafilms *Mères françaises* und in Eugène Morands dramatischem Gedicht *Les Cathédrales* spielte. Ihre Auftritte als Tochter Rolands oder als Johanna von Orléans im Laufe ihrer Schauspielkarriere in den Jahrzehnten vor Kriegsausbruch hatten ihr das Image einer französischen Patriotin beschert, mehr noch, sie war zu einer Ikone Frankreichs geworden, sodass ihre Mitwirkung in den eigenen wie den fremden Stücken ihr Übriges tat, um die propagandistische Wirkung der Aufführungen zu erhöhen.⁴⁶

III.2. Die Ästhetik des heroischen Wartens in Reinhard Goerings Kriegsdramatik

Seit den späten Kriegsjahren traten neben die patriotischen Schauspiele avantgardistische Theaterstücke, die mit den vorherrschenden Darstellungskonventionen brachen und eine alternative Deutung des Kriegs vorschlugen.⁴⁷ Gerade auf deutschen Bühnen gewannen expressionistische Antikriegsdramen, die mit neuen Formen wie dem Verkündungs-, Wandlungs- oder Stationendrama experimentieren, an Boden. So erschienen in der zweiten Kriegshälfte *Antigone* (1917) von Walter Hasenclever, *Ein Geschlecht* (1917) von Fritz von Unruh, *Gas* (1918) von Georg Kaiser und *Die Wandlung* (1919) von Ernst Toller.⁴⁸ In ihrer Mehrheit klagen die Tex-

44 Vgl. Sachs/McCready: *Stages of Battle*, S. 42–45.

45 Die Namensähnlichkeit der Figur Bertrand mit der Autorin Bernhardt könnte ein zusätzliches Indiz sein, dass Bernhardt die Parallelisierung von Theater und Schlachtfeld auf sich selbst ausdehnt und sich in der Figur des Bertrand zur Kombattantin stilisiert.

46 Zu Bernhardts Engagement vgl. Kenneth E. Silver: *Sarah Bernhardt and the Theatrics of French Nationalism: From Roland's Daughter to Napoleon's Son*. In: Carol Ockman/Kenneth E. Silver (Hrsg.): *Sarah Bernhardt. The Art of High Drama*. New York/New Haven 2005, S. 75–97, hier S. 94–96.

47 Vgl. Krivanec: *Kriegsbühnen*, S. 312–339.

48 Zur expressionistischen Kriegsdramatik vgl. z.B. Holger Kuhla: *Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914–1918*. In: Joachim Fiebach/Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.): *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berlin 1997, S. 63–

te die entmenschlichende Wirkung des industrialisierten Kriegs an und beschwören die Geburt eines neuen Geschlechts. Die Ausgesetztheit des Menschen im modernen Krieg adressieren viele Texte, aber kaum einer geht auf den Habitus des Aus- und Durchhaltens im Krieg ein. In dieser Hinsicht stellen Reinhard Goerings *Seeschlacht* (1918) sowie sein weniger bekanntes Stück *Scapa Flow* (1919)⁴⁹ zwei bemerkenswerte Ausnahmen dar. Die in beiden Dramen dominanten (Kriegs-)Erfahrungen sind Untätigkeit und Warten.

III.2.1. Eine symbolistisch-expressionistische Dramaturgie des Wartens

Sowohl der *Seeschlacht* als auch *Scapa Flow* liegt je ein historisches Ereignis zugrunde. Die *Seeschlacht* thematisiert die Skagerrakschlacht vom 31. Mai 1916, die einzige Seeschlacht des Ersten Weltkriegs, bei der nahezu die gesamten Flotten auf deutscher und britischer Seite aufeinandertrafen. Sowohl die explizite Nennung von »Skagerrak« in der Figurenrede als auch Datums- und Uhrzeit- sowie weitere Ortsangaben beglaubigen die Referenz im Text. *Scapa Flow* inszeniert die Selbstversenkung der in der schottischen Bucht internierten deutschen Flotte am 21. Juni 1919, ein Tag vor Ablauf des Waffenstillstands und der angekündigten Auslieferung der Schiffe an die Alliierten. Das Drama verschiebt die Handlung allerdings von Mittag auf Mitternacht, was das Geschehen atmosphärisch verdüstert. Dass Goering für seine beiden Kriegsdramen den Seekrieg wählt, ist ebenso erstaunlich wie bezeichnend. Auf der einen Seite wurde der Krieg hauptsächlich auf dem Land ausgefochten. Die Flotten kamen kaum zum Einsatz, sodass die Hoffnungen auf eine Entscheidungsschlacht auf hoher See vergeblich blieben. Nennenswerte Auseinandersetzungen zwischen Briten und Deutschen fanden bis zur und nach der Skagerrakschlacht keine statt. Goerings Handlungsorte waren im Krieg nichts weiter als Neben-

115; Klaus Siebenhaar: Klänge aus Utopia. Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama. Mit einem Geleitwort von Horst Denkler. Berlin/Darmstadt 1982, S. 105–140.

49 Reinhard Goering: *Seeschlacht*. In: Prosa, Dramen, Verse. München 1961, S. 269–318; ders.: *Scapa Flow*. In: Prosa, Dramen, Verse. München 1961, S. 319–363. Während die *Seeschlacht* in der Forschung häufig untersucht wurde, ohne dass »die Intention des Stückes [»ausformuliert«] werden konnte (Heinrich Anz: Absolute Gemeinschaft: Zum De-zisionismus in Reinhard Goerings Tragödie *Seeschlacht*. In: Text & Kontext: Sonderreihe 6 [1978] 1/2, S. 200–214, hier S. 201), wird *Scapa Flow* nur am Rande behandelt.

schauplätze. Auf der anderen Seite aber greift Goering damit auf eine Konstellation zurück, die nachgerade von einem erzwungenen Warten geprägt ist.⁵⁰ Was die Selbstversenkung betrifft, so waren die Schiffe der kaiserlichen Hochseeflotte seit November 1918 interniert und die Besatzung wartete seither auf eine Entscheidung der Briten. Die Selbstversenkung fand erst mehr als ein halbes Jahr nach der Überführung der Schiffe statt. Auf die Skagerrakschlacht warteten die Matrosen sogar noch länger, seit Kriegsausbruch beinahe zwei Jahre. Beide Dramen fokussieren die letzten gespannten Augenblicke vor den erwarteten Ereignissen.

Wie sind diese Momente gestaltet? Auch wenn es sich bei der *Seeschlacht* um einen Einakter handelt, so lässt er sich doch in drei Teile gliedern.⁵¹ Der erste Abschnitt, der bis zum Einschlafen der Matrosen reicht,⁵² dient als Exposition der Situation und der Charaktere. Er zeigt die Figuren in Erwartung der Schlacht und besteht nur aus Gesprächen, ohne dass sich Umstände oder Personal verändern. Die folgende, zweite Partie umfasst den Dialog zwischen dem ersten und dem fünften Matrosen.⁵³ Thema ist der Vorsatz des fünften Matrosen zu meutern, um sich der bevorstehenden Schlacht zu entziehen. Unterbrochen wird die Aussprache durch Ausrufe der anderen, schlafenden Matrosen, die in ihren Träumen die Schlacht antizipieren. Das letzte Segment des Dramas ist die Schlacht selbst.⁵⁴ Erst bricht Jubel aus, dann wird das Schiff bombardiert und die Matrosen werden mit Giftgas außer Gefecht gesetzt und getötet. Insgesamt ist der Einakter symmetrisch aufgebaut: Der Erwartung des ersten Teils entspricht die Erfüllung im dritten Teil.⁵⁵ Zugleich weist das

50 Dem Seekrieg oder genauer: dem Ausbleiben der erwarteten Seeschlachten ist die Studie von Nicola Wolz: *Das lange Warten. Kriegserfahrungen deutscher und britischer Seeoffiziere 1914 bis 1918*. Paderborn u.a. 2008, gewidmet. Wolz geht der Frage nach, wie britische und deutsche Flottenoffiziere mit der Diskrepanz zwischen der Erwartung eines entscheidenden Kampfes und dessen Nichteintreffen und damit der langen Untätigkeit umgingen.

51 Eine ähnliche Einteilung nehmen vor: Anz: *Absolute Gemeinschaft*, S. 205; Sigrid Mayer: *Reinhard Goerings Seeschlacht: »Klassisches« Drama des Expressionismus*. In: *Seminar 14* (1978), S. 45–62, hier S. 46f.; Pommer: *Variationen über das Scheitern*, S. 167; Solomon: *Die Kriegsdramen Reinhard Goerings*, S. 12f.; Bernd Stenzig: *»Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?« »Seeschlacht« von Reinhard Goering*. In: Wolfgang Wirth/Jörg Wegner (Hrsg.): *Literarische Trans-Rationalität*. Würzburg 2003, S. 415–453, hier S. 438.

52 Goering: *Seeschlacht*, S. 271–283.

53 Ebd., S. 283–301.

54 Ebd., S. 301–318.

55 Ähnlich Anz: *Absolute Gemeinschaft*, S. 205.

Drama Ähnlichkeiten mit der klassischen Tragödie auf:⁵⁶ Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung ist streng gewahrt.

Einziger Handlungsort ist der Panzerturm des U-Boots. Ähnlich wie die modernen Einakter der 1890er-Jahre moduliert die *Seeschlacht* einen hermetisch abgeschlossenen Raum, welchen die dem Tod geweihten Figuren nicht verlassen können. Er ist klaustrophobisch eng und niedrig – ein geschlossenes System, aus dem es kein Entrinnen gibt und das die Unfreiheit der Figuren von vornherein abbildet. Figurenauftritte bzw. -abtritte gibt es nicht, bis auf zwei Matrosen, die im Laufe des Stücks zur Gruppe hinzustoßen. Die langen Präsenzen der übrigen Figuren auf der Bühne erzeugen den Eindruck von Einförmigkeit und Stasis, was sowohl die Langeweile des Wartens als auch die mangelnde Handlungsfähigkeit des Personals veranschaulicht. Der Panzerturm wird so symbolisch zum Sinnbild der personalen Ohnmacht aufgeladen. Dass er sich zudem auf offener See fortbewegt – im Gegensatz zu den in ihm eingesperrten Matrosen, die an Ort und Stelle verharren –, verdeutlicht ihr Ausgeliefertsein zusätzlich. Mit der Isoliertheit und Beengtheit des Innenraums kontrastiert außerdem die offene, unbegreifliche Weite des Meeres. Die Unfassbarkeit des Außenraums wird in teichoskopischen Berichten an der Luke oder in Gesprächen evoziert:

DER ERSTE MATROSE: Wir fahren hier schon lange auf dem Meer, Wasser unter und Himmel über uns. Das ist nicht gleichgültig für uns.

DER FÜNFTE MATROSE: Dies endlose Gewässer und dieser ewige Himmel regen die Seelen auf und lassen uns nicht zur Ruhe kommen. Die Seele wacht, wenn sie auf Wellen starrt und wenn der Wind öde im Takelwerk singt.⁵⁷

Aus diesen Charakteristika ergibt sich für den Panzerturm der *Seeschlacht* eine symbolistische Raumkonzeption, die allerdings durch die Bezogenheit des Schauplatzes auf ein empirisches Außen, die Nordsee, gebrochen ist.⁵⁸ Ferner wirkt die Darstellung der Schlacht im dritten Teil nicht mehr nur symbolistisch, sondern auch naturalistisch. Die Signale, die Geschos-

56 Mayer: Reinhard Goerings *Seeschlacht*, S. 47, geht sogar so weit, das Fünf-Akt-Schema der klassischen Tragödie auf das Drama zu projizieren.

57 Goering: *Seeschlacht*, S. 287.

58 Vgl. Stenzig: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?«, S. 428. Der Raum in symbolistischen Dramen ist dagegen autonom und nur auf sich selbst beschränkt.

se, das Gas und auch die Lichtregie geben den Anschein einer realen Bombardierung.

Die Zeitkonzeption der *Seeschlacht* entspricht in ihrer Konzentration auf »einen engen Zeitausschnitt ohne Unterbrechung, mit einer starken Spannung zum Ende hin (dem Tod)«⁵⁹ ebenfalls derjenigen des symbolistischen Einakters. Das Drama beginnt am Nachmittag um vier Uhr,⁶⁰ endet kurz nach Sonnenuntergang,⁶¹ verläuft linear und ohne Zeitsprünge und ist durch die erwartende Haltung der Figuren stets auf das Ende, d.h. die Schlacht und den Tod, ausgerichtet. Im ersten Drittel des Texts, in dem nichts geschieht, strukturieren Zeitangaben in der Figurenrede, die von »vier Uhr« bis »dreiviertel fünf« reichen,⁶² den Text. Der Kontrast zwischen der äußeren Ereignislosigkeit und den voranschreitenden Zeitangaben unterstreicht die Statik des ersten Teils. Die Uhrzeit »halb fünf« geben die Matrosen sogar zweimal an,⁶³ sodass der Eindruck erweckt wird, die Zeit stehe still. Mit dem Meuterergespräch, also mit der ersten Veränderung im Stück, verschwinden die Zeitangaben.⁶⁴ Rhythmisiert wird dieser erste Teil ferner durch Wiederholungen. Die Ermahnung zu schlafen etwa kehrt im ersten Teil fünf Mal wieder.⁶⁵ Diese Repetitionsstrukturen, zu denen auch Leitmotive wie der Tanz, die Insel Samoa oder das Zeichen am Himmel zählen, akzentuieren auf formaler Ebene die fehlende Entwicklung an Bord des Schiffs.

Der Wartesituation ebenso wie der erwarteten Schlacht gegenüber verhalten sich die Figuren durchaus unterschiedlich gemäß der eigenen Weltanschauung. Es handelt sich bei ihnen dennoch nicht um individuelle Persönlichkeiten. Sie tragen keine Namen, nur Nummern, und sind Repräsentanten kontrastierender Mentalitäten.⁶⁶ Einerseits verweist die Durchnummerierung der Matrosen wieder auf symbolistische Vorbilder wie Maurice Maeterlincks *Les aveugles*. Andererseits ist die eindimensionale Charakterisierung der Figuren als Typen auch ein Spezifikum des

59 Peter Sprengel: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne. Berlin 1993, S. 240.

60 Vgl. Goering: *Seeschlacht*, S. 273.

61 Vgl. ebd., S. 306.

62 Vgl. ebd., S. 273, 276, 280 und 282.

63 Vgl. ebd., S. 276 und 280.

64 Vgl. auch Stenzig: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?«, S. 438f.

65 Vgl. Goering: *Seeschlacht*, S. 273, 275, 276 und 280.

66 Vgl. Pommer: Variationen über das Scheitern, S. 166; Sprengel: Literatur im Kaiserreich, S. 242; Stenzig: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?«, S. 429. Ihre Positionen werden im nächsten Abschnitt besprochen.

literarischen Expressionismus. Ebenso ist der pathetische Stil, der mit der vulgären Seemannssprache alterniert, kennzeichnend für die expressionistische Dramatik. Obendrein beginnt die *Seeschlacht* ganz in expressionistischer Manier mit einem Schrei.⁶⁷ Während sich Goering in der Zeit- und Raumkonzeption also noch am Symbolismus orientiert, sind Figuren und Sprache schon dem Expressionismus verpflichtet.

Auf inhaltlicher Ebene der *Seeschlacht* gehen Warten und Ich-Verlust bzw. Verfall zwischenmenschlicher Beziehungen als zwei der zentralen Themen des Expressionismus Hand in Hand. Die Namenlosigkeit der Figuren, die Uniform sowie der Einsatz von Gasmasken am Ende, welche die Personen nahezu ununterscheidbar machen,⁶⁸ sind nur die augenscheinlichsten Belege dafür. Wenn der fünfte Matrose klagt: »Zwei Jahre schon schweigt die frohe Weise. Zwei Jahre irren wir hier auf dem Wasser blind und besessen, tötend, Tod findend. Keiner entsinnt sich mehr eines anderen, keiner weiß anderes mehr, keiner kann anderes mehr, als Töten und Sterben«,⁶⁹ dann wird deutlich, dass Individualität, Menschlichkeit, Selbstbestimmung und soziale Interaktion vor dem Hintergrund des (See-)Kriegs im Niedergang begriffen sind. Dafür wird in erster Linie die aufgezwungene Passivität des langen Wartens verantwortlich gemacht: »Warten, Untätigkeit: Dies Gift zehrt Männer schneller als eingesperrte Brunst.«⁷⁰ Überhaupt scheinen die Matrosen das Warten kaum aushalten zu können. Der zweite und der dritte Matrose jammern im Schlaf: »Wann hört das Warten auf?«,⁷¹ und das Meutervorhaben des fünften Matrosen lässt sich verstehen als ein verzweifelter Versuch, die Untätigkeit zu beenden, wie der vierte Matrose erkennt: »Die Krankheit kennen wir. Sobald es zu bummen anfängt, ist es vorbei. [...] Geht eben allen so, die nicht warten können.«⁷² Tiermetaphern wiederum spezifizieren das Warten und überführen es in pure Passivität, in reines Ausgeliefertsein. Am häufigsten vergleichen sich die Matrosen mit gemästeten Schweinen auf dem Weg zur Schlachtbank⁷³ und stilisieren sich auf diese Weise zu wehrlosen Op-

67 Vgl. Goering: *Seeschlacht*, S. 270.

68 Sobald die Figuren die Gasmasken aufziehen, werden sie im Paratext nicht mehr als erster, zweiter, dritter,... Matrose benannt, sondern nur noch mit »Der am Rohr« oder »Stimme«.

69 Ebd., S. 290.

70 Ebd., S. 274.

71 Ebd., S. 284.

72 Ebd., S. 282.

73 Vgl. ebd., S. 272, 284, 297, 311, 312 und 317.

fern. Außerdem adressieren sich die Matrosen gegenseitig als Esel,⁷⁴ was die Determiniertheit und die Unkenntnis der Figuren vermittelt. Allerdings ist einschränkend anzumerken, dass sich die Matrosen auch bewusst weigern, aktiv zu werden. So mahnt der dritte Matrose den zweiten zu Geduld,⁷⁵ und der erste Matrose erteilt dem fünften den Rat, nicht zu meutern und nicht in den Verlauf des Geschehens einzugreifen: »Tun ist verflucht immer. Laß werden! Warte, wie es von selbst kommt! Durch Tun zerstörst du immer, was an den Dingen groß und wertvoll ist.«⁷⁶ Die Untätigkeit ist zwar von außen auferlegt, doch die Verantwortung, sich daraus zu befreien, tragen die Figuren.⁷⁷

Der fünfte Matrose ist letztlich der einzige, der sein Leben in die Hand nehmen will. Sein Meutervorhaben ist einerseits getragen von der Sehnsucht nach einer Tat, andererseits angefacht durch ein Gespräch zwischen einem Mann und einem jungen Seekadetten, wahrscheinlich Vater und Sohn, das er im Hafen belauscht hat. Der Mann lässt den Jungen in den Krieg ziehen im Wissen, dass er nie zurückkehren wird, mahnt ihn aber, daran zu denken, was »sein kann zwischen Mensch und Mensch«.⁷⁸ Um sich dem Ideal solch einer zwischenmenschlichen Verbundenheit anzunähern, will sich der fünfte Matrose dem Krieg verweigern. Seine Entscheidung ist gleichwohl paradox, da die Beziehung zwischen den Belauschten aufgelöst wird und diese dem Krieg letztlich bejahend gegenüberstehen. Sobald die Bombardierung beginnt, lässt der fünfte Matrose schlagartig von seinem Plan ab. Von der Schlacht wird er regelrecht mitgerissen, er erfährt einen Moment des gesteigerten Lebens⁷⁹ und geht in der Männergemeinschaft auf: »Jetzt kennt sich wieder Mann und Mann, jetzt erwächst etwas zwischen Männern, das alle Not aufwiegt«,⁸⁰ ruft er im Kampf aus. Die Schlacht löst für ihn demnach ein, was »sein kann zwischen Mensch und Mensch«. Der Rausch der Schlacht und die Feier der Brüderlichkeit erinnern zwar wieder an expressionistische Dramatur-

74 Vgl. ebd., S. 274, 277, 303, 312 und 317.

75 Vgl. ebd., S. 274.

76 Ebd., S. 299.

77 Vgl. dazu auch William J. Lillyman: Reinhard Goering's *Seeschlacht*: The Failure of the Will. In: *German Life & Letters* 22 (1968/69), S. 350–358, hier S. 353f.

78 Goering: *Seeschlacht*, S. 294f. und 295; ähnlich S. 292, 293 und 293f.

79 Vgl. ebd., S. 310: »Mir gefällt die Schlacht. Gleich werden wir auch dran glauben müssen, aber vorher atmen unsere Lungen mal, jagen unsere Herzen mal, zucken die Muskeln mal.«

80 Ebd., S. 311.

gien. Die Entwicklung des fünften Matrosen indes vom Außenseiter über den Meuterer hin zum wesentlichen Bestandteil der soldatischen Gemeinschaft entspricht nicht der in expressionistischen Dramen üblichen Wandlung des Protagonisten zum ›neuen Menschen‹ nach einem religiösen Bekehrungs- oder Erweckungserlebnis und sie ist nicht, wie dort üblich, von einer chiliastischen Erlösungshoffnung bestimmt. Das Schlachterlebnis des fünften Matrosen indiziert vielmehr die Vergeblichkeit aller Versuche, von der Fremd- zur Selbstbestimmung zu gelangen. Autonomes Handeln ist im Krieg eben nicht möglich.⁸¹

Mit der Schlacht im dritten Teil erfolgt sodann auch keine wirkliche Hinwendung zur Tat. Denn statt den Krieg aktiv zu führen, erleiden ihn die Figuren als passive Opfer.⁸² Der vierte Matrose fordert seine Kameraden zwar zum Schießen auf⁸³ und der fünfte Matrose behauptet am Ende, geschossen zu haben,⁸⁴ doch die Regieanweisungen zum Beschuss von außen, zu Explosionen im Turm, zu Tumulten und schließlich zu den sterbenden Personen überwiegen die Selbstäußerungen der beiden Figuren bei Weitem.⁸⁵ Die Viktimisierung der Matrosen erreicht ihren Kulminationspunkt, sobald diese in Gebethshaltung erst um ihr Leben, dann um den Tod flehen.⁸⁶ Wo sie zu Objekten von Krieg und Gewalt degradiert werden, wird die alleinige Handlungsmacht der die Matrosen überwältigenden Schlacht zugeschrieben. In den repetitiven Ausrufen »Die Schlacht geht weiter«⁸⁷ wird sie gar personifiziert und erhält Subjektstatus. Die passive Haltung der Figuren im ersten Teil hält während der Schlacht mithin an. Die Matrosen sind ihr schutzlos ausgeliefert und das Warten auf die Schlacht wird ersetzt durch ein Warten auf das Ende des Angriffs bzw. auf den eigenen Tod.

Insgesamt verleihen die statische Dramaturgie, die namenlosen Figuren in Erwartung ihres Untergangs, die Verdichtung des Geschehens in einen komprimierten Zeitausschnitt sowie an einen hermetischen Ort der *Seeschlacht* ein stark symbolistisches Gepräge, das wiederum durch expressionistische Elemente wie die Typisierung der Figuren, das Thema der Entindividualisierung oder die vitalistische Kampfeslust angereichert wird. Die

81 Vgl. Lillyman: Reinhard Goering's *Seeschlacht*, S. 356f.

82 Ähnlich interpretiert Lescot: *Dramaturgies de la guerre*, S. 186.

83 Vgl. Goering: *Seeschlacht*, S. 314f.

84 Vgl. ebd., S. 318.

85 Vgl. ebd., S. 305, 308–310, 312 und 314–317.

86 Vgl. ebd., S. 315–317.

87 Vgl. ebd., S. 311, 312, 314, 315, 317 und 318.

Kombination beider Stiltendenzen ist indes nicht ungewöhnlich für die Avantgardekunst im Krieg. Schon 1914 hatte Hanns Johst einen Einakter, *Die Stunde der Sterbenden*, veröffentlicht, der die Kriegssituation am Beispiel einer Gruppe Versprengter nach der Schlacht und kurz vor deren Ableben behandelt und sich maßgeblich an Maeterlincks *Les aveugles* orientiert.⁸⁸ Auch Johst vereint Bestandteile des maeterlinckschen *drame statique* mit dem expressionistischen Lebenskult. Im Vergleich zu Johst entfernt sich Goering jedoch weiter von Maeterlinck. Denn während Johst wie sein Vorbild den Tod als Epiphanie verklärt, handelt es sich in der *Seeschlacht* um einen profanen Schlachtentod.⁸⁹

In seinem Stück *Scapa Flow* übernimmt und variiert Goering die zentralen Gestaltungselemente der *Seeschlacht*, wobei das naturalistische Moment der Schlacht zurückgenommen wird und symbolistische wie auch expressionistische Darstellungstechniken stärker zum Tragen kommen. Thema des Dramas ist die innere Befindlichkeit der Matrosen auf den in Scapa Flow internierten Schiffen vor Ende der Waffenruhe. »Die Frist läuft heute ab«,⁹⁰ heißt es im Text. Im Gegensatz zur *Seeschlacht* besteht *Scapa Flow* aus zwei Akten und mit dem Aktwechsel geht ein Ortswechsel einher. Während der erste Akt auf dem Schiff des deutschen Admirals spielt und die Matrosen in Wartestellung zeigt, wechselt der zweite auf das gegenüberliegende englische Flaggschiff, von wo aus die Selbstversenkung der deutschen Flotte teichoskopisch beschrieben und bewertet wird. Die Einheit von Handlung und Zeit ist gewahrt. Das Stück beginnt kurz vor Mitternacht und endet kurz nach Mitternacht. Da der zweite Akt aus englischer Perspektive den letzten Teil des ersten Akts wiederholt, dauert die Spielzeit sogar länger an als die gespielte Zeit. Die knappe Zeitspanne sowie die Bezogenheit des Dramas auf sein Ende, das zugleich auch das Ende des Wartens bedeutet – die Selbstversenkung –, entsprechen wie in der *Seeschlacht* der symbolistischen Dramenästhetik.

