

Diven im Feld

Darstellende Künstler*innen und die Kategorie »Geschlecht« im Zentraleuropa des Ersten Weltkriegs

Ute Sonnleitner

Der Beginn des Ersten Weltkriegs bedeutete einen Bruch in den Lebensrealitäten darstellender Künstler*innen. Bisherige Normen wurden in Frage gestellt. Der Kategorie »Geschlecht« kam dabei eine wesentliche Rolle zu: Was stand einer Schauspielerin* als »Frau« zu, wie hatte sich ein Schauspieler* als »Mann« zu verhalten? Ziel des vorliegenden Beitrages ist keine Gesamtdarstellung »des Theaterwesens«. Vielmehr werden konkret »Militär und Front« und »Heimatfront« sowie die »Alltagsräume« der Akteur*innen fokussiert. Ähnlich einem Prisma sollen bestimmte Aspekte hervorgehoben und näher beleuchtet werden, die in der Zusammenschau wiederum einen Gesamteindruck vermitteln (Fillafer 2012, 23).

Das deutschsprachige Theatersystem Zentraleuropas bildet den geographischen Raum der Betrachtung, wobei – auch der räumlichen Lokalisierung der Autorin geschuldet¹ – die Habsburger-Monarchie einen Schwerpunkt bildet. Neben den diversen Auftrittsorten werden in erster Linie die Lebenszusammenhänge der Darsteller*innen angesprochen: nicht die Bühnen-Figuren, sondern die Personen der Künstler*innen stehen im Mittelpunkt des Interesses.² Das Theatersystem wird dabei im Folgenden als Heterochronotop (Foucault 1992) interpretiert, das, so die Annahme, gesamtgesellschaftliche Gegebenheiten widerspiegelt.

1 Zur Involviering von Forschenden in ihren Forschungsgegenstand siehe Rieken 2016.

2 Bisherige Auseinandersetzungen mit der Thematik »Kriegstheater und Geschlechterrollen« waren meist auf die Verhandlung des Geschlechterdiskurses in den zur Aufführung gelangenden Stücken fokussiert (Krivanec 2012, 163–179; Rachamimov 2006). Die Betroffenheit der Akteur*innen, der Künstler*innen, gelangt selten oder gar nicht zur Sprache. Rachamimovs Darstellung zu Geschlechtertransgressionen im Umfeld der Kriegsgefangenschaft kann hier Erwähnung finden (Rachamimov 2014). Grundsätzlich zählt das Thema »Erster Weltkrieg und Theater« nicht zu den breit behandelten – Ausnahmen bilden: Baumeister 2005; Krivanec 2012; Krivanec 2014. Das Thema »Geschlecht und Erster Weltkrieg« hat in den vergangenen Jahren massiv an Aufmerksamkeit gewonnen, zählt aber dennoch zu den vernachlässigten Aspekten (Hagemann 2017).

Geschlecht im Theater-Heterochronotop

Darstellende Künstler*innen – Schauspieler*innen, Sänger*innen, Tänzer*innen – bewegten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem besonderen Aufmerksamkeitsregime. Das Theater nahm eine herausragende Stellung als Unterhaltungsmedium ein. Nicht allein die Bühnen wurden mit großem Interesse des Publikums und einer breiten medialen Öffentlichkeit betrachtet; auch das Geschehen abseits des Theaters, das Leben der Künstler*innen wurde mit intensiver Aufmerksamkeit bedacht. Selbst- und Fremdwahrnehmung überschnitten einander, bildeten eine komplexe Gemengelage und schufen aus der äußerst heterogenen Gruppe arrivierter Künstler*innen, gefeierter Stars, vergangener Berühmtheiten, armer Brotloser, durchschnittlich Erfolgreicher (um nur einige mögliche Ausprägungen zu nennen) ein Bild »der dienenhaften Komödiant*innen« (Sonnleitner 2016).

Berichte in Zeitungen und Illustrierten schilderten Auftritte »privater« wie auch »öffentlicher« Natur. Kritiken und das Feuilleton widmeten sich »dem Theater«. Zahlreiche Künstler*innen veröffentlichten autobiographische Texte; zudem trug das breite gesellschaftliche Interesse dazu bei, dass sich Sammlungen, Archive und Museen mit den Kunstschaffenden auseinandersetzten und eine – im Vergleich zu anderen Bevölkerungsgruppen – umfassende Fülle an Archivmaterialien erhalten blieb.

Im vorliegenden Text werden Selbstzeugnisse (Auto-/Biographien, Erzählungen, Briefe) und Medienberichte (Reportagen, Interviews, Kritiken) zur Untersuchung herangezogen und nach Methoden der qualitativen Sozialforschung untersucht.³ Solchermaßen können auch verschiedene Zeitebenen Berücksichtigung erfahren. Angesprochen ist damit die zeitliche Differenz zwischen sehr zeitnah verfassten Berichten und Erzählungen und deutlich später angefertigten Texten. Der wesentliche Faktor der Erinnerung, der bei der Niederschrift späterer Texte (vornehmlich der Autobiographien) zum Tragen kam – gerade im Zusammenhang des Ersten Weltkriegs ist die Bedeutung von Erinnerungskulturen kaum hoch genug einzuschätzen –, ist somit erfasst (Hämmerle 2014c; L'Homme 2018).

Viele der Künstler*innen-Autobiographien stammen von Frauen*, was in der Landschaft der Selbstzeugnisse bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts keine Selbstverständlichkeit darstellte. Ebenso widmeten sich im Vergleich zu anderen Bevölkerungsgruppen außerordentlich viele Berichte darstellenden Künstlerinnen*. Sie nahmen eine besondere Position ein, was etwa auch in der Figur der »Diva«

3 Die Quellen werden auf das Schlagwort »Schauspieler*innen im Krieg« befragt, wobei in diesem ersten Schritt keinerlei thematische Spezifizierung erfolgt. Die in den Quellen behandelten Inhalte werden in weiterer Folge geclustert und auf das Untersuchungsthema »Geschlecht – Raum/Zeit« gegengelesen.

zum Ausdruck gelangt (Grotjahn/Schmidt/Seedorf 2011). Schauspieler*innen widersprachen dem hegemonialen Ideal bürgerlicher Lebensführung, das konstruierten bipolaren »Geschlechtscharakteren« entsprechend die Trennung der lebensweltlichen Sphären von »Männern« (Öffentlichkeit) und »Frauen« (Privatheit) vorsah (Hausen 1976). Sie arbeiteten und bewegten sich auch in räumlicher Hinsicht in vielfältiger Weise, waren durch hohe »Sichtbarkeit« gekennzeichnet.

Die Präsenz von Frauen* erschwerte die Situation von Männern* in diesem Beruf. Die Anerkennung von Frauen ließ den Beruf als »weiblich« konnotiert erscheinen. Grundsätzlich fand für alle Geschlechter mit der Ausübung eines Kunstberufes eine Lösung von der hegemonialen Norm statt. Das Künstler*innentum schuf eine Sonderposition, die gleichzeitig gesellschaftliche Inklusion und Exklusion der Kunstschaffenden bedingte: Selbst die umschwärmten Stars, die Anerkennung auf Grund ihres Erfolges und ihres finanziellen Reichtums genossen, blieben gleichzeitig stets als »andere« markiert und damit aus der vorgestellten Norm herausgehoben.⁴

Dies verweist deutlich darauf, dass der Faktor Geschlecht nicht als Masterkategorie zu verstehen ist, sondern vielmehr als eine von zahlreichen Differenzkategorien, die beständig interdependent (intersektional) zusammenwirken (Dietze/Yekani/Michaelis 2012; Lutz/Vivar/Supik 2013; Walgenbach 2012). Dabei ist es wichtig zu betonen, dass die Beeinträchtigung, sowohl negative als auch positive Effekte hervorbringen kann. Zudem gilt es, die jeweilige – historische – Situiertheit von Interdependenzen zu berücksichtigen (Dietze 2012; Halberstam 2005): Alter, körperliche Beeinträchtigung und Geschlecht haben im Deutschland des Jahres 2021 andere (Aus-)Wirkungen als im Jahr 1930, in der Stadt andere als auf dem Land, um nur ein Beispiel anzuführen.

