

IV. Warten an der Heimatfront

IV.1. Frauenstücke als Propaganda

Nahezu alle der im vorangegangenen Kapitel behandelten Frontstücke stellen selbstgenügsame Männerwelten dar, zu denen Frauen keinen Zutritt haben. Frauen treten nicht auf und sind, wenn überhaupt, nur als »Sehnsuchtsbilder« oder Zeichen der zu beschützenden Heimat in den Gesprächen der Kombattanten präsent.¹ Die Totalisierung des Kriegs hatte es indes mit sich gebracht, dass auch die Heimatgesellschaften intensiv in die Kriegsanstrengungen einbezogen waren. Die Ressourcenknappheit – in Deutschland und Österreich mehr noch als in Frankreich und Großbritannien – verursachte an der »Heimatfront« erhebliche Entbehrungen; es fehlte an Lebensmitteln und Rohstoffen, die Versorgung versagte, die Bevölkerung litt an Hunger, Kälte und Geldnot. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich das Durchhalten auch fernab der Front zu einem neuen Leitbild, das der Bevölkerung, vor allem ihrem weiblichen Teil, ähnliche Tugenden wie den Soldaten abverlangte.² Ihr Durchhaltevermögen war letztlich unabdingbar, um die Produktion in der Rüstungsindustrie und damit die Versorgung der militärischen Front zu gewährleisten. So mussten die Frauen auf dem Arbeitsmarkt die eingezogenen Männer ersetzen und die vakanten Stellen füllen, etwa in den Munitionsfabriken.³ Zugleich wurde von ihnen erwartet, die Abwesenheit der Ehemänner und Söhne klaglos zu ertragen und sich auch von Lebensmittel- und Ressourcenknappheit nicht entmutigen zu lassen.

1 Vgl. auch Baumeister: *Kampf ohne Front?*, S. 373.

2 Vgl. dazu Fries: *Die große Katharsis*, S. 248; Reimann: *Der große Krieg der Sprachen*, S. 125f.

3 Zum kriegsbedingten Eintritt der Frauen in die Arbeitswelt (sowie zu ihrer Demobilisierung vom Arbeitsmarkt nach 1918) vgl. Ute Daniel: *Der Krieg der Frauen 1914–1918. Zur Innenansicht des Ersten Weltkriegs in Deutschland*. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich (Hrsg.): *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkrieges*. Essen 1993, S. 157–177; Birthe Kundrus: *Geschlechterkriege. Der Erste Weltkrieg und die Deutung der Geschlechterverhältnisse in der Weimarer Republik*. In: Karen Hagemann/Stefanie Schüler-Springorum (Hrsg.): *Heimat – Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege*. Frankfurt a.M./New York 2002, S. 171–187; Michelle Zancarini-Fournel: *Travailler pour la patrie? In: Évelyne Morin-Rotureau (Hrsg.): 1914–1918: combats de femmes. Les femmes, pilier de l'effort de guerre*. Paris 2004, S. 32–46.

Der neuen gesellschaftlichen Stellung der Frau trugen die Theater in der Kriegszeit kaum Rechnung. Die selbstständige, berufstätige Frau wurde entweder gar nicht zum Thema gemacht oder ab Mitte des Kriegs in Revuen karikiert und abgewertet.⁴ Demgegenüber überschwemmten Stücke über duldsame Gattinnen und Mütter sowie hingebungsvolle Krankenschwestern die westeuropäischen Bühnen über alle Kriegsjahre hinweg.⁵ Im Theater, das sich somit zu einer genderpolitisch reaktionären Einrichtung entwickelte, behielten die Frauen ihre traditionelle, häusliche Rolle weitestgehend bei.⁶ Die erwähnte Geschlechtersegregation der Frontstücke ist auch in vielen dieser Dramen wirksam, da sich das Personal hauptsächlich aus Frauen zusammensetzt und die Texte vornehmlich die weibliche Kriegserfahrung behandeln. Durch die Zensur waren Autorinnen und Autoren natürlich nicht frei in der Gestaltung von Handlung und Figuren. Ihre Stücke mussten sich unbedingt in den normativen Geschlechterdiskurs der Zeit einfügen sowie auf eine übermäßige Darstellung der Leiden an der ›Heimatfront‹, der ausufernden Versorgungskrise sowie der um sich greifenden Kriegsmüdigkeit oder gar Kritik an den unverhältnismäßigen Opfern und Entbehrungen verzichten. Es galt, das Elend abzumildern und trotzdem die freiwillige Hingabe und Opferbereitschaft der weiblichen Zivilbevölkerung zu würdigen.⁷ So zeigen die Dramen Deutschlands, wo die Versorgungslage weitaus schlechter war als in den anderen kriegführenden Ländern, ideale Frauentypen, die sto-

4 Vgl. Krakovitch: *Women in the Paris Theatre*, S. 60f. und 73f.

5 Vgl. Krivanec: *Kriegsbühnen*, S. 165; Sos Eltis: *From Sex-War to Factory Floor: Theatrical Depictions of Women's Work during the First World War*. In: Andrew Maunder (Hrsg.): *British Theatre and the Great War, 1914–1919. New Perspectives*. Houndmills u.a. 2015, S. 103–120, hier S. 103; Maunder: *Introduction*, S. 19; ders.: *Theatre*, S. 66; McCready: *French Theater and the Memory of the Great War*, S. 8; Mallory Patte-Serrano: *Une représentation théâtrale du »dévouement« des femmes: l'infirmière, la marraine et l'ouvrière*. In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): *Le théâtre monte au front*. Paris 2008, S. 117–131.

6 Lediglich die bis Mitte des Kriegs aufgeführten Spionagedramen wie Jean-François Fonsons *La Kommandantur* (1915), in denen Frauen die aktive Rolle zukam (vgl. Krakovitch: *Women in the Paris Theatre*, S. 64f.; dies.: *Sous la patrie, le patriarcat: la représentation des femmes dans le théâtre de la Grande Guerre*. In: Chantal Meyer-Plantureux [Hrsg.]: *Le théâtre monte au front*. Paris 2008, S. 99–115, hier S. 102), sowie die seit Mitte des Kriegs beliebten frivolen Komödien und Operetten (vgl. Eltis: *From Sex-War to Factory Floor*, S. 103f.; Krakovitch: *Women in the Paris Theatre*, S. 74) brachen mit dem konventionellen Frauenbild.

7 Vgl. Forcade: *La censure en France*, S. 343–345; Krakovitch: *Sous la patrie, le patriarcat*, S. 100.

isch-heroisch die Heimkehr des Mannes bzw. Sohnes oder aber das Ende des Kriegs erwarten. Sie waren für ein weibliches Publikum bestimmt, weisen einen didaktischen Impetus auf und führen nachahmenswerte Verhaltensweisen vor (Kap. IV.1.1). Während die patriotischen Frauenstücke mehrheitlich einen sehr ernsten Ton anschlagen, werden in Revuen und Vaudevilles die Alltagsnöte der Zivilbevölkerung humoristisch verarbeitet (Kap. IV.1.2). Britische Dramen wiederum abstrahieren von der eigentlichen Kriegssituation und transponieren das Warten in ein anderes stoffliches Sujet (Kap. IV.1.3). Französische Stücke heben in ihrer Mehrheit weniger auf das passive Erleiden ab, sondern zielen auf die Wehrhaftigkeit der französischen Frau. Mithilfe historischer oder christlich-mythischer Präfiguren inszenieren sie die weibliche, standhafte Abwehr der deutschen Eindringlinge (Kap. IV.1.4).

IV.1.1. Das ›stille‹ Heldentum der Mütter und Ehefrauen: Normative Verhaltensdidaxen

Weibliche Verhaltensweisen waren während des Kriegs durch die Propaganda stark reglementiert. Es existierten klare Vorstellungen darüber, wie die ideale Frau während der Abwesenheit des Gatten oder Sohnes und auch bei deren Tod zu reagieren hatte. Bildmedien wie Plakate und Postkarten bildeten gefasste, treue Frauen während der Mobilisierung oder in Erwartung der Heimkehr der Männer ab (s. Abb. 2 und 3),⁸ Aufsätze und Erzählungen porträtierten beherrschte Frauen nach dem ›Heldentod‹ eines Geliebten,⁹ und auch das Theater trug seinen Teil zur Schaffung und Zementierung dieses Frauenbilds bei. Viele Amateurschriftstellerinnen und vor allem -schriftsteller verfassten kurze, patriotische Schauspiele für die Laienbühne, die sich an ein junges weibliches Publikum wandten und die Mädchen und Frauen zu einem ›vaterländischen‹ Handeln erziehen sollten. Ein Großteil der deutschen Frauenstücke wurde von Pädagogen verfasst und erschien z.B. in der von dem brandenburgischen Lehrer und

8 Vgl. Jane Potter: *Boys in Khaki, Girls in Print. Women's Literary Responses to the Great War 1914–1918*. Oxford 2005, S. 70–75.

9 Vgl. Aibe-Marlene Gerdes: *Der Krieg und die Frauen. Geschlecht und populäre Literatur im Ersten Weltkrieg. Eine Annäherung*. In: dies./Michael Fischer (Hrsg.): *Der Krieg und die Frauen. Geschlecht und populäre Literatur im Ersten Weltkrieg*. Münster/New York 2016, S. 9–27, hier S. 22.



Abb. 2: Britisches Rekrutierungsplakat nach einem Entwurf von Edgar Kealey (1915), Farblithographie, 75,9 x 50,5 cm, Imperial War Museum, PST 2763



Abb. 3: Österreichische Postkarte (o.J.), Privatsammlung von Maureen Healy

Schriftsteller Paul Matzdorf herausgegebenen Reihe *Jugend- und Volksbühne*¹⁰ oder in der Reihe *Höflings Mädchenbühne* des Münchner Höfling-Verlags.¹¹ Die Titel der Dramen apostrophieren die Adressatinnen direkt und formulieren konkrete Handlungsanweisungen: *Klage, aber verzage nicht!* (1915) von Vollrath von Lépel, Schauspieler an einer Dilettantenbühne in Thüringen, oder *Haltet aus!* (1917) von Matzdorf. Die Appelle richteten in den meisten Fällen männliche Autoren an weibliche Zuschauerinnen oder Leserinnen. Zwar griffen im Ersten Weltkrieg auch viele Frauen zur Feder und verfassten Gedichte und Prosa, aber im Theater reüssierten sie nicht als Dramatikerinnen oder Regisseurinnen, sondern lediglich

10 Julie Knieses *Wir halten durch!* (1915), Rudolf Liebigs *Helden der Heimat* (1915), Fritz Wagners *Die Liebe siegt* (1916), Paul Matzdorfs *Haltet aus!* (1917).

11 Vollrath von Lépels *Heldinnen daheim* (1916), Heinrich Röttigs *Das Opfer der drei Schwestern* (1918). – Die genannten Gelgenheitsstücke wurden in der Forschung nicht aufgearbeitet, über die Verfasser, die Dramentexte und auch über Inszenierungen ist kaum etwas bekannt.

als Schauspielerinnen.¹² Die Religionslehrerin und Autorin von Kinder- und Jugendliteratur Julie Kniese stellt mit ihrem Schauspiel *Wir halten durch!* (1915) eine Ausnahme dar. Im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen imaginiert sie sich als Teil der weiblichen Durchhaltegemeinschaft und nimmt die titelgebende Weisung auch für sich in Anspruch.

Die Handlung gestaltet sich in den meist zweiaktigen Frauenstücken – der Aktwechsel markiert einen Zeitsprung und macht die anhaltende Dauer der Situation sinnfällig – weitgehend analog. Im Zentrum steht eine Frau aus bürgerlichem Milieu, die auf Nachricht ihres in den Krieg gezogenen Sohns oder Gatten wartet und schließlich die Meldung von seinem Tod erhält, so in Lépels *Klage, aber verzage nicht!* und *Heldinnen daheim* (1916) oder in *Helden der Heimat* (1915) des Lehrers Rudolf Liebig. Zuweilen integrieren die Texte auch Abschieds- (Knieses *Wir halten durch!*, Lépels *Klage, aber verzage nicht!*) oder Wiedersehensszenen (Matzdorfs *Haltet aus!*). Ansonsten ist die äußere Handlung auf ein Minimum reduziert. Gespräche und häusliche Tätigkeiten wie Kochen oder Stricken kompensieren die Ereignislosigkeit in den Dramen, die in einem einzigen Raum, meist der Stube, situiert sind, was die Zuordnung der weiblichen Figuren zum häuslichen Bereich illustriert. In der Regel durchläuft die Protagonistin einen Lern- und Entwicklungsprozess, an dessen Ende sie die opfermütige Haltung bewusst annimmt und damit das fremdbestimmte Rollenbild in ein selbstbestimmtes Verhalten umdeutet (Agency). Die Pflicht der Frau, die darin bestehe, das Schicksal still zu tragen, wird zunächst von einer männlichen Figur formuliert und dem weiblichen Gegenpart diskursiv als erstrebenswertes Verhalten vorgestellt. So erklärt Hans seiner Frau Else in Lépels *Klage, aber verzage nicht!*:

Was »jetzt höher steht« als »alles andre«, das ist die »Pflicht«. Die »Pflicht dem Vaterlande gegenüber«. Du darfst »in Friedenszeiten ganz dir« und »deinem Glück leben«, in »Kriegszeiten aber gehörst du dem Vaterlande«. Dann hast du »Pflichten«, die du »erfüllen mußt«. Und »nicht nur der Mann« hat »Pflichten dem Vaterlande gegenüber«, auch die »Frau hat sie«. Und »ihre« Pflicht »besteht darin«, sich »mutvoll« und »tapfer« in »Unabänderliches zu fügen«, den »Mann«, den »Vater ihrer Kinder, stolzen Herzens ziehen zu lassen«, die »feste

12 Vgl. Agnès Cardinal: Three First World War Plays by Women. In: Wolfgang Görtzschacher/Holger Klein (Hrsg.): *Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne*. Lewiston u.a. 1997, S. 305–315, hier S. 306; Inge Stephan: Weiblicher Heroismus: Zu zwei Dramen von Ilse Langner. In: dies./Regula Venske/Sigrid Weigel (Hrsg.): *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Frankfurt a.M. 1987, S. 159–189, hier S. 166.

IV. Warten an der Heimatfront

Zuversicht zu hegen«, daß er der »Familie erhalten bleibt«. Und »noch weiter« geht die »Pflicht der Frau«. Wenn es dem »Manne beschieden ist«, daß er »für sein Vaterland sein Leben lassen muß«, dann »soll die Frau denken«: Er ist »für das Heiligste«, was es »auf Erden gibt, in den Tod gegangen!« und »stark sein, so stark«, daß sie »des toten Mannes würdig« bleibt. Dem »eigenen Schmerz sich hingeben« und »ihn pflegen«, ist »Selbstsucht« und »Schwäche«.¹³

Aus der zitierten Passage geht dreierlei hervor: Erstens ist die Frau aufgefordert, die nationalen Bedürfnisse über ihre eigenen zu stellen, um die vaterländische Pflicht zu erfüllen (Exemplarität). Das Opfer, das sie ebenso wie der Mann zu erbringen hat, ist der Verzicht auf privates (Familien-)Glück. Zweitens muss die Frau dieses Betragen allererst lernen. Es ist ihr Mann, der Else über das »richtige« Verhalten aufklärt und sie von der Notwendigkeit und Gerechtigkeit ihres Opfers überzeugt. Damit wird einerseits die geistig-intellektuelle Überlegenheit des Mannes postuliert und andererseits die spezifisch weibliche Pflicht als eine ernstzunehmende, außergewöhnliche Herausforderung konturiert (Exzeptionalität). Der Kampf gegen Angst und Schwäche, gegen Sorge und Trauer wird zu einer agonal-transgressiven Bewährung stilisiert. Drittens bleibt das Verhalten der Frau stets auf den Mann als Held und Soldat bezogen. Um seinetwillen soll sich die Frau im Ertragen üben – und zwar nach seinem Vorbild: »Sein« will ich »wie du, hilf mir dabei!«¹⁴ In Liebigs *Helden der Heimat* werden zusätzlich Beschreibungsmodelle von der militärischen Front in die Heimat transponiert, um das ideale weibliche Verhalten zu kennzeichnen: Das Mädchen Friedel, das Vater und Mutter verloren hat, will ihr »Herz[] stählen«,¹⁵ und die Gemeinschaft der Näherinnen beansprucht für sich den »Frontgeist«, in dem die eine für die andere einsteht. Daran, dass die Männer eine größere Last zu tragen hätten, hegen die Figuren in Liebigs Text indes keinen Zweifel: »Wo tausend Helden bluten, / nenn' ich ein wenig Schwitzen Kinderspiel.«¹⁶ Die Dramen entwerfen mithin einen weiblich-zivilen Bereich, welcher der rein männlich konnotierten Front symmetrisch gegenübersteht und ihr zugleich nachgeordnet ist.¹⁷

13 Vollrath von Lépel: Klage, aber verzage nicht! Ein Stimmungsbild aus dem Weltkriege in zwei Aufzügen. München 1915, S. 4f. Die Anführungsstriche sollen im Originaltext die Betonung vorgeben. Das gilt auch für die folgenden Beispiele.

