

V. Die Heimkehr des Helden

Die Demobilisierung der Kombattanten nach Kriegsende im November 1918 stellte die am Krieg beteiligten Staaten – Verlierer wie Gewinner – vor ungekannte Herausforderungen. Die rückkehrenden Soldaten und Offiziere mussten wieder in das wirtschaftliche und gesellschaftliche Zusammenleben in den jeweiligen Heimatländern eingegliedert und Fragen der Entschädigung wie der Versorgung geklärt werden. Ähnlich schwer wie die sozioökonomischen Ungewissheiten bei ihrer Reintegration wog die Stigmatisierung der Kriegsheimkehrer, von denen ein erheblicher Teil Langzeitschäden physischer wie psychischer Natur davontrug.¹ Die massive Präsenz von Kriegsversehrten im öffentlichen Raum erschwerte, ja verunmöglichte die Glorifizierung der ehemaligen Kombattanten zu Helden, weil sich an ihren Verletzungen die passive Gewalt- und Opfererfahrung im Schützengraben unweigerlich ablesen lies. Zu Beginn des Kriegs waren Verwundungen und Verstümmelungen noch als Zeichen des heroischen Einsatzes gewertet worden. Doch die Vielzahl an Versehrten schon während der Kriegsjahre, mehr noch ab 1918, bedingte schließlich ihre Marginalisierung und Entheroisierung.² Die Verunsicherung des Männer- und Soldatenbilds ging zwar in erster Linie von körperlich Versehrten aus, da ihre Verletzungen unmittelbar sichtbar waren. Aber auch Kriegsheimkehrer mit posttraumatischen Belastungsstörungen, sogenannte ›Kriegszitterer‹, höhnten gängige Vorstellungen von Heldentum und Männlichkeit aus, da diese, wie im dritten Kapitel ausgeführt, nachgerade auf einem nervenstarken Durchhaltewillen fußten.

Texte der europäischen Literatur und Dramatik insbesondere der 1920er-, aber auch der 1930er-Jahre greifen die Figur des Kriegsheimkehrers auf, setzen sich mit den physischen wie psychischen Wunden der ehemaligen Kombattanten auseinander und loten die Möglichkeiten und Schwierigkeiten ihrer Reintegration in Familie und Gesellschaft aus.³ Den

1 Leonhard: Die Büchse der Pandora, S. 565, beziffert die Zahl der Kriegsinvaliden in Europa auf sieben Millionen.

2 Vgl. Joanna Bourke: *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*. Neuaufl. London 1999, S. 31–75; Sabine Kienitz: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*. Paderborn u.a. 2008, S. 22f.

3 Heimkehrerdramen wurden in allen am Krieg beteiligten Ländern gespielt. Entstanden war das Genre allerdings vorwiegend in Deutschland, in dem deutlich mehr Heimkehrerstücke auf die Bühne kamen als in seinen Nachbarländern (vgl. Elisabeth Frenzel:

Heimkehrer betrachten sie vor der Kontrastfolie der noch im Krieg vorherrschenden Heldenbilder, um auf diese Weise die Zeit- oder besser Unzeitgemäßheit militärischen Heldentums zu prüfen. Damit lässt die Heimkehrerfigur Rückschlüsse auf die Bewertung des Attentismus als einen dem totalisierten Massenkrieg angepassten Habitus zu. Der typische Heimkehrer der Dramen der 1920er-Jahre ist keiner, der sich als Held souverän im Krieg bewährt hat. Bei den meisten Heimkehrerfiguren handelt sich im Gegenteil um gebrochene Figuren, deren Auftreten von Unsicherheit und Machtlosigkeit geprägt ist. Viele der Texte verabschieden damit das im Ersten Weltkrieg propagierte Ideal des nervenstarken Frontkämpfers, der tapfer ausgeharrt und ausgehalten hat (Kap. V.1). Ganz explizit wird der Attentismus in solchen Texten aufgegriffen und reflektiert, in denen die Heimkehrerfigur die Leitdevise des heroischen Durchhaltens derart verinnerlicht hat, dass sie während der Rückkehr und in der Heimat – freiwillig oder getrieben – allein von dieser Maxime gelenkt wird (Kap. V.2).

V.1. Vom Warten und seinen Folgen

Wie die geschichts- und kulturwissenschaftliche Forschung zum Ersten Weltkrieg herausgestellt hat, waren die psychischen Erkrankungen der Kombattanten durchaus auf die erzwungene Untätigkeit und das zermürbende Gefühl des Ausgeliefertseins während der langen Wartephasen im Schützengraben zurückzuführen.⁴ Die europäische Heimkehrerdramatik verarbeitet eine ganze Reihe an Kriegsverletzungen, insbesondere diejenigen psychischer Natur. Bemerkenswert ist, dass – unabhängig von der konkreten (körperlichen oder seelischen) Verwundung – die Agency der Heimkehrerfiguren stark versehrt ist. Eine Kausalbeziehung zwischen der fehlenden Handlungsmacht des heimkehrenden Soldaten einerseits und

Heimkehrer. In: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarb. und erg. Aufl. Stuttgart 2008, S. 320–332, hier S. 329). Eine gute Übersicht über die Heimkehrerliteratur der Zwischenkriegszeit bieten Sarah Mohi-von Känel: *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik 1914–1939*. Göttingen 2018 (berücksichtigt deutsche Texte aller Gattungen), und Jonas Nesselhauf: *Der ewige Albtraum. Zur Figuration des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn 2018 (komparatistisch angelegt, klammert Dramentexte aus).

4 Vgl. Leed: *No Man's Land*, S. 181; Leonhard: *Die Büchse der Pandora*, S. 557; ders.: *Der überforderte Frieden*, S. 292.

dem Warten im Schützengraben als traumatischer, hemmender Erfahrung andererseits illustriert wohl kein Heimkehrer drama eindringlicher als Eberhard Wolfgang Möllers spätexpressionistisches *Douaumont oder Die Heimkehr des Soldaten Odysseus*,⁵ im Februar 1929 in Essen und Dresden uraufgeführt. Das Stück handelt von der missglückten Rückkehr des psychisch labilen Soldaten O. sowie der Bewältigung seines Schützengrabentraumas durch eine Art Erzähltherapie. Schon der Titel verschränkt die spezifischen Anforderungen des Grabenkriegs – versinnbildlicht in dem während der Schlacht um Verdun schwer umkämpften Fort Douaumont – mit dem Topos der Heimkehr, den die *Odyssee* episch gestaltet. Der gesamte Dramenaufbau sowie jede der sieben Szenen rekurren auf das homerische Vorbild.⁶ So ist jeder Szene ein kurzes Zitat der *Odyssee* vorangestellt, welches das darauffolgende Geschehen einleitet und an das Epos zurückbindet. Wie in der *Odyssee* ist die Heimkehr in *Douaumont* eine verspätete, wird der Protagonist von seiner Frau Helene⁷ erst nicht erkannt und von zwei Untermietern, die den homerischen Freiern entsprechen, verhöhnt. In der Heimat durchlebt O. immer wieder das Massensterben von Douaumont,⁸ und in der letzten Szene, in der er sich erneut an den Schlachtenort zurückversetzt glaubt, artikuliert er die traumatische Kriegserfahrung verbal als Warteerfahrung:

Abwarten. Jawohl. Das ist uns aus den Seelen aufgestoßen wie Verwesung. Es hat Tag für Tag durch die Luft gewinselt. Es ist auf uns nieder geknattert Monat für Monat. Es ist um uns gewesen bis zum Ende: Trillerpfeifen der Hölle, Orkan und Hüsteln platzender Gasgranaten. So hat niemals ein Mensch auf das Leben gewartet wie wir auf den Tod.⁹

Die Deiktika vergegenwärtigen das Geschehen unmittelbar auf der Bühne, wohingegen die kurzen, parataktischen Sätze sowie die expressionistische Bildsprache die Panik des Eingeschlossen-, Verschüttet- und Ausgeliefertseins an die Angriffe von außen nachempfinden. Unzweideutig wird das tatenlose, passive Warten als Ursache des Traumas verantwortlich gemacht, das O. wiederum gezwungen hat, die Heimkehr ein Jahrzehnt lang

5 Eberhard Wolfgang Möller: *Douaumont oder Die Heimkehr des Soldaten Odysseus*. Sieben Szenen. Berlin 1929.

6 Vgl. Nesselhauf: *Der ewige Albtraum*, S. 77.

7 Der Name Helene rückt das dramatische Geschehen in die Nähe des Mythos um Menelaos, der seine Frau zurückzugewinnen hatte.

8 Mohi-von Känel: *Kriegsheimkehrer*, S. 432, bescheinigt dem Heimkehrer eine »manische Besessenheit [...] von seinen Erlebnissen«.

9 Möller: *Douaumont*, S. 88.

auszusetzen, auf Genesung zu hoffen, und dann, in der Heimat, hilflos vor den veränderten Wohnbedingungen zu resignieren, anstatt Frau und Heim zurückzuerobern. Das im Krieg erfahrene Ohnmachtsgefühl hat der ehemalige Soldat als Handlungshemmung internalisiert und es hält ihn somit auch im Frieden gefangen: »Der Krieg hat ihn nicht entlassen«,¹⁰ sagt O. über sich selbst. Eine Entwicklung des Protagonisten setzt erst in der letzten Szene ein, als er bildhaft von seinen Erlebnissen berichtet und sich selbst sowie seine Zuhörer – seine Frau Helene, seinen Sohn und die beiden Untermieter – an den Ort des Schreckens transportiert, bis sich seine Erinnerungen auf der Bühne mithilfe von Lichtregie und Akustik materialisieren. Seine Erzählung wirkt gemeinschaftsstiftend und befreiend: O. teilt seine psychische Versehrung mit den anderen, überbrückt die Kluft zwischen denen, die dabei waren, und denen, die es nicht waren, und schafft so ein kameradschaftliches Kriegserlebnis, das eine gemeinsame Katharsis initiiert, die ihn von seiner Kriegsneurose heilt und den Sohn sowie die Untermieter, Repräsentanten einer moralisch degenerierten Nachkriegsgesellschaft, läutert. *Douaumont* heroisiert den Kriegsheimkehrer, weil er als Gezeichneter des Kriegs das Fundament für eine neue gesellschaftliche Ordnung legt.¹¹

Die Stilisierung des (verstörenden) Kriegserlebnisses zum nationalen Gründungsmythos hebt *Douaumont oder Die Heimkehr des Soldaten Odysseus* aus dem Korpus der Heimkehrerdramen heraus. Doch was das Stück mit dem Gros der hier untersuchten Texte teilt, ist die Bezugnahme auf das durch das Warten bedingte Trauma, welches das Verhalten des Protagonisten nachhaltig prägt. Innerhalb der europäischen Heimkehrer-dramatik lassen sich dabei vier Heimkehrertypen unterscheiden, die zudem mit eigenen Narrativen und Ästhetiken verbunden sind. Im Weiteren sollen sie ausführlich charakterisiert werden: erstens der durch und durch passive Heimkehrer, dem es an Willensstärke und Entschlossenheit mangelt (Kap. V.1.1); zweitens der aus der Familie bzw. der Gemeinde ausgeschlossene Heimkehrer, dem es an der nötigen Einflusskraft fehlt,

¹⁰ Ebd., S. 33.

¹¹ Vgl. Mohi-von Känel: Kriegsheimkehrer, S. 444. Dieses Narrativ nimmt die nationalsozialistische Vereinnahmung der Heimkehrerfigur vorweg (vgl. ebd., S. 464). Tatsächlich gehörte der 1906 in Berlin geborene Möller während des Nationalsozialismus zu den populärsten Schriftstellern, war seit 1934 Theaterreferent im Propagandaministerium. Zu Möllers ideologisch-politischer Karriere, die ihre Anfänge noch im linken Lager hat, vgl. u.a. Jay W. Baird: Hitler's Muse: The Political Aesthetics of the Poet and Playwright Eberhard Wolfgang Möller. In: German Studies Review 17 (1994) 2, S. 269–285.

den Ausschluss rückgängig zu machen (Kap. V.1.2); drittens der zu Gewalt bzw. zur Zurschaustellung von Gewalt neigende Heimkehrer, unter dessen Brutalität die eigentliche Ohnmacht jedoch durchschimmert (Kap. V.1.3); und viertens – in heroischer Um- und Aufwertung – der opferbereite Heimkehrer, der freiwillig und selbstlos auf die Rückkehr in die Gesellschaft verzichtet (Kap. V.1.4).

V.1.1. Die Schwierigen: Willensschwache Heimkehrer im *Théâtre de l'inexprimé*

Als Inbegriff von Passivität, Willensschwäche und Entschlusslosigkeit im europäischen Theater der Zwischenkriegszeit gilt Hans Karl Bühl, genannt Kari, Protagonist in Hugo von Hofmannsthals – der molièreschen Typenkomödie verpflichtetem – dreiaktigem Lustspiel *Der Schwierige*,¹² das im Münchner Residenztheater am 7. November 1921 uraufgeführt wurde, in Wien unter der Regie Max Reinhardts erstmals 1924. Selbst unschlüssig, zaghaft und misstrauisch gegenüber den Möglichkeiten der Sprache sowie der gesellschaftlichen Konversation verfängt sich Hofmannsthals Protagonist in einem Netz aus fremden Absichten, die man ihm durchzusetzen aufgetragen hat. Die abendliche Soiree im Hause Altenwyl verbringt er – der »Mann ohne Absicht«¹³ – widerwillig damit, den Heiratsambitionen seines Neffen Stani nachzukommen sowie die Ehe seines Freundes Adolf Hechingen zu kitten. Dabei stiftet er immerfort Verwirrung und erreicht stets das Gegenteil. Aus eigener Initiative wird er nicht aktiv. Weder kann er sich seine Liebe zu Helene eingestehen noch verfolgt er bewusst eigene Ziele. Das angedeutete Eheversprechen zwischen den beiden am Ende der Komödie verdankt sich allein Helene, die mit den gesellschaftlichen Konventionen und den herkömmlichen Geschlechterrollen bricht und sich dem fortgelaufenen Kari nachzugehen bereit macht.

12 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*. Lustspiel in drei Akten. In: *Sämtliche Werke XII: Dramen 10*. Hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier. Frankfurt a.M. 1993, S. 5–144.

13 Hofmannsthal in einer Notiz (*Sämtliche Werke XII: Dramen 10*. Hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier. Frankfurt a.M. 1993, S. 264).

Dass Kari Unsicherheit mit seiner Erfahrung als Frontsoldat im Ersten Weltkrieg zusammenhängt, wird in der Forschung oft unterschätzt.¹⁴ Sein passiver Charakter ist nicht, wie Claudio Magris meint, angeboren,¹⁵ zumindest nicht in diesem Ausmaß, sondern die Folge eines Verschüttungs-traumas, das Kari Helene kurz vor Ende des zweiten Akts andeutet.¹⁶ Sein eigentümliches Verhalten, die Zurückgezogenheit, die ständigen Kopfschmerzen, der Argwohn gegenüber der Sprache, die Hypochondrie und Hypersensibilität, kurzum seine Nervosität weist, wie Max Bergengruen eingehend erläutert hat, auf eine neurasthenische Erkrankung hin.¹⁷ Wenn Kari gleich im Anschluss an seine Erzählung von der Verschüttung zu Helene sagt: »Mein Gott, jetzt hab' ich Sie ganz bouleversiert, das liegt an meiner unmöglichen Art, ich attendrier mich sofort, wenn ich von was sprech' oder hör', was nicht aufs Allerbanalste hinausgeht – es sind die Nerven seit der Geschichte [seit der Verschüttung]«,¹⁸ dann erweist sich Kari's Nervenschwäche als Kriegsneurose, ausgelöst durch die Erfahrungen des Grabenkriegs, genauer durch die traumatische Verschüttung.¹⁹

14 Ungleich häufiger besprochen werden die Sprachproblematik, zwischenmenschliche Bindung und Ehe sowie die untergegangene Monarchie. Für einen jüngst erschienenen kritischen Forschungsbericht vgl. Michael Woll: Hofmannsthals »Der Schwierige« und seine Interpreten. Göttingen 2019. Ausnahmen sind: Maximilian Bergengruen: *Mystik der Nerven*. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des »Nicht-mehr-Ich«. Freiburg u.a. 2010, S. 199–236; Alexander Honold: *Die Geburt der Ehekomödie aus dem Ernstfall des Krieges – Hofmannsthals Der Schwierige*. 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. 39–57; Mathias Mayer: *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*. München 2010, S. 168–179; Inka Mülder-Bach: *Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«*. In: Elsbeth Dangel-Pelloquin (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2007, S. 163–185; Oliver Tekolff: »...zurückzukehren – das ist die Kunst.« Hugo von Hofmannsthals publizistisches und dramatisches Werk 1914–1929. Nordhausen 2004, S. 127–230.

15 Vgl. Claudio Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Aus dem Italienischen von Madeleine von Pásztor. Salzburg 1966, S. 229.

16 Vgl. Hofmannsthal: *Der Schwierige*, S. 101–103.

17 Vgl. Bergengruen: *Mystik der Nerven*, S. 202–207.

18 Hofmannsthal: *Der Schwierige*, S. 104.

19 Das Verschüttungserlebnis interpretieren auch Honold: *Die Geburt der Ehekomödie*, S. 53, und Mülder-Bach: *Herrenlose Häuser*, 167–169, als Kriegstrauma. Dass es Hofmannsthal nicht bei der Inszenierung eines Kriegstraumas bewenden hat lassen, darauf hat Bergengruen: *Mystik der Nerven*, S. 208–218, hingewiesen. Kari war neurasthenisch schon vor dem Krieg, wie aus den Aussagen seiner Schwester Crescence hervorgeht, etwa wenn sie ausruft: »Aber da hätte ich doch geglaubt, daß man seine Hypochondrien überwunden haben könnte!« (Hofmannsthal: *Der Schwierige*, S. 12) Hofmannsthal

Für die Tragweite des Kriegserlebnisses innerhalb der dargestellten Welt spricht die Textgenese. Erste Notizen datieren zwar auf die Jahre 1910/11, doch Hofmannsthal arbeitete die Komödie erst 1917 aus und schloss seine Arbeit 1919/20 ab.²⁰ Der Fronteinsatz verleiht dem Protagonisten, der zunächst ein »entscheidungsschwache[r] Wiener Aristokrat[.]« war,²¹ eine spezifische Vorgeschichte, die das Drama auf die historische Wirklichkeit des Kriegs ausrichtet.²² Ein Anachronismus im Text verhindert indes eine präzise zeitliche Verortung.²³ Einerseits legen manche Passagen nahe, der Krieg sei beendet.²⁴ Andererseits befindet sich die Gesellschaft einer Aussage Stanis zufolge im Jahr 1917, folglich noch im Krieg.²⁵ Außerdem besteht im Text das österreichische Herrenhaus noch, das infolge der Habsburger- und Adelsaufhebungsgesetze (1919) in der Ersten Republik Österreich nicht mehr existierte, was wiederum ein Kriegsjahr als Handlungszeit nahelegt. Die Frage, ob der Krieg im Drama vorüber ist oder anhält, lässt sich folglich nicht ohne Weiteres beantworten. Eindeutig ist – und dies scheint entscheidend zu sein –, dass er für die (männlichen) Figuren vorbei ist.²⁶ Ihr Kriegsdienst ist restlos getan, sie

führt im *Schwierigen* ein zusätzliches traumatisches Erlebnis aus der Kindheit an, nämlich das Beinahe-Ertrinken im Teich (vgl. ebd., S. 60), das sich im Verschüttungserlebnis aktualisiert. Hofmannsthal, so Bergengruen, reagiere damit auf eine typische Vorgehensweise deutscher und österreichischer Psychiater der Nachkriegszeit, die bei den Kriegsgeschädigten keine traumatische Neurose diagnostizierten, sondern ihnen eine angeborene Nervenschwäche bescheinigten. Auf diese Weise sollte Schadensersatzforderungen seitens der Kombattanten vorgebeugt werden.

20 Vgl. Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993, S. 91.

21 Honold: Die Geburt der Ehekomödie, S. 41.

22 Vgl. ebd.

23 Während Wolfgang Frühwald: Die sprechende Zahl. Datensymbolismus in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige«. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 572–588, die These aufstellt, *Der Schwierige* spiele zum Zeitpunkt seiner Entstehung, also 1917, argumentiert Martin Stern: Wann entstand und spielt »Der Schwierige«? In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 23 (1979), S. 350–365, dagegen und verortet den *Schwierigen* in der Nachkriegszeit.

24 So heißt es etwa »nach der Kriegszeit« (Hofmannsthal: *Der Schwierige*, S. 9).

25 »Nein, aber das vor zwei Jahren. Im zweiten Kriegsjahr.« (Ebd., S. 32)

26 Ähnlich auch Tekolf: »...zurückzukehren – das ist die Kunst«, S. 164. Aussagen des Autors stützen diese Lesart. In einem Brief an den Frankfurter Theaterintendanten Karl Zeiss vom 14. Juli 1917 schrieb er: »Doch es [das Lustspiel] [...] setzt den Krieg als beendet voraus, die handelnden Figuren, soweit sie Männer sind, *waren* im Kriege, diese Vergangenheit ist Voraussetzung – so muss ich es liegen lassen« (zit. nach: Cynthia Walk: »...in der unmittelbaren Gegenwart«, Hofmannsthals Briefe an Karl Zeiss. In: Hofmannsthal-Blätter 30 [1984], S. 56–68, hier S. 64 [Hervorh. i.O.]; Ewald Rösch: Komödie und Berliner Kritik. Zu Hofmannsthals Lustspielen *Cristinas Heimreise* und *Der Schwierige*).

müssen nicht wieder an die Front zurück und der Krieg besteht nur in ihren Erinnerungen fort. Kari also ist, wie beispielsweise auch die Figur Adolf Hechingen, ein »typischer Vertreter des heimkehrenden Frontsoldaten«,²⁷ und wegen seiner Kriegsneurose kann er außerdem als »exemplarischer Kriegstraumatiker«²⁸ begriffen werden. Das wiederum stellt den heroischen Attentismus infrage: Das Kriegstrauma und die »Nervenschwäche« unterlaufen das Ideal des nervenstarken Grabenkriegers, weil Karis Nerven dem Grabenkrieg eben nicht standhielten.²⁹

Vergleichbar »schwierige« Figuren mit Kriegserfahrung brachte eine damals durchaus populäre Strömung des französischen Zwischenkriegstheaters hervor, die heute hinter Hofmannsthals Prominenz weit zurücksteht. Die Rede ist von dem sogenannten *Théâtre de l'inexprimé* bzw. dem *Théâtre du silence*, einer kleinen Gruppe von Theaterschriftstellern, zu denen etwa Jean-Jacques Bernard, Charles Vildrac und Denys Amiel zählen.³⁰ In den 1920er- und 1930er-Jahren verfolgten sie eine Dramenästhetik, in der Gefühle nicht ausdrücklich artikuliert werden, sondern unausgesprochen

ge. In: Ursula Renner/G. Bärbel Schmid [Hrsg.]: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991, S. 163–189, hier S. 184, datiert den Brief auf den 14. Juli 1918 um).

27 Tekolf: »...zurückzukehren – das ist die Kunst«, S. 199f.

28 Mülder-Bach: Herrenlose Häuser, S. 167.

29 Im *Schwierigen* offenbart sich deutlich die Nähe der Durchhalteideologie zu den psychiatrischen Diskursen um das Krankheitsbild der »Neurasthenie« (»Nervenschwäche«) und damit zusammenhängend dem Willenskult um die Jahrhundertwende. Die Neurasthenie, die ein von Unsicherheiten geprägtes Lebensgefühl im Zuge von Technisierung und Bürokratisierung der Lebenswelt beschreibt, war seit den 1880er-Jahren zu einer Zivilisationskrankheit und Modediagnose avanciert, und ihr versuchte man nicht länger mit Erholungskuren, sondern mit der Schulung des Willens zu begegnen (vgl. dazu Michael Cowan: *Cult of the Will. Nervousness and German Modernity*. University Park 2008, S. 7–9; Joachim Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München/Wien 1998, S. 171–259). Die Betonung des Willens als Mittel der Selbstkontrolle bestimmte die Rhetorik des Durchhaltens im Ersten Weltkrieg wesentlich mit; umgekehrt lässt ein nachlassender oder fehlender Durchhaltewille, wie hier, auf eine neurasthenische Erkrankung schließen.

30 Das *Théâtre de l'inexprimé* erfährt kaum Beachtung seitens der Literaturwissenschaft. Die einzigen Studien zum Thema sind May Daniels: *The French Drama of the Unspoken*. Edinburgh 1953, sowie Leslie Kane: *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. Rutherford u.a. 1984. Beide behandeln das *Théâtre de l'inexprimé* neben Autoren wie Maurice Maeterlinck, Anton Tschechow oder Samuel Beckett. Zu nennen ist ferner der Aufsatz von Cristina Trinchero: »Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire«: le(s) silence(s) dans le théâtre de Jean-Jacques Bernard. In: Paola Paissa/Françoise Rigat/Marie Berthe Vittoz (Hrsg.): *Dans l'amour des mots. Chorale(s) pour Mariagrazia*. Alexandria 2015, S. 655–666.

bleiben und unwillkürlich über Schweigen, indirektes Sprechen oder Mimik bzw. Gestik suggeriert werden.³¹ Den Begriff der ›silence‹ verwenden die Vertreter in einer äußerst weiten Bedeutung. Er meint eben nicht nur das Schweigen im Sinne von Pausen zwischen einzelnen Redeanteilen, sondern alle Formen des ›Verschweigens‹, also auch ausweichende und mehrdeutige Rede.³² In einem Vortrag mit dem Titel *De la valeur du silence dans les arts du spectacle* am Théâtre de Montparnasse am 22. November 1930 formuliert der französische Dramatiker und Begründer der Bewegung Jean-Jacques Bernard sein Programm des *Théâtre de l'inexprimé*. Als ›silence‹ definiert er:

tout ce que les personnages ne veulent ou ne peuvent dire, c'est toute la série des pensées ou des désirs qui échappent aux mots, qui ne peuvent s'échanger que par allusion indirecte, voire par le regard ou par l'attitude, c'est toute la gamme des sentiments inexprimés, inavoués ou inconscients.

Und er fährt fort:

Seulement, il faut élargir le sens du mot jusqu'à y englober tout ce qui relève de l'inconscient. Si les hommes n'expriment pas toujours leurs sentiments profonds, ce n'est pas uniquement parce qu'ils les cachent, par honte, par pudeur ou par hypocrisie. C'est encore plus souvent parce qu'ils n'en ont pas conscience ou parce que ces sentiments arrivent à la conscience claire sous une forme tellement méconnaissable que les mobiles réels n'en sont plus perceptibles.³³

Charakteristisch für das *Théâtre de l'inexprimé* ist, folgt man Bernards Ausführungen, erstens die Unsagbarkeit von Empfindungen und Gedanken, die sich lediglich in Andeutungen verraten und die Bernard in einem früheren Text von 1922 als ›tieferliegenden Dialog‹ (›dialogue sous-jacent‹) bezeichnet.³⁴ Die Zweifel an der Sprache teilt Bernard mit Hofmannsthal, in seiner Bevorzugung uneindeutigen Sprechens steht er aber auch in der Tradition Maurice Maeterlincks, von dessen symbolistischer Poetik er sich gleichwohl abgrenzt. Der Unterschied zu Maeterlinck besteht vor allem in dem Anspruch, die unterbewussten und nicht verbalisierbaren Vorgänge einer Figur dennoch sichtbar zu machen.³⁵ Und dies ist der

31 Vgl. Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 108; Trincherio: *Echos de la Grande Guerre*, S. 1202.

32 Vgl. Kane: *The Language of Silence*, S. 77.

33 Der Vortrag wurde in zwei Ausgaben der Zeitung *Les Nouvelles littéraires* (25. April und 9. Mai 1931) abgedruckt (zit. nach: Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 172).

34 Vgl. ebd., S. 173.

35 Vgl. ebd., S. 174.

zweite Punkt in Bernards Erläuterung: das Interesse für das Un- oder Unterbewusste. Gerade was die Verdrängung der Gefühle oder auch deren An-die-Oberfläche-Drängen betrifft, orientiert sich Bernard maßgeblich an Sigmund Freud und der Psychoanalyse.³⁶ Das Unausgesprochene, ja das Unausprechliche ist eben auch das Unterbewusste.³⁷

Die Hinwendung zu einem *Théâtre de l'inexprimé* bringt Bernard mit dem Ersten Weltkrieg in Zusammenhang, an dem er aktiv teilgenommen hatte. In *Mon ami le théâtre* (1958) stilisiert er ihn retrospektiv zu einem Wendepunkt seiner schriftstellerischen Karriere, der ihm die Augen für neue Themen geöffnet habe.³⁸ Als solche listet Cristina Trinchero in ihrer Arbeit u.a. das Warten und Erwarten: »les thèmes de la souffrance, de l'attente, des menaces réelles ou fantasmées, de la séparation et de la réunion, de la solitude et de la monotonie, des aspirations légitimes et des possibilités annulées, de l'espoir et de la résignation, de l'isolement et de l'évasion.«³⁹ In Bernards Schaffen – und dem seiner Schriftstellerkollegen des *Théâtre de l'inexprimé* – erfährt die literarische Verarbeitung des Ersten Weltkriegs mithin eine thematische und eine formale Zuspitzung. Motive wie Einsamkeit, Leid, Resignation, aber auch Warten und Erwartung gehen als Reaktion auf den Krieg in die Theaterstücke ein und verbinden sich mit einem neuen Darstellungsmodus, der dem Schweigen gegenüber dem Sprechen den Vorrang einräumt. Themen und Formen lassen schon erahnen, dass die Dramatiker des *Théâtre de l'inexprimé* keine souveränen und handlungsmächtigen, sondern »schwierige« Protagonisten auftreten lassen, die sich ihrer Gefühle nicht bewusst sind oder diese nicht in Worte fassen können.⁴⁰ Als ein paradigmatisches Drama des *Théâtre de l'inexpri-*

36 Vgl. Kane: *The Language of Silence*, S. 79.

37 Vgl. Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 174.

38 Vgl. Jean-Jacques Bernard: *Mon ami le théâtre*. Paris 1958, S. 161.

39 Trinchero: »Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire«, S. 657; ähnlich auch Kane: *The Language of Silence*, S. 80: »The effects of the war may be observed in Bernard's increased sensitivity to and awareness of suffering, waiting, real or imagined threats, the prolonged duration of separation, the ambivalence of reunion, loneliness, monotony, and disquietude.«

40 Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 182, und Kane: *The Language of Silence*, S. 80, teilen Bernards Dramen in diese beiden Gruppen ein: auf der einen Seite die früheren Stücke, in denen die Figuren sich über ihre Empfindungen im Klaren sind, sie aber nicht verbalisieren können, auf der anderen Seite die späteren Texte, in denen die Figuren kein Bewusstsein von ihren Gefühlen haben und doch unter ihrem Einfluss stehen. *Martine*, das im Folgenden besprochen wird, gehört zur ersten Gruppe.

mé gilt *Martine* von Jean-Jacques Bernard,⁴¹ das unter der Regie von Gaston Baty am 9. Mai 1922 im Théâtre des Mathurins uraufgeführt wurde. Das aus fünf Bildern bestehende Stück spielt in den frühen Nachkriegsjahren in einem kleinen Dorf im Pariser Umland und hat die unerfüllte Liebe eines Bauernmädchens zum Gegenstand. Nach einem Einkauf lernt sie, Martine, den Kriegsheimkehrer Julien kennen. Erst vor drei Wochen, so berichtet er, ist er aus Syrien zurückgekehrt.⁴² Die beiden verlieben sich ineinander und verbringen zwei harmonische Wochen, bis Juliens Verlobte Jeanne, der er sich vor dem Krieg versprochen hatte, im zweiten Bild die Bühne betritt. Gerade im Vergleich mit ihrer Bildung und Kultiviertheit kommt dem ehemaligen Kombattanten die unbedarfte Martine unzulänglich vor. Sie lässt er unglücklich zurück, heiratet Jeanne und gründet mit ihr eine Familie in der gemeinsamen Pariser Wohnung.