Die Ambivalenzen der Selbst-/Wahrnehmung von darstellenden Künstler*innen stehen in engem Zusammenhang mit den zeit-räumlichen Gegebenheiten des Lebensumfeldes der Akteur*innen. Theater wurde als »Raum außerhalb der Zeit und Zeit außerhalb des Raums« beschrieben.⁵ Die Besonderheit des Theatersystems lässt sich in der Denkfigur des »Heterochronotop« theoretisch fassen. »Das Theater« wurde von verschiedensten Autor*innen im Anschluss an Foucault, der

4 Das an Kunstschaffenden praktizierte Othering fließt im Begriff der »Künstlerwirtschaft« zusammen: Pauschal wurde allen als Künstler*innen bezeichneten Personen (und auch jenen, denen ein solches Verhalten zugeschrieben wurde) unterstellt, ein unstetes Leben zu führen. Dies inkludierte: oftmalige Ortswechsel; schlechte Haushaltsführung; amoralisches Verhalten.

5 Siehe ein Gedicht von Olaf Scheuring (Olaf Scheuring, Theater, gelesen von Michael Heftau, Menschenbilder, »Glück du schwarzer Vogel« – in Memoriam Elfriede Irrall Ö1, 15.7.2018, 14-15 Uhr (Erstausstrahlung 10.7.2016) bzw. weitaus berühmter Schillers Prolog zu »Wallensteins Lager«.

Ende des 20. Jahrhunderts über »andere Orte« räsonierte, als geradezu idealtypische Ausformung eines Heterotops beschrieben (Foucault 1992; vgl. Balme 2010). Foucault skizzierte Heterotope als Orte, die außerhalb des gesellschaftlichen Alltags stehen: Regeln gelten, jedoch in anderer (abgeschwächter, überzeichneter oder auch verkehrter) Form. Dies ist aufs engste mit einer anderen Wahrnehmung und Bedeutung von Zeiten⁶ verknüpft, was im – von Foucault eingeführten, aber nicht näher definierten – Begriff des Heterochronotops Ausdruck findet.

In den folgenden Ausführungen sollen die sozialen Akteur*innen des Theater-systems im Zentrum der Überlegungen stehen. Es wird dabei argumentiert, dass die Sonderstellung des Heterochronotop für die Personen der »Komödiant*innen« auch außerhalb des Theaterraums galt (Munn 1996, 451).⁷ In der Selbst-/Wahrnehmung blieben darstellende Künstler*innen stets äußerst eng mit ihrem Beruf konnotiert und prägten auch Räume und Zeiten abseits der Bühne »theatral« und »divaesque«.⁸ Die eingangs geschilderte besondere Stellung innerhalb der Geschlechterdichotomie des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts war auch mit ihrer raum-zeitlichen Sonderposition im Heterochronotop verknüpft (Sonnleitner 2021).

Räume des Kriegs wiederum waren eindeutig vergeschlechtlicht: Die »räumliche Geschlechterdichotomie« sah die Front als männlichen Bereich vor, während die Heimatfront als weiblich konnotiert galt (Rachamimov 2004, 366). Front wie auch Heimatfront wurden bereits seit den Napoleonischen Kriegen als für die moderne Massenkriegsführung entscheidende Faktoren bestimmt (Hagemann 2015). Die in der Vorstellung bestehende strikte Trennung in voneinander gesonderte Bereiche entsprach jedoch zu keinem Zeitpunkt den realen Gegebenheiten. Insbesondere das Bild einer vom Krieg unberührten Heimat, die an der Front zu verteidigen wäre, wird von den Erfahrungen der betroffenen Menschen – wie auch der Forschung – eindeutig widerlegt (Hämmerle 2014b). Dennoch bestand eine gedankliche Dualisierung entlang zeit-räumlicher Geschlechtergrenzen, die mit spezifischen Tätigkeitsfeldern verknüpft war, wobei in plakativer Gegenüberstellung das »männliche Kämpfen« der »weiblichen Pflege und Sorgearbeit« entgegengestellt wurde (Hagemann 2015).

Was bedeutet dies für Menschen, die sich im Heterochronotop des Theaters bewegten? Befanden sie sich gleichsam in einem uneindeutigen Zwischenraum und

⁶ Neben Räumen sind auch Zeiten kulturell und historisch determiniert (Assmann 2013; Hunt 2008; Landwehr 2012).

⁷ Dies ist keinesfalls als Gleichsetzung von Rollenbildern und Rollen im Sinne der Darstellung einer Bühnenfigur zu verstehen (Köhne/Lange 2014).

⁸ Beispielhaft kann etwa der Wohnraum der Darsteller*innen genannt werden; aber auch Bewegungsräume für Freizeit/Muße etc. (Sonnleitner 2021).

waren den Zeiten des Krieges enthoben? Welche Auswirkungen hatte das Kriegsgeschehen auf sie?

Heimatfront

Die Kriegserklärung bedeutete auch für alle in der Unterhaltungsbranche tätigen Menschen enorme Veränderungen. Das jahrhundertelang erprobte Theatersystem kam anfangs vollständig zum Erliegen. Der Ausbruch des Kriegs bewog Theaterleiter*innen dazu, ihr Programm einzustellen oder den für Ende des Sommers geplanten Saisonstart auf unbestimmte Zeit zu verschieben. Diese Unterbrechung der Theaterrhythmisik, das Aus eines wesentlichen Teils der Freizeitgestaltung vieler Menschen, war von immenser Symbolik. In vorangegangenen Kriegs- und Krisenzeiten waren lokale kurzfristige Schließungen erfolgt, das Theater aber meist als Herrschaftsinstrument weiter genutzt und betrieben worden.⁹

Die Phase der tatsächlichen Absenz theatrale Veranstaltungen war kurz. Bald schon wurden Wohltätigkeitsabende organisiert.¹⁰ Deren durchschlagender Erfolg führte zur Öffnung vieler, bei weitem aber nicht aller Theaterhäuser. Wohltätigkeitsveranstaltungen verschiedenster Natur blieben, wie zahlreiche Berichte bis in den Sommer 1918 belegen, ein wesentlicher Faktor des Unterhaltungswesens der Jahre 1914 bis 1918 (bspw. zum Soldaten-Lieder Konzert, in: Badener Zeitung, 31.8.1918, 3).

In der offiziellen Rhetorik, die die Mobilisierung und Entsendung aller Männer* an die Front propagierte und faktisch vom ersten Tag des Krieges an die Frauen* als Helferinnen* und Trägerinnen* der Heimatfront bestimmte, waren abweichende männliche* und weibliche* Aufgabenstellungen nicht vorgesehen. Insbesondere für darstellende Künstler* ergab sich daraus die Notwendigkeit, ihre Abwesenheit von der Front zu begründen oder auch gezielt auf ihre Anwesenheit hinzuweisen (siehe nächsten Abschnitt).