Die Situation des Wartens wird im ersten Akt veranschaulicht. Mit hochgezogenen Knien sitzen die Matrosen am Boden und starren auf das Meer. Der Ablauf der Frist ist ihnen bekannt, aber was dann mit den Schiffen geschehen soll, entzieht sich ihrer Kenntnis. Sie warten, ohne

88 Vgl. Sprengel: Literatur im Kaiserreich, S. 251–253. Für einen knappen Abgleich von *Die Stunde der Sterbenden* mit der *Seeschlacht* vgl. außerdem Solomon: Die Kriegsdramen Reinhard Goerings, S. 24–26.

89 Vgl. Sprengel: Literatur im Kaiserreich, S. 252f.

90 Goering: *Scapa Flow*, S. 390.

zu wissen worauf, und sind ihrem Schicksal, das sie nicht beeinflussen können, hilflos ausgeliefert. In der avitalen Bewegungslosigkeit der Figuren verdichtet sich ihre Ohnmacht. Sie fühlen sich wie Tote, die auf den Schiffen begraben sind,⁹¹ jegliches Leben ist aus ihnen gewichen, sie sind antriebslos und verloren. Eine Initiative zur Aktion zeigen sie nicht. Stattdessen klagen sie über die Zeit, die nicht voranzuschreiten und ebenso wie die Matrosen stillzustehen scheint. In der parataktischen, elliptischen Syntax, der Wiederholung des einsilbigen »still« in den ersten beiden Versen sowie dem Parallelismus im vierten und fünften Vers spiegeln sich Stillstand und Eintönigkeit, die das Dasein der Matrosen kennzeichnen:

Still liegt die Zeit,
Still.
Sie tut keinen Schritt mehr.
Sie dehnt sich vorwärts,
Dehnt sich rückwärts,
Nur Zeit,
Nichts weiter.⁹²

Lediglich ein Offizier versucht, die Monotonie an Bord zu unterbrechen, indem er die Matrosen mit den Worten »Haltet das Leben wach!« zu grotesk wirkenden Gymnastikübungen auffordert.⁹³ Während die Matrosen seinem Befehl anfangs noch Folge leisten, widersetzen sie sich mit der Zeit, weil sie keinen Sinn mehr darin sehen, am Leben festzuhalten. Ihre Todessehnsucht steigert sich im Laufe des ersten Akts derart, dass zwei Matrosen eigenhändig Suizid begehen.

Wie in der *Seeschlacht* führt das Warten auch in *Scapa Flow* zum Identitätsverlust. Die Entindividualisierung ist bis zur völligen Austauschbarkeit gesteigert, adressiert werden die Figuren nur mit »Ein Seekadett«, »Ein anderer«, »Ein dritter«, »Ein neuer«, »Ein voriger« usw. Der Dialog ist einer monologischen Klage in Form eines Sprechgesangs gewichen, der immer wieder durch Schweigen unterbrochen wird. Die Stimmung auf dem Schiff ist insgesamt geprägt von Hoffnungslosigkeit, Ratlosigkeit und Leblosigkeit. Die Figuren bejammern ihr gegenwärtiges Dasein und sehen sich zugleich nach einer verlorenen Zeit und einem verlorenen Land zurück. Mithilfe märchenhafter Formeln wie »Es ist ein Land«, »Es gab«

91 Vgl. ebd., S. 324f.

92 Ebd., S. 321.

93 Vgl. ebd., S. 322f., 324, 325, 327, 328 und 334.

oder »Es war einmal«⁹⁴ erinnern sie nostalgisch an eine Vergangenheit, die ihrem momentanen Dasein dichotomisch gegenübergestellt ist. Mit der schattenhaften Existenz, der Eintönigkeit, Lähmung und Passivität auf dem Schiff kontrastieren Lebendigkeit, Abwechslung, Bewegung und Tat; Angst, Orientierungslosigkeit, Ziellosigkeit und Dissoziation stoßen auf Frohsinn, Glück, Wollen und Wissen:

Es gab ein Hoffen,
Es gab ein stolzes Wollen.
Es gab Frohsein
Und Leid
Und wieder Frohsein.
Es gab ein Gerne-Sehn
Erwartung, Wissen – –
Wir sind tot,
Sind tot.⁹⁵

Wir waren einmal,
Als Schlacht war,
Als noch Hoffnung war
Bewegung,
Wollen,
Licht,
Tat,
Und ein Land,
Ein Land,
An das man dachte.⁹⁶

Die Matrosen befinden sich in einem Wertevakuum, das bedingt ist durch die Unbegreiflichkeit ihrer Situation. Einen Grund für ihre Internierung können sie nicht finden:

Wir haben die Schuld gesucht,
Schuld, Schuld, laß dich finden!
Wir haben es aufgegeben.
Wir finden sie nicht.
Waffenlos, wehrlos,
Freiwillig
In die Hand der Feinde
Gegeben, o, o!

94 Ebd., S. 321, 323 und passim.

95 Ebd., S. 321f.

96 Ebd., S. 325.

III. Warten an der militärischen Front

Kein Tod in der Schlacht.
Die Frist läuft heute ab.⁹⁷

Die Suche nach einem Schuldigen ist Ausdruck ihres Wunsches zu verstehen, was sie nicht verstehen können.⁹⁸ Die Entscheidung der militärischen Führung zur Auslieferung der Flotte gründet nicht auf einer Logik, die den Matrosen bekannt ist. Ein »Tod in der Schlacht« wäre für sie ein sinnstiftendes Ende, wohingegen sich die vertraglich geregelte Niederlage nicht in ihren Interpretationsrahmen einfügt. Die Unfähigkeit zum vernunftgemäßen Begreifen und selbstbestimmten Eingreifen degradiert sie zu bloßen Marionetten. So formuliert einer der englischen Matrosen:

Wie sie da sitzen.
Seit Monaten
Sitzen sie so.
Einer neben dem andern,
Dicht an der Reling,
Als hätte jemand
Sie hingesetzt,
Hingeschoben, hingestellt.⁹⁹

Die fremdbestimmte Untätigkeit hat schließlich einen Orientierungsverlust zur Folge und den Matrosen bleibt nichts weiter, als den Schwebezustand, so unerträglich er auch ist, solange abzuwarten, bis eine Entscheidung getroffen wird.

III.2.2. Ein Heldentum im Zeichen Nietzsches

Die Viktimisierung der Figuren in der *Seeschlacht* wie auch in *Scapa Flow* legt eine Heroisierung auf den ersten Blick nicht nahe. Während in *Scapa Flow* die Heroisierung wirklich erst durch die Beendigung der Wartesituation einsetzt, schlägt die *Seeschlacht* ein alternatives Modell des Heroischen vor, welches die Haltung gegenüber dem Warten und der Handlungsohnmacht betrifft. Dieses Modell artikuliert sich in der Auffassung des vierten Matrosen, die sich vor dem Hintergrund der kontrastierenden Anschauungen profiliert. Jede Figur ist Träger einer bestimmten Geisteshaltung, die ihr Verhalten vor und in der Schlacht determiniert. Eine zueinander

⁹⁷ Ebd., S. 330.

⁹⁸ Vgl. auch Fäth: Probleme der Weltorientierung, S. 199.

⁹⁹ Goering: *Scapa Flow*, S. 349.

ähnliche Position vertreten der zweite und der dritte Matrose. Sie sind diesseits- und tatorientiert und feiern das sinnlich erfahrbare Leben. Beide sehnen sich nach dem Ende des Wartens und träumen von einer sieg- und ruhmreichen Schlacht. Ihre Denkweise ist geprägt von einem romantischen Patriotismus und Vorstellungen nationalen Heldentums. Während sich der zweite Matrose im Vertrauen auf eigene Fähigkeiten wie auf Möglichkeiten der Technik als heldenhafter Befreier der Meere imaginiert, interpretiert der unreflektiertere dritte Matrose die Schlacht als vitalistisch-heroische Bewährungsprobe.¹⁰⁰ Der Fortgang der *Seeschlacht* entwertet ihren heroischen Anspruch jedoch, da die beiden Figuren keinen Einfluss auf den Schlachtenverlauf ausüben, sondern als anonyme Opfer untergehen. Ihnen diametral entgegengestellt ist der fünfte Matrose. Er tritt zunächst als Skeptiker, Revolutionär und Utopist auf. Der bevorstehenden Schlacht vermag er keinen Sinn abzugewinnen. Stattdessen entwickelt er ein alternatives Wertesystem, das eine Annäherung zwischen den Menschen an die Stelle des Verlusts zwischenmenschlicher Beziehungen setzt. Seine Kehrtwende in der Schlacht disqualifiziert sein Vorgehen indes genauso wie die Ansichten des zweiten und dritten Matrosen.¹⁰¹ Der erste Matrose wiederum ist Vertreter eines ›transzendenten Fatalismus‹ im Sinne Arthur Schopenhauers, demzufolge der Lauf der Dinge als notwendig, planmäßig und zweckgerichtet angesehen werden kann. So glaubt er fest an eine numinose Macht, die das Leben und Handeln jedes Einzelnen bestimmt. Im Vertrauen auf eine göttliche Ordnung ergibt er sich der Situation, hält aber Ausschau nach Zeichen, die ihm Auskunft über sein Schicksal geben. Er ist überzeugt von der Gerechtigkeit des Kriegs und deutet ihn, ähnlich wie der zweite Matrose, als Kampf für die freie See.¹⁰² In seinem blinden Vaterlandsgehorsam betet er außerdem die inhaltsleeren Gebote nationaler Pflichterfüllung nach, welche das Meuterergespräch *ad absurdum* führt:

100 Vgl. Anz: Absolute Gemeinschaft, S. 207; Fäth: Probleme der Weltorientierung, S. 56–58; Pommer: Variationen über das Scheitern, S. 174–177; Stenzig: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?«, S. 439–441.

101 Vgl. Fäth: Probleme der Weltorientierung, S. 61; Pommer: Variationen über das Scheitern, S. 171–174; Stenzig: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?«, S. 443–445.

102 Vgl. Anz: Absolute Gemeinschaft, S. 206f.; Fäth: Probleme der Weltorientierung, S. 55; Pommer: Variationen über das Scheitern, S. 171; Stenzig: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?«, S. 441f.

III. Warten an der militärischen Front

- DER ERSTE MATROSE: Wenn es das Land befiehlt, muß es so sein.
DER FÜNFTE MATROSE: Warum befiehlt es das Land?
DER ERSTE MATROSE: Weil es notwendig scheint.
DER FÜNFTE MATROSE: Kann nicht Wahnsinn herrschen unter einem ganzen Volk und denen zumal, die es leiten? Was Wahnsinnige wollen, müssen wir tun dann?
DER ERSTE MATROSE: Müssen wir tun.¹⁰³

Die Schlacht jedoch wird den ersten Matrosen eines Besseren belehren. Sie weckt in ihm Zweifel, ob das Kämpfen gottgewollt sein kann, was einer impliziten Kritik an der politischen bzw. militärischen Führung gleichkommt. Obendrein übernimmt er die Verantwortung für sein Handeln und überlässt es nicht länger höheren Mächten, sodass die Schlacht ihren transzendenten Sinn verliert.

Während die *Seeschlacht* die Auffassungen dieser Matrosen problematisiert,¹⁰⁴ indem sie Erwartungen enttäuscht und Positionen revidiert, bleibt diejenige des vierten Matrosen nahezu unangetastet. Er verkörpert eine nihilistische und stoisch-fatalistische Weltanschauung, die sich in ihrer Immanenz von dem Fatalismus des ersten Matrosen unterscheidet. Seiner Zukunft steht er gelassen gegenüber, er fürchtet sich nicht vor dem Tod und die bevorstehende Schlacht entromantisiert er als Arbeit:¹⁰⁵

Wenn Schiffe kommen, wenn erst ein Aug sie ausmacht und dann von Mann zu Mann die Kunde springt, wenn Kiele jagen, Rohre schwenken, Schlacht brüllt, nackte Männer in Kohlenbergen springen und alles ächzt vor Tat, sagt mir: was ist's weiter, als wir tun unsre Arbeit, wie sie uns zufiel? Was ist so viel geändert? [...] Männer sind solche, für die, was auch kommt, nichts ist geändert.¹⁰⁶

Ruhe. Keine Erregung! Alles in Ordnung? Daß alles klappt! Daß keiner patriotisch wird! Daß keiner schwatzt! Daß keiner ungeduldig wird! Daß keiner hierin was andres sieht, als seine Arbeit! Daß keiner ein Weib wird! Daß keiner prahlt! Was neue Art von Männern die Zeit schuf, das zeigt jetzt!¹⁰⁷

103 Goering: *Seeschlacht*, S. 291.

104 Der sechste und der siebte Matrose werden nicht besprochen, da sie Außenseiterfiguren sind und kaum zu Wort kommen.

105 Vgl. Anz: *Absolute Gemeinschaft*, S. 207; Fäth: *Probleme der Weltorientierung*, S. 59f.; Pommer: *Variationen über das Scheitern*, S. 177f.; Stenzig: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?«, S. 442f.

106 Goering: *Seeschlacht*, S. 275f.

107 Ebd., S. 304.

Der vierte Matrose vertritt mithin ein unbewegtes Arbeitsethos, das Elemente der heroischen Ästhetik des Ertragens von Friedrich Nietzsche und Arthur Schopenhauer integriert. Ausschlaggebend für diese ist Nietzsches Maxime des ›amor fati‹, die, übersetzt als ›Liebe zum Schicksal‹, mehr als nur die bloße Anerkennung des Notwendigen und Unausweichlichen meint:

Meine Formel für die Grösse am Menschen ist *amor fati*: dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht bloss ertragen, noch weniger verhehlen [...], sondern es *lieben*...¹⁰⁸

Ausdrücklich die Haltung des ›amor fati‹ kennzeichnet Nietzsche in *Schopenhauer als Erzieher* (1874) unter Rückgriff auf Schopenhauer als heroisch. Zu diesem Zweck zitiert er wörtlich und umfänglich aus *Parerga und Paralipomena* (1851, § 172a):

Ein glückliches Leben ist unmöglich: das Höchste, was der Mensch erlangen kann, ist ein *heroischer Lebenslauf*. Einen solchen führt der, welcher, in irgendeiner Art und Angelegenheit, für das Allen irgendwie zu Gute Kommende mit übergrossen Schwierigkeiten kämpft und am Ende siegt, dabei aber schlecht oder gar nicht belohnt wird. Dann bleibt er am Schluss, wie der Prinz im Re corvo des Gozzi, versteinert, aber in edler Stellung und mit grossmüthiger Gebärde stehn. Sein Andenken bleibt und wird als das eines Heros gefeiert; sein Wille, durch Mühe und Arbeit, schlechten Erfolg und Undank der Welt ein ganzes Leben hindurch mortifiziert, erlischt in der Nirwana.¹⁰⁹

Nietzsche entwickelt in der Folge einen ›Heroismus der Wahrhaftigkeit‹, dessen erster Vertreter Schopenhauer sei. Dieser habe einen bedingungslosen Erkenntniswillen, versuche auch im Wissen um die unmöglich vollständige Erkennbarkeit der Welt bis zum eigentlichen Wesen der Dinge vorzudringen und scheue sich weder vor schrecklichen Wahrheiten noch vor sozialer Ausgrenzung. Stattdessen sei er bereit, das Leiden durch

108 Friedrich Nietzsche: Ecce homo. Wie man wird, was man ist. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe VI. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 255–374, hier S. 297 (Hervor. i.O.).

109 Ders.: Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe I. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 335–427, hier S. 373 (Hervorh. i.O.). Für die schopenhauersche Vorlage vgl. Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. Zweiter Band, Erster Teilband. In: Werke IX. Zürich 1977, S. 350.

ein »Sich-selbst-Vergessen« zu ertragen.¹¹⁰ Der »Heroismus der Wahrhaftigkeit«, der sich in erster Linie innerhalb der Erkenntnislehre ansiedelt, lässt sich durchaus auf andere Lebensbereiche ausdehnen und in eine heroische Ästhetik des Ertragens überführen. Das belegen zwei weitere Zitate aus der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882/1887) sowie aus nachgelassenen Fragmenten von 1880:

Was macht heroisch? – Zugleich seinem höchsten Leide und seiner höchsten Hoffnung entgegengehn.¹¹¹

Einem Regiment treu und gewissenhaft gedient zu haben, welches sich zuletzt als ein böses und verhängnisvolles herausstellt – und nicht mehr zurück, nicht mehr rechts und links können – welche Bitterkeit! In der Schlinge seiner arglosen Tugend sich gefangen sehen! Gewissenhaft sein und als sicheren Lohn die Verachtung derer, die das Regiment verachten, d.h. der Besten ernten! Da auszuharren kann heroischer sein als die Flucht und der Kampf und das Preisgeben der Sicherheit und der Güter.¹¹²

Mit Schopenhauer und Nietzsche teilt der vierte Matrose die Maxime des »amor fati«, die heroisch-fatalistische Haltung gegenüber den blinden Schicksalsmächten, insofern er die Unvermeidbarkeit des Todes in der Schlacht erfasst und sich leidenschaftslos und ohne Gegenwehr in sein Schicksal fügt: »Wir alle, wie wir sind hier, sind doch ersoffen schon. Und ob's heute der Fall ist? Wie das wissen? Was nützt es wissen wollen? Kommt, wie es kommt.«¹¹³ Nicht nationalistischer Eifer, der in den kriegsaffirmativen Frontstücken den Heldenstatus der Soldaten begründet, sondern stoische Ruhe und Akzeptanz des Kommenden disponieren den vierten Matrosen zum Helden. Während die *Seeschlacht* also auf formaler Ebene mit theatralen Mitteln des Symbolismus und des Expressionismus arbeitet, ist ihr Heldendiskurs wesentlich geprägt von den Anschauungen Nietzsches: Die Form des *drame statique* wird modifiziert durch die »fatalistische Ansicht des Weltkriegs«,¹¹⁴ und »das Pathos exaltierter Affekte

110 Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen, S. 375; vgl. auch die nachgelassenen Fragmente aus dem Jahre 1874 (in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe VII. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 812).

111 Ders.: Die fröhliche Wissenschaft (»la gaya scienza«). In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe III. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 343–651, hier S. 519 (Hervorh. i.O.).

112 In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe IX. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 165f.

113 Goering: Seeschlacht, S. 273.

114 Sprengel: Literatur im Kaiserreich, S. 254.

[wird kontrastiert] mit einer Lakonik, die die Bereitschaft zum Kriegführen als nüchternes Arbeitsethos präsentiert«. ¹¹⁵

Die Heroisierung des vierten Matrosen geschieht zuvorderst über intertextuelle Bezüge. Innerhalb des Dramas selbst bleibt seine Bewertung ambivalent. Auf der einen Seite entspricht seine Haltung dem Habitus, der im Gespräch zwischen dem Mann und dem Seekadetten entworfen wird und als utopisches Vorbild des fünften Matrosen fungiert:

Geh hin, geh hin, mein Junge. Ich weiß, du kehrst nicht mehr zurück. Schon wogt dort draußen eine Welle unruhvoll auf und ab und Tod für dich heran. Schon liegt bereit ein Eisen, dem es nicht graust in deinem Fleisch zu meißen. Du kehrst nicht mehr zurück. [...] Du kennst die Pflichten eines edlen Leibs. Gelassen sterben – wenn's sein muß – ist nur der kleinste Teil davon! Stirb denn gelassen! Stirb ohne Wahn! ¹¹⁶

Der vierte Matrose löst die Forderungen des alten Mannes insofern ein, als er von seinem bevorstehenden Tod weiß und seine Fassung zu bewahren versucht. Bis zum unheroischen Untergang am Dramenende gelingt es ihm in der Tat, an seinem Selbstverständnis festzuhalten. ¹¹⁷ Auf der anderen Seite erleidet auch er wie die anderen den absoluten Ich-Verlust, wird durch das Giftgas vom Wahnsinn erfasst und stirbt einen qualvollen Tod. So urteilte Marie Luise Kaschnitz nach dem Besuch der Aufführung im Deutschen Theater in Berlin: »Ich habe [...] die Matrosen in Goerings Seeschlacht gesehen, einem der ersten Stücke, in dem es keine Helden gab.« ¹¹⁸ Um diesen Widerspruch zwischen der zumindest impliziten Heroisierung des vierten Matrosen und Kaschnitz' Beobachtung aufzulösen, muss man zwei Heldenkonzepte differenzieren. Traditionelle Helden, die sich in einem Zweikampf erfolgreich behaupten, haben in dem Drama offensichtlich keinen Platz. Vor dem Hintergrund der anonymen, technischen Kriegsführung hat dieser Heldenbegriff seine Bedeutung eingebüßt. Er ist zu einem gehaltlosen und austauschbaren Anachronismus

115 Ulrich Port: »Pathosformeln« 1906–1933: Zur Theatralität starker Affekte nach Aby Warburg. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart/Weimar 2001, S. 226–251, hier S. 236.

116 Goering: Seeschlacht, S. 294.

117 Otto F. Best: Rebellion und Ergebung. Reinhard Goerings *Seeschlacht* als dreifache Demonstration. In: *Colloquia Germanica* 7 (1973), S. 144–161, hier S. 153, misst dem Ende des vierten Matrosen wenig Bedeutung bei und betont dafür die stoische Ruhe, die er nahezu ohne Unterbrechung im Drama an den Tag legt.

118 Marie Luise Kaschnitz: Orte. Aufzeichnungen. Frankfurt a.M. 1973, S. 52.

verkommen: »Held oder Feigling – ist das ein Unterschied?«¹¹⁹ Das zweite Konzept von Heldentum aber ist der Realität der technischen Moderne durchaus angepasst. Angesichts der Unentrinnbarkeit des Kriegs, der zwangsläufigen Erbarmungslosigkeit der Maschinen und der totalen Handlungsohnmacht sind Nihilismus und Fatalismus die einzigen Optionen, um heroisch bis zum Tod zu bestehen. Der Zwiespalt zwischen herkömmlichen Heroismen einerseits und der Machtlosigkeit der Figuren andererseits mündet eben nicht in eine Aporie, sondern wird aufgelöst in eine Heroik souveränen Aushaltens im Angesicht des eigenen Untergangs.

Die Ambivalenzen des Heldendiskurses der *Seeschlacht* spiegeln sich auch in den Rezensionen wider. Während sich die einen um eine möglicherweise zu pazifistische Botschaft sorgten, feierten die anderen deutsche Pflichterfüllung, deutsche Opferbereitschaft und deutschen Heldenmut,¹²⁰ so auch der linksliberale Journalist Stefan Großmann:

Die sieben Matrosen im Panzerturm, die hier arbeiten und tanzen, von Verzweiflungen und Zukunftsträumen heimgesucht werden, die hier schlafen und träumen, dienen und denken, schießen und sterben, gegen das Schicksal aufbegehren und sich demütig opfern, geben zusammen das Schauspiel des deutschen Heroismus, das in seiner Stummheit und Sachlichkeit durch keinerlei Rhetorik entstellt wird.¹²¹

Zur Rezeption der *Seeschlacht* als heroisches Drama trug sicher die Wahl des historischen Ereignisses bei. Denn obwohl die Skagerrakschlacht die seestrategische Ausgangslage sowie die Machtverhältnisse auf dem Meer nicht veränderte, wurde sie wegen der höheren Verluste aufseiten der Briten in der deutschen Öffentlichkeit als Sieg gefeiert. In der Propaganda exemplifizierte die Schlacht die Disziplin der Matrosen und die technische Überlegenheit der kaiserlichen Flotte.¹²² Ähnlich wie Verdun war Skagerrak zum »Bezugspunkt der deutschen Heldenverehrung«¹²³ avanciert. Ihre Uraufführung erlebte die *Seeschlacht*, die bereits 1916/17 entstanden war, noch während der Kriegsjahre, nämlich am 10. Februar 1918 im Königli-

119 Goering: *Seeschlacht*, S. 312.

120 Vgl. Helmut Kreuzer: Fatalistischer Heroismus, »willkommener Tod«. Reinhard Goering-Miszellen (mit Nachlasszitaten). In: *Rice University Studies* 57 (1971) 4, S. 89–110, hier S. 89f.; Solomon: *Die Kriegsdramen Reinhard Goerings*, S. 13.

121 Stefan Großmann am 4. März 1918 in der *Vossischen Zeitung*; zit. nach: Günther Rühle: Kommentar. In: ders. (Hrsg.): *Zeit und Theater*. Bd. 1: Vom Kaiserreich zur Republik. Berlin 1973, S. 833–944, hier S. 877.

122 Vgl. Solomon: *Die Kriegsdramen Reinhard Goerings*, S. 15.

123 Rühle: Kommentar, S. 876.

chen Schauspielhaus Dresden. Am 3. März desselben Jahres wurde sie von Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin inszeniert. Allerdings hatten die Zensurbehörden nur geschlossene Aufführungen erlaubt und defätistische, kriegskritische Passagen gestrichen.¹²⁴ Nach dem Erscheinen der *Seeschlacht* koexistierten nationalistische mit pazifistischen Lektüren. Letztere setzten sich nach dem Ende des Kriegs durch.¹²⁵

Im Gegensatz zur *Seeschlacht*, deren Lesarten zwischen Kriegskritik und Patriotismus oszillieren, weist *Scapa Flow* eine eindeutig nationalistische Färbung auf, obwohl die Uraufführung unter Goerings Regie am 27. Januar 1920 im Frankfurter Neuen Theater in rechten Kreisen kaum auf Resonanz gestoßen war.¹²⁶ Gegenüber der *Seeschlacht* sind in *Scapa Flow* Heldendiskurse, die in der Tradition Nietzsches stehen, zugunsten eines traditionellen Heldenbilds ausgespart. Heroisiert wird nicht das Ausharren der Matrosen, sondern die Entscheidung des Admirals, die Flotte mitsamt den Männern zu versenken. Angekündigt wird die Tat bereits im ersten Akt, in dem der Admiral lange um eine Entscheidung ringt, zu der er sich letztlich gezwungen sieht.¹²⁷ Sein Entschluss zur Selbstversenkung basiert dabei auf den Wertvorstellungen, die die Matrosen an anderer Stelle vermischen und die der Admiral im zweiten Akt feierlich bezeugt:

(Der deutsche Admiral, der bisher in der Stellung eines von Zweifeln an möglicher Schuld Bedrückten gestanden hat, verändert seine Haltung völlig und spricht aufgerichtet groß dastehend.)

