

Isabell Oberle

VON DER HANDLUNG ZUR HALTUNG

Heroischer Attentismus
im westeuropäischen Drama der Kriegs-
und Zwischenkriegszeit (1914–1934)



Isabell Oberle

Von der Handlung zur Haltung
Heroischer Attentismus
im westeuropäischen Drama der Kriegs-
und Zwischenkriegszeit (1914–1934)

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE LITTERAE

herausgegeben von Günter Schnitzler, Maximilian Bergengruen
und Thomas Klinkert
mitbegründet von Gerhard Neumann

Band 254

Isabell Oberle

Von der Handlung zur Haltung

Heroischer Attentismus
im westeuropäischen Drama der Kriegs-
und Zwischenkriegszeit (1914–1934)

Auf dem Umschlag:

Paul Nash, *We are Making a New World* (1918), Öl auf Leinwand, 71,1 cm x 91,4 cm, © Imperial War Museum (Art.IWM ART 1146) – Mit dem Gemälde, das auf der Zeichnung *Sunrise. Inverness Copse* basiert, illustriert der englische Maler seine eigene Kriegserfahrung. Die verwüstete Landschaft voller Baumstümpfe und Granatrichter verweist auf die Zerstörungskraft des Kriegs; die hell im Hintergrund stehende Sonne sowie auch der werbespruchartige Titel spielen in ironischer Distanz auf die Ambitionen bei Kriegsausbruch an. Zugleich suggerieren diese beiden Text-Bild-Elemente einen in die Zukunft gerichteten Hoffnungsschimmer, der sich in die pessimistische Kriegsdeutung schiebt.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 181750155 – SFB 948

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Freiburg i. Br., Univ., Diss., 2021

u.d.T.: Von der Handlung zur Haltung. Der heroische Attentismus in der europäischen Dramatik der Kriegs- und Zwischenkriegszeit (1914–1933)

ISBN 978-3-96821-843-4 (Print)

ISBN 978-3-96821-844-1 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2022

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2022. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Dank

Die vorliegende Studie basiert auf meiner im Mai 2020 an der Albert-Ludwigs-Universität eingereichten Dissertationsschrift. Entstanden ist sie im Rahmen meiner akademischen Mitarbeit (2017–2020) im Freiburger Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«, im Teilprojekt D6 »Heldenhaftes Warten – Erwartete Helden. Heroischer Attentismus in der deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts« unter der Leitung von Prof. Dr. Achim Aurnhammer.

An erster Stelle danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Achim Aurnhammer und meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Andreas Gelz für die unzähligen Denkanstöße, die inhaltliche Betreuung und die persönliche Unterstützung während meiner Promotionszeit und auch während meines Studiums. Ihr Rat hat mich auf meinem Weg fortwährend ermutigt und bestärkt. Danken möchte ich ebenso Prof. Dr. Mario Zanucchi – nicht nur für die Erstellung des Drittgutachtens, sondern und vor allem für die konstruktive Kritik und die textlichen Anregungen. Mein Dank gilt außerdem dem Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« für die finanzielle Förderung und die interdisziplinäre Einbindung, die einen maßgeblichen Teil zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen hat. Bedanken möchte ich mich bei den Mitgliedern des Sonderforschungsbereichs der zweiten Förderphase, insbesondere den Mitgliedern der allmonatlichen VAG »Synthesen«, für die vertrauensvolle Zusammenarbeit und den ertragreichen Austausch. Ich bedanke mich außerdem bei Dr. Sebastian Meurer, dem Koordinator des SFB, und Dr. Ulrike Zimmermann, der Koordinatorin des Graduiertenkollegs des SFB, die uns unermüdlich mit Rat und Tat zur Seite standen. Nicht vergessen möchte ich auch die fleißigen Korrekturleser, die mit wachem Blick jedes noch so kleine, verbesserungswürdige Detail aufgespürt haben: Georg Feitscher, Dennis Pulina, Melina Riegel, Diana Römer und Dorine Schellens. Rombach Wissenschaft danke ich für die Aufnahme meiner Arbeit ins Verlagsprogramm.

Dank

Nicht möglich wäre mir die Erarbeitung der vorliegenden Studie ohne das Dazutun meiner Freunde und Familie gewesen. Auch bei ihnen möchte ich mich herzlichst bedanken. Der größte Dank gebührt meinem Partner und Weggefährten, der nie an mir gezweifelt hat, auch dann nicht, wenn ich es tat.

Freiburg i.Br., im November 2021

Isabell Oberle

Inhalt

I. Einleitung	11
I.1. Der Erste Weltkrieg: eine heroische Zäsur	11
I.2. Perspektiven der Forschung	15
I.3. Gegenstand und Fragestellung	22
I.3.1. Die Ästhetik des Wartens	22
I.3.2. Die Heroisierung des Wartens	25
I.4. Untersuchungskorpus	30
I.5. Methodische Überlegungen	32
I.6. Aufbau der Arbeit	34
II. ›Durchhalten‹ im Ersten Weltkrieg und das Kriegstheater	37
II.1. Der Krieg, die Durchhalteideologie und die Dichter	37
II.2. Der Krieg, die Durchhalteideologie und das Theater	39
II.2.1. Das Theater als Medium der Durchhaltepropaganda	39
II.2.2. Frühe Versuche des Widerspruchs	43
II.2.3. Erste Bedenken, offene Kondemnation und prospektive Mahnung	49
III. Warten an der militärischen Front	59
III.1. Frontstücke als Propaganda	59
III.1.1. Der militärische Topos des verlorenen Postens	61
III.1.2. Die Routine des Krieges	66
III.1.3. Mit der Fahne in der Hand: Standhalten symbolisch	71
III.2. Die Ästhetik des heroischen Wartens in Reinhard Goerings Kriegsdramatik	73
III.2.1. Eine symbolistisch-expressionistische Dramaturgie des Wartens	74
III.2.2. Ein Heldentum im Zeichen Nietzsches	84
III.2.3. Warten als existentielle Chiffre: Reinhard Goering und Arnolt Bronnen	93

III.3. Die Wiederentdeckung der soldatischen Fronterfahrung im britischen Theater	100
III.3.1. Das Ethos der Public Schools im Schützengraben: Robert Cedric Sherriffs <i>Journey's End</i> (1928)	101
III.3.2. Sherriffs Nachfolge: Warten, unheroisch	111
III.4. Vom »authentischen« Kriegserlebnis zur ideologischen Überformung	116
III.4.1. Warten ohne Ende und heroischer Fatalismus in Sigmund Graffs und Carl Ernst Hintzes <i>Die end- lose Straße</i> (1930)	117
III.4.2. Ein weiteres Mal: Der militärische Topos des ver- lorenen Postens	127
III.4.3. Die Humanisierung militärischen Heldentums: René Bertons <i>La lumière dans le tombeau</i> (1928)	137
IV. Warten an der Heimatfront	145
IV.1. Frauenstücke als Propaganda	145
IV.1.1. Das »stille« Heldentum der Mütter und Ehefrauen: Normative Verhaltensdidaxen	147
IV.1.2. Kritik durch Komik	157
IV.1.3. Metaphorische Verschiebungen	161
IV.1.4. Frankreichs wehrfähige Frauen: Weibliche Ideal- typen, christliche Präfiguren	164
IV.2. Retrospektive Revisionen	171
IV.2.1. Die Fesseln der Vaterlandspflicht: Charles Mérés <i>La captive</i> (1920)	171
IV.2.2. Keine stille Heldin: Ilse Langners <i>Frau Emma kämpft im Hinterland</i> (1929)	177
IV.2.3. Ein nostalgischer Blick zurück: Warren Chetham- Strodes <i>Sometimes Even Now</i> (1933)	187
<i>Zwischenfazit: Der Attentismus als heroischer Habitus im Ersten Weltkrieg</i>	193
V. Die Heimkehr des Helden	197
V.1. Vom Warten und seinen Folgen	198

V.1.1.	Die Schwierigen: Willensschwache Heimkehrer im <i>Théâtre de l'inexprimé</i>	201
V.1.2.	Der gefallene Held: Sean O'Caseys <i>The Silver Tassie</i> (1928)	217
V.1.3.	Verrohung aus Versehrung	231
V.1.4.	Kontrafakturen: Heroische Umdeutungen der gescheiterten Heimkehr	243
V.2.	›Durchhalten‹ in der Heimat: Heimkehr oder Heldentod?	253
V.2.1.	Durchhalten zum Tode: Bertolt Brecht und Ger- hard Menzel	253
V.2.2.	Durchhalten zur Wiederauferstehung: Paul Ray- nal	269
VI.	Transpositionen: Der heroische Attentismus in Epochen- diagnosen	283
VI.1.	Ethischer Attentismus: Hugo von Hofmannsthals <i>Turm-</i> Projekt (1925/27)	289
VI.1.1.	<i>Der Turm</i> als politisches Drama	289
VI.1.2.	Zeit des Dazwischen	292
VI.1.3.	Attentistische Konfigurationen	294
VI.1.4.	Sigismund, Agens der Geschichte? Oder: Die Unentrinnbarkeit der Historie	297
VI.1.5.	›Die große dramatische Haltung des Helden gegen die Gewalt der Umstände‹	302
VI.1.6.	Zeitgeschichte in (über-)historischem Gewand	304
VI.2.	Religiöser Attentismus: Paul Claudels <i>Le soulier de satin</i> (1928/29)	310
VI.2.1.	<i>Le soulier de satin: Opus mirandum</i>	310
VI.2.2.	<i>Le soulier de satin</i> zwischen Barock und Moderne	312
VI.2.3.	<i>Le soulier de satin</i> zwischen irdischer Unordnung und göttlicher Ordnung	315
VI.2.4.	Don Rodrigue: Vom hochmütigen Eroberer zum demütig Wartenden	318
VI.2.5.	Doña Prouhèze, die heroisch Wartende	325
VI.2.6.	Der religiöse Attentismus als Appell	329

Inhalt

VI.3. Der heroische Attentismus im Kontext	333
VI.3.1. Kritik am Attentismus	335
VI.3.2. Variationen des Attentismus	340
VI.3.3. Gegenentwürfe zum Attentismus	349
<i>Schlussbemerkung: Der Attentismus als heroischer Habitus in der Moderne</i>	353
Bibliographie	357
Quellen	357
Analysekorpus	357
Weitere Primärtexte	360
Darstellungen	363
Personenregister	387

I. Einleitung

I.1. Der Erste Weltkrieg: eine heroische Zäsur

Der Krieg – nachgerade in seiner Stilisierung zum »erweiterte[n] Zweikampf«, wie sie noch bei Carl Clausewitz, dem wichtigsten Kriegstheoretiker des 19. Jahrhunderts, in seinem hinterlassenen Werk *Vom Kriege* (erschienen 1832–1834 in drei Bänden) vorzufinden ist¹ – gilt seit jeher als eines der großen Bewährungsfelder des Helden. Durch Mut, Stärke und Geschick tut sich der heroische (männliche) Kämpfer auf dem Feld der Ehre hervor, triumphiert souverän über den unterlegenen Gegner und erlangt dadurch ewigen Ruhm. Auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs sucht man diese Art von Helden indes vergeblich. Die Industrialisierung des Kriegs und mit ihr die Stillstellung der Front im Westen ließen dem einzelnen Soldaten kaum mehr Möglichkeiten, handlungsmächtig in das Kriegsgeschehen einzugreifen, den Ausgang der Kämpfe zu beeinflussen und sich als herausragender Einzelner zu beweisen. Mehr und mehr geriet er zum »Handlanger der Maschine«, zum »Material« und schließlich zum »bedeutungslosen Objekt des Krieges«.² In dieser Hinsicht löste die Vorstellung vom »Soldaten als Opfer« diejenige vom »Soldaten als Helden« allmählich ab.³ In dem Maße also, wie der Erste Weltkrieg als Massen-, Maschinen- und Stellungskrieg die bekannten Konventionen der Kriegsführung außer Kraft setzte, stellte er die gängigen Konzepte des Heroischen infrage,⁴ auch wenn diese sporadisch etwa im Fall der

1 Vgl. Carl Clausewitz: *Vom Kriege*. Hinterlassenes Werk. Erster Theil. Berlin 1832, S. 3.

2 Helmut Fries: *Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*. Bd. 1: *Die Kriegsbegeisterung von 1914: Ursprünge – Denkweisen – Auflösung*. Konstanz 1994, S. 243.

3 Zur zunehmenden Viktimisierung des (nicht mehr heroischen) Soldaten in den Kriegen des 20. Jahrhunderts vgl. Jean-Marie Apostolides: *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*. Paris 2011; Svenja Goltermann: *Opfer. Die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in der Moderne*. Frankfurt a.M. 2017; Martin Sabrow: *Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive*. In: *Potsdamer Bulletin für zeithistorische Studien* 43/44 (2008), S. 7–20.

4 Darüber besteht in der heutigen Forschung Einigkeit: vgl. bspw. Fries: *Die große Katharsis*, S. 239–244; John Horne: *Soldiers, Civilians and the Warfare of Attrition. Representations of Combat in France, 1914–1918*. In: Frans Coetzee/Marilyn Shevin-Coetzee (Hrsg.): *Authority, Identity and the Social History of the First World War*. Providence/Oxford 1995, S. 223–249, hier S. 225–242; Jörn Leonhard: *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*. München 2014, S. 240 und 339f.; Karl Wagner: *Einlei-*

5 Vgl. René Schilling: »Kriegshelden«. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in
Deutschland 1813–1945. Paderborn u.a. 2002, S. 253.

6 Fritz von Ostini: Warten lernen! In: Deutsche Kriegsklänge 1914/15. Ausgewählt von Jo-
hann Albrecht, Herzog zu Mecklenburg. H. 4. Feldpostausg. Leipzig 1915, S. 21–23, hier
S. 23. Zum Gedicht vgl. Nicolas Detering: Heroischer Fatalismus. Denkfiguren des
»Durchhaltens« von Nietzsche bis Seghers. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch –
Neue Folge 60 (2019), S. 317–338, hier S. 327.

7 Bruno Frank: Der neue Ruhm. In: Werke IV: Gedichte. Hrsg. von Gerd Leibrock. Stutt-
gart 2016, S. 137f.

8 Vgl. Paul Souchon: Les mots héroïques de la guerre. Paris 1915, S. 25, 55f., 255 und pas-
sim.

9 Der Begriff »Heimatfront« wurde bei Kriegsbeginn von der deutschen Propaganda einge-
führt, um zu unterstreichen, dass auch die Daheimgebliebenen ihren Beitrag in dem to-
talierten Krieg leisten mussten (vgl. Karen Hagemann: Heimat – Front. Militär, Gewalt
und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. In: dies./Stefanie Schüler-
Springorum [Hrsg.]: Heimat – Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter
der Weltkriege. Frankfurt a.M./New York 2002, S. 13–52, hier S. 20; Gerd Krumeich:

Gedicht *Kreuzträger*, das die Lyrikanthologie *Deutsche Frauen – Deutsche Treue* (1916) eröffnet: »Wir tragen ein Kreuz im Verborgnen – das spricht / von Waffentaten und Lorbeer nicht. / [...] Es ist nicht ein Kreuz, das von vielen begehrt, / und hat doch bleibenden, ew'gen Wert; / es wandelt die Schwachheit in Heldenkraft, / verleiht eine heilige Ritterschaft.«¹⁰ In diesem Sinne erhebt der französische Romancier und Journalist Maurice Barrès – ähnlich wie auch Max Weber (beide 1917) – das Durchhalten zur nationalen Pflicht: »Qu'important le bombardement, la fusillade, la faim, le froid! Il faut tenir: on tiendra.«¹¹

In den 1920er-Jahren als eine Phase entscheidender Deutungskämpfe um den Ersten Weltkrieg wurde jene neue Heroik des Wartens und Ertragens in der Literatur einer kritischen Betrachtung unterzogen, wie schon ein Blick in die bekannteren Kriegsromane verrät. Erich Maria Remarque parallelisiert in *Im Westen nichts Neues* (1929) die soldatische Warteerfahrung mit Gefangenschaft und Tod,¹² Edmund Blunden betont in *Undertones of War* (1928) die mit dem Warten einhergehenden Erfahrungen des Ausgeliefertseins, der Ohnmacht, der Resignation¹³ und Gabriel Chevallier verbindet das Warten in *La Peur* (1930) mit Erschöpfung, Stumpfsinn und schließlich der Auslöschung des Individuums.¹⁴ Komplexer gestaltet Henri Barbusse das soldatische Warten in *Le Feu* (1930). Einerseits banalisiert und ironisiert er das sinnlos scheinende Warten und die ewige Wiederkehr des Gleichen: »Pour le moment, c'est la soupe qu'on attend. Après, ce seront les lettres. Mais chaque chose en son temps:

Kriegsfront – Heimatfront. In: ders./Gerhard Hirschfeld/Dieter Langewiesche/Hans-Peter Ullmann [Hrsg.]: Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkriegs. Essen 1997, S. 12–19, hier S. 12).

10 A. Freiin v. Seckendorff: *Kreuzträger*. In: *Deutsche Frauen – Deutsche Treue*. Gedichte aus dem Weltkrieg. Hrsg. von Reinhold Braun. Berlin 1916, S. 3. Zum Gedicht vgl. Detering: *Heroischer Fatalismus*, S. 329.

11 Maurice Barrès: *L'âme française et la guerre*. Bd. 6: *Pour les mutilés*. 3. Aufl. Paris 1917, S. 100; Max Weber: *Die Lehren der deutschen Kanzlerkrisis*. In: *Studienausgabe der Max-Weber-Gesamtausgabe I.15: Zur Politik im Weltkrieg*. Schriften und Reden, 1914–1918. Hrsg. von Wolfgang J. Mommsen in Zusammenarbeit mit Gangolf Hübinger. Tübingen 1988, S. 133–136, hier S. 136 (s. S. 29).

12 Vgl. Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues*. In: Erich Maria Remarques Roman »Im Westen nichts Neues«. Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1928–1930). Hrsg. von Thomas F. Schneider. Tübingen 2004, S. 31–149, hier S. 73 und 77.

13 Vgl. Edmund Blunden: *Undertones of War*. Harmondsworth 1982, S. 100, 203, 211, 215 und 219.

14 Vgl. Gabriel Chevallier: *La Peur*. Paris 2008, S. 261 und 263.

lorsqu'on aura fini avec la soupe, on songera aux lettres. Ensuite, on se mettra à attendre autre chose.«¹⁵ Andererseits betont er die Widerständigkeit des Wartens und würdigt die Leistung der wartenden Soldaten: »Il [Fouillade] n'espère plus qu'une chose maintenant: dormir, pour que meure ce jour lugubre, ce jour de néant, ce jour comme il y en aura encore tant à subir héroïquement, à franchir, avant d'arriver au dernier de la guerre ou de sa vie.«¹⁶

Wohl mehr noch als der Kriegeroman kann in (West-)Europa das Theater der Kriegs- und Nachkriegszeit als zentrales Forum für Fragen nach dem Sinn des totalisierten Kriegs, darunter nach dem heroischen Potential des Wartens und Durchhaltens gelten. Es partizipierte seit 1914 durchaus rege an den politischen, sozialen und kulturellen Aushandlungsprozessen und erlebte dabei eine konjunkturelle Blütezeit.¹⁷ Insgesamt waren die Theaterhäuser in Deutschland, Österreich, Frankreich und Großbritannien überaus produktiv. Die Great War Theatre database listet knapp 3000 Stücke, die zwischen 1914 und 1918 in England, Schottland und Wales von dem Lord Chamberlain's Office genehmigt wurden.¹⁸ Die Préfecture de Police in Paris, die zur Prüfung vorgelegte Theatertexte einlagert, verwahrt 4500 Stücke, die zwischen 1914 und 1918 eingereicht wurden.¹⁹ Nicht zuletzt deshalb wird in vorliegender Arbeit der angedeutete Wandel der Heldendiskurse im Ausgang des Ersten Weltkriegs am Beispiel des Theaters dargestellt.

15 Henri Barbusse: *Le Feu* (Journal d'une escouade). Présentation par Denis Pernot. Paris 2014, S. 70.

16 Ebd., S. 213.

17 Vgl. Martin Baumeister: *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*. Essen 2005, S. 7f.; ders.: *Kampf ohne Front? Theatralische Kriegsdarstellungen in der Weimarer Republik*. In: Wolfgang Hardtwig (Hrsg.): *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933*. München 2007, S. 357–376, hier S. 360; Christian Klein: *Die Weltkriegsdramatik der Weimarer Republik – Präsenz, Typen, Themen*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 16 (2013/14), S. 165–181, hier S. 165; Philip Sheldon Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War, 1919–1939*. Ann Arbor, Michigan 1971, S. 2f.; Andrew Maunder: *Theatre: 1914 and after*. In: Ann-Marie Einhaus/Katherine Isobel Baxter (Hrsg.): *Edinburgh Companion to the First World War and the Arts*. Edinburgh 2017, S. 62–76, hier S. 63.

18 The Great War Theatre database, <https://www.greatwartheatre.org.uk/>.

19 Vgl. Odile Krakovitch: *Women in the Paris Theatre, 1914–19: »plus ça change...«*. In: Claire M. Tylee (Hrsg.): *Women, the First World War and the Dramatic Imagination*. International Essays (1914–1999). Lewiston u.a. 2000. S. 55–84, hier S. 58.

I.2. Perspektiven der Forschung

a) Kriegs- und Nachkriegstheater

Trotz »seines hohen kulturellen Status als zentrales Medium nationaler Selbstvergewisserung«²⁰ wird das (west-)europäische Theater der 1910er-, 1920er- und 1930er-Jahre von der Forschung unterschätzt. Das Gros der Studien zur Verarbeitung des Ersten Weltkriegs in Literatur und Kultur, die nach der epochalen Studie von Paul Fussell (1975) erschienen,²¹ ist der Essayistik, der erzählenden Prosa und der Lyrik – meist unter Ausschluss weiblicher Autorinnen – gewidmet.²² Zudem steht jeweils eine einzige Nationalliteratur im Zentrum der Arbeiten, obgleich eine komparatistische Herangehensweise als notwendig erachtet wurde.²³ In den meisten Handbuchartikeln zur Weltkriegsliteratur sucht man die Dramatik vergeblich. Thomas F. Schneider räumt in der Einleitung seines bio-bibliographischen Handbuchs zur deutschsprachigen Literatur des Ersten Weltkriegs (2008) zwar ein, dass Kriegsliteratur mehr als nur die epische Gattung umfasse, betrachtet jedoch ausschließlich den Kriegsroman. Ebenso bleibt die Dramatik in den Enzyklopädie-Artikeln von Christophe Prochasson (2004) und Wolfram Pyta (2014) vollständig ausgeklam-

20 Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 360.

21 Paul Fussell: *The Great War and Modern Memory*. New York/London 1975. Bis dahin galt das forschersche Interesse der Politik- und Ereignisgeschichte (1960er-Jahre), die in der deutschen Debatte stark von der sogenannten »Fischer-Kontroverse« um die Kriegsschuldfrage und den »deutschen Sonderweg« dominiert wurde, sowie der Sozial- bzw. Erfahrungsgeschichte (1970er- und 1980er-Jahre), die gesellschaftliche Strukturen sowie alltagsweltliche Problematiken in den Blick nahm.

22 Auswahl der einschlägigen Publikationen: Nicolas Beaupré: *Écrits de guerre. 1914–1918. Préface d'Annette Becker*. Paris 2013; Steffen Bruendel: *Zeitenwende 1914. Künstler, Dichter und Denker im Ersten Weltkrieg*. München 2014; Geert Buelens: *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*. Aus dem Niederländischen von Waltraud Hüsmert. Berlin 2014; Modris Eksteins: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. Boston 1989; Samuel Hynes: *A War Imagined. The First World War and English Culture*. London 1992; Christophe Prochasson/Anne Rasmussen: *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910–1919)*. Paris 1996; Léon Riegel: *Guerre et littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littérature française, anglo-saxonne et allemande) 1910–1930*. Paris 1978; Aviell Roshwald/Richard Stites (Hrsg.): *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918*. Cambridge 1999.