Für Künstler* bestand ein stetiger Argumentationsdruck, gerade die erste Phase des Krieges wurde zur Herausforderung, da »der Schauspieler [...] plötzlich das

⁹ Etwa wenn eine Stadt besetzt wurde, bestand stets das Ansinnen, das Theater weiter zu betreiben – die neuen Machthaber fanden im Zuschauerraum gleichsam eine Bühne, ihre Macht zu repräsentieren.

¹⁰ Die Adressat*innen der Auftritte zu wohltätigen Zwecken waren ganz unterschiedlich. Fonds (etwa für Witwen und Waisen) und Organisationen wie das »Rote Kreuz« können beispielhaft genannt werden. Auch militärische Verbände traten als Organisatoren* »bunter Abende« auf. Die Einnahmen flossen vielfach vollständig der Wohltätigkeit zu. Es bestand aber durchaus auch die Möglichkeit, dass nur ein gewisser Anteil dem »guten Zweck« gewidmet war und Künstler*innen eine Gage erhielten. Vor allem in der ersten Phase des Krieges war dies wohl für einige Darsteller*innen eine wichtige Gelegenheit, ein Einkommen zu erwirtschaften.

überflüssigste Menschenkind« war, wie Emil Jannings (1951, 96) es formulierte. Auftritte in Wohltätigkeitsveranstaltungen boten Beschäftigung, brachten aber Männern* nur wenig soziale Anerkennung. Als mögliche Strategie des Umgangs mit der Situation wurde die Kunstausübung von Künstlern* wie Richard Waldemar zum »Dienst« für Kaiser und Vaterland erklärt (Waldemar 1914, 6of.). Waldemar, am Wiener Carltheater engagiert, sprach im Zusammenhang mit seinen Auftritten für Verwundete von Rekordziffern: Er habe bereits 100 Auftritte absolviert und wolle die Zahl von 200 erreichen (ebd.). Mit dem Streben nach Rekorden wurde die ständige Bereitschaft des Einsatzes dokumentiert, wenn nicht an der Front, so doch für den guten Zweck. Waldemars Text zählt zu den wenigen aktiven Hinweisen von Männern* auf ihre Wohltätigkeitsarbeit. Auch in den Medien wurde die Tätigkeit der Künstler* kaum näher ausgeführt oder in Bezug zum Kriegsdienst gesetzt. Auftritte zum Zweck der Fürsorge standen seit Jahrzehnten in einem anderen Kontext. Der wohltätige Auftritt war wohlerprobtes Feld weiblicher Betätigung. Frauen* waren daher in den ersten Monaten und Wochen des Krieges vor vergleichsweise geringere Herausforderungen gestellt.

Doch auch Künstlerinnen* berichteten kaum über wohltätiges Engagement in Selbstzeugnissen – zu selbstverständlich und zu wenig außergewöhnlich dürfte dieser Einsatz erschienen sein. Zudem bestand die Gefahr, dass das Engagement als Werbung in eigener Sache gedeutet werden könnte (wie im Zusammenhang mit der Pflege gezeigt werden wird). Auch in anderer Hinsicht waren die Auftritte keineswegs »ungefährlich«. Maria Jeritza etwa geriet in Kritik, da sie 1917 bei einem Konzert, organisiert vom »Verein der Reserveoffiziere in Wien«, eine italienische Arie vortrug und damit einen »allgemein empfundenen Mißgriff« tätigte (Deutsches Volksblatt, 19.11.1917, 3). Patriotisches Fingerspitzengefühl war im nationalistischen Kampf in faktisch jeder Lebenssituation notwendig.

Ein neues Arbeitsgebiet eröffnete sich darstellenden Künstlerinnen* nahezu unmittelbar nach Ausbruch des Krieges. Die Pflege war mindestens ebenso sehr »weiblich« konnotiert wie die Wohltätigkeit und zentraler Bestandteil der staatlichen Mobilisierungsoffensive. Pflegepersonal wurde dringend benötigt. Sich als Frau* in diesem Zusammenhang zu engagieren, wurde als geradezu selbstverständlich betrachtet, galten doch das »Kümmern und Sorgen« als »natürliche« Wesenszüge »der Frau« (Hämmerle 2014a, 9–25). Im öffentlichen Diskurs fand die Pflegetätigkeit neben der Beschaffung und Herstellung von »Liebesgaben«¹¹ aller Art besondere Würdigung (Theo Zasche, Die Frau im Kriege, in: Österreichische Volkszeitung, 25.12.1914, 12).

Unterstützt durch die Tatsache, dass in der ersten Phase des Krieges die Theater geschlossen waren und den Künstlerinnen* mehr Zeit blieb, beteiligten sich viele

¹¹ Zu Liebesgaben: Hämmerle 1997; Hämmerle² 2014.

von ihnen am Pflegedienst und fühlten sich solchermaßen als Teil eines imaginierten »großen Ganzen«. In besonderer Weise war für die Künstlerinnen* im Pflegedienst die Position ihres Einsatzes von Bedeutung; nicht für Offiziere, sondern in Spitälern für die Masse der Soldaten tätig gewesen zu sein, war entscheidend. »Ich aber wollte ehrliche Arbeit leisten oder gar keine«, betonte etwa Tilla Durieux und stellte sich in Gegensatz zu den »Damen der Gesellschaft« in Berlin (Durieux 1954, 182).

Viele der Einsätze von Schauspielerinnen* fanden in der ersten Phase des Krieges statt: geprägt vom Überschwang der Kriegs-Begeisterung – und dem Stillstand des Unterhaltungswesens. Mit Fortdauer des Krieges wurde der Einsatz im Pflegedienst weniger. Die Skepsis, die den Künstlerinnen* entgegenschlug, dürfte einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet haben. Medial wurde nämlich in Frage gestellt, inwieweit der Einsatz »echter« Überzeugung entsprang oder dem Zweck der »Reklame« diente (vgl. Gerzhofer 1914, 88).

Nicht die Tätigkeit an und für sich stieß auf Ablehnung, sehr wohl aber die Berichterstattung darüber (Frau Durieux als Krankenpflegerin, in: Arbeiter Zeitung, 5.1.1915, 4). Nahezu selbstverständlich wurde angenommen, dass Künstler*innen mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln ins Licht der Öffentlichkeit drängten und daher auch jeglicher Einsatz abseits der Bühne in diesem Sinne zu interpretieren wäre. Dies galt insbesondere für Schauspielerinnen*. Sie arbeiteten, waren eigenständig, daher musste gleichsam im Umkehrschluss ihr soziales Engagement in Frage gestellt werden; denn konnte eine arbeitende Frau ein »echtes«, »typisch weibliches« Bedürfnis zu helfen empfinden?

Die Schilderungen der betroffenen Künstlerinnen* wiederum können als Reaktionen hierauf gelesen werden. Sie betonten ihre patriotische Haltung und bestätigten explizit die ihnen abgesprochenen weiblichen* Tugenden. Varieté-Künstlerin Mela Mars unterstrich etwa in ihren Ausführungen, wie wichtig es sei, als Pflegerin* wie eine Mutter zu agieren (Mela Mars, Meine Erlebnisse im Kriegsgebiet, in: Tagespost, 23.1.1916, 8. Bogen). Sie sprach damit einen der (in der unmittelbaren Nach-/Kriegszeit in nochmals gesteigerter Form als Trauernde) zentralen Topoi im Geschlechterdiskurs an. Die Figur der Mutter war eines der bedeutsamsten Elemente hegemonialer Weiblichkeit.