14 Ebd., S. 20.

15 Rudolf Liebig: *Helden der Heimat*. Leipzig 1915, S. 7.

16 Ebd., S. 10.

17 Zu der Trennung und der ungleichen Bewertung vgl. ausführlicher Susan Kingsley Kent: *Making Peace: The Reconstruction of Gender in Interwar Britain*. Princeton 1993; außerdem Gerdes: *Der Krieg und die Frauen*, S. 10–12. Ihr zufolge geht die Di-

Das Ertragen der Verluste als spezifisch weiblicher Beitrag zu den Kriegsanstrengungen wird somit zwar aufgewertet, erfährt aber nicht dieselbe Wertschätzung wie die Kampfhandlungen an der Front. Nichtsdestotrotz werden auch die Frauen zu Heldinnen erhoben: Lépel bezeichnet sie kurzum als »stille[] Heldinnen« sowie als »Heldinnen [...] des bitteren Leides«,¹⁸ Kniese setzt männliches »Heldenblut« und »Herzblut deutscher Frauen« gleich,¹⁹ und in Liebig's *Helden der Heimat* wendet sich Frau Treugold, die Leiterin des zugunsten der Soldaten veranstalteten Nähabends, an ihre Freundinnen und deklamiert: »Doch ihr standet fest / im tieffsten Leid und hörtet nimmer auf, / dem Vaterland die junge Kraft zu opfern. / Das rühm' ich an euch, nenn' ich Heldensinn!«²⁰ Gesungene Lieder wie *Die Wacht am Rhein*,²¹ *O Deutschland hoch in Ehren*²² oder *Das Lied der Deutschen*²³ verstärken wie auch in den Frontstücken der Kriegszeit den patriotischen Grundtenor.

Während in den Frauenstücken der ersten Kriegsjahre die Sorge um die Familienangehörigen und die Trauer um die Gefallenen dominieren, lässt sich in jenen der zweiten Kriegshälfte eine Akzentverschiebung beobachten. Das »stille Heldentum« der Mütter und Ehefrauen in Sorge wurde ergänzt durch die Themen Mangel und Verzicht. Im Zuge der von den Briten verhängten Seeblockade hatte sich die Lage im Jahr 1916 zunehmend verschärft und im sogenannten Kohlrübenwinter 1916/17 ihren Höhepunkt erreicht. Täglich kämpften Frauen um die knappen und teuren Lebensmittel und trotzdem konnten sie die Familie nicht vollauf versorgen. In Verbindung mit der Unabsehbarkeit eines Kriegsendes führten die Belastungen schließlich auch zu einem nachlassenden Durchhaltewillen.²⁴ Die Dramatik reagierte darauf, indem sie die Versorgungskrise in ihren Heldendiskurs integrierte. Das »stille Heldentum« der Frauen bestimmen die Theaterstücke der zweiten Kriegshälfte folglich nicht mehr nur über das klaglose Ertragen der Einsamkeit, sondern auch über das Aushalten

chotomie zurück auf die Einführung der Wehrpflicht im 19. Jahrhundert, die eine In-einssetzung von Mann und Soldat zur Folge hatte.

18 Vollrath von Lépel: *Heldinnen daheim*. Schauspiel in zwei Aufzügen. München 1916, S. 1.

19 Julie Kniese: *Wir halten durch!* Einakter. In: *Wir halten durch!* und andere Vortragsstücke, sowie lebende Bilder für Familienabende. Leipzig 1915, S. 3–8, hier S. 3.

20 Liebig: *Helden der Heimat*, S. 9.

21 Kniese: *Wir halten durch!*, S. 3; Lépel: *Klage, aber verzage nicht!*, S. 3 und 11.

22 Ebd., S. 21.

23 Kniese: *Wir halten durch!*, S. 7f.; Liebig: *Helden der Heimat*, S. 15.

24 Vgl. Gerdes: *Der Krieg und die Frauen*, S. 14; Krivanec: *Kriegsbühnen*, S. 268.

des alltäglichen, ökonomischen Leids. In diesem Sinne urteilt die Protagonistin Frau Walther in Fritz Wagners *Die Liebe siegt* (1916) über die Teuerung von Brot: »Ja, das ist der Krieg – wir müssen's tragen: jetzt gilt es durchhalten und nicht verzagen!«²⁵ Ebenso wie in den Frontstücken wird der Krieg – das wird auch in der zitierten Passage aus Lépels *Klage, aber verzage nicht!* deutlich – als schicksalhaftes Ereignis hingenommen. Beschwerden wiederum sind nicht zulässig. So werden in Matzdorfs *Haltet aus!* die schimpfenden Frauen als »Klageweiber« verunglimpft, die Klagen als unrecht abgetan, etwa in dem Gespräch zwischen der namenlosen Mutter und ihrem ebenfalls namenlosen Ehemann auf Heimaturlaub:

- MUTTER: Und wir in der von euch treu behüteten Heimat wollen uns nicht beschämen lassen und auch tapfer sein, nicht jammern und klagen.
- VATER: Ja, Liebe, deine Briefe sind das reine Labsal, voller Vertrauen und frohem Mut. Ich lese sie jeden Abend, wenn wir Rast haben. Wie oft aber höre ich Kameraden neben mir seufzen, wenn sie Briefe empfangen.
- MUTTER: Ja ja, die Klageweiber! Sie müssen euch mit ihren kleinen Alltags-sorgen eure so viel schwerere Mühen noch schwerer machen. Schämen sollten sie sich!²⁶

An den Protesten eines dieser »Klageweiber« illustriert der Autor einerseits die zu erbringenden Opfer wie das lange Schlangestehen oder das Kochen mit Ersatzprodukten.²⁷ Andererseits führt er an ihrem Beispiel die missbilligte Haltung vor und kontrastiert sie mit der Protagonistin, die eigene Bedürfnisse klaglos hintanstellt. Ihr Verhalten erscheint exzeptionell, weil nicht alle zum gleichen Opfer bereit sind, und zugleich exemplarisch, weil es mit den weiblichen Pflichten in Einklang steht. In dem Gespräch wird zudem deutlich gemacht, dass die Leistung der Frauen zwar nicht mit derjenigen der Männer im Feld gleichzusetzen ist, die weibliche Tapferkeit dennoch als – freilich bescheideneres – Äquivalent zum männlich-soldatischen Mut empfunden wird. Unter Rückgriff auf eine Zeile aus *O Deutschland hoch in Ehren* heroisiert der Vater die Frauen an der »Heimatfront« und projiziert die üblicherweise den Kombattanten zugeschriebene Stand-

25 Fritz Wagner: *Die Liebe siegt*. Vaterländisches Festspiel. Leipzig 1916, S. 4.

26 Paul Matzdorf: *Haltet aus!* Ein Stimmungsbild aus schwerer Zeit. Leipzig 1917, S. 13.

27 Vgl. ebd., S. 11f.

festigkeit auf den weiblich-häuslichen Bereich: »Wir halten die Wacht an den Grenzen und ihr daheim [...] haltet aus im Sturmgebraus!«²⁸

Eine eindrückliche Auseinandersetzung mit den geschlechtsspezifischen Aufgaben im Krieg findet sich in Heinrich Röttigs *Das Opfer der drei Schwestern* (1918). Die beiden Geschwister Melanie und Sophie beklagen das ihnen bestimmte Schicksal, weil ihnen als Frauen »Heldentaten« und auch eine Auszeichnung verwehrt bleiben. Sich selbst empfinden sie als »unnütze[]« Geschöpfe[], deren Arbeit »minderwertig« sei.²⁹ Erst die dritte im Bunde, Resi, überzeugt die beiden anderen davon, dass auch die Pflichten der Frauen wie Haushaltsführung, Kindererziehung und Krankenpflege von Bedeutung seien, denn ohne sie »wäre der »Krieg« schon »längst verloren«:³⁰

Weil ihr dann alle schon »längst verhungert« wäret, noch »bevor« ihr »einen« Franzosen oder Russen »gesehen« hättet. Es »müssen« nun einmal »Leute« da sein, die »andere Opfer« bringen, die zu »Hause« bleiben und »das« tun, was »hier getan« werden »muß«, und »dazu« sind die »Frauen zuerst« bestimmt.³¹

Der Text übernimmt zwar die üblichen Geschlechterstereotype, aber der Unterordnung der weiblichen Pflichten unter diejenigen der Männer wirkt er offensiv entgegen:

Dem »Manne« ist es beschieden, im »öffentlichen« Leben sich »hervor«zutun, gegen »anstürmende Feinde Heldentaten« zu vollbringen. Aber es gibt auch »Helden«taten, wahrlich »nicht kleiner« und »nicht geringer«, die sich »nur« in »aller Stille« vollziehen, aber »Mut, Selbstverleugnung, Entbehrung« und »Ausdauer« fordern, »genau« wie vom »Feldsoldaten«. [...] Weil »wir nicht zurück«stehen wollen vor all den »Tapfern« im »Felde«, wollen wir »daheim tun«, was wir »nur irgend tun können!« Wir wollen vor »keinem« Opfer »zurück«schrecken, zu dem »Gott« uns »ruft«, und sei es das »Schwerste!«³²

In militärisch-männlichem Vokabular beschwört Resi das weibliche Heldentum, das lediglich die Besonderheit aufweise, für andere nicht sichtbar zu sein, was die Leistung indes nicht schmälere. In der Folge wird sich Resi ins Kloster zurückziehen und ihr Leben der »Nächstenliebe« widmen, Melanie wird bei ihrem erblindeten Gatten bleiben und Sophie wird der

28 Ebd., S. 16.

29 Heinrich Röttig: *Das Opfer der drei Schwestern*. Ernster Einakter. München 1918, S. 5 und 8.

30 Ebd., S. 7.

31 Ebd., S. 8.

32 Ebd., S. 9.

Mutter beistehen, die ihren einzigen Sohn im Krieg verloren hat. Bei all diesen ›Opfern‹ handelt es sich um wohlütiges Handeln, das von den drei Frauen Selbstaufgabe verlangt. So konsolidiert auch *Das Opfer der drei Schwestern* das in den Kriegsjahren vorherrschende Bild von der Frau als mildtätiges, an den häuslich-familiären Bereich gebundenes Wesen.

Erstaunlicherweise bemüht keines der Dramen das durchaus naheliegende Vorbild der Penelope, das Ideal weiblicher Treue, oder auch ein anderes Präfigurat, welches die geforderte Haltung durch die *imitatio heroica* zusätzlich nobilitieren würde. Die Texte bleiben durch und durch auf die soziohistorische Realität des Ersten Weltkriegs beschränkt. Der Rekurs auf »Germanenfrauen«, die mit den Kämpfern ausgezogen seien, um Land und Boden zu verteidigen, in Hulda und Albin Schmidts *Die treue Wacht daheim* (1916) stellt in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar.³³ Auch der kurze Einakter *The Hem of the Flag* des britischen Schauspielers, Theaterdirektors und Schriftstellers Kenelm Foss³⁴ weicht von den gängigen deutschen Bühnenproduktionen ab, wenn er die wartende Frau zur Nationalallegorie stilisiert. Bei *The Hem of the Flag* handelt es sich um einen Monolog, der von einer jungen Frau und Mutter vorgetragen wird. Als Angestellte in der Rüstungsindustrie näht sie während ihrer Rede ein übergroßes englisches Nationalbanner (*Union Jack*), das die gesamte Bühne ausfüllt. Mit ihm erinnert die namenlose Protagonistin an die britische Nationalfigur Britannia. Bezeichnenderweise geht es in dem Stück, obwohl es in einer Fabrik spielt, nicht um die veränderte gesellschaftliche Stellung der Frau und ihre neuen Aufgaben in der Arbeitswelt, sondern um die Belastungen im häuslichen Bereich, die aus Sicht der Figur an die Frauen daheim die gleichen Anforderungen stellen wie an die Männer an der Front. Deshalb fordert sie ebenso viel Heldenverehrung ein, wie sie in der öffentlichen Meinung den Frontkämpfern zukomme:

Well, what I want to say, very gently, is – – where do *we* come in, we women 'oo stay at 'ome, who've given up our boys without a murmur, and 've just got to go on now, waiting and waiting, without even any news of what's appening, till you come back again? Give us our due, lads! [...] Dull courage, if you like; just

33 Vgl. Hulda Schmidt/Albin Schmidt: *Die treue Wacht daheim*. Volksstück mit Gesang aus den Thüringer Bergen. Pössneck 1916, S. 78f.

34 Kenelm Foss: *The Hem of the Flag*. Topical Monologue (European War, 1914). In: Great War Theatre Project, <https://www.greatwartheatre.org.uk/plays/script/32/>. Die Uraufführung fand am 14. September 1914 im Hippodrome im Londoner Stadtteil Woolwich statt. *The Hem of the Flag* findet in der Forschung mit Ausnahme von Nicholson: ›This Unhappy Nation‹, S. 46–48, keine Berücksichtigung.

enduring sort of courage, the sort no one ever got any cheers for, but courage, all the same! 'Ow would you like *your* hour of trial to be that nothing 'appens, EVER? 'Our of trial, do I say? Day after day after day and nothing to do but watch, and wait, and wonder, and 'ope, and dread, and p'rhaps, if you're made that way, to pray a bit...³⁵

Bewunderung verdienen die Frauen, so die Protagonistin, für ihre Bereitschaft, die Abwesenheit der Männer sowie die Unkenntnis über deren Verbleib ohne Klage hinzunehmen. Darin deckt sich *The Hem of the Flag* mit den deutschen Frauenstücken. Die Forderung nach gesellschaftlicher Anerkennung sowie die Betonung der personalen Agency sind hier allerdings stärker ausgeprägt. Auch die Inszenierung der Endlosigkeit und der Eintönigkeit des Wartens in der polysyndetischen Reihung ihrer Rede unterscheidet dieses Stück von den anderen, die diesen erfahrungshaften Aspekt eher ausblenden. Den Anspruch der Frau löst der Text am Ende ein; die Heroisierung der Protagonistin erfolgt durch die Schaufensterpuppen, welche sie zu französischen, englischen, russischen und belgischen Soldaten drapiert hatte und an die sie ihre Ansprache richtet. Als sie für einen kurzen Moment zum Leben erwachen, salutieren sie vor ihr, gemeinsam mit ihrem Sohn, und der Junge schließt mit den Worten »We 'preciate yer.«³⁶

Verbreiteter als der Rekurs auf Nationalcharaktere, wie in *The Hem of the Flag*, war die Einbindung der Handlung in ein christliches Narrativ. Gottergebenheit ist ein Merkmal nahezu aller deutschen Frauenstücke, besonders prominent in Röttigs Text, wo Resi die fehlende Aussicht auf (weltlichen) Ruhm mit einer göttlichen Entlohnung aufwiegt. Weitaus auffälliger ist der christliche Gehalt der Dramen in Frankreich, wo das spezifisch weibliche Heldentum stark christlich überformt wird, wie in der einaktigen *nocturne L'éternelle présence* des Dichters André Dumas,³⁷ 1917 an der Comédie Française anlässlich der Gedenkfeier an den Marne-Sieg uraufgeführt.³⁸ Durch die formale Gestaltung hebt sich das Drama von den bisher besprochenen Frauenstücken ab. Es ist in unterschiedlich gereimten Versen von acht und zwölf Silben Länge gehalten, was an die Dramen der französischen Klassik erinnert. Der Bezug zur soziohistorischen Realität ist auf ein Mindestmaß beschränkt. Die Nachtzeit sowie

35 Foss: *The Hem of the Flag*, S. 8f. (Hervorh. i.O.).

36 Ebd., S. 9.

37 André Dumas: *L'éternelle présence. Nocturne en un acte, en vers*. Paris 1917. Zu *L'éternelle présence* liegen keine Forschungsarbeiten vor.

38 Vgl. McCready: *French Theater and the Memory of the Great War*, S. 11.

das nur spärlich beleuchtete Zimmer, der lyrische Sprachstil von Mutter und Sohn, die Namenlosigkeit der beiden Figuren – all das entrückt das Stück der Alltagswirklichkeit. Als Geist kehrt der gefallene Sohn zu seiner Mutter zurück, um ihr Trost zu spenden und sie an ihre Pflicht, ihr Opfer für das Vaterland, zu gemahnen:

Je le sais... Le sort fut sévère
 Que l'âpre devoir t'imposa.
 Rude à gravir fut ton calvaire,
 Pauvre »maman« *dolorosa*.
 Mais si ton fils, mort pour la France,
 N'est pas tombé, ma mère, en vain,
 Peut-être aussi que ta souffrance
 Répond à quelque but divin,
 [...]
 C'est qu'il fallait à la Patrie
 Tes pleurs comme il fallait mon sang!
 [...]
 Jésus l'a dit et je le crois:
 »Heureux, heureux celui qui pleure!...«
 Pauvre maman, porte ta croix.³⁹

Das Leiden der Mutter an der Abwesenheit des Sohns stilisiert Dumas zum Martyrium. Er wählt dafür den Begriff »calvaire«, der auf die Passion Christi verweist, genauer auf Jesus' Leidensweg auf den Berg Golgota (im Französischen als »Mont du Calvaire« bezeichnet). Die Verklärung der Mutter zur Schmerzensmutter (»maman dolorosa«) im darauffolgenden Vers knüpft an dieses Bild an und misst dadurch der Figur die Rolle Marias zu, die den Sohn beweint. *L'éternelle présence* heroisiert die Mutter nicht im engeren Sinne, sondern spricht sie selig, um im religiösen Kontext zu bleiben. Sakralisierung ersetzt hier die Heroisierung. Die Andeutung »Heureux, heureux celui qui pleure!« wird am Ende des Dramas zur Beatifikation vervollständigt: »Heureux celui qui pleure, il sera consolé!«⁴⁰ Der Ausspruch findet sich ganz ähnlich mit weiteren Seligpreisungen im fünften Kapitel des Matthäus-Evangeliums. Dort heißt es in der Pluralform: »Heureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés«, in deutscher Übersetzung: »Selig sind, die da Leid tragen; denn sie sollen getröstet werden« (Matth. 5,4). Die biblischen Worte des Sohns lindern den Schmerz

39 Dumas: *L'éternelle présence*, S. 15f. (Hervorh. i.O.).

40 Ebd., S. 24.

der Mutter und überzeugen sie von der Notwendigkeit ihres Opfers. Am Ende des Einakters affirmiert sie mütterlichen Opfermut und Verzicht und wandelt die fremdbestimmte Passivität in ein aktives Erdulden um:

J'accepte tout. – Debout au clair appel des armes,
– *Oui!* – tu fis bien d'offrir ta poitrine au canon.
Quand la France est en pleurs, *je veux* ma part de larmes.⁴¹

Während durch die christliche Überformung Dumas' *L'éternelle présence* auf formaler Ebene aus dem Korpus heraussticht, teilt der Text auf inhaltlicher Ebene zentrale Aussagen mit den deutschen Frauenstücken über die weibliche Pflicht und über die Orientierung an einem männlichen Vorbild, das die Leidensfähigkeit lehrt.