23 Vgl. z.B. Stéphane Audoin-Rouzeau/Annette Becker/Jean-Jacques Becker/Gerd Krumreich/Jay M. Winter: *Pour une histoire culturelle comparée du premier conflit mondial*. In: dies. (Hrsg.): *Guerre et cultures, 1914–1918*. Paris 1994, S. 7–10.

mert. Bernd Hüppauf erwähnt in seinem Lexikonartikel *Kriegsliteratur* (2014) lediglich Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* sowie Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht*. Und in *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War* (2005) entfallen je eigene Kapitel auf die Lyrik und die erzählende Prosa, nicht aber auf das Drama.²⁴ Auch jüngere Publikationen, die genre- und kulturübergreifend die literarische Verarbeitung des Ersten Weltkriegs in den 1910er-, 1920er- und 1930er-Jahren nachzeichnen, übergehen das Theater nach wie vor.²⁵ Kurz: Das Desiderat einer Detailstudie zur Weltkriegsdramatik aus vergleichender Perspektive²⁶ ist bis heute nicht eingelöst. Einzig Eva Krivanec (2012) bietet einen instruktiven Überblick über die Spielpläne zwischen 1914 und 1918 in

-
- 24 Thomas F. Schneider: Einleitung. In: ders./Julia Heinemann/Frank Hischer/Johanna Kuhlmann/Peter Puls (Hrsg.): *Die Autoren und Bücher der deutschsprachigen Literatur zum Ersten Weltkrieg 1914–1939. Ein bio-bibliographisches Handbuch*. Göttingen 2008, S. 7–14; Christophe Prochasson: *La littérature de guerre*. In: Stéphane Audoin-Rouzeau/Jean-Jacques Becker (Hrsg.): *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914–1918. Histoire et culture*. Paris 2004, S. 1189–1201; Wolfram Pyta: *Literarische Kriegsbewältigung*. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz/Markus Pöhlmann (Hrsg.): *Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Erneut akt. und erw. Studienausg.* Paderborn 2014, S. 1038–1042; Bernd Hüppauf: *Kriegsliteratur*. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz/Markus Pöhlmann (Hrsg.): *Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Erneut akt. und erw. Studienausg.* Paderborn 2014, S. 177–191; Vincent Sherry (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*. Cambridge 2005.
- 25 Z.B.: Michael Braun/Oliver Jahraus/Stefan Neuhaus/Stéphane Pesnel (Hrsg.): *Nach 1914: Der Erste Weltkrieg in der europäischen Kultur*. Würzburg 2017; Jeanne E. Glesener/Oliver Kohns (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg in der Literatur und Kunst. Eine europäische Perspektive*. Paderborn 2017. Wird ein Theaterstück thematisiert, dann ist es Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*: Kurt Anglet: Karl Kraus. Die Sprache, das Schweigen und die Apokalypse. In: Bernd Neumann/Gernot Wimmer (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg auf dem deutsch-europäischen Literaturfeld*. Wien u.a. 2017, S. 65–82; Achim Aurnhammer: *Die Sprache des Krieges*. Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Werner Frick/Günter Schnitzler (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste*. Freiburg u.a. 2017, S. 95–121; Sigurd Paul Scheichl: *Reflet des changements sociaux entre 1914 et 1918 dans la tragédie de Karl Kraus, Les derniers jours de l'humanité*. In: Joëlle Prunghaud (Hrsg.): *Écritures de la Grande Guerre*. Nîmes 2014, S. 71–89. Eine Ausnahme stellt der zweite Band von Gislinde Seyberts und Thomas Stauders Sammelwerk dar, der fünf Beiträge zum Theater verzeichnet: Heroisches Elend. Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kultur / *Misères de l'héroïsme. La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes / Heroic Misery. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2014.
- 26 Martin Löschnigg: *Introduction II: Themes of First World War Literature*. In: ders./Franz Karl Stanzel (Hrsg.): *Intimate Enemies. English and German Literary Reactions to the Great War 1914–1918*. Heidelberg 1993, S. 25–38, hier S. 33f.

den Unterhaltungstheatern Deutschlands, Österreichs, Frankreichs und Portugals.²⁷ Für das Theater der Nachkriegszeit fehlt solch eine Studie bisher. Lediglich noch Huntly Carters und Paul Fechters Arbeiten (1925 und 1958) wären zu nennen. Während Carter den soziologischen, politischen und ökonomischen Entwicklungen in den Theaterhäusern Europas nachgeht, bietet Fechter kurze Inhaltsangaben von knapp 400 Dramen. Beide argumentieren allerdings stark subjektiv, Carter wegen seiner Vorbehalte gegenüber der Kommerzialisierung der Theater, Fechter wegen seiner deutschnationalen Gesinnung.²⁸ Einen hilfreichen Einstieg in das Thema ermöglichen kulturspezifische Studien zum Theater der Kriegs- und Nachkriegsjahre, die durch die querschnittshafte Anlage die Quellenkenntnis arrondieren und an die häufig vergessenen Theaterstücke erinnern.²⁹ Drei bibliographische Sammlungen zum Kriegstheater ergänzen

-
- 27 Eva Krivanec: *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg*. Berlin, Lissabon, Paris und Wien. Bielefeld 2012. Andere kulturübergreifende Arbeiten wählen demgegenüber einen engeren Untersuchungsrahmen: Claire M. Tylee beschränkt sich auf Theaterstücke von oder über Frauen (*Women, the First World War and the Dramatic Imagination*. International Essays [1914–1999]. Lewiston u.a. 2000), Christian Klein und Franz-Josef Deiters betrachten das Kriegstheater aus einer binationalen (deutsch-australischen) Perspektive (*Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives*. Stuttgart 2018).
- 28 Huntly Carter: *The New Spirit in the European Theatre 1914–1924. A Comparative Study of the Changes Effected by War and Revolution*. London 1925; Paul Fechter: *Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters*. Bd. 3: *Vom Expressionismus zur Gegenwart*. Mannheim 1958.
- 29 *Deutsche Dramatik: Baumeister: Kriegstheater*; Yvonne A. Pasek: »The Great Time«. *Pro-War Drama in the Weimar Republic*. Ann Arbor, Michigan 1992 – britische Dramatik: Larry J. Collins: *Theatre at War, 1914–18*. Houndmills u.a. 1998; Margarete Günther: *Der englische Kriegsroman und das englische Kriegsdrama 1919 bis 1930*. Berlin 1936; Heinz Kosok: *The Theatre of War. The First World War in British and Irish Drama*. Hampshire/New York 2007; John Onions: *English Fiction and Drama of the Great War, 1918–39*. Houndmills u.a. 1990; Gordon Williams: *British Theatre in the Great War. A Revaluation*. London/New York 2003 – französische Dramatik: Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*; Susan McCready: *French Theater and the Memory of the Great War*. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature* 41 (2017) 2: *Writing 1914–1918: National Responses to the Great War*, S. 1–13, DOI: 10.4148/2334-4415.1937; Cristina Trincherio: *Echos de la Grande Guerre dans le théâtre français des années vingt. Quelques parcours*. In: Gislinde Seybert/Thomas Stauder (Hrsg.): *Heroisches Elend. Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kultur / Misères de l'héroïsme. La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes / Heroic Misery. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2014, S. 1191–1207.

die Überblicke.³⁰ Aufschlussreich sind darüber hinaus Darstellungen zum modernen Krieg im Theater, die Entwicklungen und Strategien dramaturgischer Art im diachronen Verlauf nachzeichnen, ohne sich auf den Ersten Weltkrieg zu beschränken.³¹

b) Warten und Heldentum

Warten, Ertragen und Durchhalten in Verbindung mit dem Heroischen zu denken, stellt in der Forschung beinahe ein Novum dar. Theodore Ziolkowskis Studie *Hesitant Heroes* (2004) ist die einzige monographische Arbeit, die explizit eine Brücke vom Warten zum Heldentum schlägt. Ziolkowski zeichnet eine Entwicklungslinie des »zögernden Helden« von der Antike bis in die Moderne und zeigt, wie die Handlungshemmung in der Literaturgeschichte sukzessive zunimmt, um in der Moderne in völlige Untätigkeit umzuschlagen. Während er allerdings in den frühen und mittleren Texten wie der *Aeneis* oder dem *Hamlet* noch einen sehr engen Heldenbegriff zugrunde legt, nimmt er mit den neuzeitlichen Romanen von Sir Walter Scott, Charles Dickens oder Franz Kafka solche Figuren in den Blick, die sich treffender als Antihelden beschreiben ließen und denen das Heroische im engeren Sinne abgeht.³² Zu nennen ist ferner die begriffsgeschichtliche Studie Lothar Bluhms (2012), dem es um die

30 Andreas Dorrer: Verzeichnis der deutschen Weltkriegsdramen. 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. 237–257 (unzählige Dramen von 1913 bis 1961); Andrew Maun-der (Hrsg.): British Literature of World War I. Bd. 5: Drama. Bibliography of World War I Drama. London 2011 (655 Titel von 350 Autorinnen und Autoren zwischen 1914 und 1918); Jean Vic: La littérature de guerre. Manuel méthodique et critique des publications de langue française (Août 1914 – Novembre 1918). Bde. 1–5. Neuaufl. Paris 1923 (36 Theaterstücke zwischen 1914 und 1918).

31 Wolfgang Götschacher/Holger Klein (Hrsg.): Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne. Lewiston u.a. 1997; David Lescot: Dramaturgies de la guerre. Belfort 2001; ders./Laurent Véray (Hrsg.): Les mises en scène de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma. Paris 2011; Thomas F. Schneider (Hrsg.): Kriegerlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film / The Experience of War and the Creation of Myths. The Image of »Modern« War in Literature, Theatre, Photography, and Film. Bd. 3: »Postmoderne« Kriege? Krieg auf der Bühne. Krieg auf der Leinwand / »Postmodern« Wars? War on Stage. War on the Screen. Osnabrück 1999.

32 Theodore Ziolkowski: Hesitant Heroes. Private Inhibition, Cultural Crisis. Ithaca/London 2004.

Entwicklung des titelgebenden Sprachbilds ›auf verlorenem Posten‹ geht. Wenn auch nicht immer explizit, so ist das Heroische stets inbegriffen und insbesondere die Kapitel zu den »Heroisierungen in der Literatur« im Kontext der nationalpolitischen Funktionalisierung des Sprachbildes sowie zum »Politischen Topos« im konservativen Diskurs der 1920er-Jahre lassen sich für die vorliegende Untersuchung fruchtbar machen.³³ Erste Ansätze, den Zusammenhang von Warten und Durchhalten einerseits und Heldentum andererseits heuristisch zu fassen, finden sich in dem rezenten Aufsatz von Nicolas Detering (2019), der eine systematische Bestimmung des ›heroischen Durchhaltens‹ vorlegt und schlaglichtartig Beispiele der deutschen Literatur zwischen 1900 und 1945 betrachtet,³⁴ in dem von Claudia Müller und der Verfasserin erarbeiteten Kompendiumsbeitrag zum *Durchhalten* (2019)³⁵ sowie in dem von Dennis Pulina und der Verfasserin herausgegebenen Sammelband zur Figuration des heldenhaften Wartens in der abendländischen Literaturgeschichte (2020).³⁶

Ziolkowskis Leitthese, das Zögern des Helden ließe sich als Symptom eines Umbruchs in gesellschaftlichen Ordnungs- und Wertesystemen lesen,³⁷ unterliegt weiteren umfänglicheren Arbeiten zum Warten in der Literatur – ohne Bezug zum Heroischen – und wird etwa von Lothar Pikulik (1997) vertreten. In seinem kursorischen Überblick über das Warten in der Literatur seit der Aufklärung nimmt er an, literarische Warteszenen seien charakteristisch für historische End- und Übergangszeiten.³⁸ In ähnlicher Weise verstehen Daniel Kazmaier, Julia Kerscher und Xenia Wotschal (2016) das Warten als »Signatur individueller oder kultureller Kri-

33 Lothar Bluhm: Auf verlorenem Posten. Ein Streifzug durch die Geschichte eines Sprachbildes. Trier 2012, S. 62–79 und 108–136.

34 Detering: Heroischer Fatalismus.

35 Claudia Müller/Isabell Oberle: Durchhalten (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 2019, DOI: 10.6094/heroicum/durd1.0.

36 Isabell Oberle/Dennis Pulina (Hrsg.): Heldenhaftes Warten in der Literatur. Eine Figuration des Heroischen von der Antike bis in die Moderne. Baden-Baden 2020, insbesondere die Einleitung (S. 9–22).

37 Vgl. Ziolkowski: Hesitant Heroes, S. 3–5.

38 Vgl. Lothar Pikulik: Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten. An Beispielen aus der Geistesgeschichte, Literatur und Kunst. Göttingen 1997, S. 14.

senzustände«. ³⁹ Nicole Mattern und Stefan Neuhaus wiederum gehen in ihrem jüngst erschienenen Sammelband (2022) insofern darüber hinaus, als sie das Warten vorrangig als literarisches Phänomen begreifen und bewusst nach den *Konstruktionen von langer und kurzer Dauer* – unter Berücksichtigung ausschließlich deutschsprachiger Texte seit dem 18. Jahrhundert – fragen. ⁴⁰ Die Autorinnen und Autoren der genannten Studien wählen mithin einen breiten Zugang zum Phänomen des Wartens (und/oder Durchhaltens) und loten unterschiedlichste Facetten aus, räumen – mit Ausnahme von Mattern/Neuhaus – der Medialität des Wartens hingegen zu wenig Platz ein. Fragen nach der zeitlichen Dimension, ⁴¹ nach der räumlichen Konfiguration ⁴² oder nach linguistischen bzw. poetologischen Lektüren der Wartetexte ⁴³ kommen vielmehr in autoren- oder epochenspezifischen Arbeiten zur Sprache. Vergleichsweise gründlich untersucht ist das Warten in Zusammenhang mit Exil, ⁴⁴ wohingegen der

39 Vgl. Daniel Kazmaier/Julia Kerscher/Xenia Wotschal: Warten als Kulturmuster – eine Einführung. In: dies. (Hrsg.): Warten als Kulturmuster. Würzburg 2016, S. 7–20, hier S. 8.

40 Nicole Mattern/Stefan Neuhaus (Hrsg.): Warten. Konstruktionen von langer und kurzer Dauer in der Literatur. Würzburg 2022.

41 Nadine Benz: (Erzählte) Zeit des Wartens. Semantiken und Narrative eines temporalen Phänomens. Göttingen 2013.

42 Wiebke Amthor: Architekturen und Orte des Wartens in der Literatur des ersten Jahrzehnts. In: Julia Schöll/Johanna Bohley (Hrsg.): Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts. Würzburg 2011, S. 163–179; Katharina Baier: Über Warten und Strafen. Das Wartezimmer als Machtraum in Franz Kafkas Roman *Der Prozeß*. In: Anna Echterhölder/Sebastian Gießmann/Rebekka Ladewig/Mark Butler (Hrsg.): Wirbel, Ströme, Turbulenzen. Hamburg 2009, S. 199–205.

43 Andrea Erwig: Poetologien des Wartens. Robert Musils »Die Vollendung der Liebe« und der »waiting plot« um 1900. In: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hrsg.): Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen. Berlin/Boston 2015, S. 499–525; dies.: Im Warteraum der Salpêtrière. Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« und das literarische Warten um 1900. In: Daniel Kazmaier/Julia Kerscher/Xenia Wotschal (Hrsg.): Warten als Kulturmuster. Würzburg 2016, S. 63–79; dies.: Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900. Paderborn 2018; Annette Keck: Poetik unsichtbarer Wände und fadenscheiniger Machwerke. Warten mit Feuchtwanger und Beckett. In: Sigrid Lange (Hrsg.): Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film. Bielefeld 2001, S. 75–92; Jennifer Marston William: Killing Time. Waiting Hierarchies in the Twentieth-Century German Novel. Lewisburg 2010.

44 Elena Glöckler: Warten ohne Ende. Formen des Wartens im Exil – an Beispielen aus dem Werk Vladimir Nabokovs, Anna Seghers' und Herta Müllers. In: Daniel Kazmaier/Julia Kerscher/Xenia Wotschal (Hrsg.): Warten als Kulturmuster. Würzburg 2016, S. 97–112; Annette Keck: Merkwürdiges Warten. Imre Kertész' Beitrag zu einer Poetik des Wartens zwischen Erinnern und Vergessen im *Roman eines Schicksallosen*. In: Manuela Günter (Hrsg.): Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoa. Würzburg 2002,

Erste Weltkrieg nur selten im Zentrum der Überlegungen steht. Für das Warten als spezifische Erfahrung des Ersten Weltkriegs wird in der Forschung weniger mit literarischen Quellen als eher mit Ego-Dokumenten gearbeitet, wobei das veränderte Zeitempfinden der Soldaten an der Front die meiste Aufmerksamkeit erhält.⁴⁵ Einen Fokus auf die Raumerfahrung legt Christoph Nübel (2014), der anhand von Selbstzeugnissen und Militärakten die miserablen Lebensbedingungen im Kampfgebiet untersucht und herausarbeitet, dass die Soldaten die Umweltbedingungen als eine schlimmere Belastung erfuhren als die Kampfhandlungen selbst.⁴⁶

Die Forschung zum Komplex ›Heldentum und Krieg‹ in der Literatur ist demgegenüber ergiebiger. Jedoch sei einschränkend angemerkt, dass für die ›Kriegshelden‹ nicht der gemeine Soldat oder gar die Frau im Hinterland betrachtet werden, die in den eingangs genannten Beispielen die Trägerschicht des Heroischen bilden. So arbeitet René Schilling (2002) mit den Biographien von Theodor Körner, Friedrich Friesen, Manfred von Richthofen und Otto Weddigen und da er sich auf herausragende Einzelfiguren konzentriert, lassen sich seine Überlegungen nur bedingt auf Soldaten und Frauen verallgemeinern.⁴⁷ Das Problem der Repräsentativität stellt sich mithin auch für *Blut und Feuer* (2011) von Michael Gratzke, der für die Erfahrung des Ersten Weltkriegs lediglich Ernst Jüngers Schriften berücksichtigt, weswegen die Figur des Stoßtruppführers eine priorisierte

S. 139–154; Ivo Theele: ›Warteraum‹ Exil. Raum als Narrativ eines Krisenzustands. In: Daniel Kazmaier/Julia Kerscher/Xenia Wotschal (Hrsg.): Warten als Kulturmuster. Würzburg 2016, S. 113–131.

- 45 Nicolas Beaupré: Kriegserfahrungen, Zeitempfinden und Erwartungen französischer Soldaten. In: Christian Stachelbeck (Hrsg.): Materialschlachten 1916. Ereignis, Bedeutung, Erinnerung. Paderborn 2017, S. 329–340; Nelia Dorscheid: Vom Warten im Kriege. In: Daniel Kazmaier/Julia Kerscher/Xenia Wotschal (Hrsg.): Warten als Kulturmuster. Würzburg 2016, S. 133–144; Bernd Hüppauf: Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit. In: Hartmut Eggert/Ulrich Profitlich/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990, S. 207–225; Jean-François Jagielski: Modifications et altérations de la perception du temps chez les combattants de la Grande Guerre. In: Rémy Cazals/Emmanuelle Picard/Denis Rolland (Hrsg.): La Grande Guerre. Pratiques et expériences. Toulouse 2005, S. 205–214; Sabine Mischner: Das Zeitregime des Krieges: Zeitpraktiken im Ersten Weltkrieg. In: Lucian Hölscher (Hrsg.): Die Zukunft des 20. Jahrhunderts. Dimensionen einer historischen Zukunftsforschung. Frankfurt a.M./New York 2017, S. 75–100.

- 46 Vgl. Christoph Nübel: Durchhalten und Überleben an der Westfront. Raum und Körper im Ersten Weltkrieg. Paderborn 2014, S. 97.

- 47 Schilling: »Kriegshelden«.

Stellung erhält.⁴⁸ Ähnliches lässt sich für den von Karl Wagner, Stephan Baumgartner und Michael Gamper herausgegebenen Sammelband *Held im Schützengraben* (2014) feststellen, insofern die Herausgeber die Figur des ›Großen Mannes‹ als Bezugsfolie anlegen und nach dessen medialer Inszenierung fragen.⁴⁹ Den gemeinen Frontsoldaten und dessen Heroisierungspotential berücksichtigen demgegenüber John Onions und Andrew Rutherford. In ihren Studien zeigen sie, dass die Implikationen der neuen Kriegsführung das Heroische in der Literatur eben nicht abschafften, sondern dass sich im Zuge des Ersten Weltkriegs neue Formen des Heroischen etablierten. Warteszenen kommen allerdings nur am Rande vor.⁵⁰

Von den aufgeführten Untersuchungen unterscheidet sich die vorliegende Arbeit dadurch, dass sie zum einen die Möglichkeiten der Heroisierung von Warten und Wartenden – im Zuge des Ersten Weltkriegs – sondiert und zum anderen die mediale Beschaffenheit des (heroischen) Wartens in den Blick nimmt.

I.3. Gegenstand und Fragestellung

I.3.1. Die Ästhetik des Wartens

Im Ersten Weltkrieg war das Warten sowohl an der Front als auch in der Heimat zu einer generationellen Erfahrung geworden und bestimmte den Alltag von Kombattanten wie auch Zivilisten maßgeblich. Machtlos mussten die Soldaten in den Schützengräben ausharren und auf das Ende des Beschusses oder aber den Sturmbefehl warten, die Frauen mussten sich im geduldischen Warten auf die Rückkehr der Kämpfenden üben. Ein Ende des Wartens konnten die Wartenden kaum selbst herbeiführen und sie mussten sich der Warte-Logik des totalisierten Kriegs unweigerlich fügen. Das Warteszenario, wie es sich im Ersten Weltkrieg ausbildete und in die literarische Verarbeitung der Kriegserfahrung hineinwirkte, ist demnach geprägt von äußerem Zwang und fehlenden Handlungsoptionen und damit unbedingt von Spielarten wie ›Abwarten‹ oder ›Zögern‹, die

48 Michael Gratzke: Blut und Feuer. Heldentum bei Lessing, Kleist, Fontane, Jünger und Heiner Müller. Würzburg 2011, S. 116–148.

49 Karl Wagner/Stephan Baumgartner/Michael Gamper (Hrsg.): Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Zürich 2014.

50 Onions: English Fiction and Drama of the Great War; Andrew Rutherford: The Literature of War. Five Studies in Heroic Virtue. London/Basingstoke 1978, S. 64–112.

die bewusste Suspendierung einer Tat meinen, abzugrenzen. Semantisch näher steht die Form des ›Wartens‹, die hier gemeint ist, dem ›Erwarten‹, insofern es an ein erwartetes Objekt – und sei dies nur das Ende des Wartens – geknüpft ist. Es handelt sich bei dem Warten mithin um einen durativen wie final ausgerichteten Zustand, wobei der Fokus in dem »Gebanntsein in einem Noch-nicht« liegt – im Gegensatz zum ›Erwarten‹, das mehr das »Gerichtetsein auf ein Ziel« betont.⁵¹ Die vorliegende Untersuchung verfährt entsprechend subjektzentriert:⁵² Im Vordergrund steht die wartende Figur.

Weil das Drama das Publikum durch seinen performativen und präsentischen Charakter an der Erlebniswelt der Figuren teilhaben lässt, die Zuschauerinnen und Zuschauer nachempfinden, was und wie die Figuren erleben, erweist sich das Drama als die ideale Gattung, sich aus der subjektzentrierten Perspektive einer Ästhetik des Wartens zu nähern. Das Drama muss das Warten, will es von ihm nicht nur berichten, performativ umsetzen und im Jetzt vergegenwärtigen,⁵³ und ebendiese »gegenwartsillusionistische[] Geschehensdarstellung«⁵⁴ ist in spezifischer Weise an die figurale Erlebnisperspektive gebunden. Im Hinblick auf die präsentische Darstellung der Handlung weist das Drama zudem eine formale Affinität zum Warten auf. Durch die Deckung von Spielzeit und gespielter Zeit – Zeitsprünge fallen meist in den Szenen- oder Aktwechsel⁵⁵ – wird die Zeit als solche stark fühlbar gemacht – ein Phänomen, das auch dem Warten eignet. Zur performativen und präsentischen Inszenierung des Wartens kommt im Drama eine weitere Ebene ins Spiel: die Figurenrede, die das Geschehene und Erlebte zusätzlich perspektiviert und so den Zugang zu verschiedenen Facetten des Wartens wie zu einer ganzen Bandbreite an Deutungsangeboten ermöglicht.

Die dem Warten inhärente Handlungsarmut stellt die größte Herausforderung für das Drama dar, das *sui generis* Nachahmung von *Handlung*

51 Pikulik: Warten, Erwartung, S. 15.

52 Vgl. Heinz Schilling: Zeitlose Ziele. Versuch über das lange Warten. In: ders. (Hrsg.): Welche Farbe hat die Zeit? Recherchen zu einer Anthropologie des Wartens. Frankfurt a.M. 2002, S. 245–310, hier S. 248.

53 Ähnlich Harold Schweizer: On Waiting. London/New York 2008, S. 9.

54 Holger Korthals: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin 2003, S. 470. Ähnlich auch William: Killing Time, S. 25 (»illusion of presentness«).

55 Vgl. Peter Pütz: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen 1970, S. 52. Natürlich kann das Drama die Zeit auch raffen, wenn etwa während eines Dialogs eine ganze Nacht vergeht (vgl. ebd., S. 53).

ist – man denke an Aristoteles' wirkmächtige *Poetik*, in der er das Drama als die »Nachahmung von Handelnden« bestimmt und mit »Handeln« die Veränderung einer Situation meint (»Umschlag vom Unglück ins Glück oder vom Glück ins Unglück«),⁵⁶ oder auch an jüngere Arbeiten in seiner Nachfolge. Axel Hübler etwa definiert »Handlung« als die »absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere«,⁵⁷ und Barbara Gronau bezeichnet »Handlung« als »das Tun eines oder mehrerer menschlicher Subjekte [...], durch das materielle und immaterielle Veränderungen entstehen«.⁵⁸ In den »Warte-Dramen« jedoch fehlt diese Form von Handlung. Sie sind nahezu statisch, ein Umschwung wird erst am Ende eingeleitet oder bleibt vollständig aus; das retardierende Moment der Regeldramen (4. Akt), das die Dramenhandlung hinauszögert und die erwartungsvolle Spannung auf das Ende hin steigert, wird auf den gesamten Dramenverlauf ausgedehnt.