Die Unterstellung der Werbung in eigener Sache traf vornehmlich Künstlerinnen* relativ jungen Alters, deren Karrieren zwar bereits einen guten Anfang genommen hatten, die jedoch noch nicht »etabliert« waren. Im Gegensatz dazu wurde wohlsituierter Schauspielerinnen wie etwa Hedwig Bleibtreu, die neben ihrer Arbeit als »Hofschauspielerin« am Wiener Burgtheater auch im Spital der Wiener Bühnenkünstler arbeitete, kein Vorwurf zuteil (Theo Zasche, Die Frau im Kriege, in: Österreichische Volkszeitung, 25.12.1914, 12). Auch Katharina Schratt, die sich von der Bühne zurückgezogen hatte, betrieb von scheelen Blicken unbehelligt ein in den Räumen ihrer Villa eingerichtetes Spital. Da sie die Lohnarbeit bereits auf-

gegeben hatte, konnte ihr Reklame nicht nachgesagt werden. Zudem genossen die beiden erwähnten Künstlerinnen^{*} eine wohletablierte soziale Stellung, Schratt war zudem durch ihre Verbindungen zum Kaiserhaus vor offen ausgesprochener Kritik gefeit.

Somit war es die junge, teils noch unverheiratete, in jedem Fall aber noch nicht gesellschaftlich etablierte Schauspielerin^{*} als arbeitende Frau^{*} in der Öffentlichkeit, die neuerlich im Mittelpunkt kritischer Reflexion stand – und damit ein Kernbereich geschlechtsspezifischer Trennlinien.

Militärdienst – Front/besuche

Noch schärfer als im Umfeld der Arbeit, in dem dies ohnehin nie vollständig umgesetzt wurde, gab es im Militär und insbesondere im Kriegsdienst einen weitgehenden (nie aber vollkommenen!) Ausschluss von Frauen. Dies trug – auch in Friedenszeiten – wesentlich zur Formierung des Armeedienstes als apostrophierte »Schule der Männlichkeit« bei (Frevert 2008). In Kriegszeiten war der Militärdienst als nahezu alleinige Möglichkeit des Aufenthaltes und der Betätigung von Männern^{*} vorgesehen – wobei die »Front« als Ort der hegemonialen kriegerischen Männlichkeit firmierte.

Die allgemeine Wehrpflicht leistete hierfür einen entscheidenden Beitrag und war gerade in den Jahren um 1900 mit relativ großem Prestige versehen (Frevert 2008; Frevert 2018). Schauspieler^{*} waren davon nicht ausgenommen und verschlossen sich im Allgemeinen dem Ideal soldatischer Männlichkeit auch nicht. Die Selbstverständlichkeit, die in weiterer Folge das »Einrücken« bedeutete, zeigt sich etwa an den Schilderungen des Schauspielers Alexander Granach, der in seiner Autobiographie, obgleich deutlich skeptisch und durch die Erfahrungen zu Kriegsende vollends ernüchtert (er wurde auf Grund seines Geburtsortes in der heutigen Ukraine 1918 nicht mehr als »Österreicher« eingestuft und hatte keinerlei Anspruch auf Versorgung, obgleich er vier Jahre lang im Militär gewesen und auch in Gefangenschaft geraten war), den Kriegsdienst an sich nicht in Frage stellte (Granach 1973, 270–282).

In der medialen Öffentlichkeit bestand gerade in der ersten Phase des Krieges das Gefühl einer Notwendigkeit, Schauspieler^{*} in das hegemoniale kriegerische Männlichkeitsbild zu integrieren. So wurden bereits 1914 Berichte darüber lanciert, wie viele Schauspieler^{*} »im Felde« seien (beispielhaft: Tagespost Morgenblatt 8.11.1914, o. S.). Auch in den Theateralmanachen¹² der Kriegsjahre wurde die Bedeutung des Kriegseinsatzes hervorgehoben. Unter der Rubrik »Ehrentafel«

¹² Hierbei handelt es sich um ein jährlich erscheinendes Kompendium, das den Versuch darstellt, einen Überblick zum gesamten Theatergeschehen des deutschsprachigen Raumes zu

wurden kriegsteilnehmende Männer* aufgelistet und in verschiedene Kategorien eingeteilt: »Von Bühnenangehörigen fielen auf dem Felde der Ehre«, »Verwundet sind zurzeit«, »Mit dem Eisernen Kreuz wurden ausgezeichnet«, »Unter der Fahne stehen« (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 1915, 603-629).¹³ Die intendierte Würdigung legt nahe, dass die gezielte Hervorhebung der Teilhabe von Künstlern* am Krieg als dringend notwendig erachtet wurde.

Die Irritationen, die Schauspieler* als Soldaten auslösten, lassen sich an exemplarischen Fällen verdeutlichen. So wurde in der »Neuen Freien Presse« im Oktober 1914 in einem Feuilleton-Artikel über sechs Absätze hinweg die Plausibilität der Verleihung des Eisernen Kreuzes an den Schauspieler* Max Paulsen dargelegt (Feuilleton. Ein deutscher Schauspieler, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, 14.10.1914, 1f.). Ihm wurden »Charaktereigenschaften« militärisch-soldatischer Männlichkeit wie »Ritterlichkeit« und »Tapferkeit« attestiert, die jedoch keineswegs allen Künstlern* zugestanden wurden.

Die Bedeutung des Kriegsdienstes und die gesellschaftliche Wahrnehmung von Schauspielern* als Soldaten erschließen sich auch beispielhaft an einem Text zu Alexander Moissi. Er hatte sich freiwillig für den Kriegsdienst gemeldet, war als Kampfflieger abgestürzt und in Gefangenschaft geraten, hatte einen Fluchtversuch unternommen und war schließlich wegen seiner schlechten gesundheitlichen Verfassung freigekommen. Bei seinem ersten (Wieder-)Aufreten 1917 in Wien kam es zu breiter Berichterstattung (Paul Zifferer, Feuilleton, Alexander Moissi, in: Die Presse, 12.9.1917, 3). Dabei wurde betont, dass »kaum ein Schauspieler vor ihm« ähnliches erlebt habe (Alexander Moissi in Wien. Der Künstler als Fliegeroffizier und französischer Kriegsgefangener, in: Neue Freie Presse, 1.9.1917, 3); womit – mehr oder weniger – implizit eine grundsätzliche Infragestellung der »Männlichkeit« von Schauspielern* Bestätigung erfuhr.

Wie bei den Schauspielerinnen* im Pflegedienst war auch bei den Schauspielern* im Kriegsdienst ihr beruflicher Hintergrund ein entscheidender Faktor und wurde in der medialen Berichterstattung stets betont. Während aber die Schauspielerinnen* ihren Einsatz im Pflegedienst hervorhoben und schilderten, fanden die Erfahrungen von Schauspielern* an der Front kaum Eingang in autobiographische Erinnerungsliteratur. So erwähnte der genannte Alexander Granach ausführlich die Phase der Einberufung und schilderte seine Rückkehr von der Front, lieferte jedoch keinerlei Erzählung zu Kämpfen oder ähnlichem.¹⁴ Warum zwar

geben. Insbesondere werden die Theaterhäuser, ihre Leiter* und die Mitglieder des Ensembles genannt.

¹³ Ab 1918 fehlen diese Namenslisten ohne Angaben von Gründen.

¹⁴ Eine Ausnahme stellt das 1933 erschienene »Flandrische Tagebuch 1914« von Paul Wegener dar. Darin werden auch die Fronterlebnisse des Offiziers ausführlich thematisiert (Wegener 1933).