IV.1.2. Kritik durch Komik

Zentralgestalt des deutschen ›Heimatfronttheaters‹, also solcher Bühnenproduktionen, die sich mit den Alltagsnöten der Bevölkerung beschäftigen, war der Kabarettist Otto Reutter, der sich schon vor dem Krieg als Couplettdichter und -sänger einen Namen gemacht hatte und sein Publikum im Krieg mit Burlesken unterhielt. 1915 hatte er die Leitung des Palast-Theaters am Zoo in Berlin übernommen, wo er insgesamt vier Kriegsrevuen, also lose miteinander verbundene, von Chansons durchsetzte und humorvolle Bilderabfolgen, inszenierte: *Muttchen hat's Wort!* im Februar 1915, *Der Zug nach dem Balkan* im Juni 1916, *Berlin im Krieg* im März 1917 und *Geh'n Sie blos nicht nach Berlin!* im Oktober desselben Jahrs.⁴² Während zu Beginn seiner Arbeit noch das veränderte Geschlechterverhältnis im Vordergrund stand, verschob sich sein Blick mit der Zeit hin zu den alltäglichen Belastungen und Entbehrungen seiner Zuschauer(innen). Sie spielten zwar in allen seiner Produktionen eine Rolle, gerieten aber erst in *Geh'n Sie blos nicht nach Berlin!*⁴³ ins Zentrum. In der Posse adressiert Reutter die Mangelgesellschaft, von der Lebensmittelknappheit über den Rohstoffmangel bis hin zur Inflation. Durch komische Verfahren übersteigert er die Missstände ins Groteske oder zieht sie ins Lächerliche, um das

41 Ebd., S. 20 (Hervorh. d. Verf.).

42 Zu Reutters ›Heimatfronttheater‹ vgl. Baumeister: Kriegstheater, S. 147–171; Krivanec: Kriegsbühnen, S. 248–250.

43 Otto Reutter: *Geh'n Sie bloß nicht nach Berlin!* Revue-Posse in einem Vorspiel und drei Akten. Musik von Hugo Hirsch. Texte der Gesänge. Berlin/München 1917.

Problem zu entschärfen und das Publikum zu entlasten. Im Vorspiel etwa zittern die Bewohner der Hölle vor Kälte, weil ihnen die Kohlen zum Heizen fehlen,⁴⁴ und in einem Duett im ersten Akt wird die Liebe als Allzweckmittel eingeführt, das Hunger und Kälte entgegenwirken kann:

- SIE: Plagt der Hunger uns ein bißchen,
Na, dann sättigt uns ein Küßchen,
Ist's in manchen Fällen Kußersatz auch nur.
- ER: Wenn der Frost uns auch mal schüttelt –
Ach, die Liebe, sie vermittelt,
Die dem Menschen angemess'ne Temp'ratur.⁴⁵

Die je ersten beiden Verse der durch einen Schweifreim zusammengehaltenen Strophen bestehen aus trochäischen Vierhebern, die typisch sind für komische Dichtung.⁴⁶ Die jeweils dritte Zeile stört die Leichtigkeit jedoch durch die unterschiedliche Länge – es sind Sechsheber – sowie durch den katalektischen Schluss, der einen Hebungsprall mit dem nächsten, auftaktlosen Vers zur Folge hat. Die von dem Text suggerierte Mühelosigkeit, mit der das Liebespaar Hunger und Kälte erträgt, wird durch das Versmaß infrage gestellt, wenn nicht sogar unterlaufen. Reutter übt in *Geh'n Sie blos nicht nach Berlin!* zwar nicht Kritik an den Zuständen im Land, macht aber auf die Absurdität der staatlichen Maßnahmen aufmerksam, welche die Bevölkerung mit Ersatzprodukten überschwemmten. Trotz allem geht es Reutter darum, den Durchhaltewillen der Bevölkerung aufrechtzuerhalten. Patriotische Töne stehen neben den burlesken Elementen und lassen keinen Zweifel an der Aussageintention. Schon im ersten Lied des ersten Akts singen die Frauen:

Wir stehen hier und warten
Mit Lebensmittelkarten.
Und ist das Warten auch nicht schön,
Wir woll'n nicht murren hier –
Die Leute, die im Felde steh'n,
Steh'n länger als wie wir.⁴⁷

44 Vgl. ebd., S. 5.

45 Ebd., S. 9.

46 Heinrich Heine etwa verwendete sie in seinem Versepos *Atta Troll* (1843).

47 Reutter: *Geh'n Sie bloß nicht nach Berlin*, S. 5.

Ähnlich auch im Titellied:

Doch wir woll'n die Mängel gern ertragen,
Ohne eine Miene zu verziehn.
[...]
Keiner faßt's, was wir euch [den Feldsoldaten] schulden,
Denn was mußtet *ih*r erdulden
Gegen *unser* bißchen Müh'n –
Seid willkommen in Berlin!⁴⁸

Wie die in Kap. IV.1.1 besprochenen Frauenstücke reproduziert auch Reutters Humoreske erstens die Aufforderung an die Frauen, nicht zu klagen und den Krieg mit seinen (materiellen) Folgen zu bejahen, sowie zweitens die ungleiche Bewertung der Belastungen und Leistungen an der militärischen und an der ›Heimatfront‹.

Deutlich harschere Töne schlägt der anglo-irische Schriftsteller Ernest Temple Thurston in seinem Drama *The Cost* an,⁴⁹ das am 13. Oktober 1914 im Vaudeville Theatre in London uraufgeführt, nach zwanzig Inszenierungen jedoch abgesetzt wurde.⁵⁰ Dass das Lustspiel, das sehr deutliche Kritik am Krieg, an der propagandistischen Berichterstattung sowie an den Verhaltensweisen der britischen Bevölkerung übt, überhaupt auf die Bühne kommen konnte, lässt sich wohl nur durch den dargestellten Sinneswandel des Protagonisten John Woodhouse erklären. Er entwickelt sich vom entschiedenen Ankläger des ersten Akts, der den Krieg in seinen brutalisierenden Effekten verurteilt, hin zum Befürworter im vierten und letzten Akt, der die kathartische Wirkung des Kriegs auf den Einzelnen hervorhebt:

I can see things now I couldn't see before. War is strife, and strife is the striving of men's souls, and without that striving we should all wither into nothingness. Can't you see what self-sacrifice we've achieved through this war? Think of the thousands who've found their way to unselfishness.⁵¹

In der Tat wurde das Drama nicht als Antikriegsstück wahrgenommen, da die Rezensenten in Johns letzten, eben zitierten Worten die Hauptaussage

48 Ebd., S. 13 (Hervorh. i.O.).

49 Ernest Temple Thurston: *The Cost*. A Comedy in Four Acts. In: Andrew Maunder (Hrsg.): *British Literature of World War I*. Bd. 5: Drama. Bibliography of World War I Drama. London 2011, S. 27–105. *The Cost* wird bei Kosok: *The Theatre of War*, S. 33, und Nicholson: ›This Unhappy Nation‹, S. 55f., kurz angerissen.

50 Vgl. Maunder: Introduction, S. 15f.

51 Thurston: *The Cost*, S. 105.

des Schauspiels sahen.⁵² Die Einsichten des Protagonisten werden im Text allerdings auf zweifache Weise konterkariert. Zum einen erleidet John während seines Kriegseinsatzes, zu dem er sich aus patriotischer Verblendung gemeldet hatte,⁵³ eine Kopfwunde, die ihn fortan in seiner Arbeit als Moralphilosoph hindern würde. Johns Einschätzung des Kriegs scheint infolge der Kopfverletzung nicht zuverlässig, wohingegen er zu Beginn des Vierakters von der Öffentlichkeit als Autorität in der Moralphilosophie gefeiert worden war. Zum anderen handelt es sich bei *The Cost* um alles andere als um eine Geschichte über Selbstlosigkeit und Selbstaufopferung. Als die Familie Woodhouse im ersten Akt aus der Zeitung von dem britischen Ultimatum an Deutschland erfährt und der mögliche Krieg dadurch in greifbare Nähe rückt, denken die Familienmitglieder nur an sich. Was der Krieg für das Land und für die Kombattanten bedeutet, überschauen sie hingegen nicht. John findet dafür sehr deutliche Worte:

No, and no one's thought of anything, but of themselves. Do you imagine that if war does bring starvation to this country that your well-stocked larders will be there just to fill your own stomachs. It's the country that must think of saving its food, not you. [...] You, Percy, thinking of your boot polish and Dorothy of her Sunlight soap – what good is it to England now if your boots shine any the better or your blouses are clean. My God! can't any of you think bigger than that!⁵⁴

Statt Uneigennützigkeit bricht sich in der Familie Egoismus Bahn: »[t]he spirit of Selfishness«.⁵⁵ Die folgenden beiden Akte, die im September 1914 spielen, verspotten die ›Opfer‹, welche die Daheimgebliebenen zu machen bereit sind. Auch nur die kleinste Einschränkung empfindet die Familie als kaum zu tragende Bürde. »Oh, how terrible war is«,⁵⁶ klagt Mrs. Woodhouse, weil sie die Bediensteten aus finanziellen Gründen entlassen muss, und auch ihr Mann Samuel lamentiert über die Hausarbeit: »I told you in the beginning this war was iniquitous. Look what it's doing. I suppose I shall have to wash up the dishes myself now.«⁵⁷ Zudem wird seine Opferbereitschaft für das Vaterland als pure Heuchelei entlarvt.

⁵² Vgl. Nicholson: ›This Unhappy Nation‹, S. 55.

⁵³ Im ersten Akt hatte John vorausgesagt, die Propaganda entfachte selbst in den zweifelreichsten Männern wie ihm den Wunsch zu töten (vgl. Thurston: *The Cost*, S. 45f.; ähnlich auch S. 64 und 91).

⁵⁴ Ebd., S. 44f.

⁵⁵ Ebd., S. 81.

⁵⁶ Ebd., S. 54.

⁵⁷ Ebd., S. 56.

Bei Kriegsausbruch erklärt Samuel, keine deutschen Produkte mehr zu konsumieren, um die deutsche Wirtschaft zu schwächen. Doch auf sein geliebtes deutsches Lagerbier will er nicht verzichten. Er kauft es heimlich und vertauscht die Etiketten, um nicht ertappt zu werden. Angesichts seines unverhältnismäßigen Gejammers sowie seiner Täuschung verlieren die von ihm beständig zitierten Durchhaltephrasen ihre Bedeutung, wie: »I've no objection to doing my share – I'm quite prepared for any inconvenience – any sacrifice«⁵⁸ oder: »We must all do our share.«⁵⁹ Auch wenn die komisch-satirischen Verfahren, die in den erwähnten Widersprüchen zum Tragen kommen, in *The Cost* der Missbilligung ihre Schärfe nehmen und den Angriff auf das Selbstverständnis der Familie an der Oberfläche dämpfen, so tadelt das Drama dennoch den an der ›Heimatfront‹ falsch verstandenen Opfersinn.⁶⁰

IV.1.3. Metaphorische Verschiebungen

Theaterstücke, die während des Ersten Weltkriegs auf die Bühne kamen und weibliches Warten inszenieren, verweisen unweigerlich auf diesen, selbst ohne den Krieg explizit zu adressieren. Das Warten war zwischen 1914 und 1918 so typisch für die Kriegsgesellschaften geworden, dass weibliches Warten geradewegs mit dem Warten an der ›Heimatfront‹ identifiziert werden konnte. Sowohl der Dichter und Bühnenautor John Drinkwater in *The Storm* (Uraufführung am 8. Mai 1915 an dem von ihm mitbegründeten Birmingham Repertory unter seiner Regie) als auch die Dramatikerin Gertrude Eleanor Jennings in *Waiting for the 'Bus* (Uraufführung am 26. Juni 1917 im Haymarket Theatre in London) wählten den Umweg über ein vom Krieg verschiedenes Setting, um die Implikationen des Wartens in einer Ausnahmesituation zu evaluieren.⁶¹ In Drinkwaters *The Storm* ist es, wie der Titel zum Teil vorwegnimmt, ein nächtliches Schneegestöber in den Bergen. In dem einaktigen Versdrama wartet die junge Frau Alice auf die Rückkehr ihres Mannes, der im Sturm vermisst

58 Ebd., S. 54.

59 Ebd., S. 75; ähnlich S. 71.

60 Vgl. Kosok: *The Theatre of War*, S. 33.

61 John Drinkwater: *The Storm*. In: *The Collected Plays I*. London 1925, S. 93–112; Gertrude E. Jennings: *Waiting for the 'Bus*. A Play in One Act. London/New York 1919. Während *Waiting for the 'Bus* zumindest bei Kosok: *The Theatre of War*, S. 30f., kurz abgehandelt wird, wird *The Storm* in Studien zum Kriegstheater nicht beachtet.

wird. Während Suchmannschaften das Gelände durchkämmen, muss Alice, unterstützt von ihrer jüngeren Schwester Joan und der älteren Nachbarin Sarah, im Haus ausharren und ist zur Untätigkeit gezwungen: »There, sister, wait – / It is all we can do – there is nothing else to do«,⁶² wird Alice von Joan ermahnt. Die Zuordnung des weiblichen Geschlechts in die häusliche Umgebung und des männlichen Geschlechts in den mit Aktivität und Gefahr konnotierten Außenraum deutet auf die gegendernten Verhaltensweisen im Krieg hin. Ferner verherrlicht der Bericht eines jungen Reisenden, der in Alices Hütte Zuflucht sucht, das Unwetter zu einer heroischen Bewährung. Wendungen wie »iron heavens« oder »the front of heroic hours«⁶³ dekuivrieren den Sturm als Kriegsmetapher. *The Storm* präsentiert den Krieg mithin als Naturgewalt. Deutlicher als in anderen Dramen wird der Krieg zu einem schicksalhaften, übernatürlichen Ereignis stilisiert, das vollkommen außerhalb der menschlichen Einfluss-sphäre liegt. Im Mittelpunkt des Schauspiels steht die Frage, wie Frauen angesichts des »Kriegsgewitters« mit dem Verlust eines Geliebten umgehen sollen.⁶⁴ Die Hauptfigur Alice ist sorgenvoll und unruhig. Verzweifelt klammert sie sich an die schwache Hoffnung, ihr Mann habe überlebt und werde jeden Augenblick zur Tür hereinkommen. Die ältere Sarah stellt eine Kontrastfigur zu ihr dar. Von Anfang an ist sie sich der Unwiderbringbarkeit des Mannes bewusst und appelliert an Alice, sich der schmerzlichen Wahrheit so früh als möglich zu stellen: »But the darkness that comes creeping on a woman / When she knows of grief before it is spoken out, / And the sooner grieved is grief the sooner gone. / Be ready to make him decent for the grave.«⁶⁵ Am Ende kehrt die Suchmannschaft ohne den Vermissten zurück, Alice bricht vor Kummer zusammen und fragt sich, was das Warten wert gewesen sei: »Why have we waited... all this time... to know...«⁶⁶ Der Rat der Nachbarin Sarah erweist sich somit als die klügere Option; das (weibliche) Verhaltensmodell, das der Text nahelegt, ist, den Verlust zu akzeptieren anstatt eine unwahrscheinliche Hoff-

62 Drinkwater: *The Storm*, S. 106.

63 Ebd., S. 108. Zuvor wird der Sturm auch als »savagery« (ebd., S. 98), einer Vokabel aus dem Bereich des Kampfes, bezeichnet.

64 Rennie Parker: *The Georgian Poets*. Abercrombie, Brooke, Drinkwater, Gibson and Thomas. Plymouth 1990, S. 58, zufolge galt Drinkwaters *The Storm* als »a poignant and penetrating study of a woman's anguish«.

65 Drinkwater: *The Storm*, S. 100f.

66 Ebd., S. 112.

nung zu nähren. In *The Storm* verliert das Warten seinen Wert, weil es auf Selbsttäuschung beruht.