Nun ist es richtig, dass es den Dramen an Handlung im Sinne einer Veränderung der äußeren Situation mangelt. Das ist aber keineswegs mit Passivität gleichzusetzen. Vielmehr wird die Aktivität der Figuren in ihr Inneres verlagert. Insofern wird Gotthold Ephraim Lessings Ausweitung des Handlungsbegriffs in seiner Abhandlung *Von dem Wesen der Fabel* (1759) dem Warten im Drama gerechter als solche Theorien, die den aristotelischen Handlungsbegriff fortschreiben:

Giebt es aber doch wohl Kunstrichter, welche einen noch engeren, und zwar so materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, daß sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so tätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern. Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen [...]. Es hat ihnen nie befallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgend einer Tätigkeit dabei bewußt wären.⁵⁹

56 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 19 und 39.

57 Axel Hübler: *Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Eine repräsentative Untersuchung an Theaterstücken der 50er und 60er Jahre*. Bonn 1973, S. 10; vgl. auch Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München 2001, S. 269, der Hüblers Definition übernimmt.

58 Barbara Gronau: *Handlung*. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2014, S. 142–146, hier S. 142.

59 Gotthold Ephraim Lessing: *Von dem Wesen der Fabel*. In: *Werke und Briefe IV: Werke 1758–1759*. Hrsg. von Gubter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1997, S. 345–376, hier S. 363.

In Lessings Konzeption sind mentale Prozesse und psychische Zustandsveränderungen, die im Warten eine größere Rolle spielen als äußerliche Aktivität, durchaus als ›Handlungen‹ zu qualifizieren. Indem das Drama also die inneren Vorgänge der Figuren auf der Bühne darbietet, eben dort, wo ›Handlung‹ stattfindet, eröffnet es mithin die Möglichkeit, Implikationen des Wartens als eine Sonderform des Handelns performativ auszuloten. Ziel dieser Arbeit ist es mithin aufzuzeigen, welche dramaturgischen Mittel zur Inszenierung dessen eingesetzt werden. Gesucht werden soll nach einer eigenen Ästhetik des Wartens, die sich mit der Verarbeitung des Ersten Weltkriegs etablierte. Eine weit schärfere Pointierung gewinnt denn mit Bezug auf das Warten als nicht genuin dramatisches Muster David Lescots und Laurent Vérays Postulat, der moderne Krieg stelle die Gattung des Dramas vor neue Darstellungsprobleme, setze gängige Darstellungskonventionen außer Kraft und bringe neue Darstellungsstrategien hervor.⁶⁰

I.3.2. Die Heroisierung des Wartens

Neben der Ästhetik des (dramatischen) Wartens gilt der Heroisierung des Wartens das zweite Erkenntnisinteresse. Wie bereits angerissen, verloren traditionelle tatorientierte und männlich geprägte Heldennarrative vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs ihre Geltung und ein alternatives Heldenmodell, das der Situation des Wartens Rechnung trug, trat an ihre Stelle. Als eine paradigmatische Bestimmung dieses neuen Modells, wie es in den zitierten Gedichten anklingt, kann ein 1916 in der deutschen Frauenzeitschrift *Die Frau* veröffentlichter Aufsatz von Marianne Weber, Frauenrechtlerin und Rechtshistorikerin, mit dem Titel *Der Krieg als ethisches Problem* angeführt werden.⁶¹ Darin entwirft Weber ein neues und breitenwirksames Ideal, das auf die Unterordnung der Soldaten unter die Kriegstechnik sowie ihre eingeschränkten Handlungs- und Angriffsmöglichkeiten im Stellungskrieg zielt. An die Stelle des »Heldentum[s] der Tat« rückt sie ein »Heldentum der Askese«, das sie im »standhaften

60 Vgl. David Lescot/Laurent Véray: Introduction. In: dies. (Hrsg.): *Les mises en scène de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma*. Paris 2011, S. 7–13, hier S. 7.

61 Abermals publiziert in und zit. nach: Marianne Weber: *Der Krieg als ethisches Problem* (1916). In: *Frauenfragen und Frauengedanken. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen 1919, S. 157–178. Der Hinweis auf Webers Text ist Fries: *Die große Katharsis*, S. 242, entnommen.

Aushalten in Erdlöchern und zerschossenen Gräben« verwirklicht sieht.⁶² Die damit einhergehenden Qualitäten nennt sie bereits zu Beginn ihres Aufsatzes, wenn sie den Begriff des »Heroismus des Aushaltens« einführt:

Eiserne Willensdisziplin, gelassene Ergebung in das Unvermeidliche, Standhaftigkeit und Besonnenheit, einfache menschliche Anständigkeit, die es nicht besser haben will als die anderen; kameradschaftliche Solidarität und Treue, die gebieten, daß keiner den andern in Not und Tod im Stich läßt, daß jeder so lange helfen und aushalten will, wie die andern es müssen – und dies alles eingesenkt in ein unerschütterliches Pflichtbewußtsein.⁶³

Nicht mehr stürmisches Vordringen, sondern stoisches Aus- und Durchhalten bestimmen das soldatische Heldentum. Affektkontrolle, Willenskraft und Selbstdisziplin, Geduld, Ausdauer und Beharrlichkeit, kurzum eine verinnerlichte Stärke sollte die Soldaten dazu disponieren.⁶⁴ Dieses »Heldentum der Askese« mitsamt den militärischen Durchhaltetugenden dehnt Weber an anderer Stelle zudem auf den nichtmilitärischen, zivilen Bereich der Daheimgebliebenen aus.⁶⁵

Aus Marianne Webers Betrachtungen lassen sich wesentliche Merkmale des Heldentums im Zeichen des Wartens, Aushaltens und Aushaltens ableiten und in eine typologische Heuristik überführen. Sie orientiert sich an Überlegungen des Sonderforschungsbereichs 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«⁶⁶ und passt diese an die Affordanzen des Wartens an:⁶⁷

1. *Agency*: Im Warten kann es nicht, wie in anderen gängigen Heroismen üblich, um das Ausüben schrankenloser Handlungsmacht gehen. Heroisiert wird stattdessen die Selbstermächtigung bei besonders geringer Handlungsmacht. Diese lässt sich durch die bewusste Bejahung *sua*

62 Weber: Der Krieg als ethisches Problem, S. 177.

63 Ebd., S. 160.

64 Zu den »soldatischen Tugenden« vgl. auch Eric J. Leed: *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*. Cambridge u.a. 1979, S. 111.

65 Vgl. Weber: Der Krieg als ethisches Problem, S. 161.

66 Für eine ausführlichere heuristische Arbeitsdefinition des »Helden«, die sowohl typologische Eigenschaften als auch Zuschreibungsprozesse und beteiligte Akteure berücksichtigt, vgl. Sonderforschungsbereich 948: *Held* (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 2019, DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0.

67 Der hier vorgelegte heuristische Zugang zur Heroik des Wartens variiert die von Dennis Pulina und der Verfasserin vorgeschlagene Typologie leicht (Oberle/Pulina: *Heldenhafte Warten in der Literatur*, S. 14–16).

- sponte* generieren (»gelassene Ergebung in das Unvermeidliche«, »einfache menschliche Anständigkeit, die es nicht besser haben will als die anderen«).
2. *Opferbereitschaft*: Die fehlende Handlungsmacht wird darüber hinaus durch das Opfer im Sinne einer freiwilligen, aktiv vollzogenen Hingabe für das Kollektiv (»sacrifice«), sei es das sogenannte Vaterland, sei es die sogenannte Frontgemeinschaft, kompensiert (»kameradschaftliche Solidarität und Treue, die gebieten, daß keiner den anderen in Not und Tod im Stich läßt«).⁶⁸
 3. *Agonalität*: Heroische Figuren bezwingen einen Widerstand im Modus des Kampfes, häufig in Gestalt eines individuellen Gegenspielers. Die Konfrontation mit einem Antagonisten bleibt beim Warten jedoch aus. Überhaupt löst sich das Warten von externen Faktoren. Das agonale Moment wird nach innen verlagert und kommt vor dem Hintergrund fehlender Handlungsoptionen als Affektkontrolle und Selbstdisziplin zum Ausdruck (»standhafte[s] Aushalten in Erdlöchern und zerschossenen Gräben«, »[e]iserne Willensdisziplin«).
 4. *Transgressivität*: Die Schwierigkeit besteht für die Wartenden maßgeblich darin, die Selbstbeherrschung über einen längeren Zeitraum aufrechtzuerhalten (»daß jeder so lange helfen und aushalten will, wie die andern es müssen«), und gerade in der andauernden Bewältigung transgrediert der Held bzw. die Heldin die (mentale) Leistungsgrenze anderer.⁶⁹
 5. *Exzeptionalität und Exemplarität*: Insofern das »Aushalten« im Krieg zu einem Pflichtethos avanciert war (»und dies alles eingesenkt in ein unerschütterliches Pflichtbewußtsein«), läßt es sich als ein exemplarisches Verhalten kennzeichnen. Es verdichtet die im Krieg populäre Ideologie der Vaterlandsverteidigung und der nationalen Pflichterfüllung, hat Vorbildcharakter und fordert zur Nachahmung auf. Der Anspruch auf

68 Zu dem Opferbegriff (gerade in seiner Abgrenzung zu »victim«) vgl. Robert Spaemann: Einleitende Bemerkungen zum Opferbegriff. In: Richard Schenk (Hrsg.): Zur Theorie des Opfers. Ein interdisziplinäres Gespräch. Stuttgart 1995, S. 11–24.

69 Transgressivität wird hier bewusst nicht im Sinne eines sozialen Normbruchs verwendet, wie dies paradigmatisch Tobias Schlechtriemen tut (Grenzüberschreitung [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 2019, DOI: 10.6094/heroicum/gd1.0.20190813), weil eben die Übererfüllung der Norm – die »Vaterlandspflicht« – heroisiert wird (s. Punkt 5).

Außergewöhnlichkeit (›Exzeptionalität‹) als eines der typologischen Merkmale des Heroischen wird durch die Stilisierung von kollektivem, normkonformem zu heroischem Verhalten zwar unterwandert, zugleich aber durch die Konturierung des Kriegs als nie dagewesenem Ereignis, das übermenschliche Leistung erfordere, erfüllt. So bescheinigt Weber dem Krieg eine kathartische Wirkung und verklärt ihn zum Katalysator heroischer Qualitäten im Menschen: »Darin spricht sich die Ansicht aus, daß der Krieg notwendig sei als Aufgabe zur Entfaltung eines Menschentypus, den wir zum Wertvollsten rechnen, was wir überhaupt kennen: dem *Typus des Helden*.«⁷⁰

Sowohl die Textstellen bei Weber als auch das Beschreibungsinstrumentarium verdeutlichen, dass im Warten zuvorderst eine innere Disposition heroisiert wird – die Bereitschaft, sich gemäß der ›Vaterlandspflicht‹ in das Unvermeidliche zu fügen und unter keinen Umständen aufzugeben, sondern *aus-* und *durchzuhalten*. Mit ›Aus- und Durchhalten‹ oder auch verwandten Begriffen wie ›Ausharren‹ und ›Ertragen‹ ist mithin der affirmative Modus gemeint, mit dem sich die Wartenden zum Warten verhalten. Ganz in diesem Sinne adressiert der zuvor zitierte Vers aus Ostinis Gedicht »Müssen aber das Warten ertragen« die für den Schützengraben so charakteristische Taten- und Ereignislosigkeit, welche die Kombattanten mental bewältigen mussten. ›Warten‹ und ›Aus- bzw. Durchhalten‹ sind demnach zwar nicht identisch, aber sie sind stark aufeinander bezogen und bedingen sich gegenseitig. ›Warten‹, ›Aushalten‹, ›Durchhalten‹ u.ä. werden daher unter den gemeinsamen Begriff des ›Attentismus‹ subsumiert.⁷¹

Weil die innere Beherrschtheit im Warten und Durchhalten das entscheidende Moment bildet, lässt sich der Attentismus zuvorderst als *Haltung* klassifizieren. Legt man indes Max Webers weite Handlungsdefinition an, lassen sich das ›Warten‹ wie das ›Durchhalten‹ zugleich als *Handlung* bzw. als *Handeln* interpretieren und als ein aktives, duratives Tun begreifen. Weber bestimmt ›Handeln‹ als »ein menschliches Verhal-

70 Weber: Der Krieg als ethisches Problem, S. 175 (Hervorh. i.O.)

71 Der Begriff des Attentismus entstammt der Politikgeschichte und bezieht sich auf die deutsche Sozialdemokratie des frühen 20. Jahrhunderts, der man eine Abwartestrategie und Prokrastination vorwarf. In der Umwidmung des Begriffs folgt die Verfasserin dem Teilprojekt D6 »Heldenhaftes Warten – Erwartete Helden. Heroischer Attentismus in der deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts« (2016–2020) des Sonderforschungsbereichs »Helden – Heroisierungen – Heroismen«.

ten (einerlei ob äußeres oder innerliches Tun, Unterlassen oder Dulden) [...], wenn und insofern als der oder die Handelnden mit ihm einen subjektiven *Sinn* verbinden.«⁷² ›Handeln‹, ob äußerliches oder innerliches, kann dann als ›Handeln‹ bezeichnet werden, wenn es aus einer bewussten Intention heraus geschieht bzw. wenn ihm eine zugeschrieben wird.⁷³ ›Warten‹ und ›Durchhalten‹ sind natürlich nicht gleichzusetzen mit einer äußeren Tat, aber sie stehen am Ende eines Kontinuums, in dem die äußere Aktivität zugunsten einer inneren Aktivität stetig abnimmt. Voraussetzung, um ›Warten‹ und ›Durchhalten‹ als ›Handeln‹ zu klassifizieren, ist, wie Weber schreibt, ein Bewusstseinsakt, der dem eigentlichen Aus- und Durchhalten vorausgeht, eine Entscheidung für das Warten und gegen eine Alternative, die immer neu getroffen und aufrechterhalten werden muss. Webers erweitertes Handlungsverständnis, das ganz explizit das ›Dulden‹ umfasst, ist dabei nicht nur analytische Kategorie, sondern muss auch als Symptom des »heroischen Attentismus« des Ersten Weltkriegs selbst gelesen werden. Weber, der in seinem in der *Frankfurter Zeitung* erschienenen Beitrag *Die Lehren der deutschen Kanzlerkrisis* (1917) den »Willen zum Durchhalten« zur Voraussetzung des Kriegs erklärt,⁷⁴ stand dem Krieg durchaus bejahend gegenüber und tat sich in seinen Zeitungsbeiträgen als patriotischer Verfechter der Durchhalteideologie hervor.⁷⁵

Das Beispiel Max Weber zeigt: In dem Maße, wie sich die Anforderungen an die Kombattanten und Nichtkombattanten durch die neue Art der Kriegsführung änderten, wandelten sich nicht nur die Vorstellungen des Heroischen, sondern auch die Auffassung von ›Handeln‹.⁷⁶ Allgemeiner formuliert: Das jeweilige Handlungs- und Heldenkonzept ist histo-

72 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Studienausgabe von Johannes Wickelmann. Erster Halbband. Köln/Berlin 1964, S. 3 (Hervorh. i.O.). Der weite Handlungsbegriff Webers entspricht in der Sphäre des Theaters demjenigen Lessings.

73 Vgl. dazu Achim Aurnhammer/Hanna Klessinger: Was macht Schillers Wilhelm Tell zum Helden? Eine deskriptive Heuristik heroischen Handelns. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 62 (2018), S. 127–149, hier S. 130.

74 Weber: *Die Lehren der deutschen Kanzlerkrisis*, S. 136; vgl. dazu auch Steffen Bruendel: *Vor-Bilder des Durchhaltens. Die deutsche Kriegsanleihe-Werbung 1917/18*. In: Arnd Bauerkämper/Elise Julien (Hrsg.): *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918*. Göttingen 2010, S. 81–108, hier S. 81.

75 Zu Webers mitunter paradoxer Haltung gegenüber dem Krieg vgl. Hinnerk Bruhns: *Der ›Soziologe‹ und der Krieg. Max Weber 1914–1920*. Tagungsvortrag am 5. Juli 2012 in Bonn, <https://maxweber.hypotheses.org/526>.

76 Zum modifizierten Verständnis von ›Handeln‹, ›Kampf‹ und ›Krieg‹ im Zuge des Ersten Weltkriegs und dem Zusammenhang der drei Kategorien untereinander vgl. die

risch und kulturell bedingt und etabliert sich (auch) in Reaktion auf historischen Wandel. Das ›Heroische‹ ist – wie das ›Handeln‹ – nichts Gegebenes, sondern ein kulturelles Konstrukt, das sich erst in einem Zuschreibungsprozess konstituiert. Heldinnen und Helden sind das Produkt sozialer Praktiken und medialer Inszenierungen. Sie werden ›gemacht‹, indem ihnen heroische Eigenschaften attestiert werden, die freilich variabel sind.⁷⁷

1.4. Untersuchungskorpus

Für die Frage nach der Heroisierung des Wartens und Durchhaltens im Ersten Weltkrieg sind die Erfahrung des industrialisierten Stellungskriegs an der Front sowie dessen gesellschaftliche und kulturelle Auswirkungen im Landesinneren maßgebend.⁷⁸ Infolgedessen werden in der vorliegenden Untersuchung Texte derjenigen Länder betrachtet, die am stärksten vom langen Stellungskrieg betroffen waren. Dazu zählen aufseiten der Mittel- und Verlierermächte Deutschland, wobei auch die deutschsprachige Literatur Österreichs bzw. Österreich-Ungarns wegen der engen Verbundenheit der beiden Monarchien berücksichtigt wird, aufseiten der siegreichen Entente Frankreich und Großbritannien. Den Ausgangspunkt des Untersuchungszeitraums bildet das Jahr 1914, da die Theaterhäuser in den zu betrachtenden Ländern schon sehr bald nach Kriegsausbruch ihre

Schlussbemerkung sowie ausführlich Alexander Honold: Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs. Berlin 2015, S. 434–437.

77 Entsprechende Vorüberlegungen finden sich bei: Nikolas Immer/Mareen van Marwyck: Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen. In: dies. (Hrsg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld 2013, S. 11–28; Tobias Schlechtriemen: Der Held als Effekt. *Boundary Work* in Heroisierungsprozessen. In: Berliner Debatte Initial 29 (2018) 1, S. 106–119; Ralf von den Hoff/Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Ulrich Bröckling/Barbara Korte/Jörn Leonhard/Birgit Studt: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948. In: *helden. heroes. héros* 1 (2013) 1, S. 7–14; Dietmar Voss: »Heldenkonstruktionen«. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen. In: *KulturPoetik* 11 (2011), S. 181–202.

78 Aviel Roshwald und Richard Stites gehen davon aus, dass der kulturelle Einfluss des Kriegs auf dem europäischen Kontinent höher einzuschätzen ist als in anderen Teilen der Welt, da sich dort die verlustreichsten und blutigsten Kämpfe zutrugen (Introduction. In: Aviel Roshwald/Richard Stites [Hrsg.]: *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918*. Cambridge 1999, S. 1–7, hier S. 4).

Türen – in Deutschland und Österreich etwas früher als beispielsweise in Frankreich –, mit völlig veränderten Spielplänen, wieder öffneten.⁷⁹ Weil die attentistische Figuration auch über den Krieg hinaus fortbestand, sowohl in affirmativer Reproduktion als auch in kritischer Ablehnung, und die Deutungskämpfe um den Krieg und seine Bedeutung für Diskurse des Heroischen anhielten, wird ebenso die Zwischenkriegszeit bis 1933/1934 einbezogen. 1933 ergriff Adolf Hitler in Deutschland die Macht und steuerte mit seiner aggressiven Außen- und Aufrüstungspolitik auf einen neuen bewaffneten Konflikt zu, was den Blick auf den Ersten Weltkrieg nach und nach verstellte. Dieser fungierte in der Literatur häufig nur noch als Prisma für einen möglichen neuen Krieg.⁸⁰

Das Untersuchungskorpus setzt sich zusammen aus Kriegsdramen im weitesten Sinne – also aus solchen Dramen, die den Krieg unmittelbar adressieren, wie auch aus solchen, die die Nachwirkungen des Kriegs aufarbeiten oder nur in einer indirekten Beziehung zum Kriegsgeschehen stehen. Dabei ist zwischen vier Settings, denen jeweils ein spezifisches Narrativ eignet,⁸¹ und damit zwischen vier Subgenres zu unterscheiden: erstens ›Frontstücke‹, d.h. Dramen, die an der militärischen Front situiert sind, zweitens Dramen, die sich mit der Situation der Frau an der ›Heimatfront‹ befassen, die hier wegen der Fokussierung auf die weibliche Kriegserfahrung als ›Frauenstücke‹ bezeichnet werden, drittens ›Heimkehrerdramen‹, die die Folgen des Kriegs für die Kombattanten sowie deren Familien aufzeigen, und viertens Dramen, die zwar noch auf den Ersten Weltkrieg rekurrieren, dieser aber nicht den eigentlichen Referenzrahmen der Handlung bildet. Stattdessen ist der Plot in ein historisches Sujet verlagert oder ins Mythische entrückt. Sie heißen hier ›Transpositionsdramen‹.

79 Vgl. Krivanec: *Kriegsbühnen*, S. 184.

80 Vgl. Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 70; McCready: *French Theater and the Memory of the Great War*, S. 12; Kosok: *The Theatre of War*, S. 186f.

81 ›Narrativ‹ wird im Sinn Albrecht Koschorkes verwendet, aber von Erzähltexten abstrahiert. Ein Narrativ verfügt ihm zufolge über ein Plotschema und gibt damit schon eine gewisse Handlungsstruktur vor (Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. München 2012, S. 30f.).

I.5. Methodische Überlegungen

Die vorliegende Arbeit geht von einem sehr engen, interdependenten Verhältnis zwischen der Theaterproduktion der 1910er-, 1920er- und 1930er-Jahre einerseits und der Erfahrung des Ersten Weltkriegs andererseits aus. Um dieser Verzahnung zwischen der außerliterarischen Wirklichkeit und der literarischen Konstruktion Rechnung zu tragen, wird auf Prämissen des New Historicism zurückverwiesen.⁸² Wie schon ältere ideen- oder sozialgeschichtliche Ansätze betrachtet der New Historicism Texte im historischen, gesellschaftlichen oder kulturellen Kontext, geht aber insofern über ältere Theorieangebote hinaus, als er Literatur nicht nur als Spiegel von historischer, gesellschaftlicher, kultureller Wirklichkeit begreift, sondern Literatur und außerliterarische Realität in einen reziproken Austauschprozess stellt und Wechselwirkungen nachgeht. Mit dieser theoretischen Rahmung soll betont werden, dass die zu untersuchenden Dramen nicht nur Erfahrungen des Ersten Weltkriegs repräsentieren, sondern ihrerseits an den Verhandlungen über die Erfahrung partizipierten und wesentlich zur Sinnstiftung beitrugen. Kultur bzw. Geschichte wiederum ist im New Historicism zu verstehen als ein Netzwerk von Texten und ist in diesem Sinne nur über die zeichenhafte Vermittlung zugänglich. Einen Text in seinem kulturellen oder historischen Kontext zu lesen, bedeutet folglich, ihn mit Blick auf andere literarische wie nichtliterarische Texte derselben Zeit zu betrachten. Das Verhältnis der Texte untereinander ist im New Historicism nicht theoretisiert. Moritz Baßler schlägt deshalb vor, auf das poststrukturalistische Intertextualitätskonzept Julia Kristevas zurückzugreifen. »Intertextualität« meint in dieser Verwendung explizit nicht die kausale Beziehung eines Texts zu einem Vorgängertext, sondern die Teilhabe eines Texts am »Gesamttext« einer Kultur, der wiederum nur lesbar ist als das »Korpus synchroner Texte«.⁸³

Das »Korpus synchroner Texte« kann mithilfe von Michel Foucaults Diskursbegriff weiter eingeschränkt werden. »Diskurs« meint hier eine

82 Die folgenden Überlegungen orientieren sich an Moritz Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005, der versucht, den New Historicism in Verbindung mit Diskursanalyse und Intertextualitätskonzepten operationalisierbar für die Analyse literarischer Texte zu machen.

83 Ebd., S. 87.

»individualisierbare Gruppe von Aussagen«⁸⁴ zu einem gemeinsamen Re-gegenstand. Der Diskursbegriff muss dabei, genau wie der Kultur- bzw. Geschichtsbegriff des New Historicism, textlich gefasst werden. Aus diesem Grund begreift Baßler »Diskurs« als ein Textkorpus, innerhalb dessen die Texte eine gemeinsame Themenstellung aufweisen und in einem intertextuellen Zusammenhang im genannten Sinne stehen.⁸⁵ Die Dramentexte rund um den Motivkomplex des heroischen Attentismus sind demnach Teil desselben Diskurses, der freilich aus pluralen Diskurssträngen besteht, die miteinander konkurrieren.