In der Forschung steht in der Regel Martine im Vordergrund und an ihrer Figur werden Strategien des *Théâtre de l'inexprimé* erläutert.⁴³ Sie fasst ihre Gefühle, derer sie sich durchaus bewusst ist, nie in Worte und Juliens Abwendung erträgt sie genauso still-leidend wie Jeanne's freundschaftliche Avancen. Aufschlussreich sind etwa die Wiedersehensszene zwischen Julien und Jeanne, die Martine wie versteinert beobachtet und während der sie sich weder artikulieren noch bewegen kann,⁴⁴ oder auch die Episoden, in denen sich Jeanne ihr anvertraut und über ihre Liebe zu Julien spricht.⁴⁵ Übersehen wird in den Interpretationen indes Juliens

41 Jean-Jacques Bernard: *Martine. Pièce en cinq tableaux*. In: *Théâtre I*. Paris 1925, S. 95–184.

42 Da Julien für drei Jahre im Osmanischen Reich abkommandiert war, ist davon auszugehen, dass er sich nicht nur an den Kämpfen des Ersten Weltkriegs beteiligt hat, sondern auch am französisch-syrischen Krieg. 1916 hatten die Entente-Mächte Großbritannien und Frankreich das Sykes-Picot-Abkommen unterzeichnet, in denen sie ihre kolonialen Interessensgebiete im Nahen Osten festhielten. Zudem wurde der Einmarsch französischer Truppen in den Orient verfügt, denn Frankreich hatte nach der gescheiterten Dardanellen-Operation im Frühjahr 1915 dort keine Soldaten mehr stationiert. Seit 1917 unterstützten französische Truppen die Briten im Kampf gegen die Osmanen, besetzten nach dem Waffenstillstand von Moudros (30. Oktober 1918) das Gebiet des heutigen Syriens und Libanons und zerschlugen im Frühjahr und Sommer 1920 die bewaffneten Aufstände sowie das im März jenen Jahres ausgerufenen arabischen Königreich. Der Zeitabschnitt von 1917 bis 1920 entspricht in etwa dem Kriegseinsatz des jungen Manns in *Martine*.

43 Vgl. Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 182–187; Dorothy Knowles: *French Drama of the Inter-War Years*. London u.a. 1967, S. 113–115.

44 Vgl. Bernard: *Martine*, S. 126; ähnlich auch S. 157.

45 Vgl. ebd., S. 142–145 und 152–154.

Gefühlsleben und auch seine Ohnmacht. In den ersten vier Bildern tritt er noch als charmanter, selbstsicherer und intelligenter junger Mann auf, der nicht schüchtern ist, sondern tut, was er will. In der Eroberung Martines wirkt er ebenso entschlossen – ständig sucht er Körperkontakt und nimmt ihre Hand, wohingegen sie nur verlegen den Kopf senkt oder das Thema wechselt⁴⁶ – wie später in der Rückeroberung Jeannes. Das fünfte Bild eröffnet jedoch eine neue Perspektive auf die Figur. Seit der ersten Begegnung zwischen Martine und Julien sind eineinhalb Jahre vergangen. Julien und Jeanne, die inzwischen in Paris leben und einen Sohn geboren haben, besuchen das Dorf für zwei Tage, um den Verkauf des Hauses der verstorbenen Großmutter zu regeln. Kurz vor Ende des Stücks treffen Martine und Julien aufeinander. Julien, der Martine unverwandt anschaut, fühlt sich unwillkürlich an die gemeinsame Zeit erinnert und vergessene Gefühle drängen an die Oberfläche:

Ah! je me serais fiancé ailleurs aussi bien... Mais à Grandchin, j'ai connu quelque chose qui n'existe pas ailleurs... (*Il s'interrompt et soudain.*) Qu'est-ce que je vous raconte-là? [...] *après l'avoir regardée un instant.* ... Je voudrais savoir... autre chose... Moi, Martine, j'attache beaucoup d'importance... au souvenir... J'ai l'air un peu léger, oublieux, mais ce n'est qu'une apparence. Ce qui a laissé une trace en moi ne s'efface plus... Il y a un moment... où nous étions très amis... Vous vous rappelez? (*Martine reste immobile, sans répondre.*) Moi, je me rappelle... Je me rappellerai toujours...⁴⁷

Juliens Verunsicherung, die sich in den zahlreichen Pausen widerspiegelt, enthüllt eine tieferliegende Wahrheit und insinuiert stärkere, uneingestandene Gefühle für Martine. Während er nach Worten ringt, bleibt sie zunächst still, um ihn dann zu konfrontieren:

JULIEN	Enfin... enfin... vous vous sentez heureuse?...
MARTINE	Mais pourquoi me le demandez-vous encore?...
JULIEN	Vous ne regrettez rien?
MARTINE	Quoi donc?
JULIEN	Il n'y a pas un moment de votre vie que vous vous rappelez avec plus d'attendrissement? (<i>Elle baisse la tête.</i>) ... Si, si, Martine, dites-moi que vous gardez un coin dans votre cœur pour le beau mois de juillet où nous nous sommes rencontrés sur la route... Moi, je n'y penserais jamais sans émotion.

46 Vgl. ebd., S. 101–105 und 109–114.

47 Ebd., S. 174–176.

V.1. Vom Warten und seinen Folgen

- MARTINE, *bouleversée.* Pourquoi me dites-vous ça? Pourquoi me dites-vous ça?
- JULIEN ... J'ai cru que vous aviez oublié.
- MARTINE Mais je ne vous ai rien dit, monsieur Julien... Je croyais que vous vouliez que j'aie oublié... Alors qu'est-ce que vous voulez?
- JULIEN, *incertain.* Ce que je veux?... Mais... savoir que vous pensez encore à... à...
- MARTINE A quoi est-ce que ça sert, monsieur Julien?
- JULIEN ... A rien...⁴⁸

Julien findet keine Worte für seine Gefühle, aber er verrät sich zwischen den Zeilen. Er zögert und deutet an, ohne seine Liebe zu gestehen, und will sich zugleich Martines Zuneigung versichern. Ihre Tränen deutet er als Liebesbeweis, und die Körpersprache der beiden lässt die Möglichkeit einer gegenseitigen Annäherung errahnen:

Elles [des larmes] sont trop bonnes; elles me prouvent que pour vous aussi... le souvenir... Ah! je vous jure qu'en entrant je n'avais pas l'intention de vous parler ainsi. Quelle émotion m'a pris?... Voyez-vous... rien ne meurt... Ne tremblez pas, Martine... Ce n'est pas péché, ce que je vous dis... Il n'est pas défendu de s'attendrir sur le passé... un instant... (*Sa voix se mouille.*) Un instant... (*Machinalement, les yeux suppliants, il tend les bras. Martine frémit, effarée, le regard perdu.*) Non, non, ne tremblez pas... (*Il s'avance. Martine plie légèrement, honteuse, mais déjà prête à s'abandonner.*) Martine... Martine...⁴⁹

Doch dann übernimmt die Vernunft die Herrschaft. Julien wendet sich jäh ab und die angedeutete Lösung, die sich seit Jeannes Auftritt im zweiten Bild aufschiebt, bleibt aus:

(*Et soudain il semble hésiter. Son regard se charge d'inquiétude. Ses bras fléchissent lentement... Gêné, gauche, il lui prend la main, simplement.*) Avant de vous quitter... je... vous souhaite d'être heureuse, Martine... (*Brusquement, il s'écarte. Martine reste debout, devant la table, la poitrine soulevée par des sanglots contenus. Julien murmure entre ses dents.*) Qu'est-ce qui m'a pris?... Qu'est-ce que j'ai dit là?...⁵⁰

Julien hat seinen Emotionen freien Lauf gelassen, mehr noch, er wurde von ihnen übermannt (»Qu'est-ce qui m'a pris?«), und erst im letzten Moment kann er ihrer Herr werden. Er stößt Martine ein zweites Mal zugunsten der Beziehung mit Jeanne von sich. In der Tat erinnert Juliens

48 Ebd., S. 177f.

49 Ebd., S. 179.

50 Ebd.

Reaktion an das Ende ihrer Beziehung im zweiten Bild. Als Jeanne anreist, ist Julien noch mit Martine zusammen, doch er fühlt sich umgehend zu Jeanne hingezogen. Als sie das Zimmer betritt, betrachtet er sie flüchtig und geht dann, nach einem kurzen inneren Kampf, zu ihr hin: »Julien la regarde et paraît un instant en proie à un débat intérieur. Et soudain il fait un pas vers elle.«⁵¹ Ebenso brüsk wie Julien sich Jeanne im zweiten Bild zuwendet, so plötzlich (»soudain«, »brusquement«) wendet er sich von Martine im fünften Bild ab. Sein überstürztes Verhalten gewinnt auf diese Weise den Anschein einer Flucht. Es stellt sich folglich die Frage, weshalb Julien Martine trotz seiner Gefühle verlässt. Die Antwort ist in der gemeinsamen Sprache zu suchen, die Julien und Jeanne sprechen und zu der Martine keinen Zugang hat. Kurz bevor Jeanne auftritt, betrachtet Julien ein Kornfeld, das ihn an ein Füllhorn erinnert und ihn ein Gedicht André Chéniers zitieren lässt. Martine versteht weder den Vergleich noch kennt sie den Text. Jeanne hingegen assoziiert das gleiche Bild und kann die Verse vervollständigen.⁵² Mit Jeanne teilt Julien eine »langage de ce qui ne s'exprime pas«.⁵³ Sie verstehen sich ohne viele Worte, wohingegen sich Julien erst umständlich erklären muss, bis Martine ihn begreift. Die ländliche Martine und der bürgerliche Julien gehören zwei getrennten Welten an und die Distanz zwischen ihnen können sie nicht umstandslos überbrücken. Julien geht, indem er an die Beziehung zu Jeanne anknüpft, letztlich den Weg des geringsten Widerstands.

Zwei Kriegsheimkehrer stehen auch im Zentrum eines anderen Stücks des *Théâtre de l'inexprimé*, das schon vor *Martine* entstand – uraufgeführt wurde es am 6. März 1920 am Théâtre du Vieux-Colombier durch Jacques Copeau – und ebenso den Status eines Klassikers des *Théâtre de l'inexprimé* erlangt hat: *Le paquebot Tenacity* von Charles Vildrac.⁵⁴ Vildrac wird meist dem *Théâtre de l'intimité* zugerechnet, das durchaus Parallelen zum *Théâtre de l'inexprimé* aufweist. May Daniels zufolge seien fast alle Dramen des *Théâtre de l'inexprimé* »intimiste«, da sie kleine Leute und alltägliche Situationen in den Mittelpunkt stellen, aber nicht jedes Drama des *Théâtre de*

51 Ebd., S. 125 (Hervorh. d. Verf.).

52 Vgl. ebd., S. 123f. und 130f.

53 Ebd., S. 130.

54 Charles Vildrac: *Le paquebot Tenacity*. Comédie en trois actes, Paris 1920. Ebenso wie *Martine* findet *Le paquebot Tenacity* Eingang in die Forschung zum *Théâtre de l'inexprimé*: Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 120–134; Knowles: *French Drama of the Inter-War Years*, S. 122f.; außerdem Éliane Tonnet-Lacroix: *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919–1924)*. Paris 1991, S. 146.

l'intimité greife auf Strategien des *Théâtre de l'inexprimé* zurück.⁵⁵ In *Le paquebot Tenacity* verbindet Vildrac beides: Er bedient sich den Verfahrensweisen des Verschweigens und Verschleierns (*Théâtre de l'inexprimé*), um das Schicksal zweier Kriegsheimkehrer aus der Arbeiterklasse (*Théâtre de l'intimité*) zu gestalten. In der unmittelbaren Nachkriegszeit wollen die beiden Männer – Bastien und Ségard – der wirtschaftlichen Krise Frankreichs entfliehen und nach Kanada emigrieren. In einer nicht näher bezeichneten Hafenstadt stellen sie fest, dass sich ihre Reise wegen eines Schadens am Schiff um einige Wochen verzögern wird. Sie beschließen, sich im Gasthaus der Mme Cordier, in dem alle drei Akte spielen, einzumieten und sich als Hafenarbeiter zu verdingen. Die offene Tür des Lokals gibt den Blick auf die ankernden Schiffe frei und erinnert daran, dass Ségard und Bastien auf der Durchreise sind. Sie befinden sich an einem Zwischenort, weil sie die Heimat Paris verlassen, die neue in Kanada noch nicht erreicht haben. Während ihres Aufenthalts verlieben sich beide in die Kellnerin Thérèse. Der eine, Ségard, ist schüchtern und zurückhaltend, der andere, Bastien, forsch. Er nutzt die Wartezeit, verführt Thérèse und stiehlt sich mit ihr am Ende davon, um an einem anderen Ort ein neues Leben zu beginnen.

An der Textoberfläche präsentiert das Drama zwei dichotome Charaktere. Bastien ist selbstsicher und zielstrebig, entschlossen und willensstark. Er ist der Urheber des Auswanderungsplans, ist gegenwarts- und zukunftsorientiert. Der verträumte und gerne in Erinnerung schwelgende Ségard hingegen nimmt die Rolle des Mitläufers ein und macht sich abhängig von seinem Freund. Selbst ist er zögerlich und bringt nicht genügend Entschlusskraft auf, um eigene Wünsche durchzusetzen. Bastien begleitet er eigentlich nur unfreiwillig, er würde lieber bleiben, lässt sich aber mitziehen. Seine Gefühle für Thérèse verheimlicht er. Obwohl Thérèse sich stärker für Ségard zu interessieren scheint, lässt sie sich von Bastien erobern, wohingegen Ségarde leise Andeutungen einer gemeinsamen Zukunft verhallen. In dieser Hinsicht räumt der Text dem forschenden Bastien deutlich mehr Selbstbestimmung und Entscheidungsmacht ein. Doch seine ausgeprägte Agency entpuppt sich beim genaueren Hinsehen als Täuschung, sowohl was die Auswanderung als auch die Beziehung zu Thérèse betrifft. Zunächst zur geplanten Emigration: Bastien berichtet im Gasthaus, dass er und Ségard mit der Société Franco-Anglaise einen Vertrag geschlossen

55 Vgl. Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 115f.

haben, der vorsieht, dass die Gesellschaft die Reisekosten übernimmt und sie beide im Gegenzug eine Ausbildung in einem landwirtschaftlichen Betrieb vor Ort absolvieren. Nach einem Jahr sollen sie eigene Ländereien erhalten, die sie bewirtschaften und binnen zehn Jahren abbezahlen müssen. Das Arrangement interpretiert Bastien als Gelegenheit zu absoluter Freiheit. Doch schon seine Formulierungen, in denen er und Ségard die grammatische Funktion des Objekts einnehmen, machen stutzig: »elle [la société franco-anglaise] vous expédie à ses frais au Canada [...], on vous donne du terrain et l'on vous installe.«⁵⁶ Der Einwand des luziden Stammgasts Hidoux, man werde sie dort einschränken und ausbeuten,⁵⁷ stattet Bastiens Traum von der Freiheit mit dem nötigen Wirklichkeitssinn aus. Seine Pläne erweisen sich als die Fortsetzung der Fremdbestimmung, die im Krieg begann. Denn das Dasein als Soldat war gleichfalls Arbeit, wie Bastien recht früh im Drama konstatiert:

Nous sortons de faire la guerre. On *travaillait* depuis six ans dans les casernes ou sur la Meuse, ou sur la Marne ou sur la Somme, dans les jolis *chantiers* du gouvernement. C'est chez ce *patron*-là que nous sommes restés le plus longtemps depuis notre sortie d'apprentissage.⁵⁸

Auch in der Beziehung zu Thérèse handelt und entscheidet Bastien nicht autonom. Während sich ihm seine Entscheidung gegen Kanada und für sie als purer Willensakt darbietet – »La vraie liberté, c'est de changer brusquement de route, à son gré«⁵⁹ –, durchschaut Hidoux wiederum die im Untergrund wirkenden Mechanismen und kehrt Bastiens Abhängigkeit von Thérèse hervor: »Bastien s'est trouvé pris et bien pris comme un gosse qu'il est. Il l'a eue tout de suite dans la peau. Et comme elle ne veut pas partir au Canada, il reste ici.«⁶⁰ In der Tat schlägt Thérèse Bastiens Angebot, ihn auf der Reise zu begleiten, aus und ihre Weigerung bedingt letztlich seinen Meinungswandel.

In *Le Paquebot Tenacity* eingelassen sind allgemeinere Reflexionen über Willensfreiheit bzw. genauer über die Unfreiheit individueller Willensentscheidungen, die von Hidoux angestellt und auf Bastien und Ségard projiziert werden. Die Menschen teilt Hidoux in zwei Kategorien ein, die

56 Vildrac: *Le paquebot Tenacity*, S. 33.

57 Vgl. ebd., S. 83.

58 Ebd., S. 28f. (Hervorh. d. Verf.).

59 Ebd., S. 113.

60 Ebd., S. 128.

je von einem der beiden Ex-Kombattanten repräsentiert werden. Auf der einen Seite stehen die,

qui sont dans la vie comme des bouchons sur un fleuve. Un temps ils iront rêver et se dandiner dans une anse ou entre les roseaux. Ils y resteront même si c'est leur chance. Sinon, un remous, et les voilà qui démarrent, les voilà repartis.⁶¹

Diese Menschen lassen sich, wie Ségard, auf dem Fluss des Lebens treiben und verharren solange an einem Ort, bis sie von der Strömung weitergezogen werden. Auf der anderen Seite stehen die Menschen, die, wie Bastien, einem Wetterhahn (»girouettes«) gleichen: »Ils sont bien fiers et assurés parce qu'ils ont un pivot. Et ils parlent de leur volonté, de leur décision.«⁶² Doch, so führt Hidoux aus, sie geben nur den Anschein von Willensstärke und Entschlusskraft, denn sie sind genauso von der Windrichtung abhängig wie die »Korken« von der Flusströmung: »La flèche de la girouette aussi a l'air ferme, quand le vent est établi. Mais ça n'empêche pas le vent de tourner un jour.«⁶³ So sind es, folgt man Hidoux, die Umstände, die über das Leben des Einzelnen entscheiden: »quand on décide, on ne fait qu'obéir à la force des choses et alors on n'exécute qu'à la dernière extrémité, car le cours des événements peut des fois changer.«⁶⁴ Auf Handlungsebene beglaubigen Ségards Unselbstständigkeit und Folgsamkeit sowie Bastiens nur vermeintliche Entschiedenheit das, was Hidoux diskursiv mithilfe der Wind- und Wassermetapher ausführt. *Le paquebot Tenacity* stellt somit ein autarkes Leben grundsätzlich infrage und impliziert, eine freie Willensentscheidung sei nie möglich.⁶⁵ Der Name des Schiffs (und des Dramas) *Tenacity*, den Bastien nur allzu gern als seine und Ségards Devise aufnimmt, lässt sich *ergo* nur ironisch verstehen: Das homophone »ténacité«, eines der Schlagworte der französischen Durchhalterhetorik, bedeutet Hartnäckigkeit oder Beharrlichkeit, und das sind Eigenschaften, die den beiden Figuren im Erkennen und Verfolgen eigener Ziele abgehen.

Auch wenn die Beobachtungen zur Determiniertheit des Menschen in *Le paquebot Tenacity* Allgemeingültigkeit beanspruchen, so stellt Vildrac eine Beziehung zwischen der fehlenden individuellen Agency und dem Ersten Weltkrieg her, weil er zwei Kriegsheimkehrer als Protagonisten

61 Ebd., S. 135f.

62 Ebd., S. 136.

63 Ebd., S. 129.

64 Ebd., S. 130.

65 Ähnlich Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 133.

wählt, und zwar solche, die auch die großen Materialschlachten miterlebt haben. Dass der Krieg die Kombattanten verändert hat, darauf macht Bastien aufmerksam:

Et puis [...], tu ne te vois pas après ces quatre ans dont tu sors ta peau par miracle, quatre ans sans compter trois ans de service avant et dix mois de caserne après, tu ne te vois pas rentrer comme si rien n'avait été [...]⁶⁶

Das Ereignis des Ersten Weltkriegs führte bei Charles Vildrac – wie auch bei Jean-Jacques Bernard – also zu erheblichen Zweifeln an der menschlichen Selbstbestimmtheit. Die Überbetonung des Fatums und umgekehrt die Schmälerung menschlicher Handlungsmacht in ihren Texten sind durchaus dem Ersten Weltkrieg geschuldet.⁶⁷ Damit einher geht – und dies gilt ebenso für Bernard und Vildrac wie auch für Hofmannsthal – eine neue Theaterästhetik, die über weite Strecken des Dramenverlaufs auf Handlung im aristotelischen Sinne verzichtet und stattdessen das Innenleben der Figuren ohne äußere Konflikte entfaltet.⁶⁸ Während die Aussprache der Protagonisten in den Texten des *Théâtre de l'inexprimé* gänzlich ausbleibt und die Aussicht darauf durch die Abreise einer der Figuren endgültig zunichtegemacht wird, verzögert sie Hofmannsthal durch die von Kari angerichteten Konfusionen und die missglückte erste Unterredung mit Helene. Die Ohnmacht der Figuren übersetzen Vildrac, Bernard und Hofmannsthal zudem in eine indirekte Kommunikation, die wesentlich von Stillschweigen, Zurückhaltung, Anspielungen und Mehrdeutigkeiten sowie gestischem Spiel geprägt ist. Macht- und Sprachverlust gehen Hand in Hand.⁶⁹

Angesichts der Zwangsläufigkeit des Geschehens und der geringen personalen Agency präsentiert der Schluss von *La paquebot Tenacity* die Anerkennung des Schicksals als undurchschaubare Macht und die Ergebnisse in das Schicksal als adäquate Lebenseinstellung. Diesen Fatalismus verdichtet Vildrac in einem dem Text vorangestellten Zitat des humanistischen Schriftstellers François Rabelais: »Les destinées meuvent celui qui

66 Vildrac: *Le paquebot Tenacity*, S. 29.

67 Vgl. auch Tonnet-Lacroix: *Après-guerre et sensibilités littéraires*, S. 146.

68 Tonnet-Lacroix (ebd., S. 147) sieht darin Vorläufer zu Eugène Ionesco und Samuel Beckett.

69 Vgl. ebd., S. 146: »Le ›Théâtre de silence‹ est aussi un théâtre de l'impuissance, où le drame reste latent dans la grisaille de la vie quotidienne [...].«

consent, tirent celui qui refuse.«⁷⁰ So hat Ségard am Dramenende verstanden, dass er Thérèse für immer verloren hat, und er fügt sich in das von Bastien geplante Vorhaben. Resigniert, aber bestimmt verlässt er Mme Cordiers Café. Gerade in dieser letzten Szene kommen die Gestaltungsmittel des *Théâtre de l'inexprimé* zum Tragen. Kurze Augenblicke der Stille zeigen Ségards Kummer über seinen Verlust wie auch seine Verständnislosigkeit angesichts des Verrats durch den Freund an, veranschaulichen aber auch seine Entwicklung. Auf die erste Stille folgt die Frage nach Thérèses und Bastiens Plänen, nach der zweiten hadert Ségard mit sich und dem, was er nun tun soll, und nach den letzten beiden beschließt und bekundet er, alleine nach Kanada zu emigrieren.⁷¹ Die Morgendämmerung untermauert die Aufbruchsstimmung.

Bezeichnend für die beiden Dramen des *Théâtre de l'inexprimé* ist die absolute Abwesenheit von Heldendiskursen. Keine der Figuren drückt ihre Vorstellung von militärischem Heldentum aus oder problematisiert das Heroische vor dem Hintergrund des totalisierten Kriegs. Heldenbilder werden lediglich über die Biographien der männlichen Protagonisten aufgerufen, die allesamt mehrere Jahre im Krieg dienen mussten. Doch mehr als der Einsatzort (Syrien, Verdun) wird nicht genannt. Insofern damit aber ein bestimmter Soldatentypus verbunden ist – der Abenteurer und der Frontkämpfer –, sind die unfreien und unsouveränen Figuren kontrastiv auf diese bezogen. Implizit werden die Heldenideale als Wirklichkeitsfern und unglaublich verabschiedet, die fehlende Nennung im Text performiert ihre Nichtigkeit. Ähnliches gilt für den Krieg, über den nicht diskutiert wird. Wie das militärische Heldentum bildet der erlebte Krieg lediglich eine schemenhafte Folie, vor der die Handlung erwächst.

Im Gegensatz zu den Vertretern des *Théâtre de l'inexprimé* vermag Hofmannsthal der neurotischen Hemmung seines »schwierigen« Protagonisten etwas Positives abzugewinnen. Er schreibt seiner Kriegs- bzw. Nahtoderfahrung einen Lernprozess ein, der erstens zu einer Infragestellung der tradierten Werteordnung und Lebensweise in der Gesellschaft befähigt. Kari grenzt sich in seinem Verhalten von den Wiener Aristokraten ab, macht auf ihre Unzulänglichkeiten wie etwa die Oberflächlichkeit

70 Vildrac: *Le paquebot Tenacity*, S. 9. Das Zitat entstammt einem posthum erschienenen Fortsetzungstext der *Pantagruel*-Geschichte und lautet korrekt: »Les destinées mènent celui qui consent, tirent celui qui refuse.«

71 Vgl. ebd., S. 132–134. Zu Vildracs Einsatz der Pausen als Zeichen mentaler Veränderungen vgl. Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 130.

und Scheinhaftigkeit ihres Sprechens und Tuns aufmerksam und bietet ein alternatives Modell an. Zweitens versetzt das Kriegserlebnis Kari in die Lage, zwischen ›Zufälligem‹ und ›Notwendigem‹ zu unterscheiden. Ebenso wie er in dem »Hierhin- und Dorthingeworfenwerden und der Stumpfheit und Todesangst« im Graben eine »Notwendigkeit« erkennen lernte, welche die nur scheinbare Kontingenz des Kriegsgeschehens aushebelte, kann er nun die notwendigen, natürlichen, beständigen Bindungen »zwischen Männern und Frauen« von den flüchtigen und zufälligen abgrenzen.⁷² Beide Aspekte münden in die Ehe zwischen Kari und Helene, die in der Verlobungsszene antizipiert wird. Erstens begründet ihre Beziehung ein Gesellschaftsmodell, in dem die Sprache ihre Funktion des Verständlich-Machens und Verstehens zurückgewinnt. Zweitens wird die Beziehung als eine notwendige präsentiert, die sich aus dem Wirrwarr der kurzlebigen und willkürlichen Verhältnisse herauschält.⁷³ Die positive Aufladung des Kriegserlebnisses setzt sich im *Schwierigen* auch an anderer Stelle fort, an der Hofmannsthal den Krieg als heroische Bewährung romantisiert, nämlich dann, wenn Kari Adolf Hechingens Soldatentum bewundert. Beide waren gemeinsam »im Winter Fünfzehn, zwanzig Wochen in der Stellung in den Waldkarpathen«, wo sie »das letzte Stückl Brot miteinander geteilt« haben und Hechingen »vis-à-vis dem Tod sich eine solche Ruhe bewahrt hätte«.⁷⁴ Hofmannsthal verkörpert Kameradschaft, Opferbereitschaft und stoische Todesverachtung der österreichischen Frontsoldaten. Mit der Wahl der Karpaten als Schlachtenort rekurriert er auf seinen am 23. Mai 1915 in der *Neuen Freien Presse* erschienenen Aufsatz *Geist der Karpathen*, in dem er das Durchhaltevermögen und die Selbstüberwindung der sogenannten Karpatenkämpfer unverhohlen heroisiert. Er preist das »Heer, das kriegsgewohnteste, unüberwindlichste, das seit den Tagen des Prinzen Eugen unter dem Doppeladler gefochten hat«, ⁷⁵ und feiert das Verdienst der Kombattanten:

72 Hofmannsthal: *Der Schwierige*, S. 87. Vgl. dazu auch Honold: *Die Geburt der Ehekomödie*, S. 47f.

73 Kari zu Helene: »Aber nein, an Ihnen ist ja nicht die Schönheit das Entscheidende, sondern etwas ganz anderes: in Ihnen liegt das Notwendige.« (Hofmannsthal: *Der Schwierige*, S. 99) Zugleich konterkariert Hofmannsthal sein Konzept der ›höheren Notwendigkeit‹, wenn Kari es auch auf die dysfunktionale Ehe von Adolf und Antoinette anwendet (vgl. ebd., S. 40).

74 Ebd., S. 18.

75 Hugo von Hofmannsthal: *Geist der Karpathen*. In: *Sämtliche Werke XXXIV: Reden und Aufsätze 3: 1910–1919*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiell. Frankfurt a.M. 2011, S. 162–166, hier S. 163.

Sieben Monate, zweihundert Tage und Nächte – und das unsagbare Ausharren, das heldenhafte Vor, immer wieder, und das heldenhaftere Zurück, diese siegreichen Rückzugsgefechte, dies innerliche Überlegenbleiben im scheinbaren Unterliegen; Geduld, kostbarer als Mut [...] und über dem allen jenes unaufhörliche Gebet von Männern: Ich will!⁷⁶

Die Umwertung des passiven Aushaltens und des bewegungslosen Stagnierens zu tapferem Ausharren, dynamischem Fechten und mutigem Anerkennen des heroischen Auftrags im Essay, das auf ganzer Linie mit den staatlich-propagandistischen Vorgaben liegt, ist durch die Figur des Kriegstraumatikers Kari im *Schwierigen* lediglich zurückgenommen, nicht aber getilgt. Beide Kriegsdeutungen – Heldentum und Trauma – bleiben in einem unauflösbaren Widerspruch nebeneinander bestehen.

V.1.2. Der gefallene Held: Sean O'Caseys *The Silver Tassie* (1928)

Neben dem willensschwachen Kari präsentiert Hofmannsthal in *Der Schwierige* einen zweiten Kriegsheimkehrer, Adolf Hechingen, der nach seiner Heimkehr durchaus den Willen aufbringt, seine Frau Antoinette, die ein Verhältnis mit Kari unterhielt, zurückzugewinnen. Hechingen bemüht sich, die Ehe wiederherzustellen, doch seine ungelenten Annäherungsversuche in der fünften Szene des letzten Akts lassen Antoinette irritiert und etwas verärgert zurück. Seine hochtrabenden, verkünstelten Worte konterkariert sie mit lakonischen Antworten, etwa: »Ado, ich bitt' dich um alles, red' nicht mit mir, als wenn ich eine Speisewagenbekanntheit aus einem Schnellzug wäre.«⁷⁷ Die Aussprache endet für Hechingen wenig verheißungsvoll: Antoinette lässt ihn unter Vorschützung von Migräne im Vorsaal der Altenwyls stehen und fährt ohne ihren Mann

76 Ebd., S. 164f. Ähnlich patriotisch und verherrlichend äußert sich Hofmannsthal in anderen Kriegsschriften, etwa in *Die Bejahung Österreichs* (1914) und *Die Taten und der Ruhm* (1915). Zu seiner Kriegspublizistik vgl. Christian Soboth: Berichterstatter, Dichter, Priester und Prophet. Ämter und Rollen in Hugo von Hofmannsthals Kriegspublizistik / Reporter, Poet, Priest and Prophet. Posts and Parts in Hugo von Hofmannsthal's Journalism of War. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film / The Experience of War and the Creation of Myths. The Image of »Modern« War in Literature, Theatre, Photography, and Film. Bd. 1: Vor dem Ersten Weltkrieg. Der Erste Weltkrieg / Before the First World War. The First World War. Osnabrück 1999, S. 215–232.