Der Bezug zum Ersten Weltkrieg ist in Gertrude E. Jennings' *Waiting for the 'Bus* weniger ausgeprägt. Der komische Einakter spielt an einer Haltestelle, an der verschiedene Figuren bzw. Figurengruppen auf den Bus warten. Die einzige Referenz auf den historischen Kontext ist der Auftritt einer Frau am Ende des Dramas, die eine deutsche Spionin zu sein scheint. Im Wesentlichen handelt es sich bei *Waiting for the 'Bus* um eine Satire auf die Einkaufs- und Verschwendungssucht sowie die Selbstbezogenheit und Rücksichtslosigkeit der Menschen.⁶⁷ Das erste Figuren paar, die ›Lady in White‹ mit ihrer erwachsenen Tochter, ist zu geizig für ein Taxi, kauft aber kostspielige Kleider und teures Essen. Die angeblichen Opfer, die sie übermäßig betonen (»And we have made *such* sacrifices«⁶⁸), bestehen lediglich in der Veräußerung ihrer beiden Autos. Grund für den Verkauf ist allerdings nicht die Mangelwirtschaft, sondern, wie sich herausstellt, ein vom Ehemann verursachter Autounfall.⁶⁹ Ihren Mitmenschen gegenüber verhält sich die ›Lady in White‹ herablassend: Von den zwei Frauen aus der Vorstadt hält sie sich fern, die beiden jungen, plaudernden Verkäuferinnen findet sie derart vulgär, dass ihr das ganze Leben ›schäbig‹ (›sordid«⁷⁰) vorkommt, und eine Mutter mit zwei neugierigen Kindern bezeichnet sie als »dreadful people«.⁷¹ Ihre einzige Sorge gilt der Frage, ob sie trotz der vielen Leute einen Platz im Bus bekommen wird. Hochmütig deklariert sie den Bus zu ihrem eigenen und verkündet, den anderen sollte es nicht erlaubt sein, sich dort mit ihr aufzuhalten: »Fancy all these people are waiting for *our* 'bus. It really oughtn't to be allowed.«⁷² Als der Bus kommt, ergattert die ›Lady in White‹ den letzten Platz. Jennings karikiert die vor dem Krieg weitverbreitete Vorstellung von einer kathartischen Besserung des Menschen durch den Krieg. Ihre Beurteilung der kriegsbedingten Verhältnisse im Hinblick auf die Ausbildung von Eigennutz und Gefühllosigkeit erinnert dahingehend an die Einschätzung Thurstons (s. Kap. IV.1.2). Von einer weiblichen, klassenübergreifenden

67 Vgl. Kosok: *The Theatre of War*, S. 30.

68 Jennings: *Waiting for the 'Bus*, S. 7 (Hervorh. i.O.).

69 Vgl. ebd.

70 Ebd., S. 10.

71 Ebd., S. 11.

72 Ebd. (Hervor. i.O.).

Wartegemeinschaft jedenfalls, wie sie etwa Liebig in *Helden der Heimat* konstruiert, kann in *Waiting for the 'Bus* keine Rede sein.

IV.1.4. Frankreichs wehrfähige Frauen: Weibliche Idealtypen, christliche Präfiguren

Das Idealbild der Frau auf französischen Bühnen des Ersten Weltkriegs unterscheidet sich substanziell von demjenigen der Deutschen und Briten. Zumindest in der ersten Kriegshälfte traten weibliche Figuren nicht als duldsame Gattinnen oder Mütter auf. Ihnen fiel stattdessen ein deutlich aktiverer Part in den Kriegsanstrengungen zu.⁷³ Das Warten an der ›Heimatfront‹ wurde in eine standhafte Abwehr der deutschen Invasoren umgewidmet. Die Umdeutung lässt sich wohl dadurch erklären, dass der Krieg auf französischem Boden stattfand, das feindliche Heer das eigene Land viel akuter bedrohte. Innerhalb der französischen Theaterproduktion lassen sich dabei zwei Strategien ausmachen: zum einen das Spiel mit der Grenzregion Elsass-Lothringen als zeichenhafter Handlungsort, zum anderen der Rekurs auf die Schutzpatronin von Paris, Sainte Geneviève, als christliches Präfigurat,⁷⁴ wie die folgenden Texte belegen.

Eine bedeutsame Rolle spielt die Grenzregion Elsass-Lothringen in der von dem Roman- und Dramenautor Pierre Frondaie besorgten Bühnenadaptation von Maurice Barrès' Roman *Colette Baudouche* (1909),⁷⁵ die am 10. Mai 1915 an der Comédie Française uraufgeführt wurde. Im Vorwort erklärt er seine titelgebende Protagonistin ausdrücklich zum Symbol Lothringens und damit einhergehend zum Sinnbild französischer Treue und Beständigkeit. Ihre Leistung, so Frondaie, bestehe darin, sich loyal gegenüber Frankreich verhalten und *gewartet* zu haben: »Simple histoire d'un foyer français qu'un Prussien ne peut conquérir! Image de la fidélité de Metz et de son espoir! Aventure symbolique d'une petite Lorraine qui attendait!«⁷⁶ Wie seine Vorlage siedelt Frondaie die Handlung im lothrin-

73 Vgl. Krakovitch: *Women in the Paris Theatre*, S. 64–67; dies.: *Sous la patrie, le patriarcat*, S. 102.

74 Vgl. ebd., S. 103.

75 Pierre Frondaie: *Colette Baudouche*. Pièce en trois actes. D'après le roman de M. Maurice Barrès. Paris 1915. *Colette Baudouche* wird, wie auch die folgenden Theaterstücke, in den Arbeiten von Odile Krakovitch mehrfach erwähnt, nie aber näher ausgeführt (*Women in the Paris Theatre*, S. 65–67; *Le répertoire parisien de la Grande Guerre*, S. 34; *Sous la patrie, le patriarcat*, S. 102f.).

76 Frondaie: *Colette Baudouche*, o.A.

gischen Metz an, verlegt sie allerdings aus der Nachkriegszeit der 1870er-Jahre in die Jahre 1912/13, kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Zwar wird die Gefahr eines neuen bewaffneten Konflikts zwischen Frankreich und Deutschland andeutungsweise evoziert, doch bleibt der Deutsch-Französische Krieg von 1870/71 und damit der Verlust Elsass-Lothringens an Deutschland der Bezugspunkt des Dramas. In Frondaies Perspektivierung schützen die beiden weiblichen Hauptfiguren, Colette Baudoché und ihre Großmutter, die bei der Angliederung der Region an das Deutsche Reich in ihrem Zuhause geblieben sind, allein durch ihre Präsenz die französische Kultur vor dem deutschen Einfluss. Gleich zu Beginn des Dramas wird die Pflicht der Familie Baudoché definiert als »de rester, de conserver un peu de notre flamme dans ce pays qu'ils [les Allemands] veulent éteindre«. ⁷⁷ Die Mission der beiden Frauen gerät allerdings in Gefahr, als sie aus finanziellen Nöten den deutschen Professor Frédéric Asmus als Untermieter aufnehmen müssen. Über drei Akte hinweg behandelt Frondaie die Beziehung, die sich allmählich zwischen dem ungewollten Gast und Colette ausbildet. Colettes anfängliche, spöttische Ablehnung weicht freundschaftlicher Sympathie und dann Liebe für den Deutschen, der sich ebenso zu der schönen Colette hingezogen fühlt. Um Colettes Gunst zu gewinnen, verstellt sich der am Ende durchaus pharisäerhaft gezeichnete Asmus und täuscht ein respektvolles Verhalten gegenüber den Lothringern vor. Sein Vorhaben bezeichnet dieser unter Rekurs auf militärisches Vokabular als »conquête de ce foyer lorrain«, ⁷⁸ und in dieser Hinsicht steht es metonymisch für den Einzug der Deutschen in französisches Herrschaftsgebiet. In der Konsequenz korrespondiert die Liebesbeziehung Colettes mit Asmus, auf die sie sich für kurze Zeit einlässt, mit der ›Unterwerfung‹ Lothringens unter die preußischen Besatzer, wohingegen die Zurückweisung des Deutschen, mit anderen Worten das Abwarten (bis zur Rückkehr Lothringens in das Mutterland Frankreich), innerhalb des vorgestellten Wertesystems der nationalen Pflicht entspricht, weil damit die Unabhängigkeit Lothringens vom Deutschen Reich sowie die Zugehörigkeit zu Frankreich sichergestellt werde. Diese Spannung wird im Drama bezeichnenderweise nicht als Konflikt zwischen Colette und Asmus ausgetragen, sondern als Kampf zwischen Pflicht und Neigung in das Innere der Protagonistin verlagert. Damit wird zum einen das agonale Moment internalisiert. Zum anderen wird die per-

77 Ebd., S. 14.

78 Ebd., S. 92.

sonale Agency Colettes hervorgehoben, weil sich ihr Warten als das Ergebnis einer willentlichen Entscheidung für Frankreich und gegen Asmus/Deutschland präsentiert. Getragen ist ihr Entschluss wiederum von einer empfundenen Schuldigkeit gegenüber den gefallenen ›Helden‹ von 1870/71, die sich Colette während einer Gedenkfeier für die Toten des Deutsch-Französischen Kriegs bewusst macht. Ebenso wie diese das Vaterland auf dem Feld verteidigt haben, müsse sich auch die nachfolgende Generation auf zivilem Terrain gegen den Feind zur Wehr setzen und ihn daran hindern, Lothringen gänzlich – im Hinblick auf Lebensart, Kunst und Kultur – einzunehmen. Colettes Opfermut – ihr Verzicht auf das vermeintliche Liebesglück –, in dem Agonalität, Agency und Pflichtgefühl (Exemplarität) zusammenfließen, heroisiert der Text deutlich, indem er ihr in den Regieanweisungen Größe in Rede und Haltung zuschreibt, die mit ihrer Bescheidenheit kontrastiert und letztlich in ihr existiert: »grande, très grande dans son humble petite robe noir«. ⁷⁹

Die Legende der heiligen Genoveva liegt dem Versdrama *La Vierge de Lutèce* von Auguste Villeroy ⁸⁰ zugrunde, das am 19. Juni 1915 im Théâtre Sarah-Bernhardt uraufgeführt wurde. Der Genoveva-Legende zufolge konnte die eigentlich missachtete Geneviève während der Belagerung von Paris durch die Hunnen unter der Führung Attilas die Bewohner davon überzeugen, die Stadt nicht den Feinden zu überlassen, sondern die Stellung zu halten und zu beten, was den Angriff verhindern würde. Ihre Vorhersage erwies sich als wahr und Attila zog anstatt nach Paris Richtung Orléans, wo er bei der Schlacht auf den Katalaunischen Feldern (451 n.Chr.) schlussendlich geschlagen wurde. Geneviève wurde zur Schutzheiligen von Paris erklärt und sollte fortan über die Stadt wachen. In Villeroy's Bearbeitung dient die Geschichte um die Belagerung von Paris und die Abwehr des Angriffs dem Gedenken an die französischen Erfolge bei der Schlacht an der Marne im September 1914. So wie das historische Paris/Lutetia 451 n.Chr. die Stadt vor den Hunnen bewahren konnte, so gelang es auch der französischen Armee, den deutschen Vormarsch zu stoppen und Paris zu schützen. ⁸¹ Eine tragende Rolle fällt im Text Geneviève zu, die allein schon in der Bezugnahme auf das heroische Vorbild rühmend herausgehoben ist (*imitatio heroica*). Wie in der Legende will sie

79 Ebd., S. 197.

80 Auguste Villeroy: *La Vierge de Lutèce* (Sainte-Genève). Pièce en quatre actes, en vers. Paris 1918.

81 Zur Hunnenmetapher für die deutschen Angreifer s. Kap. III.2.3.

eine Flucht aus der Stadt verhindern und gemeinsam mit den Bewohnern die Verteidigung vorbereiten. Sie mobilisiert Gesteins- und andere Naturmetaphern, um die nötige Haltung zu konturieren: Sie belobt die Mauern der Stadt,⁸² vergleicht Lutèce mit einem »bloc de granit«,⁸³ beschreibt die Bewohner als »enracinés, comme l'arbre à la terre«.⁸⁴ Doch nur mit Rhetorik wird sie ihr Ziel nicht erreichen. Vielmehr muss sie mehrere Hindernisse innerhalb der Stadt überwinden. Die in anderen Dramen üblicherweise nach innen gewendete Agonalität ist externalisiert und wird als ein Konflikt mit mehreren Gegenspielern inszeniert: erstens die Bewohner, die ihr wegen ihres asketischen, gottgeweihten Daseins misstrauen; zweitens ihr Freund Celtil, der ihr rät, die Stadt zu verlassen; und drittens der Feldherr Aétius, der, unterstützt von der Dorfgemeinschaft, die Räumung der Stadt befiehlt. Die Transgressivität, die in den Dramen oft nur latent in der langen Dauer des im Hintergrund wirkenden Kriegs mitschwingt, wird in *La Vierge de Lutèce* in ihrer iterativen Dimension ausgestellt: Geneviève muss ihren Gegenspielern immer erneut entgegentreten und sich mehrmals behaupten. Letztlich ist es ihre darin offenbar werdende Unbeirrbarkeit, die Geneviève stets aufs Neue beteuert und unter Beweis stellt – z.B. »Rien ne m'arrachera de Lutèce! [...] Et ce n'est pas pour moi l'instant de désert«⁸⁵ und »Je reste!«⁸⁶ –, die das Volk umstimmt. Damit ist unter den untersuchten Dramen die Handlungsmacht der Protagonistin in *La Vierge de Lutèce* wohl am stärksten ausgeprägt, kann sie ihre eigene Standfestigkeit nicht nur aufrechterhalten, sondern auch den restlichen Figuren aufbürden. Durch ihre Außenseiterstellung und gleichermaßen ihre Rolle als Führerin, hinter der sich das Volk am Ende des Dramas versammeln wird, erscheint ihr Handeln als exzeptionell. Heroisiert wird Geneviève für ihr Bleiben an Ort und Stelle, vergleichbar mit den Kombattanten der Frontstücke. In der Tat übernimmt Geneviève, nicht unähnlich der Jeanne d'Arc, einen herkömmlich männlichen Part. Der Plot ruft den Topos des verlorenen Postens auf, Vokabeln aus dem militärischen Bereich wie »désert« oder »fuyard«⁸⁷ evozieren soldatische Pflichten. Der Handlungsumschwung wird wie in den Frontstücken bis

82 Vgl. Villeroy: *La Vierge de Lutèce*, S. 59, 62 und 108.

83 Ebd., S. 61.

84 Ebd., S. 62.

85 Ebd., S. 29.

86 Ebd., S. 72.

87 Ebd., S. 29 und 61.

zum Dramenende verzögert und der Kampf, mit dem diese häufig enden, wird als direkte Konfrontation mit Attila integriert.⁸⁸ So erinnert *La Vierge de Lutèce* insgesamt mehr an die Ästhetik des Frontstücks als an die herkömmlichen Frauenstücke. Doch fügt sich auch dieser Text in den vorherrschenden Geschlechterdiskurs französischer Theaterhäuser während der Kriegsjahre ein, insofern weitere Dramen, wie etwa François Coppées *Fais ce que dois* (1871/1915) oder Charles Le Goffics und André Dumas' *Sans nouvelles* (1916), das Verharren in der Heimat als spezifisch weibliche Pflicht präsentieren und heroisieren.

François Coppées *Fais ce que dois*⁸⁹ wurde erstmals nach dem Deutsch-Französischen Krieg am 21. Oktober 1871 mit Sarah Bernhardt in der Hauptrolle im Théâtre de l'Odéon gegeben und im Frühjahr 1915 nach dem Tod des Dichters an der Comédie Française neu aufgenommen. Die nationalistischen und konservativen Schauspiele Coppées, der neben Barrès und anderen an der Gründung der Ligue de la Patrie Française beteiligt war, eigneten sich in den Kriegsjahren ausgesprochen zur dramatischen Inszenierung weiblich-patriotischer Pflichten. So kam neben *Fais ce que dois* auch *Française* auf die Bühne.⁹⁰ Bei *Fais ce que dois* handelt es sich um ein Konversationsstück, das 1871 an einem nicht näher bezeichneten Hafen spielt. Die vier Szenen des in paargereimten Alexandrinern verfassten Einakters bestehen in dem Gespräch zwischen der verwitweten, kriegsmüden Marthe, die, um ihren vierzehnjährigen Sohn vor einem kommenden Krieg zu schützen, das Land verlassen will, und dem Schulmeister Daniel, der sie davon abzuhalten versucht. Marthes Entschluss ist von ihrer ›Mutterpflicht‹ bestimmt: »Je n'ai d'autre devoir que de sauver mon fils«,⁹¹ wohingegen Daniel an ihre ›Vaterlandspflicht‹ appelliert. Nach der Niederlage gegen Deutschland und dem Verlust Elsass-Lothringens sei es die Aufgabe jedes Franzosen und jeder Französin, der Revanche zuzuwarten. Auch im Augenblick der Nieder- und Notlage müssen sie, nach dem Vor-

88 Anders als in der Legende, wo allein das fromme Beten den Feind von seinen Plänen abbringt, trifft Geneviève in Villeroys Bearbeitung auf den Heerführer, der, überwältigt von ihrer leuchtenden, göttlichen Erscheinung, umgehend die Flucht ergreift. Lucrèce ist gerettet und der Text endet mit der Transformation Genevièves in die Schutzheilige: »A la fin, elle est toute droite, immobile, les deux bras étendus vers Lutèce, comme détachée de la terre, – lumineuse et auréolée, déjà pour jamais.« (Ebd., S. 122)

89 François Coppée: *Fais ce que dois*. Épisode dramatique, en un acte, en vers. In: *Œuvres complètes I: Théâtre*. Édition illustrée par François Flameng et Tofani. Paris 1892, S. 65–88.