Die Texte sind dahingehend zu untersuchen, wie der Diskurs in ihnen verhandelt wird, wie sie im Kontext anderer Texte desselben Diskurses zu beurteilen sind und unter welchen diskursiven Bedingungen sie entstanden sind.⁸⁶ Um Fragen dieser Art zu beantworten, braucht es eine aussagekräftige Materialbasis. So werden in extensiv-vergleichenden Überblicken die weite Verbreitung der Denkfigur im westeuropäischen Theater der Kriegs- und Nachkriegsjahre nachgezeichnet, der heroische Attentismus als moderner Habitus der kriegführenden Nationen Westeuropas profiliert und nationalkulturelle sowie diachrone Spezifika in seiner Darstellung, Reflexion und Bewertung herausgearbeitet. Im *close reading* ausgesuchter Leittexte wird die poetische Eigenleistung der Theatertexte genauer erfasst. Aus dem heterogenen Textkorpus wurden diejenigen Stücke ausgewählt, in denen der Attentismus kontrovers und in seiner Mehrdimensionalität diskutiert wird oder innovative Verfahren seiner dramatischen Inszenierung erprobt werden. Die Analysen zielen insbesondere auf jene medienspezifische Aspekte des Dramas, die auch für eine Phänomenologie des Wartens relevant sind: erstens Handlungsführung, Figurenkonzeption und -konstellation mit Hauptaugenmerk auf der Unmöglichkeit zur »großen Tat«, zweitens Sprachgebrauch und Bildlichkeit in der Figurenrede, aus der sich eine Rhetorik des heroischen Attentismus ableiten lässt, drittens Zeit- wie auch Raumkonzeptionen als zentrale Erfahrungskategorien des Wartens sowie viertens geschlechtliche Codierungen.

84 Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1973, S. 116; im französischen Original: »groupe individualisable d'énoncés« (ders.: L'archéologie du savoir. Paris 1969, S. 106).

85 Vgl. Baßler: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv, S. 185.

86 Vgl. Tilmann Köppe/Simone Winko: Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft. In: Thomas Anz (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 2: Methoden und Theorien. Stuttgart 2007, S. 285–371, hier S. 351f.

Betrachtet werden darüber hinaus die für die Heroisierung bedeutsamen Präfigurationen im Sinne Hans Blumenbergs, also die Bezugnahmen auf ein historisches oder mythologisches Ereignis, das Taten in der Gegenwart oder der nahen Zukunft ankündigt und legitimiert.⁸⁷ Damit einher geht die *imitatio heroica*, d.h. die Referenz auf eine heroische Ausgangsfigur, durch welche die Zielfigur rühmend herausgehoben und in eine Genealogie eingebunden wird.⁸⁸ Die Analysen stützen sich aufgrund der Quantität der Texte sowie der dürftigen Quellenlage zuvorderst auf das literarische Textsubstrat, weniger auf die Bühnenrealisierung. Die Aktualisierung des Texts im Theater ist jedoch insofern signifikant, als sie schon eine Interpretation darstellt und die Umsetzung auf der Bühne das performative Moment des Wartens sichtbar macht. Um den Inszenierungspraktiken zumindest im Ansatz Genüge zu tun, wird den Regieanweisungen im Nebentext erhebliche Bedeutung beigemessen.

1.6. Aufbau der Arbeit

Die Untersuchung gliedert sich nach den zuvor aufgeführten narrativen Settings. Jedem ist ein eigenes Kapitel gewidmet, welches diachrone wie kulturelle Spezifika beleuchtet und exemplarische Detailstudien enthält. Ihnen vorgeschaltet ist im folgenden, zweiten Kapitel ein Abriss über die Wirksamkeit der für den Attentismus maßgebenden Durchhalterhetorik im Ersten Weltkrieg sowie über das Verhältnis des Kriegs- und Nachkriegstheaters zur Durchhalteideologie. Im dritten und vierten Kapitel werden sodann konkrete Warte- und Durchhaltererfahrungen, zum einen an der militärischen Front, zum anderen an der ›Heimatfront‹, und deren Gestaltung im Theater aufgearbeitet. Im daran anschließenden Zwischenfazit wird die typologische Heuristik auf Grundlage der Textanalysen nuanciert. Das fünfte Kapitel ist den Heimkehrerstücken gewidmet, anhand deren Protagonisten das neue Heldenmodell – meist in kritischer Distanz

87 Vgl. Hans Blumenberg: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos. Hrsg. von Angus Nicholls und Felix Heidenreich. Berlin 2014.

88 Zur *imitatio heroica* und ihren Interferenzen mit der blumenbergischen Präfiguration vgl. Ralf von den Hoff/Anna Schreurs-Morét/Christina Posselt-Kuhli/Hans W. Hubert/Felix Heinzer: *Imitatio heroica* (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/heroeicum/imhd1.0.

– verhandelt wird. Im letzten, sechsten Kapitel geht es um die Transpositionsdramen, an denen sich die Verselbstständigung des Diskursmodells verfolgen lässt: Das Kriegsthema wird ausgeweitet und auf andere Bereiche wie Herrschaft, Zeitenwende und Religion übertragen. Ein Schlussteil führt die wesentlichen Aspekte der Untersuchung zusammen und kontextualisiert die Ergebnisse im herologischen wie im literarischen Feld.

II. ›Durchhalten‹ im Ersten Weltkrieg und das Kriegstheater

II.1. Der Krieg, die Durchhalteideologie und die Dichter

›Durchhalten für das Vaterland‹ – so lautete der Leitgedanke, der die Hoffnungen auf einen Blitzkrieg und schnellen Sieg sehr bald nach Kriegsausbruch ablöste und in den kriegführenden Staaten Europas an der militärischen wie an der ›Heimatfront‹ zur patriotischen Pflicht deklariert wurde. Nachdem bereits 1914 offenbar wurde, dass ein Sieg nicht binnen weniger Wochen durch eine Offensive zu erlangen war, weil die moderne Kriegstechnik und die Grabensysteme dem Verteidiger eine vorteilhaftere Position verschafften und die Einnahme einer Stellung wesentlich erschwerten, setzten die militärischen Führungen der Entente und der Mittelmächte auf einen langen Abnutzungskrieg mit dem Ziel, den Gegner nachhaltig zu schwächen und schließlich seinen Zusammenbruch herbeizuführen.¹ Der Erfolg dieser neuen Strategie hing dabei wesentlich ab von der Bereitschaft der Kombattanten und Nichtkombattanten, den Strapazen bis zum Sieg in einer unbestimmten Zukunft standzuhalten und nicht frühzeitig aufzugeben. Der Appell ›Haltet durch!‹, ›Tenez!‹, ›Persevere!‹, der durch Staat, Dichter und Denker lanciert wurde, richtete sich gleichermaßen an die Kämpfenden an der militärischen Front, die trotz militärischer Rückschläge und horrender Opferzahlen bei nur unwesentlichen Gebietsgewinnen den Kampfgeist aufrechterhalten sollten, und an die Daheimgebliebenen an der ›Heimatfront‹, die trotz der Ressourcenknappheit und der familiären Verluste ihrer Arbeit in der Rüstungsindustrie oder in der Krankenpflege sowie ihren Aufgaben im familiären Bereich ohne Klage nachkommen sollten. Die Durchhalteideologie war mithin durch die jeweilige Regierung dekretiert und wurde durch ein ausgefeiltes Zensur- und Propagandasystem flankiert.² Gleichzeitig bedienten Wissenschaftler, Journalisten und Künstler, die sich in den ›Dienst des Vaterlands‹ stellten,

1 Vgl. Jean-Jacques Becker/Gerd Krumeich: Der große Krieg. Deutschland und Frankreich 1914–1918. Aus dem Französischen von Marcel Küsters und Peter Böttner mit Unterstützung von Yann Schnee. Essen 2010, S. 225–236.

2 Olivier Forcade: La censure en France pendant la Grande Guerre. Paris 2016, S. 10, beschreibt eine Entwicklung von einer ›politique pragmatique de ›censure préventive‹ des informations (ce que l'on cache)‹ und einer ›[politique] de propagande systématique (ce que l'on fait croire)‹ bis hin zu einem ››système d'information‹ méthodique qui relie subtilement la censure et la propagande‹.

die Durchhalterhetorik. So setzte mit der militärischen Mobilmachung 1914 in den europäischen Staaten ein regelrechter ›Kulturkrieg‹ ein, der von zahlreichen Intellektuellen und Kunstschaaffenden, aber auch von weiten Teilen der Bevölkerung ausgetragen wurde. Der zeitgenössische Theaterkritiker Julius Bab schätzt, dass in Deutschland im August 1914 täglich ca. 50 000 Kriegsgedichte die Presseorgane erreichten, mehrheitlich von Laien verfasst.³ Der Hurra-Patriotismus ließ zwar bald nach, doch Gedichte auch mit explizitem Durchhalteappell wurden weiterhin in hoher Zahl publiziert. Die anhaltende Popularität des Kriegsgedichts sowie damit einhergehend das patriotische Engagement ›von unten‹ dokumentiert das Freiburger Zentrum für Populäre Kultur und Musik, das über eine Sammlung von ca. 14 000 Gedichten verfügt, die 1914 bis 1918 in diversen Zeitungen erschienen. Aus allen Kriegsphasen lassen sich Gedichte anführen, die zum Durchhalten auffordern: »Halt aus, mein Volk!« (V. 1, 5 und 9) wiederholt sich dreimal in dem Gedicht *Durch!* von B. G. Opitz, das am 25. Oktober 1914 im *Vogtländischen Anzeiger* abgedruckt wurde, »Wir halten durch mit unsern Kampfgenossen, / Vom Band der Treue brüderlich umschlossen« (V. 7f.) heißt es in dem Gedicht *Also sprach Hindenburg* von Franz Blume, veröffentlicht am 8. Juli 1917 in der *Jenaischen Zeitung*. Ebenso stimmten etablierte Dichter wie Thomas Mann und Wilhelm Klemm in Deutschland, Hugo von Hofmannsthal und Robert Musil in Österreich, Rudyard Kipling und Arnold Bennett in England, Maurice Barrès und Guillaume Apollinaire in Frankreich in den Chor der Kriegsbegeisterung ein. Die intellektuelle Elite an den Universitäten beteiligte sich durch gemeinsame Pamphlete. Zu nennen sind u.a. der *Aufruf an die Kulturwelt* (4. Oktober 1914) oder die *Authour's Declaration* (18. September 1914). Pazifistische Stimmen etwa von Hermann Hesse, Heinrich Mann, George Bernard Shaw und Romain Rolland gab es durchaus, aber sie waren in der Minderheit, wurden kaum gehört und durch Zensurmaßnahmen an den Rand oder ins Exil gedrängt. Mehr Gehör konnten sie sich erst mit Fortschreiten des Kriegs verschaffen. Eine offene Debatte setzte jedoch nicht vor dem Waffenstillstand, mithin nicht vor der Unterzeichnung der Friedensverträge ein. Zu diesem Zeitpunkt wurden die Zensurmaßnahmen zurückgeschraubt und die im Krieg dissidenten Stellungnahmen wurden nicht mehr sanktioniert.

3 Vgl. Julius Bab: Die deutsche Kriegsliteratur: 1914–1918. Eine kritische Bibliographie. Stettin 1920, S. 25.

II.2. Der Krieg, die Durchhalteideologie und das Theater

II.2.1. Das Theater als Medium der Durchhaltepropaganda

Eine nicht zu unterschätzende Rolle im Rahmen von staatlicher Propaganda und Kulturkrieg in den kriegführenden Ländern Westeuropas spielte das Theater.⁴ Patriotische Zeit- und Gelegenheitsstücke, welche die Theaterhäuser kurz nach Kriegsausbruch überschwemmten, feierten die Einheit der Nation, den Kampfes- und Durchhaltewillen des Volks sowie den sicheren Sieg.⁵ Mit der Inszenierung nationaler Klassiker, beispielsweise Friedrich Schillers *Wallenstein*-Trilogie, Franz Grillparzers *Vließ*-Trilogie, Pierre Corneilles *Horace*, William Shakespeares *Henry V*, und historischer Dramen, etwa Paul Heysses *Colberg*, Karl Schönherr's *Volk in Not* und Thomas Hardys *The Dynasts*, boten die Theater zudem eine Interpretation des aktuellen Kriegs in historischem Gewand unter Berufung auf eine einheitsstiftende Tradition.⁶ Strenge Zensurvorgaben regelten dabei, was gezeigt werden durfte und was nicht. Die Theater in Deutschland, Österreich, Frankreich und Großbritannien unterlagen der Vorzensur, d.h. Texte mussten, bevor sie auf die Bühnen kamen, erst durch die zuständige Stelle genehmigt werden. In Deutschland und Frankreich unterstanden die Theater polizeilicher Aufsicht (die Theaterabteilung des Königlichen Polizeipräsidiums bzw. die Préfecture de Police), in Großbritannien war das Lord Chamberlain's Office, ein Ministerium der Royal Households, zuständig. Die Behörden verlangten einen dem ›Ernst der Zeit‹ angemessenen, patriotischen Ton, wohingegen kriegskri-

4 So meint Olivier Forcade unzweideutig: »Le théâtre est ainsi l'instrument d'une propagande officielle« (La censure en France pendant la Grande Guerre, S. 336), Martin Baumeister bezeichnet das Theater als »Instrument der Stimmunglenkung« und betont seinen »exponierte[n] Platz« im »Krieg der Geister« (Kriegstheater, S. 19 und 26). Gordon Williams schreibt dem Theater zu: »it now played a conspicuous part in creating a war-mongering [society]« (British Theatre in the Great War, S. 11).

5 Vgl. Krivanec: Kriegsbühnen, S. 102–105; Baumeister: Kriegstheater, S. 126; Clive Barker: Theatre and Society: the Edwardian Legacy, the First World War and the Inter-War Years. In: ders./Maggie B. Gale (Hrsg.): British Theatre between the Wars, 1918–1939. Cambridge 2000, S. 4–37, hier S. 11; Collins: Theatre at War, S. 177–183.

6 Vgl. Krivanec: Kriegsbühnen, S. 94–102 und 141–144; Baumeister: Kriegstheater, S. 53; Collins: Theatre at War, S. 177–179; Anselm Heinrich: Reclaiming Shakespeare 1914–1918. In: Andrew Maunder (Hrsg.): British Theatre and the Great War, 1914–1919. New Perspectives. Houndmills u.a. 2015, S. 65–80.

tische oder pazifistische Töne im Keim erstickt wurden.⁷ Selbst die seit 1915 so beliebten nostalgischen und exotistischen Operetten, Komödien und Revuen, welche die Verbindung zum aktuellen Schlachtengeschehen kappten und leichte, frivole Unterhaltung zur Flucht aus dem Kriegsalltag boten, wie etwa Oscar Asches *Chu Chin Chow* (1916) und Leo Falls *Die Rose von Stambul* (1916), sollten vor dem Hintergrund des anhaltenden Kriegs ein Mindestmaß an ›Sittlichkeit‹ aufweisen.⁸

Die klassischen bzw. historischen Dramen, die vaterländischen Gelegenheitsstücke und auch die eskapistischen Bühnenwerke zielten darauf ab, die (Durchhalte-)Moral in der Bevölkerung aufrechtzuerhalten und der Kriegsmüdigkeit vorzubeugen. Manch bellizistisches Schauspiel vor allem der zweiten Kriegshälfte, in der es zu einer Modifizierung bzw. Intensivierung der Durchhalterhetorik kam, was auf eine nachlassende Durchhaltebereitschaft unter den Soldaten wie in der Bevölkerung als Folge der ungewissen Dauer des Kriegs und der Verschärfung der Lage in den Materialschlachten, dem U-Boot-Krieg und der Seeblockade zurückzuführen ist, drängt emphatisch zum Weitermachen und Weiterkämpfen und veranschaulicht ganz konkret am Beispiel des Protagonisten, wie der Durchhaltewille bewahrt werden kann, so beispielsweise Reinhard Goerings Dramolett *Kriegerische Feier*, das im letzten Kriegsjahr im März 1918 in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht wurde.⁹ Entstanden war es

7 Zu den Zensurbestimmungen vgl. Baumeister: *Kriegstheater*, S. 30–32; Gary D. Stark: *All Quiet on the Home Front: Popular Entertainment, Censorship and Civilian Morale in Germany, 1914–1918*. In: Frans Coetzee/Marilyn Shevin-Coetzee (Hrsg.): *Authority, Identity and the Social History of the First World War*. Providence/Oxford 1995, S. 57–80, hier S. 73–75; Forcade: *La censure en France pendant la Grande Guerre*, S. 327–340; Odile Krakovitch: *Le répertoire parisien de la Grande Guerre sous l'œil de la censure*. In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): *Le théâtre monte au front*. Paris 2008, S. 19–58; Jean-Yves La Naour: *La Première Guerre mondiale et la régénération morale du théâtre*. In: *Revue d'histoire du théâtre* 211 (2001) 3, S. 229–239, hier S. 236–239; Steve Nicholson: *The Censorship of British Drama 1900–1968*. Bd. 1: 1900–1932. Exeter 2003, S. 119.

8 Vgl. Baumeister: *Kriegstheater*, S. 106–110; La Naour: *La Première Guerre mondiale*, S. 238f.

9 Reinhard Goering: *Kriegerische Feier*. In: *Die neue Rundschau* 29 (1918) 3, S. 375–383. Über eine Inszenierung der *Kriegerischen Feier* ist nichts bekannt. Im Rahmen der Goering-Forschung, die von der *Seeschlacht* dominiert wird, nimmt die *Kriegerische Feier* nur wenig Raum ein. Instruktive Überlegungen finden sich bei Dagmar Fäth: *Probleme der Weltorientierung in den Dramen Reinhard Goerings*. Frankfurt a.M. u.a. 1999, S. 259–264; Frank U. Pommer: *Variationen über das Scheitern des Menschen. Reinhard Goerings Werk und Leben*. Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 182–184; Janis L. Solomon: *Die Kriegsdramen Reinhard Goerings*. Bern 1985, S. 37–42; ders.: *Reinhard Goering: Staging the War*. In: Gislinde Seybert/Thomas Stauder (Hrsg.): *Heroisches Elend. Der Erste*

wohl unter dem Eindruck eigener Kriegserfahrungen – der Autor hatte bei Kriegsausbruch das Notexamen absolviert und wurde als Militärarzt an die Front geschickt, wobei sein Einsatz wegen einer Tuberkuloseerkrankung ein rasches Ende fand – und es wurde angeregt durch die schwindende Kriegsbegeisterung um 1917.¹⁰ Die Kriegsmüdigkeit repräsentiert in dem Einakter, der aus achtzehn kurzen Abschnitten – Dialogen und musikalischen Zwischenspielen – besteht, der Protagonist Ullrich, ein Ulan, also ein mit einer Lanze bewaffneter Kavallerist, der sich zu Beginn von seiner Truppe versprengt, erschöpft und desillusioniert in einer Ebene in Polen wiederfindet, das Grauen des Kriegs beklagt und dessen Ende herbeiwünscht. In einem Totentanz, der an Hugo von Hofmannsthal's *Der Tor und der Tod* (1893) erinnert, erscheinen dem Ulanen vier gefallene Kameraden und Freunde, die einerseits die Unmenschlichkeit des Kriegs bezeugen, andererseits aber auch an die bereits erbrachten Opfer gemahnen, die nicht umsonst gewesen sein dürfen. Während die ersten drei Erscheinungen bei Ullrich noch Ablehnung und Wut hervorrufen und ihn in seiner Friedenssehnsucht bestärken, bringt die vierte Erscheinung des Jugendfreunds Richard die Wende. Dessen Tod nämlich weckt in Ullrich den Drang, seinen Freund zu sühnen. Rachedgedanken nehmen Überhand und beleben den erlahmten Kampfgeist: »Ich schwöre, wenn ich Krieger war bis jetzt, dreifache Eigenschaft des Krieges. Wenn ich Feinden tödlich war, dreifachen Tod. Wenn ich stand, will ich wurzeln wie die Eiche«,¹¹ beteuert Ullrich in feierlichem Ton. Der darauffolgende Abschnitt, die »Erscheinung des Volks in Not«,¹² stilisiert den Krieg zum Verteidigungskrieg und legitimiert damit Ullrichs zunächst auf irrationalem Revanchismus beruhende Entscheidung zum Weiterkämpfen, indem er seinen Durchhaltewillen in eine patriotische Pflicht umdeutet.¹³ Gleichnishaft setzt sich Goering in der *Kriegerischen Feier* also mit den Ermüdungserscheinungen unter den deutschen Soldaten auseinander, al-

Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kultur / *Misères de l'héroïsme. La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes / Heroic Misery. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2014, S. 1133–1152, hier S. 1139–1141.

10 Vgl. ebd., S. 1141. Das Stück siedelt sich gleichwohl im April 1916 an: Zwanzig Monate sind seit Kriegsausbruch vergangen, so der Text (vgl. Goering: *Kriegerische Feier*, S. 378).

11 Ebd., S. 382.

12 Ebd., S. 383.

13 Ähnlich auch Fäth: *Probleme der Weltorientierung*, S. 262f.

lerdings nicht um einer pazifistischen Botschaft willen. Vielmehr soll der Hinweis auf die bereits erbrachten Opfer gemeinsam mit der beschworenen Verteidigungsideologie den ermatteten Kampfeswillen neu entfachen. Diese Lesart wird von den meisten Forschungsarbeiten geteilt,¹⁴ doch sind auch Versuche einer alternativen Interpretation zur Kenntnis zu nehmen. Frank U. Pommer etwa relativiert die seiner Ansicht nach einseitige Deutung als »Durchhaltepropaganda und Heldenverehrung«¹⁵ und räumt den pazifistischen Aspekten, die in erster Linie in der Darstellung des Kriegs zum Ausdruck kommen, mehr Raum ein. Die psychologisch motivierte Kampfbereitschaft des Ulanen sei nicht, so Pommer, mit einer grundsätzlichen Kriegsbejahung gleichzusetzen.¹⁶ Er übersieht jedoch das Motiv des Weges, welches das Dramengeschehen wie eine Klammer rahmt. Als Ullrich die Bühne betritt und den Krieg radikal infrage stellt, kann er den Weg nicht mehr sehen: »Wo ist hier ein Weg?«,¹⁷ lautet der erste Satz, der Orientierungslosigkeit vermittelt und Ullrichs Urteilsvermögen unterminiert. Demgegenüber schließt das Dramolett, wenn der Protagonist zum alten Kampfgeist zurück- und den Weg wiederfindet: »Da kommt eine Straße aus dem Wald. Rechts muß ich reiten.«¹⁸ Die Verunsicherung Ullrichs und seine Zweifel am Krieg werden als temporäre Verirrungen abgetan. Goerings *Kriegerische Feier* stellt somit durchaus einen eindringlichen Appell zur Überwindung des Defätismus dar und folgt in dieser Hinsicht linientreu der offiziellen Durchhalterhetorik.

Ein ähnlicher Fall liegt mit dem kurzen Einakter *Tommy by the Way* des im Krieg gefallenen Hauptmanns Oliphant Down vor, uraufgeführt am 9. Januar 1917 im Alhambra Theatre in London.¹⁹ *Tommy by the Way* zeigt ähnlich wie Goerings *Kriegerische Feier* einen kriegsmüden und verstörten Soldaten, in diesem Fall nahe der vorderen Schützengräben im Westen. Das Drama beginnt mit der Versuchung des Soldaten Tommy, sich eine *blighty wound*, einen ›Heimatschuss‹, zu versetzen, um von der

14 Z.B. ebd., S. 264; Solomon: Die Kriegsdramen Reinhard Goerings, S. 41.

15 Pommer: Variationen über das Scheitern, S. 184.

16 Vgl. ebd.

17 Goering: *Kriegerische Feier*, S. 375.

18 Ebd., S. 383.

19 Oliphant Down: *Tommy by the Way*. A Brief Sketch. In: Great War Theatre Project, <https://www.greatwartheatre.org.uk/plays/script/1718/>. Einige Informationen zum Autor selbst finden sich auf den Internetseiten des St Michael and All Angels Church World War I Project: <http://www.smaaawwi.org.uk/www/people/database-page/captain-william-oliphant-down-mc/>; das Drama, das sonst keine Beachtung findet, wird bei Kosok: *The Theatre of War*, S. 21, knapp abgehandelt.

Front abberufen zu werden. Die unzähligen Opfer im Feld und die Zerstörungskraft des Maschinenkriegs haben ihm, so klagt er, jeden Mut und jede Kraft genommen. Doch in dem Moment, in dem er sein Bajonett ansetzt, erscheint ihm eine Frau, die den »Spirit of the Women of England« personifiziert. Sie erinnert ihn an das uneingeschränkte Vertrauen, das die Mütter und Ehefrauen den Soldaten in der Verteidigung der Heimat entgegenbrachten: »They are so sure of you, so generous of all they hold most dear, so certain that, come what may, their men will never fail them.«²⁰ Die Ineinsetzung der Frauen des Landes mit England selbst – »You're fighting for England. England's a woman, you know. England is just every man's girl.«²¹ – überzeugt Tommy schließlich von der Notwendigkeit durchzuhalten. Wie bei Goering wird auch hier die Ideologie des Verteidigungskriegs als Legitimationsgrund ins Feld geführt. Doch während dies bei Goering durch die Vergegenwärtigung der erbrachten Opfer gelingt, ist es bei Down die Verpflichtung gegenüber der Heimat in Gestalt der Mütter und Ehefrauen, die zum Motor des Durchhaltens wird. Beide Texte jedenfalls veranschaulichen die zunehmende Kriegsmüdigkeit, sie machen sie verständlich, ohne sie zu billigen, und geben die Richtung einer Neuorientierung an.