77 Hofmannsthal: *Der Schwierige*, S. 119.

ab. Durch die Entfremdung der beiden Eheleute und das einseitige, vergebliche Werben des Mannes ist Hechingen den Protagonisten vieler Heimkehrerdramen deutlich näher als Kari, der weder verheiratet ist noch Ablehnung seitens der Frau erfährt. Verbunden mit dem Typus des verstoßenen Rückkehrers, der das Präfigurat der *Odysee* negativ umdeutet, ist im westeuropäischen Theater eine spezifische Figurenkonstellation, bestehend aus der Frau, dem betrogenen Ehemann und dem neuen Liebhaber,⁷⁸ sowie ein spezifisches Handlungsgerüst, in dem der ehemalige Kombattant verzweifelt um seine Frau kämpft. Der sehr kurze Einakter *The Sun* von John Galsworthy (1922)⁷⁹ macht dieses Stereotyp mittels eines Spiels von Erwartungen an den Kriegsheimkehrer und Enttäuschung durch sein abweichendes Verhalten sinnfällig. Den Irritationseffekt, der sich mit seinem Auftreten einstellen wird, steigert in *The Sun* der idyllische Handlungsort, der mit dem strahlenden Sonnenschein, dem ruhig fließenden Bach, den Maiblumen und dem singenden Kuckuck aufs Äußerste mit der dargestellten Handlung kontrastiert. Galsworthy nutzt für seinen als ›Szene‹ untertitelten Text die für Heimkehrergeschichten charakteristische Konstellation der drei genannten Figuren, die im Personenverzeichnis als Typen adressiert werden und sich untereinander mit beinahe klischeehaften Vornamen anreden: The Girl (Daisy), The Man (Jim), The Soldier (Jack). Vor dem Krieg war Daisy mit Jack liiert, begann dann aber eine Beziehung mit Jim, der wegen einer Verletzung frühzeitig aus dem Kriegsdienst entlassen wurde. Jack, dessen Rückkehr erwartet wird, weiß von alledem nichts. In der ersten Hälfte des Einakters, in der Daisy und Jim auf Jack warten, herrscht eine erwartungsvolle Spannung. Daisy sorgt sich, wie Jack die Trennung aufnehmen wird, und fürchtet, ihn zu

78 Leonhard Frank dekliniert diese Dreierkonstellation in seinem Schauspiel *Karl und Anna* regelrecht durch: Die Hauptfiguren Anna, Karl und Richard stehen in einem solchen Verhältnis; Maries Schwager flieht angesichts eines neuen Liebhabers an die Front zurück, wo er binnen weniger Tage fällt; der Postaus Helfer und der Schlosser haben Ehefrau wie Liebhaber erschossen; ein Nachbar verprügelt seine Frau wegen des Ehebruchs; ein anderer arrangiert sich mit der Situation und lässt den Liebhaber bei sich wohnen; der Geliebte einer weiteren Bekannten hat seinen Platz freiwillig geräumt; vgl. dazu auch Rolf Parr: Emigranten/Kriegsheimkehrer. Zwei Modelle der (Un-) Gastlichkeit und das Phänomen der fehlenden Sprache. In: Evi Fountoulakis/Boris Previšić (Hrsg.): Der Gast als Fremder. Narrative Alterität in der Literatur. Bielefeld 2011, S. 229–246, hier S. 237.

79 John Galsworthy: *The Sun. A Scene*. In: *The Forest and Six Short Plays*. Leipzig 1928, S. 239–248. *The Sun* wurde 1922 ohne großes Aufsehen am Liverpool Playhouse uraufgeführt und spielt in der heutigen Forschung keine Rolle.

verletzen. Jim wiederum rüstet sich mit einem Messer aus, um auf einen potentiellen Angriff vorbereitet zu sein. Jacks Auftritt, der den zweiten Teil der ›Szene‹ einnimmt, bricht mit den Erwartungen des Liebespaars. Anstatt den Rivalen zu attackieren und Daisy anzuflehen, akzeptiert Jack die neue Situation ohne Groll. Seine fröhliche Stimmung ist ungetrübt, sein Lachen ungebrochen:

THE MAN. *[Fiercely]* [...] I've took her.

THE SOLDIER. That's all right, then. You keep 'er. I've got a laugh in me you can't put out, black as you look! Good-bye, little Daisy!⁸⁰

Sein Verhalten begründet Jack damit, Trauer und Trübsinn nach der ›Kriegshölle‹ abgeschworen zu haben.⁸¹ Daisy und Jim können – möglicherweise ebenso wenig das Publikum – Jacks Verhalten nicht begreifen, eben weil er nicht dem archetypischen Heimkehrer entspricht. Die einzige Erklärung für sein Auftreten ist in ihren Augen eine Kriegspsychose und so vermuten sie, er sei wahnsinnig geworden. Nur auf diese Weise können sie Jacks ungewöhnliches Betragen in ihren Verstehenshorizont einhegen. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass ein Kriegsheimkehrer, der sich gefasst über die neuen Verhältnisse erhebt und durch unerschütterlichen Gleichmut eine überlegene Position bezieht, als deviant angesehen wird. Nur der bei der Heimkehr gebrochene Held scheint glaubwürdig. Kennzeichnend für die westeuropäische Heimkehrerdramatik ist konsequentermaßen ein von seiner Heimat entfremdeter Heimkehrer.

Auffällig ausgeprägt und darüber hinaus an eine Reflexion des Heroischen gebunden ist dieses Figuren- und Handlungsschema in der Tragikomödie *The Silver Tassie* des gebürtigen Iren Sean O'Casey.⁸² Nachdem William Butler Yeats als Leiter des Dubliner Abbey Theatre das Drama abgelehnt hatte, wurde es in London am 11. Oktober 1929 im Apollo Theatre uraufgeführt.⁸³ Die Heimkehr inszeniert O'Casey ausschließlich im

80 Ebd., S. 246f.

81 Vgl. ebd., S. 245 und 247f.

82 Sean O'Casey: *The Silver Tassie*. A Tragi-Comedy in Four Acts. Stage Version. In: *Collected Plays II*. London u.a. 1968, S. 1–111. *The Silver Tassie* gilt als der bedeutendste Beitrag zur Antikriegsliteratur im britischen Theater der 1920er-Jahre (vgl. Heinz Kosok: *The Silver Tassie* and British Plays of the First World War. In: *AAA* 10 [1985] 1/2, S. 91–96, hier S. 91).

83 Die Kontroverse, die sich im Zuge dessen zwischen O'Casey und Yeats entspann, dominiert das Gros der Forschungsarbeiten zu *The Silver Tassie*, wohingegen sich nur wenige dezidiert mit Form und Inhalt beschäftigen. Aufschlussreich für die auch in vorliegen-

letzten der vier Akte, wohingegen die ersten drei dem Aufbruch an die Front, den Erfahrungen im Kriegsgebiet sowie dem Aufenthalt im Krankenhaus gewidmet sind. Protagonist ist Harry Heegan, der sich vom attraktiven und gefeierten Fußballspieler des ersten Akts zum verbitterten und vereinsamten Kriegsinvaliden des dritten und insbesondere vierten Akts entwickelt. Mithilfe der Divergenzen zwischen Beginn und Ende des Dramas einerseits und der Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen Harry und den Nebenfiguren andererseits werden in *The Silver Tassie* gängige Heldenbilder aufgerufen und im Kontext des Grabenkriegs dekonstruiert. Außerdem werden die gesellschaftlichen Strukturen offengelegt, vor deren Hintergrund sie allererst wirksam werden können.

Das Heldenbild, das O'Casey in *The Silver Tassie* zunächst entwirft, ist dasjenige eines Sporthelden, den Harry Heegan im ersten Akt uneingeschränkt verkörpert. Er tritt als gefeierter, von Männern und Frauen gleichermaßen umjubelter Fußballstar auf, der während eines Fronturlaubs das Siegtor für seine Mannschaft schießt. In seiner Figur bündelt O'Casey Eigenschaften, die in dem von ihm dargestellten irischen Arbeitermilieu als Männlichkeits- und Heldenideale gelten. Neben sportlichem Erfolg, den der titelgebende, silberne Preispokal symbolisiert, sind das vor allem physische Stärke bis hin zu Gewalttätigkeit sowie sexuelle Potenz. Erstes kommt in dem texteröffnenden, bewundernden Gespräch zwischen Harrys Vater Sylvester und seinem Freund Simon Norton über Harrys Fähigkeit, eine Kette mit seinem Bizeps sprengen zu können, und seinen Triumph in einer Schlägerei zum Ausdruck.⁸⁴ Zudem ist die Schilderung des Siegtors in eine energiegeladene, gewaltvolle, beinahe militärische Sprache gekleidet:

Slipping by the back *rushing* at me like a *mad bull*, steadyng a moment for a drive, seeing in a *flash* the goalie's hands sent with a *shock* to his chest by the *force* of the *shot*, his *half-stunned* motion to clear, a *charge*, and then carrying him, the ball and all with a *rush* into the centre of the net!⁸⁵

der Arbeit entscheidende Problematisierung von Männlichkeit in *The Silver Tassie* sind Martin Decker: »You half-baked Lazarus«: Masculinity and the Maimed Body in Sean O'Casey's *The Silver Tassie*. In: Anne-Julia Zwierlein/Iris M. Heid (Hrsg.): Gender and Disease in Literary and Medical Cultures. Heidelberg 2014, S. 157–172, sowie Marguerite Harkness: *The Silver Tassie*: No Light in the Darkness. In: Sean O'Casey Review 4 (1978), S. 131–137.

84 Vgl. O'Casey: *The Silver Tassie*, S. 7–9.

85 Ebd., S. 28 (Hervorh. d. Verf.).

Die im Vokabular angedeutete Parallelisierung von Sport und Krieg veranschaulicht auch Harrys Kleidung, die Versatzstücke aus beiden Bereichen vereint: eine Khakihose und eine Militärmütze zum einen, ein orangefarbenes Mannschaftstrikot zum anderen. Harrys Überlegenheit im Bereich der Sexualität – als Anteil an und Folge von seinem sportlichen Durchsetzungsvermögen – bezeugt wiederum seine Liebesbeziehung zu Jessie, die auf rein körperlicher Anziehungskraft beruht. Der Text präsentiert sie als leichtlebige junge Frau, wie etwa die Regieanweisungen demonstrieren: »She gives her favour to the prominent and popular. Harry is her favourite [...]. It is a time of spiritual and animal exaltation for her.«⁸⁶ Jessies Gunst gilt in der dargestellten Welt als Beweis von Harrys (körperlicher) Virilität. Zudem weist die erotisch aufgeladene Rede eine ausgeprägte Sexualität als Eigenschaft des Mannes und Sporthelden aus. Harry und sein Freund Barney sprechen über den Pokal wie über eine Vergewaltigung, über den Fronteinsatz wie über eine Liebesnacht:

HARRY. [A]nd we'll *rape* her [the Silver Tassie] in a last *hot moment* before we set out to *kiss the guns!* [...]

BARNEY. [*taking a bottle of wine from his pocket*]. Empty her of her *virtues*, eh? [...] Here she is now... Ready for anything, *stripped to the skin!*⁸⁷

Von Beginn an zeichnet O'Casey in seinem Drama ein von Hypermaskulinität geprägtes Ambiente, in dem Sport und Krieg, Gewalt und Sexualität aufs Engste ineinander verschränkt sind.⁸⁸ Ergänzt werden sie durch einen letzten Bildspendebereich, denjenigen der Religion, der ausschlaggebend sein wird für die Kriegsdarstellung und -deutung des zweiten Akts. Eine Verbindung zwischen Militär und Religion wird zunächst über Susie Monican hergestellt, eine junge Frau, die sich, nachdem Harry sie abwies, zu Gott flüchtete. Während sie unablässig über das Jüngste Gericht predigt und die beiden Männer Sylvester und Simon zu einem gottgefälligen Leben ermahnt, reinigt sie die Waffen der Soldaten, zunächst das Gewehr, dann das Bajonett,⁸⁹ die obendrein Phallussymbole sind und auf diese Weise die weibliche Bewunderung für männliche Gewalt illustrieren. Zudem werden Susies christliche Appelle in militärischem Voka-

86 Ebd., S. 26.

87 Ebd., S. 29 (Hervorh. d. Verf.).

88 Vgl. auch Decker: »You half-baked Lazarus«, S. 162–164; Harkness: *The Silver Tassie*, S. 133f.

89 Vgl. O'Casey: *The Silver Tassie*, S. 7–9.

bular beschrieben: Ihre ermahnenen Worte fassen Sylvester und Simon als ›Kanonieren‹ (›cannonadin'‹) auf, und die Nachbarin Mrs. Foran qualifiziert sie als »gospel-gunner« ab.⁹⁰ Die folgenreichste Assoziation mit der Religion bringt allerdings der Preispokal: Wenn Harry und Jessie mit ihm das Haus der Heegans betreten, dann hält Jessie den Pokal auf die gleiche Weise wie ein Priester einen Kelch (›chalice‹) emporheben würde.⁹¹ Jessies Geste verweist auf das christliche Abendmahl, das Jesus mit seinen Jüngern kurz vor seiner Kreuzigung feiert. Die Stelle verklärt Harry zur Christusgestalt und antizipiert seinen kommenden Fronteinsatz als Martyrium. Die Ineinssetzung von Harry und Jesus, die bereits im ersten Akt durch die erotisch-gewalthaft überladene Sprache brüchig ist, wird im Fortgang des Dramas *ad absurdum* geführt, vor allem weil die durch den christologischen Vergleich versprochene Erlösung ausbleibt.

Die radikale Aushöhlung erfolgt hauptsächlich im zweiten Akt, der durch seine symbolistische Anlage aus der realistischen Szenerie der anderen drei heraussticht. Schauplatz ist das Kriegsgebiet wahrscheinlich an der Westfront. Der Ort ist nicht näher bezeichnet, integriert aber ikonische Erkennungszeichen des Stellungs- und Maschinenkriegs: Gräben und Stacheldraht sind im Hintergrund zu sehen, im Vordergrund die Trümmer von Häusern sowie abgebrannte Baumstümpfe, der Boden ist übersät mit Granattrichtern. Diesen Ort der Zerstörung betritt eine Gruppe erschöpfter Soldaten, die soeben einen zwölfstündigen Munitionstransport hinter sich gebracht haben: »A group of soldiers come in from fatigue bunched together as if for comfort and warmth. They are wet and cold, and they are sullen-faced.«⁹² Sie tragen, ähnlich wie die Matrosen in Goerings *Seeschlacht*, keine Namen, nur Nummern, und weisen keine charakterlichen Eigenheiten auf. Zudem ist ihre Rede verfremdet und wirkt wie ein Klagelied. In dem litaneihaften und chorischen Sprechgesang bejammern sie die Grauen des Kriegs, sehnen sich nach der Heimat, schimpfen auf ›Drückeberger‹ wie Vorgesetzte und suchen nach dem Sinn all dessen. Die repetitive, tautologische Satzkonstruktion »We're here because we're here, because we're here, because we're here!«⁹³ weist die Sinnsuche

90 Ebd., S. 9 und 17.

91 Vgl. ebd., S. 25.

92 Ebd., S. 37.

93 Ebd., S. 39. Bei den Zeilen handelt es sich um ein Lied, das Soldaten im Ersten Weltkrieg auf die Melodie von *Auld Lang Syne* sangen – ein Lied über die Unbegreiflichkeit und Absurdität des Kriegs.

indes als Aporie aus. Ich-Verlust, Orientierungslosigkeit, Hoffnungslosigkeit und existentielle Verlassenheit bestimmen die symbolistische Szenerie und untergraben den Männlichkeits- und Heldenkult des ersten Akts. Dieser hatte den Krieg ebenso wie den Sport als heroische Bewährungsprobe projiziert; der zweite Akt hingegen postuliert die Unmöglichkeit militärischen Heldentums. Die Strukturen des Sports sind nicht ohne Weiteres auf den Krieg übertragbar, und umgekehrt stellt der Krieg andere Anforderungen an die Soldaten als der Sport an die Athleten.⁹⁴ An der Front können die Figuren weder physische Stärke noch irgendeine Art souveränen Handelns unter Beweis stellen. Sie sind ihrer Kraft und ihrer Agency vollkommen beraubt. Die Virilität und Vitalität des ersten Akts sind Passivität und Agonie gewichen. Bezeichnenderweise thront über der Soldatengruppe eine kauernde Gestalt, ›Croucher‹ genannt, die den Tod personifiziert.⁹⁵ Der zweite Akt führt mithin den Untergang des Helden – auch des attentistischen Helden – im Graben- und Maschinenkrieg vor; keines der typologischen Merkmale des Heroischen – Exzeptionalität, Exemplarität, Agonalität, Transgressivität, Agency und Opferbereitschaft – ließe sich auf die Figuren anwenden.

Wie bereits angedeutet, wird das Kriegserlebnis des zweiten Akts in ein biblisches Narrativ eingebettet und ironisch verkehrt. Beim Öffnen des Vorhangs referenziert Croucher Ezechiels Traum vom Tal der verdorrten Gebeine (Hes 37,1–14), indem er den ersten Satz anzitiert (»And the hand of the Lord was upon me, and carried me out in the spirit of the Lord, and set me down in the midst of the valley«). Jedoch psalmodiert er eine entstellte Version. Wo der Prophet im Alten Testament auf Anweisung Gottes die Toten wieder lebendig macht, fordert Gott Croucher in *The Silver Tassie* dazu auf, die Lebenden zu vernichten. Während sich im Alten Testament das Tal der Totengebeine in ein großes Heer verwandelt, steht das große Heer (»exceeding great army«) im Drama zuerst und wird in das Tal der Totengebeine (»valley of dry bones«) verwandelt.⁹⁶ Die Auferstehungshoffnung der Bibelstelle wird in *The Silver Tassie* zur

94 Die Überführung von Sport in Krieg scheint in den britischen Heimkehrerdramen weit verbreitet, so etwa auch in William Somerset Maughams *The Unknown* (1920), wo der Protagonist bei Kriegsausbruch glaubte, Krieg sei »the noblest sport in the world« (William Somerset Maugham: *The Unknown. A Play in Three Acts*. In: *Plays VI*. Leipzig 1935, S. 15–97, hier S. 69).

95 Vgl. dazu die Figurenbeschreibung in den Vorbemerkungen (O'Casey: *The Silver Tassie*, S. 3).

96 Ebd., S. 36.

Todesgewissheit.⁹⁷ In O'Caseys Text bietet die Religion folglich keine theologische Rechtfertigung des Kriegs, die im ersten Akt durch den Verweis auf das Abendmahl, die Kreuzigung und die Wiederauferstehung in Aussicht gestellt wird. Mehr noch, sie ist derart pervertiert, dass sie nur noch Tod predigen und keine Zuversicht mehr geben kann. Am Ende, kurz bevor der Kampf beginnt, beten die Soldaten sodann auch nicht nur zu Gott, sondern auch zur Haubitze, mit der sie sich verteidigen werden.⁹⁸ Das Kriegsgerät ist zum grauenvollen Religionsersatz geworden und christliche Werte wie Frieden, Nächstenliebe und Hoffnung erweisen sich im Ersten Weltkrieg als ebenso widersinnig wie die von der Gesellschaft gepflegten Männlichkeits- und Heldenideale.

Dieser zweite Akt von O'Caseys *The Silver Tassie* ist innerhalb der Kriegsdramatik in zweierlei Hinsicht ungewöhnlich. Zum einen integriert kaum ein anderes Heimkehrerstück eine Frontszene in den Text – Ausnahme ist daneben *The Conquering Hero* von Allan Monkhouse, wo die Darstellung der Front allerdings eine realistische ist. Zum anderen unterscheidet sich das Bild von anderen britischen Frontstücken wie etwa *Journey's End* (s. Kap. III.3), weil es eben keine realistische Darstellung des Frontalltags inklusive der psychologisierten Figuren bringt. Der zweite Akt erinnert mehr an Goerings symbolistisch-expressionistische *Seeschlacht*.⁹⁹ O'Casey, der selbst nicht an der Front eingesetzt war, rechtfertigt seine formale Gestaltung dahingehend, dass sie nicht eine konkrete Kriegssituation abbilden solle, sondern auf das Wesen des Kriegs abziele, das über die individuelle Erfahrung des einzelnen Soldaten hinausgehe:

I had seen war plays where attempts at ›realism‹ would consist of explosions that would near lift one out of one's seat. I determined to do a play in which a shot wouldn't be heard. And, to depict the war it would have been useless to try to make it real [...]; so I set out to show the spirit of war, and, to judge by the howling, it seems to be a success.¹⁰⁰

Trotz der Abstraktion kann der zweite Akt *qua* Figuren und Bilder an die restlichen drei zurückgebunden werden. Barney, von dem bereits die Rede war, ist im zweiten Akt präsent. Er ist allerdings nicht Teil der anonymen Soldatengruppe, sondern ist als Strafe für ein leichtes Vergehen

97 Vgl. Heinz Kosok: Sean O'Casey. Das dramatische Werk. Berlin 1972, S. 115.

98 Vgl. O'Casey: *The Silver Tassie*, S. 54f.

99 Zu O'Caseys Verpflichtung gegenüber dem Expressionismus vgl. Joan Templeton: Sean O'Casey and Expressionism. In: *Modern Drama* 14 (1971) 1, S. 47–62.

100 Zit. nach: Kosok: Sean O'Casey, S. 112.

an ein Wagenrad angebunden. Zudem wird einer der Soldaten als »very like Teddy«¹⁰¹ beschrieben, ein Mann, der im ersten Akt gemeinsam mit Harry und Barney auszieht. Der Protagonist ist im zweiten Akt nicht zu erkennen. Der Krieg lässt mithin nicht genügend Raum für Individualität, persönliche Wesensmerkmale merzt er bis zur Unkenntlichkeit aus. Darüber hinaus wird der Sport in die Welt des Kriegs integriert und so ein Nexus zwischen den ersten beiden Akten hergestellt. Ziemlich in der Mitte des zweiten Akts erhalten die Soldaten Pakete von Zuhause, darunter einen Gummiball, mit dem sie einige Minuten spielen, bis der Stabsoffizier sie zu Disziplin ermahnt.¹⁰² Deutliche Parallelen ergeben sich ferner zu dem Krankenhaus, in dem der dritte Akt angesiedelt ist, das bereits durch den Auftritt der Krankenträger an der Front vorweggenommen ist. Auffällig ist, dass sowohl die Soldaten im zweiten Akt als auch die Patienten Harry und Teddy im dritten von militärischen Vorgesetzten bzw. Arzt- und Pflegepersonal nicht mit Vornamen, sondern mit Ziffern angesprochen werden. In beiden Fällen unterstreicht die unpersönliche Anrede die Degradierung der Kombattanten zu bloßen Objekten und Opfern des Kriegs. Trotz des Stilbruchs zwischen zweitem und drittem Akt impliziert der Text folglich eine chronologisch-kausale Verbindung zwischen der Kriegserfahrung im zweiten und dem Krankenhausaufenthalt im dritten Akt und suggeriert Kontinuität auf Figurenebene. Das Publikum ist geneigt, die namenlosen Soldaten mit den Patienten zu identifizieren. Der dritte Akt jedenfalls fasst die unmittelbaren Folgen des Kriegs auf das Dramenpersonal zusammen: Harry ist von der Hüfte abwärts gelähmt und sitzt im Rollstuhl. Jessie hat sich von ihm ab- und Barney zugewandt. Weil er Harry aus der Feuerlinie gerettet hat, soll er mit dem Victoria Cross ausgezeichnet werden. Eine gravierende Verletzung hat auch Teddy davongetragen: Er ist blind.

Der vierte und letzte Akt des Dramas illustriert die Folgen des Kriegs auf die Kombattanten vor allem in Kontrast zu den Daheimgebliebenen. Er spielt wie der erste Akt in Dublin, allerdings nicht im Haus der Familie Heegan, sondern im Tanzsaal des Avondale Fußballclubs, des Vereins also, für den Harry das Siegtor erzielt hatte. In krassm Kontrast zum Dramenanfang, wo Harry im Mittelpunkt steht, ist er hier an den Rand des Geschehens gedrängt. Während die meisten Gäste tanzen, ist er an den Rollstuhl gefesselt und aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. Seine Bewe-

101 O'Casey: *The Silver Tassie*, S. 37.

102 Vgl. ebd., S. 51.

gungsunfähigkeit steht in Opposition sowohl zu dem beschwingten Tanz der anderen, der häufig im Hintergrund zu sehen ist und seine Paralyse stets hervorkehrt, als auch zu seiner früheren Sportlerexistenz. Sein sozialer Niedergang vom gefeierten Sporthelden zum verhärmten Kriegsinvaliden wird zum einen gespiegelt in der Biographie Teddys. Bei Dramenanfang eine überaus brutale Figur, welche die Ehefrau schlägt, ist er infolge der Erblindung von jetzt an auf sie angewiesen und muss sich ihr demütig unterordnen. Zum anderen wird Harrys Abstieg konterkariert durch die gegenläufige Entwicklung seines Frontkameraden Barney. Steht dieser zu Beginn der Dramenhandlung noch im Schatten seines Freundes – während Harry den Siegeszug nach dem Match anführt und gemeinsam mit Jessie den Preispokal trägt, bleibt Barney etwas schüchtern im Abseits¹⁰³ –, ist er nun mit dem Victoria Cross ausgezeichnet und mit Jessie liiert. Ersteres fungiert als sichtbares Emblem seines Heldenstatus, wohingegen die Liebesbeziehung seine Virilität markiert. Barney nimmt den Platz ein, den Harry bei Dramenanfang innehat. Weil er sich offenbar souverän auf dem Schlachtfeld bewährt hat, verkörpert er nun den militärischen Helden, so wie Harry zu Beginn den Sporthelden verkörpert. Harry wiederum entspricht im vierten Akt weder dem Sport- noch dem Kriegshelden. Er unterschreitet das männlich-heroische Ideal – prägnantestes Zeichen ist die mit seiner Querschnittslähmung einhergehende Entmannung. Er ist nurmehr ein ›gefallener Held‹, ein Opfer des Kriegs (›victim‹), der das Heldenideal der Heimatgesellschaft nicht mehr bedienen kann, weshalb in der dargestellten Welt seine Teilhabe am sozialen Leben nicht mehr zulässig ist.

Nichtsdestotrotz versucht der nun gesellschaftlich isolierte Harry verzweifelt – und vergeblich –, an den sozialen und geschlechtlichen Zusammenhängen teilzuhaben. Im Rollstuhl will er tanzen, aber er ist zu schwach;¹⁰⁴ Barney und Jessie verfolgt und bedrängt er besessen, um ihre Aufmerksamkeit zurückzugewinnen. Seine Bemühungen bewirken indes das Gegenteil und entfernen Jessie noch weiter von ihm.¹⁰⁵ In ihrer Zurückweisung kulminiert seine zunehmende Isolierung von der Gesellschaft. Die gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen kann Harry nicht überwinden; seine Agency hat der Krieg derart versehrt, dass sein Handeln keinerlei Erfolge mehr zeitigen kann. Er hat all sein symbolisches Kapital

103 Vgl. ebd., S. 26.

104 Vgl. ebd., S. 93.

105 Vgl. ebd., S. 81–83, 89 und 97–100.

eingebüßt, weil der Krieg ihm dessen Grundpfeiler, physische Stärke und Agilität, irreversibel genommen hat. Wenn Harry am Ende des Dramas den Siegespokal als einstmaliges Symbol seiner Vitalität und Virilität am Boden zerschmettert, dann lässt sich dieser Gewaltausbruch durchaus als eine Geste der Resignation werten. Indem er den Preispokal zerstört, verabschiedet er sich von der Illusion eines gesunden, attraktiven Körpers und damit auch vom Leben:

*[From his chair he takes the Cup with the two sides hammered close together, and holds it out to them.] Mangled and bruised as I am bruised and mangled. Hammered free from all its comely shape. [...] [He flings it on the floor.]*¹⁰⁶

Harrys soziale Ausgrenzung reicht schließlich so weit, dass er und sein Leidensgenosse Teddy einer anderen Sphäre zugeordnet werden als die Daheimgebliebenen und Unversehrten:

Teddy Foran and Harry Heegan have gone to live their own way in another world. Neither I [Susie] nor you [Jessie] can lift them out of it. No longer can they do the things we do. [...] But we, who have come through the fire unharmed, must go on living.¹⁰⁷

Diese im vierten Akt vorgeführte, unüberbrückbare Kluft zwischen Harry und Teddy auf der einen Seite und den restlichen Figuren auf der anderen objektiviert O'Casey, insofern er für den zweiten, an der Front situierten Akt eine andere Darstellungsform wählt als für die anderen drei, die in der Heimat angesiedelt sind. Die Kriegserfahrung erscheint auf diese Weise als unvereinbar mit dem zivilen Leben außerhalb der Kampfgebiete. Tatsächlich bleiben Harry und Teddy im vierten Akt mit der symbo-

106 Ebd., S. 102. Harrys Geste rekurriert wie Jessies im ersten Akt auf das letzte Abendmahl, indem sie den Preispokal dem Kelch annähert. Vorbereitet wurde die Analogie schon einige Seiten zuvor, als Harry die Kelch Worte des Abendmahls zitiert und abwandelt. Die Formulierung des Matthäus-Evangeliums »For this is my blood of the new testament, which is shed for many for the remission of sins« (Mt 26,28) verkehrt er zu »No, red wine; red like the blood that was shed for you and for many for the commission of sin!« (O'Casey: *The Silver Tassie*, S. 92) Wie Alexandra Poulain: *Irish Drama, Modernity and the Passion Play*. London 2016, S. 99, bemerkt hat, verweist die Ersetzung des Wortes »remission« (»Vergebung«) durch »commission« (»Begehung«) – ebenso wie die Umschreibung des Ezechiel-Passus im zweiten Akt – auf die fehlende Erlösung. An beiden Stellen macht O'Casey deutlich, dass der Krieg sich nicht in ein christliches Narrativ einfügen lässt, dass auf das Blutvergießen an der Front nicht die Wiedergeburt folgt, dass das Opfer der Soldaten umsonst und sinnlos ist. Poulains Feststellung, bei *The Silver Tassie* handele es sich um ein »abortive passion play that offers no redemption« (ebd., S. 96), ist in dieser Hinsicht restlos zuzustimmen.