über den Militärdienst, die Einberufung und teilweise die Untauglichkeit berichtet wurde, jedoch kaum Frontberichte abgegeben wurden, darüber kann auf Grund der Quellenlage nur spekuliert werden. Der zeitliche Abstand der Reflexion (meist erschienen die Biographien einige Jahrzehnte später) dürfte dabei eine wesentliche Rolle gespielt haben. Für Frauen im Beruf der Darstellerin* war es wichtig, sich »mütterlich« zu repräsentieren. Schauspieler* hingegen wollten und konnten das Dasein als Künstler* in den Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit stellen. In der rückblickenden Erinnerung der 1950er und 60er konnte es auch opportun sein, eine gewisse Exzentrik zur Schau zu stellen, sich als Bohemien zu präsentieren – und gerade nicht dem Ideal der Kriegsjahre als soldatischer Krieger entsprochen zu haben.¹⁵

Dies belegen etwa die Ausführungen Paul Barnays, der die Phase nach seiner Einberufung laut seinen Memoiren als völlige Umkehr seines bisherigen Lebens erfuhr. Er erlebte geistig wie körperlich eine regelrechte Neugestaltung und betonte, dass die Offiziere* »(junge, teils schon kriegsverwundete Leute) [...] freundlich zu dem ›alten Schauspieler‹ waren (Barnay o.J., 133). Demzufolge war auch in seinem Fall der Beruf ein wichtiges Kriterium; hinzu kamen das Alter (er galt mit 30 Jahren als gesetzt, zudem war er bereits verheiratet), die körperliche Verfassung (seine »Muskeln strafften sich« im Zuge der Ausbildung) und die Umgangsformen (die sich rasch »verrohten«) (Barnay o.J., 134).

Barnay gelang es seiner Schilderung nach durch die Ein- und Unterordnung in den militärischen Betrieb als Soldat, wenigstens Akzeptanz zu erlangen. Als er allerdings um Urlaub ansuchte, um ein Gastspiel zu absolvieren, kippte die Stimmung. Sein Ansinnen, »Komödie« zu spielen, wurde vom Oberst vor versammelter Mannschaft diskreditiert (Barnay o.J., 154f.). Der Bruch setzte sich die folgenden Jahre hindurch fort. Da er einer Knieverletzung wegen nicht an die Front versetzt wurde, leistete Barnay von 6 Uhr morgens bis 11 Uhr vormittags Dienst und war im Anschluss daran bis 11 Uhr abends als Schauspieler tätig (Barnay o.J., 157). Künstler*-Beruf und Soldatendasein erfuhren eine klare – zeitliche – Teilung. Sorgte in der zeitgenössischen Berichterstattung über Alexander Moissi der Schauspieler im Felde für Aufsehen, so wurde in der erinnernden Erzählung Barnays die Irritation durch eine Trennung zu vermeiden gesucht; dass dies keinesfalls umfänglich gelang, belegen die oben genannten Beispiele der Reaktionen auf den Schauspieler* beim Militär.

¹⁵ Dies scheint beispielsweise die Autobiographie Rudolf Forsters zu belegen: für »tauglich« befunden, wurde er Dank von ihm herbeigeführter Protektion zu einem »Sanitätszug« einberufen; Forster berichtete über psychische und physische Verwundungen – aus der sicheren Entfernung als Sanitäter. Die Kapitel zum Krieg sind im Buch vollständig vom Schauspieler*-Dasein losgelöst. Gastspiele, die er 1916 tätigte, wurden in anderen Zusammenhängen genannt, nicht in den Abschnitten zum Krieg (Forster 1967, 177–195).

Werner Krauß, der durch seine spätere Involviertheit in den Nationalsozialismus zusätzliche, traurige Bekanntheit erlangte, wurde, 1915 zur Musterung einberufen, für tauglich befunden und zur Garde ausgewählt. Zu einem tatsächlichen Einsatz im Kriegsgebiet kam es nicht – auf Grund von Protektion wurde er nach kurzer Zeit aus dem Dienst entlassen. Seine Haltung gegenüber der Phase der »Abrichtung« war von seinem Beruf geprägt: Er »spielte Soldat« und fand Anerkennung bei den Vorgesetzten (Krauss 1958, 65). Die perfekte Erfüllung sämtlicher Vorstellungen eines idealen Soldaten gelang und geschah aus Trotz, wie eine von Krauß geschilderte Unterhaltung vor einer medizinischen Untersuchung zeigt. Ein Helfer* flüsterte dem Arzt* zu, dass es sich um einen Schauspieler* handle. Krauß empfand dies als Hinweis darauf, dass es sich bei seiner Person um einen potenziellen Simulanten* handeln könne. Der beinahe schon traditionelle Vorwurf, wonach es sich bei Schauspieler*innen um gute Lügner*innen handeln würde, kam hier einmal mehr zum Tragen. Interessant ist, dass Krauß darauf mit einem gezielten Schauspiel reagierte. Er spielte Theater und erfüllte solchermaßen alle Erwartungen an den »kriegerischen Mann«. In seiner Erinnerung wurde der Militärdienst zum subversiven Akt, wobei durch die gleichzeitige Betonung, zur vorzeitigen Entlassung nichts beigetragen zu haben, auch dem hegemonialen Ideal Rechnung getragen wurde: Er hätte gedient, wäre er nicht entlassen worden.

In der fiktionalen Schilderung »Die Schauspielerin«, die auf Wissen und Erfahrungen des Schauspielers* und Autors* Otto Nebelthau beruhte, vollzog der Schauspieler* eine vollständige Abkehr von seiner bisherigen Tätigkeit, ehe er an die Front ging: Als Schauspieler* gemustert und für noch nicht vollumfänglich tauglich befunden, zog er nach der Aufgabe des Künstler*berufs und Beginn seines Medizinstudiums in den Krieg – in dem er wenig später fiel (Nebelthau 1939). Schauspieler*tum und Soldatsein waren – literarisch – allem Anschein nach nicht zu vereinen.

Während Militär und insbesondere Front als Orte der Männlichkeit galten, waren Frauen* dort eine Besonderheit, die Erklärung bedurfte. Frontbesuche von Künstler*innen geschahen meist im Auftrag der Obrigkeit und im Sinne der Truppenunterhaltung. In den Berichten dazu ist eine besondere Betonung der Außergewöhnlichkeit dieser Erlebnisse für Frauen* feststellbar. Gleichzeitig fanden sie Anerkennung und Belobigung. Das Ideal einer sich aufopfernden »Mutter der Nation« wurde durch die Künstlerinnen* im Fronteinsatz nicht gebrochen, sondern dementsprechend angepasst: Gefährlichste Situationen wurden in Kauf genommen, um für die »wahren Helden«, die Männer*, an der Front da zu sein und sie zu unterhalten. Künstler* im Unterhaltungsdienst konnten derartige Bilder nicht bedienen, weshalb zu ihnen wohl keine ausführlichen Berichte vorhanden sind. Sie wurden medial kurz erwähnt, doch fand keine weitere Berichterstattung zu ihrem

Tun statt. Auch in den Erinnerungen professioneller Schauspieler*, die nicht eingrückt waren, wurde der Truppenunterhaltung wenig Raum geschenkt.¹⁶

Der mediale Fokus lag eindeutig auf den Künstlerinnen*, die als Heroinnen* und in gewisser Weise gezähmte Amazonen dargestellt werden konnten. In einem Zeitungsartikel aus dem Juli 1917 wird darauf hingewiesen, dass die »künstlerische Kriegsdienstleistung« einen »eigentümlichen Reiz« ausstrahle, da Gastspielfahrt und militärische Expedition miteinander verknüpft würden (S.S., Künstlerischer Frontdienst, in: *Fremdenblatt*, 19.7.1917, 6). Der in einiger Entfernung hörbare Kampflärm deutete auf die Nähe der Front und die Präsenz von Gefahr hin. Besonders wurde darauf verwiesen, dass auch für die Künstlerinnen* militärische Ausdrücke zur Regel wurden. Ein Spiel mit Uneindeutigkeit fand statt: Das Bild der Schauspielerin* an der Front changierte zwischen dienenhafter Künstlerin* und Soldat*in.