II.2.2. Frühe Versuche des Widerspruchs

Dramen, in denen ein zunächst desillusionierter Protagonist eben nicht zum früheren Kampfesmut zurückfindet, sondern nachhaltige Zweifel am Krieg entwickelt oder gar desertiert, schafften es kaum auf die Bühne. Der britische Dramatiker William Miles Malleeson, der sich erst freiwillig zur Armee gemeldet, sich nach seiner Verletzung aber für pazifistische Bewegungen engagiert hatte, verfasste solch ein Stück unter dem Titel *Black 'Ell*,²² das wegen der Thematisierung von Kriegstraumata und der angeblichen Verunglimpfung britischer Soldaten nicht für die Bühne zugelassen wurde.²³ De facto zielt der Einakter auf die Demontage der gängigen Propagandaargumente, die den Krieg legitimieren und, so der

20 Down: *Tommy by the Way*, o.A.

21 Ebd.

22 Miles Malleeson: *Black 'Ell – a War Play in One Act*. New York 1917.

23 Vgl. Andrew Maunder: Introduction: Rediscovering First World War Theatre. In: ders. (Hrsg.): *British Theatre and the Great War, 1914–1919. New Perspectives*. Houndmills u.a. 2015, S. 1–39, hier S. 15f. Der Text musste wegen des Verbots in den USA erschei-

Text, die Motivation in Feld und Heimat aufrechterhalten sollen. Malle-sons Hauptfigur Harold, ein mit dem DSO (Distinguished Service Order) ausgezeichnete Leutnant, war zu dieser Erkenntnis gelangt, als er aus einem Versteck heraus die deutschen Soldaten an der Front belauschte und die Ähnlichkeit der Rechtfertigungsstrategien erkannte:

I was lying there all night, quite close, and I heard them talking, just like our chaps do sometimes [...]. They talked just like you – how they were afraid of Russia and France and England all against them, and how nobody wanted the war; and how, now it had come, they must all protect their wives and their children, and their homes and their country – and they told each other stories to prove what brutes we were – stories of what the Russians had done – filthy things – and the French foreign troops – I don't know if they were true, but they were just the same as we say about them.²⁴

Die Verunglimpfung des Feindes und damit einhergehend die Ideologie des Verteidigungskriegs, an dem man nicht die Schuld trage, der einem aufgezwungen werde, den man kämpfen müsse, um das eigene Land zu schützen, waren in der Tat typische Argumente der Propaganda jeder kriegführenden Nation in Europa.²⁵ Ebendiese Übereinstimmung, die sich hier offenbart, entlarvt aus Sicht des Protagonisten die Phrasenhaftigkeit der Propagandaargumente und raubt den Behauptungen ihre Grundlage und Glaubwürdigkeit. Dass sich solche Vorstellungen zu einem wesentlichen Teil aus der Presse speisten, macht das Bild klar, das Harolds Freunde und Familie von ihm entwerfen, bevor er auf Heimaturlaub zurückkehrt. Es ist durchdrungen von seinen ›Heldentaten‹ – er hatte sechs feindliche Soldaten erschossen –, die in den Zeitungen abgedruckt waren, die gleichwohl nicht mit Harolds Einschätzung in Einklang zu bringen sind. Harold sieht keinen Unterschied, keine Feindschaft zwischen britischen und deutschen Soldaten, und die Auszeichnung, die er für die in seinen Augen unmenschlichen ›Morde‹ erhält, missbilligt er. Insofern wird in Mallesons Text auch den offiziellen Medien eine gewisse Schuld

nen, wo auch die Erstaufführung am 2. April 1917 in New York stattfand. In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird Malleson kaum berücksichtigt.

24 Malleson: Black 'Ell, S. 19f.

25 Das gilt selbst für Deutschland, wo eine defensive Haltung nur schwerlich mit den eigenen Aggressionen zu vereinbaren war. Zum Verteidigungskrieg als Legitimation des ›Durchhaltens‹ vgl. Aribert Reimann: Der große Krieg der Sprachen. Untersuchungen zur historischen Semantik in Deutschland und England zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Essen 2000, S. 30–32.

an der Fortdauer des Kriegs angelastet, da sie die bellizistische Haltung innerhalb der Bevölkerung mithilfe heroischer Erzählungen förderten.

Eine kritische Auffassung von der Rolle der Medien bzw. der Politik, die sich öffentlichkeitswirksamer Werbestrategien bediene, vertritt auch George Bernard Shaw in seinem Einakter *O'Flaherty V.C. A Recruiting Pamphlet*,²⁶ den er gezielt für das Dubliner Abbey Theatre verfasste, wobei die für den 23. November 1915 geplante Aufführung im Vorhinein durch das Dublin Castle, dem Sitz der britischen Behörden in Irland, unterbunden wurde, da man darin eine mögliche Gefahr für die laufende Rekrutierungskampagne in Irland erkannte.²⁷ Bis die Wehrpflicht 1916 eingeführt wurde, wurden dort, wie auch sonst in Großbritannien, an das Irland noch bis 1921/22 angeschlossen war, patriotische Stücke regelmäßig zur Rekrutierung von Soldaten eingesetzt.²⁸ Shaws dramatische Umsetzung, welche die irische Perspektive in den Vordergrund rückt, genügte den behördlichen Anforderungen an ein *recruiting play* jedoch nicht. Denn sein Protagonist, der irische Gefreite O'Flaherty, der für einige Tage in die Heimat zurückgekehrt ist, um als ›Held‹ – er ist mit dem Victoria Cross ausgezeichnet – eine Rekrutierungskampagne zu unterstützen, entspricht nur nach außen dem Bild eines vaterlandstreuen Soldaten, der England beherzt an der Front verteidigt. O'Flahertys Einsatz im Krieg hat nichts mit patriotischer Inbrunst zu tun, schon gar nicht gegenüber England. Vielmehr bietet er sich einerseits als Mittel dar, finanzielle Zugeständnisse für sich und seine Mutter zu erwirken, andererseits als Möglichkeit, dem als

26 Bernard Shaw: *O'Flaherty V.C. A Recruiting Pamphlet*. In: *The Complete Plays*. London 1965, S. 819–828.

27 Vgl. Heinz Kosok: *The First World War in Irish Drama*. In: Wolfgang Görtzschacher/Holger Klein (Hrsg.): *Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne*. Lewiston u.a. 1997, S. 33–51, hier S. 40f. Die erste Darbietung fand 1917 in einem Theater der Royal Flying Corps an der Westfront statt. Das Gros der Forschungsarbeiten zu Shaws *O'Flaherty V.C.* betrifft die Stellung des Texts innerhalb der britischen Rekrutierungskampagne, für welche die irische Perspektive des Autors bestimmend ist. Insgesamt ist anzuerkennen, dass sich die irische Literatur von derjenigen Großbritanniens im engeren Sinne unterscheidet, was auf die irischen Unabhängigkeitsbestrebungen zurückzuführen ist, welche die literarische Verarbeitung dominieren (vgl. ebd., S. 47).

28 Vgl. Collins: *Theatre at War*, S. 183f.; Kosok: *The Theatre of War*, S. 161f.; Steve Nicholson: ›This Unhappy Nation‹: *War on the Stage in 1914*. In: Andrew Maunder (Hrsg.): *British Theatre and the Great War, 1914–1919. New Perspectives*. Houndmills u.a. 2015, S. 43–64, hier S. 48f.

engstirnig und reaktionär empfundenen Irland zu entfliehen.²⁹ Der Text führt mithin die in der Öffentlichkeit durchaus wirksame Inszenierung der Kombattanten als tapfere Vaterlandsverteidiger vor Augen, welche die Teilnahme am Krieg attraktiv mache und der Mobilisierung Vorschub leiste – allerdings nur, um sie sogleich durch die Offenlegung der wahren Beweggründe O’Flahertys zu entzaubern. Patriotismus wird, wie Heinz Kosok treffend festgestellt hat, als ›pseudo-value‹ bloßgelegt.³⁰

Insgesamt ist die kritische Reflexion auf die Bedeutung von Medien und Propaganda für die Durchhaltungsmoral ein zentraler Bestandteil vieler – nicht für die Bühne zugelassener – Dramen dieser Zeit, wie zwei weitere Stücke aus Frankreich belegen: *Les chaînes* von Georges Bourdon und *La paix* von Marie Lenéru.

Den Kern von Georges Bourdons Einakter *Les chaînes*³¹ bildet die Auseinandersetzung zwischen dem Soldaten Robert, der unerwartet aus deutscher Kriegsgefangenschaft heimkehrt, und seiner Geliebten Lydie, die diametral gegenüberstehende Positionen zum Krieg vertreten. Während Lydie für die Beendigung des Kriegs sowie für internationale Verbrüderung einsteht, definiert Robert seine Teilnahme am Krieg als patriotische Pflicht, das Vaterland gegen den deutschen Aggressor zu verteidigen. Seine Bereitschaft zum Weiterkämpfen wird von Lydie indes als verinnerlichter Zwang – versinnbildlicht in der titelgebenden Metapher der Ketten (›chaînes‹) – entlarvt und als Verblendung abqualifiziert.³² Ganz anders als Malleçons und Shaws Protagonisten durchschaut Robert, der trotz Fronteinsatz und Gefangenschaft leidenschaftlicher Kriegsbefürworter bleibt, weder die chauvinistischen Diskurse der Kriegspropaganda, die in ihm eine revanchistische Gesinnung befördern, noch erkennt er die wahren Drahtzieher des Kriegs in den Politikern.³³ Ausbruch wie Fortdauer des Kriegs lastet der *écrivain-combattant* Bourdon entschieden der Manipulation durch Politik und Medien sowie der Manipulierbarkeit der Bevölkerung an. Aufgrund dieser Anklage gegen die nationale Kriegspropaganda sowie wegen der pazifistisch-internationalistischen Botschaft wurde der bereits 1917 verfasste Text erst nach der Unterzeichnung des Friedensver-

29 Vgl. Shaw: O’Flaherty V.C., S. 825–827. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht Shaws Vorwort (vgl. dazu Stanley Weintraub: Bernard Shaw’s Other Irelands: 1915–1919. In: *English Literature in Transition, 1880–1920* 42 [1999] 4, S. 433–442, hier S. 434).

30 Vgl. Kosok: *The First World War in Irish Drama*, S. 42; ders.: *The Theatre of War*, S. 57.

31 Georges Bourdon: *Les chaînes*. Pièce en un acte. Paris 1921.

32 Vgl. ebd., S. 106f.

33 Vgl. ebd., S. 104f. und 89.

trags für eine Inszenierung zugelassen, die schließlich am 16. Januar 1920 an der Comédie Française stattfand.³⁴

Die konträren Haltungen von Robert und Lydie sind in *Les chaînes* zwar geschlechtlich codiert, werden jedoch nicht als Geschlechterkampf ausgetragen, wie dies in Marie Lenérus Drama *La paix*³⁵ der Fall ist. Es entstand, wie Bourdons Stück, bereits während der Kriegsjahre und gelangte nicht sofort auf die Bühne. Das Odéon inszenierte es erstmals 1921. Obwohl Lenéru die Arbeit an *La paix* bereits im Krieg abschloss, imaginiert sie eine Nachkriegswelt, in der Friedensverhandlungen in Paris im Gange sind, deren Erfolge jedoch gefährdet scheinen. Gemeinsam mit dem britischen Politiker Graham Moore versucht die britische Pazifistin Lady Mabel, Protagonistin und Sprachrohr der Autorin,³⁶ konstruktiv auf die Gespräche einzuwirken. Diese Friedensbemühungen bilden den Hintergrund, vor dem Mabel und die restlichen Figuren des Konversationsstücks über den Krieg und seine Bedeutung debattieren. Mabel zufolge sei der Krieg nichts weiter als das Produkt männlicher Ambitionen auf heroische Bewährung und es sei die allgemein verbreitete Überzeugung von der kriegesischen Natur des Mannes, die den Glauben an seine Unvermeidbarkeit nähre. Stimuliert werde diese Ideologie durch die offizielle Meinungsmache, im Text verkörpert durch den chauvinistischen Dichter Delisle, der ein romantisierendes Bild von der Aufopferung für das Vaterland zeichnet und die erneuernde Kraft des Kriegs beschwört. Während der

34 Vgl. Isabelle Scaviner: L'idée pacifiste sur scène après-guerre. In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): *Le théâtre monte au front*. Paris 2008, S. 169–186, hier S. 177f. Scaviners Arbeit stellt den einzigen wissenschaftlichen Beitrag zu *Les chaînes* dar, behandelt neben Bourdons Stück auch Charles Mérés *La captive* (s. Kap. IV.2.1) und Edmond Flegs *La maison du bon dieu*, beide 1920 uraufgeführt.

35 Marie Lenéru: *La paix*. Pièce en 4 actes. Paris 1922. Die Autorin war damals eine der erfolgreichsten, wurde aber mit Ausnahme zweier Arbeiten aus den frühen 1930er-Jahren (Maria Dissen: Marie Lenéru. Gelsenkirchen 1932; Suzanne Lavaud: Marie Lenéru. Sa vie – son journal – son théâtre. Paris 1932) von der Forschung kaum beachtet. Eine Beschäftigung mit ihr setzte erst langsam im Zuge der feministischen Literaturwissenschaft ein (vgl. Claire M. Tylee: Marie Lenéru 1875–1918: [La paix] Peace. France. Introduction. In: dies./Elaine Turner/Agnès Cardinal (Hrsg.): *War Plays by Women*. An International Anthology. London/New York 1999, S. 46–49, hier S. 47). Zu *La paix* vgl. neben den genannten Arbeiten von Dissen und Lavaud auch Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 100–108, sowie Nancy Sloan Goldberg: *Women, War, and H. G. Wells: The Pacifism of French Playwright Marie Lenéru*. In: *War, Literature, and the Arts* 14 (2002), S. 165–177.

36 Vgl. Lavaud: Marie Lenéru, S. 159. Dass Lenéru britische Figuren für die Friedensbewegung wählt, ist wohl der soziopolitischen Brisanz des Themas geschuldet (vgl. Tylee: Marie Lenéru, S. 48).

Krieg in *La Paix* weitestgehend männlich konnotiert wird, schreibt Mabel die Friedenssicherung den Frauen zu, die durch ihre Zeugenschaft die Erinnerung an die Kriegsgräueltaten wachhalten sollen, um der Idealisierung des Kriegs durch zukünftige Generationen entgegenzuwirken: »Mais je demande aussi les femmes, parce que je leur garde une mission qui est proprement la leur, qui est la mienne, celle du souvenir.«³⁷ Das Mehrwissen liegt in Lenérus Werk, ebenso wie in Bourdons, bei der weiblichen Figur, wohingegen die Männer an den weitverbreiteten Heldenerzählungen festhalten, ja Männlichkeit gerade mit soldatischer Pflichterfüllung gleichsetzen und sich diesem Diktat unterwerfen.³⁸ Denunziert werden wie auch bei Bourdon die Medien, doch lenkt Lenérus schon 1917 in *La paix* formulierte Utopie eines Völkerbundes im Sinne Woodrow Wilsons die Aufmerksamkeit weg von der alleinigen Verantwortung der Medien hin zur Verantwortung der Politik. Mit der Forderung nach einer zwischenstaatlichen Organisation, die sicherstellt, dass die Friedensverhandlungen den Verlierer nicht unverhältnismäßig benachteiligen, was den Revanchismus schüren und einem neuen Krieg den Weg bereiten würde, klagt sie bisherige Verfahren der politisch-diplomatischen Friedenssicherung an.³⁹

Besonders laute Kritik spezifisch an der wilhelminischen Kriegspolitik übt Lion Feuchtwanger in seinem freilich nicht für die Bühne zugelassenen Drama *Friede*,⁴⁰ das als drei Seiten umfassender Vorabdruck im August 1917 in der *Schaubühne* und im Frühjahr 1918 als Buchausgabe erschien.⁴¹ Es handelt sich um eine Bearbeitung der aristophanischen Komödie *Acharnes*, die Feuchtwanger mit Partien aus Aristophanes' *Eirene* sowie mit zeitgenössischen Anspielungen auf den Ersten Weltkrieg anreicherte. Während der attische Bauer Dikaiopolis einen Separatfrieden

37 Lenéru: *La paix*, S. 30. Ähnliches formuliert Lenéru über *La paix* hinaus in vielen ihrer Zeitungsartikel, darunter in *Le Témoin*, 1915 in *The Book of France* veröffentlicht (vgl. Lavaud: Marie Lenéru, S. 152; Tylee: Marie Lenéru, S. 47).

38 Es sei einschränkend angemerkt, dass die Tochter Delisles den Krieg als Möglichkeit einer heroischen Bewährungsprobe der Männer glorifiziert, wohingegen der Soldat Jean durch Gespräche mit Mabel pazifistische Anschauungen entwickelt.

39 Vgl. Goldberg: *Women, War, and* H. G. Wells, S. 169f.; Lavaud: Marie Lenéru, S. 148–150.

40 Lion Feuchtwanger: *Friede*. Ein burleskes Spiel nach den »Acharnern« und der »Eirene« des Aristophanes. In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben XV: Dramen 1*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Dahlke. Berlin/Weimar 1984, S. 201–251.

41 Die Uraufführung fand erst 1954 in Potsdam statt. In der Forschung wird Feuchtwanger in erster Linie für seine literarische Verarbeitung der Exilerfahrung gewürdigt, weniger für seine Dramen der Kriegszeit, trotz seiner unheimlichen Produktivität: 1914–1918 schuf er acht Bühnenwerke, von denen sieben gespielt wurden.

mit dem feindlichen Sparta schließt, wehrt sich sein Gegenspieler, der Feldhauptmann Lamachos, vehement gegen Friedensinitiativen und hält unnachgiebig an der Idee des Vernichtungskriegs fest: »Ich bleibe bei meiner politischen Richtung. Ich predige Krieg! Krieg bis zur Vernichtung.«⁴² Er gibt sich damit als Verkörperung der deutschen politisch-militärischen Führung zu erkennen, für die ein ›Verständigungsfrieden‹ anstelle eines militärischen Triumphs mitnichten infrage kam.⁴³ In antikem Gewand prangert Feuchtwanger die fehlende Bereitschaft der Regierung zu Konzessionen und Friedensverhandlungen an. Er entlarvt darüber hinaus die im Hintergrund wirkenden Motive wie nationalistisch-revanchistische Gesinnungen und Kriegsprofitmacherei der Führungspersonen wie der Rüstungsindustrie.

Die genannten Dramentexte von Malleson, Shaw, Bourdon, Lenéru und Feuchtwanger zeigen, wie früh in den kriegführenden Staaten immense Kritik am blinden ›Hurra-Patriotismus‹ und der Durchhalteideologie der Heimatgesellschaften, an den Medien und der politischen bzw. militärischen Führung geäußert wurde. Gehört wurde sie auf den Bühnen durch die strengen Zensurmaßnahmen jedoch nicht. Weitaus mehr Platz wurde denjenigen Stücken eingeräumt, die, wie Goerings *Kriegerische Feier* oder Downs *Tommy by the Way*, die Argumente der Durchhaltepropaganda unter Rückgriff auf die Vorstellung eines Verteidigungskriegs in patriotischem Ton reproduzieren. So ist es zwar richtig, dass das Theater als Instrument der Durchhaltepropaganda fungierte, doch gab es immer wieder Versuche, sich dem zu verweigern und eigenwilligere Interpretationen anzubieten.

II.2.3. Erste Bedenken, offene Kondemnation und prospektive Mahnung

Nach Kriegsende ließ die Produktivität der Theater keineswegs nach.⁴⁴ Die ausdrücklich patriotischen Stücke verschwanden zwar von den Bühnen, wohingegen pazifistische Theaterstücke oft mit gleichnishafter Anla-

42 Feuchtwanger: Friede, S. 225.

43 Vgl. etwa Jörn Leonhard: Der überforderte Frieden. Versailles und die Welt 1918–1923. München 2018, S. 61–69.

44 Vgl. Leon Sachs/Susan McCready: Stages of Battle: Theater and War in the Plays of Bernhard, Raynal, and Anouilh. In: The French Review 87 (2014) 4, S. 41–55, hier S. 41, die das französische Theater der Zwischenkriegszeit als »robust sphere of cultural production« beschreiben.

ge oder ungegenständlichem Thema einen immer breiteren Raum einnehmen – auch in den Ländern der siegreichen Entente. Aus der Retrospektive verurteilen sie den Krieg, stellen die Gründe seines Ausbruchs sowie seiner langen Dauer infrage und zeigen die Unverhältnismäßigkeit der erbrachten Opfer an.⁴⁵ Auch befragen die Stücke der unmittelbaren Nachkriegszeit das Durchhalten auf seinen Wert als patriotische Pflicht, so schon sehr früh Guillaume Apollinaires im *vers impaire* (in Neunsilbern) verfassten Dreiakter *Couleur du temps*,⁴⁶ der 1917/18 entstanden war und am 24. November 1918, also knapp zwei Wochen nach Waffenstillstand und nach dem Ableben des Autors, im Pariser Théâtre Maubel uraufgeführt wurde. *Couleur du temps* handelt von der Flucht dreier Männer, des wohlhabenden Van Diemen, des Wissenschaftlers Ansaldin de Roulpe und des Dichters Nyctor, aus einem vom Krieg bedrohten, aber nicht näher bezeichneten Land. Sie machen sich auf in Richtung Süden, um dort den Frieden zu finden. Schließlich landen sie am eisigen Südpol, wo sie sich um eine im Packeis konservierte Frau, die Schönheit und Frieden symbolisiert, streiten und gegenseitig töten. Dem Kampf fällt auch der Einsiedler zum Opfer, der auf einer einsamen afrikanischen Insel einem bevorstehenden Vulkanausbruch schutzlos ausgeliefert war und der sich der Truppe angeschlossen hatte. Die beiden Frauen Madame Giraume und Mavise, welche die Männer auf ihre Reise gegen deren Willen mitgenommen haben, erwartet nach deren Ableben der sichere Kältetod. Die

45 Vgl. Helmuth Kiesel: Konfessionen, Konversionen, Revisionen in der Literatur um den Ersten Weltkrieg. In: Michael Braun/Oliver Jahraus/Stefan Neuhaus/Stéphane Pesnel (Hrsg.): Nach 1914: Der Erste Weltkrieg in der europäischen Kultur. Würzburg 2017, S. 35–62, hier S. 44f.; Lénor Delaunay/Isabelle Scaviner: Plus jamais ça! In: Chantal Meyer-Planteureux (Hrsg.): Le théâtre monte au front. Paris 2008, S. 165–168; Fischer: The French Theater and French Attitudes toward War, S. 75f.

46 Guillaume Apollinaire: *Couleur du temps*. Drame en trois actes et en vers. In: Œuvres complètes III. Édition de Michel Décaudin. Paris 1966, S. 649–696. Das Stück wird von der Forschung nur stiefmütterlich behandelt, da es, gerade im Vergleich mit *Les mamelles de Tirésias* (1917), den Anspruch auf ästhetische Innovation nicht einlöst (vgl. Jürgen Grimm: Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895–1930. München 1982, S. 78f. und 102f.). Zu den wenigen Arbeiten zu *Couleur du temps* zählen J. G. Clark: La poésie, la politique et la guerre: autour de »La petite auto«, »Chant de l'honneur« et »Couleur du temps«. In: Michel Décaudin (Hrsg.): Apollinaire et la guerre. Bd. 2. Paris 1976, S. 7–63; Philipp Rehage: Die Frau im Eis. Bemerkungen zu Guillaume Apollinaires Kriegsdrama *Couleur du Temps*. In: Andrea Grewe/Margarete Zimmermann (Hrsg.): Theater-Proben. Romanistische Studien zu Drama und Theater. Münster 2001, S. 83–100; sowie der Sammelband mit Dokumenten und Aufsätzen: Michel Décaudin (Hrsg.): Clés pour »Couleur du temps«. Paris/Caen 2000.

ersten beiden Akte dominiert eine Debatte um die Richtigkeit der Entscheidung zur Flucht. Das Figurenpersonal spaltet sich dabei in zwei Lager. Auf der einen Seite stehen Van Diemen und Ansaldin, welche die Flucht für rechtmäßig halten, da sie die Möglichkeit biete, an einem anderen Ort eine neue Gesellschaft auf friedlicher Grundlage zu stiften. Nyctor hingegen, der nur widerwillig aufgebrochen war, appelliert an die Pflicht gegenüber dem Vaterland, das seine Bürgerinnen und Bürger brauche. Er beruft sich zudem auf sein Dasein als Dichter, dessen Aufgabe es sei, den erhabenen Gefühlen, welche die Menschen im Krieg erfasse, mit Worten Ausdruck zu verleihen.⁴⁷ Geteilt wird Nyctors Hochschätzung der nationalen Pflicht von Mavise. Sie hält es, obwohl sie ihren Verlobten im Krieg verlor, wiederum für die Pflicht der Frauen, um der Kombattanten willen im Land zu bleiben, und sie vergleicht das Engagement jedes Einzelnen für die Nation mit Zellen im Blutkreislauf, die alle ihre Funktion zu erfüllen haben.⁴⁸ *Couleur du temps* bleibt in der Bewertung beider Positionen ambivalent und lässt keine unkommentiert. So bezeichnet Ansaldin Mavise als »esclave / Des grandes paroles collectives«.⁴⁹ Er macht damit, wie bereits die angesprochenen Texte von Malleson, Shaw, Bourdon und Lenéru, auf die mediale Vermitteltheit der patriotischen Pflicht, wie sie Nyctor und Mavise vertreten, aufmerksam. Mit dem Ende des Stücks wiederum gerät die Position Van Diemens und Ansaldins in Zweifel. Ihr Schicksal am Südpol ist dasselbe wie in ihrer Heimat und sie fallen im Kampf um den Frieden.⁵⁰ Es bleibt die Frage, welchen Tod man sterben soll – denjenigen für das Vaterland oder denjenigen auf der vergeblichen Flucht in eine utopische, aber einsame Zukunft. Die beinahe letzten Worte des Stücks, von Madame Giraume gesprochen, lauten richtungsweisend: »O mon fils je t'avais oublié / Tu mourus en faveur de la vie / Nous mourons d'une paix qui ressemble à la mort«.⁵¹ Das Selbstopfer für das

47 Zur referierten Debatte vgl. Apollinaire: *Couleur du temps*, S. 653–656. Ob Nyctor die Ansichten Apollinaires vertritt, ist in der Forschung umstritten. Jean Burgos geht davon aus, da Apollinaire Nyctors Namen häufig für seine Sprachrohre wählte (*Couleur du temps* ou l'Enchanteur désenchanté. In: Michel Décaudin [Hrsg.]: *Clés pour »Couleur du temps«*. Paris/Caen 2000, S. 89–120, hier S. 108). Samir Marzouki hingegen ist skeptisch, da *Couleur du temps* die Positionen beider Lager infrage stelle (*Couleur du temps* ou la paix utopique. In: Michel Décaudin [Hrsg.]: *Clés pour »Couleur du temps«*. Paris/Caen 2000, S. 121–133, hier S. 122).