107 O'Casey: *The Silver Tassie*, S. 103.

listischen Kriegsszenerie des zweiten Akts assoziiert. Augenscheinlichster Beleg ist der wenig realistische Wechselgesang, den Harry und Teddy aus dem Fenster starrend anstimmen:

HARRY. I can see, but I cannot dance.
TEDDY. I can dance, but I cannot see.
HARRY. Would that I had the strength to do the things I see.
TEDDY. Would that I could see the things I've strength to do.
[...]
HARRY The rising sap in trees I'll never feel.
TEDDY. The hues of branch or leaf I'll never see.
HARRY. There's something wrong with life when men can walk.
TEDDY. There's something wrong with life when men can see.
HARRY. I never felt the hand that made me helpless.
TEDDY. I never saw the hand that made me blind.
HARRY. Life came and took away the half of life.
TEDDY. Life took from me the half he left with you.¹⁰⁸

Enumeratio, Repetitio, Parallelismus und Chiasmus sind diejenigen Satzfiguren, welche auch die Antiphonen des zweiten Akts kennzeichnen:

1ST SOLDIER. Cold and wet and tir'd.
2ND SOLDIER. Wet and tir'd and cold.
3RD SOLDIER. Tir'd and cold and wet.
[...]
1ST SOLDIER. Twelve weary hours.
2ND SOLDIER. And wasting hours.
3RD SOLDIER. And hot and heavy hours.
[...]
2ND SOLDIER. Lifting shells.
3RD SOLDIER. Carrying shells.
4TH SOLDIER. Piling shells.
1ST SOLDIER. In the falling, pissing rain and whistling wind.
2ND SOLDIER. The whistling wind and falling, drenching rain.
3RD SOLDIER. The God-dam rain and blasted whistling wind.¹⁰⁹

108 Ebd., S. 94f.

109 Ebd., S. 37f.

Letztlich bleibt Harry und Teddy, die infolge ihrer körperlichen Schäden die normativen Voraussetzungen für Männlichkeit und Heldentum nicht mehr erfüllen, nichts anderes übrig, als sich in ihre eigene Welt zurückzuziehen. Werden dabei die – kaum mit dem zweiten Akt in Einklang zu bringende – kameradschaftliche Gemeinschaft und fatalistische Weltanschauung des Kriegserlebnisses aktiviert, dann gleicht diese Einsicht einer Rückkehr an die Front: »Our best is all behind us – what's in front we'll face like men, dear comrade of the blood-fight and the battle-front!«¹¹⁰ In der Folge gibt Harry alle Versuche auf, den Weg zurück in die zivile Gemeinschaft zu finden, und nimmt sein unabwendbares Schicksal an. Die Leidenserfahrung des Kriegs stellt er auf Dauer, er interiorisiert sie und integriert sie letztlich in einen attentistischen Habitus: das Aushalten der sozialen Marginalisierung. In gewisser Weise überwindet er dadurch seine Hilf- und Machtlosigkeit, weil er durch die Bejahung des Außenseiterdaseins eine selbstbestimmte Entscheidung trifft. Die im Krieg versehrte Agency ist wiederhergestellt und das agonale Moment des sportlichen Wettkampfs in das Innere des Protagonisten verlagert. Die körperliche Entmannung wird kompensiert durch eine ethische Ermannung (»face like men«), die nicht mehr nur oberflächlich auf Gewalt und physischer Stärke beruht, sondern eine heroische innere Haltung hervorbringt. Sie ist dabei nicht, wie für den heroischen Attentismus des Ersten Weltkriegs üblich, auf die Erfüllung einer überindividuellen Pflicht bezogen, sondern gänzlich losgelöst von externen Faktoren und einzig und allein im Bewusstsein des Protagonisten verortet. Nobilitiert wird die auf Affektkontrolle und Selbstbeherrschung beruhende und an Nietzsche gemahnende Haltung des »amor fati«.

Die Enttäuschung herkömmlicher, tatorientierter Heldenmodelle ist eines der zentralen Themen der britischen Heimkehrerdramatik. So reflektiert auch Allan Monkhouse in *The Conquering Hero* (1924)¹¹¹ die Überlebtheit militärischen Heldentums angesichts des industrialisierten Stellungskriegs. Monkhouse wählt dazu einen *The Silver Tassie* vergleichbaren Zugang.¹¹² Wie O'Casey zeichnet er in *The Conquering Hero* erstens

110 Ebd., S. 102; vgl. dazu auch Decker: »You half-baked Lazarus«, S. 169.

111 Allan Monkhouse: *The Conquering Hero*. A Play in Four Acts. London 1924. Uraufgeführt wurde *The Conquering Hero* am 23. Februar 1924 an der Albert Hall in Leeds und gelangte von dort auf die Londoner Bühnen.

112 Kosok bescheinigt unter den britischen Kriegsdramen *The Conquering Hero* die größte Nähe zu *The Silver Tassie* (vgl. Kosok: *The Silver Tassie*, S. 95f.). In der Forschung wird *The Conquering Hero* häufig in Zusammenhang mit *The Silver Tassie* untersucht.

die Entwicklung des Protagonisten zu einer vom Krieg gebrochenen Figur. Im Unterschied zu dem unbesonnenen Harry Heegan handelt es sich bei Monkhouses Hauptfigur Christopher Rokeby um einen reflektierten Schriftsteller, der den Krieg und die bellizistische Stimmung in der Gesellschaft radikal infrage stellt. Seine Meldung zur Armee ist weder von patriotischer Hingabe oder der Aussicht auf Ruhm noch von finanziellen Zwängen getragen, sondern ergibt sich aus dem Druck, den seine chauvinistische Familie auf ihn ausübt. Zweitens gleicht die Struktur von Monkhouses Stück der Dreiteilung in die Stationen vor dem Einsatz, an der Front und bei der Rückkehr O'Caseys Text. Allerdings widmet Monkhouse knapp die Hälfte des Stücks der Frage, was für und was gegen eine freiwillige Meldung an die Front spricht. Die ersten beiden der vier Akte spielen in Christophers Zuhause, wo die Figuren wie in einem Ideendrama über dessen Verpflichtung gegenüber England debattieren. Drittens schließlich steht am Ende des Stücks, ähnlich wie bei O'Casey, die kategorische Trennung zwischen Kombattanten und Nichtkombattanten, hier zwischen Christopher und seiner Familie. Monkhouse macht dafür eine Sprachbarriere verantwortlich. Der Ex-Soldat kann sich seinen Mitmenschen nicht mitteilen, weil das, was er erlebt hat, das sprachliche Vermögen übersteige: »Our language – words – are made for peace. I can't tell about war. [...] Yes, and I've been in hell – cowed – degraded – brutish. These are only words. I've got things that I can't share.«¹¹³ Christophers Wortkargheit ebenso wie sein verhärmtes Aussehen bezeugen das durch den Krieg erlittene Trauma, wodurch die Unvereinbarkeit zwischen modernem Krieg und militärischem Heldentum impliziert ist. Zudem spricht Christopher explizit aus, kein Held zu sein (»I'm not a hero«¹¹⁴). Sein Auftreten höhlt sowohl den ironischen Dramentitel »conquering hero« als auch das Lied *See the Conquering Hero comes*, mit dem die Gemeinde Christopher bei seiner Rückkehr empfängt, aus.¹¹⁵ Indem Monkhouse die Heldenfeier unmittelbar neben den gebrochenen Helden stellt, veranschaulicht er die Kluft zwischen den in der Bevölkerung verankerten Vorstellungen eines heroischen Kriegs einerseits und dem als ent-

113 Monkhouse: *The Conquering Hero*, S. 93f.

114 Ebd., S. 89.

115 Vgl. ebd., S. 87. *See, the conqu'ring hero comes* ist ein Satz, den Georg Friedrich Händel für sein biblisches Oratorium *Joshua* komponierte und später seinem *Judas Maccabaeus* hinzufügte. In beiden Fällen feiert der Jubelchor den Sieg der Israeliten über Kanaan bzw. Samaria, Syrien und Ägypten.

menschlichend erfahrenen Krieg andererseits drastischer als etwa O'Casey. Zudem liefert Monkhouse eine Antwort auf die Frage, woraus sich die vorherrschenden Heldenbilder speisen, und macht Literatur und Presse verantwortlich, weil sie die Bevölkerung mit heroischen Erzählungen von nervenstarken Frontkämpfern verblenden.¹¹⁶ Angesichts des Vernichtungskriegs, der in Monkhouses Perspektivierung die Nerven schädigt, nicht stählt, erweisen sich diese Ideale zwangsweise als illusorisch. Die Diskrepanz zwischen den traumatisierten Frontsoldaten und der unvermindert kriegsbegeisterten Heimatgesellschaft ist dabei nicht untypisch für die Heimkehrerdramatik und erinnert etwa an Mallesons *Black 'Ell* (s. Kap. II.2.2).¹¹⁷

V.1.3. Verrohung aus Versehrung

O'Caseys und Monkhouses Dramen zeigen den Heimkehrer nicht als Helden, sondern als Opfer des Kriegs. Dies lässt sich ebenfalls für die im Folgenden zu besprechenden Texte konstatieren – mit dem Unterschied, dass das Ohnmachtsgefühl dieser Heimkehrer in Gewalt oder in die Zurschaustellung von Gewalt mündet, sich die Kriegserfahrung also als Verrohung bemerkbar macht.¹¹⁸ Die Gewalt kann den Opferstatus gleichwohl nicht wettmachen. Hinter der äußerlichen, verbalen oder physischen Brutalität besteht die versehrte Agency. Als Beispiele lassen sich Jean-Jacques Bernards *Le feu qui reprend mal* (1921) und Ernst Tollers *Der deutsche Hinkemann* (1923) anführen.

116 Vgl. Monkhouse: *The Conquering Hero*, S. 56f. und 60.

117 Eine bekannte Ausnahme stellt William Somerset Maughams *For Serviced Rendered* dar, das am 1. November 1932 am Globe Theatre uraufgeführt wurde. Der durch und durch bitter-ironische Titel ist im Drama nicht nur auf ehemalige Kombattanten, sondern auch auf die daheimgebliebenen Frauen zu beziehen. Fehlende Anerkennung durch den Staat erfahren fast alle Figuren des Stücks, sodass die sonst übliche Trennung zwischen Kombattanten und Nichtkombattanten aufgehoben ist.

118 Der Begriff der ›Verrohung‹ spielt an auf die einflussreiche Brutalisierungsthese, die George L. Mosse in den 1990er-Jahren formulierte. Ihm zufolge habe die Kriegserfahrung bei den Heimkehrern zu einer erhöhten Gewaltbereitschaft geführt (vgl. George L. Mosse: *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. New York/Oxford 1990, S. 159–181). Inzwischen haben Historiker viel Kritik an Mosses Analyse geübt, u.a. weil sich die Mehrheit der Soldaten doch ins Zivilleben einfinden konnte.

Le feu qui reprend mal von Jean-Jacques Bernard¹¹⁹ entstand bereits vor *Martine*, uraufgeführt wurde das Drama am 9. Juni 1921 im Théâtre Antoine. Gestaltungselemente des *Théâtre de l'inexprimé* nimmt Bernard in *Le feu qui reprend mal* zwar vorweg, setzt sie aber noch deutlich zurückhaltender ein als in *Martine*, sodass doppeldeutiges Sprechen oder Schweigen nur am Rande zum Tragen kommen.¹²⁰ Verglichen mit *Martine* steht *Le feu qui reprend mal* den üblichen Heimkehrernarrativen jedoch näher. Der Dreiakter handelt von der Eifersucht des ehemaligen Kombattanten André auf einen amerikanischen Offizier, den seine Frau Blanche, die als treue, aufrichtige Gattin eingeführt wird, während seiner Abwesenheit in der letzten Kriegsphase beherbergen musste. Während sich das Publikum von Blanches Unschuld in einem Gespräch mit ihrer Nachbarin und Freundin Jeanne überzeugen kann, plagen André ungeheure Zweifel. Die zärtliche Wiedersehensfreude bei dem ersten Zusammentreffen der Eheleute im ersten Akt wird getrübt, sobald André von dem Untermieter erfährt. Der zweite Akt, der einige Wochen nach Andrés Rückkehr im Winter 1918 spielt, entfaltet seine innere Unruhe und sein destruktives Misstrauen und gibt ein Bild von der allmählich scheiternden Ehe. Ständig lenkt André das Gespräch auf den amerikanischen Offizier und bezichtigt seine Frau unterschwellig eines Vergehens, ohne den Verdacht explizit in Worte zu fassen. Auf Blanches Frage, was er ihr vorzuwerfen habe, antwortet er beschämt »Mais rien... rien.«¹²¹ Weil Blanche seine Beschuldigungen nicht länger erträgt und André im dritten Akt überdrüssig ist, beschließt sie, ihrem ehemaligen Untermieter nach Amerika zu folgen, um sich dort eine glücklichere Existenz aufzubauen. Als sie André von ihren Plänen unterrichtet, versucht er, sie daran zu hindern, auch indem er sie physisch zurückhält:

ANDRÉ	[...] Tu t'imagines que cela va se passer ainsi, que je t'ouvrirai la porte en te priant de sortir?
BLANCHE	S'il te reste un peu de respect humain, tu éviteras de me toucher.
ANDRÉ	Il n'y a aucune raison pour que je ne te retienne pas.

119 Jean-Jacques Bernard: *Le feu qui reprend mal*. Pièce en trois actes. In: Théâtre I. Paris 1925, S. 9–93.

120 Vgl. Daniels: *The French Drama of the Unspoken*, S. 180f.; Kane: *The Language of Silence*, S. 91. Als Folge dominiert in der Forschung *Martine*, *Le feu qui reprend mal* wird meist nur am Rande behandelt.

121 Bernard: *Le feu qui reprend mal*, S. 44.

V.1. Vom Warten und seinen Folgen

BLANCHE	Tant pis! Car, quoi que tu fasses, je suis décidée à partir.
ANDRÉ [...] (<i>Il lui prend les poignets.</i>)	Ah! pour toi-même, je saurais bien t'en empêcher.
BLANCHE	Tu me fais mal.
ANDRÉ, <i>violent</i>	Je te retiendrai!
BLANCHE, <i>dans un cri</i>	Brute! (<i>Elle se dégage et s'enfuit dans la chambre.</i>) ¹²²

Der Schluss des Dramas bleibt offen, indiziert nach der Ansprache von Andrés Vater, der Blanche an ihr einsames und leiderfülltes Warten während Andrés Abwesenheit erinnert, gleichwohl, dass Blanche nicht gehen wird.

Bemerkenswert im Hinblick auf die versehrte Agency des Kriegsheimkehrers sind an *Le feu qui reprend mal* zweierlei. Zum einen bewirken Andrés Eifersucht und sein Verdacht beinahe eine Veränderung der familiären Konstellation, die keinesfalls intendiert ist. Sein Verhalten, das maßgeblich von seiner Angst vor dem Verlust Blanches bestimmt ist, verursacht diesen nahezu. Erst die Infragestellung ihrer Liebe und Treue treibt Blanche gleich einer *self-fulfilling prophecy* hin zu dem anderen Mann. Absicht und Wirkung seines Handelns kann André mithin nicht synchronisieren. Zum anderen hat André keinerlei Kontrolle über seine irrationale und unbegründete Eifersucht. Er ist impulsiv, seine Gefühle übermannen ihn regelrecht, lassen ihn nicht mehr klar denken, beeinträchtigen sein Urteilsvermögen und determinieren sein Verhalten: »Un doute infernal, par instants, m'obscurcit la raison.«¹²³ In der Folge stilisiert André den (vergeblichen) Kampf gegen seine Eifersucht zu einem Kampf gegen eine unbesiegbare Krankheit, der man zwangsweise erliegt: »C'est comme une fièvre qui vous prend et contre laquelle on ne lutte pas.«¹²⁴ Dem inneren, nicht kontrollierbaren Drang unterliegt André gänzlich. Über den kontrastiven Abgleich mit Andrés Haltung vor seinem Kriegseinsatz – wie aus einer Aussage Jeannes hervorgeht, hatte er Blanche immer bedingungslos vertraut und die Tatsache, dass sie ein Zimmer an einen Mann untervermieten musste, hätte ihn nicht derart aus der Fassung gebracht¹²⁵ – wird die charakterliche Veränderung – sein psychisches Leiden – dem

122 Ebd., S. 84–86.

123 Ebd., S. 59.

124 Ebd.

125 Vgl. ebd., S. 54.

Krieg bzw. der Kriegsgefangenschaft, in der er fast vier Jahre verbringen musste, angelastet.¹²⁶ Jeanne konkretisiert Andrés Wandel und bezieht ihn auf seine geschwundene Handlungsmacht: »Vous êtes seulement moins fort, moins résistant.«¹²⁷ Der Krieg bzw. die Gefangenschaft hat Andrés Kampf- und Widerstandsgeist gebrochen. Er will Blanche Glauben schenken, scheitert aber, weil er seine Emotionen nicht bändigen kann: »Je veux croire Blanche et n'y arrive pas.«¹²⁸ Andrés versehrte Agency lässt die nötige Affektkontrolle nicht mehr zu. Stattdessen setzt sich seine im Krieg bzw. in der Gefangenschaft internalisierte Wehrlosigkeit unter umgekehrten Vorzeichen fort und erscheint als ein »besoin de cruauté«.¹²⁹

Das Thema der Verrohung greift auch Ernst Toller in *Der deutsche Hinkemann* auf.¹³⁰ Er dehnt die Brutalisierung indes auch auf Daheimgebliebene aus und verknüpft sie zudem mit einer metatheatralen Reflexion, welche Brutalität als eine Maskerade ausstellt. Im Gegensatz zum Gros der Forschungsarbeiten, die eine politisch-allegorische Lesart vorschlagen, wonach die kastrierte Hauptfigur Symbol des durch den Versailler ›Diktatfrieden‹ entmachteten Nachkriegsdeutschlands sei,¹³¹ soll der Schwerpunkt im Folgenden auf die Entlarvung eines gewaltaffinen, männlich konnotierten Heldentums als Blendwerk gelegt werden.¹³² Auch wenn der Dramentitel mit dem bestimmten Artikel, dem sprechenden Namen und dem Attribut ›deutsch‹ sowie die typenhaft gestalteten Figuren eine allegorische Lesart nahelegen, hatte sich Toller gegen eine solche Interpretation gewehrt. Wie er in einem Brief aus dem Jahre 1923 an den Direktor des Deutschen Theaters schreibt, wollte er sein Stück weder als »Allegorie«

126 Vgl. auch ebd., S. 83: »BLANCHE Il y a deux mois qu'elle [l'atmosphère de cette pièce] n'est plus ce qu'elle était, depuis ton retour... ANDRÉ N'accuse que la guerre, alors!«

127 Ebd., S. 54.

128 Ebd.

129 Ebd., S. 85.

130 Ernst Toller: *Der deutsche Hinkemann. Eine Tragödie in drei Akten*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe I: Stücke 1919–1923*. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Peter Langemeyer und Thorsten Unger. Göttingen 2015, S. 189–233.

131 Von dieser Interpretation distanzieren sich schon Gerhard Scholz: *Mann ohne Geschlecht. Eugen Hinkemann und die Biomacht von Weimar*. In: Sarah Mohi-von Känel/Christoph Steier (Hrsg.): *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2013, S. 115–123, hier S. 115f., und Birgit Schreiber: *Politische Rethologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer »Politik der reinen Mittel«*. Würzburg 1997, S. 205.

132 Den Zusammenhang von Körperlichkeit, Sexualität und Männlichkeit untersuchen auch Mohi-von Känel: *Kriegsheimkehrer*, S. 315–322, sowie Scholz: *Mann ohne Geschlecht*, und Schreiber: *Politische Rethologisierung*, S. 202–231.

noch als »Drama der ›kriegsbeschädigten deutschen Seele‹«¹³³ missverstanden wissen. Um Fehldeutungen entgegenzuwirken, verkürzte Toller den Titel auf *Hinkemann*.¹³⁴ Das 1921/22 im Festungsgefängnis Niederschönfeld¹³⁵ verfasste Stück erschien 1923 zunächst noch als *Der deutsche Hinkemann*, ein Jahr später folgte ein textidentischer Nachdruck mit dem veränderten Titel.¹³⁶ Einige wenige Änderungen arbeitete Toller in drei weitere Ausgaben desselben Jahres ein. Seine Uraufführung erlebte Tollers *Hinkemann* am 19. September 1923 am Alten Stadttheater in Leipzig. Zum Theaterskandal entwickelte sich das Drama wenige Monate später mit der Aufführung am 17. Januar 1924 in Dresden: Mehr als 800 national und nationalsozialistisch gesinnte Oberschüler und Korpsstudenten störten die Inszenierung und sangen das Deutschlandlied, um ihrem Ärger über die in ihren Augen antiheroische Darstellung des Kriegsheimkehrers Luft zu machen. In Dresden musste die Aufführung unterbrochen und eine zweite abgesagt werden, ähnliches gilt für die Wiener Premiere, die Vorstellung in Berlin wurde von vornherein gecancelt.¹³⁷

Die kritische Reflexion auf das Heroische im *Hinkemann* hat – das zeigen die Ausschreitungen – durchaus Provokationspotential. Mitnichten entspricht der Protagonist Eugen Hinkemann, wie so viele Kriegsheimkehrer der Heimkehrerdramatik, dem nervenstarken Frontkämpfer, der sich souverän an der Front mit der und gegen die Kriegstechnik behauptet hat. Eugen, der an sexueller Impotenz als Folge einer Kriegsverletzung leidet – ironisch als »Heldenschuß«¹³⁸ apostrophiert –, ist von Selbstzweifeln geplagt, häufig dem Wahnsinn nahe und wird von seiner Frau Grete betrogen. Trotz der Arbeit in einer Fabrik und einer geringen finanziellen

133 Brief von Ernst Toller an den Direktor des Deutschen Theaters Berlin. In: Ernst Toller: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe III: Autobiographisches und Justizkritik. Hrsg. von Stefan Neuhaus und Rolf Selbmann unter Mitarbeit von Martin Gerstenbräum, Michael Pilz, Gerhard Scholz und Irene Zanol. Göttingen 2015, S. 381.

134 Vgl. Lisa Marie Anderson: »Sehenden Auges und mitfühlenden Herzens«. Ernst Toller's Witness to the First World War. In: Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts 13 (2014), S. 411–434, hier S. 416; Mohi-von Känel: Kriegsheimkehrer, S. 64.

135 Von 1919 bis 1924 saß Toller dort seine Haftstrafe wegen der Beteiligung an der bayerischen Revolution 1918/19 sowie der Münchner Räterepublik 1919 ab.

136 Ein Vorabdruck erschien 1922 in der *Volksbühne* unter dem Titel *Die Hinkemanns*; vgl. zur Textgeschichte das von den Herausgebern verfasste Nachwort zum *Hinkemann* in Torsten Hoffmann/Peter Langemeyer/Thorsten Unger (Hrsg.): Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe I: Stücke 1919–1923. Göttingen 2015, S. 477–496, hier S. 477.

137 Vgl. Anderson: »Sehenden Auges und mitfühlenden Herzens«, S. 416; Mohi-von Känel: Kriegsheimkehrer, S. 316f.

138 Toller: *Der deutsche Hinkemann*, S. 194.

staatlichen Zuwendung – das Stück spielt im Nachkrieg 1921 – haben die Eheleute kaum genug Geld zum Leben, sodass Eugen, obwohl er sich seit dem Krieg zum Tierfreund entwickelt hat, eine Anstellung in einer Jahrmarktbude annimmt, wo er vor einem schaulustigen, körper- und gewaltorientierten Publikum Mäusen und Ratten bei lebendigem Leib die Kehle durchbeißt und ihr Blut aussaugt. Anerkennung für seinen Kriegseinsatz zollen ihm weder der Staat noch seine Freunde und seine Ehe zerbricht schließlich an seiner physischen wie psychischen Verletzung. Eugen wird als Opfer des Kriegs zum Opfer einer Gesellschaft, die ihm verständnislos bis ablehnend gegenübersteht, ihn sogar, so etwa der Budenbesitzer, wirtschaftlich ausbeutet. Als Kastrat fühlt er sich zwangsweise aus der sozialen Ordnung ausgeschlossen, weil sie nachgerade, wie auch in O'Caseys *The Silver Tassie*, über Sexualität und Virilität definiert ist.¹³⁹ Die Geschlechtlichkeit ist zur Ersatzreligion avanciert, versinnbildlicht in dem von Eugen erworbenen Priapus – die Statue des antiken Fruchtbarkeitsgotts; männliche Potenz wird sakralisiert.¹⁴⁰ Aus diesem pervertierten Wertesystem schließlich erwächst Eugens Bemühen, seine für andere unsichtbare Verletzung geheim zu halten. Zu Recht fürchtet er sich vor dem demütigenden Spott seiner Mitmenschen. Daher erklärt sich denn auch seine Angst vor dem Verlassen. In der Tat begleitet das die gesamte Handlung durchziehende Lachmotiv Eugens Ausgrenzung aus der Gesellschaft.¹⁴¹ Eugen lacht nie über andere, er ist stets »Objekt des Verlachens«¹⁴² – eine Konstellation, die sein Opfer- bzw. Außenseiterdasein unterstreicht. Auch die Vergleiche mit gequälten oder verlassenen Tieren insbesondere im ersten Akt illustrieren Eugens Ausgeliefertsein an die Gesellschaft. Hauptidentifikationsobjekt ist der Distelfink, dem Gretes

139 Vgl. Klaus Beendorf: *Tollers expressionistische Revolution*. Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 149; Scholz: *Mann ohne Geschlecht*, S. 119; Schreiber: *Politische Retheologisierung*, S. 219. Infolge der Entmannung des Kriegsheimkehrers sieht Kosok: Sean O'Casey, S. 118, in Tollers *Hinkemann* ein Vorbild für O'Caseys *The Silver Tassie*. Die Parallelen gehen noch darüber hinaus und betreffen ebenso die Darstellung einer trieborientierten und gewaltaffinen Gesellschaft, zu welcher dem sexuell impotenten Rückkehrer der Zugang verwehrt ist. Zum Verhältnis zwischen O'Casey und Toller vgl. Carol Kleiman: O'Casey's »Debt« to Toller: Expressionism in *The Silver Tassie* and *Red Roses for Me*. In: *The Canadian Journal of Irish Studies* 5 (1979) 1, S. 69–86.

140 Männliche Sexualität ersetzt den monotheistischen Gott, der »im Drahtverhau hängen geblieben« (Toller: *Der deutsche Hinkemann*, S. 196) ist.

141 Vgl. Beendorf: *Tollers expressionistische Revolution*, S. 140; Schreiber: *Politische Retheologisierung*, S. 204.

142 Ebd., S. 217.

Mutter die Augen ausgestochen hat, damit er besser singe.¹⁴³ Die Verletzung des Vogels setzt Eugen mit seiner Verwundung gleich: »Wie haben sie uns zugerichtet, dich und mich. Menschen haben das getan«;¹⁴⁴ in der vergemeinschaftenden Wir-Form solidarisiert er sich mit dem kleinen Vogel.

In Anbetracht von Eugens Empathie und Identifikation mit den Tieren erscheint die ohnehin krude Beschäftigung auf dem Jahrmarkt doppelt grausam. Eugen, der sich in die Tiere einfühlt, muss ihnen ein Leid antun, das er selbst nachempfindet. Die Gewaltlust muss sich Eugen äußerlich aneignen, auch wenn er sie verabscheut und *de facto* ihr Opfer ist. Hinter der Person, die Ratten und Mäusen die Kehle durchbeißt, verbirgt sich mithin ein Mensch, welcher der Unerbittlichkeit der Gesellschaft ebenso hilflos ausgeliefert ist wie die Nager oder auch der Distelfink. Der äußerlichen, brutalen Macht auf dem Jahrmarkt korrespondiert eine innerliche Ohnmacht – eine Ohnmacht, sich über die verhassten gesellschaftlichen Strukturen zu erheben. So tarnt sich Eugens versehrte Agency als eine inszenierte Gewalttat. Manifest werden Maskerade und Verstellung durch das Kostüm, das dieser trägt: Ein »fleischfarbendes Trikot«¹⁴⁵ verleiht den »schwammig[en]«¹⁴⁶ Gliedern des eher unathletischen Eugen den Anschein von »Bärenmuskeln«.¹⁴⁷ Bezeichnenderweise bewirbt ihn der Budenbesitzer als »Homunkulus«,¹⁴⁸ was in der Alchemie so viel bedeutet wie »künstlich geschaffener Mensch« und somit auf das »Unechte« von Eugens Auftritt verweist. Wenn der Budenbesitzer Eugen im Anschluss anpreist als: »Der deutsche Held!«,¹⁴⁹ dann wird die Frage nach Sein und Schein auf den Bereich des Heroischen ausgedehnt und Heldentum als künstliches Produkt ausgestellt. Auch die eigentliche Inkompatibilität von Eugens sexueller Impotenz mit den Vorstellungen militärisch-männlichen Heldentums lenkt den Blick auf die inszenatorisch-performative Dimension des Heroischen. Die Diskrepanz des kriegsversehrten Protagonisten zu

143 Die Identifikation mit dem Distelfinken wird intensiviert, indem Eugen stellenweise »[m]it Fistelstimme« singt: »Sing ich nicht so gut wie ein geblendeter Distelfink?« (Ebd., S. 216; vgl. außerdem ebd., S. 227)

144 Ebd., S. 194.

145 Ebd., S. 202.

146 Ebd., S. 200.

147 Ebd.

148 Ebd., S. 203 und 204.

149 Ebd. (Hervorh. i.O.)

dem Ideal eines physisch intakten Helden betont die Reaktion von Eugens Rivalen Paul Großhahn in der Jahrmarktszene:

Aber das ist ja ein erbärmlicher Betrug! So sieht der deutsche Held aus! Einer ohne... Ein Eunuch... Hahahaha! So mag der deutsche Heimatkrieger ausgesehen haben! So mögen die Etappenschreier, die Brüsseler Fettsäcke, die Zeitungsklerks, die Kriegsgewinnler, die Durchhalterufer, die Revancheritter ausgesehen haben!... Du, der Budenbesitzer macht Profit mit Pappel!¹⁵⁰

In höhnischer Verachtung entlarvt Paul Eugens Auftritt als ›Betrug‹. Er macht damit eine symbolische Ordnung anschaulich, in der die biologische Männlichkeit eine Voraussetzung für militärisches Heldentum bildet. Trotzdem ist Eugens Heroisierung durch den Budenbesitzer erfolgreich, was die bewundernden Kommentare des Publikums bezeugen. Daraus lässt sich ableiten, dass nicht die biologische Manneskraft Eugen zum ›deutschen Helden‹ disponiert, sondern seine schauspielerische Leistung.¹⁵¹ Solange die biologische Tatsache der Entmannung der Öffentlichkeit verschlossen bleibt, kann die Diskrepanz zwischen Kriegsversehrung und Heldenideal völlig unproblematisch bestehen und Eugens Heldenstatus wirksam bleiben.

In die Position eines ›Helden‹ gerät Eugen ironischerweise durch seinen fehlenden Willen, die gesellschaftliche Ordnung, insbesondere ihr Männlichkeits- und Heldenideal, anzufechten. In der Forschung hat sich daraus die Frage entsponnen, welchen Anteil er selbst an der Perpetuierung der Ordnung trägt. Schon allein indem Eugen die Stelle annimmt und so Bedürfnisse des Publikums befriedigt, gehorcht er den Gesetzen der sozialen Ordnung und festigt sie. Überdies definiert sich Eugen selbst in den Notionen von Sexualität und Virilität.¹⁵² Er begreift sich über das, was ihm (biologisch) abgeht, und das bedingt sowohl sein Minderwertigkeitsgefühl als auch sein fehlendes Vertrauen in Grete allererst. Er

150 Ebd., S. 204. Ähnlich Paul zu Eugen in der Arbeiterwirtschaft: »Du... das mit dem stärksten Mann, das mit dem deutschen Held ist Schwindel. [...] Soll man nicht über einen lachen, der... der... haha... der sich als stärkster Mann ausgibt und ist doch gar kein Mann! Ist doch gar kein Mann!« (Ebd., S. 214) Umgekehrt zur Bedrohung des heroisch-männlichen Soldatenbilds durch Eugens Versehrung vgl. Lisa Marie Anderson: From Abstraction to Documentary: Ernst Toller's Plays as War Dramas. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature* 41 (2017) 2, S. 1–16, hier S. 7f.; Mohi-von Känel: *Kriegsheimkehrer*, S. 317f.