90 Vgl. Krakovitch: *Sous la patrie, le patriarcat*, S. 102.

91 Coppée: *Fais ce que dois*, S. 73.

bild des französischen Heers, das 1871 im beharrlichen Glauben an den Sieg Frankreichs nicht nachgegeben habe, im Land bleiben, um sich auf einen Gegenangriff vorzubereiten. Frankreich den Sohn zu nehmen, sei Verrat. Der Handlungsort – der Hafen als ein Transitraum – markiert sichtbarer als in *La Vierge de Lutèce* oder auch in den Frontstücken, wie sehr ein räumlicher Grenzübertritt einem Fehlverhalten korrespondiert. Der Posten, sei es der Unterstand im Feld, sei es das Vaterland, darf unter keinen Umständen verlassen werden. Im Ausgang von Coppées Drama entscheidet sich zuerst der Sohn Henri zu bleiben: »Je reste«, denn »[l]e devoir est ici.«⁹² Marthe tut es ihm schließlich gleich und ordnet die »Mutterpflicht« der »Vaterlandspflicht« unter.

Während Coppée eine Situation inszeniert, in der eine Mutter Frankreich verlassen will, aber bleibt, geht es in dem am 24. Mai 1916 auch an der Comédie Française uraufgeführten *Sans nouvelles* von Charles Le Goffic und André Dumas⁹³ darum, so schnell wie möglich in die bedrohte Heimat zurückzukehren. Der kurze Einakter spielt zur Zeit der Marne-Schlacht im September 1914 auf einem Schiff auf dem Weg von Amerika nach Frankreich. Als die Protagonistin mit dem symbolischen Namen Geneviève, die sich in den USA niedergelassen hatte, so erzählt sie, vom Krieg hörte, drängte sie umgehend auf die Abreise, um Frankreich beizustehen: »Rester là-bas, moi, Française, quand la patrie elle-même nous crie: ›Au secours!‹... Moi!... Moi!... de l'angoisse, du danger, de l'enthousiasme communs, je n'aurais pas eu ma part!... Mais, ne pas revenir, c'était désertter!«⁹⁴ Die alternative Handlungsoption wird, wie etwa auch in *La Vierge de Lutèce*, mit Desertion gleichgesetzt. Da auf dem Schiff seit acht Tagen alle Kommunikationswege unterbrochen sind, haben die Passagiere keine Nachricht vom deutschen Vormarsch auf Paris und fürchten um eine feindliche Einnahme der Stadt. Mithilfe dieses Szenarios ist das Warten in *Sans nouvelles* unter den genannten Stücken am markantesten ausformuliert. Vorherrschend bei den Figuren ist das Gefühl der Untätigkeit sowie der Eindruck, nicht von der Stelle zu kommen: »rester là inerte«,⁹⁵ verzweifelt Geneviève, und ein anderer Passagier, Duval, stellt ernüchtert fest:

92 Ebd., S. 87.

93 Charles Le Goffic/André Dumas: *Sans nouvelles*. Drame maritime en un acte en prose. In: *Les Annales*, 10 de septembre 1916, S. 287–289.

94 Ebd., S. 288.

95 Ebd.

»On piétine sur place.«⁹⁶ Ähnlich wie in Goerings *Seeschlacht* sind die Figuren statisch, wohingegen sich der Raum, also das Schiff, fortbewegt, was deren Handlungsohnmacht hervorkehrt. Sie können nur geduldig auf die Ankunft harren: »Patience, messieurs... C'est la grande vertu pour tous aujourd'hui.«⁹⁷ Die Heroisierung der Passagiere setzt ein, als sie von einem deutschen U-Boot angegriffen werden und zeitgleich zwei Telegramme eintreffen, die über den deutschen Vormarsch informieren. Anstatt sich auf die Brücke zu retten, bleiben sie im Bauch des Schiffes, um die Nachricht abzuwarten, die schließlich den deutschen Rückzug verlautet. Angesichts des Siegs der französischen Truppen verliert der individuelle Untergang für Geneviève und ihre Mitreisenden an Bedeutung: »Nous pouvons mourir, puisque la France vit.«⁹⁸ Das Schiff und die Passagiere sinken, die französische Nationalhymne auf den Lippen. Als Folge der engen Bezogenheit auf die Marne-Schlacht verdichtet sich in ihrem selbstvergessenen Stellunghalten das Durchhaltevermögen und die Ausdauer der französischen Armee. Dies kommt schon im Namen des Dampfers zum Ausdruck: *Valmy*. Er verweist auf die sogenannte Kanonade von Valmy (20. September 1792), eine Schlacht im Ersten Koalitionskrieg. Sie brachte den Feldzug der Koalitionsarmeen nach Paris zum Stehen, leitete deren Rückzug ein und verbürgt somit die Verteidigungsleistung Frankreichs gegenüber den feindlichen Invasoren.

Dramen, die wie *Colette Baudoche*, *La Vierge de Lutèce*, *Fais ce que dois* und *Sans nouvelles* ein weibliches Pflichtethos konturieren, das die Frauen dazu bestimmt, im Heimatland die Stellung zu halten, bis der Sieg erreicht ist, verschwanden ab der zweiten Kriegshälfte von den französischen Bühnen. Die starken Frauenfiguren wurden in die häusliche Sphäre verwiesen und traten weniger als Heldinnen denn vielmehr als Opfer auf. Mehr Gewicht bekam zudem die bei Coppée evozierte Pflicht der Mutter, den Sohn in den Krieg ziehen zu lassen,⁹⁹ und die emanzipatorischen Tendenzen wichen der Zementierung tradierter Geschlechterverhältnisse.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 289.

⁹⁹ Vgl. Krakovitch: *Women in the Paris Theatre*, S. 74.

IV.2. Retrospektive Revisionen

Sobald der Waffenstillstand am 11. November 1918 unterzeichnet war, setzte in den Ländern Westeuropas ein Prozess der »Restabilisierung der Vorkriegs-Geschlechterordnung«¹⁰⁰ ein. Berufstätige Frauen wurden alsbald vom Arbeitsmarkt demobilisiert, ihre Stellen übernahmen die zurückgekehrten Soldaten. Damit einher gingen eine öffentliche Abwertung der emanzipierten, modernen Frau einerseits und eine Aufwertung der Hausfrauen- und Mutterrolle andererseits.¹⁰¹ Die Leistung der Frauen während des Kriegs wurde marginalisiert und aus symbolischen Kriegserinnerungen wie Denkmälern und Festreden weitestgehend ausgeschlossen, sodass die spezifisch weiblichen Kriegsanstrengungen im öffentlichen Diskurs allmählich in den Hintergrund gerieten.¹⁰² Die fehlende Berücksichtigung der Frauen in den männlich geprägten Kriegs- und Heldendiskursen schlug sich auch im Theaterbetrieb nieder, wo das weibliche Schicksal nur vereinzelt behandelt wurde. Sehr wenige Theaterstücke der 1920er- und 1930er-Jahre geben der weiblichen Kriegserfahrung Raum. Ihnen eigen ist, dass sie auf die in den Kriegsjahren vorherrschenden Geschlechterstereotype und Heldinnendiskurse rekurrieren, oftmals, um sie auszuhöhlen und ihnen ein alternatives Narrativ entgegenzusetzen. Während französische Dramen wie Charles Mérés *La captive* (1920) die vaterländische Pflicht, in der Heimat zu bleiben, anfechten (Kap. IV.2.1), kritisieren deutsche Schauspiele das »stille Heldentum«, so Ilse Langners *Frau Emma kämpft im Hinterland* (1929) (Kap. IV.2.2). Texte, die den Ersten Weltkrieg als Zeit weiblicher Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft erklären, sind zwar in der Minderheit, doch auch dafür lassen sich Beispiele anführen: Warren Chetham-Strodes *Sometimes Even Now* (1933) (Kap. IV.2.3).

IV.2.1. Die Fesseln der Vaterlandspflicht: Charles Mérés *La captive* (1920)

Nach der Unterzeichnung der Friedensverträge im Jahr 1919 richteten sich die französischen Theaterhäuser neu aus und zeigten in erster Linie

100 Hagemann: Heimat – Front, S. 15.

101 Vgl. Zancarini-Fournel: Travailler pour la patrie?, S. 45, sowie die Beiträge in Margaret Randolph Higonnet/Jane Jenson/Sonya Michel/Margaret Collins Weitz (Hrsg.): *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*. New Haven/London 1987.

102 Vgl. Kundrus: Geschlechterkriege, S. 180f.

pazifistische Stücke. Als »la pièce de référence en ce qui concerne le répertoire pacifiste de l'immédiat après-guerre«¹⁰³ gilt das dreiaktige Drama *La captive* des *écrivain-combattant* Charles Méré.¹⁰⁴ Seine Uraufführung erlebte das Stück am 21. Januar 1920 im Théâtre Antoine unter der Regie des bekennenden pazifistischen und sozialistischen Regisseurs Firmin Gémier. An der Intention des Stücks ließen weder der Damentext noch die Aufführung Zweifel. Unverhohlen kommt der Wunsch nach einer deutsch-französischen Verbrüderung und einem ewigen, auf gemeinsamen Beziehungen fußenden Frieden zum Ausdruck. Bei der gefeierten Erstaufführung stimmte das Publikum, das sich zu einem großen Teil aus Genossenschaftsmitgliedern, Arbeitern und anderen einfachen Leuten zusammensetzte, sogar in die Internationale ein.¹⁰⁵ *La captive* verhandelt die deutsch-französische Feindschaft sowie die Utopie der gegenseitigen Annäherung über das Geschwisterpaar Francis und Adolphe. Sie haben dieselbe Mutter, aber Väter verschiedener Nationalität, und ihre unterschiedliche genealogische Abstammung führt dazu, dass sie in verfeindeten Heeren kämpfen. Eine unverhoffte Zusammenkunft im letzten Akt bringt die Versöhnung zwischen den kriegsversehrten Brüdern, indem sie sich gegenseitig als Teil derselben transnationalen, soldatischen Leidensgemeinschaft, als »frère[s] de misère«,¹⁰⁶ anerkennen. Tatsächlich wurde *La captive* für die Darstellung der physischen und psychischen Folgen des Kriegs auf die Kombattanten sehr gelobt. Der Journalist André Le Brot urteilte 1924 im Kontext von dessen Wiederaufnahme ins Répertoire: »[T]rois hommes seulement [...] ont compris la douleur du combattant: Henri Barbusse, Roland Dorgelès et Charles Méré.«¹⁰⁷ Der Damentitel macht indes auf einen anderen, ebenso fundamentalen Aspekt des Stücks aufmerksam, nämlich die Zwänge und Einschränkungen, die der Krieg für die Frauen bereithielt. Die Singularformulierung »la captive« lässt sich ebenso auf die Mutter Sabine wie auf ihre Tochter Claire beziehen.¹⁰⁸ Doch bevor auf ihre

103 Scaviner: *L'idée pacifiste*, S. 172.

104 Charles Méré: *La captive. Pièce en trois actes*. Paris 1920. Trotz seiner zeitgenössischen Bedeutung ist das Drama heute nahezu vergessen. Lediglich Scaviner: *L'idée pacifiste*, sowie Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 90–99, behandeln es.

105 Vgl. Scaviner: *L'idée pacifiste*, S. 177. Die Rezensionen zeigen indes, dass es zumindest für die Theaterkritik zu früh war für die Fraternisierung mit dem »Erzfeind«; der Pazifismus wurde als inopportun abgetan (vgl. ebd., S. 183f.).

106 Méré: *La captive*, S. 121.

107 Zit. nach: Scaviner: *L'idée pacifiste*, S. 174.

108 Scaviner (ebd., S. 175) bezieht den Damentitel nur auf Sabine.

Rolle eingegangen wird, sollen zunächst der Bezug zum Ersten Weltkrieg geklärt als auch die Handlung grob umrissen werden.

La captive spielt in einem imaginären Land, genannt Leubourg, das sich zu dem kürzlich ausgebrochenen Krieg zwischen den fiktiven Nachbarstaaten Neustrie und Gallemark neutral verhält. Der Erste Weltkrieg wird im Text zwar nirgends direkt adressiert, jedoch über kleine Hinweise evoziert, sodass sich Leubourg, Neustrie und Gallemark schließlich der Schweiz, Frankreich und Deutschland zuordnen lassen.¹⁰⁹ Thematisiert werden zudem die Augusteuphorie und die für den Ersten Weltkrieg so charakteristischen Materialschlachten. Handlungsort des Dramas ist in allen drei Akten Sabines Haus im neutralen Leubourg. Sabine ist *Leubourgeoise* und war mit einem *Neustrien* (Lesueur) verheiratet, mit dem sie zwei Kinder hat: Francis und Claire. Nach ihrer Scheidung wiederum hatte sie einen inzwischen verstorbenen Mann aus Gallemark (Folster) geheiratet und wieder zwei Kinder zur Welt gebracht: Maxence und Adolphe. Mit diesen beiden sowie mit Claire lebt Sabine in Leubourg, wohingegen Francis bei seinem Onkel Jacques in Neustrie aufwächst. Mit Kriegsausbruch entwickeln Maxence und Adolphe ein patriotisches Nationalgefühl für die Heimat ihres Vaters Gallemark sowie einen unversöhnlichen Hass auf die beiden anderen, ihnen plötzlich fremd gewordenen Geschwister, und treten der Armee bei. Francis wiederum ist auf Seiten Neustries einberufen worden. Ohnmächtig muss Sabine zusehen, wie ihre Söhne gegeneinander in den Krieg ziehen. Nach einigen Monaten, im zweiten Akt, beschließt zudem Jacques, Claire zu sich nach Neustrie zu holen, wo sie einen Mann gleicher Nationalität heiraten soll. Ihre Verlobung mit dem *Leubourgeois* Gilbert muss gelöst werden und widerwillig reist Claire ab. Der dritte Akt bringt das versöhnliche, melodramatische Ende. Die beiden Brüder Francis und Adolphe – Maxence ist gefallen – schließen Frieden miteinander und setzen sich für die Ehe zwischen Claire und Gilbert ein.

Einer der Leitbegriffe von *La captive* ist der Terminus »devoir«. Als »devoir national« wird er einerseits dazu angeführt, den Kriegseinsatz der drei Söhne entgegen des ausdrücklichen Wunsches der Mutter zu legitimieren. Andererseits dient er dazu, die Pflichten Sabines und Claires zu reflektieren. Als ihr Gebot sieht es die Mutter an, sich für keine der beiden Parteien zu entscheiden: »Je vous aime également! Mon devoir, le voilà!

109 Vgl. ebd.

Je m'y tiens. Je ne prends parti ni pour l'un ni pour l'autre côté...«¹¹⁰ Diese dem vaterländischen Auftrag zuwiderlaufende Maxime kennzeichnet Sabine als ›menschliche Pflicht‹:

Il ne faut pas!... il ne faut pas que Maxence parte... Oui, je sais... la loi... son sang... le devoir national... Mais son devoir humain est de rester neutre dans ce combat, où la logique sans cœur le pousserait, les armes à la main, contre son frère, contre tout ce qu'il a de plus sacré sous le ciel: l'amour d'une mère pour ses petits.¹¹¹

Wie das Drama indes zeigt, determiniert ausschließlich die vaterländische Pflicht, nicht die Liebe zur Mutter, das Verhalten der männlichen Figuren. Die Söhne ziehen in den Krieg und Jacques holt Claire nach Neustrie, ohne dass Sabine den Fortgang der Dinge beeinflussen könnte. Gegenüber der nationalen wie auch der patriarchalen Autorität, die in Mérés Text in eins gesetzt werden und der sich die weiblichen Figuren unterordnen sollen, sind ihr die Hände gebunden, der Krieg zwingt sie in die Rolle einer Gefesselten (›captive‹). Nichtsdestotrotz hält sie bis zum Schluss an ihren ›Mutterpflichten‹ fest, bleibt neutral im neutralen Leubourg und empfängt am Ende beide Kinder mit offenen Armen, was die Verbrüderung der Brüder allererst ermöglicht. Sabine handelt entgegen der nationalen Pflicht und nur aus einem ethischen Bewusstsein heraus.¹¹² Unterstützung erhält sie von Gilbert und seinem Vater M. Christiaëns, die beide den Typus des Intellektuellen verkörpern und ein humanistisch-pazifistisches Ideal à la Romain Rolland vertreten. Die Formulierung Gilberts »[h]ors de la mêlée«¹¹³ zur Definition seiner Form von Neutralität ist eine beinahe wörtliche Anleihe an Rollands im September 1914 im *Journal de Genève* erschienene Artikelserie *Au-dessus de la mêlée*, in der dieser unter anderem Neutralität gegenüber Deutschland und Frankreich bekundet. Die reflektierten Ausführungen der beiden Männer über die zerstörerischen Effekte des Kriegs, eine friedlichere Zukunft und einen gemäßigten Patriotismus, der sich vom Fremden befruchten lasse,¹¹⁴ unterfüttern Sabines von Mutterliebe getragene Parteilosigkeit mit soziopolitischen und kulturellen Argumenten.