48 Vgl. Apollinaire: *Couleur du temps*, S. 671f.

49 Ebd., S. 672.

50 Vgl. ebd., S. 690–695.

51 Ebd., S. 696.

Vaterland assoziiert Madame Giraume mit Leben, die Flucht hingegen mit Tod, was zusätzlich im Raum des Südpols semantisiert wird und in der Farbmeteraphorik zum Ausdruck kommt. Der Opfertod ihres Sohnes (und des Verlobten von Mavise) ist in den Farben der Trikolore gemalt (»bleu«, »blanc«, »rouge«), wohingegen im letzten Akt am Südpol ein grelles, farbloses Weiß dominiert (»blancheur«, »brille«, »blanche«, »blanc«, »splendeurs«, »blancheurs«).⁵² So scheint Apollinaire in *Couleur du temps* den Vorrang doch der Durchhalteideologie einzuräumen, allerdings weit- aus weniger eindeutig als in seinen früheren Texten. Laure Michel geht davon aus, dass sich Apollinaire an seinem Lebensende mehr und mehr von den patriotischen Werten, denen er vor und im Krieg enorme Bedeutung beimaß, distanzierte.⁵³

Während Apollinaires Drama sich einer eindeutigen Festlegung entzieht, wird die nationale Durchhalterhetorik in vielen anderen Stücken unmissverständlich abgeurteilt. Zu nennen ist an erster Stelle das Weltkriegsdrama schlechthin, Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*,⁵⁴ an dem der Autor seit 1915 schrieb. Die Buchausgabe, die 1922 erschien, arbeitete Kraus 1929 noch zu einer theatergerechten Bühnenversion um. Eine Aufführung war trotzdem nicht vorgesehen und so gelangte das Stück bis auf die Inszenierung des Epilogs 1923 erst nach dem Tod des Autors 1964 auf die Bühne.⁵⁵ Durchhalteparolen durchziehen leitmotivisch das Drama,⁵⁶ das aus einer losen Szenenabfolge besteht und ein satirisches Tableau nicht nur der Wiener Kriegsgesellschaft malt. Zuvorderst die un-

52 Vgl. ebd., S. 660–664 und 685–689. Vgl. dazu auch Burgos: *Couleur du temps*, S. 106f.

53 Vgl. Laure Michel: Le patriotisme d'Apollinaire. In: Romain Vignest/Jean-Nicolas Corvisier (Hrsg.): *La Grande Guerre des écrivains: études*. Paris 2015, S. 203–222, hier S. 221.

54 Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. In: Schriften X. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M. 1986. Die durchaus umfangreiche Forschung kreist um die dramaturgische Gestaltung des Werks durch Zitier- und Montagetechnik sowie die darin geäußerte Sprach- und Kulturkritik, z.B. Aurnhammer: *Die Sprache des Krieges*; Theo Buck: *Dokumentartheater, »Mars-theater«*. Zur Dramaturgie des Weltkriegs in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film / The Experience of War and the Creation of Myths. The Image of »Modern« War in Literature, Theatre, Photography, and Film*. Bd. 3: »Postmoderne« Kriege? Krieg auf der Bühne. Krieg auf der Leinwand / »Postmoderne« Wars? War on Stage. War on the Screen. Osnabrück 1999, S. 881–896.

55 Zu Text- und Aufführungsgeschichte vgl. Aurnhammer: *Die Sprache des Krieges*, S. 99f.

56 Das ›Durchhalten‹ taucht in 25 der 209 Szenen auf.

persönliche Formulierung »Jetzt heißt es durchhalten«, die den zeitgenössischen Leserinnen und Lesern aus der Presse vertraut war, wird ständig wiederholt und variiert.⁵⁷ Ihre Mehrfachverwendung in den verschiedensten Kontexten, die von der militärischen Lage an der Front über die Mangelwirtschaft im Hinterland bis hin zu Stimmungsbekundungen aller Art reichen,⁵⁸ sowie die Inkompatibilität der Floskel mit der jeweiligen Situation stellen sie in ihrer Phrasenhaftigkeit aus. So antwortet der Lehrer in der neunten Szene des ersten Akts auf die Bitte eines Schülers um einen Toilettengang (»Bitt, ich hab Not«) demagogisch: »Warte, bis bessere Zeiten kommen. Du würdest deinen Kameraden mit schlechtem Beispiel vorangehen. Das Vaterland ist in Not, nimm dir ein Beispiel, jetzt heißt es durchhalten.«⁵⁹ Die Durchhalteparolen werden daneben selbst solchen Figuren in den Mund gelegt, die von den Entbehrungen (noch) nicht betroffen sind, sich die Haltung trotzdem aneignen, was die Durchhalterhetorik letztlich *ad absurdum* führt:

- | | |
|---------------|--|
| DER PATRIOT: | Der Wiener speziell is ein Prima-Durchhalter. Alle Entbehrungen tragen sie bei uns, als ob es ein Vergnügen wär. |
| DER ABONNENT: | Entbehrungen? Was für Entbehrungen? |
| DER PATRIOT: | Ich mein, <i>wenn</i> es Entbehrungen geben <i>möcht</i> – |
| DER ABONNENT: | Es gibt aber zum Glück keine! |
| DER PATRIOT: | Ganz richtig. Es gibt keine. Aber sagen Sie – wenn man nicht entbehrt – wozu muß man dann eigentlich durchhalten? |
| DER ABONNENT: | Das kann ich Ihnen erklären. Es gibt allerdings keine Entbehrungen, aber man erträgt sie spielend – das ist die Kunst. Das haben wir seit jeher getroffen. ⁶⁰ |

Indem Kraus für die Durchhalterhetorik auf Zeitungsmeldungen, Verordnungen, militärische Berichte, Gedichte usw. zurückgreift – ca. ein Drittel des Textes ist Zitat⁶¹ –, ist die Sprache der Presse und der Literatur schon implizit Gegenstand seiner polemischen Kritik. Explizit wird sie, wenn der »Optimist« den Beitrag der Literatur zum Durchhalten lobt,

57 Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 102, 229, 263, 279, 347, 400 und 467.

58 Z.B. in den Szenen II,1, II,11, II,32 und IV,11.

59 Ebd., S. 102.

60 Ebd., S. 120f. (Hervorh. i.O.)

61 Vgl. Aurnhammer: Die Sprache des Krieges, S. 108.

während der ›Nörgler‹ ihre fehlende Qualität anprangert,⁶² oder wenn ein Hauptmann im Kriegspressequartier einem Journalisten die Richtlinien für dessen Bericht diktiert, die auch die Parole »Durchhalten um jeden Preis« beinhalten.⁶³

Zu den kritischen Texten zählt weiterhin Vernons Lees (d.i. Violet Paget) – nie aufgeführtes – allegorisches Schauspiel *Satan the Waster* (1920).⁶⁴ Es stellt eine Überarbeitung ihres 1915 als Moralität angelegten Werks *The Ballet of the Nations* dar, das sie ausweitete und durch einen Prolog, einen Epilog, der die Vorgeschichte des Kriegs mithilfe von Filmstreifen und Grammophonplatten rekonstruiert, eine Einleitung sowie philosophische Anmerkungen ergänzte. Das Maskenspiel *Ballet of the Nations*, das den zweiten Akt ausmacht und das Herzstück von *Satan the Waster* bildet, wird geleitet von dem Ballettmeister ›Tod‹, eingesetzt durch Satan, der Zerstörer aller Tugenden und Strippenzieher des Ganzen ist, und teichoskopisch erzählt von der Geschichtsmuse Clio. Der Krieg wird zum Tanz stilisiert und es tanzen die kriegführenden Staaten. Im Publikum sitzen die ›Sleepy Virtues‹, die neutralen Nationen und die ›Age-to-Come‹. Das als ›Patriotismus‹ bezeichnete Orchester, das den Tanz anheizt, besteht aus allegorischen Figuren menschlicher Leidenschaften wie Gier, Misstrauen, Abenteuerlust, Kameradschaft, Idealismus, Heroismus u.a. Umsorgt wiederum wird es von »Press and Pulpit«. Allegorisch zeigt *Satan the Waster* damit die Ursachen des Kriegs an, eine Kombination aus persönlichen Neigungen und der suggestiven Kraft von Kunst und Medien, die gleichsam zum Weiterkämpfen animiert und den Krieg am Leben erhält: »Let me remind the Passions about to take their seats in the Orchestra of Patriotism that the duration of our performance depends

62 Vgl. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 248–253.

63 Vgl. ebd., S. 546.

64 Vernon Lee: *Satan the Waster. A Philosophic War Trilogy with Notes & Introduction*. New York 1920. Lee findet in der Forschung immer mehr Beachtung, die sich vor allem für eine Einordnung ihres Werks in viktorianische und moderne Literatur interessiert, aber auch ihre Haltung zum Krieg in den Blick nimmt, z.B. Mary Jean Corbett: *The Great War and Patriotism: Vernon Lee, Virginia Woolf, and »Intolerable Unanimity«*. In: *Virginia Woolf Miscellany* 91 (2017), S. 20–22; Kirsty Martin: *Modernism and the Rhythms of Sympathy*. Vernon Lee, Virginia Woolf, D. H. Lawrence. Oxford 2013, S. 30–80; Gill Plain: *The Shape of Things to Come: the Remarkable Modernity of Vernon Lee's Satan the Waster*. In: Claire M. Tylee (Hrsg.): *Women, the First World War and the Dramatic Imagination. International Essays (1914–1999)*. Lewiston u.a. 2000, S. 5–21.

entirely on their activity«,⁶⁵ kommentiert der Tod. Eine tragende Rolle kommt dabei dem Heldentum zu, dargestellt als »the glorious blind boy whom it urges on, goes marching, marching, marching, without knowledge of why, whence or whither«.⁶⁶ Sobald sich bei allen patriotischen Leidenschaften Ermüdungserscheinungen bemerkbar machen und sich der Tanz verlangsamt, ist das fanatische Heldentum die einzige Passion, die weiterhin durchhält und mithilfe von Mitleid und Empörung die anderen Leidenschaften revitalisiert.⁶⁷ Lee illustriert in *Satan the Waster* also auf experimentelle Art und Weise, wie leicht die Menschen sich ihrer Ansicht nach manipulieren lassen, wie leicht ihre Gefühle missbraucht und in nationalistischen Eifer und blinden Durchhaltewahn umgepolt werden können.⁶⁸

Mit den ›Sleepy Virtues‹, zu denen Lee Weisheit, Gelassenheit, Ehrlichkeit und Mäßigung rechnet, macht die Autorin auf einen weiteren Aspekt aufmerksam. Denn anstatt bändigend in das Kriegsgeschehen einzugreifen, verschließen sie aus Feigheit Augen und Ohren vor dem Gewaltexzess.⁶⁹ Sie versinnbildlichen ein fehlendes Engagement gegen den Krieg. Diese Achtlosigkeit, mehr noch die Gleichgültigkeit der Bevölkerung als Motor des Kriegs stellt Shaw in den Mittelpunkt seiner satirischen Komödie *Heartbreak House*,⁷⁰ entstanden 1916/17, uraufgeführt 1920 in New York, ein Jahr später in London. Zwar ist nicht eindeutig festzustellen, in welchem Jahr das Stück angesiedelt ist, da in dem Konversationsstück nicht über den Krieg gesprochen wird – Thema der Gespräche sind die verflochtenen Beziehungen und Intrigen der Figuren untereinander. Die

65 Lee: *Satan the Waster*, S. 42.

66 Ebd., S. 49.

67 Vgl. ebd., S. 54–56.

68 Ähnlich interpretieren auch Martin: *Modernism and the Rhythms of Sympathy*, S. 68 und 73, sowie im Anschluss an sie Corbett: *The Great War and Patriotism*, S. 21.

69 Vgl. Lee: *Satan the Waster*, S. 55.

70 Bernard Shaw: *Heartbreak House. A Fantasia in the Russian Manner on English Themes*. In: *The Complete Plays*. London 1965, S. 758–802. Die durchaus umfangreiche Forschung untersucht schwerpunktmäßig intertextuelle Bezüge, etwa zu Anton Tschechows *Kirschgarten* und William Shakespeares *King Lear* sowie zu antiken Texten wie der *Ilias*, bspw. Brett Gamboa: *King Lear, Heartbreak House, and the Dynamics of Inertia*. In: Shaw 35 (2015), S. 86–106; Niall W. Slater: *Nostoi and Nostalgia in Heartbreak House*. In: Shaw 37 (2017), S. 11–27; Stanley Weintraub: *Shaw's Troy: Heartbreak House and Euripides' Trojan Women*. In: Shaw 29 (2009), S. 41–49. Im Zentrum steht dabei häufig die Trägheit der in *Heartbreak House* gezeichneten Gesellschaft, so auch bei Atalay Gündüz: *Bernard Shaw's Vichian-Hegelian Hero in Heartbreak House* (1919). In: *Idil* 6 (2017) 31, S. 873–889.

einigen Hinweise im ersten Akt erschöpfen sich in den Erfindungen von merkwürdig anmutendem Kriegsgerät des exzentrischen Captain Shot-over. Sie stellen aber keinen expliziten Bezug zum Weltkriegsgeschehen her, sodass der Eindruck entsteht, *Heartbreak House* spiele noch am Vorabend des Kriegs. Der Luftangriff am Ende des dritten und letzten Akts verweist indes eindeutig auf den Ersten Weltkrieg. Zeppelinangriffe auf England wurden vereinzelt seit Ende 1914, vermehrt seit 1915 geflogen.⁷¹ Als autobiographische Quelle diene Shaw möglicherweise der Abschuss eines deutschen Zeppelins nördlich von London am 1. Oktober 1916, den er persönlich beobachtet hatte.⁷² Die Zeitangabe »a fine evening at the end of September«⁷³ legt eine zeitliche Verortung des Stückes rund um den historischen Zeppelinabschuss nahe, sodass davon auszugehen ist, dass sich die edwardianische Gesellschaft des *Heartbreak House* mitten im Krieg befindet, auch wenn sie in den ersten beiden Akten von ihm unberührt zu sein scheint. Die Bombardierung im dritten Akt nehmen die Figuren als Spektakel wahr, das für einen Moment die Langeweile ihres Lebens unterbricht: »But what a glorious experience!«, kommentiert Hesione Hushabye, die Tochter des Hausherrn, und hofft: »I hope theyll come again tomorrow night.«⁷⁴ Ein Bewusstsein über die Dimension des Kriegs scheint den Figuren vollständig abzugehen und er reizt sie nur in seiner ästhetischen Dimension. Shaws Kritik richtet sich gegen die Verantwortungslosigkeit der dargestellten aristokratischen Gesellschaft gegenüber den Entwicklungen außerhalb ihrer eigenen Welt. Den Ausbruch des Kriegs sieht Shaw deshalb als unausweichlich, seine Fortdauer als Konsequenz ihrer Selbstbezogenheit und Apathie.⁷⁵ Den fehlenden Einspruch gegen den Krieg lastet er also nicht, wie Lee, dem blindmachenden Tausel patriotischer Inbrunst an, sondern, im Gegenteil, einem fehlenden engagierten Interesse.

Schon um 1920 also kursierten Dramen, die sich im Kontext des heroischen Attentismus kritisch sowohl mit dem propagandistisch-patriotischen Ton von Presse und Literatur als auch mit der leichten Manipulierbarkeit der Bevölkerung oder im Gegenteil mit deren Trägheit auseinandersetzen. In den darauffolgenden Jahren wurde es hingegen still um die

71 Vgl. Leonhard: Die Büchse der Pandora, S. 137f. und 353.

72 Vgl. Kosok: The Theatre of War, S. 40.

73 Shaw: Heartbreak House, S. 758.

74 Ebd., S. 802.

75 Ähnlich Gündüz: Bernard Shaw's Vichian-Hegelian Hero, S. 881–885.

Durchhaltenarrative. Erst am Ende der 1920er- bzw. am Beginn der 1930er-Jahre, als ein neuer bewaffneter Konflikt durch das Erstarken der Nationalismen insbesondere in Deutschland in den Bereich des Möglichen, ja sogar Wahrscheinlichen rückte, stieg die Zahl pazifistischer Werke vor allen im Frankreich und Großbritannien beträchtlich an.⁷⁶ Sie stehen einem neuen Krieg ausdrücklich ablehnend gegenüber und gemahnen an die wirkmächtige Durchhalterhetorik der Jahre 1914 bis 1918, die nicht wieder unreflektiert von der Bevölkerung übernommen werden dürfe. Dies kommt etwa in François Porché's Aristophanes-Bearbeitung *La paix*,⁷⁷ uraufgeführt am 22. Dezember 1932 in Paris im Théâtre de l'Athénien, zum Ausdruck, die wie die Vorlage *Eirene* den Sieg des ewigen Friedens über den Krieg feiert.⁷⁸ Explizit werden, wie teilweise schon 1917 in Feuchtwangers *Friede*, die Kompromisslosigkeit der politischen Führungen und deren gegenseitiges Misstrauen für die anhaltende Dauer des Kriegs und das Scheitern der Friedensinitiativen verantwortlich gezeichnet.⁷⁹ Zugleich postuliert Porché, dass lediglich ein Überdruß an den Leiden des Kriegs und das Nachlassen der Durchhaltebereitschaft in der Bevölkerung nicht ausreichen, um den Krieg zu beenden. Vielmehr müsse man sich beherzt für den Frieden einsetzen:

O cœurs faibles, ne plus vouloir ne suffit pas. Il faut encore vouloir, et vouloir fortement le contraire de ce dont on ne veut plus. [...] Je dis qu'il faut vous mettre à l'œuvre et montrer du courage. La paix n'est pas une chance, comme un objet trouvé, un porte-monnaie qu'on ramasse dans la poussière, rien qu'en se baissant un peu. La paix est une conquête, amis.⁸⁰

Folgerichtig werden die Figuren des Stücks aktiv und entgegen Zeus' Willen, unter Druck durch Kriegsbefürworter wie Nationalisten, Revanchisten und Profiteure und mitten im Kriegsgestümm zieht der attische Landmann Trygée mit der Hilfe des Chores die Göttinnen des Friedens,

76 Vgl. Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 75f.; Kosok: *The Theatre of War*, S. 186–188.

77 François Porché: *La paix*. Adaptation libre en deux parties d'après Aristophane. In: *Les œuvres libres* 149 (1933), S. 133–196. Damals war Porché ein renommierter Literat (1923 wurde er für sein Gesamtwerk mit dem Grand prix de littérature der Académie française ausgezeichnet), doch heute ist er nahezu vergessen, auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung. Wenn überhaupt, dann wird er in seiner Rolle als Literaturkritiker Charles Baudelaires und Paul Verlaines erinnert.

78 Vgl. Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War*, S. 118.

79 Vgl. Porché: *La paix*, S. 140.

80 Ebd., S. 147.

der Ernte und des Festes aus einem Schacht, in den sie Polémos, Personifikation des Kriegs, gesperrt hatte. Mit seiner Aristophanes-Aktualisierung warnt Porché also vor einem neuen Krieg und regt, wie im Übrigen auch Jean Giraudoux in seiner berühmten Mythenbearbeitung *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), schon im Vorhinein zu einer engagierten Wehrsetzung unter der Bevölkerung an.

Die bisher besprochenen Dramen behandeln den ›heroischen Attentismus‹ weitestgehend auf ideeller Ebene. Es handelt sich mit Ausnahme von Goerings und Downs Tendenzdramen um Ideen- oder Konversationsstücke, in denen die Bedeutung des Durchhaltens lediglich in der Konfrontation entgegengesetzter Meinungen in der Figurenrede besprochen wird, um lose Szenenabfolgen ohne lineare Handlungsführung, welche die Durchhalterhetorik ins Lächerliche ziehen, oder um allegorische Überformungen, die vom konkreten Kriegsgeschehen abstrahieren. Sie bedienen dabei ein breites Spektrum an formalen Gestaltungen, aktualisieren antike Mythen und mittelalterliche Modelle und nicht selten nutzen sie das Genre der Komödie oder integrieren satirisch-witzige Elemente. Sie zeigen die Figuren indes nicht in einer konkreten Wartesituation, die ihnen den Habitus des Durchhaltens abverlangt. Solche Texte sind Gegenstand der beiden folgenden Kapitel, in denen es um die ästhetische Vermittlung und Reflexion des (heroischen) Wartens und Durchhaltens geht.

III. Warten an der militärischen Front

III.1. Frontstücke als Propaganda

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

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

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

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

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

III. Warten an der militärischen Front



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

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

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

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

III.1. Frontstücke als Propaganda

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

III.1.1. Der militärische Topos des verlorenen Postens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Ebd., S. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Im Text selbst fehlen Referenzen auf das antike Vorbild.

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

III.1.2. Die Routine des Krieges

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

22 Csokor: Der große Kampf, S. 100.

23 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

29 Vgl. ebd., S. 26–31.

III.1. Frontstücke als Propaganda

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

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

30 Ebd., S. 31.

31 Ebd., S. 59.

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

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

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

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

34 Ebd., S. 34 und 35.

35 Ebd., S. 11.

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

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

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

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

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

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

39 Ebd., S. 34.

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

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

40 Ebd., S. 29.

41 Vgl. ebd., S. 40f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.2.1. Eine symbolistisch-expressionistische Dramaturgie des Wartens

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

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

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

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

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

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

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

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

53 Ebd., S. 283–301.

54 Ebd., S. 301–318.

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

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

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

- DER ERSTE MATROSE: Wir fahren hier schon lange auf dem Meer, Wasser unter und Himmel über uns. Das ist nicht gleichgültig für uns.
- DER FÜNFTE MATROSE: Dies endlose Gewässer und dieser ewige Himmel regen die Seelen auf und lassen uns nicht zur Ruhe kommen. Die Seele wacht, wenn sie auf Wellen starrt und wenn der Wind öde im Takelwerk singt.⁵⁷

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

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

57 Goering: *Seeschlacht*, S. 287.

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

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

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

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

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

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

61 Vgl. ebd., S. 306.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

69 Ebd., S. 290.

70 Ebd., S. 274.

71 Ebd., S. 284.

72 Ebd., S. 282.

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

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

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

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

75 Vgl. ebd., S. 274.

76 Ebd., S. 299.

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

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

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

80 Ebd., S. 311.

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

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

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

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

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

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

84 Vgl. ebd., S. 318.

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

86 Vgl. ebd., S. 315–317.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

91 Vgl. ebd., S. 324f.

92 Ebd., S. 321.

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

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

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

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

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

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

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

95 Ebd., S. 321f.

96 Ebd., S. 325.

III. Warten an der militärischen Front

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

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

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

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

III.2.2. Ein Heldentum im Zeichen Nietzsches

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

⁹⁷ Ebd., S. 330.

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

⁹⁹ Goering: *Scapa Flow*, S. 349.

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

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

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

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

III. Warten an der militärischen Front

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

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

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

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

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

103 Goering: *Seeschlacht*, S. 291.

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

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

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

107 Ebd., S. 304.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

113 Goering: Seeschlacht, S. 273.

114 Sprengel: Literatur im Kaiserreich, S. 254.

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

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

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

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

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

116 Goering: Seeschlacht, S. 294.

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

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

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

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

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

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

119 Goering: *Seeschlacht*, S. 312.

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

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

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

123 Rühle: Kommentar, S. 876.

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

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

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

[...]

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

[...]