Zu Beginn des Krieges waren mit den Fahrten an die Front für Frauen* noch die Geschlechternormen betreffende Unsicherheiten verbunden. Mela Mars, deren Einsatz als Pflegerin* bereits erwähnt wurde, trat 1915 auf der Bühne im Frontgebiet im weißen Pflegerinnenkleid auf; einem Kleid, »das so weiß ist und einfach wie alle diese Kleider der Spitäler und Hilfsplätze« (Janischfeld 1914, 54). Die Rolle der Künstlerin* wurde mit dem Kleidungsstück eng an die Frauen* zugeschriebene und anerkannte Sphäre der Pflege gebunden und damit gleichsam entschärft. Mit der Fortdauer des Krieges wurde den Auftritten der Künstlerinnen* eine besondere patriotische Kraft zugesprochen – gerade weil sie Geschlechtergrenzen überschritten, indem sie in Kriegsgebieten auftraten, die als gefährlich galten. Künstlerinnen* wuchsen gleichsam über sich und die ihnen zuerkannten Bereiche hinaus, wurden zu Kämpferinnen* mit den Mitteln der Kunst. Der Krieg ermöglichte eine Ausweitung und Neudeutung des Künstler*innentums und verfestigte gleichzeitig die Geschlechternorm der sich für die Männer* aufopfernden Frauen*, die als Unterstützerinnen* helfend und unterhaltend tätig wurden.

Kriegstheater als Heterochronotop: zwischen Fluchtraum und patriotischer Bühne

»Wenn man Moissi nach drei langen Kriegsjahren, die für ihn großes Erleben und Schrecknis aller Art bedeuteten, nun wieder auf der Bühne stehen sieht, schmal und angegriffen von vielem Leiden, fühlt man sich zuerst ein wenig verwirrt. [...]

¹⁶ Dies steht im Gegensatz zu Fronttheatern und Theatern von Kriegsgefangenen, die sehr wohl in der Memoiren-Literatur Erwähnung fanden (Baumeister 2005; Rachamimov 2006) – und dies, obgleich insbesondere die Kriegsgefangenschaft als Ort der Verunsicherung von Männlichkeit gilt (Rachamimov 2006, 366).

Der Leutnant Moissi verdrängt zuerst den Schauspieler [...]. Was für eine Rolle der Künstler immer spielt, welche Worte von dem edlen Instrument seiner Stimme getragen werden, man hört zunächst nur den rauen und gebieterischen Ton der Wirklichkeit, die zu vergessen man ins Theater kam« (Paul Zifferer, Feuilleton, Alexander Moissi, in: Neue Freie Presse, 12.9.1917, 1).

Der Zeitungsausschnitt zu einem Auftritt Alexander Moissis aus dem Jahr 1917 spiegelt die Ambivalenzen wider, die seit 1914 das gesamte Unterhaltungswesen trafen und im Kern die Frage beinhalteten, inwiefern Unterhaltung und patriotische Pflicht miteinander in Einklang zu bringen seien. Nach dem völligen Stillstand der ersten Kriegswochen fand eine rasche Wiederbelebung der Unterhaltung statt, wobei gewisse Verwerfungen nicht ausblieben. Insbesondere kleine Bühnen waren gesperrt oder öffneten lediglich für vereinzelte Vorstellungen. Bald hatten auch die großen Häuser enorme Herausforderungen zu meistern: Fehlendes Heizmaterial wurde mehr und mehr zum Problem – und das männliche Personal (neben Künstlern* auch Bühnenarbeiter*, Techniker* usw.) fehlte.¹⁷

Die Frage, ob die Theaterräume und -zeiten Fluchtpunkte oder patriotische Bühne seien, ist mit einem »sowohl als auch« zu beantworten. Selbst bei harmlosen Lustspielen war das Geschehen rundum nicht vollständig abwesend; wurde doch gerade die Unterhaltungsfunktion als Entlastung im Kriegsgeschehen postuliert und der Krieg damit wieder in Erinnerung gerufen. Der Krieg wurde für einige Künstler* zur Karriereleiter und durfte die Karrieren anderer verhindert haben (die vier Jahre im Militär verbrachten und keinen Anschluss mehr an die Theatersysteme fanden), wobei schlicht nicht feststellbar ist, welche Entwicklung die Berufsverläufe in »Normalzeiten« genommen hätten. Spannend – und weitaus aussagekräftiger – erscheint der Fokus auf die versuchte Wiederbelebung bereits beendeter Karrieren. »Pensionierte« Künstler* kehrten auf die Bühne zurück. Der Faktor Geschlecht spielte dabei eine zentrale Rolle: Einerseits mussten Männerrollen besetzt werden, was mit zunehmender Dauer des Krieges immer schwieriger wurde; andererseits fühlten die »alten« Künstler* die patriotische Pflicht, sich zu engagieren.

Das Hineinwirken des Kriegs in das Theatersystem wird an einem Vorfall des Jahres 1916 offenkundig. Der Sänger Leo Slezak – zu diesem Zeitpunkt 42 Jahre alt und ein wahrer Weltstar – trat im Theater von Brno/Brünn auf. Dabei kam es zu einem »Skandal«, der zu einem Gerichtsverfahren führte. Slezak hätte auf offener Bühne einen »Offizier«, der ihn durch lautes Lachen während der gesamten Vorstellung gestört haben dürfen, angeblich »bedroht«. Der Sänger hatte sich in Richtung der Loge gestellt und mit erhobener Faust dem »Offizier« »Bengel« zugeufen (Der rabiate Heldentenor, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 22.5.1916,

¹⁷ Zunächst hatten die großen bekannten Bühnen kleineren Häusern ihr Personal streitig gemacht; diese Methode war jedoch nur für begrenzte Zeit erfolgreich.

6). Der Fähnrich¹⁸ brachte den Vorfall zur Anzeige, da er sich der Lächerlichkeit preisgegeben und dem »Spotte des Publikums« ausgesetzt fühlte. Verschiedene Zeitungen berichteten über das Geschehen und die folgenden Gerichtsverhandlungen, wobei ohne Ausnahme eindeutig für den Fähnrich Partei ergriffen wurde (Affäre Slezak-Thonet beigelegt, in: Neuigkeits-Welt-Blatt, 25.7.1916, 11). Die Unhöflichkeit der beständigen Störung wurde dem Offizier in keiner Weise zur Last gelegt. Der – mittlere – militärische Rang stand ohne jeden Zweifel höher als der arrivierte Sänger* von Weltruf, der den Titel des »Kammersängers« trug. Verschiedene Zeitungsberichte widmeten sich der »Affäre Slezak-Thonet«, wobei insbesondere die Theatralität der Person Slezak hervorgehoben wurde. Die Hierarchien von Männlichkeiten werden an diesem Fall erkennbar. Sonst gültige Verhaltensregeln wie etwa ein Primat des Alters wurden außer Kraft gesetzt. Benimmregeln fanden sehr einseitige Auslegung, da lediglich von Seiten des Sängers eine Entschuldigung eingefordert wurde; das Verhalten des Fähnrichs stand nicht zur Diskussion.