110 Méré: *La captive*, S. 22.

111 Ebd., S. 15.

112 Die Wahl zwischen Kampf und Neutralität bezeichnet Sabine als einen »cas de conscience« (ebd., S. 27).

113 Ebd., S. 34.

114 Vgl. dazu auch Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 95, der im Fall von M. Christiaëns von einem »enlightened patriotism« spricht.

Aufschlussreicher weil unentschiedener ist der Konflikt zwischen Vaterlandspflicht und persönlicher Neigung, der sich für Claire stellt. Denn nicht nur ihre Brüder, sondern auch sie verspürt bei Kriegsausbruch die Loyalität zu ihrem Vaterland, das nicht Leubourg ist, sondern Neustrie, die Heimat ihres Vaters. Das Angebot Gilberts, den Krieg zu flüchten und sich weit weg ein gemeinsames Leben aufzubauen, schlägt sie aus, weil sie sich ihrer Familie und ihrem Land verpflichtet fühlt. Verzweifelt erklärt sie: »Mon devoir ne serait-il pas d'y partir, dès maintenant, dans mon pays!... Ma place est là-bas, marquée... elle y est vide!...«¹¹⁵ Claire referiert mithin auf die in den patriotischen Dramen der Kriegsjahre postulierte, spezifisch weibliche Variante der nationalen Pflicht. Ganz ähnlich wie Villeroi, Coppée und Le Goffic/Dumas definiert sie die Pflicht der Frau über den Aufenthalt im Heimatland. Verschärft wird der Konflikt zusätzlich im zweiten Akt, als Claires Onkel Jacques anreist, um ihr seinen und den Willen des verstorbenen Vaters aufzuzwingen. Sie soll Gilbert, der für die beiden Männer nichts weiter als ein Ausländer und damit ein Feind ist, verlassen und sich in Neustrie verheiraten. Wenn Jacques Claires Ehe mit dem ›Feind‹ Gilbert als eine Desertion bezeichnet,¹¹⁶ erinnert das durchaus auch an Frondaies Colette, die sich beinahe mit dem Deutschen eingelassen hat, sich im letzten Augenblick jedoch ihrer Verpflichtung gegenüber Frankreichs Gefallenen besinnt und die Verbindung löst. Jacques fordert von Claire, nach Neustrie zu kommen und ihre Pflicht zu erfüllen, die in ihrer Rolle als zukünftige Mutter bestehe:

Maintenant ton pays est en danger de mort! Il nous réclame tous... hommes, femmes, enfants! Par la voix de ton père, il t'appelle... Entends-tu, Claire! Nous te voulons à nous... car tu portes en toi des parcelles vivantes d'avenir!... Le foyer que tu fonderas... les enfants que tu mettras au monde, tu les lui dois! Il a besoin de tes enfants pour la grande œuvre de demain... Ne les lui donne pas, tu les lui voles!...¹¹⁷

Unfreiwillig beugt sich Claire dem Willen ihrer männlichen Verwandten. Wie sie zugibt, ist allerdings nicht patriotische Inbrunst der Antrieb ihres Handelns, sondern die Angst, etwas Unrechtmäßiges zu tun:

115 Méré: *La captive*, S. 40.

116 Vgl. ebd., S. 72.

117 Ebd., S. 72f.

IV. Warten an der Heimatfront

La crainte m'arrête... Ah! mon héroïsme, tu vois... de la faiblesse!... j'ai peur... peur de m'écarter de la route, peur de rompre les liens du devoir... peur que les morts ne se vengent, si je n'obéis pas!...¹¹⁸

Clairens Angst lässt sich durch die empfundene Verpflichtung gegenüber den Toten, die auch in *Colette Baudouche* ausschlaggebend ist, erklären. Die junge Frau ist von der durch die Propaganda verbreiteten Vorstellung von einer Schuldigkeit gegenüber den gefallenen »Helden« derart beeinflusst, dass sie gar nicht anders handeln kann. Mérés Text spricht ihr dezidiert, befolgt sie doch unfreiwillig den Befehl, jegliche Agency ab, wandelt den agonalen Kampf gegen innere Widerstände ab und dekonstruiert so die aus Überzeugung vollbrachte Selbstüberwindung, die in den heroischen Narrativen über den Attentismus zentral ist. Was nach außen, zumindest für Nationalisten und Militaristen, den Anschein eines heroischen Akts hat, nämlich die Rückkehr in die bedrohte Heimat, ist das Ergebnis eines verinnerlichten, blinden Zwangs, der Claire nur zu einem weiteren Opfer des Kriegs, nicht aber zu einer opferbereiten Staatsbürgerin macht. In dem Gespräch mit Gilbert kommt sodann auch die titelgebende Metapher des Dramas indirekt zum Tragen. Gilbert klagt ihren »esprit d'obéissance« an, woraufhin Claire gesteht »Il m'enchaîne!...« und er sie als eine »esclave des vieilles haines« verurteilt.¹¹⁹ Er verallgemeinert seinen Vorwurf auf die Menschheit:

Sais-tu ce que sont les hommes, Claire?... des esclaves!... courbés sous mille jougs... le joug des morts, qu'ils voient à leur humaine image... le joug des lois qu'ils forgent à leur taille... le joug des maîtres qu'ils se donnent!... Des animaux domestiqués... hurlant, craintifs, à l'attache qu'ils rompraient, tous, s'ils le voulaient, d'un coup de reins... voilà les hommes, en foule, des lâches!...¹²⁰

Gilbert entlarvt die Determiniertheit und das Obrigkeitdenken in Zeiten des Kriegs als selbstverschuldet und er fordert Claire zu einem eigenverantwortlichen Handeln auf. Die Fesseln des patriotischen, revanchistischen Diskurses haben Claire jedoch so fest im Griff, dass sie die Fremdbestimmung nicht bewältigen kann und sich der nationalen wie auch der patriarchalen Entscheidungsmacht, verkörpert durch ihren Onkel, unterwirft. Erst mit der Hilfe ihres inzwischen geläuterten Bruders Francis sagt sich Claire schlussendlich los von der national-patriarchalen Befehlsgewalt. Jacques Einwände werden letzten Endes abgeschmettert und sein

118 Ebd., S. 77.

119 Ebd., S. 76 und 79.

120 Ebd., S. 78f.

nationalistisches Denken wird als übertriebener und falsch verstandener Patriotismus abqualifiziert. Am Ende des Dramas triumphiert die internationalistische Position der Mutter Sabine und der Familie Christiaëns, die durch die Verlobung zwischen Claire und Gilbert sowie den Friedensschluss zwischen Francis und Adolphe illustriert wird. Beide Konstellationen vereinen je zwei unterschiedliche Nationalitäten und führen sie in einer übergreifenden Familie zusammen, in der nationale Grenzen einge-ebnet werden.¹²¹

Insgesamt also unterwandert *La captive* das in den französischen, patriotischen Stücken der Kriegszeit aufgestellte Wertesystem. Während dort die nationale Pflicht vorbehaltlos jedem individuellen Bedürfnis übergeordnet ist, stellt Méré die Notwendigkeit und Gerechtigkeit der Vaterlandspflicht infrage und räumt den zwischenmenschlichen Beziehungen, besonders wenn sie nationale Grenzen überwinden, den Vorrang ein. Umgekehrt führt er am Beispiel Claires und auch der Brüder vor, wie sehr die Loyalität gegenüber der Heimat chauvinistische und bellizistische Einstellungen fördert und somit den Krieg perpetuiert. In Zeiten kämpferischer Auseinandersetzungen, so könnte man Mérés Drama paraphrasieren, ist das Verschanzen der Frauen im Land nicht heroisch, sondern fatal und destruktiv. Als erstrebenswert präsentiert er eine durchaus kühne Weltoffenheit, die sich keiner der verfeindeten Parteien verschließt, sondern den Raum für die Annäherung schafft. An die Stelle des kriegstreiberischen »devoir national« setzt Méré den pazifistisch-internationalistischen »devoir humain«.

IV.2.2. Keine stille Heldin: Ilse Langners *Frau Emma kämpft im Hinterland* (1929)

In den deutschen Theatern blieb die Situation der Frauen bis Ende der 1920er-Jahre unterbelichtet und auch danach beschäftigte sich neben Bertolt Brechts *Die Befreiung* (1925), in dem es jedoch mehr um die Revolution in Russland und die Revolte der Arbeiterinnen geht, nur ein einziges Drama explizit mit der weiblichen Perspektive: das 1928 geschriebene Theaterstück *Frau Emma kämpft im Hinterland* von Ilse Langner.¹²² Es stellt einen

121 Infolgedessen sieht Fischer: The French Theater and French Attitudes toward War, S. 91, in Sabines Familie das Symbol der »European family of nations«.

122 Ilse Langner: *Frau Emma kämpft im Hinterland*. Chronik in drei Akten. Darmstadt 1979. Das Drama der damals durchaus produktiven, heute nahezu vergessenen Auto-

dezidierten Gegenentwurf zu den dominierenden, männlich geprägten Kriegsinterpretationen dar¹²³ und bricht mit der Erinnerungspolitik der Weimarer Republik, indem es den Ersten Weltkrieg explizit zu einem kriegerischen Ereignis erklärt, das die Frauen in gleicher Weise wie die Männer betraf. Die damals vorherrschende Meinung, die Kriegslasten seien im Feld unverhältnismäßig größer als in der Heimat gewesen, gegen welche die Autorin anschreibt, legt Langner einer ihrer Figuren, dem Major auf Heimaturlaub, in den Mund: »Ja, mein Gott! Wir hatten's doch auch schwer, aber so verzweifelt wie die Frauen sich hier gebärden! [...] Vielleicht ist das alles zu schwer für die Frauen. [...] Nein, man kann ihnen nur nicht so viel zumuten wie uns!«¹²⁴ Unterschrieben hat Langner ihr Stück mit dem Gattungsbegriff »Chronik«, der ihren historiographischen Anspruch verdeutlicht. Sie entwickelt mithin ein Gegenarrativ, das ebenso authentisch zu sein beansprucht wie die literarischen Produkte ihrer männlichen Schriftstellerkollegen, den Blick indes auf die Zustände im Inland richtet. Gerade aus diesem Grund stieß *Frau Emma kämpft im Hinterland* auf nur wenig Resonanz. Erstmals inszeniert – allerdings in einer zensierten Fassung – wurde das Drama am 4. Dezember 1929 am Kleinen Theater in Berlin als Nachtvorstellung; eine zweite Aufführung erlebte es in Gera 1931, bevor es die Nationalsozialisten aus dem Repertoire verdrängten.¹²⁵ Die Berliner Uraufführung hatte für einen zumindest kurzfristigen Skandal gesorgt, da den Kritikern die Aufwertung der Leis-

rin findet vornehmlich in Arbeiten zu feministischen Perspektiven Berücksichtigung (z.B. bei Agnès Cardinal, Friederike Emonds, Inge Stephan, Anne Stürzer und John Warren).

123 Vgl. Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 373; Cardinal: Three First World War Plays by Women, S. 309; Friederike Emonds: Inszenierungen weiblicher Erinnerungen im Weimarer Nachkriegsdiskurs – Ilse Langners Theaterstück *Frau Emma kämpft im Hinterland*. 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. 141–156, hier S. 145–147.

124 Langner: Frau Emma kämpft im Hinterland, S. 51f.

125 Vgl. Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 361; Emonds: Inszenierungen weiblicher Erinnerungen, S. 141; John Warren: A Dramatist at ›Weimar's End‹: Contrasted Heroines in Two Plays by Ilse Langner. In: Christiane Schönfeld (Hrsg.): Practicing Modernity. Female Creativity in the Weimar Republic. Würzburg 2005, S. 311–323, hier S. 312. Gestrichen wurden die »ideologisch brisanten Stellen« (Emonds: Inszenierungen weiblicher Erinnerungen, S. 153), wie die Verheerungen des Kriegs in der Heimat, die expliziten Anklagen gegen den Krieg, der Vorwurf männlicher Kriegsschuld sowie die Einsicht von Emmas Ehemann in ihre Selbstständigkeit (vgl. ebd.; Warren: A Dramatist at ›Weimar's End‹, S. 313).

tungen der Frauen an der ›Heimatfront‹ zuungunsten der Männer an der militärischen Front zu weit ging.¹²⁶ So urteilt Alfred Kerr, der der frauenrechtlerischen Dramatikerin in Anspielung auf ihre schlesische Herkunft den Beinamen »Penthesilesia« verliehen hatte, im *Berliner Tageblatt* am 6. Dezember 1929:

Im Buch äussert sie gewissermaßen: ›Ich zeige nicht nur, dass Frauen gleich den Männern damals kämpften und litten. Sondern ich zeige: dass euer bissel Schützengraben ein Quark war... gegen unsere Qual, gegen unsere Leistung.‹ Das ist übertrieben. Alles was recht ist! Ich bin Frauenanwalt: aber das ist übertrieben.¹²⁷

Der Titel von Langners Drama will durchaus ernst genommen werden. Denn die in Frontnarrativen übliche Unterscheidung zwischen der militärischen Front, wo der Krieg stattfindet, und der Heimat, in der Frieden herrscht, gilt für *Frau Emma kämpft im Hinterland* nicht.¹²⁸ Langner konturiert vielmehr einen Krieg, der bis in die Heimat hineinreicht, und zwar in Form von Lebensmittel- und Rohstoffmangel, Grippekatastrophe, fehlender ärztlicher Versorgung und Inflation. Täglich müssen die (weiblichen) Figuren des Dramas gegen Hunger, Kälte, Krankheit und Geldnot ankämpfen. In militärischem Vokabular beschwört der Theatertext eine Gefechtssituation herauf und verlagert sie von der militärischen an die ›Heimatfront‹. Wie der Titel greifen einige Stellen im Text den Begriff des ›Kampfes‹ auf,¹²⁹ die kleinen Pakete mit der ›Hamsterware‹ werden als »Tornister« bezeichnet¹³⁰ und ein »Heer von Frauen« im Hinterland wird evoziert.¹³¹ Für die Anstrengungen der Soldaten findet die Titelheldin Emma in der Konfrontation mit ihrem heimgekehrten Gatten weibliche Pendants, wozu sie auch das Warten zählt:

MÜLLER *pulvert verlegen*: Hab dich nur nicht so, wenn man Dich hört, glaubt man, Ihr allein habt gekämpft! – *wendet sich ihr scharf zu*.

126 Vgl. Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 375; Kundrus: Geschlechterkriege, S. 181; Stephan: Weiblicher Heroismus, S. 160.

127 Zit. nach: Anne Stürzer: Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit. Stuttgart/Weimar 1993, S. 40.

128 Vgl. Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 373–375; Friederike Emonds: Contested Memories: Heimat and Vaterland in Ilse Langner's *Frau Emma kämpft im Hinterland*. In: Women in German Yearbook 14 (1998), S. 163–182, hier S. 169–176.

129 Vgl. Langner: Frau Emma kämpft im Hinterland, S. 55 und 89.

130 Ebd., S. 61.

131 Ebd., S. 81.

IV. Warten an der Heimatfront

Sie stehen sich kämpferisch gegenüber Wir haben im Schützengraben gelegen. Halb verfault im Wasser, mit Toten und Ratten.

FRAU EMMA: Wir haben tatenlos zu Hause sitzen müssen und warten, immer nur warten, in Angst und Sorge um Euch.

MÜLLER: Wir haben im Trommelfeuer gelegen, wir haben uns die Bajonnette in den Bauch gerannt, jede Sekunde den sichern Tod vor Augen.

FRAU EMMA: Wir haben um Brotmarken angestanden. Wir hatten kein Fett, kein Fleisch, keine Milch für die Kinder, aus einem Korn Getreide haben wir ein Brot gebacken für eine ganze Familie. Jeden Tag sind wir schwächer geworden, jeder Tag hat uns Kraft ausgesaugt. Der Tod hat sich in unsere Häuser eingenistet. Wir sind an der Grippe zugrunde gegangen.¹³²

Das Pluralpronomen »wir«, das beide Eheleute verwenden, indiziert, dass weder Emma noch ihr Ehemann nur persönliche Erfahrungen abwägen, sondern dass sie stellvertretend für je ein gegendertes Figurenkollektiv sprechen, er für die Frontsoldaten, sie für die daheimgebliebenen Frauen. Die spezifisch weibliche Kriegserfahrung plausibilisiert Langner am Beispiel von Emma und ihren Nachbarinnen und beansprucht für ihre Darstellung Intersubjektivität und Allgemeingültigkeit.