[...]

O mein Land, mein Land,
Männer, deren Herz
Dir in Treue schlägt,
So lange es Kraft hat.
Verkenne uns nicht.
Die Tat, die ich tat,
War dir zum Wohle gedacht
Wie es Männern
Einzig natürlich ist.

[...]

Ihr seid Männer.
Dann klaräugig,

124 Vgl. Kuhla: Theater und Krieg, S. 82–84; Rühle: Kommentar, S. 876.

125 Vgl. Sprengel: Literatur im Kaiserreich, S. 238.

126 Vgl. Solomon: Die Kriegsdramen Reinhard Goerings, S. 75f.

127 Vgl. Goering: Scapa Flow, S. 360–363.

III. Warten an der militärischen Front

Froh, des einzig Richtigen gewiß,
Leiderfahren,
Zuchterprobt, folgt dem,
Der das Land retten wird.
O Heimat,
Heilige Erde, heiliges Vaterland,
Aus jeder Nacht wird Tag.¹²⁸

Einerseits beschwört der Admiral in heroischer Rhetorik seine affektive Verbundenheit mit dem Vaterland, andererseits antizipiert er eine nationale Wiedergeburt unter einem noch unbekannten Führer.¹²⁹ Er retabliert dabei alte handlungsleitende Kategorien sowie traditionelle Vorstellungen von Heldentum mit den dazugehörigen Männlichkeits-, Ehr- und Tugendbegriffen, der Pflichterfüllung und der Vaterlandsliebe.¹³⁰ Die Selbstversenkung wird zu einem heroischen Befreiungsakt erklärt, der dem Wiedererstarken des deutschen Reichs den Weg bereiten und die verlorenen Orientierungspunkte wieder zur Verfügung stellen soll.

Die Heroisierung läuft gleichwohl nicht nur über die Selbstzuschreibungen des Admirals. Denn auch die britischen und damit eigentlich feindseligen Seeleute würdigen die Selbstversenkung als heldenhaften Untergang. Mit den Worten »Da sinken Männer«¹³¹ bestaunen und bewundern sie die Tat. Umgekehrt bedauern sie die deutschen Matrosen in der sie zu Passivität verdammenden Gefangenschaft:

Schrecklich,
Furchtbar,
Lichtlos,
Lautlos
Und nicht tot.
Nicht einmal tot.
In der Schlacht gefallen sein
Unter tausend Qualen.
Mannheit behaupten,
Alles, alles wäre besser.
Ein Schicksal, wie das,
Kann es je verdient sein?¹³²

128 Ebd., S. 360 und 363.

129 Vgl. Fäth: Probleme der Weltorientierung, S. 190f. und 207.

130 Vgl. ebd., S. 206.

131 Goering: Scapa Flow, S. 357.

132 Ebd., S. 346f.

Die englischen Matrosen beglaubigen die Vorstellung von Schlacht und Heldentod, welche die deutschen Matrosen zuvor angedeutet haben, und sie legitimieren die Entscheidung des Admirals. Die deutschen Matrosen selbst treten, nachdem der Admiral die Selbstversenkung beschlossen hat, nicht mehr auf. Sie werden in seine Abwägungen nicht einbezogen, aber ihre Stellung macht der Text trotzdem klar. Bereits zu Beginn des Dramas äußern sie den Wunsch zur Selbstversenkung explizit: »Versenkt die Schiffe, / Und uns dazu. / Und uns dazu. / Wir sind überflüssig jetzt, / Wir sind schädlich.«¹³³ Ihre Bereitschaft zu sterben ist allerdings ihrem Todesverlangen geschuldet. Zwar legt die Aussicht auf die nationale Wiedergeburt im Zuge des männlich-kameradschaftlichen Selbstopfers nahe, den Tod der Matrosen als ein Opfer im Sinne von »sacrifice« zu deuten. Doch ihre fehlende Einsicht in die nationalen Zusammenhänge sowie ihre Zweifel an der Existenz eines Vaterlands unterlaufen diese Lesart. Letztlich wird ihnen der Heldenstatus nur wegen der Entscheidung eines anderen zugeschrieben, wohingegen sie selbst nicht genügend Handlungsmacht besitzen, über die Situation zu gebieten. Genau genommen sind sie hilflose Opfer (im Sinne von »victim«) der Selbstversenkung, die in der Retrospektive umgedeutet und aufgewertet werden. Ihr stoisches Fügen kann erst heroisiert werden, weil es der tatbereite Admiral in ein vaterländisches, heroisches Narrativ einbettet.

III.2.3. Warten als existentielle Chiffre: Reinhard Goering und Arnolt Bronnen

Sowohl die *Seeschlacht* als auch *Scapa Flow* waren dem zeitgenössischen Publikum als brisante Zeitstücke bekannt. Die Verankerung der Handlung im Zeitgeschehen sowie die zeitliche Nähe zwischen dem jeweiligen historischen Ereignis und der Inszenierung – die *Seeschlacht* wurde eineinhalb Jahre nach Skagerrak uraufgeführt, *Scapa Flow* nicht mal ein Jahr nach der Selbstversenkung – hatten eine derartige Rezeption nahegelegt.¹³⁴ Doch ging es Goering nicht (nur) um die Darstellung des Kriegserlebnisses, das er ohnehin nur aus zweiter Hand kannte. Das in der *Seeschlacht* und in *Scapa Flow* inszenierte Warten auf den Tod reicht vielmehr über den Krieg hinaus und wird als Chiffre der menschlichen

133 Ebd., S. 328f.

134 Vgl. Rühle: Kommentar, S. 876.

Existenz eingesetzt.¹³⁵ Beide Stücke abstrahieren vom Kriegsgeschehen und handeln allgemeiner vom Menschen in Erwartung des eigenen Untergangs.¹³⁶ Sie thematisieren, *Scapa Flow* mehr noch als die *Seeschlacht*, den allgemeinen Werte- und Sinnverlust im Zuge des Kriegs.¹³⁷ Gerade *Scapa Flow* deutet mit der evozierten ›Gängelung‹ Deutschlands durch den Versailler Vertrag, welche die Auslieferung der Flotte insinuiert, auf die Kriegsniederlage und den Zusammenbruch des politischen Systems und damit auf die gesellschaftlichen Verunsicherungen hin.¹³⁸

Die allegorische Überformung beider Dramen gelingt sowohl über die antimimetische, symbolistische Raumgestaltung als auch über antikisierende Mittel. Einerseits ist der Raum hermetisch abgeschlossen, mehr oder minder auf sich selbst bezogen und nahezu losgelöst von der empirischen Wirklichkeit. Der Panzerturm der *Seeschlacht* sowie das Deck des internierten Schiffs in *Scapa Flow* werden so zu Zeichen der existentiellen Verlassenheit des Menschen.¹³⁹ In der *Seeschlacht* wird die Symbolhaftigkeit des Panzerturms in der Figurenrede expliziert: »Ist dies ein Panzerturm bloß«, ¹⁴⁰ fragt der erste Matrose. Andererseits integrieren die Texte antikische Elemente, die den Dramen eine überhistorische Dimension verleihen. Vor allem das chorhafte Sprechen der Figuren erinnert an die griechische Tragödie.¹⁴¹ Zu guter Letzt distanziert auch die Sprache der Matrosen vom aktuellen Zeitgeschehen. In beiden Stücken sprechen sie in freien Versen,¹⁴² die reimlos, unterschiedlich lang und rhythmisch variabel gestaltet sind. Der Stil ist oft lyrisch. Während er in *Scapa Flow* ins Märchenhafte tendiert, prallt er in der *Seeschlacht* auf die vulgäre Matrosensprache.¹⁴³ Kurzum, ebenso wie die Raumkonzeption ist auch die Sprachverwendung antimimetisch und antinaturalistisch. Beide Dramen nutzen folglich eine an Symbolismus, Expressionismus und Neuklassik

135 Vgl. Fäth: Probleme der Weltorientierung, S. 51 und 190; Lillyman: Reinhard Goering's *Seeschlacht*, S. 351; Pommer: Variationen über das Scheitern, S. 199 und 205; Siebenhaar: Klänge aus Utopia, S. 125.

136 Vgl. Anz: Absolute Gemeinschaft, S. 204; Lescot: Dramaturgies de la guerre, S. 177; Pommer: Variationen über das Scheitern, S. 165.

137 Vgl. ebd., S. 201.

138 Vgl. Fäth: Probleme der Weltorientierung, S. 210.

139 Vgl. Pommer: Variationen über das Scheitern, S. 165 und 200.

140 Goering: *Seeschlacht*, S. 313.

141 Vgl. Stenzig: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?«, S. 424.

142 In der benutzten Ausgabe der *Seeschlacht* wurde das Stück vom Herausgeber fälschlicherweise in Prosa umgewandelt, weshalb nicht in Versen zitiert wurde.

143 Vgl. Stenzig: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?«, S. 431–434.

orientierte Dramaturgie, um das Warten zu inszenieren und über den Krieg hinaus zu generalisieren. Gleichwohl hat das Warten in den Texten nicht dieselbe Qualität. Während es in *Scapa Flow* unbedingt eigenmächtig beendet werden muss, um die nationale Wiedergeburt einzuleiten, erhält es in der *Seeschlacht* den Status einer souveränen Haltung. Die *Seeschlacht* heroisiert die nihilistisch-fatalistische Akzeptanz des vierten Matrosen, sein stoisches Ertragen der Wartesituation. Der Determination zum Tode stellt sie einen heroischen Gleichmut entgegen.¹⁴⁴ Die Lösung für die allgemeine Orientierungslosigkeit sowie die existentielle Schicksalhaftigkeit sieht Goering in der *Seeschlacht* nicht – anders als in *Scapa Flow* – in der Rückkehr zu alten Handlungsmustern und Sinnstiftungen. Stattdessen entwirft er ein Ethos, das dem Sinnverlust und der Kontingenzerfahrung der Moderne Rechnung trägt. Der »amor fati« der *Seeschlacht* präsentiert sich als eine weltanschauliche Haltung in einer am Verlust von Orientierungshilfen leidenden Welt, in der autarkes Handeln zu einer Illusion geworden ist.

Die Überformung des Wartens zur existentiellen Befindlichkeit in Goerings *Seeschlacht* und *Scapa Flow* stellt nicht nur unter den deutschen Frontstücken eine Ausnahme dar. Denn im Allgemeinen geht es in den Dramen darum, das soldatische Fronterlebnis so realistisch und authentisch wie möglich nachzustellen und dem Publikum zugänglich zu machen (s. Kap. III.3 und III.4.1). Neben den beiden Schauspieltexten von Goering kann lediglich auf einen dritten verwiesen werden, der das Warten auf den Tod im Krieg zu einer anthropologischen Größe bestimmt – allerdings auf ganz andere Weise als bei Goering: Arnolt Bronnens *Katalaunische Schlacht*,¹⁴⁵ die am 28. April 1924 in Frankfurt uraufgeführt wurde und sich zum Theaterskandal entwickelte. Der Bruderverrat sowie die Plünderung eines Gefallenen im ersten Akt führten seitens des Nationalverbands deutscher Offiziere zu heftigen Protesten, weil die ehemaligen Kombattanten die Ehre der gesamten deutschen Armee beschädigt sahen, sodass das Stück abgesetzt werden musste.¹⁴⁶ *Katalaunische Schlacht* ist

144 Vgl. Kreuzer: Fatalistischer Heroismus, »willkommener Tod«, S. 95.

145 Arnolt Bronnen: *Katalaunische Schlacht*. Schauspiel. In: Werke II. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger. Klagenfurt 1989, S. 105–209.

146 Vgl. Friedbert Aspetsberger: »arnolt bronnen«. Biographie. Wien u.a. 1995, S. 331f. Dass Bronnen sich zeit seines Lebens nicht auf eine ideologische Haltung festlegen ließ und bis zu seinem Tod mit allen politischen Lagern von einem linksgerichteten Pazifismus über den Nationalsozialismus bis hin zum Kommunismus sympathisierte,

eben »keine Geschichte vom Krieg als ›Stahlbad der Nerven‹«,¹⁴⁷ sondern thematisiert die durch Shellshock ausgelösten Kriegsneurosen. Die Protagonisten sind »Kriegszitterer«, und es geht in der *Katalaunischen Schlacht* um die Verwüstungen, die der Krieg in den Charakteren anrichtet und die über den eigentlichen Krieg hinaus fortwirken. So beginnt das Drama als typisches Frontstück, überführt die Wartesituation im zweiten und dritten Akt indes in die Nachkriegszeit. Beide Teile sind durch Leitmotive wie das Zittern der Figuren oder Sätze wie »Ich kann nicht sterben« eng miteinander verwoben. Sie verbinden den Krieg (I) mit dem Nachkrieg (II und III). Die *Katalaunische Schlacht* führt dabei vor, dass sich die Figuren auch im Nachkrieg dem Krieg und seinen Toten nicht entziehen können, sondern ihn in und mit sich tragen. Die Aussage Mellermanns »La guerre est passée, aber nicht die Menschen, die ihn führten«¹⁴⁸ könnte treffender nicht sein. Entsprechend bemüht der Autor in seinem Stück zwei Mythen, welche die Fortdauer des Kriegs versinnbildlichen.¹⁴⁹ Zum einen referenziert der Dramentitel die Schlacht auf den Katalaunischen Feldern, die zwischen Römern und Westgoten auf der einen und Hunnen auf der anderen Seite 451 n.Chr. gefochten wurde. Einer Legende zufolge hätten die Gefallenen in den Wolken weitergekämpft. Zum anderen nimmt der Titel des ersten Akts »Tanks nach Château-Thierry« Bezug auf zwei in einer Kontinuität stehende militärische Auseinandersetzungen: die Schlacht bei Château-Thierry am 12. Februar 1814 als Teil der Befreiungskriege gegen Napoleon, die mit dem Rückzug der preußisch-russischen Koalitionstruppen endete, und das Gefecht von Château-Thierry am 18. Juli 1918 als Teil der Zweiten Schlacht an der Marne, in der die deutsche Offensive unter

erklärt möglicherweise, weshalb er in der heutigen literaturwissenschaftlichen Forschung oft übergangen wird. Mit der *Katalaunischen Schlacht* beschäftigen sich nur zwei Arbeiten eingehender: Helmut Lethen: »Knall an sich«: Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas. In: Inka Mülder-Bach (Hrsg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*. Wien 2000, S. 192–210, hier S. 203–207, verortet das Drama im Trauma- und Hysteriediskurs der Zeit, während Aspetsberger: »arnolt bronnen«, S. 328–338, auf die sexuelle Dimension des Stücks abhebt.

147 Lethen: »Knall an sich«, S. 204.

148 Bronnen: *Katalaunische Schlacht*, S. 152.

149 Vgl. dazu auch Bronnens Selbstaussage zu seinem Drama: »[D]er große Krieg ist noch nicht zu Ende. Die Geister der Erschlagenen kämpfen in den Lüften weiter. Katalaunische Schlacht. [...] Die entfesselte Hölle, die aus den Trommelfeuern des Krieges losbrechend sich nun über die Gärten der Moral wälzte. Das war das Stück KATALAUNISCHE SCHLACHT, Krieg und Nachkrieg in eine Vision der Greuel und der Schrecken zusammenpressend.« (arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers. Hamburg 1954, S. 124)

hohen Verlusten zurückgeschlagen wurde. Aus Sicht der Deutschen handelt es sich bei den zwei historischen Präfiguraten mitnichten um glorreiche Schlachten. Auch das mythische Präfigurat der Katalaunischen Felder kann dahingehend interpretiert werden, identifiziert man die unterlegenen hunnischen Invasoren mit den Deutschen. In der als *Hunnenrede* bekannt gewordenen Ansprache vom 27. Juli 1900 hatte Wilhelm II. Deutsche und Hunnen gleichgesetzt, was im Krieg von der Entente in diffamatorischer Absicht immer wieder aufgegriffen wurde. Die Ineinsetzung beider war zur Entstehungszeit des Textes also plausibel.

Die Darstellung des Kriegs als Materialschlacht im ersten Akt, der 1918 in einem unter schwerem Beschuss liegenden Bunker bei Château-Thierry spielt, ist nicht beschönigend. Die Stimmung im Unterstand ist morbide, die Lage aussichtslos: Außer sechs Figuren – fünf Soldaten bzw. Offiziere und eine Frau – gibt es keine Überlebenden, das Material neigt sich dem Ende und feindliche Panzer rücken heran. Der Tod ist allgegenwärtig: Figuren, die an der Wand lehnen oder am Tisch vermeintlich Karten spielen, erweisen sich bei genauerem Hinsehen als Tote und auch die Überlebenden stehen dem Tod schon sehr nahe.¹⁵⁰ Dem Bild heroischer Frontkämpfer, die auch auf verlorenem Posten tapfer aushalten, entsprechen sie ganz und gar nicht. Der Kommandant Kenned predigt zwar nationale Durchhalteparolen, wie: »Fliehen gibt's nicht. Wer vom Posten geht, den zeige ich an. [...] Die Stellung wird gehalten« oder »Solange unsere Artillerie noch einen Schuß Munition hat, kann sie die Tanks auf Epy halten. / Dann hält die Front. / Dann hält Deutschland.«¹⁵¹ Aber seine Beteuerungen werden durch die anderen Figuren umgehend als leere Phrasen entwertet. Denn während sich seine Soldaten in Gefahr begeben mussten, versteckte er sich feige im Unterstand, wie einer von ihnen rekapituliert.¹⁵² Kenned macht sich die Durchhaltedoktrin nur zu eigen, um sein eigenes Überleben zu sichern, nicht aus vaterländischer Treue. Die restlichen Soldaten sind zwar keine Heuchler wie Kenned, aber sie drücken sich vor seinem Befehl. Anstatt wie angeordnet draußen Wache zu stehen, verstecken sich der Oberleutnant Mellermann, der Gefreite Wung und der französische Kriegsgefangene Margin im Bunker, um so bald als möglich die Flucht zu ergreifen. Auch Kenned flieht mit Hiddie,

150 So meint etwa Kenned gleich zu Beginn: »Dachte immer, daß ich schon tot bin.« (Bronnen: Katalaunische Schlacht, S. 111)

151 Ebd., S. 123 und 127.

152 Vgl. ebd., S. 124; vgl. dazu auch Aspertsberger: »arnolt bronnen«, S. 334f.

der Geliebten seines Bruders Karl, wohingegen dieser nach einer schweren Verwundung einsam und elendig stirbt.

Das Warten und Ausharren auf verlorenem Posten, das in der Weltkriegspropaganda heroisiert worden war, reinterpretiert und entheroisiert Bronnen, Eigenschaften des heroischen Soldatentypus wie Nervenstärke, Pflichtbewusstsein und Kameradschaft gehen seinen Figuren vollständig ab. An ihre Stelle tritt ein ausgeprägter, auf den Geschlechtstrieb reduzierter Lebenstrieb. Die Figuren lechzen nach Vitalität, um den Tod zu verdrängen. Sexualität stellt für sie das einzige Mittel dar, um zu fühlen, dass sie lebendig sind. Als Objekt der männlichen Begierde verkörpert Hiddie, die einzige Frau des Dramas, das Leben.¹⁵³ Zwischen den Männern bricht ein Konkurrenzkampf los, weil jeder sie besitzen will. Daraus entwickelt sich eine regelrechte Hetzjagd. Mellermann, Wung und Margin verfolgen Hiddie bis in ein Kino in Paris (II) und auf einen Ozeandampfer auf dem Weg nach Amerika (III), wo ihr erotisches Begehren endlich Erfüllung findet. Das Leben der drei Rivalen, die den Widerstreit zwischen Todgeweiht-Sein und Leben-Wollen verkörpern, ist bis dahin wesentlich von der Erwartung eines Zusammentreffens bestimmt: »Seit Château-Thierry lauere ich auf Sie«, gibt einer der dreien zu.¹⁵⁴ Der Realitätsstatus der Figuren bleibt indessen unklar. Ob es sich um Personen oder aber nur um Erscheinungen handelt, ist nicht zu entscheiden. Nicht nur, dass der Wahnsinn, dem Hiddie verfällt, ihre Urteilkraft trübt. Auch die surrealen Elemente, die den Text zunehmend durchziehen, höhlen die Objektivität des Dargestellten aus. Die drei Männer, die meist als Gruppe auftreten, tragen clowneske Züge und der Ozeandampfer des dritten Akts gleicht, da sich keine weiteren Menschen an Bord zu befinden scheinen, mehr einem Totenschiff als einem wirklichkeitsgetreuen Boot.

In Opposition zu den drei Männern, die zum Tode verurteilt sind und sich durch ihre Fixierung auf die Frau ans Leben klammern, sehnt sich Hiddie nach dem Tod, ohne sterben zu können, weil das männliche Begehren ihren Lebenstrieb aufrechthält:

Ich kann immer noch nicht sterben. Alle hetzen mich. Alle umstellen mich. Alle wollen mich aussaugen, fressen, erwürgen. Alle wollen mich haben. Ich bin immer noch schön. Ich bin nur einmal. Ich liebe mich immer noch. Ich

153 Vgl. dazu ausführlicher ebd., S. 333–337.

154 Bronnen: Katalaunische Schlacht, S. 196.

kann nicht sterben. Warum alles auf mich? Bin ich allein? Ich bin doch nicht die letzte? Ich bin doch nicht die letzte Frau?¹⁵⁵

Die assoziative und asyndetische Reihung der einzelnen Sätze sowie die Wiederholungen akzelerieren den Sprechrhythmus und drücken Hektik und Unruhe aus. Daneben finden sich aber auch Monologe, die aus Polysyndeta bestehen, wie der folgende:

Ich kann nicht sterben. Die Gespenster warten auf mich. Es ist lange genug bis zum jüngsten Tag. Ich werde noch durch endlose Ewigkeiten gehetzt und gejagt und gepeitscht werden und verbrennen und schreien und frieren und alles Entsetzliche erdulden.¹⁵⁶

Die repetitive Verbindung der koordinierten Satzteile durch die Konjunktion »und« reduziert das Tempo und dehnt die Rede. Hiddies alternierende Sprechweise bildet auf diese Weise die Endlosigkeit des Wartens sowie ihre innere Spannung ab. Bis auf wenige Ausnahmen sind längere Monologe in der *Katalaunischen Schlacht* aber selten. Schnelle Redewechsel dominieren das Drama und veranschaulichen das Getriebensein aller Figuren im Widerstreit zwischen Sterben-Müssen und Leben-Wollen (Mellerman, Wung, Margin), zwischen Sterben-Wollen und Leben-Müssen (Hiddie).

Durch die Überführung des Wartens in die Nachkriegszeit und in ein sexuell fundiertes Relationengefüge wird das Warten existentiell ausgedeutet. Die surreale Ästhetik abstrahiert von der konkreten Situation und verallgemeinert das Warten. Das Geisterschiff im dritten Akt, dessen Realitätsgrad gegenüber dem Unterstand und dem Kino deutlich reduziert ist und zudem an den Topos der unendlichen Reise erinnert,¹⁵⁷ verweist auf die Rast- und Ziellosigkeit alles menschlichen Strebens in der an einem Transzendenzverlust leidenden modernen Welt. Wie in der *Seeschlacht* und in *Scapa Flow* wird die Erwartung des Todes in der *Katalaunischen Schlacht* zur existentiellen Befindlichkeit erklärt. Angesichts fehlender Handlungs- und Einflussmöglichkeiten in der modernen Welt kann der Menschen sich nur vergeblich an das Leben klammern, auf das Leben warten, oder aber er entflieht dem Leben und muss dem Tod zuwarten. Einen Ausweg präsentiert Bronnen nicht. Weder der heroisch-nüchterne ›amor fati‹ der *Seeschlacht* noch die Befreiungstat von *Scapa*

155 Ebd., S. 192.

156 Ebd., S. 176.

157 Vgl. dazu Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Zur Pathogenese der Moderne. 3., überarb. und erweit. Aufl. Paderborn 2016.

Flow werden in der *Katalaunischen Schlacht* aufgerufen. Am Ende steht nur die resignative und pessimistische Einsicht in das Warten als anthropologische Konstante: »L'homme, c'est une chose triste. Immer warten. Immer warten.«¹⁵⁸

III.3. Die Wiederentdeckung der soldatischen Fronterfahrung im britischen Theater

Konkrete Frontszenarien kamen in den westeuropäischen Ländern erst wieder gegen Ende der 1920er-Jahre auf die Bühne. Zu diesem Zeitpunkt begannen ehemalige Kriegsteilnehmer, ihre Erinnerungen in Romanform niederzuschreiben, und sie stießen damit sowohl in der Literaturkritik als auch in der breiten Masse auf positive Resonanz. Robert Graves' *Good-Bye to All That* (1929), Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929) und Gabriel Chevalliers *La Peur* (1930), welche die Schrecken des Kriegs und die Leiden der Soldaten unverhohlen und frei von jeglichem Idealismus schildern, wurden große Bucherfolge. Zur gleichen Zeit nahm man sich in umfassender Weise auch im Theater der soldatischen Fronterfahrung an, mit dem Ziel, den Krieg so darzustellen, wie er von den Kombattanten erlebt wurde. Mit dieser Forderung nach »Authentizität« war nicht unbedingt strenge Faktizität gemeint, sondern das für wahrhaftig und überpersönlich befundene Erlebnis der Kriegsteilnehmer, bevorzugt der einfachen Soldaten.¹⁵⁹ Sonach avancierte das Warten als eine ihrer prägendsten Erfahrungen zur Grundkonstellation zahlreicher Schauspiele,

158 Bronnen: *Katalaunische Schlacht*, S. 200.

159 Vgl. Hüppauf: *Kriegsliteratur*, S. 179; Martin Baumeister: *Kriegstheater als politisches Theater. Zur Weltkriegsdramatik in den letzten Jahren der Weimarer Republik am Beispiel der Endlosen Straße* von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film / The Experience of War and the Creation of Myths. The Image of »Modern« War in Literature, Theatre, Photography, and Film*. Bd. 3: »Postmoderne« Kriege? Krieg auf der Bühne. Krieg auf der Leinwand / »Postmodern« Wars? War on Stage. War on the Screen. Osnabrück 1999, S. 901–922, hier S. 909; Christian Klein: »Das ist nicht ein Kriegsstück: das ist der Krieg« – Die Weltkriegsdramatik in der Theaterkritik der Weimarer Republik. In: ders./Franz-Josef Deiters (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives*. Stuttgart 2018, S. 187–199, hier S. 198; Kosok: *The Theatre of War*, S. 159; Delaunay/Scaviner: *Plus jamais ça!*, S. 166; Prochasson: *La littérature de guerre*, S. 1189.