151 Vgl. auch ebd., S. 318; Scholz: *Mann ohne Geschlecht*, S. 121.

152 Vgl. Bernhard Greiner: *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen*. Stuttgart 2012, S. 717.

verkennt ihre aufrichtige Zuneigung und missversteht ihre Mutlosigkeit angesichts seines prekären psychischen Zustands als Verachtung für sein physisches Manko. Eugen macht sich auf diese Weise mitschuldig an dem Scheitern der Ehe und damit an Gretes Selbstmord. Er meint zwar, sein kriegsbedingtes Außenseiterdasein habe ihn sehend gemacht für den Sittenverfall in der Gesellschaft,¹⁵³ doch für seine eigene Verstrickung in den gesellschaftlichen Körper- und Männlichkeitswahn bleibt er bis zum Schluss blind.¹⁵⁴ Seine Selbststilisierung zum unschuldigen Opfer hat Eugen schließlich zum Täter gemacht. Nicht – zumindest nicht nur – die Kriegsverletzung an sich hat seinen Ausschluss aus der Gesellschaft und der Familie zu verantworten. Mindestens ebenso schwer wiegt Eugens Verunsicherung über die sexuelle Impotenz, die fehlende Souveränität im Umgang mit ihr. Selbstbestimmung, Selbstsicherheit und Resilienz scheinen an der Front gleichzeitig mit der körperlichen Kriegsverletzung zu Schaden gekommen zu sein.¹⁵⁵

Mithilfe von Bildern aus dem Bereich der Technik wird Eugens fehlende Autonomie ausgestaltet. Gleich zu Beginn des Dramas bezeichnet er sich, mit Bezug zum Kriegseinsatz, als »Hampelmann, an dem sie solange gezogen haben, bis er kaputt war...«¹⁵⁶ Der ehemalige Kombattant ist hier nicht die Person, welche die Fäden in der Hand hält, sondern, im Gegenteil, die Gliederpuppe selbst, die beliebig bedient werden kann. Berücksichtigt man ferner das Zeitungsblatt, mit dem der Budenbesitzer nach »erstklassige[m] Menschenmaterial«¹⁵⁷ sucht – eine Formulierung zur Umschreibung des verlustreichen Einsatzes von Menschen im Ersten Weltkrieg –, dann wird eine Parallele zwischen dem Krieg und der Unterhaltungsindustrie hergestellt, sodass auch Eugens Anstellung auf dem

153 »Mir haben sie den Star gestochen. Ich bin sehend geworden! Bis auf den Grund sehe ich! Bis auf den nackten Grund. Die Menschen sehe ich! Die Zeit sehe ich!« (Toller: *Der deutsche Hinkemann*, S. 218), ruft Eugen im dritten Akt aus, wohingegen der »gesunde Mensch«, wie er behauptet, »mit Blindheit geschlagen ist« (ebd., S. 194). Seine »seherische« Fähigkeit kontrastiert mit der Blindheit des Distelfinken.

154 Eugens Selbstwiderspruch benennt Greiner: *Die Tragödie*, S. 717, in den Begriffen der Tragödientheorie als fehlende Anagnorisis. Eine tragische Figur sei Eugen jedoch insofern, als sein Leiden zumindest teilweise selbstverschuldet sei (vgl. ebd.). *Der deutsche Hinkemann* ist als Tragödie untertitelt und bildet mit Exposition, Höhepunkt und Katastrophe die wesentlichen Phasen einer Tragödie in drei Akten ab.

155 So koppelt Scholz: *Mann ohne Geschlecht*, S. 119, das Abhandenkommen von Eugens Geschlecht an das Abhandenkommen seines Willens.

156 Toller: *Der deutsche Hinkemann*, S. 195. Vgl. außerdem Eugens Bezeichnung »Maschinenleben« für die Front (ebd., S. 212).

157 Ebd., S. 200.

Jahrmarkt ein dem Krieg vergleichbares, marionettenhaftes Dasein exemplifiziert. Eugens Habitus in Krieg und Nachkrieg entspricht in dieser Hinsicht jenem der Kriegsinvaliden in der Traumszene am Ende von II,3.¹⁵⁸ Auch sie wirken absolut fremdbestimmt, wenn sie unter dem Geschmetter von Soldatenliedern und Revolutionsparolen gleichmäßig konzentrisch anrücken, aufeinanderprallen und ihr sinnloses Unterfangen erst beenden, als die Polizei sie zum Abzug auffordert.¹⁵⁹ Wie ferngesteuerte Puppen betreten und verlassen sie die Bühne, ohne dass der Übergang von einem Krieg- in einen Revolutionskontext, den die Lieder anzeigen, und der Befehl etwas an ihrer stumpfsinnigen Haltung ändern würden.¹⁶⁰ Die fehlende Autonomie also charakterisiert das Leben der Kombattanten im Krieg wie im Nachkrieg gleichermaßen, und wenn Eugen verlauten lässt: »der Krieg ist wieder da. Die Menschen morden sich unter Gelächter. *Die Menschen morden sich unter Gelächter!*«,¹⁶¹ dann wird noch einmal deutlich, dass der Krieg auch im Nachkrieg anhält und Eugens Unterordnung unter eine äußere Macht, sei es das Militär, sei es die Gesellschaft, keine Veränderung erfahren hat. Die zyklische Anlage des Texts – sowohl in der Eingangsszene als auch in der Schlusszene, die als einzige in der Wohnung der Hinkemanns angesiedelt sind, hält Eugen etwas in der Hand, was das Publikum zunächst nicht sehen kann: in I,1 den Distelfinken, in III,2 den Priapus – bildet das seit dem Krieg statische Verhalten des Protagonisten im Dramenaufbau nach.

Eine Möglichkeit zur Veränderung klingt in *Der deutsche Hinkemann* erst am Ende und auch nur sehr leicht an. Eugens kraftloser Folgsamkeit halten die letzten Dialoge ein ›Wollen‹ entgegen, für das der Heimkehrer nicht die nötige Kraft aufbringt, zu dem er Grete indes auffordert:

Ich habe die Kraft nicht mehr. Die Kraft nicht mehr zu kämpfen, die Kraft nicht mehr zum Traum. Wer keine Kraft zum Traum hat, hat keine Kraft zum Leben. [...] Versuch es, Grete, versuch es... kämpf du... du bist gesund... fang ein neues Leben an... kämpf für eine neue Welt... für unsere Welt...¹⁶²

158 Wie Bebendorf: Tollers expressionistische Revolution, S. 143, zu Recht bemerkt, unterscheiden sich die einarmigen und einbeinigen Invaliden von Eugen nur insofern, als »ihre Versehrtheit sichtbar ist«.

159 Vgl. Toller: *Der deutsche Hinkemann*, S. 205f.

160 Vgl. Kirsten Reimers: *Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen*. Würzburg 2000, S. 108; Schreiber: *Politische Rethologisierung*, S. 226.

161 Toller: *Der deutsche Hinkemann*, S. 218 (Hervorh. i.O.).

162 Ebd., S. 231.

Eugen findet durchaus, dass ein Wandel der gesellschaftlichen Strukturen nötig und möglich sei.¹⁶³ Nur ein passives Abwarten könne, so Eugen, die Besserung jedoch nicht herbeiführen. Eugen weiß, dass er tätig werden soll, aber seine versehrte Agency lässt es nicht zu. Eine Besserung, so suggeriert es der Text, erfordere ein aktives, willentliches Zutun des Einzelnen.¹⁶⁴ Der fatalistische Glaube an ein unvermeidliches Schicksal hingegen perpetuiere die Verrohung:

Menschen sind arm und könnten reich sein und brauchten keine himmlische Erlösung... die Verblendeten! Als ob sie so tun müssten im blinden Wirbel der Jahrtausende! Nicht anders könnten. Müßten. Gleich Schiffen, die der Mälstrom an sich reißt und *zwingt* einander zu zermalmen...¹⁶⁵

Als Negativbeispiel fungiert der Erste Weltkrieg. Eugen erklärt sich schuldig an seinem Ausbruch, weil er sich, wie viele andere, den »großen Verbrechern an der Welt, die Staatsmänner und Generäle genannt werden«,¹⁶⁶ nicht entgegengestellt hat. Den Krieg stilisiert er zu einem Ereignis, das fehlendes Engagement zuließ und hätte verhindert werden können, wären die Menschen 1914 aktiv geworden. Aktiv werden – das lässt sich im Drama ohne Weiteres als Notwendigkeit auch auf die Nachkriegsgegenwart übertragen. In der überarbeiteten Ausgabe von 1924 fügt Toller nach Eugens Selbstkapitulation einen Satz ein, der die geforderte Haltung im Jahre 1921 wie folgt umschreibt: »Menschen, die alles Leid leben und dennoch wollen...«¹⁶⁷ Toller geht es eben nicht um ein fatalistisches Zuwarten, bis die Zeit mit einer Besserung aufwartet, sondern um ein gesellschaftspolitisches Engagement, das sich von Misserfolgen nicht brechen lässt und so dem Neuen, Besseren den Boden bereitet.¹⁶⁸ In einem Brief vom Februar 1922 kleidet Toller diese Einschätzung in ein Saat- und Erntebild:

163 Vgl. auch Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 106.

164 Wie die Forschung herausgestellt hat, verabschiedet sich Toller in seinem Text, wie hier durchaus nachzuvollziehen ist, von expressionistischen Erlösungshoffnungen und messianischen Heilsvorstellungen (vgl. ebd., S. 115).

165 Toller: Der deutsche Hinkemann, S. 232 (Hervorh. i.O.).

166 Ebd., S. 230.

167 Zu den Korrekturen vgl. Bebindorf: Tollers expressionistische Revolution, S. 155.

168 Zu Tollers »Dennoch« vgl. Carel ter Haar: Ernst Toller. Appell oder Resignation? München 1977, S. 49–74; er umschreibt es als ein »dennoch handeln« (ebd., S. 53). *Der deutsche Hinkemann* wird nur am Rande behandelt, wohingegen die spätere Autobiographie *Eine Jugend in Deutschland* (1933) zentral ist.

Wir leben in einer Epoche des Übergangs. Was wir schaffen, ist erste Saat, die Spätere umpflügen werden. Denn Geschlechter müssen leben und vergehen, pflanzen und pflügen, ehe Künftigen vom Schicksal die Gnade wird, heiter und lächelnder Einfalt reife Frucht zu ernten.¹⁶⁹

Schaffen und Wollen bleiben im Drama jedoch Utopie, wenn man sich Gretes vollbrachten und Eugens angedeuteten Selbstmord vor Augen führt, der jeweils Ausdruck ihrer Resignation ist. Die Aster, die als Symbol der Hoffnung eingeführt wird, ist in Eugens Kriegserinnerung zerstört,¹⁷⁰ und sich selbst als Kranken hält die Hauptfigur für nicht in der Lage, etwas Entscheidendes auszurichten: »Ein Kranker kann nicht mehr tun, er ist wie gelähmt in seinem Blut. Seine Seele, die ist wie der tote Flügel einer Lerche, wie ein Adler in den Schaugärten, dem man die Sehnen zerschnitt...«¹⁷¹ Eugen spricht sich als Gezeichneter des Kriegs, wiederum unter Zuhilfenahme eines Tiervergleichs, ganz betont jegliche Agency ab. So laufen denn auch die Christus-Parallelen des Dramas ins Leere. An mehreren Stellen spielen die Personen auf die Bibel an und adressieren den Protagonisten als Jesusfigur: Als Grete auf dem Jahrmarkt Eugens ›Opfer‹ erkennt, will sie ihm »dienen, als wäre er mein Heiland«,¹⁷² und an ihm Sühne tun, von Sebaldu Singegott wird er als »Menschen am Kreuz«¹⁷³ bezeichnet. Eugens Leidensposition legt die Identifikation mit Christus zwar nahe, doch wie die bisherigen Ausführungen belegen, ist sein Leidensweg kein Opfer, aus dem eine bessere Welt erwächst, und ist Eugen kein Messias, der die Menschen erlösen wird. Insbesondere das resignative Ende des Dramas unterwandert die christologische Lesart. Zu Beginn des dritten Akts präsentiert Eugen in religiöser Wortwahl eine für den Text wegweisende, pessimistische Weltsicht, wenn er Gottes Schöpfungsworte »Es werde Licht!« (Gen 1,3) anzitiert und umwidmet zu »Es werde Nacht! Es werde Nacht!«¹⁷⁴

169 Brief von Ernst Toller an Tessa (d.i. Nettie Katzenstein) vom 2. Februar 1922. In: Toller: Sämtliche Werke III, S. 336–338, hier S. 338.

170 Vgl. ders.: Der deutsche Hinkemann, S. 227.

171 Ebd., S. 230.

172 Ebd., S. 206. Später vergleicht sich Grete implizit mit Judas (vgl. ebd., S. 228), wodurch Eugen die Rolle von Jesus Christus einnimmt.

173 Ebd., S. 216.

174 Ebd., S. 217.

V.1.4. Kontrafakturen: Heroische Umdeutungen der gescheiterten Heimkehr

Ähnlich wie Eugen Hinkemann ist auch der Rückkehrer in dem Schauspiel *Die Heimkehr des Matthias Bruck* eine gebrochene Gestalt. Der Text stammt aus der Feder von Sigmund Graff, erschienen 1933, ein Jahr später am Berliner Staatstheater uraufgeführt.¹⁷⁵ Ein schwerwiegender Unterschied hebt Graffs Protagonisten indes von den Heimkehrerfiguren der vorangegangenen Kapitel ab: Er versucht bewusst nicht, in die alte Familie zurückzukehren. Seine Frau ist inzwischen – das Stück ist im Jahr 1933 angesiedelt – glücklich verheiratet und hat einen zweiten Sohn geboren. Als Knecht lebt der ehemalige Kombattant Matthias Bruck nun auf seinem einstigen Bauernhof, wo er, weil er sich nicht zu erkennen gibt, ein ewiger Gast bleiben wird.¹⁷⁶ Im Gegensatz zu den Rückkehrern vieler anderer Dramen hat Matthias die Unmöglichkeit seiner Heimkehr von vornherein verinnerlicht. Er weiß, wie sehr ihn die Kriegserfahrung verändert und von seinem Zuhause entfremdet hat, sodass er sich mehr als Last denn als Bereicherung empfindet.¹⁷⁷ Aus diesem Grund war Matthias nach Kriegseinsatz und Kriegsgefangenschaft in Russland geblieben, wo er und seine Kameraden sich ein eigenes Dorf errichteten. Im Zuge der Versorgungskrise im Osten wurden sie jedoch vertrieben und zur Rückkehr nach Deutschland gezwungen. Unter anderen Umständen wäre Matthias in der Fremde geblieben, damit ihn seine Familie unzweifelhaft für tot hätte befinden können.¹⁷⁸ Über das ganze Drama hinweg versucht Matthias regelrecht, hinter seiner neuen Rolle als Knecht zu verschwinden und gerade in dieser Hinsicht wirkt er scheu und ängstlich. Dementgegen steht der zunächst verborgene und dennoch stark ausgeprägte Wille des Protagonisten, sich nicht zu verraten. Als die Bäuerin in dem Knecht gegen Ende des Dramas ihren Gatten erkennt, spricht sie ihn überraschenderweise nicht darauf an. In der Regieanweisung dazu heißt es: »Tonlos und wie gelähmt, aber mit mühsam von Wort zu Wort sich erkämpfender Fassung, *als ob sie seinem Willen sich beugte* und ihn nicht erkannt hätte«.¹⁷⁹

175 Sigmund Graff: *Die Heimkehr des Matthias Bruck*. Schauspiel in drei Aufzügen. Berlin 1933. Gerade verglichen mit *Die endlose Straße*, die ebenso von Graff stammt, spielt *Die Heimkehr des Matthias Bruck* in der Forschung keine Rolle.

176 Parrs These, die Sprachlosigkeit mache den (Kriegs-)Heimkehrer zum Gast (Emigranten/Kriegsheimkehrer, S. 231), trifft auf dieses Stück in besonderem Maße zu.

177 Vgl. Graff: *Die Heimkehr des Matthias Bruck*, S. 67.

178 Vgl. ebd.

179 Ebd., S. 65 (Hervorh. d. Verf.).

Seiner Frau diktiert der eigentlich untergebene und unterlegene Matthias seinen Willen, und die Vehemenz, mit der er sich in dieser Szene durchsetzt, ersetzt seine nur scheinbare Machtlosigkeit, die sich zuvorderst als Sprachlosigkeit insbesondere gegenüber der Bäuerin bemerkbar macht.¹⁸⁰ Er ermächtigt sich selbst und verfügt souverän über seine Nichtzugehörigkeit zur Familie. Weil sein Versteckspiel nun dennoch droht, aufgedeckt zu werden, nimmt sich Matthias das Leben und wehrt auf diese Weise die Wendung, die dem Familienidyll und den veränderten Besitzverhältnissen bevorsteht, ab. Weil sein Verzicht frei gewählt und uneigennützig ist, erhält er die Gestalt eines heroischen »sacrifice«. Matthias emanzipiert sich mithin von der Opferrolle, in die er im Zuge des Kriegs geraten war (»victim«), und avanciert spätestens mit dem Suizid zum aufopfernden Helden.¹⁸¹

Für *Die Heimkehr des Matthias Bruck* und verwandte Texte liefert nicht die *Odysee* das Präfigurat. Graffs Drama recurriert eher auf den Enoch Arden-Stoff, der auf die gleichnamige Ballade des viktorianischen Dichters Alfred Tennyson (1864) zurückgeht.¹⁸² Das Versepos, das sich durchaus als Variation des Odysseus-Mythos lesen lässt, berichtet von der Heimkehr eines totgegläubten Seemanns nach East Anglia, wo er seine Frau glücklich verheiratet und seine drei Kinder gut versorgt vorfindet. Aus selbstloser Liebe zu seiner Familie beschließt Enoch Arden, sich nicht zu offenbaren, und stirbt am Ende an gebrochenem Herzen. Tennyson nobilitiert die selbstverneinende Haltung seines Protagonisten, der um die Unwiderbringbarkeit der gemeinsamen Vergangenheit und seinen potentiellen Status als Eindringling weiß, und erklärt ihn zum Helden (»strong heroic soul«, V. 909).¹⁸³ Liest man Graffs *Die Heimkehr des Matthias Bruck* als eine vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs zeitgemäße Fortschreibung von *Enoch Arden*, dann wird die textinterne Heroisierung des Heimkeh-

180 Vgl. ebd., S. 36–39.

181 Bedenkt man den Titel des Stücks, der seine Heimkehr ankündigt, dann lässt sich Matthias' Suizid durchaus als Form der Heimkehr verstehen, die ihn in den Bodes seines Vaterlands heimführt (vgl. Sonnega: *Theatre of the Front*, S. 54).

182 Zur Rezeption von Tennysons Werk in Europa vgl. Leonée Ormond (Hrsg.): *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*. London u.a. 2017. Der Herausgeberin zufolge machte *Enoch Arden* Tennyson in Europa bekannt (vgl. ihre Einleitung in dem Band, S. 1–20, hier S. 13).

183 Alfred Tennyson: *Enoch Arden*. In: *The Poems of Tennyson*. Edited by Christopher Ricks. London 1969, S. 1130–1152; differenzierter zum Heroischen vgl. Winston Collins: *Enoch Arden, Tennyson's Heroic Fisherman*. In: *Victorian Poetry* 14 (1976) 1, S. 47–53.

rers zusätzlich durch den intertextuellen Bezug abgesichert. Dass Graff Tennysons Text kannte, ist angesichts der Prominenz des Gedichts im deutschsprachigen Raum¹⁸⁴ nicht unwahrscheinlich.

In seinem Stück *The Likes of Her*,¹⁸⁵ das erst in Battersea gegeben wurde, ab August 1923 für 255 Aufführungen im Londoner St. Martin's Theatre lief und 1931 unter dem Titel *Sally in our Alley* verfilmt wurde, kombiniert der britische Theaterschriftsteller und -direktor Charles McEvoy Motive aus der *Odyssee* mit denen aus *Enoch Arden*. Die tugendhafte Sally, eine fleißige junge Frau aus einem armen Arbeiterviertel des Londoner East End, gleicht in ihrer hingebungsvollen Treue zu dem abwesenden Geliebten der Penelope. Wie ihr Vorbild weist Sally alle Heiratsanwärter ab und wartet auf die Heimkehr von George Miles. Nicht einmal der fingierte Bericht Alfreds, eines seiner Kameraden, von dessen Tod auf dem Schlachtfeld bricht Sallys Loyalität. Ebenso wenig Glauben schenkt sie Alfreds Behauptungen, George halte das East End für unwürdig oder habe eine andere Frau gefunden. So begibt sich Sally jeden Sonntag zur Waterloo Railway Station in der Hoffnung, George käme in einem der Züge, der die ehemaligen Soldaten – das Stück spielt während der Demobilisierung – nach Hause befördert. George Miles wiederum entspricht weniger Odysseus als vielmehr Enoch Arden. Während seines Kriegseinsatzes im Nahen Osten war er schwer verwundet worden: Er verlor einen Arm, ein Bein, ein Auge und sein Gesicht wurde entstellt. Aus Scham und Selbstzweifel beschließt er, nicht heimzukehren, und er bittet Alfred, seine Situation vor Sally geheim zu halten. George verzichtet auf sein persönliches (Liebes-)Glück im Glauben, das ihre mit seiner Entscheidung zu garantieren. Im letzten der drei Akte kehrt der inzwischen genesene und mit Prothesen ausgestatte George innerlich getrieben ins East End zurück. Er will sich als ein Freund seiner selbst ausgeben, um Sallys Reaktion zu beobachten. Die Heroisierung seines Verzichts wird im Zuge dessen auf zweierlei Weise erzielt: zum einen, indem die moralische Verpflichtung der Daheimgebliebenen gegenüber den Soldaten als tapfere Vaterlandsverteidiger aufgerufen wird: »And he thought I'd turn from him. 'Cos he

184 Vgl. dazu Torsten Caeners: Tennyson's Reception in Germany. In: Leonée Ormond (Hrsg.): *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*. London u.a. 2017, S. 195–232.

185 Charles McEvoy: *The Likes of Her*. In: *Great Modern British Plays*. Selected by James W. Marriott. London 1929, S. 859–902. *The Likes of Her* wird in der Forschung nicht behandelt.

was broke up – *fighting for me*«,¹⁸⁶ ereifert sich Sally, als sie von Alfred die Wahrheit erfährt. Zum anderen wird Georges innerliche Qual und Selbstüberwindung ausgestellt, als er auf Sally trifft, sich umgehend zu ihr hingezogen fühlt, aber seine Identität verschleiert. Seine Körpersprache verrät sowohl seine innere Zerrissenheit als auch den Triumph seiner ethischen Gesinnung über seine Gefühle: »Miles has turned towards her [Sally], and for a moment there is *insuppressible* yearning in his whole demeanour, *until with a deep breath he draws himself up* and is the stranger, with something of the colonel in him, too.«¹⁸⁷ Indem McEvoy Georges Sehnsucht als ununterdrückbar bezeichnet, es der Figur dennoch gelingt, sein Verlangen im agonalen Modus zu zügeln, erhält Georges Gefasstheit den Glanz des Übermenschlichen und Exzeptionellen. Entgegen seiner Erwartung stellt er allerdings fest, dass Sally ihn mit offenen Armen empfängt und ihn nie verlassen würde. Den Zuschauer überrascht Sallys Verhalten nicht, hatte sie bereits im zweiten Akt erklärt, für sie gäbe es keine versehrten Soldaten:

There ain't *no* crocked-up soldiers. Not as I sees 'em. [*She speaks with deep feeling.*] If a man's come 'ome with his eyes gorn, he's got a thousand eyes in him so such as some. If he's lost his limbs, I see him walking whole. [...] If a man's got breath in him to live at all, he's a whole man, I tell you, after that art there.¹⁸⁸

Mit dem glücklichen, melodramatischen Ende tritt das Enoch Arden-Motiv wieder in den Hintergrund und wird durch Erzählmuster der *Odysee* ersetzt. Eine Aussage von Jim im zweiten Akt, neben George und Alfred der dritte (Ex-)Kombattant in *The Likes of Her*, schlägt darüber hinaus die Brücke von Georges Heroik in der Tradition Enoch Ardens zu dem britischen Gentleman-Ideal, das die Vorstellungen von Heldentum in England seit der viktorianischen Ära wesentlich prägte und im Ersten Weltkrieg aktualisiert wurde: »He was to be a gentleman and an officer he was – not the likes of you and me.«¹⁸⁹ Wie unter anderem Mark Girouard und Stefan Goebel herausgestellt haben, erwachte im England des späten 18. sowie des 19. Jahrhunderts das Interesse für mittelalterlich-ritterliche Vorstellungswelten, die weit mehr als in anderen europäischen Ländern

186 Ebd., S. 901 (Hervorh. d. Verf.).

187 Ebd., S. 893 (Hervorh. d. Verf.).

188 Ebd., S. 876f. (Hervorh. i.O.). Alle Dialogpartien sind im Ostlondoner Dialekt verfasst.

189 Ebd., S. 879.

einen neuen Verhaltenskodex schafften.¹⁹⁰ Großmut, Gerechtigkeit, Höflichkeit, Aufrichtigkeit, Loyalität und Dienstbarkeit avancierten zu den Qualitäten, die einen ›Gentleman‹ und dann auch den ›Helden‹, der sich weniger an militärischer Leistung als an diesem Charakter- und Tugendideal bemaß, ausmachten. Noch die Kämpfe auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs, die chevalereskes Handeln eigentlich obsolet machten, wurden in Großbritannien in ritterliches Vokabular und ritterliche Bilder gekleidet.¹⁹¹ So hält selbst der durch den Krieg desillusionierte Edmund Blunden in seinem Kriegsroman *Undertones of War* (1928) unbeirrt am englischen Rittertum fest: »Chivalry was certainly not dead.«¹⁹² Ebenso resemantisiert McEvoy in *The Likes of Her* das heldenhaft-ritterliche Gentleman-Ideal am Beispiel des Kriegsheimkehrers George.

Dass Ritterlichkeit in der britischen Kriegs- und Nachkriegsgesellschaft fortbestehen kann, war in der englischen Heimkehrerdramatik keineswegs unumstritten, wie William Somerset Maughams Farce *Home and Beauty*¹⁹³ demonstriert, die den Enoch Arden-Stoff, den McEvoy in *The Likes of Her* mit einer gewissen Ernsthaftigkeit und Feierlichkeit behandelt, sarkastisch umdichtet. Seine Uraufführung erlebte das Stück am 8. Oktober 1919 im Booth Theatre in New York unter dem komischen wie vielsagenden Titel *Too Many Husbands*, drei Wochen später, am 30. August, kam es im Playhouse in London auf die Bühne. An Tennysons Ballade erinnert *Home and Beauty* insofern, als es die Heimkehr eines vermeintlich während einer der Flandernschlachten gefallenen Soldaten zu seiner bereits neu verheirateten Ehefrau inszeniert. Zur Farce wird es, indem beide Ehemänner vorgeben, aus Opferbereitschaft und Selbstlosigkeit auf die Frau zu verzichten, um ihr auf diese Weise angeblich das echte Eheglück zu gewähren. In Wahrheit sind die beiden Rivalen ihr überdrüs-

190 Vgl. Mark Girouard: *The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman*. New Haven/London 1981, S. 260f.; Stefan Goebel: *The Great War and Medieval Memory. War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940*. Cambridge 2007, S. 189f.

191 Vgl. neben den Ausführungen bei Goebel (ebd., S. 194) auch Onions: *English Fiction and Drama of the Great War*, S. 31. Die Glorifizierung der Kameradschaft in den britischen Frontstücken (s. Kap. III.3) lässt sich in diesem Sinne auch als Versuch lesen, den ritterlichen Verhaltenskodex in den Maschinenkrieg hinüberzuretten.

192 Blunden: *Undertones of War*, S. 28.

193 William Somerset Maugham: *Home and Beauty. A Farce in Three Acts*. In: *Plays III*. Leipzig 1934, S. 235–332. Obwohl *Home and Beauty* zu den erfolgreichsten Stücken Maughams zählt (vgl. Kosok: *The Theatre of War*, S. 47), wird es von der Forschung vernachlässigt.

sig geworden und die Existenz eines zweiten Gatten kommt ihnen gerade recht, sich geschickt aus der Affäre zu ziehen. In romantisch-heroischer Rhetorik überbieten sich William und Frederick in nobler Selbstaufgabe:

FREDERICK: Victoria, you know how I adore you. You are the only woman in the world for me. But I realize that there is only one thing for me to do. Bill has come back. There is only one course open to me as a gentleman and a man of honour. It is a bitter, bitter sacrifice, but I am equal to it. I renounce all rights in you. I will go away, a wiser and a sadder man, and leave you to Bill. Good-bye, Victoria. Wipe your mouth and give me one more kiss before we part for ever.

[...]

WILLIAM: My dear Victoria, I am not the man to accept a sacrifice like that. No. The War Office has decided that I'm dead. You've had a memorial service. You've redecorated the drawing-room. You are happy. It would be monstrously selfish if I disturbed a state of things which is eminently satisfactory to you both. I will not come between you. [...] Victoria, I am a gentleman and a soldier. This being that you see before you, notwithstanding the tolerable suit he wears, is a disembodied wraith. To all intents and purposes I am as dead as mutton. I will remain so.¹⁹⁴

Frederick und William zitieren die ritterlichen Tugenden des Gentleman-Ideals, um eine edle Gesinnung vorzutäuschen. Dahinter verbergen sich allerdings Eigennutz und Opportunismus. Die Heroik der mit dem DSO (*Distinguished Service Order*) ausgezeichneten Heimkehrer ist Augenschere, mehr noch: eine Strategie, sich einen persönlichen Vorteil zu verschaffen. Ritterliche Verhaltensideale wie Selbstlosigkeit oder Aufrichtigkeit lässt *Home and Beauty* lediglich als Blendwerk in einer *de facto* von Eigennutz und Scheinhaftigkeit bestimmten Gesellschaft bestehen.¹⁹⁵ Der Verzicht Enoch Ardens, der die Kontrastfolie liefert, wird nicht wie in McEvoy's *The Likes of Her* als nachahmungswürdiges Handlungsmodell präsentiert, sondern wieder in die Fiktion, in die Fantasie verbannt.