Die Auswirkungen des Kriegs auf die Frauen stellt der Dreiaakter in drei Momentaufnahmen dar, die vom Winter des letzten Kriegsjahrs bis zum Ausbruch der Revolution im November 1918 reichen und in einer nicht näher bestimmten deutschen Stadt, womöglich Berlin, spielen. Die kriegsbedingten Entbehrungen wie Hunger und Kälte, die durch die Rationierung der Lebensmittel und des Heizmaterials sowie durch finanzielle Probleme bedingt sind, dominieren die Gespräche und bestimmen den Handlungsverlauf. Die Erkrankung von Emmas Tochter Ursel ist dem Krieg ebenso geschuldet wie Emmas Bereitschaft, sich auf den schmierigen und selbstgefälligen Untermieter Meinhart einzulassen, Lottes Entschluss, im »ursprüngliche[n] Beruf der Frau«¹³³ zu arbeiten, oder Paulas Opportunismus, Wurst und Fleisch ihrer auf dem Land lebenden Eltern an den besten Bieter zu verhökern. Die Frauen, um die sich Langners Theaterstück rankt, imaginieren sich als Teil einer weiblichen Schicksalsgemeinschaft, da sie mit denselben Nöten konfrontiert sind. So wird Solidarität unter den Frauen immer wieder als Gegenstück zur männlichen

132 Ebd., S. 87 (Hervorh. i.O.).

133 Ebd., S. 65.

Grabengemeinschaft angeführt, doch sie bleibt Utopie. Sowohl Missgunst als auch soziale Gegensätze verhindern ein echtes Bündnis in der Heimat.¹³⁴ Kameradschaft erweist sich in Langners Drama – anders als der Kampf – mithin als der Aspekt des soldatischen Fronterlebnisses, der nicht in die Heimat übertragbar ist.

Als Protagonistin tritt die resolute, im kleinbürgerlichen Milieu beheimatete Emma Müller auf, die sich im Laufe des Stücks von einer verbissenen Patriotin zu einer reflektierten und emanzipierten Pazifistin entwickelt. Ihr gegenübergestellt sind erstens die hochmütige und klassenbewusste Majorsgattin Frau Starke, die über den Verlust der beiden Söhne wahnsinnig wird, zweitens deren Tochter Fräulein Lotte, die sich aus Gründen der finanziellen Absicherung wie zum Amusement prostituiert, drittens das bei der Majorsfamilie tätige Dienstmädchen Paula, das sich den Männern mit Lebensmitteln und ihrem Körper anbietet, um ihren sehnlichen Kinderwunsch zu erfüllen, und viertens die Rot-Kreuz-Schwester Ingeborg, die in der Aufopferung für die verwundeten Soldaten an Überarbeitung stirbt. Wie sowohl Monika Melchert als auch Anne Stürzer bemerken, bedient Langner gängige weibliche Rollenmuster.¹³⁵ Während sich Ingeborg auf der einen Seite und Lotte und Paula auf der anderen den dichotomen Polen ›Heilige‹ und ›Hure‹ zuordnen lassen, erscheinen Emma wie auch die Majorsgattin in der Rolle der ›Mutter‹. Die Figuren stellen mithin nur leichte Variationen dieser drei weiblichen Grundtypen dar und bleiben insofern typen- und schemenhaft. In Langners Drama interessieren Emmas Nachbarinnen *de facto* nicht in ihrer psychologischen Disposition, sondern als Gegenfiguren zur Protagonistin. Über den Kontrast gewinnt die Figur der Emma nicht nur an Prägnanz, sondern es wird ein Interpretament geschaffen, mit dem ihr Verhalten evaluiert werden kann.

Zu Beginn des Dramas steht Emma noch ganz unter dem Einfluss der nationalen Durchhaltepropaganda. Sie ist siegesgewiss und überzeugt von der Gerechtigkeit des Kriegs. In ihrer Wohnstube prangen die Generalfeldmarschalle »Hindenburg und Mackensen als gewaltige Öldruckheilige

134 Vgl. Emonds: Inszenierungen weiblicher Erinnerungen, S. 148; Monika Melchert: Die Dramatikerin Ilse Langner. »Die Frau, die erst kommen wird...«, 2., durchges. und erg. Aufl. Berlin 2003, S. 27; Stephan: Weiblicher Heroismus, S. 180; Stürzer: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 48.

135 Vgl. Melchert: Die Dramatikerin Ilse Langner, S. 27; Stürzer: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 46f.

an der Wand«;¹³⁶ den desillusionierten Protesten ihrer Nachbarinnen entgegenet Emma mit den im Ersten Weltkrieg gängigen Durchhaltephrasen und dem Topos der Schuldigkeit gegenüber den Soldaten: »Das nützt alles nichts, wir dürfen nicht schlapp machen! Was sollen unsere Soldaten denken! Sie kämpfen doch nur, um uns zu verteidigen, damit wir in der Heimat ruhig leben können.«¹³⁷ Und später: »s' nützt alles nichts, Fräulein Lotte, wir müssen's tragen. [...] Sie sind ja der reine Miesmacher! *Ich will mich nicht unterkriegen lassen!*«¹³⁸ Im ersten Akt reproduziert Emma mithin nur, was die politisch-militärische Führung im Krieg als Pflicht der Frau diktiert, nämlich um der Männer und der Nation willen eigene Sorgen und Ängste hintanzustellen und dem Ende des Kriegs sowie der Rückkehr der Soldaten zuzuwarten. Schon im ersten Akt allerdings gerät Emmas Patriotismus ins Wanken. Nachdem sie aus Geldnot ein Zimmer an den als »Kriegsschieber« charakterisierten Meinhart vermieten muss, ihrem Mann der Heimaturlaub verwehrt wird und die Majorsgattin vom Tod ihres Sohns erfährt, verliert auch Emma den Mut und das Vertrauen in das Vaterland. Als ihre Tochter Ursel am Ende des ersten Akts *Die Wacht am Rhein* mit der Zeile »Lieb Vaterland magst ruhig sein!« antimmt, schlägt Emma vor Wut das Klavier zu.¹³⁹ Die im Lied geforderte Zuversicht scheint Emma angesichts des fortwährenden Kriegs und der zunehmenden Verelendung nicht mehr teilen zu können.

Darüber hinaus deutet sich im ersten Akt der zentrale Konflikt der Protagonistin an, nämlich derjenige zwischen »Vaterlandspflicht« und »Mutterpflicht«.¹⁴⁰ Die Nachricht vom Grippetod eines Nachbarkinds erschreckt und verstört Emma aus Angst um die eigene Tochter. Kompromisslos stellt sie das Wohl ihres Kinds an erster Stelle, auch wenn dies Verrat am Vaterland bedeute:

Hier rackert man sich ab, man spart mit Brot. Wissen Sie, Paula, ich eß mich selbst nicht satt, aber das Kind, das ist meine ganze Sorge, das ist mein Heiliges. Alles kann ich hier ertragen; den Hunger, die Trauer ringsum, die Angst um den Mann: *Das* ist von Oben verfügt, vom Kaiser, vom Vaterland, – da muß ich still halten, da darf ich mich nicht wehren, denn das wäre Auflehnung. – –

136 Langner: Frau Emma kämpft im Hinterland, S. 7.

137 Ebd., S. 13.

138 Ebd., S. 15 (Hervorh. i.O.).

139 Vgl. ebd., S. 28.

140 Vgl. auch Emonds: Inszenierungen weiblicher Erinnerungen, S. 149f.

Aber das Kind, das gehört mir, das habe ich von Gott! Dafür werde ich kämpfen gegen die ganze Welt.¹⁴¹

Emma nuanciert verschiedene Aspekte der Vaterlandspflicht, von denen das Aushalten von Trauer und Entbehrung zulässig sei, das Opfer des Kinds hingegen nicht.

Den Konflikt zwischen Mutter- und Vaterlandspflicht entfaltet das Drama sodann im zweiten Akt, in dem Ursel schwer an der Grippe erkrankt. Als einziges Mittel zur Genesung verschreibt der Arzt eine vollwertige Ernährung. Fortan ist Emma bereit, alles zu tun, um Butter, Wurst und Speck zu beschaffen – etwas, vor dem sie bisher zurückgeschreckt war. Um das Kind zu retten, kann sie nicht länger untätig bleiben, sondern gleich der brechtschen Mutter Courage muss sie aktiv werden: »Mir hat keiner was zu sagen. Ich hab keine andere Pflicht vor mir selber *schlägt sich auf die Brust*, als mein Kind wieder gesund zu kriegen, da kann man nicht lange feilschen. Rasch handeln muß man.«¹⁴² Emma überwindet die propagierte und zu Beginn noch internalisierte passive Akzeptanz und schreitet zur Tat, indem sie sich Meinhart anbietet und als Gegenleistung Lebensmittel einfordert. Er arbeitet beim Brotmarkenamt und wird von Paula mit Wurst und Fleisch ihrer Eltern versorgt, sodass er über einen vergleichsweise großen Vorrat an Esswaren verfügt. Doch obwohl sich Emma in die eigentlich unterlegene Position des Sexualobjekts begibt, gebärt sie sich wie eine Geschäftsfrau, was ihren Freier irritiert und verärgert, weil er sich mehr »Romantik« und auch mehr Widerstand gewünscht hatte. Bezeichnenderweise nimmt Emma für den »Handel« das langmütige Erdulden, das »Stillhalten« (s. Zitat oben), die zentrale Denkfigur der patriotischen Durchhaltepropaganda, in Anspruch: »Sie geben mir zwei Pfund Butter, ein Pfund Speck, zwei Würste, – – und ich halte still.«¹⁴³ Mit der zynischen Formulierung deutet Emma ihr Tun in vaterländisches Handeln um, dem es eigentlich diametral entgegensteht, und verspottet so die patriotische Aufgabe der Frau. Mutter- und Vaterlandspflicht verkehren sich ironisch.

Der gewerbsmäßige Beischlaf mit Meinhart stellt den ersten Akt von Emmas Auflehnung gegen den Staat dar.¹⁴⁴ Im Zuge dessen nimmt sie auch die Beschaffung von Lebensmitteln selbst in die Hand. Regelmäßig

141 Langner: Frau Emma kämpft im Hinterland, S. 10.

142 Ebd., S. 56.

143 Ebd., S. 46.

144 Vgl. auch Emonds: Inszenierungen weiblicher Erinnerungen, S. 150.

fährt sie zu illegalen ›Hamsterkäufen‹ aufs Land, wodurch sie ihr Kind gesund pflegen kann. Darüber hinaus nimmt sie eine Stelle als Straßenbahnfahrerin an, um auch finanziell unabhängig zu sein. Den Höhepunkt ihrer Rebellion gegen den Staat bildet schließlich die Abtreibung des Kinds, das aus dem Geschlechtsakt mit Meinhart hervorgegangen ist.¹⁴⁵ Die Schwanger- bzw. Mutterschaft durchschaut Emma als einen patriarchalen Kontrollmechanismus, insofern diese die Frau in ein Abhängigkeitsverhältnis zwingt.¹⁴⁶

Nein, ich konnte das Kind nicht zur Welt bringen. Ich *wollte* es los werden. Solange man Kinder bekommen kann, ob man will oder nicht, solange ist man eben noch vom Manne abhängig. *Aber ich will frei sein*. Ich gehe meinen eigenen Weg.¹⁴⁷

In *Frau Emma kämpft im Hinterland* geht die Auflehnung gegen das Vaterland mit einer Auflehnung gegen das Patriarchat einher. Das Drama unterscheidet letztlich, ähnlich wie Mérés *La captive*, nicht mehr zwischen der Unterdrückung der Frau durch den Staat und der Unterdrückung der Frau durch den Mann. Und es zeigt, wie der Krieg und die durch ihn verursachten Nöte die Einsicht der Protagonistin in die Unzulänglichkeit der bellizistisch-patriarchalen Ordnung fördert. Die staatlichen Versorgungsleistungen versagen und von den abwesenden Männern ist keine Hilfe zu erhoffen. Da Emma im Krieg nicht auf Unterstützung von Staat und Ehemann zählen kann, entscheidet sie sich für Eigenständigkeit, Unabhängigkeit und Freiheit: »Dieser Krieg hat uns Frauen selbstständig gemacht.«¹⁴⁸ Aktivität und Tatkraft treten an die Stelle weiblichen Wartens und Aushaltens. Darin liegt, so suggeriert es der Text, die Heroik der Frauen an der ›Heimatfront‹, nicht im stoischen Erdulden und Erleiden. Im dritten Akt klagt Emma die Heldenpolitik, in der Frauen keine Beachtung finden, explizit an und fordert auf diese Weise den Heldenbegriff auch für ihren Einsatz ein:

Ich habe nicht mehr so viel Mitleid mit ihnen [den Soldaten], wir müssen auch schwer kämpfen ums Tägliche. Keiner hilft uns, keiner steht uns bei. Und wenn

145 Die Abtreibung in *Frau Emma kämpft im Hinterland* spielt auf die zeitgenössischen Diskussionen um das Abtreibungsgesetz in § 218 des Strafgesetzbuchs an.

146 Vgl. auch Emonds: Inszenierungen weiblicher Erinnerungen, S. 151.

147 Langner: *Frau Emma kämpft im Hinterland*, S. 80 (Hervorh. i.O.).

148 Ebd., S. 87.

wir dran verkommen, und unsere Kinder krank und siech werden, ist das noch immer keine Heldentat fürs Geschichtsbuch.¹⁴⁹

Das ›stille Heldentum‹ hat in *Frau Emma kämpft im Hinterland* keinen Platz, weil es mit dem Kriegsalltag der Frauen nicht kompatibel ist und deswegen aus weiblicher Sicht keine ernstzunehmende Handlungsoption darstellt. Das wahre Heldentum verortet der Text in einem selbstbestimmten und tatorientierten Verhalten. Die im heroischen Attentismus internalisierte Agonalität wird wieder nach außen gestülpt, der deutlich eingeschränkte Handlungsspielraum wird durch ein ungleich höheres Maß an Agency ersetzt, Opferbereitschaft wird in Gänze zurückgenommen, die Vaterlandspflicht wird konterkariert.

Der emanzipatorische Gestus von Langners Drama ist durch Emmas Auflehnung gegen Vaterland und Patriarchat unübersehbar. Gleichwohl relativiert das Dramenende mit der Rückkehr des Ehemanns das subversive Potential der im Text verhandelten Geschlechtervorstellungen. Emma bietet ihrem Mann Max zwar die Stirn und zwingt ihn, ihre berufliche Selbstständigkeit zu akzeptieren, doch sie zeigt sich auch bereit, ihren Pflichten als Ehefrau und Hausfrau weiterhin nachzukommen.¹⁵⁰ Sie wird in den häuslichen Bereich zurückverwiesen und ist durch Haushalt und Beruf doppelt belastet. Die Zuordnung der beiden Geschlechter zu einer ihnen anverwandten Sphäre wird im Drama somit nur andeutungsweise unterlaufen. Schon die früher im Text vorgenommene Ineinssetzung von Krieg und männlicher »Lust am Kriege«¹⁵¹ auf der einen Seite, Pazifismus, Kriegskritik und Weiblichkeit auf der anderen bedient die zeitgenössischen Geschlechterstereotype.¹⁵²

Während *Frau Emma kämpft im Hinterland* die resolute, tatkräftige Protagonistin als Heldin konstruiert, demontiert das Drama die gegenderten Vorstellungen von Heldentum. Weder treten die männlichen Figuren als

149 Ebd., S. 66.

150 Vgl. auch Stephan: Weiblicher Heroismus, S. 176; Stürzer: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 45. Angelika Führich: Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht – Fleißer – Horváth – Gmeyer. Heidelberg 1992, S. 5, zufolge ist diese Gleichzeitigkeit von »emanzipatorischen Gedanken zur Frauengleichberechtigung« und einem »traditionelle[n] Konservatismus« typisch für das Theater der Weimarer Republik.

151 Langner: Frau Emma kämpft im Hinterland, S. 48. Konträr zu vielen Frontstücken, wo der Krieg als unabwendbares Fatum konstruiert und nicht weiter reflektiert wird, macht Langner das männliche Geschlecht für den Krieg verantwortlich, ähnlich wie Lenéru in *La Paix*.

152 Vgl. Stürzer: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 50.

souveräne, bewundernswerte Helden auf, noch können sich die opfermütigen Frauen, die dem propagandistischen Ideal entsprechen, behaupten. Sowohl Ingeborg in der Rolle der Krankenschwester als auch die Majorsgattin Starke in der Rolle der Mutter scheitern. Ingeborg, die mit ihrem blonden, schimmernden Haar engelsgleich gezeichnet ist, arbeitet sich in ihrer Hingabe für die verwundeten Soldaten zu Tode, Frau Starke wird über den Verlust ihrer beiden im Krieg gefallenen Söhne wahnsinnig. Das Drama positioniert sich folglich eindeutig gegen eine attentistische Haltung an der ›Heimatfront‹ und verlagert das Heroische auf die Überwindung der Warte-, Durchhalte- und Opferideologie. Die beiden Kriegsheimkehrer wiederum – der Major sowie Emmas Mann Max – sind zwar mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet, doch entspricht keiner der beiden dem Ideal des tapferen Soldaten. Der Major kehrt frühzeitig zu seiner Truppe zurück, da er den Wahnsinn seiner Frau über den Tod der beiden Söhne nicht erträgt, und Emmas Mann wird entgegen seiner Erwartung kein feierlicher Empfang bereitet. Seine Frau ist bei der Arbeit, seine Tochter erkennt ihn nicht wieder und sein betont energischer, maskuliner Auftritt verfehlt seine Wirkung:

FELDWEBEL MÜLLER	<i>stößt die Tür auf. Ein stämmiger Mann mit verwildertem Vollbart, Mütze und Mantel vom Krieg zerschlissen. Am rechten Arm leuchtet eine breite, rote Binde; an der rechten Schulter hängt schußbereit das Gewehr. Er erfüllt das dämmerige Zimmer mit Kommissgeruch und männlicher Überzeugung. Revolution, Frau! Da bin ich wieder. Schluss mit dem Kriege! nimmt Gewehr und Mütze ab Jetzt gibt's Frieden! – – Man sieht ja nichts. Ich werde erstmal Licht machen. zündet das Gas an</i>
URSEL	<i>ist leise näher gekommen, steht überraschend vor ihrem Vater Pst! legt den Finger auf den Mund Wir dürfen nicht so laut sein, sonst schießen sie noch in's Fenster! – ¹⁵³</i>

Der Text bietet aufseiten der Kombattanten kein Gegengewicht zu der starken Frauenfigur in einer im Krieg wurzelnden Phase weiblicher Emanzipation und Selbstermächtigung.¹⁵⁴ Im Gegenteil: Helden an der Front gibt es nur in den Zeitungen und die wahre Heldin ist diejenige, die sich über die Anforderungen von Demut und Verzicht hinwegsetzt und

153 Langner: Frau Emma kämpft im Hinterland, S. 82.

154 Vgl. auch Stürzer: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 49.

sich gegenüber der männlich geprägten Welt des Kriegs selbstbewusst und selbstbestimmt bewährt.