III.3. Die Wiederentdeckung der soldatischen Fronterfahrung im britischen Theater

insbesondere im angelsächsischen Kulturraum. Ganz ähnlich wie die Kriegsromane erreichte das Genre des Frontstücks dort seinen Höhepunkt um 1930 und flaute ab Mitte der 1930er-Jahre wieder ab. Eingeleitet wurde diese Phase durch die Erstaufführungen von *Journey's End* im Londoner Apollo Theatre am 9. Dezember 1928. Es stammt aus der Feder von Robert Cedric Sherriff, Versicherungsangestellter, Amateurschriftsteller und Offizier. Rasch stieg *Journey's End* zum international erfolgreichsten Weltkriegsdrama auf. Es wurde im Ausland gespielt und 1930 in Hollywood verfilmt.¹⁶⁰ Als Erfolgsstück bietet es die prominenteste Auslegung der soldatischen Front- und Warteerfahrung (Kap. III.3.1). Autoren späterer Frontdramen orientierten sich maßgeblich an *Journey's End* und übernahmen Elemente wie Handlungsmuster oder historische Kulisse. Es sei hier jedoch vorweggenommen, dass die ähnliche Gestaltung der Frontsituation nicht mit einer analogen Bewertung des Attentismus und des Kriegs einhergeht (Kap. III.3.2).

III.3.1. Das Ethos der Public Schools im Schützengraben: Robert Cedric Sherriffs *Journey's End* (1928)

Let me make myself clear. I have not written this play as a piece of propaganda. And certainly not as propaganda for peace. Neither have I tried to glorify the life of the soldier, nor to point any kind of moral. It is simply the expression of an ideal. I wanted to perpetuate the memory of some of those men.¹⁶¹

Mit diesen Worten reagierte R. C. Sherriff im *Daily Express* am 23. Januar 1929 auf die mehrheitlich pazifistische Interpretation von *Journey's End* seitens der Rezensenten. Umgehend nach seiner Erstaufführung im Dezember 1928 war das Drama in den Kanon der Antikriegsliteratur aufgenommen und dafür hoch gelobt worden. Beherrschendes Argument war die als realistisch und authentisch empfundene Darstellung des Kriegsgeschehens.¹⁶² »Stirring New War Play – Trench Life Truly Depicted« titelte der *Daily Telegraph*, und der *Daily Mirror* urteilte »The War as it Was«.¹⁶³

160 Nicht zuletzt aufgrund seines Erfolgs ist *Journey's End* in der literaturwissenschaftlichen Forschung zum britischen Kriegstheater omnipräsent.

161 R. C. Sherriff am 23. Januar 1929 im *Daily Express*; zit. nach: Rosa Maria Bracco: *Merchants of Hope. British Middlebrow Writers and the First World War, 1919–1939*. Providence 1993, S. 178.

162 Vgl. ebd., S. 152f.

163 Vgl. ebd., S. 151f.

Sicherlich trug auch Sherriffs Fronterfahrung – er hatte von 1915 bis zu seiner Demobilisierung 1917 erst bei den Artist Rifles und dann als Leutnant im neunten Battalion des East Surrey Regiments gedient –, die in Vorbesprechungen stets als Beleg seiner Kenntnisse ins Feld geführt wurde, zu dieser Rezeption bei.¹⁶⁴ Der Erfolg kam gleichwohl überraschend. Sherriff hatte zunächst keinen Produzenten finden können, bis sich die Incorporated Stage Society, eine Bühnenorganisation, die Stücke auch ohne Aussicht auf kommerziellen Erfolg inszenierte, seines Texts annahm. Wider aller Erwartungen war die Premiere von *Journey's End* so durchschlagend, dass das Schauspiel knapp einen Monat später ins Programm des Savoy Theatre aufgenommen wurde, wo es binnen eineinhalb Jahren 593 Mal gespielt wurde, und sodann auf die Bühnen in New York, Paris und Berlin gelangte.¹⁶⁵

Wie das obige Zitat zeigt, wehrte sich Sherriff gegen die politische Vereinnahmung. Er wollte sein Drama weder pazifistisch noch militaristisch verstanden wissen. Zentrales Anliegen war ihm vielmehr, die Erinnerung an seine Kameraden wachzuhalten. Der Zeitschrift *Star* gegenüber erklärte er im Januar 1929:

The life we led in France... was an extraordinarily dramatic one, and I thought that perhaps people who could not take part would like to know exactly what life was like – to be shown in a realistic way just how the men lived out there... It was just a picture that I tried to make realistic.¹⁶⁶

Um zu zeigen, wie die Männer ›dort draußen‹ gelebt haben, wählt Sherriff einen Schützengraben im nordfranzösischen St. Quentin als Schauplatz.¹⁶⁷ Sein Drama setzt drei Tage vor der deutschen Frühjahrsoffensive im März 1918 ein, dauert bis zu ihrem Beginn und inszeniert über drei Akte hinweg das Warten des Kompanieführers Stanhope und seiner vier Offiziere Raleigh, Osborne, Trotter und Hibbert auf den feindlichen

164 Vgl. Emily Curtis Walters: Between Entertainment and Elegy: The Unexpected Success of R. C. Sherriff's *Journey's End* (1928). In: Journal of British Studies 55 (2016), S. 344–373, hier S. 349. Zu Sherriffs Kriegserfahrung als Grundlage seines Stücks vgl. Robert Gore-Langton: *Journey's End. The Classic War Play Explored*. London 2013.

165 Vgl. Bracco: Merchants of Hope, S. 147–151; Kosok: The Theatre of War, S. 202; Onions: English Fiction and Drama of the Great War, S. 92; Walters: Between Entertainment and Elegy, S. 344.

166 R. C. Sherriff am 22. Januar 1929 im *Star*; zit. nach: ebd., S. 349.

167 Das Gros der britischen Kriegsdramen siedelt die Handlung an Frontabschnitten in Frankreich oder Belgien an. Schlachtfelder an anderen Orten spielen kaum eine Rolle, ebenso wenig der See- und Luftkrieg (vgl. Kosok: The Theatre of War, S. 17f.).

Angriff. Ein Überfall auf die deutschen Linien, welcher der Informationsbeschaffung dient, stellt die einzige Aktivität dar, die das Warten unterbricht. Angereichert ist das Kriegsgeschehen um den privaten Konflikt zwischen Stanhope und dem drei Jahre jüngeren Raleigh, die sich aus der Schule kennen. Damals verehrte Raleigh Stanhope, ehemals Kapitän der Rugbymannschaft, als (Sport-)Helden. Dieser wiederum fürchtet, Raleigh könne seiner Schwester, die Stanhopes Geliebte ist, von seinem Alkoholisismus im Feld berichten und sie enttäuschen. Doch er sorgt sich umsonst, denn seine Trunksucht schmälert die Bewunderung Raleighs, wie im Übrigen auch die der anderen Offiziere, keineswegs. Im Gegenteil: Stanhope wird von allen anerkannt als zuverlässiger, tapferer und aufopferungsvoller Mannschaftsführer. Seit drei Jahren ist er unermüdlich im Feld und gibt selbst bei Krankheit nicht auf. Über dieses Spannungsfeld zwischen Stanhopes Durchhaltevermögen und Hingabe einerseits und seiner Flucht in den Alkohol andererseits werden in *Journey's End* alte wie neue Heldenideale verhandelt. Das Drama oszilliert zwischen einem unzeitgemäßen tatorientierten Heldentum und einem heroischen Attentismus, zwischen Deheroisierung und Heroisierung.¹⁶⁸

*Journey's End*¹⁶⁹ beginnt mit dem Eintreffen einer Infanterieeinheit im Unterstand, etwa fünfzig Yards von der vordersten Front entfernt, wo sie für sechs Tage den Posten halten soll.¹⁷⁰ Die feindliche Großoffensive wird seit Monaten erwartet und die erhöhten Transportaktivitäten auf deutscher Seite lassen darauf schließen, dass der Angriff unmittelbar bevorsteht. Bis zum vorigen Tag war der Ort »a quiet bit of line«,¹⁷¹ seitdem wird der Unterstand in unregelmäßigen Abständen angegriffen, wie der Oberst der abzulösenden Truppe berichtet. Ebendiesen Rhythmus aus langen Wartezeiten und plötzlichen Attacken kennzeichnen die Offiziere Hardy und Osborne als Spezifikum der Fronterfahrung: »Sometimes nothing happens for hours on end; then – all of a sudden →over she comes!« – rifle grenades – Minnies – and those horrid little things like pineap-

168 So betonten Rezensenten das heroische Durchhalten der dargestellten Kombattanten wie auch die Unmöglichkeit von Heldentum (vgl. Bracco: Merchants of Hope, S. 153f.).

169 Robert Cedric Sherriff: *Journey's End*. In: *Modern Plays*. Introduction by John Haffield. London 1956, S. 205–290.

170 Dass Soldaten nur für knapp eine Woche an der Front waren, entspricht dem Rotationsystem der britischen Armee (vgl. Fussell: *The Great War and Modern Memory*, S. 46).

171 Sherriff: *Journey's End*, S. 209.

ples – you know« und »We are, generally, just waiting for something. When anything happens, it happens quickly. Then we just start waiting again.«¹⁷² Die teleologische Bezogenheit des Wartens auf den Kampf, die in den Texten von Schmidt, Eichler und Seiffert zentral war, bleibt im Handlungsverlauf durch die Schlacht am Dramenende zwar bestehen. In der Figurenrede jedoch wird das Warten in seiner Eigenschaft als final ausgerichteter Zustand zumindest relativiert und zu einem Bestandteil eines unendlichen Kreislaufs, in dem Aktivität und Passivität alternieren, erklärt. Im Drama selbst nehmen die Wartephasen einen ungleich breiteren Raum ein als die Kämpfe, die sich auf die Szenen III,1 und III,3 beschränken. So zeigt sich der eben erst ins Feld gekommene Raleigh, der viel mehr Getöse erwartet hat, überrascht ob der unheimlichen Ruhe: »It seems – uncanny. It makes me feel we're – we're all just waiting for something.«¹⁷³ Die andauernde Ereignislosigkeit steigert in den Kombattanten die unruhige Erwartung auf etwas Kommendes und macht ihnen die Zeit lang: Für Raleigh scheinen sechs Tage unvorstellbar: »I can't imagine – the end of six days here«,¹⁷⁴ und die vorangegangenen zwölf Stunden muten ihm wie Jahre an. Durch das Fehlen äußerer Vorfälle über weite Strecken des Fronteinsatzes kommt den Kombattanten die Zeitordnung abhanden. Um die Zeit dem zum Trotz messbar zu machen, bastelt Trotter eine Art Kalender. Er zeichnet 144 kleine Kreise als Platzhalter der 144 Stunden der sechs Tage und er streicht jede Stunde einen aus: »that'll make the time go all right.«¹⁷⁵ Lieber als dieses end- und strukturlose Warten ist den Offizieren letztlich die Schlacht. Trotter behauptet, er bevorzuge Granateneinschläge anstatt der zermürenden Ruhe,¹⁷⁶ und als ein deutscher Kriegsgefangener ihnen Gewissheit gibt, dass die Attacke auf den übernächsten Tag angesetzt ist, zeigt sich Osborne erleichtert: »Well, I'm glad it's coming at last. I'm sick of waiting.«¹⁷⁷ Spaßeshalber wird dann auch Trotters Kalender umfunktioniert: Nicht mehr das Ende

172 Ebd., S. 209 und 219. Dies deckt sich mit der vorherrschenden Wahrnehmung der Kriegsteilnehmer (vgl. Leonhard: Die Büchse der Pandora, S. 329f.).

173 Sherriff: *Journey's End*, S. 219.

174 Ebd., S. 238. Auch dies lässt sich auf die Kombattanten übertragen, für die die Zeit nicht voranzuschreiten schien (vgl. Beaupré: *Kriegserfahrungen, Zeitempfinden und Erwartungen*; Hüppauf: *Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit*; Jagielski: *Modifications et altérations de la perception du temps*; Mischner: *Das Zeitregime des Krieges*).

175 Sherriff: *Journey's End*, S. 225.

176 Vgl. ebd., S. 237.

177 Ebd., S. 241.

des Einsatzes, sondern der Beginn der Offensive bildet den (vorläufigen) Zielpunkt.

Der Überfall auf die deutschen Linien (III) als einzige äußerliche Tat im Dramenverlauf verkürzt zwar die Wartezeit, macht sie aber auch intensiver fühlbar und lässt das Publikum an der inneren Spannung der Figuren und ihrer Nervosität teilhaben. Der Auftakt der ersten Szene des dritten Akts ist ganz der Erwartung des Angriffs gewidmet. Raleigh und Osborne im Offiziersstand zählen wortwörtlich die Minuten, bis es losgeht (»We've got eight minutes yet.«, »for six minutes«, »[t]wo minutes«).¹⁷⁸ Nachdem die beiden Figuren den Unterstand verlassen haben, bleibt die Bühne leer. Der Sturm wird nicht gezeigt, nur hörbar gemacht. Zunächst ist Stille, dann schießen Maschinengewehre, explodieren Gasbomben und Granaten. Der Lärm verstärkt sich stetig und wird undurchdringlich, um dann wieder langsam abzuklingen und in nur ab und zu unterbrochene Stille überzugehen.¹⁷⁹ Ebenso wenig wird die Schlacht am Ende des Dramas auf der Bühne nachgestellt. Sie ist, wie der Überfall, integraler Bestandteil der militärischen Pflichten, aber die Erfahrung des Wartens überlagert im Theaterstück diejenige des Kampfes.¹⁸⁰ Indem Sherriff die Schlacht in die Dramenhandlung aufnimmt, bedient er das tatorientierte Ideal der traditionellen Kriegsführung; indem er sie nicht auf der Bühne zeigt, vermittelt er, dass der Fokus maßgeblich auf der Wartesituation liegt. Dass Sherriff die Ausdrücke »Suspense« und »Waiting« als mögliche Titel seines Dramas in Betracht zog,¹⁸¹ untermauert diese Einschätzung. So ist denn auch der mit den niedrigen Türen und dem fehlenden Platz für Sitzgelegenheiten beengte wirkende Offiziersstand der einzige Schauplatz des Dramas, es kommt zu keinem Ortswechsel, und der eingeschränkte Bewegungsradius der Figuren semantisiert die geringe personale Agency im Raum. Weder dürfen die Figuren den Ort (längerfristig) verlassen noch können sie Unterstützung aus der Etappe erwarten: »we can't expect any help from behind. We're not to move from here. We've got to stick it.«¹⁸²

178 Ebd., S. 265 und 267.

179 Vgl. ebd., S. 269.

180 Vgl. dazu Heinz Kosok: Aspects of Presentation, Attitude and Reception in English and Irish Plays about the First World War. In: Franz Karl Stanzel/Martin Löschnigg (Hrsg.): *Intimate Enemies. English and German Literary Reactions to the Great War 1914–1918*. Heidelberg 1993, S. 343–364, hier S. 345.

181 Vgl. Gore-Langton: *Journey's End*, S. 97.

182 Sherriff: *Journey's End*, S. 241.

›To stick it‹, also ›durchhalten‹, ist eines der Leitmotive des Dramas, vor allem, wenn es um die Charakterisierung der Hauptfigur Stanhope geht – eine Eigenschaft, die im Text gleichermaßen als exemplarisches Verhalten wie als exzeptionelle Leistung konturiert wird. Osborne, der Stanhope gegen die Voreingenommenheit eines anderen Kompanieführers wegen dessen Alkoholproblem verteidigt, erklärt:

He came out straight from school – when he was eighteen. He's commanded this company for a year – in and out of the front line. He's never had a rest. Other men come over here and go home again ill, and young Stanhope *goes on sticking it, month in, month out*. [...] I've seen him on his back all day with trench fever – then on duty all night – [...] And because *he's stuck it till his nerves have got battered to bits*, he's called a drunkard.¹⁸³

Nachgerade sein Durchhaltevermögen über die lange Dauer des Kriegs hebt den Protagonisten von anderen Figuren, wie etwa Hibbert, der eine Neuralgie vortäuscht, um in die Heimat entlassen zu werden, ab. Stets akzentuiert der Text die Widrigkeiten des Fronteinsatzes und veranschaulicht anhand Stanhopes Griff zum Alkohol die Mühen in der Bewährung gegen den ständigen Drang zu Kapitulation und Resignation (Agonalität, Transgressivität). Ganz ähnlich wie Hibbert erträgt Stanhope den Krieg nur schwer.¹⁸⁴ Im Unterschied zu ihm jedoch überwindet er seine inneren Widerstände und entscheidet sich bewusst gegen einen Heimaturlaub und für den Schützengraben (Agency) – und zwar unter Inkaufnahme der Trunksucht: Ohne den Alkohol könnte er seine Nerven nicht unter Kontrolle behalten und würde im Zuge der strapaziösen Wartereie, des Gefühls des Ausgeliefertseins und des zermürenden Kriegslärms dem Wahnsinn verfallen. Durch den Abgleich mit der alternativen Handlungsoption, wie sie Hibbert verkörpert, wird Stanhopes Trinkerei in gewisser Weise entschuldigt, denn sie hilft ihm, nicht aufzugeben, so wie Hibbert oder auch wie der Oberfeldwebel, der nach dem Rückzugsplan fragt: ›Our orders are to stick here. If you're told to stick where you are don't make plans to retire‹,¹⁸⁵ weist Stanhope ihn in seine Schranken. Die Unbedingtheit des Befehls lässt keinen Widerspruch zu und Stanhope erfüllt ihn pflichttreu. Bemerkenswert ist dabei das Fehlen jeglicher Vaterlandsliebe sowie die Kritik an den militärischen Autoritäten. Nach dem Überfall etwa verspricht der Oberst dem siegreich zurückgekehrten Raleigh das Military

183 Ebd., S. 212 (Hervorh. d. Verf.).

184 Vgl. ebd., S. 254.

185 Ebd., S. 248.

Cross, was dieser aber nicht zur Kenntnis nimmt. Er kann sich kaum mehr auf den Beinen halten und wirkt traumatisiert von dem Angriff sowie erschüttert über Osbornes Tod, der den Überfall nicht überlebt. Die Auszeichnung steht in keinem Verhältnis zu den erbrachten Opfern und erweist sich als irrelevant. Den Kombattanten ist mehr an den Kameraden als an einer dienstlichen Ehrung gelegen. Den Befehlshabern wiederum geht es nur um den Erfolg der Operation. Statt sich nach dem Gesundheitszustand der Männer zu erkundigen, bejubelt der Oberst die Gefangennahme eines deutschen Soldaten: »Splendid, Stanhope! [...] I must go right away and 'phone the brigadier. He'll be very pleased about it. It's a feather in our cap, Stanhope.«¹⁸⁶ Dafür hat dieser, der den Tod seines Freundes Osborne betrauert, nur eine lakonische, ironische Bemerkung »in a dead voice« übrig: »How awfully nice – if the brigadier's pleased.«¹⁸⁷ Das Vaterland, für das all die Opfer letztlich erbracht werden, misst ihnen keinerlei Bedeutung bei. Kombattanten sind für es lediglich »Menschenmaterial«, das beliebig zur Erreichung der militärischen Ziele eingesetzt werden kann. Stanhopes Befehlsgehorsam ist in der Folge nicht mit einem Pflichtgefühl gegenüber der Nation gleichzusetzen. Er ist vielmehr getragen von der viel konkreteren Verpflichtung gegenüber der soldatischen Gemeinschaft – dem sogenannten »Frontgeist« – einerseits,¹⁸⁸ andererseits entspricht er seiner Vorstellung tugendhaften Verhaltens, wie ein Gespräch mit Hibbert sinnfällig macht:

If you went – and left Osborne and Trotter and Raleigh and all those men up there to do your work – could you ever look a man straight in the face again – in all your life? [...] Take the chance, old chap, and stand in with Osborne and Trotter and Raleigh. Don't you think it worth standing in with men like that? – when you know they all feel like you do – in their hearts – and just go on sticking it because they know it's – it's the only thing a decent man can do.¹⁸⁹

Alles zusammengenommen unterliegt der Durchhaltewille der Kombattanten, wie er in *Journey's End* präsentiert wird, einem Pflichtethos, das ebenso die Befolgung militärischer Verordnungen wie die Opferbereitschaft für die Kameraden einschließt. Der Krieg im Allgemeinen und der Befehl im Besonderen können dabei nicht infrage gestellt werden,

186 Ebd., S. 271.

187 Ebd.

188 Zur Kameradschaft als Fundament der Durchhaltebereitschaft vgl. auch Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 365f.

189 Sherrieff: *Journey's End*, S. 255.

sondern müssen als unabänderliche Fata hingenommen werden. So hält Osborne den angeordneten Überfall zwar für ein Ärgernis (»nuisance«), aber er weiß, »that it's got to be done.«¹⁹⁰ Ähnlich äußert sich der Autor selbst in seiner Autobiographie *No Leading Lady* über sein Stück: »They were simple, unquestioning men who fought the war because it seemed the only right and proper thing to do. Somebody had to fight it, and they had accepted the misery and suffering without complaint.«¹⁹¹ Eine Reflexion über die Ursachen des Kriegs geht dem Stück indes ab.

Was die Bewertung des Attentismus in *Journey's End* von deutschen und französischen, aber auch anderen britischen Dramen unterscheidet, ist zum einen, dass Sherriff Offiziere statt einfache Soldaten als Personal wählt, und zum anderen, dass die Durchhaltebereitschaft der Figuren wesentlich geprägt ist von der elitären Welt der Public Schools.¹⁹² Als paradigmatische Repräsentanten der britischen Offizierskaste, die nahezu ausschließlich aus Angehörigen der Public Schools bestand, entstammen die Dramenfiguren ebendiesem Kontext: Stanhope und Raleigh als ehemalige Schüler, Osborne als ehemaliger Lehrer. Außerdem war Stanhope Kapitän der Rugby-Mannschaft, Raleigh spielte Rugby und Cricket, Osborne war Mitglied der englischen Cricket-Nationalmannschaft. Die Figuren sind dabei nicht nur Vertreter der Public Schools, sondern repräsentieren auch Typen aus populären Kriegserzählungen: der mutige Kommandant Stanhope, der etwas ältere, väterliche und besonnene Offizier Osborne, der idealistische, frisch ins Feld gekommene Schuljunge Raleigh, der »Drückeberger« Hibbert, der ungebildete Unterschichtsoffizier (Trotter) und der Koch als komische Dienerfigur (Mason).¹⁹³ Diese typenhafte Gestaltung, die mit der psychologischen Zeichnung der Figuren, wenn es um die Auswirkungen des Kriegs geht, korreliert – die Oszillation zwischen Psychologisierung und Typenhaftigkeit ist kennzeichnend für viele Frontstücke –, ist sowohl als Reminiszenz an die Gattung des Melodramas zu verstehen, der *Journey's End* noch verpflichtet ist,¹⁹⁴ als auch

190 Ebd., S. 258.

191 Zit. nach: Bracco: Merchants of Hope, S. 149.

192 Vgl. ebd., S. 170; Hynes: A War Imagined, S. 442.

193 Vgl. ebd.; Walters: Between Entertainment and Elegy, S. 361f.

194 Melodramatische Schauspiele hatten die kommerziellen Bühnen Englands im 19. Jahrhundert geradezu überflutet. In Handlungsführung, Personengestaltung und Schauplatz ähnelt *Journey's End* auffällig dem früheren melodramatischen Frontstück *Havoc* von Harry Wall, das im November 1923 im Regent Theatre uraufgeführt wurde (zu den Parallelen vgl. Kosok: The Theatre of War, S. 17).

dem Anspruch auf eine Verallgemeinerung der Warterfahrung als generationeller Erfahrung geschuldet. Die Signa der Public Schools bzw. des Sports jedenfalls integriert Sherriff in den Grabenkrieg: Osborne bemisst die Größe des *No Man's Land* in Rugbyfeldern,¹⁹⁵ Raleigh vergleicht seine tödliche Schusswunde mit einer Sportverletzung.¹⁹⁶ Integraler Bestandteil der Ausbildung an den privaten Internaten war es, die Persönlichkeit der Jugendlichen am Fairplay des Sports zu schulen. Sie sollten Selbstdisziplin, Widerstandsfähigkeit und Opfergeist lernen und auf diese Weise auf den militärischen Einsatz vorbereitet werden.¹⁹⁷ In *Journey's End* gründen Pflichtbewusstsein, Kameradschaft, Opferbereitschaft und Durchhaltevermögen zuvorderst im Wertesystem der Public Schools und werden im Schützengraben als ihr Ermöglichungsraum voll entfaltet.¹⁹⁸

Mit Pflichtbewusstsein, Kameradschaft, Opferbereitschaft und Willensstärke aktiviert Sherriff zentrale Motive des Weltkriegsdiskurses heroischen Durchhaltens, doch das Heldentum in *Journey's End* ist nicht ungebrochen. Zur Diskussion steht in der Hauptsache die Kluft, die zwischen den Vorstellungen traditionellen Heldentums in der Heimat einerseits und der modernen Kriegsrealität andererseits besteht. Der Protagonist fungiert in seiner Trunksucht zumindest oberflächlich als Gegenbild des idealen Helden. Er selbst fürchtet, seine Geliebte zu desillusionieren, wenn sie die Wahrheit über ihn erfahren würde:

She is waiting for me – and she doesn't know. She thinks I'm a wonderful chap – commanding a company [*He turns to Osborne and points up the steps in the line.*] She doesn't know that if I went up those steps into the front line – without being doped with whisky – I'd go mad with fright.¹⁹⁹

Stanhope identifiziert das Heldenbild der Heimat und räumt ein, ihm nicht zu genügen. Erwartet wird ein furchtloser Kämpfer, er aber hat Angst. Während sich Stanhope die heroische Leistung wegen seiner Furcht vor der Kriegsmaschinerie und seiner Flucht in den Alkohol ab-

195 Vgl. Sherriff: *Journey's End*, S. 238.

196 Vgl. ebd., S. 288.

197 Zum Ethos der Public Schools vgl. bspw. Geoffrey R. Searle: *A New England? Peace and War 1886–1918*. Oxford 2004, S. 36f.