Ihr seid Männer.
Dann klaräugig,

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

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

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

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

III. Warten an der militärischen Front

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

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

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

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

128 Ebd., S. 360 und 363.

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

130 Vgl. ebd., S. 206.

131 Goering: Scapa Flow, S. 357.

132 Ebd., S. 346f.

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

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

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

133 Ebd., S. 328f.

134 Vgl. Rühle: Kommentar, S. 876.

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

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

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

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

137 Vgl. ebd., S. 201.

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

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

140 Goering: *Seeschlacht*, S. 313.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

147 Lethen: »Knall an sich«, S. 204.

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

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

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

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

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

151 Ebd., S. 123 und 127.

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

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

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

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

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

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

154 Bronnen: Katalaunische Schlacht, S. 196.

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

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

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

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

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

155 Ebd., S. 192.

156 Ebd., S. 176.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

162 Vgl. ebd., S. 152f.

163 Vgl. ebd., S. 151f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

176 Vgl. ebd., S. 237.

177 Ebd., S. 241.

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

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

178 Ebd., S. 265 und 267.

179 Vgl. ebd., S. 269.

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

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

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

III. Warten an der militärischen Front

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

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

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

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

184 Vgl. ebd., S. 254.

185 Ebd., S. 248.

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

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

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

186 Ebd., S. 271.

187 Ebd.

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

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

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

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

190 Ebd., S. 258.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

196 Vgl. ebd., S. 288.

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

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

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

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

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

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

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

200 Ebd., S. 246f.

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

III.3.2. Sherriffs Nachfolge: Warten, unheroisch

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

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

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

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

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

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

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

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

205 Ebd., S. 45.

206 Vgl. ebd., S. 20.

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

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

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

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

209 MacGill: *Suspense*, S. 22.

210 Vgl. ebd., S. 24.

211 Ebd., S. 19.

III. Warten an der militärischen Front

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

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

212 Ebd., S. 41.

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

214 MacGill: *Suspense*, S. 40.

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

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

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

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

217 Vgl. ebd., S. 63.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

232 Ebd., S. 703.

233 Ebd., S. 703f.

234 Ebd., S. 709.

235 Ebd., S. 749.

236 Ebd., S. 711.

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

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

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

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

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

240 Ebd., S. 35f.

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

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

242 Ebd., S. 753.

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

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

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

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

244 Ebd., S. 759.

245 Ebd., S. 761.

III. Warten an der militärischen Front

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

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

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

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

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

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

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

250 Ebd.

251 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

270 Vgl. ebd., S. 34.

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

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

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

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

275 Ebd., S. 36.

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

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

276 Ebd., S. 28.

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

278 Fischer: *Front*, S. 2.

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

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

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

280 Ebd., S. 36.

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

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

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

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

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

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

282 Vgl. ebd., S. 38.

283 Ebd., S. 71.

284 Ebd., S. 79.

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

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

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

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

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

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

289 Ebd., S. 17.

290 Ebd., S. 25.

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

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

293 Ebd., S. 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. Warten an der Heimatfront

IV.1. Frauenstücke als Propaganda

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 Ebd., S. 20.

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

16 Ebd., S. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

22 Ebd., S. 21.

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

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

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

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

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

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

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

27 Vgl. ebd., S. 11f.

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

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

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

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

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

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

28 Ebd., S. 16.

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

30 Ebd., S. 7.

31 Ebd., S. 8.

32 Ebd., S. 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

36 Ebd., S. 9.

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

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

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

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

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

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

40 Ebd., S. 24.

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

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

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

IV.1.2. Kritik durch Komik

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 5.

⁴⁵ Ebd., S. 9.

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

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

Ähnlich auch im Titellied:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ Ebd., S. 44f.

⁵⁵ Ebd., S. 81.

⁵⁶ Ebd., S. 54.

⁵⁷ Ebd., S. 56.

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

IV.1.3. Metaphorische Verschiebungen

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

58 Ebd., S. 54.

59 Ebd., S. 75; ähnlich S. 71.

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

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

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

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

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

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

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

66 Ebd., S. 112.

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

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

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

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

69 Vgl. ebd.

70 Ebd., S. 10.

71 Ebd., S. 11.

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

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

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

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

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

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

74 Vgl. ebd., S. 103.

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

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

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

77 Ebd., S. 14.

78 Ebd., S. 92.

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

Die Legende der heiligen Genoveva liegt dem Versdrama *La Vierge de Lutèce* von Auguste Villeroy⁸⁰ zugrunde, das am 19. Juni 1915 im Théâtre Sarah-Bernhardt uraufgeführt wurde. Der Genoveva-Legende zufolge konnte die eigentlich missachtete Geneviève während der Belagerung von Paris durch die Hunnen unter der Führung Attilas die Bewohner davon überzeugen, die Stadt nicht den Feinden zu überlassen, sondern die Stellung zu halten und zu beten, was den Angriff verhindern würde. Ihre Vorhersage erwies sich als wahr und Attila zog anstatt nach Paris Richtung Orléans, wo er bei der Schlacht auf den Katalaunischen Feldern (451 n.Chr.) schlussendlich geschlagen wurde. Geneviève wurde zur Schutzheiligen von Paris erklärt und sollte fortan über die Stadt wachen. In Villeroy's Bearbeitung dient die Geschichte um die Belagerung von Paris und die Abwehr des Angriffs dem Gedenken an die französischen Erfolge bei der Schlacht an der Marne im September 1914. So wie das historische Paris/Lutetia 451 n.Chr. die Stadt vor den Hunnen bewahren konnte, so gelang es auch der französischen Armee, den deutschen Vormarsch zu stoppen und Paris zu schützen.⁸¹ Eine tragende Rolle fällt im Text Geneviève zu, die allein schon in der Bezugnahme auf das heroische Vorbild rühmend herausgehoben ist (*imitatio heroica*). Wie in der Legende will sie

79 Ebd., S. 197.

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

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

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

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

83 Ebd., S. 61.

84 Ebd., S. 62.

85 Ebd., S. 29.

86 Ebd., S. 72.

87 Ebd., S. 29 und 61.

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

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

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

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

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

91 Coppée: *Fais ce que dois*, S. 73.

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

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

92 Ebd., S. 87.

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

94 Ebd., S. 288.

95 Ebd.

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

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

96 Ebd.

97 Ebd.

98 Ebd., S. 289.

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

IV.2. Retrospektive Revisionen

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

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

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

100 Hagemann: Heimat – Front, S. 15.

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

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

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

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

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

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

106 Méré: *La captive*, S. 121.

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

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

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

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

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

109 Vgl. ebd.

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

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

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

110 Méré: *La captive*, S. 22.

111 Ebd., S. 15.

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

113 Ebd., S. 34.

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

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

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

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

115 Méré: *La captive*, S. 40.

116 Vgl. ebd., S. 72.

117 Ebd., S. 72f.

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

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

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

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

118 Ebd., S. 77.

119 Ebd., S. 76 und 79.

120 Ebd., S. 78f.

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

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

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

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

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

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

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

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

123 Vgl. Baumeister: Kampf ohne Front?, S. 373; Cardinal: Three First World War Plays by Women, S. 309; Friederike Emonds: Inszenierungen weiblicher Erinnerungen im Weimarer Nachkriegsdiskurs – Ilse Langners Theaterstück *Frau Emma kämpft im Hinterland*. In: Christian Klein/Franz-Josef Deiters (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives. Stuttgart 2018, S. 141–156, hier S. 145–147.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

130 Ebd., S. 61.

131 Ebd., S. 81.

IV. Warten an der Heimatfront

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

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

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

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

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

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

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

133 Ebd., S. 65.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

137 Ebd., S. 13.

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

139 Vgl. ebd., S. 28.

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

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

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

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

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

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

142 Ebd., S. 56.

143 Ebd., S. 46.

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

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

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

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

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

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

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

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

148 Ebd., S. 87.

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

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

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

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

149 Ebd., S. 66.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

158 Vgl. ebd., S. 455f.

159 Ebd., S. 463.

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

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

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

161 Ebd., S. 385.

162 Ebd., S. 386.

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

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

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

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

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

DICK: In what way?

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

DICK: Well – what about women?

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

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

164 Ebd., S. 422.

165 Ebd.

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

MRS. GREY: But sometimes I feel so very weak – and – and useless.

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

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

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

167 Ebd., S. 397.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zwischenfazit: Der Attentismus als heroischer Habitus im Ersten Weltkrieg

In den beiden vorangegangenen Kapiteln wurde ein vielfältiges Panorama solcher Kriegsdramen aus Deutschland, Österreich, Frankreich und Großbritannien, erschienen seit 1914 bis in die 1930er-Jahre, entfaltet, in denen das Warten strukturell dominant ist und auf seine Heroisierbarkeit hin befragt wird. Die Theaterstücke insbesondere der Kriegsjahre, vereinzelt auch der 1930er-Jahre, reproduzieren das – geschlechterspezifische – soldatische respektive häuslich-zivile Ideal der Kriegs- und Durchhaltepropaganda und bieten den Attentismus als einen dem Krieg angemessenen, heroischen Habitus dar. In diesen Fällen spielen Agonalität, Transgressivität, Agency, Opferbereitschaft und Pflichtbewusstsein zusammen und nobilitieren die innere Disposition der Figuren, das Warten durchzuhalten und nicht eigenmächtig zu unterbrechen oder zu beenden. Ausschlaggebend ist dabei nicht der persönliche Erfolg, sondern das ethische Bewusstsein, das sich aus der unbedingten Hingabe an und Unterordnung unter die vaterländische Idee ergibt. Die kriegskritischen Schauspiele hingegen, die vor allem in den 1920er-Jahren populär waren, stellen den heroischen Attentismus infrage. In diesen Fällen unterliegen die Figuren in der agonal-transgressiven Bewährung gegen sich selbst, bekennen sich nicht aktiv zu ihrem Schicksal und ihrem Opfer und berufen sich auch nicht auf ein nationales Gebot. Insgesamt erweisen sich Gestaltung und Bewertung des Attentismus, sowohl zwischen den Nationalliteraturen als auch innerhalb derselben Kultur, als durchaus heterogen, wobei manche Textelemente – wie die realistische bis naturalistische Anlage, die Integration banaler Tätigkeiten des militärischen oder häuslichen Alltags, die Projektion der eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten auf den Raum des engen, dunklen Unterstands, die Opposition zwischen einem »(dr)innen« und einem »(dr)außen«, die zeitdeckende oder gar zeitdehnende Darstellung, das Motiv der sich verzögernden bzw. ausbleibenden Ablösung oder die Externalisierung innerer Widerstände auf andere Figuren – häufig wiederkehren.

Die in der Einleitung vorgestellte Heuristik des Heroischen (S. 26–28) kann auf der Grundlage der empirischen Befunde nun wie folgt verfeinert werden:

1. *Exzeptionalität und Exemplarität*: In den Front- und Frauenstücken wird das Heroische auf gewöhnliche Soldaten und Frauen aus einfachem Milieu ausgedehnt und somit demokratisiert.¹ Die Trägerschichten des heroischen Attentismus, wie er sich im Ersten Weltkrieg etablierte, sind weder elitär noch auf ein Geschlecht, eine Altersgruppe oder eine soziale Klasse beschränkt. Nicht eine herausragende Einzel- oder Führerfigur wird heroisiert, sondern all diejenigen, die – selbstgenügsam – das heroische Ideal erfüllen, das durch die Anforderungen der Nation zur Pflicht avanciert war (Exemplarität). Im Gegensatz zu anderen üblichen Heroismen, in denen sich der Held oder die Heldin als singuläre Erscheinung in Abgrenzung zu anderen, zur Masse, konstituiert, erhalten hier die Heldinnen und Helden den heroischen Status gerade als Teil einer Gruppe, deren sämtlichen Mitgliedern das gleiche Verhalten abverlangt wird.² Die Kluft zwischen der heroischen Figur auf der einen Seite und dem Rest auf der anderen wird in den Texten jedoch partiell aufgegriffen, wenn negativ gezeichnete oder scheiternde Kontrastfiguren das als unbedingt notwendig erachtete Verhalten nicht einlösen. Die Zuschreibung des Exzeptionellen wiederum, die die Kontrastrelationen implizieren, erhalten die Heldinnen und Helden zuvorderst durch die Konturierung eines totalisierten Kriegs, der ein ›Über-sich-Hinauswachsen‹, die Überwindung des ›Normalen‹ und Mittelmäßigen erfordert. Zusammengefasst: Der Attentismus ist in den Dramen zugleich exemplarisch, weil sich in ihm das ethische Ideal der Pflichterfüllung verdichtet, wie exzeptionell, weil im Krieg außergewöhnliche Leistungen erbracht werden müssen.
2. *Agonalität*: Im Warten wird das Heroische verinnert und besteht in der Bereitschaft und dem Willen der Figuren, trotz Furcht, Sorge, Leid und gar Todesrisiko standzuhalten und nicht aufzugeben. Das Fehlen von Feindfiguren gerade in den Frontstücken gibt dabei Raum für den inneren Antagonisten – die Angst und die Schwäche –, der besiegt werden muss. Mitunter werden innere Konflikte exteriorisiert und auf andere Figuren transponiert, sodass die Selbstüberwindung

1 Der Erste Weltkrieg beschleunigte Demokratisierungstendenzen des Heroischen, wie sie seit dem ausgehenden 18. und dem beginnenden 19. Jahrhundert nachzuverfolgen sind; vgl. dazu Schilling: »Kriegshelden«, S. 26f.

2 Zum Spannungsfeld zwischen Norm und Exzeptionalität im Falle ›heroischer Kollektive‹ vgl. den Sonderband *Heroische Kollektive. Zwischen Norm und Exzeptionalität*, hrsg. von Vera Marstaller, Kelly Minelli, Stefan Schubert und Leo Vössing (helden. heroes. héros 7 ([2019])).

als agonaler Konflikt mit einem Gegenüber inszeniert wird. Insgesamt aber handelt es sich beim Warten und Durchhalten um eine Bewährung gegen und mit sich selbst, gegen den Drang zu Kapitulation und Resignation. Heroisch stilisiert werden daher Eigenschaften wie Affektkontrolle, Willensstärke und Ausdauer.

3. *Transgressivität*: Die agonale Bewährung ist nicht einmalig, sondern als temporäres Phänomen zu denken (zeitliche Transgression). Die Schwierigkeit besteht für die Figuren vornehmlich darin, die Selbstbeherrschung über einen längeren Zeitraum (durativ) und immer erneut (iterativ) aufrechtzuerhalten. Um das zu illustrieren, zeigen die Texte einerseits, wie die Belastungen im dramatischen Verlauf stetig zunehmen und die Figuren sukzessive zermürben, und betonen andererseits konkrete Momente des Haderns und Selbstüberwindens. Eine räumliche Transgression hingegen würde den heroischen Status unterminieren, da die Figuren den ihnen zugewiesenen Bereich unter keinen Umständen verlassen dürfen.
4. *Agency*: Indem sich die Figuren, oft nach einem inneren Kampf zwischen Pflicht und Neigung, aktiv und bewusst entscheiden, die attentistische Haltung einzunehmen und sich dadurch die Zwangslage aneignen und sie bejahen, wird die Fremdbestimmung durch den Krieg in ein souveränes, intentionales Handeln umgewertet, was Agency auch bei sehr eingeschränktem Handlungsspielraum vermittelt. Darüber hinaus konzentrieren die Texte die Agency auf die Wartenden, indem sie suggerieren, nachgerade ihr Durchhaltevermögen übe einen entscheidenden Einfluss auf den Kriegsverlauf aus. So könne das Warten an der Front der militärischen Operation einen Vorteil verschaffen, während das Warten in der Heimat zur Aufrechterhaltung der Moral beitrage.
5. *Opferbereitschaft*: Eines der zentralen Attribute der in den Dramen gezeigten Heldinnen und Helden ist ihre Bereitschaft, Opfer zu erbringen. Diese reichen von dem Verzicht auf persönliches Glück bis hin zur Preisgabe des eigenen Lebens. Entscheidend ist dabei, dass das Opfer als freiwilliges Selbstopfer (»sacrifice«) gekennzeichnet wird.³ Um das zu erreichen, wird dem Dramenpersonal oftmals die Einsicht in die Notwendigkeit und Gerechtigkeit der zu erbringenden Opfer un-

3 Umgekehrt ist die Heroisierung prekär, wenn das Opfer im Sinne einer passiven, machtlosen Ausgesetztheit (»victim«) gegenüber dem Opfer im Sinne der freiwilligen, aktiv vollzogenen Hingabe (»sacrifice«) überwiegt.

terstellt. Zudem werden die Opfer durch die Verpflichtung gegenüber der Nation legitimiert. Das Verhalten der Figuren ist demnach ausgerichtet an einem höheren Auftrag, der hier institutioneller bzw. staatlicher Natur ist. Erst durch diesen Bezug auf das Pflichtethos werden das Warten und Durchhalten sowie die Opfer mit Sinn versehen.

Die geschärfte Heuristik verdeutlicht noch einmal, dass den Figuren in einer gelungenen Heroisierung ein hohes Maß an Selbstbestimmung und Zielgerichtetheit zugeschrieben wird. Diese Merkmale korrelieren mit dem ›subjektiven Sinn‹ (Max Weber), der es hiernach erlaubt, den Attentismus, der zuvorderst eine innere *Haltung* beschreibt, auch als (heroisches) *Handeln* zu klassifizieren. In den kriegs- und heldenkritischen Stücken hingegen, in denen die Figuren ihre eigene Situation nicht aktiv bejahen und ihr Verhalten nicht durch ein Pflichtethos motivieren, schwindet der ›subjektive Sinn‹. Damit kann im Rahmen von Webers Definition unmöglich von ›Handeln‹ gesprochen werden. Die Zuordnung von Intentionalität, Handeln und Heroik auf der einen Seite, Ausgeliefertsein, Nichthandeln und Unmöglichkeit von Heldentum auf der anderen zeigt: Wo im literarischen Attentismus von Heroik die Rede ist, ist gleichzeitig auch ein gewisses Maß an Handeln (im Sinne Webers) implizit. Der heroische Attentismus ist unter diesem Blickwinkel niemals nur eine Haltung, sondern immer auch eine Sonderform des Handelns.

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 Hofmannsthal – der moliéreschen 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 Hofmannsthal's 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 arabische 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 Hafendarbeiter 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 verkört 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 Krabiel. 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: Berichtstatter, 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*, steadying 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 Stellungen- 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 krassem 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 Krieginvaliden 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. Bebendorf: 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 Sebaldus 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, hier S. 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 Augenscherelei, 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, Willenschwäche 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,
Versehrte 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 Kriegsgewinnlgesellschaft, 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 untertitelt 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 ertrunken,

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 Morgenrauen 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 Koltenbrock-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 konflikthaften 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.

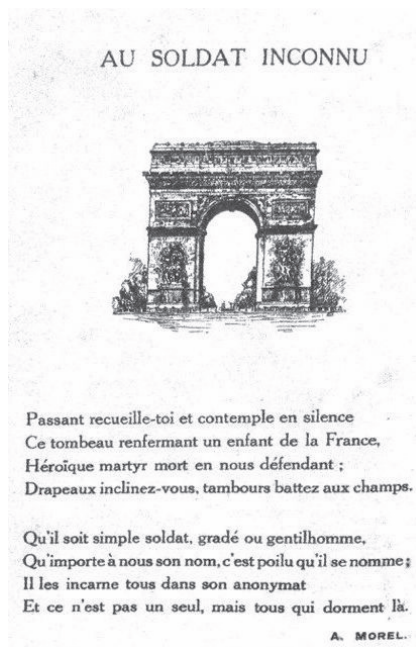


Abb. 4: Postkarte mit dem Gedicht *Au Soldat Inconnu* von Auguste Morel (o.J.), abgedruckt in: Jagielski: *Le soldat inconnu*, S. 142

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.

VI. Transpositionen: Der heroische Attentismus in Epochendiagnosen

Wie ausführlich dargelegt wurde, stellt der Erste Weltkrieg als ein totalisierter Krieg mit Blick auf Heldennarrative eine Zäsur in den europäischen Ländern dar. Ein – in der Dramatik durchaus umstrittener – an die neuartige Kriegsrealität angepasster, gendeterter, heroischer Attentismus trat an die Stelle von soldatisch-männlich geprägten, tat- und bewegungsorientierten Heroismen, die nur noch peripher fortbestanden. Fraglos zog der Konflikt auch andere weitreichende Brüche auf geo-, national- und soziopolitischer Ebene nach sich, sodass der Erste Weltkrieg, zumindest was Europa betrifft, zu Recht als Epochenschwelle bezeichnet werden kann.¹ Die kontinentaleuropäischen Empires – die Habsburgermonarchie, das russische Zarenreich, das Osmanische Reich – zerbrachen und neue Staaten wie Jugoslawien, die Tschechoslowakei und Polen entstanden; republikanisch-demokratische Systeme lösten monarchistische Staatsformen ab; die traditionellen Pentarchie-Mächte Frankreich, Großbritannien, Preußen, Österreich und Russland verloren ihre Vormachtstellung zugunsten der Vereinigten Staaten; die wilsonianische Vorstellung nationaler Selbstbestimmung setzte sich in Osteuropa und den Kolonien allmählich durch. Zuletzt schlugen sich ideologische Extreme wie Bolschewismus und Faschismus Bahn. Die von den britischen Historikern Iván T. Berend und Eric Hobsbawm geprägte Formulierung des ›kurzen 20. Jahrhunderts‹ verdichtet den in der Wissenschaft vorherrschenden Eindruck von einer Zeitenwende auf eine eingängige Wendung. In seinem Buch *Age of Extremes* (1994) begreift Hobsbawm den Ausbruch des Kriegs 1914 als ein einschneidendes Ereignis, das der Epoche des ›langen 19. Jahrhunderts‹, das in Hobsbawms Perspektivierung bereits mit der Französischen Revolution beginnt und sich durch den Aufstieg des Bürgertums, Demokratisierungs- und Säkularisierungsprozesse sowie einen optimistischen Fortschrittsglauben auszeichnet, ein Ende setzte und ein ›Zeitalter der

1 So ähnlich im Titel des Sammelbands von Stefan Karner/Gerhard Botz/Helmut Konrad (Hrsg.): *Epochenbrüche im 20. Jahrhundert. Beiträge*. Wien u.a. 2017. Wie der Herausgeber in der Einleitung erläutert, sind historische Umbrüche nicht punktuell zu erfassen, sondern erstrecken sich auf mehrere Jahre (vgl. Stefan Karner: *Epochenbrüche im 20. Jahrhundert – Einleitung*, S. 7–14, hier S. 8f.). Zur Zäsur des Ersten Weltkriegs vgl. außerdem Gunther Mai: *Europa 1918–1939. Mentalitäten, Lebensweisen, Politik zwischen den Weltkriegen*. Stuttgart u.a. 2001, S. 246f.

Extreme« mit zwei großen Kriegen und mehreren totalitären Regimes einleitete. Für Hobsbawm markieren die Jahre 1914–1918 den »breakdown of the (western) civilization of the nineteenth century«.² Auch zeitgenössische Schriftstellerinnen und Schriftsteller reflektierten den Ersten Weltkrieg als Epochenumbruch – man denke an Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924), an Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32), an Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913–1927; bes. *Le temps retrouvé*, 1927) oder an Virginia Woolfs *The Years* (1937). Doch was auf die historische Zäsur folgt, darüber lassen die Romane ihre Leserschaft im Unklaren: *Der Zauberberg* und *Der Mann ohne Eigenschaften* enden mit dem Ausbruch des Kriegs; die zweite Hälfte von *Le temps retrouvé* spielt zwar nach dem Krieg, wird zeitlich gleichwohl nicht genau situiert und sie adressiert kaum mehr gesellschaftliche oder historische Vorgänge, der letzte Band von *A la recherche du temps perdu* stellt vielmehr eine Reflexion auf das Erinnern und das Altern, auf die Funktion von Literatur und das eigene Schreibprojekt dar und ist somit von der erzählten Gegenwart tendenziell abgewandt; *The Years* reicht zwar bis in die 1930er-Jahre hinein, auf die Nachkriegszeit entfällt jedoch nur eines der elf Kapitel.

In der Tat wurde die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg von Intellektuellen und Schriftstellern insbesondere aus kulturkonservativen Kreisen als eine Zeit des Dazwischen erfahren, in der eine alte Welt bereits untergegangen war, ohne dass ein neues Zeitalter begonnen hätte.³ Apokalyptische Untergangsszenarien sowie messianische Denkfiguren, welche Erlösungshoffnungen in die Zukunft projizierten, gewannen in der Folge nicht nur in den am Krieg beteiligten Staaten an Popularität. Oswald Spengler prophezeit in seinem kulturpessimistischen Hauptwerk den *Untergang des Abendlandes* (1918/1922), Evelyn Waugh bescheinigt, an Spenglers Theorie anknüpfend, dem britischen Empire in seiner Satire *Decline and Fall* (1928) dasselbe Schicksal wie dem Römischen Reich, Paul Valéry zeigt sich in seinem zeitdiagnostischen Essay *La crise de l'esprit* (1919) fassungslos über die Verkümmern humanistischer Werte in ganz Europa,

2 Eric Hobsbawm: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914–1991*. London 1994, S. 6.

3 Allgemein zur Zwischenkriegszeit als Zwischenzeit vgl. in historiographischer Betrachtung das letzte, mit dieser Formulierung überschriebene Kapitel in Mai: *Europa 1918–1939*, S. 245–256 sowie die Einleitung, S. 7–17. Mai interpretiert die Zwischenkriegszeit allerdings vom Fluchtpunkt des Zweiten Weltkriegs her – eine Perspektive, welche die Zeitgenossen freilich noch nicht hatten. Deren Übergangsgefühl speiste sich gerade aus dem Fehlen einer vorherbestimmbaren Zukunft.