Wie Méré in *La captive* bricht also auch Langner in *Frau Emma kämpft im Hinterland* die Geschlechtertypologie auf, revidiert die kriegsaffirmativen Deutungen zwischen 1914 und 1918, in denen die Frauen als opfermütige Dulderinnen auftreten, wie auch zeitgenössische, männliche Auslegungen, in denen der weiblichen Leistung überhaupt keine Bedeutung beigemessen wird. Beide Texte setzen an deren Stelle ein eigenes Narrativ, das die kriegsbedingte Situation der Frau in ihrer Komplexität reflektiert und die hinter den Durchhalteparolen versteckten, nationalen wie patriarchalen Kontrollmechanismen entlarvt.

IV.2.3. Ein nostalgischer Blick zurück: Warren Chetham-Strodes *Sometimes Even Now* (1933)

Im Unterschied zu Méré und Langner inszeniert der englische Autor und Dramatiker Warren Chetham-Strode, während des Ersten Weltkriegs als Leutnant in einem Infanterieregiment eingesetzt, die Rolle der Frau in seinem Drama *Sometimes Even Now*,¹⁵⁵ uraufgeführt am 18. Mai 1933 im Embassy Theatre in London, mit einem glorifizierenden Impetus. Er überhöht die Kriegsjahre zu einer Ära des Heldentums, der Opferbereitschaft und auch des gesteigerten Lebens für Männer und Frauen gleichermaßen. Den Übergang vom Krieg in den Nachkrieg erzählt Chetham-Strode konsequent als Verfallsgeschichte.¹⁵⁶ Der »morass of emotion« sei einem »dry land of sanity« gewichen, das zwar sicherer (»safer«), aber fader (»duller«) geworden sei.¹⁵⁷ Materialismus, Selbstsucht und Nüchternheit seien an die Stelle von Idealismus, Opfermut und Ehrbarkeit getreten.¹⁵⁸ Selbst fünfzehn Jahre nach Waffenstillstand, »sometimes even now«¹⁵⁹ eben, erinnern sich die Figuren wehmütig an ihr als bedeutungsschwanger empfundenes Leben im Krieg zurück, suchen alte Orte auf, umgeben sich mit den Menschen von damals, auch wenn sie um die Unwiderbringbarkeit

155 Warren Chetham-Strode: *Sometimes Even Now*. A Play in Three Acts. In: *Famous Plays of 1933*. London 1933, S. 369–464.

156 Ähnlich auch Kosok: *The Theatre of War*, S. 73 – die einzige Arbeit, die *Sometimes Even Now* behandelt.

157 Chetham-Strode: *Sometimes Even Now*, S. 431.

158 Vgl. ebd., S. 455f.

159 Ebd., S. 463.

ihrer einstigen Existenz wissen. Die Kluft zwischen Krieg und Nachkrieg illustriert Chetham-Strode nicht nur über die nostalgischen, rückwärtsgewandten Blicke seiner Figuren, sondern er nutzt sie auch als Strukturvorgabe. So besteht das Schauspiel zwar aus drei Akten mit jeweils zwei Szenen, doch es zerfällt in zwei gleich große Teile mit einer Zäsur im zweiten Akt. Während die ersten drei Szenen während des Kriegs im Jahre 1915 spielen, sind die letzten drei im Nachkrieg im Jahr 1924 und in der zeitgenössischen Gegenwart 1933 angesiedelt.

Sometimes Even Now zentriert den Plot um die junge, schöne Sheila Grey, die von nicht wenigen Männern, meist Soldaten und Offizieren auf Heimat- oder Krankenurlaub, umworben wird, ohne dass sie sich ernsthaft auf einen Mann einlässt. Die erste Szene des ersten Akts, die eine Verabredung zwischen Sheila und dem jüngeren, für sie schwärmenden Leutnant Dick Gable zeigt, scheint an ihrer Leichtlebigkeit zunächst keinen Zweifel zu lassen. Dicks Versuche, über eine gemeinsame Beziehung zu sprechen, wehrt sie entschieden ab, weil sie fürchtet, das ernste Thema könne die unbeschwerte Stimmung verderben: »Ever since we met – it seems ages ago now – I’ve wanted the *fun* of your companionship. [...] I came here feeling so happy. ... I don’t want to be serious. I want to laugh.«¹⁶⁰ Als Sheila an diesem Abend unerwartet auf den Artilleristen Noel Brandon und seinen trunksüchtigen Waffenkameraden Charles Hartigan trifft, lädt sie beide – zu Dicks Entsetzen – an ihren Tisch ein, um einen vergnüglichen Abend zu verbringen. Der eifersüchtige Dick hat für Sheilas Amusements kein Verständnis und bemerkt spöttisch: »What fun the war is for a woman! Dining out – lunching out – dancing – going to theatres. I wish to God I’d been born a girl.«¹⁶¹ Im Laufe der ersten Dramenhälfte wird Dicks Eindruck jedoch revidiert, indem Sheilas Verhalten anders als durch Pläsier motiviert wird. Ihr wird Uneigennutz zugeschrieben – zuerst durch sich selbst im Gespräch mit Dick, ein weiteres Mal im Gespräch mit der Mutter, ein letztes Mal durch Charles. So kontert Sheila auf Dicks Vorwürfe: »Anyway, Dickie – don’t generalise about women. It isn’t so easy – just now – being a woman. I know you care for me – but it’s difficult for me to love just one person – while all this is going on. I think I love everybody – too much.«¹⁶² Ihrer Mutter gegenüber äußert sie sich ähnlich und qualifiziert ihre Offenheit als Fürsorge, gibt aber zugleich zu, es zu genießen:

160 Ebd., S. 381 (Hervorh. i.O.).

161 Ebd., S. 385.

162 Ebd., S. 386.

You see, there are so many men nowadays who want sympathy, and affection, and to be cheered up. They want somebody to take out, and laugh with them. I think I can help much more like that than by just getting keen on *one* person. [...] Well, I might as well be honest. I get my own fun of it, too.¹⁶³

Charles' Ausführungen in der ersten Szene des zweiten Akts schließlich untermauern Sheilas Selbstaussage und gewährleisten auf diese Weise, dass ihr Vorsatz, die Kombattanten aufzumuntern, nicht als Ausrede missverstanden wird. Während Dick die lachenden und tanzenden Frauen verurteilt, weil sie sich in dieser ernsten Zeit scheinbar vergnügen, durchschaut Charles den Beweggrund von deren Auftreten und wertet es auf:

Why shouldn't they laugh? God, man! – what's the matter with you? Most of them are in love with some man or other – and most of them know they'll never marry him. They laugh to amuse you – or to amuse me. Some of them laugh so that you'll never know what they're really thinking. You try reversing the position – and I'd like to see what you'd do... You wouldn't have the moral courage to laugh. You'd sit with a bottle of brandy between your knees and keep on borrowing the waiter's table napkin to dry your eyes.¹⁶⁴

Charles erklärt die Freude, die viele Frauen an den Tag legen, zu einer Form moralischen Muts (»moral courage«), weil sie lachen, auch wenn ihnen nicht zu lachen zumute sei, und zwar um der Männer willen, um diese nicht zu decouragieren. Er macht ferner deutlich, die Bereitschaft der Frauen zu Heiterkeit und Ausgelassenheit sei Teil ihres Wartens und stelle das ungleich schwerere Äquivalent zum Fronteinsatz dar:

CHARLES: [...] I think you and I, Dick, have got by far the best end of the stick.

DICK: In what way?

CHARLES: In every way. We have a damn good time. We get plenty to eat and we all drink too much. Occasionally we're asked to go out and be shot at. That just adds the excitement which makes life worth while. After that we come home and everyone thinks we're heroes.

DICK: Well – what about women?

CHARLES: They've got to do the waiting and that isn't so easy.¹⁶⁵

163 Ebd., S. 397 (Hervorh. i.O.).

164 Ebd., S. 422.

165 Ebd.

Unverkennbar ist Charles' romantischer Blick auf den Krieg (noch) nicht desillusioniert. Das zitierte Gespräch zwischen ihm und Dick findet im Herbst 1915 statt, also noch vor den verlustreichen Materialschlachten. Entbehrungen materieller Art scheinen die Soldaten noch keine tragen zu müssen und die seltenen Angriffe bergen zwar das Todesrisiko, sind für die Männer vor allem aber aufregende Erlebnisse, die das Leben an der Front spannend machen.¹⁶⁶ In Charles' Argumentation gleicht der Fronteinsatz einem lustigen Abenteuer, wohingegen die daheimgebliebenen Frauen eine wirklich schwere Aufgabe zu erfüllen hätten. Letzten Endes deckt sich Charles' Einschätzung mit dem, was sich Sheila und ihre Mutter gegenseitig anvertrauen: »I try to do my share to make people happy. By being brave, and cheerful, and doing all I can to help«,¹⁶⁷ erläutert die Mutter, und Sheila gibt zwar zu, sich mit den Soldaten zu amüsieren, aber betont auch die Selbstüberwindung, die durch den inneren Kampf und die anhaltende Anforderung als agonal und transgressiv bewertet werden kann:

MRS. GREY: But sometimes I feel so very weak – and – and useless.
SHEILA: I know. I get that feeling, too... it's like a ghastly dream. One of those dreams when you feel your feet and hands are weighted with lead. All the time you're struggling to do things, but all your efforts lead nowhere. We're living on nerves – that's our trouble. But we've got to stick it. If *we* show the strain's beginning to tell, what about the men?¹⁶⁸

Insbesondere die Ungewissheit um den Ausgang des Kriegs sowie die Sorge um den Bruder bzw. den Sohn plagen die beiden Frauen. Infolgedessen sind sie nervös und angespannt. Zudem quält sie die Ohnmacht, den Lauf der Dinge wesentlich zu beeinflussen. Ihre einzige Handlungsoption beschränkt sich darauf, durchzuhalten, d.h. die Leiden an der ›Heimatfront‹ auszuhalten und – mehr noch – zu überspielen. Wie schon Charles ausführt, muss die persönliche Bürde hinter dem Engagement für das Vaterland zurücktreten. Dadurch verhelfen die beiden Frauen England indirekt zum Sieg, denn sie unterstützen und bestärken die Kombattanten

166 Auch an anderen Stellen im Drama wird der Krieg als großartiges Ereignis verklärt. Nur Dick lässt durchblicken, dass der Krieg seine Spuren in den Männern hinterlasse (vgl. ebd., S. 378). Als Noel erfährt, dass er früher als geplant an die Front zurück muss, zeigt auch er erste Anzeichen von Kriegsmüdigkeit (vgl. ebd., S. 411).

167 Ebd., S. 397.

168 Ebd., S. 397f. (Hervorh. i.O.).

in ihrem Tun. In dieser Verbindung aus Agency, Agonalität, Transgressivität, Opferbereitschaft und Verpflichtung gegenüber der Nation bzw. den Kombattanten – in dieser Hinsicht ist ihr Verhalten exemplarisch – ergibt sich schließlich die Heroik Sheilas. Die Dimension des Exzeptionellen wird im dritten Akt des Dramas ergänzt, wenn dem Krieg eine kathartische Wirkung zugeschrieben und behauptet wird, er habe ein neues Geschlecht hervorgebracht. So erläutert Charles mit Blick auf die nachfolgende Generation: »They've missed something – and they realise it. They know that our generation bred men and women – the like of which the world has never seen...«¹⁶⁹ Die Läuterung, die die Kriegsgenerationen von der darauffolgenden rühmend abhebt, verbürgt das Außergewöhnliche des Erlebten und Getanen.

Die Handlung um das Verhältnis zwischen Sheila und Noel dient in *Sometimes Even Now* der Veranschaulichung wie auch der Beglaubigung von Sheilas Hingabe. In der zweiten Szene des ersten Akts befindet sich Noel wieder auf Heimaturlaub. Als er Sheila offenbart, frühzeitig an die Front zurückkehren zu müssen, bittet er sie, diese letzte Nacht vor seinem Aufbruch mit ihr verbringen zu dürfen. Nur wenige Augenblicke zuvor erfährt Sheila von dem Tod ihres Bruders. Sie ist niedergeschlagen und beschließt, den Abend alleine in ihrem Zuhause zu bleiben. Für Noel jedoch bricht sie mit ihrem Vorsatz und lädt ihn zu sich ein. Von dem Tod des Bruders spricht Sheila nicht, so schwer es ihr auch fällt, um Noel nicht zu bekümmern. Den Moment, in welchem sie sich selbst überwindet und ihren persönlichen Schmerz hintanstellt, hebt der Text hervor, indem er zunächst ihr unschlüssiges Zögern, dann aber ihre Bestimmtheit illustriert. Dies geschieht stumm und wird nur über Sheilas Bewegungen im Raum sichtbar gemacht:

*She gets up, and goes over to the window, looking out. Very slowly, she raises her two hands and takes hold of the curtains, which are apart. She stands for a moment, with the curtains in her hands, then pulls them together, suddenly, as if coming to a decision. Then she turns round and looks at Noel.*¹⁷⁰

Eine Perspektivverschiebung ergibt sich darüber hinaus mit der Erkenntnis, die sich im zweiten Akt einstellt: Sheila liebt Noel. Es stellt sich außerdem heraus, dass ihre Liebe zu ihm der Grund ist, weshalb sie all

169 Ebd., S. 453 (Hervorh. i.O.).

170 Ebd., S. 412. Aus der Retrospektive im letzten Akt erinnert sich Sheila an diesen Moment als einen Moment der Entscheidung (vgl. ebd., S. 463).

die Jahre auch nach Kriegsende nicht geheiratet hat. Im Herbst 1915 wird Noel als vermisst gemeldet und von den Behörden für tot befunden. Auch wenn Sheila weiß, wie unwahrscheinlich seine Rückkehr ist, hofft sie nach wie vor darauf. All die Jahre – von 1915 bis 1933 – hat sie auf ihn gewartet und ihm die Treue gehalten. Er ist zwar nicht ihr Ehemann, aber der Vater ihres Kindes, das aus der gemeinsamen Nacht entstanden war. Bis zur Aussprache mit Dick in der letzten Szene hält Sheila das vor allen geheim und gibt vor, den Jungen adoptiert zu haben. Neben der Frau als heitere und trostreiche Gespielin greift der Text folglich noch auf ein anderes weibliches Ideal zurück: die Frau, die sich in Abwesenheit des Mannes loyal verhält, fest an ein Wiedersehen in der Heimat glaubt und ihr Leben danach gestaltet. Nur vordergründig porträtiert *Sometimes Even Now* ein nach der damaligen Sexualmoral ›leichtes Mädchen‹, das in der Tiefenstruktur doch wieder dem häuslichen Bereich zugeordnet wird und dessen Handeln stets auf die Kombattanten bezogen ist. Einerseits dienen die Vergnügungen in erster Linie der Unterhaltung von Soldaten und Offizieren, andererseits verwandelt sich Sheila, auch ohne zu heiraten, in die dem Mann treu ergebene Ehefrau. Was zunächst wie eine Hinterfragung der Geschlechterstereotype aussehen mag, erweist sich als Bestätigung der Geschlechterordnung der Kriegszeit.

Dass die Verklärung der weiblichen Hingabe im britischen Theater nicht einzigartig war, belegt Joe Corrie mit seinem Einakter *Martha* (1935), der das mütterliche Kriegsoffer glorifiziert, ohne dabei den Krieg zu idealisieren.¹⁷¹ Dass die Verherrlichung weiblicher Opferbereitschaft im Laufe der Jahre schließlich doch der weitreichenden Desillusion wich, indiziert wiederum Hal D. Stewarts Drama *The Home Front* (1937), das die für die Frauen bestimmte propagandistische Handlungsanleitung, den Tod des Sohnes klaglos hinzunehmen, entwertet.¹⁷² Die Brisanz von Mé-rés und Langners Drama im Hinblick auf moderne weibliche Selbstbestimmung geht *The Home Front* jedoch ab, ebenso wie eine Auseinandersetzung mit den für den Attentismus charakteristischen Heldendiskursen. Deutlich offensiver behandeln *La captive* und *Frau Emma kämpft im Hinterland* sowie auch *Sometimes Even Now* – kritisch oder bejahend – Elemente der heroischen Denkfigur wie Agency, Agonalität, Transgressivität, Opferbereitschaft und in besonderem Maße Pflichtbewusstsein.

171 Vgl. dazu Kosok: *The Theatre of War*, S. 44f.

172 Zu *The Home Front* vgl. ebd., S. 218.