198 Steven Trout: *Glamorous Melancholy. R. C. Sherriff's 'Journey's End'*. In: *War, Literature, and the Arts* 5 (1993) 2, S. 1–19, hier S. 13–15, geht sogar noch darüber hinaus und postuliert, in *Journey's End* verrate sich die Sehnsucht des Autors (und auch des Publikums) nach der Romantik des Kriegs, nach der Kameradschaft, die sich an der Front entfaltet habe.

199 Sherriff: *Journey's End*, S. 229.

spricht, zielt der Text, wie beschrieben, auf seine Heroisierung. Erhärtert wird sie durch die restlichen Offiziere, die Stanhope uneingeschränkt respektieren. Selbst Raleigh, der mit so hohen Erwartungen an ihn an die Front kam, sieht unverändert zu ihm auf. In einem Brief schreibt er voller Achtung:

He looked tired, but that's because he works so frightfully hard, and because of the responsibility. Then I went on duty in the front line, and a sergeant told me all about Dennis [Stanhope]. He said that Dennis is the finest officer in the battalion, and the men simply love him. He hardly ever sleeps in the dug-out; he's always up in the front line with the men, cheering them on with jokes, and making them keen about things, like he did the kids at school. I'm awfully proud to think he's my friend.²⁰⁰

Die Infragestellung des Heroischen in der Selbstbeschreibung Stanhopes löst *Journey's End* letztlich über Fremdzuschreibungen, hier durch Raleigh, an anderer Stelle durch Osborne (s. S. 106), ebenso wie über die Figurenkonstellation (vor allem im Abgleich mit Hibbert) wieder auf.

Problematisiert wird die Heroisierung darüber hinaus insofern, als die Standhaftigkeit der Kombattanten auf den ersten Blick nichts bewirken kann. Das Drama schließt mit dem feindlichen Angriff, die Kombattanten stürmen unter ohrenbetäubendem Geschützlärm nach oben, stetig sind Rufe nach Krankenträgern zu hören, Raleigh kommt schwer verwundet in den Unterstand zurück und stirbt. Unverkennbar wird die Szene tödlich für die gesamte Mannschaft enden, die Kombattanten werden ohne Hoffnung auf Unterstützung unterliegen. Sie sind mithin bloße Opfer von Gewalt, nicht aber in der Position, selbst Gewalt auszuüben. Lediglich Stanhopes Verweis auf die Folgen bei Desertion, d.i. der totale Zusammenbruch der Front, macht den Wert der Kombattanten für die militärische Operation fasslich. Gleichzeitig verbürgt die Wahl des Schauplatzes – St. Quentin während der deutschen Frühjahrsoffensive – den letzten Erfolg der Deutschen und damit die letzte Niederlage der Briten im Ersten Weltkrieg. Das historische Ereignis eröffnet somit eine dem Dramenschluss entgegengesetzte Lesart. Es verweist auf den Triumph, der nach dem langen Ausharren und Aushalten schließlich doch erzielt werden konnte. Die Opfer, die im Damentext als vergeblich erscheinen, werden in diesem Deutungshorizont aufgewertet.

200 Ebd., S. 246f.

Die Zweifel, die Stanhope an der heroischen Bewährung im Grabenkrieg äußert, sowie das vermeintlich unheilvolle Ende werden in *Journey's End* mithin überstimmt von den vielfachen heroisierenden Gesten: die Referenzen auf den baldigen Sieg, auf die Public Schools sowie auf Charakterstärke, Pflichtgefühl, Kameradschaft und Opferbereitschaft. Die realistische Darstellung des Geschehens, die keinen Halt macht vor der Unbarmherzigkeit des Kriegs, untergräbt die Heroisierung keineswegs. Sherriffs öffentlichen Verlautbarungen, soldatisches Leben untendenziös zeigen zu wollen, wird *Journey's End* deshalb nicht gerecht, ebenso wenig Sherriffs Einschätzung in einem Brief an seine Mutter, in dem er einen Krieg ohne »glory or heroism« konturiert und sich in die Antike zurücksehnt, wo Heldenkonzepte noch ihre Gültigkeit besäßen: »I often wish I lived back in the days of old Greece or of Rome when they fought on the open ground and not in muddy ditches like we do now.«²⁰¹ Im Weltkrieg war zwar nicht das tatorientierte Heldentum der Griechen und Römer auf offenem Feld zu finden, durchaus aber, so will es *Journey's End*, ein modifiziertes, der modernen Kriegsrealität angepasstes, ein heroischer Attentismus.

III.3.2. Sherriffs Nachfolge: Warten, unheroisch

Schauspiele, die im Zuge von Sherriffs Theatererfolg entstanden, orientieren sich maßgeblich an *Journey's End* und nehmen nur leichte Modifikationen mit Blick auf die Handlungsführung vor, kommen mit Bezug zum Heldendiskurs jedoch zu einem anderen Ergebnis, so etwa James Lansdale Hodsons *Red Night*, uraufgeführt am 29. April 1930 durch die Huddersfield Thespians, und Patrick MacGills *Suspense*, uraufgeführt am 8. April 1930 im Duke of York's Theatre.²⁰²

Über vier Akte hinweg verfolgt *Red Night*²⁰³ die sich über die Jahre zuspitzende Frontsituation – vom ergebnislosen Durchbruchversuch der

201 Brief von Sherriff an seine Mutter vom 15. Oktober 1916; zit. nach: Bracco: *Merchants of Hope*, S. 156.

202 Kosok: *The Theatre of War*, S. 20, stuft *Red Night* als Variation von *Journey's End* ein; *Suspense* wurde schon in der zeitgenössischen Kritik als das »*Journey's End* des einfachen Soldaten« bezeichnet (vgl. Günther: *Der englische Kriegsroman und das englische Kriegsdrama*, S. 206).

203 James Lansdale Hodson: *Red Night. A War Play in a Prologue and Four Acts*. London 1930. Das Drama war aus einer Romanvorlage desselben Autors (*Grey Dawn – Red Night*, 1929) hervorgegangen. Wenn überhaupt, wird diese in der Forschung herangezogen, z.B. Bracco: *Merchants of Hope*, S. 40.

Britten in der Herbstschlacht bei La Bassée und Arras 1915 (I und II) bis hin zu den Abnutzungsschlachten an der Somme 1916 (III und IV). Die Figuren des Stücks stammen zwar wie bei Sherriff aus dem Milieu der Public Schools, sind aber keine Offiziere. Hodson schildert den Krieg aus der Perspektive der einfachen Soldaten, was sein Stück neben der Wahl des Schauplatzes von *Journey's End* unterscheidet. Ähnlich wie dieses aber inszeniert *Red Night* in den letzten beiden Akten das Eintreffen einer Mannschaft in den vorderen Linien, wo die Soldaten in Erwartung eines feindlichen Angriffs ausharren müssen. Es herrscht absolute Trostlosigkeit, die Ressourcen neigen sich dem Ende, die Kampfmoral sinkt. Die Kombattanten stehen kurz vor einem nervlichen Zusammenbruch und spielen mit dem Gedanken eines ›Heimatschusses‹.²⁰⁴ Den Beginn der Somme-Schlacht im dritten Akt hatten sie durchaus noch ertragen können, was nicht zuletzt ihrem Alkoholkonsum geschuldet war. Drei Monate später, im vierten Akt, ist der Rum ausgegangen und die Soldaten haben kein Beruhigungsmittel mehr zur Hand. Wie auch in *Journey's End* ist es vor allem der Kriegslärm, an dem die Kombattanten leiden: »What gets on my nerves is the monotony of the war noises. This – (*he whistles in imitation of a shell and then smashes the shovel on the stove so that everyone jumps*) – this sameness is very tiresome«,²⁰⁵ erklärt Whitman. Seine Klage richtet sich zwar gegen das monotone Wummern, doch die Reaktion seiner Zuhörer kehrt auch den plötzlichen Schrecken eines jeden Einschlags hervor. In *Red Night* führt die andauernde Belastung durch den ständigen Artilleriebeschuss zum Shellshock und verunmöglicht eine heroische Bewährung. Das Stück etabliert mithin kein alternatives Heldenmodell, sondern erteilt dem Heroischen eine Absage. Die Kombattanten sind der Kriegsmaschinerie wehrlos ausgeliefert – sie sind ›victims‹ – und über ihr Überleben entscheiden der Zufall sowie die (Un-)Zuverlässigkeit der Technik. Im ersten Akt überleben die Hauptfiguren Hardcastle und Whitman nur, weil eine Granate nicht explodiert.²⁰⁶

*Suspense*²⁰⁷ wiederum kombiniert Elemente der Handlungsführung aus *Journey's End* mit dem Topos des verlorenen Postens. Wie sein Vorbild spielt das Drama in der Woche vor Beginn der deutschen Frühjahrsof-

204 Vgl. Hodson: *Red Night*, S. 102f.

205 Ebd., S. 45.

206 Vgl. ebd., S. 20.

207 Patrick MacGill: *Suspense. A Play in Three Acts*. London 1930. *Suspense* wird in der Forschung meist in Zusammenhang mit *Journey's End* besprochen.

fensive im März 1918, zeigt aber die Entwicklung einer Gruppe von einfachen Soldaten, nicht Offizieren, von der Ankunft im Unterstand bis zum Eintreffen der Ablösung. Hinzu kommt, dass der Feind den Unterstand, in dem die Soldaten ausharren müssen, untergräbt und vermint,²⁰⁸ was die Wartesituation intensiviert und dem Ausgeliefertsein der Figuren einen emphatischeren Ausdruck verschafft. Den Grabungsarbeiten haben die Soldaten nichts entgegenzusetzen, sie sind zu absoluter Untätigkeit verurteilt. Sie können nur warten und – was durchaus zynisch ist – hoffen, rechtzeitig abgelöst zu werden. Es bleibt unklar, wann die Deutschen ihre Arbeit fertiggestellt haben werden. Solange sie graben, können sich die Figuren jedenfalls in Sicherheit wiegen: »As long as they keep digging you are all right...«,²⁰⁹ beruhigt Captain Wilson seine Männer. Seine Erklärung wird durch das Verhalten der Soldaten am Ende des ersten Akts untermauert: Als die Geräusche stoppen, verharren die Figuren in angespannter Reglosigkeit; Erleichterung stellt sich ein, sobald die Deutschen die Arbeit wieder aufnehmen.²¹⁰ Die Order, die Stellung zu halten, wird von den Grabungsarbeiten nicht tangiert: »Setting a mine. But that doesn't matter a damn. We've got to stick it. The platoon has to stick it; the battalion has to stick it.«²¹¹ Das dreimal wiederholte ›Durchhalten‹ gibt auch in *Suspense* die Losung vor – eine Losung, der die Soldaten anders als in *Journey's End* kaum gerecht werden. Während des zermürbenden Wartens wird der Protagonist, der junge Rekrut Pettigrew, der in seinem naiven Idealismus an Raleigh erinnert, über die Ereignislosigkeit und die Machtlosigkeit angesichts der unmittelbaren Bedrohung durch die Mine verrückt. Voller Enthusiasmus hatte er die Gräben im ersten Akt erreicht, desillusioniert und dem Wahnsinn nahe wird er sie im zweiten wieder verlassen. Er erträgt die Passivität nicht und imaginiert Bewegung und Angriff:

They're still digging, the swine. They're not going to kill us yet. One, two, three. A man buried alive, rapping in a coffin. But we'll stop it. We will attack,

208 Dieses Setting übernahm MacGill aus Hubert Griffiths *Tunnel Trench* (1924), der den dritten Akt auf diese Situation verwendet hatte (vgl. Clive Barker: *The Ghosts of War: Stage Ghosts and Time Slips as a Response to War*. In: ders./Maggie B. Gale [Hrsg.]: *British Theatre between the Wars, 1918–1939*. Cambridge 2000, S. 215–243, hier S. 222).

209 MacGill: *Suspense*, S. 22.

210 Vgl. ebd., S. 24.

211 Ebd., S. 19.

bayonet and bomb. On their necks. Die! but what does it matter? We will not sit, waiting while they dig our graves.²¹²

Insgesamt stellt MacGill keine Helden, sondern, wie Hodson, Opfer im Sinne von ›victims‹ dar.²¹³ Diskurse über Pflichtbewusstsein, Kameradschaft und Opferbereitschaft, die in *Journey's End* das Verhalten der Offiziere motivieren und den Attentismus grundieren, fehlen gänzlich. Der Opferstatus der Kombattanten kann deshalb nicht zu einem freiwilligen Selbstopfer im Sinne von ›sacrifice‹ überhöht werden. Ihr Tod am Ende des dritten Akts, als sie den Unterstand schon verlassen haben, der Mine also entkommen und auf dem Weg in die Ruhestellung sind, jedoch vom deutschen Durchbruch eingeholt werden, verdeutlicht den Mangel an Agency und Selbstbestimmung in einem als kontingent erfahrenen Abnutzungs- und Maschinenkrieg. Ebenso wenig ist die Bereitschaft der Männer, im Feld zu bleiben, das Ergebnis intentionalen Handelns, gar einer inneren Überzeugung. Treibende Kraft in *Suspense* ist schlicht und ergreifend Furcht, genauer die Angst vor Strafe: »We are afraid. All are afraid. Fear is the driving force of war, the safeguard of nations«, ruft Pettigrew in seiner Anklage gegen den Krieg aus und ergänzt: »To succeed we had to be afraid, to be more afraid of going backward than going forward, more afraid of dying at the stake than dying on the field.«²¹⁴ Das hat nichts Heroisches und das »field of glory« ist nurmehr ein »field of fear«.²¹⁵ Gleichwohl stellt *Suspense* keine absolute Ablehnung eines soldatischen Ideals dar. Denn mithilfe zweier Kontrastfolien wertet MacGill die Leistung der Soldaten auf. Zum einen ist bei Aufgehen des Vorhangs noch eine andere Mannschaft zu sehen, die sie ablösen werden. Ohne dass dort das eigentliche Problem, die Mine, thematisiert wird, wird die Unerträglichkeit der Lage offenbar: Nicht eine Sekunde länger als gefordert würden die Männer bleiben. Über die Ablösung erscheinen sie in den

212 Ebd., S. 41.

213 Ähnlich interpretiert auch David Taylor: *Memory, Narrative and the Great War: Rifleman Patrick MacGill and the Construction of Wartime Experience*. Liverpool 2013, S. 178.

214 MacGill: *Suspense*, S. 40.

215 Ebd., S. 39. Bereits 1921 hatte MacGill einen Roman mit ähnlicher Aussage veröffentlicht. Er trägt den Titel *Fear* (vgl. Günther: *Der englische Kriegsroman und das englische Kriegsdrama*, S. 208). Ein Jahr zuvor war zudem ein anderes Drama entstanden, das allerdings nicht auf die Bühne kam, das aber einen ähnlichen Mechanismus darbietet: Stephen Schofields *Men at War*. Die desillusionierten, ausgezehnten und kriegsmüden Soldaten opfern sich nicht freiwillig an der Front, sondern ihnen wird keine andere Möglichkeit gelassen.

Augen der ankommenden Offiziere übermäßig erleichtert und auch die Großzügigkeit, mit der sie ihnen den Rum überlassen, macht sie stutzig. Außerdem ist von drei Soldaten die Rede, die dem Druck nicht standhielten und desertierten.²¹⁶ Auf diese Weise demonstriert das Theaterstück die enormen Anforderungen an die Kombattanten, noch bevor diese – wie auch das Publikum – mit der Situation konfrontiert werden. Zum anderen ist im dritten Akt zu erfahren, dass eine weitere Mannschaft, die wiederum Pettigrew und seine Kameraden abgelöst hat, aufgegeben hat. Die Soldaten rannten davon, als sie das Graben hörten, was den Deutschen überhaupt erst zum Durchbruch verhalf.²¹⁷ Über den Abgleich mit deren Verhalten, das die alternative Handlungsoption, nämlich die Flucht, aufzeigt, erscheint dasjenige von Pettigrew und seinen Kameraden doch in einem anderen Licht. Sie litten dieselben Qualen, doch konnten sie ihre Todesangst bis zu einem gewissen Grad kontrollieren und den Fluchtimpuls zügeln. Zudem veranschaulicht der Kontrast, dass die Soldaten durchaus einen Beitrag zum Kriegsverlauf leisten, nämlich indem sie einen gegnerischen Vorstoß verhindern. Der Vergleich macht aus ihrem Handeln zwar kein heroisches, betont jedoch ihren Mut und ihre Selbstdisziplin. Das Dilemma, vor das sich der irische *soldier-writer* MacGill in *Suspense* gestellt sah, bestand letztlich darin, eine unverhohlene Anklage gegen den Krieg zu formulieren, ohne indessen die Leistung der einfachen Soldaten zu schmälern.²¹⁸ Die Botschaft von *Suspense* ist demnach weit kriegskritischer als diejenige von *Journey's End*, das dem Krieg als Entfaltungsraum von Kameradschaft, Opferbereitschaft, Pflichtbewusstsein und Heldentum durchaus eine Berechtigung zugesteht. MacGills Krieg ist frei von romantischer Überformung. In der Konsequenz bedeutet das auch, die alten Ideale von Heldentum, Ritterlichkeit usw. auszuräumen. MacGill würdigt die Leistung der Soldaten, aber er heroisiert sie nicht.

Somit sticht Sherriffs *Journey's End* im Kontext der britischen Frontdramatik durchaus als Ausnahme heraus. Es ist das einzige Drama unter ihnen, welches den Attentismus der Kombattanten heroisiert und den Krieg unterschwellig idealisiert. Es ist auch das einzige Drama, das den Krieg aus der Perspektive der Offiziere schildert, die einer höheren sozia-

216 Vgl. MacGill: *Suspense*, S. 5, 6 und 13.

217 Vgl. ebd., S. 63.

218 David Taylor: *Blood, Mud and Futility? Patrick MacGill and the Experience of the Great War*. In: *European Review of History* 13 (2006) 2, S. 229–250, hier S. 242, zufolge, gilt dies auch für dessen andere Werke.

len Schicht angehören. Die anderen Texte klagen den Krieg unverhohlen an, machen auf die Unmöglichkeit des militärischen Heldentums angesichts der industrialisierten Massenerstörung aufmerksam und wählen die Perspektive einfacher Soldaten. Diese Theatertexte honorieren das Durchhaltevermögen der Kombattanten trotz Demoralisierung durchaus, gründen es jedoch nicht auf ein kameradschaftliches oder vaterländisches Pflichtethos, was die Heroisierung in diesen Fällen torpediert. In der Konsequenz ist Brian Bonds und Christopher Jahrs Feststellung, Diskurse heroischen Durchhaltens fänden auch Eingang in die Antikriegsliteratur,²¹⁹ zumindest für das britische Nachkriegstheater nur bedingt zuzustimmen. Treffender ist Andrew Rutherfords Bemerkung: »The emphasis on degradation, demoralisation and futility, and the repudiation of any concept of the heroic, were immensely influential, establishing in effect a new norm of war literature«.²²⁰

III.4. Vom ›authentischen‹ Kriegserlebnis zur ideologischen Überformung

Verglichen mit Großbritannien setzte die dramatische Beschäftigung mit dem Frontschicksal in Deutschland leicht verzögert ein. Als in Deutschland *Journey's End* 1929 erstmals unter dem Titel *Die andere Seite* gespielt wurde, sollte es noch zwei Jahre dauern, bis dem erfolgreichsten deutschen Bühnenwerk der Nachkriegszeit – *Die endlose Straße* von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze – der Durchbruch gelang. Ähnlich wie *Journey's End* aktualisiert das Schauspiel die soldatische Warteerfahrung unter Rekurs auf den Weltkriegsdiskurs um das heroische Durchhalten (Kap. III.4.1). Ebenso folgte auf dieses Bühnenwerk eine Reihe weiterer Frontstücke – im Gegensatz zu Großbritannien kam es in Deutschland jedoch zu einer kriegsaffirmativen Vereindeutigung. Der Topos des verlorenen Postens, der während der Kriegsjahre intensiv bemüht worden war, dann aber aus dem Repertoire verschwand, wurde wieder populär. Mit Vorliebe zogen ihn nationalsozialistisch gesinnte Autoren heran, um die

219 Vgl. Brian Bond: *The Unquiet Western Front. Britain's Role in Literature and History*. Cambridge 2002, S. 30; Christopher Jahr: »The Edwardian world was an ordered place«. Revisionismus als rückwärtsgewandte Utopie in der britischen Geschichtsschreibung über den Ersten Weltkrieg und in der populären Erinnerung. In: Arnd Bauerkämper/Elise Julien (Hrsg.): *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918*. Göttingen 2010, S. 109–126, hier S. 123.

220 Rutherford: *The Literature of War*, S. 88.

Standfestigkeit der Soldaten zu glorifizieren und eine militaristische Stimmung in der Gesellschaft anzuregen (Kap. III.4.2). Auf das Erstarken des Nationalismus sowie das Aufkommen revanchistischer Stimmungen in Deutschland, die sich u.a. aus dem als ungerecht empfundenen Versailler Vertrag und der alliierten Besatzung des Rheinlands speisten, reagierten die Bühnen in Frankreich und Großbritannien vergleichbar: Britische wie französische Theaterautoren erklären das militärische Heldentum in ihren Frontdramen angesichts der modernen Kriegsrealität für unmöglich. Nationalistische Propagandastücke sucht man unter ihnen vergeblich (Kap. III.4.3).

III.4.1. Warten ohne Ende und heroischer Fatalismus in Sigmund Graffs und Carl Ernst Hintzes *Die endlose Straße* (1930)

Im Jahre 1926 verfassten die beiden ehemaligen Offiziere Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze ihr Frontstück *Die endlose Straße*²²¹ und unterbreiteten es unzähligen Verlagen sowie Bühnenhäusern – jahrelang ohne Erfolg. Immer wurde es unter Hinweis auf ein fehlendes Publikum oder seine vermeintliche Bühnenuntauglichkeit abgelehnt. Nur über Umwege gelangte es auf die deutschen Bühnen, wo es zu Beginn der 1930er-Jahre seinen Siegeszug antrat. Seine viel gefeierte Uraufführung erlebte das Drama 1929 am London Gate Theatre; die deutsche Uraufführung fand am 19. November 1930 im Stadttheater Aachen statt. Über das Schillertheater in Berlin, wo es im Februar 1932 gezeigt wurde, eroberte es die deutsche und internationale Theaterlandschaft. Es wurde in knapp 250 Theaterhäusern Deutschlands und auch auf internationalen Bühnen gespielt – bis 1936 über 5000 Mal.²²² Die verspätete Aufnahme der *Endlosen Straße*

221 Sigmund Graff/Carl Ernst Hintze: *Die endlose Straße*. Ein Frontstück in vier Bildern. In: Günther Rühle (Hrsg.): *Zeit und Theater*. Bd. 2: *Von der Republik zur Diktatur*. Berlin 1972, S. 699–767.

222 Vgl. Baumeister: *Kriegstheater als politisches Theater*, S. 906–908; Günther Rühle: Sigmund Graff/Carl Ernst Hintze: *Die endlose Straße*. In: ders. (Hrsg.): *Zeit und Theater*. Bd. 2: *Von der Republik zur Diktatur*. Berlin 1972, S. 832–834, hier S. 834; William Sonnega: *Theatre of the Front: Sigmund Graff and Die endlose Straße*. In: Glen W. Gadberry (Hrsg.): *Theatre in the Third Reich, the Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*. Westport 1995, S. 47–64, hier S. 50–52; ders.: *Anti War Discourse in War Drama: Sigmund Graff and Die endlose Strasse*. In: Hellmut Hal Rennert (Hrsg.): *Essays on Twentieth-Century German Drama and Theater: An American Reception, 1977–1999*. New York 2004, S. 147–154, hier S. 147. Trotz des Erfolgs ist *Die endlose Straße*

ins Repertoire insinuiert zum einen ein Interesse des deutschen Theaterpublikums am Frontschicksal erst um 1930.²²³ Zum anderen demonstriert die Popularität der *Endlosen Straße* in den 1930er-Jahren den gewaltigen Schub, den die Produktion von Frontstücken mit dem Nationalsozialismus erfuhr.²²⁴ Die ambivalente Sicht auf den Krieg in Graffs und Hintzes Drama bot der politischen Rechten durchaus genügend Anschluss für eine nationalistisch-militaristische Lesart.²²⁵ Sie ließ in der Interpretation jedoch zu viel Spielraum, sodass *Die endlose Straße* 1936 nach der Wiedereinführung der Wehrpflicht verboten wurde. Graff – Hintze war bereits verstorben – hatte sich geweigert, die durch das Propagandaministerium vorgeschlagenen Änderungen zu übernehmen.²²⁶ In der Tat war *Die endlose Straße* von der Linken zunächst als Antikriegsstück rezipiert worden.²²⁷

In vier Bildern inszeniert *Die endlose Straße* das Frontschicksal der elften Kompanie, die während heftiger alliierter Kämpfe in Nordfrankreich oder Belgien stationiert ist. Das Drama spielt im (Spät-)Herbst 1917 und einige Details, wie etwa der Einsatz von Panzern auf der gegnerischen Seite sowie der heftige Beschuss, weisen darauf hin, dass die Dritte Flandernschlacht den Kontext des Geschehens bildet.²²⁸ Während das erste Bild an vorderster Front situiert ist, wo die Kombattanten – Offiziere wie Soldaten – nach dreiwöchigem Einsatz unter feindlichem Artilleriefeuer auf die Ablösung warten, spielen die anderen drei Bilder in einem Barackenlager zwölf Kilometer hinter der Kampflinie, wo die Überlebenden untergebracht werden, um dann vorübergehend in die Etappe nach Lille

heute nahezu vergessen, wird jedoch in den meisten Arbeiten explizit zum Kriegstheater berücksichtigt (u.a. die Studien von Martin Baumeister, Christian Klein, William Sonnega und John Warren).