Zum Abschluss des Kapitels sei noch ein letztes Beispiel angeführt, das den Opfergeist des Kriegsheimkehrers in der Nachkriegszeit erstens hero-

194 Maugham: *Home and Beauty*, S. 283f.

195 Der Spott des Autors trifft nicht nur die ehemaligen Soldaten, sondern auch die Daheimgebliebenen wie Victoria oder ihren neuen, wohlhabenderen Heiratskandidaten Leicester Paton. Sie sind ähnlich egoistisch wie Frederick und William und behaupten ebenso, sich für das Land und sein Volk aufzuopfern.

siert und zweitens vor dem Hintergrund seiner kriegsbedingten Willensschwäche reflektiert: *L'Homme qui n'est plus de ce monde* des französischen Theaterautors und -kritikers Lucien Besnard, das am 15. März 1924 am Théâtre de l'Odéon uraufgeführt und als Manuskript wenig später, im Juni desselben Jahres, in der *Petite Illustration* veröffentlicht wurde.¹⁹⁶ Die ebenfalls in der *Petite Illustration* abgedruckten, lobenden Rezensionen betonen den Aspekt des Opfers (»sacrifice«): Pierre Veber vom *Petit Journal* schreibt, »M. Besnard a voulu nous montrer que la guerre a créé chez quelques-uns le sens divin de l'abnégation«, Gabriel Bossy charakterisiert den Protagonisten in *Comœdia* als »un homme qui s'élève au point de sacrifier l'amour de sa vie.«¹⁹⁷ Der Dreiakter setzt am Tag des feierlichen Einzugs der französischen Truppen nach Paris ein. Claude Bouvet und seine Cousine Antoinette Gerbault, zwischen denen sich eine Liebesbeziehung andeutet, erwarten die Heimkehr des »Kriegshelden« François Régnier. Während der pazifistisch eingestellte Claude nach seiner Verletzung im ersten Jahr nicht an die Front zurückkehrte, sondern wieder seine Tätigkeit als Architekt aufnahm, kämpfte François trotz zweier Verwundungen und trotz des Angebots, die Leitung einer Fabrik zu übernehmen, von Anfang bis Ende und schaffte es bis in die Position des Kommandanten einer Infanterieeinheit. Während Claudes Entscheidung gegen den Fronteinsatz bei Antoinette für Enttäuschung sorgt, wird François von allen für sein Durchhaltevermögen verehrt. In seiner Person verdichten sich die Heldenvorstellungen der Heimatgesellschaft: »Held« ist, wer nicht aufgibt, sondern sein Leben freimütig und pflichtbewusst der Verteidigung des Vaterlands opfert. So wird François schon bei Dramenbeginn, noch vor seinem Auftritt, als außergewöhnlicher Frontkämpfer eingeführt. Diese Figurenkonstellation bildet nun den Hintergrund, vor dem sich die von François' Schwester Madeleine eingefädelte Intrige entspinnt. Sie weiß, dass François in Antoinette, die ihn als Krankenschwester pflegte, verliebt ist. Sie weiß außerdem, dass er seit einer Operation stark geschwächt und überempfindlich ist. Weil sie befürchtet, er würde eine Zurückweisung von Antoinette nicht verkraften, bittet sie Claude, die Beziehung zu ihr zu

196 Lucien Besnard: *L'homme qui n'est plus de ce monde*. Pièce en trois actes. Paris 1924. *L'homme qui n'est plus de ce monde* ist in der Forschung ein unbekanntes Stück und wird lediglich bei Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 172–178, berücksichtigt.

197 Zit. nach: Robert de Beauplan: *L'Homme qui n'est plus de ce monde* à l'Odéon. In: *La Petite Illustration* 198 (1924), o.A.

lösen und sich unter einem Vorwand vorübergehend ins Ausland abzusetzen. Nachdem der selbstsüchtige, profitorientierte René, der François in der Fabrik als Assistent unterstützen wird und hofft, eine Ehe zwischen ihm und seiner Schwester Antoinette werde seine Position festigen, an Claudes moralische Verpflichtung gegenüber den Frontsoldaten appelliert, willigt dieser schließlich ein:

Vois-tu, mon vieux, j'estime que les hommes qui, comme toi et moi, n'ont en somme rien ou à peu près rien fait dans cette guerre, ont le devoir de tirer très bas leur chapeau devant les bougres qui ont tenacement risqué leur vie pendant cinq longues années. Et c'est leur rendre, oh! bien juste, l'hommage qui leur est dû que de leur sacrifier un peu de notre bonheur...¹⁹⁸

Bewegt von der erhabenen Stimmung des Truppeneinzugs¹⁹⁹ sowie voller Bewunderung für den »Kriegshelden« François verlobt sich Antoinette, die nichts von der Intrige ahnt, nach der Trennung von Claude mit François. Für beide, Claude wie Antoinette, stellt der Verzicht auf eine gemeinsame Zukunft zugunsten des Kriegsheimkehrers ein heroisches Opfer dar: »Et je me suis sacrifié, moi, le pacifiste! sur l'autel de la patrie!«, ruft Claude später im Drama verzweifelt aus, wohingegen Antoinette stolz erwidert: »je suis trop fière du sacrifice que j'ai fait à mon cher François.«²⁰⁰ Die Leidens- und Opferbereitschaft, die zu Beginn des Dramas als wesentlicher Bestandteil des Heroischen eingeführt wurde, schreibt Besnard Antoinette und Claude zu und nobilitiert so ihr Handeln. Selbst François adelt Claudes Geste am Ende des Dramas: »Et j'ai appris, enfin, que c'était vous, Claude, qui, dans un élan d'une admirable noblesse, aviez renoncé à elle... pour moi!«²⁰¹

François erfährt erst von der Intrige sowie von den Gefühlen beider füreinander, als er mit Antoinette verheiratet ist. Nach einem inneren Kampf zwischen seiner Liebe zu Antoinette und ihrem Liebesglück (»François reste debout, les yeux fixes, le visage plissé, manifestement troublé par un

198 Besnard: L'homme qui n'est plus de ce monde, S. 7. Später stellt sich heraus, dass ihn auch die Scham über seine »unheroische« Tätigkeit als Architekt zu dem Verzicht auf Antoinette bewog (vgl. ebd., S. 18). Zu Claudes Motivlage vgl. Fischer: The French Theater and French Attitudes toward War, S. 173.

199 Vgl. Besnard: L'homme qui n'est plus de ce monde, S. 4: »ce jour où je me sens tout envahie d'une sorte d'émotion... sacrée«. Auf diese Weise wird die Sprecherin Antoinette als Patriotin eingeführt (zu Antoinette vgl. auch Fischer: The French Theater and French Attitudes toward War, S. 173).

200 Besnard: L'homme qui n'est plus de ce monde, S. 18.

201 Ebd., S. 27.

violent conflit de sentiments, encore incertain de la détermination qu'il va prendre...«²⁰²) gibt er sie frei. Seinen Entschluss qualifiziert François über die Wortwahl als Kriegsdienst: Ebenso wie er an der Front zuverlässig seine Pflicht getan hat (»soldat qui avait fait son devoir sans défaillance«²⁰³), tut er sie in diesem Fall auch: »Je tombe sans regret, ayant fait, cette fois encore, mon devoir jusqu'au bout, sans défaillance.«²⁰⁴ Das Pflichtethos bestimmt sein Handeln mithin über den Krieg hinaus; das militärische Durchhalten, das in der Formulierung »jusqu'au bout« aufgerufen wird, übersetzt François in eine zivile Leidensbereitschaft. François gleicht im Verzicht auf privates Glück zwar Claude und Antoinette. Doch was ihn von den beiden unterscheidet, ist, dass er ihn nicht als Gegenleistung für einen getanen Dienst am Vaterland auffasst. Claude und Antoinette ordnen ihre Liebesbeziehung unter, weil sie um François' heroischen Einsatz wissen und ihn entschädigen wollen, wohingegen François' Opfer nichts rekompensiert, sondern aus einer im Krieg verinnerlichten, ethischen Haltung heraus erbracht wird. Seine »Heldentat« überstrahlt in *L'Homme qui n'est plus de ce monde* diejenige von Claude und Antoinette, ebenso wie seine Qual deren Leiden übersteigt: »Je suis confondu par la splendeur de votre héroïsme. Sous votre calme visage, presque souriant, je sens une douleur... Jamais homme, peut-être, n'a souffert si cruellement,«²⁰⁵ so Claude zu François. Auf ebendiese Weise ist auch der Titel des Dramas zu verstehen, der den Protagonisten in eine überirdische Sphäre entrückt und ihm übermenschliche Qualitäten attestiert. Trotz der tiefen Traurigkeit bewahrt François Fassung. Im Modus der Agonalität bezwingt er seinen Schmerz, sodass er nicht nach außen tritt. Die Agency liegt in der selbstmächtigen Entscheidung, die er unabhängig von Claude und Antoinette trifft. Die wesentlichen Bestandteile des Attentismus werden also mit dem Entschluss des Protagonisten aktualisiert und sie kennzeichnen sein Handeln und seine Haltung als heroisch. Dies gilt, wenngleich weniger ausgeprägt, eben auch für die Heimkehrerfiguren in *Die Heimkehr des Matthias Bruck* und in *The Likes of Her*.

François' heroische Selbstaufgabe erscheint in *L'Homme qui n'est plus de ce monde* umso erstaunlicher als er, wie im Übrigen auch Claude, als willensschwache Figur eingeführt wird. Sein fehlendes Durchsetzungsver-

202 Ebd., S. 17.

203 Ebd., S. 27.

204 Ebd., S. 28.

205 Ebd.

mögen als Folge des Kriegs zeigt sich vor allem im Verhältnis zu René, der nicht im Krieg war und als ein »homme d'action«²⁰⁶ eine Kontrastfigur darstellt. Apodiktisch bestimmt er über die Geschäfte in der Fabrik und zwingt dem in dieser Hinsicht unterlegenen François seinen Willen auf. Doch wie dieser selbst einräumt, hat er sich in einem Punkt einen eisernen Willen (»une volonté... farouche«²⁰⁷) bewahrt, nämlich dann, wenn er Antoinettes Glück bedroht sieht. Der Krieg erscheint somit sowohl als eine Schule als auch eine Gefährdung des Willens. In der Tat bezieht François den erfolgreichen Kriegseinsatz auf seine – mittlerweile gebrochene – außergewöhnliche Willensstärke: »notre victoire, *tenacement voulue* pendant cinq longs hivers de souffrance.«²⁰⁸ Während François zumindest in den entscheidenden Momenten in der Lage ist, seinen Willen zu mobilisieren, geht Claude nach seinem Kriegseinsatz jegliche Willensstärke ab, was seine unentschlossene Position bei Dramenanfang gegenüber Antoinette bedingt. So wird er als »idéaliste, silencieux, indécis, compliqué, amoureux d'art, un peu égoïste, assez aigri, très spécial en tout cas«²⁰⁹ beschrieben. Erst nach seinem mehrmonatigen Auslandsaufenthalt, während dem er wieder als Architekt arbeitet, findet er zu einem selbstsicheren und willensstarken Auftreten zurück (»Claude [...] complètement transformé, le regard plus décidé, la démarche plus mâle, la parole très assurée«²¹⁰), das ihn dazu disponiert, Antoinette seine Liebe zu gestehen und sie zurückzufordern. Die Charakterisierung sowie sein zögerliches Verhalten im ersten Akt erinnern durchaus an Hofmannsthals »schwierigen« Protagonisten, der hier als personifizierte Passivität, Willensschwäche und Entschlusslosigkeit diskutiert wurde (s. Kap. V.1.1).²¹¹ Insofern vereint Besnards *L'Homme qui n'est plus de ce monde* Aspekte der

206 Ebd., S. 6.

207 Ebd., S. 14.

208 Ebd., S. 10 (Hervoh. d. Verf.).

209 Ebd., S. 7.

210 Ebd., S. 17.

211 Ob Besnard Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige* kannte, das in Frankreich wohl erstmals 1996 unter dem Titel *L'homme difficile* gespielt wurde, konnte nicht recherchiert werden. Da Besnard aber im Wiener Zuckerkanal-Salon verkehrte (vgl. Gesa von Essen: »Hier ist noch Europa!« Berta Zuckerkanals Wiener Salon. In: Roberto Simanowski/Horst Turk/Thomas Schmidt [Hrsg.]: *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*. Göttingen 1999, S. 190–213, hier S. 197) und seit 1920 Briefe mit Arthur Schnitzler austauschte (vgl. Karl Zieger: *Arthur Schnitzler et la France, 1894–1938. Enquête sur une réception*. Villeneuve d'Ascq 2012, S. 67), ist eine Einflussbeziehung zwischen dem *Schwierigen* und *L'Homme qui n'est plus de ce monde* nicht ausgeschlossen.

heroischen Umdeutung der Heimkehr im Sinne eines selbstbestimmten Opfers (›sacrifice‹) in der Tradition *Enoch Ardens* auf der einen Seite mit Elementen der durchsetzungsschwachen Heimkehrerfigur auf der anderen, die das Präfigurat der *Odysee* konterkariert und, wie dargelegt, in der einen oder anderen Spielart den Bezugspunkt fast aller Heimkehrerdramen der 1920er-Jahre bildet.

V.2. ›Durchhalten‹ in der Heimat: Heimkehr oder Heldentod?

Wird in den meisten Heimkehrerdramen Deutschlands, Österreichs, Frankreichs und Großbritanniens, wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, das Ideal des nervenstarken Frontkämpfers ausgehöhlt, manches Mal auch im Heimatkontext reproduziert, wird in selteneren Fällen auch die eng damit verbundene heroische Leitdevise des Durchhaltens und Weitermachens an der Rückkehrerfigur erprobt. In allen drei der im Folgenden untersuchten Texte ist das Durchhalten und Weitermachen des Kombattanten aufs Engste an den Tod gekoppelt, ja führt die Konfrontation mit dem Tod gerade erst herbei. Heimkehr und ›Heldentod‹, die faktisch nicht nebeneinander existieren können – tritt der ›Heldentod‹ ein, ist die Rückkehr ausgeschlossen; kehrt der Soldat zurück, ist er dem ›Heldentod‹ entronnen –, werden hier synthetisiert. Der entscheidende Unterschied der drei Texte besteht in der Bewertung der Haltung des Heimkehrers im Angesicht des Todes. Während in Paul Raynals *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* (1924) der auf das Durchhalten folgende Tod durch eine christlich geprägte Auferstehungshoffnung legitimiert und der Protagonist in seiner fatalistischen Todesverachtung heroisiert wird (Kap. V.2.2), verdammen Bertolt Brecht und Gerhard Menzel in *Trommeln in der Nacht* (1922) und *Toboggan* (1928) das Durchhalten, eben weil es den Heimkehrer zum Tode verurteilt (Kap. V.2.1).

V.2.1. Durchhalten zum Tode: Bertolt Brecht und Gerhard Menzel

Kriegskritische Autoren postulieren in ihren Frontstücken, wie MacGill in *Suspense* und Hodson in *Red Night*, dass es für die Soldaten kein Entkommen aus dem Krieg geben könne, weil die Leitdevise des Durchhaltens und Weitermachens den Tod jedes Einzelnen im Feld besiegele (s. Kap. III.3.2). Selbst ambivalentere Texte, etwa Graffs und Hintzes

Endlose Straße, konturieren einen unendlich langen Krieg, den die Kombattanten so lange erdulden müssen, bis ihr Tod all dem ein Ende setzt (s. Kap. III.4.1). In diesen Kriegsdeutungen wird das patriotisch-heroische Durchhalten bis zum Sieg negiert und in ein in den sicheren Tod mündendes Durchhalten überführt. Leicht abgewandelt findet sich eine solche Auslegung auch in Heimkehrerdramen, wie am Beispiel von Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht* (1922) und Gerhard Menzels *Toboggan* (1928) veranschaulicht werden soll. Ausgangspunkt der Analyse bildet Brechts um 1917/18 verfasste *Ballade vom toten Soldaten*, die der Kneipenwirt Glubb zu Beginn des vierten Akts in *Trommeln in der Nacht* singt und die der Autor im Anhang seines Stücks erstmals abdrucken ließ:

Und als der Krieg im fünften Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.

- 5 Der Krieg war aber noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid
Daß sein Soldat gestorben war:
Es war noch nicht an der Zeit.

Der Sommer zog über die Gräber hin

- 10 Und der Soldat schlief schon
Da kam eines Nachts eine militärische
ärztliche Kommission.

Es zog die ärztliche Kommission
Zum Gottesacker hinaus

- 15 Und grub mit geweihtem Spaten den
Gefallnen Soldaten aus.

Und der Doktor besah den Soldaten genau
Oder was von ihm noch da war
Und der Doktor fand, der Soldat wär k. v.

- 20 Und er drückte sich vor der Gefahr.

Und sie nahmen sogleich den Soldaten mit.
Die Nacht war blau und schön.
Man konnte, wenn man keinen Helm auf hatte
Die Sterne der Heimat sehn.

- 25 Sie schütteten ihm einen feurigen Schnaps
In den verwesten Leib
Und hängten zwei Schwestern in seinen Arm
Und sein halb entblößtes Weib.

- Und weil der Soldat nach Verwesung stinkt
30 Drum hinkt ein Pfaffe voran
Der über ihn ein Weihrauchfaß schwingt
Daß er nicht stinken kann.
Voran die Musik mit Tschindara
Spielt einen flotten Marsch
35 Und der Soldat, so wie er's gelernt
Schmeißt seine Beine vom Arsch.
Und brüderlich den Arm um ihn
Zwei Sanitäter gehen
Sonst flög er noch in den Dreck ihnen hin
40 Und das darf nicht geschehn.
Sie malten auf sein Leichenhemd
Die Farben schwarz-weiß-rot
Und trugen's vor ihm her; man sah
Vor Farben nicht mehr den Kot.
45 Ein Herr im Frack schritt auch voran
Mit einer gestärkten Brust
Der war sich als ein deutscher Mann
Seiner Pflicht genau bewußt.
So zogen sie mit Tschindrara
50 Hinab die dunkle Chaussee
Und der Soldat zog taumelnd mit
Im Sturm eine blasse Flocke Schnee.
Die Katzen und die Hunde schrein
Die Ratzen im Feld pfeifen wüst:
55 Sie wollen nicht französisch sein
Weil das eine Schande ist.
Und wenn sie durch die Dörfer ziehn
Waren alle Weiber da.
Die Brüder verneigten sich; Vollmond schien.
60 Und alles schrie hurra!
Mit Tschindrara und Wiedersehn
Und Weib und Hund und Pfaff
Und mitten drin der tote Soldat
Wie ein besoffner Aff.
65 Und wenn sie durch die Dörfer ziehn
Kommt's, daß ihn keiner sah
So viele waren herum um ihn
Mit Tschindra und Hurra...

- So viele tanzten und johlten um ihn
70 Daß ihn keiner sah.
Man konnte ihn einzig von oben noch sehn
Und da sind nur Sterne da.
Die Sterne sind nicht immer da
Es kommt ein Morgenrot.
75 Doch der Soldat, so wie er's gelernt
Zieht in den Heldentod.

Zum Gedächtnis des Infanteristen Christian Grumbeis, geboren den 11. April 1897, gestorben in der Karwoche 1918 in Karasin (Süd-Rußland). Friede seiner Asche! Er hat durchgehalten.²¹²

Brechts *Ballade vom toten Soldaten* wird in der Forschung vornehmlich als Kritik an den Heldenbildern des Deutschen Kaiserreichs sowie an der wilhelminisch-militaristischen Gesellschaft und Kriegspolitik gelesen.²¹³ So stellt Brecht in überspitzter, parodistischer Form in neunzehn Strophen dar, wie ein gefallener Soldat ausgegraben, aufgepöppelt und für kriegstauglich erklärt wird, um sodann, umjubelt von der Bevölkerung, wieder an die Front zu ziehen. Brecht nutzt dafür eine Strophenform, die durch die Vierzeiler und die durchgängig männlichen Kadenzen an die Chevy-Chase-Strophe erinnert.²¹⁴ Den Kreuzreim der Chevy-Chase-Strophe durchbricht er jedoch genauso wie die alternierende Abfolge drei- und vierhebiger Jamben. Das Reimschema variiert, häufig sind die Reime unrein, das Metrum ist unregelmäßig, weil die jeweils zweite Verszeile anders rhythmisiert ist.²¹⁵ Der holpernde Takt unterwandert die Formvorgaben der Chevy-Chase-Strophe und zieht die bellizistischen Stoffe, die

212 Bertolt Brecht: Trommeln in der Nacht. Drama. In: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe I: Stücke 1. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin u.a. 1989, S. 175–239, hier S. 230–232. In den Regieanweisungen des vierten Akts wird das Gedicht ein *Moritat* genannt (vgl. ebd., S. 211). Diese Gattungsbezeichnung entspricht dem schaurigen Inhalt der Ballade. 1927 nahm Brecht sein Gedicht unter dem Titel *Legende vom toten Soldaten* und wenigen textlichen Änderungen in seine Gedichtsammlung *Bertolt Brechts Hauspostille* auf. 1929 wurde es von Kurt Weill vertont.

213 Z.B. Jürgen Hillesheim: Bertolt Brechts Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte. Würzburg 2013, S. 219–225; Mayer: Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik, S. 145–149; Mohi-von Känel: Kriegsheimkehrer, S. 153–176; Klaus Schuhmann: Wider das wilhelminische Heldentum. In: Jan Knopf (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Bertolt Brecht. Stuttgart 1995, S. 19–30.

214 Vgl. Mohi-von Känel: Kriegsheimkehrer, S. 173.

215 Vgl. ebd., S. 172.

meist Inhalt eines Chevy-Chase-Gedichts sind, ins Lächerliche.²¹⁶ Helden-
tod und Remobilisierung, von denen die Ballade berichtet, werden nicht
patriotisch gefeiert. Vielmehr werden Akteure, Strategien und Funktionen
des Helden- und Soldatenkults offengelegt und abgeurteilt. Die Helden-
inszenierung als Täuschung – das Übertünchen des Verwesungsgestanks
mit Weihrauch (V. 29–32), das Stützen des »Helden«, um seinen Fall zu
verhindern (V. 37–40), das Übermalen von Kot mit den Farben der Na-
tionalflagge (V. 41–44) – steht im Vordergrund.²¹⁷ Karikiert wird damit,
wenn auch nicht explizit genannt, die nationale Durchhalteideologie, d.h.
die von Staat und Gesellschaft an die Soldaten herangetragene Forderung,
um jeden Preis weiterzukämpfen und selbst bei einer Verwundung, die
hier zum Tod überformt wird, so bald als möglich an die Front zurück-
zukehren.²¹⁸ Zwar schreibt Brecht auch dem Soldaten ein Mindestmaß
an Verantwortung zu, indem er seine Folgsamkeit in grotesken Bildern
gestaltet (»Und der Soldat, wie er's gelernt / Schmeißt seine Beine vom
Arsch«, V. 35f.; »Und mitten drin der tote Soldat / Wie ein besoffner Aff«,
V. 63f.) und so letztlich vor Augen führt, dass sich der Soldat in das
Spektakel einfügt.²¹⁹ Doch macht das Gedicht zugleich klar, dass der Ver-
such, sich dem Krieg zu entziehen, zum Scheitern verurteilt ist. Der Tod
des Soldaten in der ersten Strophe wird als ein frei gewählter dargestellt
(»zog der Soldat seine Konsequenz«). Der Soldat hat den Krieg nach den
vielen Jahren satt, er entscheidet sich dagegen, weiterhin durchzuhalten,
und stirbt. Das letzte Wort aber haben Militär und Gesellschaft, und er
muss nach seiner Reaktivierung seinen soldatischen Pflichten im Feld
nachkommen. Der Tod des Soldaten war zwar ein eigenverantwortlicher
Akt, doch die Selbstbestimmung weicht rasch der Fremdbestimmung

216 Ähnlich Honold: Einsatz der Dichtung, S. 660f.

217 Mohi-von Känel: Kriegsheimkehrer, S. 159, spricht von der »Umcodierung eine[s] na-
türlichen Körper[s] zu einem Emblem für den tradierten Heldenmythos«.

218 Wie Mohi-von Känel (ebd., S. 164) erläutert, war es während des Kriegs gängige Praxis,
Versehrt schnell zu versorgen und dann wieder im Feld einzusetzen.

219 Diesen Aspekt unterstreicht Hillesheim: Bertolt Brechts Hauspostille, S. 221. Die Les-
art liegt nahe, wenn man, wie er, die Widmung des Gedichts beachtet. Adressat ist
wahrscheinlich Brechts enger Freund Caspar Neher, der mit dem in der Widmung ge-
nannten Christian Grumbeis das Geburtsdatum teilt. Ihn, der sich im Frühjahr 1915
freiwillig an die Front gemeldet hatte, forderte Brecht in seinen Briefen häufig zur
Fahnenflucht auf. Zudem ereilte Neher ein ähnliches Schicksal wie den toten Soldaten
der Ballade. Am 14. April 1917 wurde er verschüttet, konnte aber geborgen, »ausgegra-
ben« werden und wurde nach kurzem Genesungsurlaub wieder ins Feld geschickt.
Der Order fügte sich Neher wohl bereitwillig (vgl. ebd., S. 222f.).

durch die Militärs. Der zirkuläre Schluss des Gedichts unterstreicht die Absurdität der Durchhalteideologie zusätzlich, denn es schließt, wie es begonnen hat: mit dem »Heldentod« (V. 4 und 76). Am Ende steht nicht der endgültige Sieg des Vaterlands, sondern die »ewige Wiederkehr des Gleichen«, in der Durchhalten in den Tod führt und umgekehrt der Tod wieder rückgängig gemacht wird, um das Weiterkämpfen zu ermöglichen. Diese wechselseitige Interdependenz zwischen Durchhalten auf der einen Seite und dem Tod auf der anderen formuliert abschließend die Widmung der Ballade: Auf die Bestattungsformel »Friede seiner Asche!« folgt umgehend die lakonische Feststellung: »Er hat durchgehalten.«

Mit der *Ballade des toten Soldaten* wird in *Trommeln in der Nacht* der Wilhelminismus kritisiert und der Vortragende, der Kneipenwirt Glubb, im Hinblick auf seine politische Position charakterisiert. Außerdem lenkt die *Ballade* den Blick auf Aspekte des Textes, die in vielen Interpretationen übersehen werden.²²⁰ Dazu ist es nötig, den Protagonisten des Dramas, den Kriegsheimkehrer Andreas Kragler, mit dem Soldaten der *Ballade* abzugleichen, nach Parallelen zwischen dem Krieg und der Revolution, die den zeitgeschichtlichen Hintergrund von *Trommeln in der Nacht* bildet, zu suchen und das Stück auf seine Beurteilung der Durchhalteideologie hin zu befragen.

Laut Regieanweisung spielt das Stück in einer Novembernacht, doch die Kämpfe in den Berliner Zeitungsvierteln, die das Drama leitmotivisch durchziehen, datieren die Handlungszeit auf den Januar 1919.²²¹ Kraglers

220 Die meisten Forschungsarbeiten beschäftigen sich mit der Kritik an der bürgerlichen Nachkriegs- als Kriegsgewinnlagesellschaft, dem Zeitbezug zur Revolution, den Männlichkeits- und Soldatenbildern, den intertextuellen Bezügen und dem parodistischen Stil: Jan Knopf: *Trommeln in der Nacht*. In: Walter Hinderer (Hrsg.): *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1984, S. 48–66; Jutta Kolkenbrock-Netz: *Geschichte und Geschichten in Brechts »Trommeln in der Nacht« (1922/53)*. In: Hartmut Eggert/Ulrich Profitlich/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990, S. 172–181.

221 Die erste Niederschrift des Dramas unter dem Titel *Spartakus* schloss Brecht unmittelbar nach dem Januaraufstand der Spartakisten ab. Seine Uraufführung erlebte das Drama, noch unterteilt als »Komödie«, allerdings erst am 29. September 1922 in den Kammertheatern in München; am 20. Dezember wurde es am Deutschen Theater in Berlin inszeniert. Im selben Jahr erschien es als Buchausgabe im Drei Masken Verlag, die einige wenige Änderungen gegenüber den beiden Inszenierungen beinhaltet, etwa ein verstärktes Berlin-Kolorit. Sie bildet die Grundlage für folgende Aufführungen der 1920er-Jahre. 1953 fertigte Brecht eine neue Fassung für die Suhrkamp-Ausgabe mit umfangreicheren Änderungen vor allem im vierten Akt an. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird die Fassung von 1922 zugrunde gelegt, weil die von 1953 auf Entwick-

Verlobte Anna, die Tochter der Familie Balicke, die durch die Produktion von Geschosskörben im Krieg reich geworden ist, soll einen Geschäftspartner des Vaters, den rücksichtslosen ›Kriegsschieber‹ Friedrich Murk heiraten, von dem sie ein Kind erwartet. Gerade am Abend der Verlobung kehrt der totgeglaubte Kragler überraschend aus seiner mehrjährigen afrikanischen Kriegsgefangenschaft heim²²² und fordert seine Braut zurück. Seine Heimkehr, die auf Handlungsebene eigentlich einen Umschwung in Aussicht stellt, führt zunächst zu keiner Veränderung. Die Familie weist ihn zurück, da seine Reintegration die Geschäftsbeziehung zwischen Balicke und Murk sowie allgemein die neue familiäre Ordnung gefährden würde. Die Männer der Familie bestreiten Kraglers Anspruch auf Anna wegen der langen Abwesenheit: »Sie sind vier Jahre fortgewesen, sie hat vier Jahre gewartet. Wir haben vier Jahre gewartet. Jetzt ist's Schluss und es ist gar keine Aussicht mehr da für Sie.«²²³ Frau Balicke speist Kragler mit kaiserlichen Losungen ab: »Lerne leiden, ohne zu klagen!«, »Unser Kaiser hat gesagt: Lerne leiden ohne zu klagen!« oder »Und der Kaiser hat gesagt: Stark sein im Schmerz.«²²⁴ Die Parolen von Beherrschtheit und Tapferkeit, welche die Frontkämpfer im Krieg zum heroischen Weiterkämpfen und Durchhalten animieren sollten, werden hier instrumentalisiert, um Kragler von der Unmöglichkeit, Anna zurückzugewinnen, zu überzeugen und den von der Familie verlangten Verzicht in eine preußische Tugend umzudeuten. Darüber hinaus brandmarkt Balicke, um den Ausschluss des Heimkehrers aus der Familie zu rechtfertigen, alle ehemaligen Kombattanten als Verbrecher und unliebsame, randalierende Revolutionäre:

Die Zeiten sind unsicher. Der Krieg ist zu Ende. [...] Die Demobilisation schwemmt Unordnung, Gier, viehische Entmenschung in die Oasen friedlicher Arbeit. [...] Unsichere Existenzen mehren sich, dunkle Ehrenmänner. Die Re-

lungen reagiert, die nichts mehr mit dem Ersten Weltkrieg oder der Novemberrevolution zu tun haben. Zur Text-, Aufführungs- und Wirkungsgeschichte vgl. den Kommentar der Herausgeber zu *Trommeln in der Nacht* in Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe I: Stücke 1. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin u.a. 1989, S. 549–559.

222 Da Kragler noch die blaue Uniform trägt (vgl. Brecht: *Trommeln in der Nacht*, S. 186), ist davon auszugehen, dass er schon kurz nach Kriegsausbruch gefangen genommen wurde. Insgesamt ist Kragler seit drei oder vier Jahren vermisst (vgl. z.B. ebd., S. 177 und 179).