Darstellende Künstler* waren sich der Tatsache bewusst, während des Krieges nicht dem hegemonialen Ideal zu entsprechen und blendeten in der Rückschau den Krieg mehr oder weniger vollständig aus der Darstellung ihres beruflichen Fortkommens aus. Der Heterochronotop des Theatersystems bot – allen Außeneinwirkungen zum Trotz – oftmals zumindest vorübergehend den Anschein vollständiger Loslösung aus dem Alltagsgeschehen.

Die Sonderstellung bestätigt Fritz Kortner, der zwar einberufen wurde, aber Dank eines ehemaligen Theaterarztes, der ihn für wehrdienstunfähig erklärte, nie an die Front kam.¹⁹ Er kommentierte: »Der Krieg hatte keine Realität für mich. Ich konnte die Aufregung über ihn rund um mich herum nicht begreifen« (Kortner 1991, 247). Kein »Kriegszwang und kein kaiserliches Aufgebot« seien imstande gewesen, die Begeisterung für das Theaterspielen zu übertreffen (ebd., 248). Dass im Heterochronotop trotz aller Heraushebung aus Raum und Zeit dennoch das Geschehen der Umgebung stets präsent war, belegen seine Aufführungen. So etwa wenn er formulierte, dass in ihm »die Durchbruchschlacht am Theater« nachzitierte und er ein »Scharmützel am Lessingtheater« schilderte und damit den Krieg rhetorisch in das Theatergeschehen einband (ebd.).

Die zeit-räumliche Enthebung aus dem Krieg zeigt sich auch im Fall von hochoffiziellen Einsätzen mit dem Ziel der Propaganda. Auftritte, die sich im geregelten Theaternetzwerk fortsetzten, wurden, selbst wenn sie explizit im Auftrag etwa der

¹⁸ Beim »Fähnrich« handelte es sich in der militärischen Rangordnung der k.k. Armee um einen Offiziersanwärter in der Rangklasse der »Offiziere des Soldatenstandes«. In der Berichterstattung des konkreten Beispiefalles wird der Fähnrich als »Offizier« tituliert.

¹⁹ Ähnlich zu Krauß und Barnay hebt auch Kortner die externe Kraft hervor, die ihn vor dem Militärdienst bewahrte. Anders als seine Kollegen* spricht Kortner aber sehr offen die Angst an, die er davor hatte, an die Front verlegt zu werden (Kortner 1991, 262-264).

Heeresleitung erfolgten, nicht mehr als Kriegsdienst interpretiert. Die Schauspielerin Tilla Durieux fuhr nach Brüssel und damit ins besetzte »Ausland«. Sie freute sich, wieder reisen zu können und in der »schönen Stadt« Bekannte wiederzusehen (Durieux 1954, 196). Jegliche Reflexion eines Auftritts im besetzten Gebiet unterblieb.

Berichte darüber, wie sich der Kriegsalltag im Privatleben gestaltete, sind selten. Die Sorgen des täglichen Lebens wurden kaum geschildert; eventuell auch weil sich die Schreibenden trotz aller Herausforderungen als privilegiert empfanden. Eine der wenigen Ausnahmen stellte die Schauspielerin Tilly Wedekind dar, die mehrfach auf die Schwierigkeiten verwies, die ihr die Besorgung von Heizmaterial im Winter 1916/17 bereitete (Wedekind 1969, 173). Sie berichtete – im Gegensatz zur Mehrheit ihrer Kolleg*innen – grundsätzlich äußerst offen über Probleme, schilderte etwa auch freimütig Familieninterna, was sonst kaum in Autobiographien getan wurde. Tilla Durieux wiederum erinnerte sich besonders stark an die schwierige Lage im Hinblick auf die Versorgung mit Lebensmitteln (Durieux 1954, 218).

Auffallend ist, dass die wenigen erhaltenen Zeugnisse von Frauen* stammen. Die Versorgung des Haushalts und der Kampf an der Heimatfront entsprachen dem geforderten Ideal und schließen damit wiederum den Kreis der Geschlechterdichotomien.

Schlussgedanken

An der äußerst heterogenen Gruppe der Schauspieler*innen werden die Ambivalenzen deutlich, die »Krieg und Geschlecht« in ihrer Wechselwirkung hervorbrachten. An ihnen können die vergeschlechtlichten Erwartungen abgelesen werden, die an Personen herangetragen wurden, die als abseits der hegemonialen Geschlechternorm stehend interpretiert wurden. Parallel-gegenläufige Entwicklungen sind feststellbar: Einerseits eröffneten die »Notwendigkeiten« des Krieges neue Geschlechterräume, die aber andererseits zu massiven Gegenreaktionen führten, die auf eine Wiederherstellung der Vor-/Kriegsgeschlechterordnung abzielten. Das Theater bestätigt damit in gewisser Hinsicht das in der Forschung vieldiskutierte Konzept der »Doppelhelix« (Hämmerle 2014c), welches häufig in Untersuchungen der allgemeinen Lebens- und Arbeitswelt verwendet wird.

Schauspielerinnen* gelang es auf der einen Seite, in Räume vorzudringen, die außergewöhnlich waren. Auf der anderen Seite wurden durch die starke Bezugnahme auf den Faktor der »Care«-Tätigkeit Rollenbilder der sorgenden, sich kümmern den Frau* bedient und bestärkt, die eine Bestätigung schauspielerischer Weiblichkeit hervorbrachten, die den arbeitenden Künstlerinnen* sonst abgesprochen wurde. Darstellende Künstler* standen vor noch größeren Herausforderungen. Von jenen im aktiven Kriegsdienst haben sich kaum Berichte erhalten (vielleicht fürch-

teten auch sie, wie die Frauen* im Pflegedienst, dem Verdacht der Werbetätigkeit anheim zu fallen). Meist stand in den Memoiren von Schauspielern* und Sängern* die berufliche Tätigkeit im alleinigen Fokus der Aufmerksamkeit.

Der Heterochronotop des Theatersystems zeigte bei Schauspieler*innen unabhängig von ihrem Geschlecht Auswirkungen: Ihr »Auftritt« in der »realen Welt« des Kriegs rief massive Irritationen hervor. Das Dasein als darstellende Künstler*innen markierte in der Selbst- wie auch der Fremdwahrnehmung eine Sonderstellung – eine Position, die »außerhalb von Raum und Zeit« auch des umfassenden Kriegsgeschehens lag, dessen Präsenz dennoch fast übermächtig spürbar war.

Quellenverzeichnis

Die zeitgenössischen Medienberichte wurden im Text jeweils in vollem Umfang zitiert und werden daher an dieser Stelle nicht nochmals angeführt.