223 Zu dem neu erwachten Interesse am soldatischen Frontschicksal im Theater ein knappes Jahrzehnt nach Kriegsende vgl. Klein: Die Weltkriegsdramatik der Weimarer Republik, S. 170; John Warren: War Drama on the Berlin Stage, 1926–1933. In: Wolfgang Görtzschacher/Holger Klein (Hrsg.): *Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne*. Lewiston u.a. 1997, S. 179–200, hier S. 180.

224 Vgl. Sonnega: *Theatre of the Front*, S. 48; Warren: *War Drama on the Berlin Stage*, S. 80.

225 Vgl. Baumeister: *Kampf ohne Front?*, S. 371f.; Kiesel: *Konfessionen, Konversionen, Revisionen*, S. 57.

226 Vgl. Rühle: Sigmund Graff/Carl Ernst Hintze, S. 834; Sonnega: *Theatre of the Front*, S. 51f.; ders.: *Anti War Discourse in War Drama*, S. 147; Warren: *War Drama on the Berlin Stage*, S. 195.

227 Vgl. Kiesel: *Konfessionen, Konversionen, Revisionen*, S. 57.

228 Neben Verdun und Somme symbolisiert auch die Dritte Flandernschlacht den Abnutzungskrieg (vgl. Becker/Krumeich: *Der große Krieg*, S. 236).

abgezogen zu werden. Doch ihr nächtliches ›Fest der Wiedergeburt‹, mit welchem sie ihr Überleben feiern, endet zur Enttäuschung aller mit dem Befehl, sich für einen erneuten Einsatz bereitzuhalten. Am Schluss des Dramas brechen die Kombattanten im Morgengrauen wieder an die Front auf. Trotz des Ortswechsels weisen die beiden ungleich langen Teile wesentliche Gemeinsamkeiten auf: Der Krieg ist sowohl in den vorderen Gräben als auch in den Rückzugsgebieten omnipräsent. Das Grollen der Front sowie Einschläge sind regelmäßig zu hören und unterbrechen die Gespräche, durch offene Türen leuchten die Geschosse in grellen Farben, bei jedem Treffer flackert das Kerzenlicht und rieselt Erde von der Decke. Auch dominiert der Krieg die Gespräche der Soldaten. Auf äußere Handlung wird in allen Bildern größtenteils verzichtet und das Warten sowohl zum Strukturmuster der einzelnen Szenen erhoben als auch zur dominanten Kriegserfahrung erklärt.²²⁹ In den Gräben warten die Kombattanten auf Ablösung, hinter den Linien zunächst auf den Abzug, dann überraschend auf den Rückmarsch an die Front. Graff und Hintze stellen also nicht herausragende Einzeltaten ins Zentrum, sondern den gewöhnlichen Frontalltag, wie Graff erläutert:

Wovon ich Zeugnis ablegen mußte, das war nicht ein einzelnes Erlebnis aus dem Ungeheuer der vier Jahre, sondern das waren diese vier Jahre selbst. Das Durchschnittliche. Das Alltägliche. Denn eben darin, in dem, was jeden Tag passierte, und nicht in den sogenannten Hochmomenten, die der Heeresbericht nannte und die Regimentsgeschichten feierten, lag die eigentliche Größe des Krieges und seiner Kämpfer.²³⁰

Zur Darstellung des Wartens setzt das Stück auf einen alternierenden Wechsel von Spannung und Auflösung. Auf der einen Seite spielen die Soldaten Skat und scherzen miteinander, auf der anderen versetzen die Einschläge die Kombattanten immer wieder in Angst und Schrecken und sorgen für Chaos im Unterstand. Die Grausamkeit des Kriegs bezeugen daneben die Verletzten, die das Ende des Einsatzes und des Wartens unbedingt herbeisehnen, wie auch die soeben Gefallenen etwa bei der Reparatur einer Telefonleitung. Bis der Einsatz überstanden ist, gibt es dennoch kein Entkommen, und bis dahin heißt es »Zähne zusammenbeißen! Nicht unterkriegen lassen!«,²³¹ wie der Hauptmann seine Einheit ermahnt. Da-

229 Ähnlich Warren: *War Drama on the Berlin Stage*, S. 185f.

230 Zit. nach: Hermann Wanderscheck: *Deutsche Dramatik der Gegenwart. Eine Einführung mit ausgewählten Textproben*. Berlin 1938, S. 77.

231 Graff/Hintze: *Die endlose Straße*, S. 704.

bei geht es zunächst recht unheroisch zu: Beim Öffnen des Vorhangs, so die Szenenanweisung, »sieht man die gesamte Besatzung in zusammenge-
 duckter Haltung, als erwarte sie jeden Augenblick das Einbrechen der De-
 cke«.²³² Sie will sich vor den Einschlägen schützen, ist aber ohne Schutz.
 Ihre damit einhergehende Handlungslosigkeit und ihr Ausgeliefertsein
 an die Kriegsmaschinerie kompensieren die Figuren mit zynischem Hu-
 mor, der Distanz schafft zur physischen wie psychischen Bedrohung durch
 den Krieg. So witzelt der Musketier Arndt nach einem »besonders hefti-
 ge[n] Einschlag«: »Noch so 'n paar, und unser Heldenkeller ist 'n Massen-
 grab.«²³³ In ironischer Weise greift die Figur herkömmliche Heroismen
 der Weltkriegspropaganda auf, um im selben Atemzug den Widersinn der
 Heldenbehauptungen angesichts der maschinellen Auslöschung des Indi-
 viduums bloßzulegen. Ähnlich äußert sich auch der Leutnant, der beinahe
 von einer Granate getroffen worden war: »Übrigens, ich stand drei Meter
 daneben. Ich danke! Bei so 'ner Gelegenheit kann einer den Heldentod
 sterben!«²³⁴ Die Textstellen verweisen auf einen inflationären Gebrauch
 des Heldenbegriffs in der Propaganda, der ohne Weiteres allen Kämpfen-
 den zugeschrieben wurde und in der Folge eine absolute Sinnentleerung
 erfahren hat. Im dritten Bild des Stücks wird alsdann die Diskrepanz
 zwischen dem wirklichen Krieg, wie das Kollektiv ihn erlebt, und dem
 in der Propaganda idealisierten Krieg explizit ausformuliert: »Wahrhaftig,
 wir haben's auch erst lernen müssen, was das heißt: Krieg. – So wie er
 ist – – So ohne Hurra – und ohne Heldenlied.«²³⁵ Die Erwartungen an
 den Krieg als heroische Bewährungsprobe im Sturm haben sich mithin
 nicht erfüllt. Die Enttäuschung forderte aufseiten der Kombattanten eine
 Anpassung an das Primat der Maschine und an die Stagnation. Doch ganz
 weisen die Figuren den Anspruch auf den Heldenstatus nicht von sich.
 Gerade im Vergleich zu den Stäben und »Etappenschweine[n]«,²³⁶ denen
 sie Müßiggang unterstellen und deren Auszeichnungen sie für unverdient
 halten, wird deutlich, wer in ihren Augen die medaillenwürdige Arbeit
 tut: der Frontsoldat.²³⁷

232 Ebd., S. 703.

233 Ebd., S. 703f.

234 Ebd., S. 709.

235 Ebd., S. 749.

236 Ebd., S. 711.

237 Vgl. dazu bspw. die rezierten Strophen aus dem Gedicht *Die Ordensverteilung*, das in
 humoristischer Manier die Ungerechtigkeit der Ordensvergabe zugunsten der Stäbe in
 der Etappe anprangert (ebd., S. 712).

Schlimmer noch als der bevorstehende Beschuss an der Front stellt sich den Soldaten allerdings das Warten auf den Aufbruch dar.²³⁸ Die Ungeduld und Gereiztheit während des Wartens vor dem Einsatz sowie der Wunsch, der Kampf möge schon begonnen haben, sind nicht nur Motive der *Endlosen Straße*, sondern finden sich auch in anderen Frontstücken jener Zeit, etwa in Walter Bloems dreiaktiger Tragödie *Verdun*,²³⁹ welche die Vorbereitung, die ersten Erfolge und das Stocken des Angriffs aus der Sicht des Stabs wie der Kombattanten, aus deutscher wie französischer Perspektive schildert. Am Ende des ersten Akts wartet ein Regiment auf den Sturmbeehl. Von einem Vizefeldwebel ist zu erfahren, dass es noch fünf bis sechs Tage dauern wird, bis die Truppe an die Reihe kommt. Während sich die meisten Soldaten optimistisch zeigen, verflucht der Grenadier Alfred die Wartere: »Dies Wartenmüssen – entsetzlich! [...] Jeder Tag Aufschub erhöht die Gefahr der Entdeckung. [...] Wär's nur erst soweit.«²⁴⁰ Ähnlich wünscht sich in der *Endlosen Straße* der Musketier Richter, schon an der Front zu sein, und erklärt dem neuen Rekruten Müller:

Du weißt das nicht, wie das ist. – Du kennst das noch nicht. – Aber sieh mal – wenn wir nu hier so rumliegen und nix tun – und warten bloß darauf, daß wir doch vormüssen – da is es schon besser, es geht gleich vor. – – Aber das Warten! – Das Warten! [...] (*Dicht an der Türe zieht ein Trupp Infanterie vorbei*) Wie die wieder trippeln da draußen! – – – (*Dumpf und schwer, absolut monoton, ohne jeden »Ausbruch« oder besondere Gemütsbewegung, mit langen Pausen und äußerster Sachlichkeit*) Ich wollte, wir wären schon unterwegs! – – Da denkst du an nichts. – Da siehst du bloß den Vordermann – 'n Helm und 'n Tornister – – und denn – – auf einmal – – da kippt der um – – und denn is wieder 'n Helm da und 'n Tornister – – und denn ist das der Vordermann. – – – Und das geht nu schon über drei Jahre so – immer dasselbe und immer dasselbe – – –! [...] Und die holen uns immer wieder nach vorn. – – – (*Lange Pause*) Und das ist alles ganz gleich, wo wir sind – wir sind doch immer unterwegs nach vorn. [...] Bloß das Warten! – Das Warten!²⁴¹

238 Ähnlich äußerte sich Graff über die eigene Fronterfahrung: »Dieses Schwerste war aber nicht der Sturm, der Angriff. Überhaupt nicht das ›Feuer‹. Sondern das ewige Wiedereingehenmüssen in das Feuer aus Ruhe und Sicherheit. Das Warten, das Warten [...]« (Zit. nach: Baumeister: Kriegstheater als politisches Theater, S. 913)

239 Walter Bloem: *Verdun*. Tragödie in drei Akten (zwölf Bildern). Als unverkäuf. Ms. vervielfält. Berlin 1929. Bloem, Dramaturg und einer der meist rezipierten Schriftsteller seiner Zeit, bekannt für seine nationalistisch-militaristische Prosa, war Offizier im Ersten Weltkrieg und erlebte die Schlacht um Verdun als Hauptmann mit.

240 Ebd., S. 35f.

241 Graff/Hintze: *Die endlose Straße*, S. 756f.

Die Monotonie dominiert aus Figurenperspektive zwar auch den Fronteinsatz, aber was diesen wesentlich von den Pausenzeiten unterscheidet, ist die fehlende Gelegenheit zur Reflexion. Dort »funktionieren« die Kombattanten, wohingegen sie beim Warten der Gedanke an das Kommende zermürbt. Die Anaphern, Parallelismen und Wiederholungen in Richters Bericht imitieren die Eintönigkeit des Frontalltags, während die vielen Pausen sowie der nüchterne Tonfall von Resignation zeugen. Ferner implizieren seine Ausführungen – deutlicher als in Sherriffs Drama – eine fehlende Teleologie. Das Warten wird in der *Endlosen Straße* zwar immer wieder durch den Kampfeinsatz unterbrochen, aber es wiederholt sich endlos und erinnert in dieser Hinsicht an Nietzsches »Ewige Wiederkehr des Gleichen«. Ein Ende des Kriegs wird nicht in Aussicht gestellt und die zirkuläre Gesamtstruktur des Dramas, die eine Bewegung von der Front (erstes Bild) über die Ruhestellung (zweites bis viertes Bild) wieder hin zur Front (Ende viertes Bild) vollzieht, korrespondiert dem subjektiven Eindruck des Soldaten. Indem sich also der Attentismus von seiner Erfüllung löst und seinen Zweck verliert, schwindet zum einen seine Rechtfertigung als Verpflichtung gegenüber Heimat und Vaterland. Die Ideologie des Verteidigungskriegs wird im Text bezeichnenderweise nicht bemüht, eine Legitimation des Kriegs fehlt gänzlich und weil der soldatische Gehorsam in der *Endlosen Straße* nicht in Diskurse um Vaterlandsverteidigung, Loyalität und einem Pflichtbewusstsein gegenüber der Nation eingebettet ist, ist die für die Heroisierung oft ausschlaggebende Kategorie der Exemplarität nicht eingelöst – im Gegensatz etwa zu *Journey's End*, wo die fehlende Pflicht gegenüber dem Vaterland durch die Pflicht gegenüber den Kameraden kompensiert wird. Zum anderen reduziert sich die Agency der Figuren, deren Opfer vergeblich und folgenlos sind. Ihrer Ohnmacht sind sich die Figuren durchaus bewusst. »[D]a vorn« werden sie »bestenfalls elende Statisten spielen«, ²⁴² weiß der Leutnant. Im schlechtesten Fall werden sie in der Schlacht ihr Leben lassen. Indem so ihre Opferbereitschaft eng mit der passiven Gewalterfahrung verknüpft wird, schreibt sich in die Bedeutungsebene des freiwilligen »sacrifice« diejenige des »victim« ein. Nicht ein heroischer Kampf erwartet die Figuren, sondern passives Aushalten und Erleiden. Nie erscheinen die Kombattanten als Subjekt von Gewalt, immer nur als Objekt der Übergriffe auf Körper und Psyche. Trotzdem verhindert das zyklische Kriegsverständnis die Heroisierung der

242 Ebd., S. 753.

Soldaten nicht. Es entzieht ihr lediglich eine extrinsische Motivation, die wiederum durch die intrinsische, fatalistische Akzeptanz der Kombattanten gegenüber ihrem Schicksal im Sinne einer trotzig-heroischen Haltung aufgewogen wird.

Die Heroisierung setzt mit dem vierten Bild ein, das ganz den letzten Augenblicken vor dem Abmarsch in der Morgendämmerung gewidmet ist. Die Dimension des Transgressiven markiert es dabei in besonderem Maße und kehrt sie auf zweierlei Weise hervor: Auf der einen Seite fokussiert die Szene den im Krieg immer wiederkehrenden Moment, in dem das Warten vorübergehend in äußere Aktivität überführt wird bzw. werden muss (iterativ). Zum anderen dehnt sie die Zeit vor dem Aufbruch und passt das Spieltempo dem veränderten, intensivierten Zeitempfinden der Figuren an (durativ). Ferner unterstreicht das Bild den agonalen, inneren Kampf der Kombattanten gegen die Angst vor dem Tod, gegen den Drang zur Aufgabe,²⁴³ wenn während der letzten Vorbereitungen Verwundete auf dem Rückzug von der Front als Figurenkollektiv am Lager vorbeiziehen. Beschrieben werden sie als »völlig apathisch und teilnahmslos«, »[i]hre Stimme klingt ›abwesend‹«.²⁴⁴ Allein in ihrem Auftreten verdichtet sich das Grauen des Kriegs, welches das erste Bild andeutet. Die Verletzten beschreiben die Front als Hölle, der sie wehr- und machtlos gegenüberstehen. Ihr Bericht von der Front ist, wie derjenige Richters, monoton, die Sätze sind knapp, parallel gebaut, voller Pausen und Wiederholungen. Die Truppe im Lager reagiert entsetzt mit Sprach- und Bewegungslosigkeit: »Keiner ist fähig, ein Wort herauszubringen oder eine Bewegung zu machen. Reglos, wie gelähmt, steht einige Sekunden die ganze Gruppe.«²⁴⁵ Obwohl den Offizieren und Soldaten der Schrecken deutlich vor Augen steht, ringen sie sich zur Befolgung des Befehls durch. Die Bejahung des Einsatzes erfolgt aus einer internalisierten Disziplin und einer Einsicht ins Unvermeidbare:

Damit muß jeder hier draußen rechnen. – Das gehört dazu – daß man auch – sterben kann – *wenn's sein muß*. [...] Wir alle gehen doch vor in den Gräben mit der Hoffnung, daß es mich nicht trifft. – Und glauben Sie vielleicht, wir

243 Weil nicht alle Figuren ihren Impuls zur Flucht bezwingen, bspw. der neue Rekrut Großkopf, der Zahlmeister als Vertreter der Etappe, die beiden leicht Verwundeten Schmidt und Hoffmeister, wird das Verhalten all derer, die es schaffen, als exzeptionell gekennzeichnet. Auch sie wollen nicht zurück in die Gräben, aber sie überwinden sich. Sie haben Angst vor dem Tod und sind trotzdem bereit zu sterben.

244 Ebd., S. 759.

245 Ebd., S. 761.

III. Warten an der militärischen Front

gehen gern in den Graben? Ich meine, so ohne Gedanken? – Aber – es hilft doch nichts – Wir *müssen* doch! – Wir *müssen* doch alle! – – – *Und dieses Muß, das steht über uns wie ein Gebot.* – *Unabwendbar.* – Über das man nicht nachgrübelt – – – weshalb – und ob es gut ist oder schlecht ist – – das man hinnimmt [...].²⁴⁶

Die Befolgung des Befehls steht außer Frage. Mehr noch: Es scheint völlig unmöglich, ihn anzuzweifeln, weil sich der Sinn des Kriegs jedem rationalen Zugriff entzieht.²⁴⁷ Die vielen Redepausen in der zitierten Passage illustrieren ebendiese Unbegreiflichkeit des Kriegs.

Heroisiert werden Durchhaltewille und Selbstüberwindung beim Warten insofern, als sich die Kombattanten trotz des Wissens um die Unbarmherzigkeit, Unentrinnbarkeit und Unabwendbarkeit des Kriegs, aber in fatalistischer Schicksalergebenheit in die Kriegsmaschinerie, in der sie nur kleine Rädchen sind, einfügen. »Der große stumme Aufbruch der Kompagnie«, der einem »bewussten ›Opfergang‹«²⁴⁸ gleicht, geschieht fast zereemoniell: »Keiner eilt, keiner zögert, Niemand spricht ein Wort.«²⁴⁹ Laut Bühnenanweisung soll er drei bis fünf Minuten Zeit in Anspruch nehmen. Kurz bevor die Soldaten die Baracke verlassen, so der Text weiter, hat ihre Haltung einen »fast trotzig[en]« Ausdruck angenommen: »Ihre Gesichter sind wie Steine. Ihre Augen starren geradeaus auf die Straße.«²⁵⁰ Petrifizierende Metaphern (»Steine«), aber auch Bilder aus dem maschinellen Bereich (»Es geht alles ›mechanisch‹... Die Kompagnie ist wieder eingeschaltet in den erbarmungslosen Stromkreis des Krieges. [...] Die Bewegung geht maschinenartig weiter.«²⁵¹) stählen und heroisieren die Soldaten. Der Rekurs auf Metall- und Gesteinsmetaphern war zwischen 1914 und 1918 eine durchaus gängige Strategie der Kriegspropaganda, um die innere Gefasstheit sowie die Unerschütterlichkeit der Kombattanten zu illustrieren.²⁵² Kurz vor dem Ende des Dramas heißt es dann: »Ein letzter krachender Granateinschlag mit folgendem Splittersurren verändert in nichts die Haltung der Marschierenden.«²⁵³ Die Pose steht dem ersten Bild diametral gegenüber, in dem sich die Soldaten bei jedem Einschlag

246 Ebd., S. 748f. (Hervorh. d. Verf.)

247 Vgl. auch Baumeister: Kriegstheater als politisches Theater, S. 904f.

248 Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 365.

249 Graff/Hintze: Die endlose Straße, S. 766.

250 Ebd.

251 Ebd.

252 Vgl., vor allem im Hinblick auf den ›Eisernen Roland‹, Reimann: Der große Krieg der Sprachen, S. 48–68.

253 Graff/Hintze: Die endlose Straße, S. 767.

wegducken. Das Aufbruchsritual hat die Männer gegen die Todesangst immunisiert. Aber es hat sie auch, wie die Maschinenmetaphern schon andeuten, um ihre Individualität gebracht: »Sie haben nichts Individuelles mehr. Sie zeigen nur ein Gemeinsames: das Gesicht der Kompagnie...«²⁵⁴ Die Kombattanten gehen in der Gemeinschaft auf, aber nur um den Preis des eigenen, autonomen Selbst. Das Heldentum in der *Endlosen Straße* ist mithin nicht nur ein attentistisches, sondern auch ein kollektives.

Die endlose Straße berichtet also von dem alltäglichen Zyklus des Wartens und Abziehens, Wartens und Aufbrechens. Dem Stück zugrunde liegt die erklärte Intention der Autoren, »den wirklichen Krieg«, »das typisch deutsche Frontschicksal«²⁵⁵ zu gestalten, das ihnen aus eigener Erfahrung bekannt war. Beide hatten sich noch vor der Volljährigkeit freiwillig als Soldaten gemeldet, Graff schon kurz nach Kriegsausbruch, Hintze erst im letzten Kriegsjahr, und beide kämpften bis zum Waffenstillstand. Den Anlass zum Drama gab Graff zufolge die Schlacht um Verdun, die er selbst miterlebt hatte. Für ihn war das Warten insbesondere in einem Maschinen- und Abnutzungskrieg, das er und Hintze in der *Endlosen Straße* dramatisieren, das eindrucklichste seiner Kriegserlebnisse:

Was mich von meinen eigenen Kriegserlebnissen am stärksten beschäftigte, war das Warten vor dem Einsatz bei Verdun... [...] Bevor wir eingesetzt wurden, lagen wir in dem von der Zivilbevölkerung geräumten Dorf Mangiennes. Das Wummern der großen Schlacht verstummte keinen Augenblick. Am Tage sahen wir auf den Höhen die schwarzen Erdfontänen der schweren Einschläge hochsteigen, bei Nacht am ganzen Horizont das Mündungsfeuer der Artillerie aufblitzen. Wer noch Zweifel hatte, wie es vorn zuging, brauchte nur in die Gesichter der von vorn kommenden Truppen zu blicken. Auf unsere Fragen bekamen wir manchmal ein ›Junge, Junge‹ zur Antwort, meistens aber nur eine Handbewegung nach unten. Wir versuchten sie zu übersehen und heuchelten voreinander Gleichgültigkeit. Allein die forcierte Lustigkeit, die der ausgegebene Schnaps erzeugte, hatte etwas Grausiges. Ich gestehe, daß ich, als nach einer folternden Woche des Wartens der Marschbefehl kam, fast so etwas wie eine Revolte, eine Meuterei, erwartete. Aber die Kompanien traten an, wie wenn es zu einer Felddienstübung ginge. Nur gesprochen wurde nichts: der ganze Weg bis zur Küchenschlucht bei Azannes war ein Schweigemarsch.²⁵⁶

254 Ebd., S. 766. Vgl. dazu auch die Ankündigung Graffs und Hintzes: »Darum [weil der Krieg die Gesamtheit ist] kann dieses Stück [...] sich um das Privatschicksal des Einzelnen nicht kümmern. Es kennt nur die Gesamtheit, die *Gemeinschaft*, in der jeder gleich wichtig und gleich unwichtig ist. Der ›Held‹ dieses Stückes ist deshalb die *Kompagnie*.« (Ebd., S. 701; Hervorh. i.O.)