223 Ebd., S. 187.

224 Ebd., S. 188, 195 und 196. Die Worte »Lerne leiden, ohne zu klagen« werden nicht Kaiser Wilhelm II., sondern Kaiser Friedrich III. nachgesagt.

gierung bekämpft zu lau die Aasgeier des Umsturzes. [...] Die aufgepeitschten Massen sind ohne Ideale. Das Schlimmste aber, ich kann es hier sagen, die Frontsoldaten, verwilderte, verlotterte, der Arbeit entwöhnte Abenteurer, denen nichts mehr heilig ist.²²⁵

In der kleinbürgerlichen Welt Balickes ist Helden- und Soldatentum keine Auszeichnung, sondern wird als Makel ausgelegt, weil es keinen finanziellen Profit bringt.²²⁶ Die fehlende Anerkennung für die Frontkämpfer legitimiert er, indem er Soldaten und Revolutionäre apodiktisch gleichsetzt und das Gefahren- und Störungspotential ehemaliger Kombattanten heraufbeschwört. Die Verurteilung Kraglers zum Aufrührer und Marodeur *a priori* zwingt Kragler letztendlich, der Gleichsetzung von Soldat und Revolutionär zu entsprechen und sich den Aufständischen anzuschließen. Sein Entschluss hat indes nichts mit umstürzlerischem Gedankengut zu tun, sondern ist getragen von dem Wunsch, seinen Kummer über den Verlust Annas in Alkohol zu ertränken. Deshalb landet er in der Schnapsdestille. In gewisser Weise beherzigt er die kaiserliche Maxime der Selbst- und Affektkontrolle, wenn er, zwar resigniert, die geforderte fatalistische Haltung auf seinen Alkoholkonsum ummünzt:

Kann man das Militär abschaffen oder den lieben Gott? Kann man es abschaffen, daß es Leiden gibt und die Qualen, die die Menschen den Teufel gelehrt haben? Man kann es nicht abschaffen, aber man kann trinken.²²⁷

Im Kreis der Revolutionäre ergeht es Kragler nicht anders als bei Balickes, weil er auch dort nur als Soldat und Revolutionär wahrgenommen wird. Zum einen fordern seine Trinkkumpanen ihn immer wieder auf, von seinen Kriegserlebnissen in Afrika zu berichten. Zum anderen bedrängen sie ihn, sich an der Revolution zu beteiligen, denn einen Artilleristen können sie beim Sturm auf die Zeitungsviertel gut gebrauchen. Glubb als ihr (Wort-)Führer zitiert ähnliche Devisen wie Frau Balicke:

Dir ist ein kleines Unrecht geschehen. Sage ja und schlucke es. Halte dich ruhig, wenn sie dir die Haut abziehn, sonst geht sie entzwei, es ist deine einzige. [...] Ach Gott, ein kleines Unrecht! [...] Ja, ihr seid etwas im Branntwein erstickt,

225 Ebd., S. 182.

226 Balicke zu Kragler: »Und Sie waren ein Held? Wird im Geschichtsbuch stehen. Im Hauptbuch steht aber nichts. Deshalb wird der Held wieder nach Afrika gehen.« (Ebd., S. 203)

227 Ebd., S. 216f.

sie haben euch etwas mit Kolben gestoßen, man hat euch ja mit Kanonen und Säbeln abgeschlachtet, etwas beschissen und ein wenig bespien.²²⁸

Glubb bagatellisiert das Grauen des Kriegs und ermahnt Kragler, nicht zu kapitulieren, sondern sich dem Kampf gegen das Regime anzuschließen. Dieser lässt sich zwar rekrutieren, doch beteiligt er sich lediglich wegen der Aussicht auf den Tod: »Auf die Barrikaden mit dem Gespenst! [...] Schlußmachen ist besser als Schnaps. Es ist kein Spaß. Verschwinden ist besser als schlafen.«²²⁹ Der Krieg, dem Kragler endlich entflohen war, setzt sich nun in der Revolution mit anderen Mitteln fort.²³⁰ Glubb, der an der Spitze der kleinen revolutionären Gruppe steht, erscheint als Befehlshaber, der seine Soldaten an die Kriegsfront schickt, wenn er ruft: »An die Maschinengewehre mit euch!«²³¹ Die Parallelisierung von Krieg und Revolution wird im Drama außerdem über die Bildlichkeit und andere technische Theatermittel unterstützt: Zum einen nutzt Kragler zur Beschreibung sowohl der in Afrika stationierten Soldaten als auch der in den Zeitungsvierteln randalierenden Revolutionäre das Bild ertrunkener Katzen.²³² Allgemein spielt die Wassermetaphorik in beiden Fällen eine bedeutsame Rolle.²³³ Zum anderen erinnert die Gestaltung der Auftritte Kraglers an das Genre des Frontstücks. Jedes Mal, wenn er den Raum betritt, lodert die Revolution im Hintergrund auf und wirkt sich auf das Interieur aus. Der rote Mond als ihr Symbol scheint auf, Wind, der ebenfalls mit der Revolution assoziiert ist, weht herein, Kerzen flackern.²³⁴ Wie

228 Ebd., S. 218.

229 Ebd., S. 219.

230 Im ersten Akt ist explizit die Rede von »Bürgerkrieg« (ebd., S. 183); später spielt Kragler mit der Wendung »ich bin ein Schwein und das Schwein geht heim« (ebd., S. 228) auf den im Ersten Weltkrieg gebräuchlichen Begriff »Frontschwein« an, der häufig ironisch oder abwertend anstelle von »Frontsoldat« verwendet wurde. Hillesheim: Bertolt Brechts Hauspostille, S. 224, weist ferner darauf hin, dass die Zeitangabe »fünfter Lenz« (V. 1) in der *Ballade des toten Soldaten* dem Jahr 1919 entspricht und die bayerischen Räteaufstände im Frühjahr dieses Jahres referenziert. Auf diese Weise skizziert auch die *Ballade* die Revolution als Krieg bzw. als kriegsähnlichen Zustand.

231 Brecht: Trommeln in der Nacht, S. 218.

232 Vgl. ebd., S. 214 und 228.

233 Vgl. ebd., S. 197 (»Schwimmhäute zwischen den Fingern«), 214 (»Ich bin in einem Lehmloch gelegen. Wie Aas in fauligem Wasser. Wir pumpen Wasser [...]. Und dann glotzen wir den Himmel an, ein Stück wie ein Regenschirm, immer dunkel wie eine Lache, aber wir hatten ohnedies die Wassersucht, weil der Graben immer voll war«), 220 (»er schwamm tüchtig, kam aber nicht mehr hoch«) und 221 (»Bist du ein Fisch, daß du nach Luft schnappst?«).

234 Vgl. paradigmatisch seinen Auftritt im zweiten Akt (ebd., S. 191).

in den Frontstücken der Krieg ist in *Trommeln in der Nacht* die Revolution aus dem Bühnenraum ausgeschlossen und gleichzeitig über akustische und visuelle Elemente sichtbar.

Indem Kragler nun stetig die Beherrschtheits- und Tapferkeitsparolen der anderen Figuren, wenn auch aus anderen Gründen, befolgt, kommt er dem Tod immer näher. Sein Weg, der ihn vom Haus der Balickes über die Picadillybar und die Schnapsdestille in die Nähe der Zeitungsviertel führt, ist ein Durchhalten zum Tode. Wahrscheinlich würde das Drama auch im Tod des Protagonisten enden, wenn der fünfte Akt nicht die Wendung brächte, die in erster Linie Anna angerechnet werden muss. Nach ihrem nächtlichen ›Walkürenritt‹, so der Titel des dritten Akts, trifft sie schließlich auf ihren Geliebten und rettet ihn. Er lässt ab von den Unruhen und folgt Anna in das »große, weiße, breite Bett«.²³⁵ Das Heim wird die öffentlichen Räume, in denen das Drama spielt – die Lokale (Akte II und IV) und die Straße (Akte III und V) –, ablösen, sodass diese den Charakter von Transiträumen annehmen, und auch die Nacht, die als Zwischenzeit zwischen Abend und Morgen ebenso als Schwelle verstanden werden kann, weicht mit dem Zueinanderfinden von Kragler und Anna einem neuen Tag. Die Heimkehr Kraglers erscheint als finale Station auf seiner Odyssee, die ihn von Afrika über Spanien nach Berlin, vom Krieg über die Revolution ins bürgerliche Leben führt. Von den Revolutionären wendet sich Kragler ab, weil er seine Existenz, die mit Anna nun eine Perspektive hat, nicht für deren Ideale opfern will: »Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen?«²³⁶ Indem Kragler den Helden- bzw. Opfertod verweigert, emanzipiert er sich unter Verweis auf das christliche Opferlamm von der ihm während Krieg und Revolution zugeordneten Rolle: »Ich bin kein Lamm mehr. Ich will nicht verrecken.«²³⁷ Diese Umkehr unterscheidet den Protagonisten von *Trommeln in der Nacht* letztlich vom toten Soldaten der *Ballade*. Wie dieser ist Kragler, der von Balickes zunächst totgeglaubt war,²³⁸ von Vater Balicke und Murk auch immer wieder für tot erklärt wird, von den Toten

235 Ebd., S. 229. Das Bett, das so prominent genannt wird, verweist als Erkennungssymbol zwischen Odysseus und Penelope auf die *Odyssee*.

236 Ebd., S. 228.

237 Ebd., S. 225.

238 Obwohl totgeglaubt, sucht Kragler die Familie in deren Gedanken heim und seine potentielle Rückkehr schwebt wie ein Damoklesschwert über ihr; auch seine Photographie steht noch in der Stube (vgl. ebd., S. 180f.). Als Verschollener ist er anwesend und abwesend zugleich.

auferstanden.²³⁹ Wie dieser wird er von der Gesellschaft, sei es von der bürgerlichen Familie, sei es von den Revolutionären, weiterhin nur in seiner soldatischen Identität wahrgenommen. Anders als der tote Soldat der *Ballade* aber wehrt er sich mit Annas Unterstützung gegen die Vereinnahmung, legt sein Soldatendasein ab, verlässt die Barrikaden und kehrt in ein ziviles Leben zurück.²⁴⁰ Wo der Soldat der *Ballade* im »Morgenrot« dem »Heldentod« entgegensieht (V. 74 und 76), kehrt Kragler im Morgengrauen endgültig heim. Während also der Soldat der *Ballade* durchhalten muss, bis ihn der Tod (vorübergehend) erlöst, wird Kragler der Ideologie weiter keine Folge leisten. Er überwindet den sprichwörtlichen Kadavergehorsam des Soldaten aus der *Ballade*.

Die Kritik in *Trommeln in der Nacht* richtet sich tatsächlich gegen jegliche Form der Idealisierung.²⁴¹ Brecht dekonstruiert die romantische Verklärung sowohl anhand unterschiedlicher Themen wie Krieg, Revolution und Ehe²⁴² als auch auf formaler Ebene mithilfe intertextueller, parodistischer Anspielungen und der Desillusionierung der Bühnenillusion. Bezeichnend für die Entromantisierung des Kriegs ist Kraglers Bericht von Afrika, der sich den Anschein einer heroischen Erzählung geben will:

KRAGLER *prahlend in bitterem Spaß*: Ich bin in Afrika gewesen... Es gibt viel Sonne da. Wir haben Neger totgeschossen, Mann, und... so weiter. Wir haben auch Straßen gepflastert. Wir waren in Viehwägen hinuntergekommen. [...] Ja, Afrika. *Stille*. Die Sonne, die brannte den Kopf aus wie eine Dattel, unser Gehirn war wie eine Dattel, wir schossen Neger ab, immer in die Bäuche, und pflasterten und ich hatte die Fliege im Kopf, meine Lieben, wenn ich kein Gehirn mehr hatte, und sie schlugen mich oft auf den Kopf. [...] Vorher? Ich bin in einem Lehmloch gelegen. Wie Aas in fauligem Wasser. Wir pumpeten Wasser. Wir glotzten die Zeit an. Sie ging nie. Und dann glotzten wir den Himmel an, ein Stück wie ein Regenschirm, immer dunkel wie eine Lache, aber wir

239 Im Krieg wurde Kragler versprengt (ebd., S. 179), sodass auch das Bild des Ausgrabens in der *Ballade* für ihn in Anspruch genommen werden kann.

240 Auch Hillesheim: Bertolt Brechts Hauspostille, S. 223, und Mohi-von Känel: Kriegsheimkehrer, S. 175, deuten Kragler als Gegenentwurf zum Soldaten der *Ballade*.

241 Das suggeriert schon das Plakat mit dem Spruch »Glottz nicht so romantisch«, das laut Bühnenanweisung im Zuschauerraum aufzuhängen ist (Brecht: *Trommeln in der Nacht*, S. 176; den Satz wiederholt Kragler am Ende des Dramas [ebd., S. 229]).

242 Das Sujet der Ehe wird hier ausgespart, da es vom »Durchhalten« zu weit wegführt. Zu besprechen wären an dieser Stelle etwa im ersten Akt die Verbannung von Annas Warten in die Sphäre des Romanesken, im dritten Akt der persiflierte »Walkürenritt« Annas und im fünften Akt die unromantische Zusammenkunft zwischen Anna und Kragler; ausführlicher bei Knopf: *Trommeln in der Nacht*, S. 58–60; Kolkenbrock-Netz: *Geschichte und Geschichten*, S. 176–178.

hatten ohnedies die Wassersucht, weil der Graben immer voll war. [...] Also sie [die Zeit] ging nie, wir konnten nichts tun als stinken. Wir verteidigten die Heimat, die Steine und das andere, und ich verteidigte alles, den Himmel und den Boden und das Wasser und – alles.²⁴³

Kragler ist nicht in der Lage, seine Kriegserfahrung in eine sinnstiftende Erzählung zu überführen. Seine Erlebnisse bringt er weder in eine »lineare zeitliche Abfolge« noch in eine »logisch-kausale Struktur«.²⁴⁴ Die Pausen, Ellipsen und Wiederholungen sowie die parataktische Reihung der Sätze verweisen auf die Unerzählbarkeit des Kriegs und verunmöglichen eine heroische Überformung.²⁴⁵ Sie markieren die Absurdität der Kriegsideologie, in der »alles« verteidigt werden soll, ohne dass dieses »alles« definiert werden könnte. Außerdem evoziert Kragler den Stillstand, das tagelange Nichtstun, die Passivität, ja die Lethargie der Soldaten, die durch den Vergleich mit dem Aas dem Totenreich näher zu sein scheinen als den Lebenden. Die Überlebtheit militärischen Heldentums im Ersten Weltkrieg ironisiert Brecht an anderer Stelle mithilfe der Wendung »Mit dem Schild oder auf dem Schild«, das die spartanischen Mütter ihren in den Krieg ziehenden Söhnen nachgerufen haben sollen und das zu entschlossenem Kampf bis zum Sieg oder zum Tod auffordern sollte. In *Trommeln in der Nacht* verwendet Brecht den Spruch zwei Mal und immer grammatikalisch falsch: »Mit dem Schild oder auf *den* Schild!« und »mit dem Schild oder *ohne* dem Schild«.²⁴⁶ Die Opferideologie des Ersten Weltkriegs, zu der auch das »Durchhalten um jeden Preis« zählt, stellt Brecht auf diese Weise als falsch verstandenes, weil obsoletes Heldentum aus. Das Durchhalten des Soldaten wird in *Trommeln in der Nacht* kurzum als sinnloses

243 Brecht: *Trommeln in der Nacht*, S. 213f.

244 Kolkenbrock-Netz: *Geschichte und Geschichten*, S. 178.

245 Kraglers Unvermögen, von seinen Kriegserlebnissen zu erzählen, scheint Walter Benjamins Idee der »Erfahrungsarmut« vorwegzunehmen. Trotz der Tatsache, dass die Kriegsteilnehmer »eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht« haben, so Benjamin 1933 in seinem Aufsatz *Erfahrung und Armut*, sei »die Erfahrung [...] im Kurse gefallen«: »Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen verstummt aus dem Felde? Nicht reicher: ärmer an unmittelbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre später in der Flut der Kriegsbücher ergossen hat, war alles andere als Erfahrung, die vom Mund zum Ohr strömt.« (Walter Benjamin: *Erfahrung und Armut*. In: *Gesammelte Schriften* II.1. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 213–219, hier S. 214) Benjamin diagnostiziert den Soldaten eine Kriegserfahrung, die aufgrund ihrer Neuartigkeit und Ungeheuerlichkeit sprachlich nicht zu verarbeiten und somit nicht erzählbar sei.

246 Brecht: *Trommeln in der Nacht*, S. 219 und 228 (Hervorh. d. Verf.).

Weitermachen um leerer Ideale willen verurteilt, das den »Helden« in den Tod treibt.

1922 uraufgeführt, steht *Trommeln in der Nacht* am Anfang der sehr produktiven Heimkehrerndramatik der Zwischenkriegszeit. Auf Brechts Heimkehrerstück folgten viele weitere, wie etwa Ernst Tollers *Der deutsche Hinkemann* oder Leonhard Franks *Karl und Anna*. Den stärksten Einfluss übte es wohl auf Gerhard Menzels *Toboggan* aus.²⁴⁷ Der bis zur Uraufführung seines spätexpressionistischen Schauspiels am 14. Februar 1928 im Dresdner Staatstheater völlig unbekannte, aus Schlesien stammende Menzel, Frontsoldat und später Kinobesitzer, wurde mit *Toboggan* schlagartig berühmt, erhielt sogar den Kleist-Preis. Die Umwidmung der Durchhalteformel auf die Heimkehr teilt *Toboggan* mit *Trommeln in der Nacht*,²⁴⁸ allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Protagonist des Dramas, das aus acht lose miteinander verbundenen Bildern besteht, ist der Hauptmann Hans Toboggan, der an der Front, vermutlich in Russland, gleich zu Beginn des Dramas durch einen Granatsplitter schwer verwundet wird. Der Arzt erklärt ihn zum »Moriturus«,²⁴⁹ der nur noch wenige Minuten zu leben habe. Toboggan aber lehnt sich entschieden gegen den Tod auf: »Toboggan verweigert dem Tode den Gehorsam«, »Moriturus lebt!«²⁵⁰ Er klammert sich ans Leben, weil er im Augenblick des Todes erkennt, sein Leben bisher vergeudet zu haben, und gleichzeitig eine Lebenssteigerung erfährt.²⁵¹ Umgehend will er seine Position als Kommandeur im Gefechtsstand wieder einnehmen. Nachdem man ihm dort aber zu verstehen gibt, dass er überflüssig sei und man ihn ersetzt habe, tritt er die Heimreise an, die ihn in drei Bildern über eine Lastwagenkolonne auf dem Rücktransport, einen Wartesaal am Bahnhof und eine Zugfahrt führt, bis er im vor-

247 Gerhard Menzel: *Toboggan*. Drama. Potsdam 1928. Das Stück wurde in unterschiedlichen Fassungen gespielt, zugrunde gelegt wird die Buchausgabe von 1928, die einige, von Theatermachern angeregte Änderungen gegenüber der Urfassung enthält. Gerade verglichen mit *Trommeln in der Nacht* ist *Toboggan* in der Forschung unterrepräsentiert.

248 Wörtliche und stoffliche Parallelen listet Konrad Feilchenfeldt: Bertolt Brecht. *Trommeln in der Nacht*. Materialien, Abbildungen, Kommentar. München 1976, S. 34–42. Die offensichtlichste Entsprechung betrifft den Namen der Verlobten: Anna.

249 Menzel: *Toboggan*, S. 18.

250 Ebd., S. 26 und 32.

251 Vgl. dazu das zweite Bild (ebd., S. 13–36, vor allem S. 14, 24–28 und 32). Der Topos des versäumten Lebens erinnert an Dramen des *Fin de Siècle*, etwa Hugo von Hofmannsthal's *Gestern* (1891) oder *Der Tor und der Tod* (1893). Zu denken ist auch an Friedrich Nietzsches »Übermensch«, der sich durch einen Überschuss an Lebenskraft auszeichnet. Wegen seines Überlebenswillens bezeichnet Mohi-von Känel: *Kriegsheimkehrer*, S. 72, Toboggan als »Inkarnation des Übermenschens«.

letzten Bild seine Verlobte erreicht. Sowohl bei den anderen, rückreisenden Soldaten als auch bei Anna, die sich bereits einem neuen Liebhaber zugewandt hat, stößt er auf Ablehnung, weil niemand sich dem Beinahe-Toten annehmen will: Das Leben weicht von ihm zurück. Toboggan stirbt schließlich vereinsamt in einem öffentlichen Park während einer eisigen Winternacht. Insgesamt ist der Realitätsstatus der Handlung ungeklärt und es bleibt offen, ob Toboggan die eigentlich tödliche Verwundung überlebt oder ob er als Geist umherspukt. Einerseits wird er von anderen Figuren bemerkt, andererseits strahlt er etwas Unheimliches aus, alle fürchten sich vor ihm, es ist immer düsteres Licht und es herrscht eine gespenstisch-traumhafte Szenerie.

Der Topos des Durchhaltens wird pointiert in den ersten drei Bildern, die an der Front situiert sind, eingeführt und zunächst an das Soldatentum gekoppelt. Menzel skizziert einen Krieg, der von Maschinen geführt wird und räumlich gesehen statisch bleibt. Der Befehl an die Soldaten lautet, wie in den Frontstücken, die Stellung auf verlorenem Posten zu halten und unter keinen Umständen zu weichen.²⁵² Mit den ersten Verwundungen erhält das ›Durchhalten‹ eine weitere Bedeutungskomponente und meint im Zuge dessen auch, nicht dem Schmerz und dem Tod zu erliegen.²⁵³ Der verwundete Toboggan ermahnt die Verletzten, sich eingeschlossen, nicht nachzugeben. Das Durchhalten erweist sich in *Toboggan* in der Konsequenz als ein trotziges Aufbäumen gegen den Tod, das in der Hauptfigur personale Gestalt gewinnt. Seine auf die Ausmusterung folgende Irrfahrt nach Hause gleicht demnach einer Flucht vor dem Tod, während der Toboggan, um nicht zu sterben, »nicht schwach werden«²⁵⁴ und sich »nicht unterkriegen [lassen]«²⁵⁵ darf, während der er »[s]charf aufpassen, auf der Hut sein, immer auf dem Posten«²⁵⁶ sein muss. Umgekehrt deutet Toboggan seinen einsamen Tod am Ende des Dramas als Folge der »Schwäche, die [ihn] straucheln macht«.²⁵⁷

Toboggans Aus- und Durchhalten – zunächst an der Front, dann als Kampf gegen den Tod, der gleichsam eine Konsequenz aus dem ›Durchhalten auf verlorenem Posten‹ ist, weil es die Soldaten überhaupt erst zur

252 Vgl. Menzel: Toboggan, S. 25, 27 und 38.

253 Vgl. ebd., S. 11f., 47f. und 50f.

254 Ebd., S. 60.

255 Ebd., S. 71.

256 Ebd., S. 83.

257 Ebd., S. 108.

Zielscheibe macht – lässt sich zuvorderst verstehen als eine Kritik an der Opferideologie des Ersten Weltkriegs, nach der die Soldaten ihr Leben für das Vaterland lassen sollten. Unverhohlen zeigt Menzel die Soldaten als kleine Rädchen in der Kriegsmaschinerie und lenkt den Blick auf die Austauschbarkeit eines jeden Einzelnen: Noch während Toboggan im Sterben liegt, streicht ihn der Oberst von der Liste einsatzfähiger Kombattanten – ganz anders als in Brechts *Ballade* – und besetzt seine Position neu. Der Wert des Soldaten bemisst sich im Krieg, so der Vorwurf des Autors, nur an seiner Kampfeskraft; das Individuum hinter der soldatischen Existenz interessiert hingegen nicht. Mehr noch, der versehrte Soldat verkommt in *Toboggan* zum Störfaktor, den die restlichen Kombattanten so schnell wie möglich loswerden wollen. Sie sind auf dessen unumkehrbares Ableben angewiesen, um den reibungslosen Ablauf der Operation zu gewährleisten, in der es weder Fehl- noch Doppelbesetzungen geben darf. Wenn Toboggan ›durchhält‹ und ›dem Tod seinen Gehorsam verweigert‹, dann gilt seine Insubordination folglich auch den militärischen Vorgesetzten. Vor diesem Hintergrund lässt sich Menzels Drama, so wie Brechts *Ballade des toten Soldaten*, auch als Kommentar auf den ›Kadavergehorsam‹ von Soldaten lesen. Der ›Moriturus‹ meutert, wohingegen sich die anderen Soldaten, die am Leben sind, unterordnen. Besonders deutlich wird dies im fünften Bild mit dem Titel »Wartesaal«, das des Nachts an einem Bahnhof spielt, wo unzählige Soldaten, manche schon seit Tagen, auf den Zug nach Hause warten.²⁵⁸ Die lange Wartedauer führt der Text auf die fehlende Beachtung der ›kriegsuntauglichen‹ Soldaten seitens der militärischen Führung zurück.²⁵⁹ Als sich herausstellt, dass der nächste Zug nicht halten wird, ruft Toboggan die Kameraden dazu auf, ihn eigenmächtig zu stoppen und die Rückkehr selbst zuwege zu bringen. Aus Angst vor Strafe lehnen sie Toboggans Vorschlag ab, woraufhin er spöttisch erwidert: »Euch kann man ja alle auf einen Haufen legen und darunter Feuer anmachen, da habt ihr noch nicht einmal etwas einzuwenden dagegen. Wie? Vielleicht ist euch das noch eine Ehre obendrein?«²⁶⁰ Das Durchhalten, unter das sich die Soldaten im Krieg pflichtbewusst fügen, verkehrt Men-

258 Der Zug steht in *Toboggan* für den Versuch des Protagonisten, dem Tod ein Schnippen zu schlagen: Im vierten Bild vergleicht er das Leben mit einer Zugfahrt, den Tod mit der Aufforderung zum Aussteigen. Überleben könne man, so erläutert er weiter, mit einer List, indem man aussteige und heimlich an anderer Stelle wieder einsteige (vgl. ebd., S. 48f.).

259 Vgl. ebd., S. 54f.

260 Ebd., S. 71.

zel anhand der Figur Toboggans ins Gegenteil und stilisiert es zur Überwindung des bedingungslosen Gehorsams, zumindest ab dem Moment, in dem sich Toboggan von der Front entfernt. Dies ist jedoch nicht mit dem Fehlen von Fremdbestimmung gleichzusetzen, orientiert sich Toboggan, fast wie ferngesteuert, im Durchhalten durchaus noch an einem von außen vorgegebenem Handlungsmodell. Gleichwohl: Während Toboggan das Durchhalten zu Beginn noch zitiert, um sich und seine Kameraden zum patriotischen Weiterkämpfen auch unter Inkaufnahme des eigenen Todes zu animieren, verliert das Durchhalten im Laufe des Texts allmählich seine militärisch-patriotische Grundierung. Das Durchhalten, das zunächst den Willen zum Weiterkämpfen im Feld bündelt und dadurch das Todesrisiko um ein Vielfaches steigert, emanzipiert sich zum Überlebenswillen schlechthin. Das Durchhalten ist demnach nicht, wie in *Trommeln in der Nacht*, mit der Fortsetzung des Kriegs in der Heimat verbunden, sondern es stellt nachgerade den Versuch dar, sich ihm zu entziehen und in das zivile Leben zurückzufinden. Die Erlösung und damit die finale Wende bleibt in *Toboggan* jedoch wegen der fehlenden Anerkennung durch die Frau, die Kragler in *Trommeln in der Nacht* im letzten Moment noch zuteilwird, aus.²⁶¹ Die Enttäuschung über Annas Abkehr hat Toboggans Durchhaltewille endgültig gebrochen. Resigniert lässt er ab von den Versuchen, wieder in die Gemeinschaft der Lebenden aufgenommen zu werden, und stirbt. Die Durchhalteideologie, die Toboggan vollauf als treibende Kraft verinnerlicht hat, besiegelt erst seinen Tod und kann ihn dann nur verzögern, nicht aber abwenden.

Mit *Toboggan* lehnt sich Menzel also insofern an Brechts *Trommeln in der Nacht* (und an seine *Ballade des toten Soldaten*) an, als er den Topos des Durchhaltens mit dem Thema der Heimkehr verknüpft. Aus dem totgeglaubten Kragler, der beinahe bis zum Tod »durchhält« und dann doch ins Leben zurückfindet, macht er eine Figur, die schon tot oder zumindest sterbend ist, deren Durchhalten sich sodann als (scheiternde) Rebellion gegen den Tod lesen lässt. Krieg und Sterben auf der einen Seite, Durchhalten und blinde Folgsamkeit auf der anderen sind in beiden Dramen – auf unterschiedlichste Weise – unlösbar ineinander verwoben. Der Tod, der auf das Durchhalten zwingend folgt bzw. potentiell folgen

261 Während Kragler das »große, weiße, breite Bett« (Brecht: *Trommeln in der Nacht*, S. 229) erwartet und die Aussicht auf Heimkehr seine Flucht in den Tod stoppt, kann sich Toboggan ein »warmes Bette« (Menzel: *Toboggan*, S. 110), stellvertretend für die Heimkehr, schon halb im Delirium, nur imaginieren.

kann, hat indes nichts Heroisches mehr; er erscheint vielmehr trost- und sinnlos. Somit stehen Brechts und Menzels Texte Paul Raynals *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* diametral entgegen, propagiert dieser geradezu das heroische Durchhalten, selbst wenn es in den Tod mündet, wie im Folgenden ausgeführt werden soll.

V.2.2. Durchhalten zur Wiederauferstehung: Paul Raynal

Die Tragödie *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* des *écrivain-combattant* Paul Raynal²⁶² – er war stationiert in Frankreich und im Orient – ist das »meistgespielte Weltkriegsdrama in Europa«.²⁶³ Uraufgeführt wurde es am 1. Februar 1924 an der Comédie Française, in der Folgezeit wurde es international ca. 9000 Mal gegeben.²⁶⁴ 1926 kam es in Deutschland unter dem Titel *Das Grab des unbekannten Soldaten* auf die Bühne, wo es als »erstes »richtiges« Kriegsstück seit 1918 wahrgenommen und diskutiert wurde«,²⁶⁵ 1928 dann auch in England. Im Gegensatz zu den ähnlich erfolgreichen Kriegsdramen *Journey's End* von Sherriff und *Die endlose Straße* von Graff und Hintze spielt *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* fernab der Front. Raynal inszeniert in seinem Stück stattdessen die auf wenige Stunden begrenzte Heimkehr eines Frontsoldaten nach vierzehnmonatigem Kriegseinsatz zu seiner Verlobten Aude und seinem Vater. Die Handlung ist auf den Oktober 1915 datiert, während der Herbstschlacht in der Champagne, mit der die Franzosen einen Durchbruch erzwingen wollten, den die Deutschen indes verhindern konnten. Der Heimkehrer in Raynals Text war ebendort eingesetzt.²⁶⁶ Wie aus den Gesprächen der Figuren hervorgeht, war ein Fronturlaub von mehreren Tagen geplant, während derer der namenlose Soldat Aude heiraten sollte. Wie sich allmählich herausstellt, musste er sich den Fronturlaub mit der Zusage, an einem Himmel-

262 Paul Raynal: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*. Tragédie en trois actes. 33. Aufl. Paris 1930.

263 O.A.: Raynal, Paul. In: Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv, <http://www.munzinger.de/document/00000011057>.

264 Vgl. ebd. Trotzdem ist Raynals Drama heute nahezu vergessen und wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung kaum behandelt. Instruktiv sind die Ausführungen bei Baumeister: *Kampf ohne Front?*; Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 237–250; sowie in erinnerungstheoretischer Perspektive Sachs/McCready: *Stages of Battle*, S. 45–49.