- Barnay, Paul: Mein Leben 1884-1953, (maschinschriftliche Memoiren), o. O. o.J.
 Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.): Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Bisher Neuer Theater-Almanach), 26. Jahrgang, Berlin 1915, S. 603-629.
 Gerzhofer, Camilla: Pflegerinnen (ein Brief an den Herausgeber) [1914], in: von Janischfeld, Erwin (Hg.): Der Krieg. Gedanken und Bilder aus großer Zeit, Wien/Leipzig o.J., S. 85-88.
 Kortner, Fritz: Aller Tage Abend. Autobiographie, [Erstausgabe 1959] Berlin 1991.
 Krauss, Werner: Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freund erzählt, Stuttgart 1958.
 Nebelthau, Otto: Die Schauspielerin: ein Theaterroman, Stuttgart 1939.
 von Janischfeld, Erwin: Erlebnis, in: Ders. (Hg.): Der Krieg. Gedanken und Bilder aus großer Zeit, Wien/Leipzig o.J., S. 53-56.
 Waldemar, Richard: o. T., in: von Janischfeld, Erwin: Erlebnis, in: Ders. (Hg.): Der Krieg. Gedanken und Bilder aus großer Zeit, Wien/Leipzig o.J., S. 60f.
 Wedekind, Tilly: Lulu – die Rolle meines Lebens, Zürich 1969.
 Wegener, Paul: Flandrisches Tagebuch 1914, Berlin 1933.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne, München 2013.

- Balme, Christopher: Stadt-Theater: Eine deutsche Heterotopie zwischen Provinz und Metropole, in: Dogramaci, Burcu (Hg.): Großstadt – Motor der Künste in der Moderne, Berlin 2010, S. 66-76.
- Baumeister, Martin: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918, Essen 2005.
- Dietze, Gabriele/Haschemi Yekani, Elahe/Michaelis, Beatrice: Intersektionalität und Queer Theory, online: www.portal-intersektionalitaet.de (15.7.2020).
- Durieux, Tilla: Eine Tür steht offen. Erinnerungen, Berlin 1954.
- Fillafer, Franz-Leander: Imperium oder Kulturstaat? Die Habsburgermonarchie und die Historisierung der Nationalkulturen im 19. Jahrhundert, in: Ther, Philipp (Hg.): Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 23-53.
- Forster, Rudolf: Das Spiel mein Leben, Berlin 1967.
- Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karl-Heinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34-46.
- Frevert, Ute: Das Militär als Schule der Männlichkeiten, in: Brunotte, Ulrike/Herrn, Rainer (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900, Bielefeld 2008, S. 57-76.
- : Wehrpflicht. Schule der Gewalt, in: ZEIT Geschichte 4 (2018), <https://www.zeit.de/amp/zeit-geschichte/2018/04/wehrpflicht-deutschland-soldaten-buergerdienst-militaer> (8.11.2020).
- Granach, Alexander: Da geht ein Mensch. Lebensroman eines Schauspielers, [Erstausgabe 1945] München/Berlin 1973.
- Grotjahn, Rebecca/Schmidt, Dörte/Seedorf, Thomas (Hg.): Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts, Schliengen 2011.
- Hämmerle, Christa: Geschlechtergeschichte/n des ersten Weltkriegs in Österreich-Ungarn. Eine Einführung, in: Dies. (Hg.): Heimat/Front. Geschlechtergeschichte/n des ersten Weltkriegs in Österreich-Ungarn, Wien/Köln/Weimar 2014a, S. 9-25.
- : Wäsche für Soldaten. Die Mobilisierung des weiblichen Handarbeitens, in: Dies.: Heimat/Front. Geschlechtergeschichte/n des ersten Weltkriegs in Österreich-Ungarn, Wien/Köln/Weimar 2014b, S. 105-137.
- : Krank, feige, muthlos... »Eine Krise der Männlichkeit« nach dem Ersten Weltkrieg?, in: Dies.: Heimat/Front. Geschlechtergeschichte/n des ersten Weltkriegs in Österreich-Ungarn, Wien/Köln/Weimar 2014c, S. 183-201.
- Hagemann, Karen: Frauen, Nation und Krieg: Die Bedeutung der antinapoleonischen Kriege für die Bedeutung der Geschlechterordnung – Geschichte, Nachwirkung und Erinnerung, in: Aschmann, Birgit/Stamm-Kuhlmann, Thomas (Hg.): 1813 im europäischen Kontext, Stuttgart 2015, S. 217-240.

- : Militär, Krieg und Geschlecht: Ein Kommentar zur Militärgeschichtsschreibung in der MGZ, in MGZ 76/Sonderbeilage (2017), S. 175-184.
- Halberstam, Judith: In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives, New York/London 2005.
- Hausen, Karin: »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1976, 363-393. Nachdruck in: Hark, Sabine (Hg.): Dis/kontinuitäten: feministische Theorien, Wiesbaden 2007, S. 173-196.
- Hunt, Lynn: Measuring Time, Making History, Budapest/New York 2008.
- Jannings, Emil: Theater. Film. Das Leben und ich, Berlin/Darmstadt 1951.
- Köhne, Julia B./Lange, Britta: Mit Geschlechterrollen spielen. Die Illusionsmaschine Damenimitation in Front- und Gefangenentheatern des Ersten Weltkriegs, in: Köhne, Julia B./Lange, Britta/Vetter, Anke (Hg.), Mein Kamerad die Diva. Theater an der Front und in Gefangenengelagern des Ersten Weltkriegs, (Begleitbuch zur Ausstellung), München 2014, S. 25-64.
- Krivanec, Eva: Staging War. Theatre 1914-1918, in: Daniel, Ute u.a. (Hg.): 1914-1918.online. International Encyclopedia of the First World War, issued by Freie Universität Berlin 2014, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/staging_war_theatre_1914-1918 (27.05.2021).
- : Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg, Berlin u.a. 2012.
- Landwehr, Achim: Alte Zeiten, Neue Zeiten. Aussichten auf die ›Zeit-Geschichte‹, in: Ders. (Hg.): Frühe Neue Zeiten. Zeitwissen zwischen Reformation und Revolution, Bielefeld 2012, S. 9-40.
- Lutz, Helma/Herrera Vivar, María Teresa/Supik, Linda (Hg.): Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes, 2. Aufl., Wiesbaden 2013.
- Munn, Nancy D.: Excluded Spaces: The Figure in the Australian Aboriginal Landscape, in: Critical Inquiry 22 (1996) 3, S. 446-465.
- Rachamimov, Iris: Er war für die Gefangenen, was er darstellte. Geschlechtertransgressionen in Kriegsgefangenenlagern des Ersten Weltkriegs, in: Köhne, Julia B./Lange, Britta/Vetter, Anke (Hg.), Mein Kamerad die Diva. Theater an der Front und in Gefangenengelagern des Ersten Weltkriegs, (Begleitbuch zur Ausstellung), München 2014, S. 115-128.
- Rachamimov, Alon: The Disruptive Comforts of Drag: (Trans)Gender Performances among Prisoners of War in Russia, 1914-1920, in: The American Historical Review 111 (2006) 2, S. 362-382.
- Rieken, Bernd: Ethnopsychoanalyse und Gegenübertragung im Kontext der Volkskunde/Europäischen Ethnologie, in: Reichmayr, Johannes (Hg.): Ethnopsychoanalyse revisited. Gegenübertragung in transkulturellen und postkolonialen Kontexten, Gießen 2016, S. 390-407.

- Sonnleitner, Ute: Moving German Speaking Theatre: Artists and Movement 1850-1950, in: Journal of Migration History 2 (2016) 1, S. 93-119.
- : Von heterochronotopen Arbeits-Räumen und Frei-Zeiten. Mußestunden und -räume darstellender Künstler*innen, in: Wilke, Inga/Dobler, Gregor/Tauschek, Markus/Vollständt, Michael (Hg.): Produktive Unproduktivität. Zum Verhältnis von Arbeit und Muße, Tübingen 2021, S. 279-301.
- Walgenbach, Katharina: Intersektionalität – eine Einführung, www.portal-intersektionalität.de (30.7.2020).