255 Ebd. (Hervorh. i.O.).

256 Zit. nach: Rühle: Sigmund Graff/Carl Ernst Hintze, S. 832f.

Graffs Erinnerungen an die Schlacht um Verdun weisen nicht wenige Gemeinsamkeiten mit der *Endlosen Straße* auf: Sowohl die Kompanien Graffs als auch diejenige des Dramas befinden sich in räumlicher Nähe zum Kampfgeschehen, wo sie, begleitet vom Wummern der Front, auf ihren Einsatz warten und vorbeiziehende Soldaten auf dem Rückweg von der Front beobachten. Beide brechen, als es so weit ist, schweigend und klaglos auf und reihen sich in die marschierenden Truppen ein. Indem Graff und Hintze die *Endlose Straße* auf persönliche Erfahrungen zurückführen und ihren Anspruch auf Authentizität und Objektivität im Vorwort explizit formulieren, reagieren sie auf die zeitgenössischen Bedürfnisse und Wünsche des Publikums, das den Krieg so sehen wollte, wie er von den Soldaten erlebt wurde. In der Tat hoben die Rezensenten den hohen Authentizitätsgrad hervor. Die beiden einflussreichsten Theaterkritiker Alfred Kerr und Herbert Ihering lobten die sachliche und unmittelbare Darstellung. »Aus keinem Bühnenwerk spricht das Kriegserlebnis so direkt – ohne Übersetzung ins Dramatische auf der einen oder ins Politische auf der anderen Seite«, findet Ihering, und Kerr urteilt: »Es war kein Theater mehr. Der tiefste Eindruck ließ die Menschen eine Weile stumm sein. Auch der Dank, der dann losbrach, stand unter dem furchtbaren Gefühl des Erlebten. Nicht des Gesehenen: des Geschehenen. [...] Das ist nicht ein Kriegsstück: das ist der Krieg.«²⁵⁷ Graff und Hintze wollten, so formulieren sie es, nicht bewerten, sondern zeigen, »parteilos wie die Front war«.²⁵⁸ Da sie den Krieg weder übersteigert verherrlichten noch eindeutig verdamnten, konnte *Die endlose Straße* trotz Graffs und Hintzes Bemühungen um eine untendenziöse Darstellung unter dem Deckmantel der Authentizität von linken wie von rechten Kritikern ideologisch aufgeladen werden.²⁵⁹ Während Linke und Linksliberale, wie im Übrigen auch Alfred Kerr, die pazifistische Botschaft hervorhoben, die sie am Tod und Leiden der Soldaten festmachten, betonten Vertreter des rechten Lagers den kameradschaftlichen Zusammenhalt, das heroische Durchhalten und das soldatische Opfer.²⁶⁰ Insbesondere die fatalistische Schicksalergeben-

257 Rezensionen abgedruckt in: ders. (Hrsg.): Theater für die Republik 1917–1933. Im Spiegel der Kritik. Frankfurt a.M. 1967, S. 1049f. (Herbert Ihering am 24. Februar 1932 im *Berliner Börsen-Courier*, hier S. 1049), sowie S. 1050–1052 (Alfred Kerr am 24. Februar 1932 im *Berliner Tageblatt*, hier S. 1050 und 1052).

258 Graff/Hintze: *Die endlose Straße*, S. 700.

259 Vgl. Baumeister: *Kriegstheater als politisches Theater*, S. 909f.

260 Vgl. ders.: *Kampf ohne Front?*, S. 371f.; Kiesel: *Konfessionen, Konversionen, Revisionen*, S. 57f.

heit am Ende des Dramas konnte interpretiert werden als Aufforderung, sich der Zwangsläufigkeit des Kriegs zu unterwerfen und sich Tugenden wie Gemeinschaftssinn, Opferbereitschaft und Ausdauer anzueignen.²⁶¹ Somit hatten Graff und Hintze mit der *Endlosen Straße* ein Theaterwerk geschaffen, das dem rechten Lager das Modell des heldenhaften, opferbereiten Soldaten lieferte.²⁶² Das Verbot des Stücks 1936 belegt indes, dass seine Botschaft nicht so eindeutig zu fassen ist, wie die Nationalsozialisten es sich erhofften. Denn eine patriotische Verpflichtung gegenüber dem Vaterland wird von den Figuren nicht formuliert, dem Krieg wird ein eindeutiger Sinn abgeschrieben und auch die vielen Toten und Verwundeten konterkarieren eine rein bellizistische Lektüre.

III.4.2. Ein weiteres Mal: Der militärische Topos des verlorenen Postens

Die ambigen Untertöne der *Endlosen Straße* mussten mit Beginn der 1930er-Jahre weichen, als das Genre des Frontstücks noch vor der Macht-ergreifung Adolf Hitlers von der nationalsozialistischen Propaganda zur nachträglichen Heroisierung des Ersten Weltkriegs instrumentalisiert wurde. Die politisch-ideologische Überformung des Fronterlebnisses ging relativ unproblematisch vonstatten, da Stücke der Weimarer Republik, so auch das von Graff und Hintze, Werte wie Kameradschaft und Opferbereitschaft als heroische Tugenden der deutschen Soldaten ausgestellt hatten. Dramen nationalsozialistischer Färbung reihen sich in diese Tradition ein; die soldatische Gemeinschaft, der ›Frontgeist‹, wird zum Vorbild ihrer völkischen Ordnung.²⁶³ Erneut werden heroisch-attentistische Konfigura-

261 So zeigt sich Ihering besorgt über den fatalistischen Ausgang des Dramas: »Wenn es aber heute gespielt wird, nimmt man diesen Fatalismus als endgültig hin, als unabwendbar. Darin liegt die Gefahr des Stückes, das im letzten Grunde die Nerven attackiert, aber nicht den Willen, nicht an die Erkenntnis appelliert. Es lähmt. Aber es rüttelt nicht auf.« (In: Rühle [Hrsg.]: Theater für die Republik, S. 1050) Zu der Besorgnis vgl. auch Warren: War Drama on the Berlin Stage, S. 187.

262 Vgl. James M. Ritchie: Staging the War in Germany. In: Forum for Modern Language Studies 21 (1985), S. 84–96, hier S. 85. Ausführlicher zur Haltung der Nationalsozialisten gegenüber dem Stück Sonnega: Anti War Discourse in War Drama, bes. S. 148–150.

263 Vgl. Ritchie: Staging the War in Germany, S. 84f.; Christiane Weller: Weltkriegsdrama und Nationalsozialismus. In: Christian Klein/Franz-Josef Deiters (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives. Stuttgart 2018, S. 201–222, hier S. 201.

tionen ins Feld geführt, um das Beharrungsvermögen der Soldaten zu glorifizieren. Dafür greifen Theaterautoren auf den aus den Kriegsjahren bekannten Topos des verlorenen Postens²⁶⁴ mit all seinen inhaltlichen wie formal-dramaturgischen Eigenheiten unter Variation einiger weniger Elemente zurück. Die für den Topos charakteristische Darstellung eines waghalsigen Unterfangens in einer Ausnahmesituation (Exzeptionalität) bietet ein Setting mit enormem Heroisierungspotential, das die dem Nationalsozialismus zugeneigten, männlichen Schriftsteller, die zum größten Teil – wie Graff und Hintze auch – der jüngeren Kriegsgeneration entstammen, zur Feier soldatischer Pflichterfüllung für sich zu nutzen wussten. Bezugspunkt der Dramen bildet die Schlacht um Verdun, auch wenn sie nicht immer den eigentlichen Handlungsrahmen stellt. Sowohl Erich Limpachs »In Flandern reitet der Tod« (1932) als auch Alfred Fischers *Front (Die letzten der vierten Kompanie)* (1934)²⁶⁵ spielen im Jahr 1917, nach Verdun also. Während Fischer sein Stück direkt in Damvilliers bei Verdun ansiedelt, wählt Limpach die Region Flandern als Handlungsort²⁶⁶ und spielt auf die Erfahrung von Verdun als zurückliegendes, vergleichbares Ereignis an.²⁶⁷ Im Laufe der 1920er-Jahre hatte sich die Schlacht um Verdun, die zunächst das sinnlos-kontingente Sterben und den verlorenen Krieg ikonisch verdichtete, in das Symbol des deutschen Durchhaltewillens schlechthin verwandelt. Sie verklärt den »namenlosen Soldaten, der, zum Opfer für Deutschland entschlossen, auch auf ›verlorenem Posten«

264 Dies gilt nicht nur für das Theater. Auch faktuale wie fiktionale Erzählungen der 1930er-Jahre inszenieren Kompanien auf verlorenem Posten. Blum: Auf verlorenem Posten, S. 62–79, nennt Ernst Hausners bebilderten Bericht *Col di Lana* (1931), Friedrich Franz von Unruhs Erzählung *Verlorener Posten* (1935), Franz Lehnhoffs Sammlung von Kriegserlebnissen *Auf verlorenem Posten. Taten und Schicksale beherzter Soldaten* (1937) sowie Clemens Laars Kriegsbuch *Kämpfer auf verlorenem Posten* (1939).

265 Erich Limpach: »In Flandern reitet der Tod«. Dramatische Kriegsdichtung in 3 Akten. München 1932. Limpach war in erster Linie als Lyriker und Erzähler bekannt, schrieb aber auch Dramen. – Alfred Fischer: *Front (Die letzten der vierten Kompanie)*. Ein Kriegsdrama in 2 Akten. Mühlhausen 1934. Zu seiner Person liegen keine Informationen vor.

266 Ein weiteres Stück aus demselben Jahr – Franz Erdmanns *Sappenkopf* F – spielt ebenso in Flandern im Jahre 1917. Der Text konnte allerdings nichts ausfindig gemacht werden; vgl. die Ausführungen von Wanderscheck: Deutsche Dramatik der Gegenwart, S. 92, demzufolge es um das Ausharren einer Gruppe Versprengter auf verlorenem Posten zur Inszenierung soldatischer Pflichterfüllung, Opferbereitschaft, Vaterlandstreue sowie der klassenübergreifenden Frontkameradschaft gehe.

267 Vgl. Limpach: »In Flandern reitet der Tod«, S. 20 und 36.

ausgehalten hat«. ²⁶⁸ Die Aktualisierung des Verdun-Mythos in beiden Dramen leistet der Heroisierung Vorschub. Bemerkenswert ist, dass andere historische oder mythische Präfigurate wie beispielsweise die Schlacht bei den Thermopylen oder der ›Zug der Sieben gegen Theben‹ (Aischylos: *Sieben gegen Theben*, 467 v.Chr.), die sich für den Topos des verlorenen Postens durchaus eignen, in den Texten nicht aufgerufen werden.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Texten besteht in der dramatischen Ausformulierung des Topos des verlorenen Postens. Gegenüber Fischer, der die Situation im Schützengraben durch fehlende Versorgung und fehlendes Material so heikel wie möglich gestaltet, ist Limpach zurückhaltender. Sowohl Verpflegung als auch Kommunikation sind in seinem Text gewährleistet, sodass die Aussichtslosigkeit der Situation erst in der resourcentechnischen Unterlegenheit im Vergleich mit den Feinden zum Tragen kommt. Das in den Frontstücken zum Teil genutzte Motiv der erwarteten Ablösung (z.B. Eichler, Graff/Hintze) spart er aus. Von Anfang an sehen die wenigen Figuren, die sich in einem Artillerieunterstand befinden, einem feindlichen Angriff entgegen. Geschützdonner ist von Beginn an zu hören und verstärkt sich im dramatischen Verlauf. Die akustischen und visuellen Reflexe des Kriegs, d.h. der Lärm und das Erlöschen der Kerze, rhythmisieren die Zeit im Drama, ebenso wie die Auf- und Abritte der Figuren, die den Keller vorübergehend verlassen, um ein Telefonkabel zu reparieren oder einen Befehlshaber aufzusuchen. Der antizipierte Angriff hingegen bietet keinen Orientierungspunkt in der Zeit. Wie in der *Endlosen Straße* bildet er zusammen mit den Wartephasen nur einen Teil eines unendlichen, monotonen Kreislaufs:

Schießen – laufen – schlafen – und warten. Am schlimmsten dies Warten auf etwas Großes, Befreiendes – das niemals kommt. Ein Jahr nun schon in feuchten Kellern und ewig tropfenden Unterständen. Seltene Ruhe in elenden Dörfern. Dann endlose Stunden Marsch auf schlechten, fremden Straßen. ²⁶⁹

Das Warten selbst inszeniert »In Flandern reitet der Tod« in den ersten beiden der drei Akte. Sie bestehen hauptsächlich aus Gesprächen der Kom-

268 Lars Koch: Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis. In: ders./Niels Werber/Stefan Kaufmann (Hrsg.): *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2014, S.97–141, hier S.115; vgl. außerdem Becker/Krumeich: *Der große Krieg*, S.229, sowie Gerd Krumeich: *Verdun: Die Schlacht und ihr Mythos*. In: Christian Stachelbeck (Hrsg.): *Materialschlachten 1916. Ereignis, Bedeutung, Erinnerung*. Paderborn 2017, S. 17–35, hier S. 30f.

269 Limpach: »In Flandern reitet der Tod«, S. 5. Der evozierte endlose Marsch erinnert zusätzlich an den Titel von Graffs und Hintzes Stücks.

battanten, zeigen aber auch banale Tätigkeiten des Frontalltags wie die Verteilung von Essen und Post oder das Besorgen von Munition, die die äußere Handlungsarmut kompensieren. Der dritte Akt spielt während der angekündigten Schlacht, die nicht zu sehen ist. Sie findet ihren Ausdruck stattdessen in den wüsten Rufen, die von draußen hereindringen, und zeitigt ihre Folgen in den Verwundungen mancher Figuren. Das Drama endet mit dem Tod des schwer verletzten Widur und der Nachricht über die erfolgreiche Abwehr des gegnerischen Angriffs. Wie in den Dramen der Kriegezeit (s. Kap. III.1.1 und III.1.2) koexistieren an der Tat orientierte Vorstellungen von Heldentum mit dem heroischen Attentismus. Eine Akzentuierung gegenüber den früheren Texten, in denen es maximal zu Verwundungen kommt, erfährt der Heldendiskurs in Limpachs Schauspiel zum einen durch den Tod des Sympathieträgers, zum anderen durch die Betonung der psychischen Leiden der Kombattanten. Ihre Standfestigkeit erscheint nicht wie in manchen der frühen Stücke wie etwa bei Eichler als selbstverständlich, sondern wird als das Ergebnis eines inneren Kampfes präsentiert. Der Protagonist Hagen, der soeben aus dem Genesungsurlaub zurückgekehrt ist, muss stets die Anfälle von Panik in den Griff bekommen. Er ist der Einzige, der zögert und kurz auf der Stelle verharret, als alle anderen am Ende des zweiten Akts zum Kampf stürmen.²⁷⁰ Die Konfiguration bildet in diesem Augenblick erst Hagens Unsicherheit, dann seine Selbstüberwindung ab. Auch wenn sich die restlichen Kombattanten unbeeindruckt von den Einschlägen zeigen und Haltung bewahren,²⁷¹ ist dies mitnichten mit dem gänzlichen Fehlen von Ermüdungserscheinungen oder Überdruß gleichzusetzen, wie dies Pasek tut.²⁷² Mehrere Male wird der Krieg als »Saustall« bezeichnet,²⁷³ die Soldaten fürchten, ihr »Heldenkeller« könne sich in ein »Massengrab« verwandeln²⁷⁴ – möglicherweise eine Anlehnung an *Die endlose Straße* (s. S. 120) –, und kurz vor Ende stellt Hagen den Nutzen des Kriegs radikal infrage: »Was hat das alles für ein' Sinn?«²⁷⁵ Seine Zweifel werden paradoxerweise mit dem Tod seines Freundes Widur kurz vor Dramenschluss ausgeräumt. Hagen erkennt an, dass das Opfer Widurs, der bis zum letzten Moment durchgehal-

270 Vgl. ebd., S. 34.

271 Vgl. etwa ebd., S. 29 und 31.

272 Vgl. Pasek: »The Great Time«, S. 78f.

273 Limpach: »In Flandern reitet der Tod«, S. 21 und 36.

274 Ebd., S. 13, 25 und 36.

275 Ebd., S. 36.

ten und sein Leben bereitwillig in den ›Dienst des Vaterlandes‹ gestellt und verloren hat, nicht umsonst war, sondern zum Erfolg der Operation beigetragen hat. Er überzeugt sich von der Notwendigkeit und Gerechtigkeit der erbrachten und der noch zu erbringenden Opfer, sodass der kriegskritische Impetus relativiert wird. Eine ideologische Legitimierung erfährt Widurs Tod bereits in der zentralen Auseinandersetzung zwischen den beiden Freunden in der Mitte des zweiten Akts. Während Hagen frustriert über die Selbstsucht der ›Kriegsgewinnler‹ und ›Schieber‹ Zweifel am Sinn des Kriegs äußert, stilisiert Widur den Krieg zur gesellschaftlichen Katharsis: Er habe die »Kameradschaft in Not und Tod« zwischen den Frontkämpfern hervorgebracht und werde »die verloren gegangene Gemeinschaft von Blut und Boden wiederherstellen«.²⁷⁶ Die schonungslose Darstellung des Kriegs mit all seinen Toten und Verletzten in »*In Flandern reitet der Tod*« darf deshalb nicht als Verurteilung des Kriegs missverstanden werden. Vielmehr bildet in Limpachs Vision erst die gemeinsame Leiderfahrung die Voraussetzung zur Entfaltung alter Ideale wie Kameradschaft und Opferbereitschaft. Der Autor reproduziert damit die nationalsozialistische Vorstellung von der Neugeburt des deutschen Volks, die ihren Ursprung im Gemeinschaftserlebnis des Kriegs habe.²⁷⁷ Die Verpflichtung der Soldaten gegenüber dem Vaterland besteht nicht nur, wie in den Frontstücken der Kriegsjahre, in der Verteidigung der bedrohten Heimat, sondern erhält einen prospektiven Zweck.

Im Gegensatz zu Limpachs Priorisierung der solidarischen Frontgemeinschaft steht in Alfred Fischers *Front* (1934) die Kameradschaft gleichberechtigt neben Pflichterfüllung, Durchhaltewille, Opferbereitschaft und Vaterlandstreue. Fischer geht es nicht um die ideologische Begründung der völkischen Gesellschaft, sondern um den eigentlichen »Heldenkampf einer kleinen Schar deutscher Soldaten auf verlorenem Posten«,²⁷⁸ wie es in der dem Stück vorangestellten Inhaltsangabe heißt. Die Mannschaft in *Front*, deren Befehl lautet, ihren Stützpunkt unter allen Umständen zu halten, bis eine neue Verteidigungslinie ausgebaut ist, ist von den Versorgungswegen abgeschnitten, das Material erschöpft sich und auf der anderen Seite der Kampfeslinie wurden die Engländer durch ›Schwarze‹ ersetzt, die in der Figurenrede barbarisiert und animalisiert werden. Seit

276 Ebd., S. 28.

277 Vgl. Pasek: »The Great Time«, S. 81–83. Ähnliches stellt Wanderscheck: Deutsche Dramatik der Gegenwart, S. 92, auch für *Sappenkopf F* fest.

278 Fischer: *Front*, S. 2.

zwei Wochen befinden sich die Kämpfer an vorderster Front und seit acht Tagen warten sie unter schwerem Artillerie- und Maschinengewehrfeuer auf den Ersatz. Mit der Meldung, dass die Ersatztruppe nicht kommen wird, verschärft Fischer das Motiv der erwarteten bzw. verzögerten Ablösung, die endgültig ausbleibt und das Warten auf ungewisse Zeit verlängert. Die Kombattanten sehnen sich zwar nach dem Abzug, fügen sich aber in die neue Order, den Posten selbst zu halten. Sie bleiben, weil sie es für ihre Pflicht und den Befehl für unantastbar halten²⁷⁹ – jedoch nicht, weil sie es wollen. So folgt auf die anfängliche Vorfreude ob der baldigen Ablösung, wie auch in Graffs und Hintzes *Endloser Straße*, Enttäuschung. Und auch wie *Die endlose Straße* changiert der Text zwischen Spannung und Auflösung, sodass sich Abwechslung in die eigentliche Ereignislosigkeit schiebt: Schwere Treffer unterbrechen immer wieder das unbekümmerte Kartenspiel der Soldaten, das Hereinbringen von Verletzten oder Gefallenen löst sich mit scherzhaften Unterhaltungen der Kameraden ab. Das Tempo ist in *Front* folglich nicht stetig, sondern beschleunigt und verlangsamt sich stellenweise. Wie in Limpachs Text strukturieren zudem die zahllosen Auf- und Abtritte der Figuren die Wartezeit. In kurzen Abständen verlassen Männer den Unterstand, um Wache zu stehen oder Kontrollgänge zu erledigen, und kehren bald darauf wieder zurück. Durch die hohe Frequenz der damit verbundenen Szenenwechsel simuliert Fischer Bewegung und Aktivität und wirkt dem stagnierenden Zeitempfinden des Wartens entgegen. Darüber hinaus steigern die Abtritte das Gefahrenpotential, da den Figuren außerhalb des Postens stets der Tod droht. Die hohe Sterberate ziehen die Figuren in zynischem Tonfall heran, um die strukturlose Zeit messbar zu machen: »Wenn von 7 bis 9 Uhr drei Mann fallen, wann ist dann der nächste dran mit fallen? [...] Der Nächste ist dann genau um 9 Uhr 40 für die Seligkeit reif!«²⁸⁰ Wie ein roter Faden durchziehen die unzähligen Nachrichten von dem Tod der Wachposten und Patrouillen das Drama.²⁸¹

Im Dramenverlauf intensiviert sich die Situation mit all ihren Belastungen und Gefahren, ohne sich jedoch grundlegend zu verändern, und reibt die Figuren auf. Um kampffähig zu bleiben, überschreiten die Kombattanten immer aufs Neue ihre eigenen Grenzen und bezwingen im agonalen Modus Angst, Albträume und Wahnvorstellungen. Die Schlacht, die in

279 Vgl. ebd., S. 23, 45, 53 und passim.

280 Ebd., S. 36.

281 Am Ende des Dramas sind von dreizehn Mann nur noch zwei unverletzt.

den Aktwechsel des Zweiakters fällt, sehnen die Soldaten in verzweifelter Stimmung herbei, in der Hoffnung, sie möge der um sich greifenden Nervosität ein Ende bereiten.²⁸² Doch sie erbringt die gewünschte Wirkung nicht. Der Kampf erleichtert die Figuren nur vorübergehend vom zermürbenden Warten, aber im Zuge der Erschöpfung können sie im Anschluss Durst, Hunger und Wahnsinn nicht länger unterdrücken. Sie laufen zunehmend Gefahr, an der langen Dauer des Wartens zu scheitern, was die transgressive Dimension des Attentismus einmal mehr hervorkehrt. Doch trotz der Entkräftung und trotz fehlender Einsicht in die Sinnhaftigkeit des Befehls verlässt niemand den Posten und alle ordnen die eigenen Impulse zur Aufgabe ihrem Auftrag unter: »Dann hat die ganze Postensteherei keinen Zweck mehr! Aber trotzdem [...]! Wir müssen uns dann eben abschlagen lassen. Aber bis dahin müssen wir die Stellung halten, auch ohne Waffen, denn es ist befohlen!«²⁸³ In einem Gestus des ›Dennoch‹ bekennen sich die Soldaten zu ihrem wahrscheinlich tödlichen Einsatz und eignen sich so die Entscheidungsmacht darüber an.

Mit dem Eintreffen einer Patrouille auf der Suche nach Überlebenden bei Dramenschluss endet die aufreibende Wartereie. Zugleich erfolgt die überdeutliche Heroisierung mit Nachdruck auf der exzeptionellen Leistung durch einen Leutnant:

Ihr habt Übermenschliches geleistet [...]. Der Divisionär will euch sehen und euch persönlich auszeichnen. Durch euer tapferes Aushalten ist es gelungen, die Reserven heran zu bringen und die neuen Hauptwiderstandslinien ungestört fertig zu stellen. Tausende schulden euch Dank und das Leben. Daß ihr mit solchen Opfern belohnt werden mußtet, tut mir furchtbar weh.²⁸⁴

Es wird klaggestellt, dass die erbrachten Opfer nicht umsonst waren, sondern nötig für den Erfolg der Operation. Erstens wird damit das Viktime ins Sakrifizielle zurückgebogen und zweitens wird den Kombattanten ein höheres Maß an Agency zugeschrieben. Die militärische Operation hing im Wesentlichen von ihrem Durchhaltevermögen ab und konnte nur durch ihre Standhaftigkeit gelingen.

Während die Frontstücke des deutschen Nationalsozialismus durch die Darstellung eines neuen Soldatentypus (Fischer) oder durch die Stiftung eines aus dem Krieg hervorgegangenen Gemeinschaftsideals als Grundlage der Gesellschaft (Limpach) tendenziell vorwärtsgewandt sind, tritt in der

282 Vgl. ebd., S. 38.

283 Ebd., S. 71.

284 Ebd., S. 79.

österreichischen Literatur auch der Blick in die Vergangenheit hervor. In seinem ›Spiel der Mahnung‹ *Isonzo-Legende*,²⁸⁵ das 1924 entstand und uraufgeführt,²⁸⁶ 1929 in Buchform veröffentlicht wurde, koppelt der Austrofaschist Viktor Winkler-Hermaden den heroischen Topos des verlorenen Postens an eine Kritik der österreichischen Erinnerungskultur und etabliert einen österreichischen Gründungsmythos. Der Autor greift zu diesem Zweck die in den 1920er- und 1930er-Jahren populären Isonzoschlachten auf, die ähnlich wie Verdun das Durchhaltevermögen der – in diesem Fall österreichischen – Soldaten glorifizieren sollten.²⁸⁷ Der Standhaftigkeit der Kombattanten in der Zehnten Isonzoschlacht im Mai 1917 ist das erste Bild des Theaterstücks gewidmet. Es spielt im Schützengraben während einer Gefechtspause und zeigt eine deutlich dezimierte und erschöpfte Kompanie, die eine lang verteidigte Stellung gegen die zahlenmäßig überlegenen Italiener nicht halten konnte, aber mit der Hilfe der Reserve zurückerobert wird. Der Krieg wird in der Mimesis ausgeblendet und zu sehen ist nur der erschöpfte Leutnant im Gespräch mit seinem Unteroffizier über die desperate Lage sowie mit einem Fähnrich über den nicht nachlassenden Durchhaltewillen der Mannschaft. Er rühmt die inbrünstige Vaterlandsliebe seiner Soldaten, ihren Gemeinschaftssinn und ihre Opferbereitschaft, aus denen sich ihre unermüdliche Ausdauer speise. Grundiert wird das Durchhaltevermögen mit einem vaterländischen Pflichtethos und heroisiert wird die Bereitschaft der Soldaten, auch in aussichtsloser Lage ihre Pflicht zu tun und den Posten zu verteidigen. Selbst der verwundete Leutnant nimmt am Sturm zur Rückeroberung teil: »Die Pflicht ruft mich, das Vaterland. / Ich bin noch stark genug! Wir halten aus. / Zurück den Feind! Isonzokämpfer halten Wacht!«²⁸⁸ Zur Legitimierung der Kriegsoffer beschwört der Leutnant im feierlichen Jambus nicht nur den Verteidigungskrieg, sondern antizipiert – ähnlich wie bei Limpach und auch für den Fall einer Niederlage – die Geburt

285 Viktor Winkler-Hermaden: *Isonzo-Legende*. Ein Spiel der Mahnung. 3. Ausg. München 1935. Die *Isonzo-Legende* wird in der Forschung sporadisch in Zusammenhang mit dem Typus des »Isonzokriegers« thematisiert, z.B. Hans-Georg Hofer: Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920). Wien u.a. 2004, S. 279f.; Monika Szczepaniak: Militärische Männlichkeiten in Deutschland und Österreich im Umfeld des Großen Krieges. Konstruktionen und Dekonstruktionen. Würzburg 2011, S. 183f.