265 Baumeister: *Kampf ohne Front?*, S. 361.

266 Vgl. Raynal: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, S. 14f.

fahrtskommando teilzunehmen, erkaufen. Die bevorstehende, aller Voraussicht nach tödliche Mission verkürzt den Aufenthalt in der Heimat von vier Tagen auf vier Stunden. Die Heimkehr des Soldaten ist mithin nur eine vorübergehende, auf die der ›Heldentod‹ an der Front folgen wird. Auf äußere Handlung verzichtet Raynal gänzlich und er lotet diskursiv die Konflikte und Konfliktlösungen unter den drei Figuren aus. Ihre Gespräche drehen sich zuvorderst um eine sittliche, erhabene Haltung zum Krieg. Diesem Streben nach einem ethischen Verhaltensideal, das Gegenstand klassizistischer Dramen ist, korrespondiert eine neoklassizistische Ästhetik.²⁶⁷ Der Dreiakter orientiert sich formal insofern an der Regelpoetik der französischen Klassik, als die Einheit von Ort, Zeit und Handlung sowie von Ton und Stilhöhe streng gewahrt ist: Das Drama spielt in einer einzigen Nacht, wobei die Spielzeit nahezu der gespielten Zeit entspricht, in einem Landhaus in der französischen Provinz, Nebenhandlungen gibt es keine, und die drei Figuren sprechen im *genus grande* sowie mit viel Pathos, allerdings in Prosa, nicht in Versform. Lange, feierliche Monologe wechseln mit konflikthafter Stichomythien ab. Die neoklassizistische Formstrenge verbindet Raynal darüber hinaus mit einer allegorischen Anlage. In diese Richtung deutet schon der heroisch aufgeladene Titel *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*. Er spielt an auf das *Grabmal des unbekannten Soldaten* unter dem Pariser Triumphbogen. Dort ruht seit der feierlichen Zeremonie am 11. November 1920 bzw. seit der Beisetzung am 28. Januar 1921 die Leiche eines nicht identifizierten Soldaten als Stellvertreter aller verschollenen bzw. gefallenen Franzosen. Die Inschrift der Grabplatte lautet: »Ici / repose / un soldat / français / mort / pour la patrie // 1914–1918«. In der französischen Gedenkkultur sollte der *soldat inconnu* den heldenhaften, opferbereiten *poilu* verkörpern, der für das Vaterland sein Leben gelassen hat.²⁶⁸ Das im Titel des Dramas erwähnte Grab (»tombeau«) verweist metonymisch auf ihn. Bereits kurz nach seiner Bei-

267 Vgl. Sachs/McCready: Stages of Battle, S. 47.

268 Zur Genese, Heroisierung und Literarisierung des *Unbekannten Soldaten* vor allem mit Blick auf Frankreich vgl. Isabell Oberle/Stefan Schubert: Unbekannter Soldat (Version 1.0). In: Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét (Hrsg.): Compendium heroicum. Publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg. Freiburg 2018, DOI: 10.6094/hericum/unbekannter-soldat; Volker Ackermann: »Ceux qui sont pieusement morts pour la France...« Die Identität des Unbekannten Soldaten. In: Reinhart Koselleck/Michael Jeismann (Hrsg.): Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne. München 1994, S. 281–314; Jean-François Jagielski: Le soldat inconnu. Invention et postérité d'un symbole. Paris 2005.

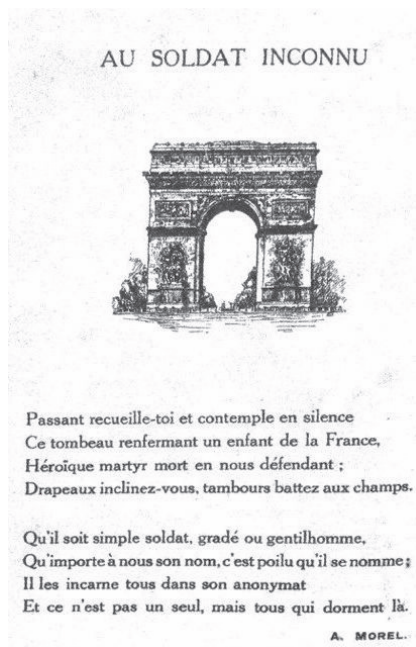


Abb. 4: Postkarte mit dem Gedicht *Au Soldat Inconnu* von Auguste Morel (o.J.), abgedruckt in: Jagielski: *Le soldat inconnu*, S. 142

setzung unter dem Triumphbogen hatte der *Unbekannte Soldat* in Frankreich ein enormes literarisches und künstlerisches Echo ausgelöst²⁶⁹ – neben Raynals Stück ist etwa das Gedicht *Au Soldat Inconnu* (o.J.) von Auguste Morel zu nennen, das als Postkarte erschien (s. Abb. 4) und auf diese Weise rasch innerhalb der französischen Gesellschaft verbreitet wurde.²⁷⁰

Raynal macht also eine Figur zum Protagonisten, die in der französischen Erinnerungspolitik selbst schon Allegoriefunktion hat. Im Drama steht er für alle gefallenen Soldaten Frankreichs.²⁷¹ Wenn der Protago-

269 Zu einer Übersicht über die literarische Produktion in Frankreich vgl. ebd., S. 202–214.

270 Zum Gedicht vgl. Oberle/Schubert: *Unbekannter Soldat*, o.A.

271 Vgl. dazu auch die Widmung des Stücks, welche die französischen Gefallenen adressiert: »A l'enfant de chez nous / Quinze cent mille fois sacré à tout cœur juste / Qui pour l'éternité / L'éternité française qu'il a faite / Dort et rêve sous l'Arc de Triomphe / Aux quatre vents sans fin / De la gloire du mystère de la douleur et de l'amour« (Raynal: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, S. 7). Die genannte Zahl von 1 500 000 entspricht in etwa den militärischen Verlusten Frankreichs.

nist stellenweise, insbesondere in der Anrufungsszene an die gefallenen Kameraden während der Verlobung, *pars pro toto* für seine gefallenen Kameraden spricht, bestätigt sich die vom Titel suggerierte Ineinssetzung des Protagonisten mit dem *Unbekannten Soldaten*. Die allegorische Lesart wird ferner dadurch nahegelegt, dass die Figuren mit Ausnahme Audes keine Namen tragen. Sie werden in den Regieanweisungen lediglich in ihrer Funktion für die jeweils anderen benannt: der Soldat als »le Soldat«, »le Fils« oder »Lui«, Aude entweder mit ihrem Namen oder als »la Petite« bzw. »Elle«, der Vater als »le Vieux« oder »le Père«. Einerseits schließt die Namenlosigkeit des Soldaten einmal mehr an das *Grabmal* an, andererseits verwandeln die fehlenden Namen die Figuren in Repräsentanten einer generationell bzw. geschlechtlich codierten Personengruppe: Der Soldat steht für die Frontsoldaten, Aude für die bangenden Frauen in der Heimat, der Vater für die Vätergeneration, die zu alt ist für den Kriegseinsatz. Bedenkt man außerdem den Heimatort des Autors, der aus Narbonne im Département Aude stammt, dann erweist sich der Eigenname der jungen Frau als Allegorie auf die französische Heimat. Die nächtliche Stimmung und das nur spärlich erleuchtete Zimmer abstrahieren, ganz ähnlich wie in Dumas' *L'éternelle présence* (s. Kap. IV.1.1), zusätzlich von einer konkreten Alltagsrealität und verleihen dem Geschehen eine mystische Qualität.

Mit der Bezugnahme auf das *Grabmal des unbekannten Soldaten* indiziert der Titel von Raynals Theaterstück eine Heroik, die in der unbedingten Hingabe und Opferbereitschaft des Soldaten für das Vaterland (»sacrifice«) begründet ist. Eine solche Bestimmung wird auch von den Figuren formuliert, etwa wenn Aude ausführt:

[C]elui qui est parti pour l'amour de la France, qui doit saigner pour que la patrie reste belle, qui râle pour qu'on ait le droit de recommencer à chanter un jour, qui chancellera pour protéger nos danses, qui sourit quand nous le pleurons.²⁷²

Held ist in *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* derjenige, der sich opfert, damit die Daheimgebliebenen in Sicherheit über- und weiterleben können. Personifiziert wird diese Opferbereitschaft in dem Protagonisten, der Frankreich seit vierzehn Monaten verteidigt, der sein Leben riskiert, um seine Heimat zu beschützen. Nicht zuletzt die gehorsame Befolgung der Rückberufungsorder und die Abreise an die Front in der Nacht seiner Verlobung, wo ihn der sichere Tod erwartet, beweisen seinen Opfermut.

272 Ebd., S. 163.

Während sich die Figuren im Text einig sind über das heroische Opfer der Soldaten, entspinnt sich zwischen Vater und Sohn eine Diskussion um die Beweggründe hinter dem Opfergeist, die einerseits einen Generationenkonflikt illustriert und andererseits das Heldentum im Text klarer konturiert. Der Vater vertritt eine überkommene, romantische Vorstellung von Krieg, Heldentum und Opfer, nach der sich die Kombattanten voller Vorfreude, in patriotischer Begeisterung und mit der Aussicht auf Ruhm und Ehre in den Kampf stürzen.²⁷³ Der Soldat hingegen weist jeglichen Idealismus von sich und führt an seiner statt ein nüchternes Arbeitsethos an:

La guerre a perdu son prestige. Et souviens toi comme il était puissant. On se la figure féroce et magnifique, dans sa pourpre brûlante de sang et de feu. Elle imposait, comme un soleil noir. A présent on lui donne son vrai nom: une corvée. La plus lourde, la plus monotone, la plus rebutante des corvées. Ce grand fauve superbe qu'on avait coutume d'imaginer, c'est surtout une morne bête de somme. Un jour, j'ai dit à mes camarades: »Peut être vous mettez sur ma tombe: *Mort d'ennui pour la Patrie.*« Et voilà cette fameuse guerre, beaucoup plus embêtante encore que terrible. Je ne la crains pas, et je l'abhorre. Je la fais, et je la méprise.²⁷⁴

Der Soldat skizziert einen Krieg ohne »Heldentaten«, einen langweiligen, abstoßenden Krieg, der seine einstige Monumentalität eingebüßt hat. Er entheroisiert und profaniert ihn, nimmt ihm jeglichen Zauber. Völlig unpräntiös schildert er, lediglich seinen Arbeitsdienst abzuleisten. Ruhm oder Patriotismus sucht man hier vergeblich. Der Soldat handelt schlicht aus einer verinnerlichten Pflicht als Staatsbürger gegenüber der Nation:

Ne suis je pas Français? Ignorais je qu'une guerre pouvait survenir? Je n'avais qu'à changer de patrie. Je connaissais très bien quel engagement je prenais en jouissant de la mienne. Je tiens avec probité ce que j'ai promis.²⁷⁵

Die Verpflichtung gegenüber der Nation ist indes nicht mit uneingeschränkter Vaterlandsliebe gleichzusetzen. Als einzige Sinnstiftung fungiert an dieser Stelle, wie auch für manche Frontstücke, etwa Sherriffs *Journey's End*, konstatiert wurde, die solidarisch-kameradschaftliche Überlebensgemeinschaft im Feld. Dort steht der eine für den anderen ein und übernimmt Verantwortung, weil nur eine einzige falsche Entscheidung fatale Folgen für alle anderen haben kann:

273 Vgl. ebd., S. 52–55.

274 Ebd., S. 53 (Hervorh. i.O.).

275 Ebd., S. 52.

Un soldat sait trop ce qu'est la Patrie. Là bas, elle apparaît dans son évidence. [...] C'est une solidarité. La seule qui justifie authentiquement ce nom, puisque la seule qui soit intégrale. Chacun est pleinement responsable de tous. La plus infime action de chacun peut retentir formidablement sur le destin de tous les autres. Je vivrai ou je mourrai, parce que le général commandant en chef, ou le guetteur de la tranchée voisine, ou mon capitaine, ou derrière moi quelque pointeur d'artillerie, a dit, ou vu, ou fait ceci ou ça. Suivant que je ferai telle chose ou telle autre, je sais que je tuerai, ou ruinerai, ou sauverai des gens de mon pays. Qui lâcherait pied sans crever de honte?²⁷⁶

Dass Aufgeben keine Option für die Frontsoldaten ist, liegt, so suggeriert es die abschließende rhetorische Frage, am Zusammenhalt der Gruppe. Aus ihm erwächst ein unerschütterlicher Wille, weiterzumachen, durchzuhalten und den Krieg bis zum Ende zu fechten: »Cette volonté sans illusions ne bronchera pas.«²⁷⁷ Zugleich betont der Text immer wieder, dass die Willensstärke des Soldaten das Ergebnis eines schweren inneren Kampfes ist. So beobachtet Aude im ersten Akt seinen bis zum Bersten angespannten Willen, der trotzdem nicht bricht,²⁷⁸ am Ende des zweiten Akts gibt er, sobald Aude einschläft, seinem Kummer nach und weint einsam, bevor er vor ihrem Erwachen wieder die Fassung zurückgewinnt,²⁷⁹ und am Ende des dritten Akts beichtet er, geschwächt und dem auf Standhaftigkeit basierenden Heldentum müde und überdrüssig zu sein: »Lui, *défaillant* Je n'en peux plus. [...] J'ai hâte de partir. [...] Je suis las d'être héroïque.«²⁸⁰ Die transgressive, agonale Selbstüberwindung des Soldaten und damit zusammenhängend seine Willenskraft (Agency) sind in *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* wie auch in den Frontstücken und den an *Enoch Arden* angelehnten Heimkehrerdramen zentrale Bestandteile der Heroisierung.

Einen Großteil der Reflexionen verwenden die Figuren im Drama sodann auf die Frage, welche Eigenschaften und welche Strategien es zur Selbstüberwindung braucht. Als Aude den Soldaten bittet, ihr das Geheimnis seiner Heroik zu verraten, erklärt er:

276 Ebd., S. 55f. Zur Kameradschaft vgl. auch Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 365; Fischer: The French Theater and French Attitudes toward War, S. 241.

277 Raynal: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, S. 55.

278 Ebd., S. 78: »Sur son front j'ai suivi le labeur de sa volonté bandée à se rompre. Elle a fini par être la plus forte.«

279 Vgl. ebd., S. 205.

280 Ebd., S. 279.

Il faut d'abord ne plus parler de fièvre, se faire calme devant les menaces du sort, rejeter cette fièvre qui corrompt tous les petits relâches jetés ça et là par lui, ainsi que des os à ronger. Il faut se dire, comme moi: il n'y a que le présent. Il faut tellement se le dire, avec une si ferme insistance, qu'on soit crédule enfin à son propre mensonge, c'est-à-dire que ce mensonge salubre devienne la vérité.²⁸¹

Ausschlaggebend für den Soldaten ist die hartnäckige Besinnung auf den Augenblick im Hier und Jetzt, der zum einzigen Bezugspunkt wird. Alles, was über die zeitlich und räumlich gebundene Gegenwart hinausgeht, existiert für ihn nicht. Der Soldat flieht aus der Realität des Grabenkriegs, ob er nun nah oder fern ist, in sein Inneres, das er sowohl zu einem heiligen Zufluchtsort (»sanctuaire«²⁸²) als auch zu seinem Herrschaftsgebiet stilisiert:

C'est que je dispose d'un pouvoir sans limites, dans le lieu où je donne fête: en moi. Par delà cette servitude étouffante où nous rampons, il nous reste un domaine immense, et c'est notre âme. Si on ne l'avait pas pour s'y réfugier! Mais ce refuge inexpugnable est plus grand que le monde. Partout ailleurs je suis, à présent, chétif, machinal, perdu. Je vais où l'on me dit d'aller. J'accours sitôt qu'on me fait signe. De loin on me siffle, je galope... Mais on m'accueille comme un enfant bien aimé dès que je reviens respirer l'air vierge de chez moi. Mais je suis libre autant qu'un monarque absolu, quand je rentre dans cet empire. Mais je gouverne cet univers comme un dieu. Je veux, et le passé s'anime, et mes souvenirs se lèvent comme des héros de romans. Les bruits du dehors n'osent pas s'approcher. Le présent se fait tout petit à mes pieds. L'avenir, sur mon ordre, a rebroussé chemin. J'arrête le temps. J'annule ce que me déplaît dans les choses survenues. Les destins marchent à mon service.²⁸³

Der Soldat zieht sich in sich selbst zurück und immunisiert sich gegen die Außenwelt. In seinem Inneren gestaltet er souverän und allmächtig eine weniger bedrohliche, süßere Realität. Was genau damit gemeint ist, führt Raynals Drama am Beispiel des Liebespaares vor. Es setzt spielerisch um, was der Heimkehrer als heroische Strategie formuliert. Dies betrifft zunächst den Krieg, mehr aber noch das Zeitempfinden. Den Krieg erklären der Soldat und Aude für nicht existent und sie imaginieren eine Gegenwart, in der er (noch) nicht ausgebrochen ist (»La guerre

281 Ebd., S. 120.

282 Ebd., S. 142.

283 Ebd., S. 90f. Die Ausführungen des Soldaten erinnern entfernt an einen Ausspruch Augustes in Pierre Corneilles *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1641) im fünften Akt, als er seine Verschwörer begnadigt und von Rache absieht: »Je suis maître de moi comme de l'Univers.« (Pierre Corneille: *Cinna*. Tragédie. In: *Œuvres complètes I. Textes établis, présentés et annotés* par Georges Couton. Paris 1980, S. 903–969, hier S. 966)

n'écartera pas«), und sprechen im Konjunktiv von ihm (»Si la guerre éclatait!...«).²⁸⁴ Die Verlobten erschaffen eine alternative Realität, mithin eine ›Lüge‹,²⁸⁵ die gleichwohl die Besinnung auf sich selbst, den Rückzug in die Innerlichkeit ermöglicht. Deshalb bezeichnet der Soldat diese Lüge als ›gesund‹ (»mensonge salubre«). Ganz ähnlich verfahren die beiden mit der vierstündigen Frist. Während Aude zunächst an der kurzen Dauer verzweifelt und stets an den kommenden Morgen, den Moment seiner Abreise, denkt, dehnt der Soldat sie zu einer Unendlichkeit aus und tut, als gäbe es keinen Morgen und keine Abreise:

LE SOLDAT, à sa fiancée	Je suis là, et vous vous plaignez!
AUDE	Là, pour quatre heures!
LE SOLDAT	Quatre heures! C'est interminable!
[...]	
AUDE	Ces quatre heures ne sont qu'à nous.
LE SOLDAT, <i>largement</i>	Eh bien, qu'elles soient immenses!
LE VIEUX	Si c'était de nous que ça dépendit!
LE SOLDAT	Ça dépend de nous seuls.
AUDE	Pauvre nuit, qui avance déjà!
LE VIEUX	A cinq heures et demie l'aurore fera signe.
LE SOLDAT	Je suis à moi jusqu'à l'aurore. Je n'entends pas souffrir d'avance. Jusqu'à l'aurore j'oublie tout. Désormais j'ignore ce qu'elle me réserve. J'apprendrai mon départ en la regardant. ²⁸⁶

Kurz vor Ende des Dramas ist es Aude und dem Soldaten wirklich gelungen, autonom über ihr Innenleben zu verfügen und die Realität aus ihrer so kurzen Zweisamkeit auszuschließen. Sie bemerken die Dämmerung nicht, wie es in der Regieanweisung heißt: »[...] on aperçoit sur le mur

284 Raynal: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, S. 123.

285 In der Arbeit von Leon Sachs und Susan McCready wird die ›Lüge‹ in Raynals Sinne als angemessene Erinnerungspraxis herausgearbeitet. Den Autoren zufolge lehne Raynal ein konventionelles Heldengedenken in Form von Paraden, Reden und Trauerfeiern als unpersönlich und herzlos ab, was sich als eine kritische Reflexion auf die gängige Erinnerungskultur um den *Unbekannten Soldaten* interpretieren ließe. Raynal fordere vielmehr eine Erinnerung, die eine echte Affizierung bewirke und sich dafür der Imagination wie der Fiktion bediene (vgl. Sachs/McCready: *Stages of Battle*, S. 45–49).

286 Raynal: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, S. 68–70; vgl. auch im zweiten Akt: »ELLE Qu'elle heure est-il? – LUI Quatre heures à peine. – ELLE Plus que trois heures! – LUI, *rectifiant* Encore trois heures! – ELLE, *souriant* Oui, c'est vrai.« (Ebd., S. 127)

du fond, aux six carreaux livides de la fenêtre, l'aurore, la terrible et la lugubre aurore. Lui et Elle ont les yeux fermés. Ils ne la voient pas. Ils l'ont oubliée.«²⁸⁷ Doch irgendwann kommt für die beiden der Moment, in dem sie der Wirklichkeit wortwörtlich in die Augen blicken müssen:

Elle ferme les yeux.

ELLE Dormir!

LUI Rouvre les yeux!

ELLE Pour voir l'aurore?²⁸⁸

Dem aufziehenden Morgen stehen sie letztlich machtlos gegenüber, die Flucht aus der Realität ist nicht mehr möglich. Zu diesem Zeitpunkt erfordert es also nicht mehr die Besinnung auf sich selbst, sondern ein stoisches Fügen in das Unvermeidliche. Die Heroik des Soldaten in *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* hat folglich zwei Komponenten: auf der einen Seite der eskapistische Rückzug auf sich selbst, wenn es die Pflicht zulässt, auf der anderen Seite jedoch, wenn die Pflicht ruft, die fatalistische Akzeptanz der Order. In der zuvor zitierten Passage über die ›mensonge salubre‹ war bereits die Rede von einer inneren Ruhe oder Gelassenheit im Angesicht des bedrohlichen Fatums (›se faire calme devant les menaces du sort‹), später räumt der Soldat nüchtern ein: ›Le sort a prononcé.«²⁸⁹ Aude wiederum bescheinigt ihm explizit eine fatalistische Haltung, wenn sie anerkennt, dass er sich ergeben in sein Los fügt.²⁹⁰ Rüstungsmetaphern verbildlichen die Unempfindlichkeit und Widerstandsfähigkeit des Soldaten: ›Je l'avais [le cœur] revêtu d'une forte armure.«²⁹¹ Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass sich der Soldat, ebenso wenig seine Kameraden, nie über die Leiden beklagt, nie mit seiner Aufopferung prahlt – im Gegensatz zu den früheren Kriegen, in denen die Kombattanten stets großes Aufhebens um ihre ›Heldentaten‹ gemacht hätten.²⁹² Dieses demütige, bescheidene Schweigen (›silence‹, ›mutisme«²⁹³) bildet ein weiteres Element des Heldenmodells und wird von Aude, die als Allegorie

287 Ebd., S. 195.

288 Ebd., S. 198.

289 Ebd., S. 179.

290 Vgl. ebd., S. 77f.

291 Ebd., S. 432; ähnlich auch S. 146.

292 Vgl. ebd., S. 70–80.

293 Ebd., S. 78 und 79.

Frankreichs stellvertretend für alle Franzosen und Französinen spricht, voller Pathos glorifiziert:

Voilà le héros selon mon cœur, le merveille suprême qu'une race exquise et sublime a mis dix siècles à fleurir, la préférence de la France! Et ils sont un million comme ça, qui, depuis des jours dont on perd le compte, saignent pour nous des quatre veines, et qui ne se racontent pas!²⁹⁴

Opferbereitschaft und Kameradschaftlichkeit, Pflicht- und Verantwortungsbewusstsein, Selbstbeherrschung und Affektkontrolle, Fatalismus und Demut sowie ein unerschütterlicher Durchhaltewille prädisponieren den Soldaten in *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* zum Helden, allerdings zu einem Helden, der den Krieg verabscheut. Zwar mögen die kriegskritischen bis pazifistischen Ansichten des Soldaten seinen Heldenstatus gefährden, doch bezieht er gerade daraus die Legitimation des Weitermachens und Durchhaltens bis zum Tode. Sein Ziel ist es letzten Endes, den Krieg mit sich in den Abgrund zu reißen und für immer zu verbannen: »La guerre, qui nous assassine, nous l'entraînerons avec nous dans le trou, nous l'y garderons.«²⁹⁵ Frankreich solle aus dem Grab der Gefallenen, so der Soldat weiter, wiedererstehen: »La Patrie renouvelée descendra de nous. [...] il faudrait que la France fût désormais fondée sur l'immense tombeau de tous ces morts qui n'auront pas d'autre tombeau.«²⁹⁶ Auf der einen Seite nimmt die Forderung des Soldaten den Appellcharakter auf, den die zeitgenössischen Politiker dem *Grabmal* zuschrieben, wie etwa der französische Kriegsminister Louis Barthou. Er forderte: »Les morts – surtout ces morts – commandent aux vivants. Obéissons à leurs voix pour faire, dans la paix qu'ils ont conquise, une France unie et laborieuse, confiante et forte.«²⁹⁷ Sowohl im Falle des *Grabmals* als auch des Dramas verpflichtet der geopfert Soldat die Überlebenden, den blutig errungenen Frieden umsichtig zu wahren. Auf der anderen Seite aktualisiert die Vorstellung von der Wiederauferstehung des Vaterlands aus dem Grab der Gefallen, ähnlich wie *L'éternelle présence* und absolut konträr etwa zu *The Silver Tassie* oder *Der deutsche Hinkemann*, christliche Erlösungshoffnung.

294 Ebd., S. 78.

295 Ebd., S. 191; vgl. auch Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 368.

296 Raynal: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, S. 186.

297 Zit. nach: Ackermann: »Ceux qui sont pieusement morts pour la France...«, S. 285; zur Appellfunktion vgl. auch ebd., S. 294.

gen.²⁹⁸ Im Zuge dessen wird der Soldat zur Christusgestalt verherrlicht, dessen Opfertod die Erlösung und Wiederauferstehung Frankreichs verspricht.²⁹⁹ Die *imitatio Christi* legitimiert die Notwendigkeit und Richtigkeit seines Opfers. Die Analogie tritt im dritten Akt deutlich zutage, wenn sich der Soldat als sich aufopfernder Retter mit Christus vergleicht: »Mais je lui [Christ] ressemble. Il fut, comme moi, consumé d'amour, et il mourut, après avoir pleuré, en rêvant qu'il sauvait les autres.«³⁰⁰ Sie kündigt sich jedoch schon früher an, wenn sich im ersten Akt der Soldat in Jesus' Rolle beim Abendmahl versetzt,³⁰¹ oder wenn Aude, im dritten Akt, den Fronteinsatz als Leidensweg verklärt.³⁰² Die Lichtmetaphorik untermauert die Apotheose des Soldaten zur christusgleichen Märtyrerfigur.³⁰³

Je suis la Jeunesse de France, l'immortelle et salvatrice Jeunesse qui, sur le raz de barbarie où l'Europe submergée s'enfonce, *élève*, vers le refuge du ciel, la Nation irréprochable, l'honneur du genre humain, l'espérance et le serment qu'il redeviendra beau de porter ce nom d'homme. Tu as prononcé le mot de gloire. La gloire, j'en suis plus que couvert. J'en *ruisselle*. Elle *rayonne* de tout moi. Sa pourpre *resplendissante* me suit comme un manteau beaucoup plus qu'impérial.³⁰⁴

Neben die Lichtmetaphorik treten in *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, so auch in der zitierten Passage, Bilder von der Auffahrt, die den Soldaten über die anderen Figuren erheben. Die *ascension*, der französische Begriff für die Himmelfahrt, wird im zweiten Akt explizit genannt,³⁰⁵ ansons-

298 Die religiöse Überhöhung der dargestellten Handlung und ihre Einbettung in ein Wiederauferstehungsnarrativ, die Dumas' wie Raynals Text auszeichnen, ist in deutschen und britischen Texten weniger prominent anzutreffen und kann durch die für die Dritte Republik typische Einbindung des Katholizismus in nationalistische Programme – als Gegenentwurf zu den republikanisch-laizistischen Ideen –, zusätzlich befeuert durch den Ersten Weltkrieg, erklärt werden. Christliche Diskurse hatten in Frankreich dementsprechend einen weitaus größeren Stellenwert als etwa in Großbritannien, Deutschland und Österreich zur gleichen Zeit. Zur Wirkmacht des Katholizismus im Frankreich der 1920er-Jahre vgl. Gérard Cholvy: *Réveil spiritualiste et renaissance catholique en France au temps des Maritain*. In: Bernard Hubert/Yves Floucat (Hrsg.): *Jacques Maritain et ses contemporains*. Paris 1991, S. 17–22.

299 Vgl. Baumeister: *Kampf ohne Front?*, S. 372; Sachs/McCready: *Stages of Battle*, S. 46.

300 Raynal: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, S. 275.

301 Vgl. ebd., S. 117.

302 Vgl. ebd., S. 249.

303 Zum Helden als »Lichtgestalt« vgl. Andreas Gelz: *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Göttingen 2016, insbes. S. 7–11.

304 Raynal: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, S. 237 (Hervorh. d. Verf.).

305 Vgl. ebd., S. 133.

ten wird im Text das Verb ›élever‹ im Sinne von ›erheben‹, ›erhöhen‹ bemüht. Zum einen spielt die Metapher der Auffahrt auf Christus an, zum anderen überhöht sie den Soldaten zur Führergestalt. Ganz explizit erklärt Aude ihn zu einem exemplarischen wie exzeptionellen Helden, dem sie bedingungslos folgen will. Sie bittet ihn, Vorbild (›exemple‹) und Führer (›guider‹) zu sein.³⁰⁶ Während sich Aude ohne Einschränkung unterordnet, ist der Vater voller Vorbehalte. Eifersüchtig auf die Liebesbeziehung behandelt er den Sohn wie einen Eindringling. Erst am Ende des Dramas, als der Alte fürchtet, Aude gänzlich zu verlieren und einsam zurückzubleiben, kann er sich mit dem Sohn identifizieren. Die gemeinsame Erfahrung von Leid und Entbehrung macht die Entfremdung zwischen den beiden Generationen rückgängig. Der Alte erkennt den Soldaten schließlich als Autorität an: »Il parle à son fils avec une déférence et une docilité d'enfant. C'est le Soldat qui manifeste l'autorité et l'indulgence paternelles.«³⁰⁷ Letzten Endes bleibt die Überzeugung des Soldaten, weiterzumachen und durchzuhalten, auch wenn das den eigenen Tod bedeutet, unwidersprochen und präsentiert sich als ethische Haltung, die das christliche Narrativ von der Wiederauferstehung Frankreichs legitimiert. Sie bringt in Raynals *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* zwar den individuellen Tod, rettet Frankreich aber als künftiges Friedensreich. Die Leitdevise vom ›heroischen Durchhalten bis zum Ende‹ aus der Weltkriegspropaganda, die im Französischen mit dem Schlagwort ›jusqu'au-boutisme‹ umschrieben werden kann, wird bei Raynal in keiner Weise problematisiert.

Die westeuropäische Heimkehrerdrematik der 1920er- und 1930er-Jahre führt von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen keine Helden vor. Die Heimkehrerfiguren leiden an dem erlebten Krieg und seinen Folgen, was ihre Willensstärke und Handlungsmacht gravierend einschränkt. Oftmals werden sie viktimisiert, nicht heroisiert, und das (attentistische) Helden-

306 Ebd., S. 279 und 280; vgl. auch ebd., S. 80: »Car sa grandeur, en passant près de nous, nous découvre notre indigence. Mais elle le fait sans dédain, sans nous décourager... Au contraire, elle nous permet l'espoir de nous rapprocher un peu d'elle. Elle nous communique le goût de grandir. [...] Tant que son exemple est dans le champ de nos yeux, monter de toutes nos forces vers cet exemple!«, sowie ebd., S. 119: »Élevez moi jusqu'à vous. Faites de moi une héroïne.«

307 Ebd., S. 260.

ideal des Ersten Weltkriegs wird ausgehöhlt. Umgekehrt resemantisieren jene Theaterstücke, die den Heimkehrer heroisch stilisieren, die Heroismen des Weltkriegsdiskurses und rufen Eigenschaften wie Affektkontrolle, Selbstdisziplin, Entschlossenheit und Leidensbereitschaft auf. In beiden Fällen lassen sich die Dramentexte also durchaus als ein Kommentar auf das militärische Heldentum im Allgemeinen und den heroischen Attentismus im Besonderen verstehen.