286 Es handelt sich um ein Gelegenheitsstück. Anlass war eine Wanderfahrt junger Leute zu den Kriegsstätten im Karst.

287 Vgl. Hofer: Nervenschwäche und Krieg, S. 274–279.

288 Winkler-Hermaden: *Isonzo-Legende*, S. 21.

eines »trutzige[n] Geschlecht[s]« in Österreich, das aus den »Heldentaten« und dem »Opfermut« der Kombattanten hervorgehen werde.²⁸⁹ Das zweite und letzte Bild, das den Fokus von den als rühmlich propagierten »Heldentaten« auf das »Heldengedenken« in der österreichischen Erinnerungskultur verschiebt, gibt der Vorhersage des Leutnants recht, auch wenn sich die Erinnerung an die Isonzokämpfer zunächst als Verfallsge-schichte darstellt. Denn während im Zwischenspiel, das im Mai 1918 und somit noch zu einer Zeit österreichischer Vorstöße und der Erwartung des endgültigen Siegs situiert ist, die Bevölkerung die Gefallenen dankerfüllt in Ehren hält (»Wir danken jenen Helden, die so treu / zwei Jahre am Isonzo Wacht gehalten«²⁹⁰), scheinen ihre Taten im Sommer 1927, wie das zweite Bild anfangs vorführt, in Vergessenheit geraten zu sein. Darin trifft der Geist des gefallenen Leutnants²⁹¹ auf den Fähnrich, der gemeinsam mit seinem Sohn Heinrich das Schlachtfeld besucht. Der Fähnrich muss den Leutnant, der vor seinem Tod von Anerkennung und Dankbarkeit geträumt hatte, vom wahren Zustand der Gesellschaft unterrichten: Nicht nur, dass der Krieg infolge der Unabhängigkeitsbestrebungen der ethnischen Minderheiten in der Doppelmonarchie, die nun eigene Nationen bilden, verloren sei, auch die »Heldentaten« der Isonzokämpfer seien aus dem kulturellen Gedächtnis verschwunden.²⁹² Allerdings kann der Einspruch Heinrichs, der stellvertretend für die Jugend des Landes steht, den Leutnant versöhnlich stimmen. Denn er bezeugt, dass sich die Hoffnung des Leutnants auf die Herausbildung einer neuen Generation in Erinnerung an die Kriegsoffer doch erfüllt habe. Heinrich erkennt in der soldatisch-heroischen Opferbereitschaft »den Weg, der aufwärts führt«, und »den höchsten Sinn des Lebens«: »Das Opfer unsres Lebens für das Volk!«²⁹³ Ähnlich wie Limpach erklärt auch Winkler-Hermaden den Krieg zur Geburtsstunde eines neuen Menschen, der mit seinen Tugenden wie Pflichtbewusstsein und Opferbereitschaft zum nachahmenswerten Vorbild der neuen Generation werde und dem neuen Nationalverständnis

289 Ebd., S. 17.

290 Ebd., S. 25.

291 Die Auferstehung der Frontsoldaten war damals ein verbreitetes Motiv. Ein bekannteres Beispiel stellt das pazifistische Drama *Wunder um Verdun* (1931) des Österreichers Hans Chlumberg dar, das die Gefallenen von Verdun in einem Totentanz auferstehen lässt, ein »falsches« Heldengedenken, das sich nur an kommerziellen Aspekten orientiert, anprangert und gleichzeitig für Völkerversöhnung eintritt.

292 Vgl. Winkler-Hermaden: Isonzo-Legende, S. 34–37.

293 Ebd., S. 38.

den Weg bereite. Der Erinnerung an den Krieg und die Toten schreibt er hingegen mehr Bedeutung zu als die deutschen Autoren Limpach und Fischer, was in Anbetracht der Neugründung der Republik Österreich nicht überrascht. Die österreichische Literatur der 1920er-Jahre ist in der Tat mehr vom Zerfall des Habsburgerreichs und damit dem Verlust alter Normen und Werte als von der Kriegsniederlage geprägt.²⁹⁴ Winkler-Hermaden verbindet die Rückwärtsgerichtetheit der Erinnerung mit der Zukunft, in der die Kriegsoffer ihre eigentliche Bedeutung entfalten. Es geht ihm nicht um die Darstellung einer konkreten Schlacht, sondern um die Tragweite der heroischen Bewährung für die zukünftige Generation. In diesem Sinne abstrahiert sein Verzicht auf jegliche inszenatorischen Effekte, die den Krieg durch Geschützdonner oder Leuchtraketen akustisch und visuell simulieren, von der historischen Lage. Wo Limpach und Fischer, wie auch die Autoren der frühen Dramen Schmidt, Eichler und Seiffert oder die britischen Dramatiker Sherriff, Hodson und MacGill, auf eine realistische Darstellung etwa durch die möglichst authentische Einrichtung der Unterstände oder die abgetragenen Uniformen setzen, schafft Winkler-Hermaden eine Atmosphäre des »Überzeitlichen«²⁹⁵, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbinden.

Die nationalsozialistischen Dramen »*In Flandern reitet der Tod*« und *Front* – weniger die *Isonzo-Legende*, die verglichen mit den anderen Texten recht ungewöhnlich während einer Gefechtspause spielt und zudem von dem realistischen Anspruch absieht – reaktivieren Strategien der Frontstücke der Kriegszeit und modifizieren manche Aspekte. Das narrative Setting und die dramaturgischen Gestaltungselemente wie Teichoskopien und Botenberichte übernehmen sie. Die Vermittlung des Kriegs über akustische und visuelle Elemente stellt hingegen eine Neuerung dar. Limpach und Fischer, aber auch Winkler-Hermaden heroisieren, wie die Autoren der frühen Texte, nicht nur die beharrliche Standfestigkeit der Kombattanten, sondern auch ihren beherzten Kampfesmut in Sturm und Verteidigung. Führungsfiguren wie Offiziere und Hauptmänner stehen gleichberechtigt neben den niederen Rängen, welche die Mehrheit der Figuren stellen, und alle gehen in der homogenisierenden Frontgemeinschaft auf. Was die späten deutschen Stücke allerdings weniger prominent aufnehmen, ist die Ideologie des Verteidigungskriegs. In Winkler-Hermadens Text ist die Denkfigur indes weiter wirksam. Die Aussicht auf den

294 Vgl. Hüppauf: *Kriegsliteratur*, S. 187; Szczepaniak: *Militärische Männlichkeiten*, S. 164.

295 Winkler-Hermaden: *Isonzo-Legende*, S. 40.

endgültigen Sieg, der noch nicht erreicht, aber sicher ist, fällt in allen drei Dramen weg. Das Hauptaugenmerk liegt stattdessen auf dem Durchhaltevermögen der Soldaten gerade in einem aussichtslosen Krieg, sodass der Attentismus von seinem Zweck – dem Sieg in der Schlacht wie im Krieg – entkoppelt und als ethische Haltung aufgewertet wird. Durch explizit geäußerte Zweifel an der Kriegsführung oder durch den Auftritt wahnsinnig gewordener Figuren erfährt das transgressive und agonale Potential der Frontsituation gegenüber den frühen Dramen eine Ausdruckssteigerung. Ganz ähnlich wie zwischen 1914 und 1918 wird zudem ein Pflichtethos ins Feld geführt, nach dem die Order durch Vorgesetzte Priorität gegenüber persönlichen Bedürfnissen hat. Während die Figuren in Eichlers oder Seifferts Texten leicht zu einem *Warten-Wollen* finden, bleibt es in Limpachs und Fischers Dramen bei einem *Warten-Müssen*, was der Heroisierung keineswegs Abbruch tut. Vielmehr wird damit ein idealer Soldatentypus für einen kommenden Krieg entworfen, der auf einen Befehl stets der vaterländischen Pflicht gemäß reagiert (Exemplarität). Die Dramenschlüsse machen dabei deutlich, dass die Direktiven nicht willkürlich sind, sondern Teil eines größeren Plans, den die Kombattanten an der Front nicht überschauen können, für dessen Umsetzung ihr Durchhalten gleichwohl unabdingbar ist. Indem die Texte suggerieren, eben das Ausharren und Aushalten üben einen entscheidenden Einfluss auf den Kriegsverlauf aus, konzentrieren sie die Agency auf die Wartenden, deren Handlungsmacht lediglich situativ eingeschränkt ist. Auch in der Figurenrede wird die Fremdbestimmung in ein intentionales Handeln umgewertet, insofern sich die Kombattanten die Zwangslage letztlich aneignen und sie bewusst bejahen. Die Heroisierung zielt – wie in den Frontstücken der Kriegsjahre und wie auch bei Graff/Hintze – unstreitig auf die Bereitschaft der Figuren, sich der Order zum Ausharren zu fügen und das Warten zu ertragen, kurzum auf ihre Grundhaltung und ihre Beharrlichkeit, weniger auf eine konkrete Tat.

III.4.3. Die Humanisierung militärischen Heldentums: René Bertons *La lumière dans le tombeau* (1928)

Ebenso wie in Deutschland und Großbritannien stieg auch in Frankreich das Interesse am konkreten Frontschicksal aus soldatischer Perspektive

Ende der 1920er-Jahre bedeutend an,²⁹⁶ erreichte seinen Höhepunkt in den frühen 1930er-Jahren und hielt bis etwa 1936/37 an, als mit der steigenden Wahrscheinlichkeit eines neuen bewaffneten Konflikts der Krieg aus den Theaterhäusern verbannt wurde.²⁹⁷ Erste Versuche, die Fronterfahrung auf die Bühne zu bringen, reichen bis in die Mitte der 1920er-Jahre zurück, als Henri Barbusses Frontroman *Le Feu* (1916) 1924 von der Schauspielerin Louise Lara für die Bühne adaptiert wurde.²⁹⁸ In der Bühnenumfassung wird das Schicksal der Soldaten jedoch eher berichtet als mimetisch dargestellt und forciert wird die in der Vorlage vorsichtig ange-deutete sozialistische Botschaft: die Utopie einer Weltrevolution und eines internationalistisch-kommunistisch geprägten Pazifismus. Der in den voneinander unabhängigen Bildern behandelte Kriegsalltag und damit auch das Warten interessieren nicht an sich, sondern liefern den zunehmend politisierten Soldaten Anlass für Gespräche über die Ungerechtigkeit des Kriegs und über die ›wahren‹ Schuldigen: all diejenigen, die finanziell vom Krieg profitieren.

Eine erneute Hinwendung zum Frontschicksal erfuhr das französische Theater mit dem Zweiakter *La lumière dans le tombeau* (*Gott mit uns!*) von René Berton, der am 7. Dezember 1928 im Pariser Théâtre Grand Guignol uraufgeführt wurde.²⁹⁹ Wie Barbusse bzw. Lara propagiert Berton die Idee der Fraternisierung, doch in der Stoffwahl erinnert sein Schauspiel mehr an die deutschen Theaterstücke des Faschismus. Das Drama, das im Mai 1918, also zur Zeit der deutschen Frühjahrsoffensive, in der Champagne spielt, greift wie diese den Topos des verlorenen Postens auf, nutzt ihn in-

296 Vgl. Delaunay/Scaviner: *Plus jamais ça!*, S. 166.

297 Vgl. Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 115.

298 Die Theaterfassung wurde nie veröffentlicht, Auszüge sind abgedruckt in: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): *Le théâtre monte au front*. Paris 2008, S. 398–405. Zur Theaterfassung vgl. Lénor Delaunay: *Le théâtre ouvrier pacifiste des années 1920: une communauté de souffrance en scène*. In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): *Le théâtre monte au front*. Paris 2008, S. 193–207, hier S. 195–200; dies.: *Le Feu en scène: Usages et circulations d'une œuvre de guerre*. In: Gislinde Seybert/Thomas Stauder (Hrsg.): *Heroisches Elend. Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kultur / Misères de l'héroïsme. La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes / Heroic Misery. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2014, S. 1179–1189.

299 René Berton: *La lumière dans le tombeau* (*Gott mit uns!*). Pièce dramatique en deux actes. In: *La Petite Illustration* 443 (1929), S. 2–15. Berton spielt in der Forschung keine Rolle und wird nur in Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 200–212, besprochen.

des nicht zur Glorifizierung militärisch-soldatischen Heldentums. Die Heroik von Bertons Protagonisten gründet zwar auch in Affektkontrolle und Selbstüberwindung, ist aber anders gelagert und kommt erst in ihrer humanistischen Haltung gegenüber dem Feind zum Ausdruck. Der verlorene Posten ist bei Berton nicht eine heroische Bewährungsprobe, sondern ein Raum, in dem im Gegenteil ein unkriegerisches Heldentum möglich wird. Zunächst aber zeigt das Stück den Kriegsalltag der Kombattanten. Untätig sitzen ein Hauptmann und seine drei Soldaten im Unterstand und vertreiben sich die Zeit mit Briefeschreiben, Gesprächen über die Heimat und die Front oder Berichten am Fernsprengerät, während von draußen der Krieg über stetigen Geschützdonner und Einschläge hineindrängt – dieser Kontrast zwischen dem wenig dynamischen Raum des Schützengrabens und dem außerhalb der Bühne tobenden Krieg ist, wie verschiedentlich erwähnt, symptomatisch für das Genre des Frontstücks. Die Ereignislosigkeit gibt den Figuren hier Gelegenheit, sich über die räumlichen Schranken und die zeitliche Unbeschränktheit wie Unstrukturiertheit auszutauschen: »Et, depuis quatre ans, on nous oblige à nous cacher sous la terre comme des taupes! En fait d'air embaumé, on respire des gaz asphyxiants«,³⁰⁰ beklagt sich Laussel, und Manzac antwortet auf die Frage nach dem Datum: »Mais, je n'en sais rien, mon vieux, et je m'en f...!... Qu'est-ce que tu veux que ça me fasse de savoir que nous sommes en mars ou en décembre et que ce aujourd'hui s'appelle lundi ou samedi?... Je vis en dehors du temps et je m'en trouve bien. Je ne sais même plus l'âge que j'ai.«³⁰¹ Eine Struktur kann der Krieg mit den immer wiederkehrenden Einschlägen mithin nicht vorgeben. Eine Veränderung der äußeren Situation bringt alsdann aber das Ende des ersten Akts, als eine Granate den Eingang zum Unterstand sowie die Telefonleitungen zerstört. Die Figuren sitzen fest und müssen auf Rettung warten, die schon am morgigen Tag, aber auch erst viele Tage später eintreffen kann. Während die drei Soldaten rasch resignieren und um ihr Leben fürchten, kann ihnen Capitaine Caussade genügend Courage und Vertrauen einflößen, sodass sie wieder neuen Mut schöpfen. Der zweite Akt setzt zehn Stunden später ein und verspricht eine Wendung, da die vier Kombattanten einen deutschen Soldaten und Spion entdecken, der bei der Detonation miteingesperrt wurde. Er berichtet von einer im Unterstand deponier-

300 Berton: *La lumière dans le tombeau*, S. 5. Der Maulwurfsvergleich findet sich schon in Seifferts *Dennoch durch!* (s. S. 67f.).

301 Berton: *La lumière dans le tombeau*, S. 3.

ten Bombe, die eigentlich dem Generalstabschef, den die Deutschen hier vermuteten, zugedacht war. Mit einem Zeitzünder versehen, soll sie binnen fünfzehn Minuten explodieren. Das Versteck verrät er jedoch nicht, sodass sich die französischen Soldaten auf die Suche nach dem Sprengstoff begeben. Nur Capitaine Caussade bleibt zurück und verwickelt den Deutschen in ein Gespräch – beide sind ehemalige Philosophieprofessoren – über die ›Vaterlandspflicht‹. Hermanns ›Pflicht‹ entlarvt er als unreflektierten Nationalismus und sein Selbstopfer als nutzlos, da er nur vier unbedeutende Frontkämpfer und kein ranghohes Mitglied der deutschen Armee mit in den Tod nehmen würde. Caussade appelliert außerdem an Hermanns Menschlichkeit, die darin bestünde, sie, die wehrlos seien, zu verschonen:

Nous sommes ici cinq hommes échappés de l'enfer qui retrouvons notre intelligence et notre raison en oubliant les horreurs et la sauvagerie glorieuse de là-haut... Et de cet *asile* inespéré où rayonne la *lumière* de notre esprit et de notre conscience, où nous pouvons, pour un moment, vivre en *hommes*, vous voulez faire un tombeau où vous vous ensevelissez vous-même?³⁰²

Caussade erkennt in dem Ort des verlorenen Postens die Gelegenheit, sich von den entmenslichenden Zwängen des Soldatentums zu befreien. Er verbannt den Krieg mit all seinen Implikationen wie dem Gebot, den Feind zu hassen und zu töten, aus dem Unterstand und erklärt ihn zu einem Zufluchtsort (»*asile*«). Auf theatraler Ebene wird der Raum als geschützter Raum inszeniert, indem keine Granaten oder dergleichen mehr zu hören sind, der Krieg keinen Zutritt mehr hat. Caussade begegnet Hermann nicht mehr als Soldat, sondern als Mensch. Fraternisierung wird möglich, aber eben nur jenseits des militärischen Bereichs. Den Titel des Stücks aufgreifend, erklärt Caussade die gegenseitige Annäherung zur Lichtquelle (»*lumière*«), welche den Keller, der einem Grab (»*tombeau*«) gleiche, und das Dunkel des Kriegs zu erhellen vermöge, welche also die Grausamkeit des Kriegs durch christliche Nächstenliebe ersetzen könne. Folgerichtig bietet Caussade dem Deutschen an, ihn nicht zu verraten. Bei Hermann stellen sich zwar Zeichen des Einverständnisses ein, aber er überwindet die Animosität nicht. Gerade an Hermann, aber auch an den drei französischen Soldaten, die zuerst mit Groll auf den Deutschen reagieren, zeigt sich, dass Affekten wie Feindseligkeit, Revanchismus, Wut oder Verzweiflung erst in einem agonalen Kampf mit sich selbst

302 Ebd., S. 12 (Hervorh. d. Verf.).

entsagt werden muss, um die Annäherung zu ermöglichen. Hermanns Sinneswandel setzt erst ein, als die Rettungsmannschaft kurz vor Ablauf des Countdowns eintrifft, Caussade sie bittet, die Bergung aus Sicherheitsgründen abubrechen, diese aber darauf besteht, sie zu befreien. Darin erkennt Hermann eine andere, kameradschaftlichere Form der Opferbereitschaft. Er selbst war mit seiner einsamen Mission schon zum Tode verurteilt, während der Rest seiner Truppe abziehen konnte. In diesen Moment entschließt sich Hermann, die Bombe zu entschärfen. Doch das Angebot, den Keller in französischer Uniform sicher zu verlassen, lehnt er ab und er stirbt durch eine Detonation. Sein auf einer nationalistisch-revanchistischen Gesinnung fußendes Pflichtgefühl überwältigt ihn in diesem Moment wieder. Die französischen Figuren hingegen halten die Humanitas als Antrieb ihres Handelns aufrecht, wenn sie am Ende des Stücks vor dem Gefallenen salutieren und damit dem Feind die letzte Ehre erweisen. Insgesamt lehnt das Stück also ein Heldentum der Tat aus blindem Gehorsam ab, für das Hermann anfangs steht, weil es die Situation verkennt und den Kreislauf des Hasses und der Gewalt perpetuiert. An dessen Stelle tritt ein bescheideneres, humanistisches Heldenmodell, das den Teufelskreis gerade durch das Unterlassen der Tat durchbricht. Das heroische Handeln ist hier mehr als nur die vaterländische Pflichterfüllung und steht nicht im Zeichen einer nationalistischen Werteordnung. Es erschöpft sich nicht in der blinden und fatalistischen Befolgung des Befehls, sondern erfordert einen auf ethisch-humanistischen Maximen fußenden und vernunftbasierten Eigensinn, der zum Unterlassen der vom Vaterland geforderten Tat befähigt. Indem die Erwartungen an ein tatorientiertes, militärisches Heldentum unterwandert werden, wird die Begegnung nicht als Kombattanten, sondern als Menschen (wieder) möglich. *La lumière dans le tombeau* schildert mithin nicht nur das Fronterlebnis aus Sicht einfacher Soldaten und niederer Offiziere, sondern vermittelt über den Heldendiskurs eine Weltanschauung, die im Krieg scheinbar untergegangen war.

Im Frankreich der 1930er-Jahre trat die ideologische Vereinnahmung des Frontschicksals, wie bei Barbusse/Lara und Berton, zurück. Frontdramen wie Paul Vialars *Les Hommes* (1931) oder Georges Bernanos' *La loi d'amour* (1932) lehnen das militärische Heldentum in einem rationalisierten Krieg radikal ab,³⁰³ jedoch ohne die Utopie einer heroischen

303 Insgesamt überwiegen in Frankreich pazifistische Kriegsdramen; vgl. dazu den Überblick bei Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 108–152

Humanitas oder einer kommunistischen Weltrevolution. Für Vialar beispielsweise, eigentlich als Erzähler bekannt, ist der Krieg, wie er im Vorwort seines Dramas schreibt, keine »charge héroïque«, keine »action d'éclat«, sondern »une peine continuelle, une atroce déchéance dans la condition de l'homme«.³⁰⁴ Entsprechend zeigen die Szenen an der Front – der Fünfkakter versucht, möglichst alle Aspekte des Kriegs abzubilden, und inszeniert neben dem Frontalltag auch Mobilmachung, Märsche, Ruhephasen – widerwillige Soldaten, die dem Kriegsgeschehen wehrlos ausgeliefert sind. Insbesondere das zweite Bild des vierten Akts, das unmittelbar nach einem Offensivangriff, bei dem die Soldaten schutzlos ins Feld geschickt werden, einsetzt und sich den zwei Versprengten im *No Man's Land*, verwundet, alleine und auf Rettung hoffend, zuwendet, betont ihre Handlungsohnmacht und unterstreicht den Status der Kombattanten als »victims«. Die Szenerie ist zwar ähnlich gewählt wie in den faschistischen Dramen Deutschlands – das realistische Setting im Unterstand, die Abbildung des Kriegs über den Lärm der Granateinschläge, das Fehlen feindlicher Soldaten auf der Bühne, die Integration banaler Tätigkeiten, das Aushalten feindlicher Artillerie in II,1 und die Erwartung des Befehls zum Angriff in III,1 –, aber *Les Hommes* schließt die in Deutschland so prominenten Diskurse um Pflicht, Vaterland und Kameradschaft, die das Handeln der Figuren als ein exemplarisches und heroisches stilisieren, aus. Dass die Kombattanten auf ihrem Posten bleiben, ist in *Les Hommes* nicht durch ein Pflichtethos, sondern, ähnlich wie in MacGills *Suspense*, durch äußeren Zwang zu erklären.

Das Frontschicksal der Soldaten und ihre Ergebenheit in das Fatum Krieg, so lässt sich zusammenfassen, wird in Frankreich, im Gegensatz zu Deutschland, nicht genutzt, um ein militärisches Heldentum oder gar eine nationalistische Gesellschaftsordnung zu begründen. So ist es doch bezeichnend, dass keines der Stücke Verdun als Schauplatz wählt, das in Frankreich als *lieu de mémoire* (Pierre Nora) rasch zum Symbol für das Durchhaltevermögen der Armee und der Opferbereitschaft der gesamten Nation geworden war.³⁰⁵ In den Theatertexten wird vielmehr

und 179–199: Er listet seit Mitte der 1920er-Jahre elf Antikriegsdramen, darunter auch das bereits besprochene *La paix* von François Porché (1932) sowie den weit bekannten Text von Maurice Rostand, *L'homme que j'ai tué* (1930), demgegenüber stehen nur vier kriegsverherrlichende Dramen, z.B. René Benjamins *Fritz Neumann* (1934).

304 Paul Vialar: *Les Hommes*. Ceux de 14–18. Paris 1964, S. 11.

305 Zum Mythos »Verdun« als französisches Durchhaltenarrativ vgl. Krumeich: Verdun, S. 28–30.

ein alternatives Narrativ entworfen, welches das Publikum desillusioniert. Die Enttäuschung, die eine Mutter in Vialars *Les Hommes* darüber äußert, dass ihr Sohn nicht bei Verdun gefallen ist,³⁰⁶ nimmt die Rezeption im Theatertext vorweg. Anstelle von Verdun wählten die Autoren die Ebenen an der Marne, wo der deutsche Vorstoß aufgehalten wurde, so in Barbusses/Laras *Le Feu* und (neben anderen Orten) in Vialars *Les Hommes*. In ihrer kriegskritischen Ausrichtung und den Zweifeln am heroischen Attentismus zugunsten der Opferperspektive jedenfalls ähneln die französischen Theatertexte den britischen sehr, auch wenn die Wartesituation hier weniger prominent ausformuliert ist.

306 Vgl. Vialar: *Les Hommes*, S. 137.