José Ortega y Gasset blickt in *España invertebrada* (1921) in eine ungewisse spanische wie europäische Zukunft und sieht der Zersetzung seines Landes entgegen, Rudolf Borchardt antizipiert in *Konservatismus und Monarchismus* (1930) die erhoffte Wiederkehr des Kaiserreichs. Insgesamt war das Narrativ von der Zwischenzeit im deutschsprachigen Raum ungleich verbreiteter als etwa in Großbritannien oder Frankreich. Denn während dort die politische Staatsform erhalten blieb, was den Eindruck von Kontinuität entstehen ließ,⁴ hatten Deutschland und Österreich das Verschwinden des Kaisertums und den Kollaps der gesellschaftlichen Strukturen zu bewältigen und sich in eine neuartige, demokratisch-republikanische Ordnung einzufinden. Die Endzeitstimmung in Spanien, Frankreich oder Großbritannien war weniger gesellschaftspolitischer als geistiger, moralischer oder kultureller Natur und war zuvorderst dem Entsetzen über die Zerstörungswut des vergangenen Kriegs geschuldet.⁵ Altbewährte politische Systeme, gesellschaftliche Konfigurationen, religiöse wie ethische Orientierungen und kulturelle Formationen schienen sich in Europa erschöpft zu haben.

In den im fünften Kapitel untersuchten Heimkehrerdramen ist nichts von der akuten Untergangs- oder der prospektiven Aufbruchsstimmung zu spüren. Der Erste Weltkrieg als Zäsur macht sich dort lediglich in den zerbrochenen Biographien der Protagonisten bemerkbar, wohingegen die porträtierte Gesellschaft nahezu unverändert fortbesteht. Ausschließlich die Texte, in denen die Gesellschaft als eine degenerierte gezeichnet ist, wie Tollers *Hinkemann* oder O'Caseys *Silver Tassie*, diagnostizieren einen Sittenverfall und verweisen zugleich auf die Vergeblichkeit aller Erlösungshoffnungen. Nur ein einziges Heimkehrerstück des Korpus, *The Unknown Warrior* von May Creagh-Henry und Dorothy Marten

4 So stellte sich in Frankreich bereits 1871, also mit dem endgültigen Untergang der Monarchie, ein Umbruchsgefühl ein; vgl. dazu Stephan Leopold/Dietrich Scholler (Hrsg.): Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy. München 2010; Lars Schneider/Xuan Jing (Hrsg.): Anfänge vom Ende. Schreibweisen des Naturalismus in der Romania. Paderborn 2014.

5 Inwieweit eben Länder wie Großbritannien, Frankreich, Portugal und Spanien von der Atmosphäre des Niedergangs und der Unsicherheit erfasst wurden, führt Pascal Dethurens: *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit* (1918–1939). Genf 2002, S. 9–44, aus. Schon die Übertragung von Spenglers *Untergang des Abendlandes* in viele europäische Sprachen zeigt das Interesse an Endzeitszenarien über Deutschland hinaus an (vgl. ebd., S. 14).

(1923),⁶ reflektiert die aus der Sicht der Autorinnen bedenklichen Zustände in der Gesellschaft im Hinblick auf ihre Überwindung. Im ersten Teil des als ›Mystical Play‹ untertitelten Dramas wird eine von Egoismus, Habgier und Brutalität dominierte Nachkriegsgesellschaft porträtiert, die den ehemaligen Kombattanten keinerlei Achtung entgegenbringt und sie an ihre Ränder drängt, weil sie in ihrer Sichtweise keine sozial relevante Funktion mehr erfüllen. Die beiden Kriegsheimkehrer, der einfache Soldat Harry Smith sowie der Hauptmann Manning, haben mit Kriegsende ihre militärische Stellung verloren und gehen inzwischen weiblich konnotierten Berufen nach: Harry, der infolge einer Kriegsverletzung hinkt, arbeitet in einer Spielzeugfabrik, Manning, den seine Frau für einen anderen Mann verlassen hat, vertreibt selbst hergestelltes Seidengewebe. Ähnlich wie in O'Caseys *The Silver Tassie* werden sie den geschlechtsspezifischen Anforderungen an Männlichkeit nicht mehr gerecht: »It's not a work for a man – but we're not men now, with half our insides and half our limbs gone; [...] it's hard for us young chaps to be broken and useless, with no hope left in life.«⁷ Erwartet hatten die ehemaligen Kombattanten »[a] country for heroes [...] – to build a new world«,⁸ doch der erhoffte Umbruch bleibt aus. Betrachtet man nur diesen ersten Teil, dann ließe sich *The Unknown Warrior* ohne Weiteres neben Texte wie *The Silver Tassie* oder *The Conquering Hero* stellen. Im zweiten Teil jedoch, der am *Armistice Day* spielt, also am Gedenktag des 11. November, leitet die Erinnerung an die Gefallenen des Kriegs die (Re-)Heroisierung auch der Kriegsheimkehrer ein. Durch die arglosen Worte des achtjährigen Jimmy wird sie manifest und für Harry wie Manning greifbar:

Daddy was a hero. I'm going to be a hero, too. You needn't be a soldier necessarily – I want to be a motor-driver. Mother says it doesn't matter. People are sometimes heroes, and no one knows they are, 'cos some have to die when they want to live, but others have to live when they want to die, and she says that's a harder thing.⁹

6 May Creagh-Henry/Dorothy Marten: *The Unknown Warrior. A Mystical Play*. London 1923. *The Unknown Warrior* wird selbst in der Forschung zur Heimkehrerdramatik nur am Rande beachtet.

7 Ebd., S. 5.

8 Ebd., S. 9. Die Formulierung »a country for heroes« spielt möglicherweise an auf das Versprechen britischer Politiker im Jahre 1918, ein ›Land für Helden‹, »a land fit for heroes«, zu schaffen.

9 Ebd., S. 29.

Jimmy entgrenzt das Heroische auf die zivile Sphäre und heroisiert das Erdulden einer grausamen und hoffnungslos scheinenden Gegenwart. Manning wiederum reichert diese an Nietzsche und Schopenhauer gemahnen- de Heroik des Aushaltens und Ertragens mit militärischen Attributen an:

JIMMY (to Harry): You're a hero, you know, 'cos you're so badly hurt. We must pretend you're the battalion home from the front.

MANNING: No, Jimmy – let's pretend we're marching into battle with the enemy in sight.

[...]

JIMMY (to Harry): Then you must forget you're lame, and pretend you're an A1 man.¹⁰

Die Konfrontation mit der unzureichenden Gegenwart, der aussichtslose Kampf um Anerkennung, schließlich die Akzeptanz der sozialen Marginalisierung und die Erwartung einer besseren Zeit werden in dem Gespräch zwischen Jimmy, Harry und Manning einem soldatisch-heroischen Ideal angenähert, das im furchtlosen, entschlossenen Marsch in die womöglich tödliche Schlacht versinnbildlicht ist. Die für den Ersten Weltkrieg typische Warterfahrung wird mit keinem Wort erwähnt, stattdessen wird der Kriegseinsatz in der Figurenrede als Kampf Mann gegen Mann idealisiert und das in der Weltkriegspropaganda geforderte Aus- und Durchhalten hält als heroischer Habitus Einzug in die Zeit danach. Mithilfe zweier mystischer Szenen am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Teils von *The Unknown Warrior* wird die Nachkriegserfahrung zudem in ein christliches Auferstehungsnarrativ eingebettet und somit wird eine segensreiche Zukunft vorausgesagt. Der Text zeigt zunächst die über die desolaten Zustände der Gesellschaft verzweifelte Protagonistin Mrs. Thompson, bezeichnenderweise an Ostern, beim Lesen der Bibelstelle über die Passion Christi, während derer sie *qua* Wortwahl die Soldaten Jesus Christus annähert. Anschließend erscheint ihr der *Unknown Warrior*, d.i. der Geist der gefallenen und verschollenen Soldaten, zu deren Ehren am 11. November 1920 ein Grabmal in Westminster Abbey eingerichtet wurde.¹¹ Er fordert seine Zuhörerin unter Verweis auf den Leidensweg Christi auf, nicht die Hoffnung zu verlieren und fest an die Wiederkunft eines besse-

10 Ebd., S. 30.

11 Vgl. dazu die Ausführungen zum *Soldat inconnu* in Kap. V.2.2 sowie Oberle/Schubert: Unbekannter Soldat.

ren Zeitalters zu glauben.¹² Diese beiden Szenen stilisieren die Leidenserfahrung der Ex-Kombattanten in der Christus-Nachfolge und reichern die Heroisierung der Heimkehrer mit märtyrerhaften Elementen an. Das Aushalten dieser ›Zwischenzeit‹ nach Kriegsende in *The Unknown Warrior* wird so schließlich legitimiert durch die Aussicht auf die Wiederauferstehung der Nation und die Rettung der Gesellschaft. Was die Autorinnen Creagh-Henry und Marten letztlich von den meisten anderen Verfassern der untersuchten Heimkehrerstücke unterscheidet, ist ihr Konservatismus, der seinen Ausdruck zuallererst in dem Vertrauen auf eine christliche Erlösung findet, nach der eine neue Welt entstehen wird, die alte Werte etwa mit Bezug auf Krieg, Religion und Heldentum retabliert.¹³

Die Denkfigur der »heroische[n] Zeitüberbrückung«¹⁴ ist zwar kein wesentlicher Bestandteil der Heimkehrerdramatik, findet aber Eingang in Theatertexte von anderen konservativen Autoren, die das Weltkriegsgeschehen sowie damit verbunden die Zeit-, genauer Warteerfahrung des Nachkriegs entkonkretisieren, in eine mythische oder historische Vergangenheit transponieren¹⁵ und auf diese Weise den Attentismus – das Aushalten und Erwarten – als adäquate Form der Gegenwartsbewältigung installieren. Im Folgenden sollen zwei Beispiele solcher ›Transpositions-dramen‹ zur Illustration herangezogen werden: zum einen Hugo von Hofmannsthals *Der Turm* als Beispiel eines Geschichtsdramas, das sich vor dem Hintergrund eines (gegenwärtigen) Machtvakuumms mit Fragen der (zukünftigen) Herrschaft auseinandersetzt (Kap. VI.1), zum anderen Paul Claudels *Le soulier de satin* als Beispiel eines mythischen Dramas, welches das Warten und Ausharren als heilsgeschichtliches Versprechen behandelt (Kap. VI.2). Beide Autoren wählen die Epoche des Barock als zeitgeschichtlichen Hintergrund, wobei Hofmannsthal stärker auf den Dreißigjährigen Krieg abzielt und Claudel das Eroberungs- und Missionie-

12 Vgl. Creagh-Henry/Marten: *The Unknown Warrior*, S. 26f.

13 Zum Verhältnis von *passion play* und Konservatismus bei Creagh-Henry vgl. auch die knappen Hinweise bei Katherine Brown Downey: *Perverse Midrash*. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama. New York/London 2004, S. 146, sowie John R. Elliott: *Playing God: Medieval Mysteries on the Modern Stage*. Toronto u.a. 1989, S. 54.

14 Detering: *Heroischer Fatalismus*, S. 330.

15 Den Weltkrieg in ein mythisches Gewand zu kleiden, war durchaus nicht unüblich. Prominentester Vertreter dieser Tendenz ist wohl Jean Giraudoux, der den Krieg in die antiken und biblischen Mythen um den Trojanischen Krieg (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) und die Belagerung Betulias (*Judith*, 1931) transponierte.

rungsprojekt Spaniens im *Siglo de Oro* adressiert.¹⁶ Im Anschluss wird der heroische Attentismus als Strategie der Gegenwartsbewältigung in den zeithistorischen Kontext eingebettet und die beiden Werke von Hofmannsthal und Claudel werden mit weiteren Dramen, die alternative Programme aufzeigen, abgeglichen (Kap. VI.3).

VI.1. Ethischer Attentismus: Hugo von Hofmannsthals *Turm*-Projekt (1925/27)*

VI.1.1. *Der Turm* als politisches Drama

Befasst man sich mit Hugo von Hofmannsthals *Der Turm*, stellt sich zuallererst die Frage, welche Version der Analyse zugrunde zu legen ist. Nahezu drei Jahrzehnte arbeitete Hofmannsthal an seinem *Turm*-Projekt und hinterließ mehrere publizierte Fassungen, dazu zahllose Varianten.¹⁷ Selbst wenn man seine von 1901 bis 1910 dauernde Auseinandersetzung mit dem Prätext, dem spanischen Barockdrama *La vida es sueño* von Pedro Calderón de la Barca (1635),¹⁸ außer Acht lässt und nur die Versionen berücksichtigt, die nach langjähriger Unterbrechung im Zuge des Ersten Weltkriegs entstanden, so sind immer noch zwei konzeptuell durchaus unterschiedliche Fassungen einzubeziehen: zum einen die Buchausgabe

16 Mit der Verortung des Geschehens im 17. Jahrhundert treffen die Autoren den Zeitgeist, standen literarische Auseinandersetzungen mit dieser historischen Epoche seit 1918 hoch im Kurs (vgl. dazu den Sammelband von Fabian Lampart/Dieter Martin/Christoph Schmitt-Maaß [Hrsg.]: *Der Zweite Dreißigjährige Krieg*. Baden-Baden 2019).

* Das Kapitel erscheint in einer veränderten Fassung als Aufsatz unter demselben Titel in: Stefan Neuhaus/Nicole Mattern (Hrsg.): *Warten. Konstruktionen von langer und kurzer Dauer in der Literatur*. Würzburg 2022, S. 107–123.

17 Die Textgenese ist durch die jeweiligen Herausgeber sorgfältig dokumentiert im Kommentar der Kritischen Ausgaben (Sämtliche Werke XV: Dramen 13. Hrsg. von Christoph Michel und Michael Müller. Frankfurt a.M. 1989, S. 157–168; XVI.1: Dramen 14.1. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 1990, S. 231–258; XVI.2: Dramen 14.2. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 2000, S. 143–177).

18 Hofmannsthal arbeitete mit dem spanischen Original sowie mit der Übertragung von Johann Diederich Gries (1815), die in Akteinteilung, Versmaß (vierfüßig gereimte Trochäen) und Gehalt weitestgehend der spanischen Vorlage entspricht. Nachdem Hofmannsthal seine Umgestaltung von *La vida es sueño* bis 1910 nicht zu einem Abschluss bringen konnte, ließ er die Arbeit vorerst ruhen. Seine Bearbeitung wurde nur fragmentarisch veröffentlicht: ab 1907 auszugsweise unter dem Titel *Der Gefangene / Fragment* in der Berliner Zeitung *Der Tag*, im Frühjahr 1910 anlässlich der Wiederaufnahme der calderónschen Tragödie am Burgtheater unter dem Titel *Das Leben ein Traum / Fragmente einer freien Bearbeitung* in der Pfingstbeilage des Wiener Blatts *Die Zeit*.

von 1925, die von der Forschung üblicherweise als ›Kinderkönigfassung‹ bezeichnet wird und die eine Straffung zweier 1923 und 1925 erschie-
nener Teildrucke darstellt;¹⁹ zum anderen die 1927 veröffentlichte und
ein Jahr später in München, Würzburg und Hamburg uraufgeführte ›Büh-
nenfassung‹.²⁰ Dabei darf die Bühnenfassung nicht als Verbesserung der
Kinderkönigfassung missverstanden werden. Vielmehr müssen beide Fas-
sungen als gleichberechtigte Alternativen anerkannt und differenziert ana-
lysiert werden, wie der Dichter in einem Brief an Max Rychner im März
1927 erklärt: »Die neue für die Bühne bestimmte Fassung des ›Turms‹
ist nun abgeschlossen – ohne dass ich die frühere darum verwerfe.«²¹
Zugleich konzidiert Hofmannsthal an anderer Stelle: »In der zweiten tritt
vielleicht der aktuell politische Gehalt stärker hervor.«²²

Während sich die frühe Bearbeitung in Trochäen formal und inhaltlich
noch stark am spanischen Original orientiert und das barocke Motiv vom
Leben als Traum, von der Scheinhaftigkeit alles irdischen Seins unter
Zuhilfenahme von Josef Breuers und Sigmund Freuds *Hysterie*-Studien
(1895) sowie Théodule Ribots *Les maladies de la personnalité* (1885) mit
einer psychologischen Lesart verbindet, emanzipieren sich die beiden

-
- 19 Hugo von Hofmannsthal: Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. *Zweite Fassung*. In: Sämtliche Werke XVI.2: Dramen 14.2. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 2000, S. 7–123. Im Folgenden als Turm I zitiert. 1923 publizierte Hofmannsthal die ersten beiden Aufzüge in den *Neuen Deutschen Beiträgen*, 1925 folgten an gleicher Stelle die letzten drei. In der kritischen Ausgabe werden die Teildrucke als erste Fassung geführt: ders.: Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. *Erste Fassung*. In: Sämtliche Werke XVI.1: Dramen 14.1. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 1990, S. 5–139. Da die Änderungen nur dramaturgischer Art sind und den konzeptuellen Kern nicht berühren (vgl. Klaus von Schilling: Abschied vom Trauerspiel. Kunsttheoretische Überlegungen zu Hofmannsthal. Würzburg 2018, S. 235), werden hier beide Versionen als zwei Varianten derselben Fassung betrachtet; zugrunde gelegt wird der Buchdruck, da er von Hofmannsthal als Verbesserung gegenüber den Teildrucken gewertet wurde (vgl. Katharina Meiser: Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg 2014, S. 325).
 - 20 Hugo von Hofmannsthal: Der Turm. Ein Trauerspiel. *Dritte Fassung*. In: Sämtliche Werke XVI.2, S. 125–220. Im Folgenden als Turm II zitiert. Nach der Publikation arbeitete Hofmannsthal abermals Änderungen in sein Drama ein. Da auch diese Ergänzungen dramaturgischer Art sind (vgl. Schilling: Abschied vom Trauerspiel, S. 235), werden sie ebenfalls nicht als eigenständige Fassung behandelt.
 - 21 Brief von Hugo von Hofmannsthal an Max Rychner vom 22. März 1927. In: Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Max Rychner, mit Samuel und Hedwig Fischer, Oscar Bie und Moritz Heimann. Frankfurt a.M. 1973, S. 23.
 - 22 Brief von Hugo von Hofmannsthal an Josef Redlich vom 8. November 1926. In: Hugo von Hofmannsthal/Josef Redlich: Briefwechsel. Hrsg. von Helga Fußgänger. Frankfurt a.M. 1971, S. 76f., hier S. 76.

Nachkriegsfassungen zunehmend vom Prätext. Die trochäischen Verse überführt Hofmannsthal in Prosa, den Stoff verengt er und reichert ihn mit zeitgeschichtlichen Bezügen auf die Niederlage im Weltkrieg, den Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie und die politischen und sozialen Umwälzungen an. *Das Leben ein Traum* war unter dem Titel *Der Turm* letzten Endes ein Drama über politische Legitimität geworden. So verwundert es nicht, dass die Frage nach der Legitimation von Macht und Herrschaft im Mittelpunkt der jüngeren *Turm*-Forschung steht.²³ Insbesondere die intertextuellen Bezugnahmen auf Max Webers Herrschaftssoziologie und Carl Schmitts Souveränitäts- und Rechtsphilosophie wurden akribisch aufgearbeitet.²⁴ Unzureichend gewürdigt wurde, dass *Der Turm* nicht nur verschiedene Formen der Herrschaft dekliniert, sondern auch ein ganz spezifisches Zeitgefühl artikuliert. Im Folgenden wird dieses Zeitgefühl, das in beiden Fassungen von 1925 und 1927 identisch ist, umrissen (VI.1.2) und die Haltung der Figuren wird mit Blick auf den Attentismus konturiert (VI.1.3). Anschließend wird Sigismunds Rolle im dargestellten historischen Geschehen, das sich in beiden Fassungen unterscheidet, beleuchtet (VI.1.4), um so Rückschlüsse auf die Bewertung des Attentismus zu ziehen (VI.1.5). Abschließend wird der *Turm* in die zeit-

-
- 23 Susanne Götz: Bettler des Wortes. Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horváth. Frankfurt a.M. u.a. 1998; Uwe Hebekus: Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne. München 2009; Roland Innerhofer: »Der Turm« im Kontext der zeitgenössischen österreichischen Dramatik. In: Hofmannsthal 24 (2016), S. 269–288; Meiser: Fliehendes Begreifen; Ute Nicolaus: Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen. Würzburg 2004.
- 24 Zu Max Weber: Stefan Breuer: Peripetien der Herrschaft. Hugo von Hofmannsthals »Der Turm« und Max Weber. In: Hofmannsthal 24 (2016), S. 289–307; Alexander Mionskowski: Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel *Der Turm* (1924/25/26). Wien u.a. 2015. – Zu Carl Schmitt: Mionskowski: Souveränität als Mythos; Marcus Twellmann: Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004. – Die Hofmannsthal-Forschung sieht ihre Aufgabe insbesondere darin, das nahezu undurchdringliche Netz an intertextuellen Bezügen im *Turm* zu entschlüsseln, u.a. zu literarischen Quellen wie Friedrich Hölderlins *Empedokles* (Schilling: Abschied vom Trauerspiel, S. 389–415) oder Dramen Paul Claudels gerade im Hinblick auf Fragen des Zusammenbruchs einer alten und der Begründung einer neuen Ordnung (Marie Wokalek: Hofmannsthals *Turm* und Paul Claudel. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 92 [2018] 1, S. 63–87), zu kunsttheoretischen Arbeiten, allen voran Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Mionskowski: Souveränität als Mythos; Yoriko Sakurai: Mythos und Gewalt. Über Hugo von Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm«. Frankfurt a.M. u.a. 1988), oder zur Psychoanalyse (Bergengruen: Mystik der Nerven).

geschichtlichen Bezüge des Ersten Weltkriegs sowie der Ersten Republik Österreich eingebettet (VI.1.6).

VI.1.2. Zeit des Dazwischen

Ausgangspunkt und Handlungsmotor beider *Turm*-Fassungen, die Hofmannsthal von Calderóns *La vida es sueño* übernahm, ist eine Prophezeiung, der zufolge der Königssohn Sigismund seinen Vater Basilius vom Thron stürzen werde. Aus Angst vor dem Machtverlust hatte der König seinen Sohn nach dessen Geburt zunächst in die Obhut von Pflegeeltern gegeben und später, mit vierzehn Jahren, unter der Aufsicht des Kerkermeisters Julian in einen entlegenen Turm gesperrt, die vergangenen vier Jahre unter verschärften Bedingungen. Bei Beginn der Dramenhandlung ist Sigismund etwa zwanzig Jahre alt und lebt zeit seines Lebens in Gefangenschaft.²⁵ Da sich das zunehmend verelendete Königreich in offenem Aufruhr befindet und revoltierende Massen die Monarchie bedrohen, die dynastische Nachfolge zudem nicht gesichert ist, lässt sich Basilius von Julian zu einer Probe überreden: Man solle Sigismund in den Palast überführen und ihm seine wahre Herkunft enthüllen, um den Wahrheitsgehalt der Prophezeiung zu prüfen. Basilius hofft, Sigismund möge sich seiner königlichen wie väterlichen Gewalt unterwerfen und sich mit ihm versöhnen, sodass sie beide gemeinsam das Herrscherhaus bewahren könnten. Die Probe im dritten Akt scheitert, weil Sigismund mit dem zudringlichen Vater nicht umzugehen weiß und gewalttätig gegen ihn wird. Dieser hatte von ihm gefordert, Julian, den er für den Verantwortlichen des Aufruhrs hält, als Verräter zu bestrafen.

Insgesamt zeichnen die ersten drei der fünf Aufzüge, die – von einigen wenigen Änderungen dramaturgischer Art abgesehen – in beiden *Turm*-Fassungen gleich verlaufen, das Bild eines aus den Fugen geratenen Königreichs, in welchem verschiedene Parteien um die Herrschaft ringen: König Basilius auf der einen Seite, der seine Macht um jeden Preis zurückzuerlangen versucht, der Kerkermeister Julian wie auch der Gefreite und Rebell Olivier auf der anderen, die den königlichen Ansehensverlust für sich nutzen und selbst die Herrschaft übernehmen wollen. Der König

25 Der Text widerspricht sich mit Bezug auf Sigismunds Alter und schwankt zwischen neunzehn und 22 Jahren (vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 17, 34, 48, 50 und 61 bzw. ders.: *Turm* II, S. 134, 148, 159 und 168).

scheint seinen Anspruch auf Herrschaft verspielt und seine Souveränität verloren zu haben, weil er das Land durch einen ›aus Eitelkeit geführten Krieg‹²⁶ ins Elend gestürzt hat. Armut, Hunger, Seuchen und Inflation, aber auch Kriminalität, Fahnenflucht innerhalb des königlichen Heeres und Aufstände zeigen den Verfall des zerrütteten Reichs wie auch den Vertrauensverlust in die Monarchie an. Aus dem Bankrott der alten, monarchischen Ordnung erwächst im *Turm* jedoch nicht umstandslos ein neues Herrschaftssystem. Vielmehr markiert die Auflösung der Dynastie eine Phase des Übergangs, eine Zeit des Dazwischen, wie auch die Handlungszeit andeutet. So spielen Dramenbeginn und Dramenende in der Abenddämmerung bzw. bei Morgengrauen, also an der Schwelle zwischen Tag und Nacht.²⁷ Der hobbesche Ausspruch »bellum omnium contra omnes«, im Text umformuliert zu »Alle gehen gegen alle«,²⁸ bekundet das Fehlen jeglicher rechtlicher, politischer oder sozialer Ordnung. In diesem Sinne beschwören die ersten beiden Aufzüge eine erwartungsvolle, prophetische Stimmung. Unheilschwangere Zeichen aus dem Volksglauben wie ein »dreibeiniger Has«, ein »hageres Schwein« oder ein »glühäugiges Kalb«,²⁹ alt- wie neutestamentarische Endzeitszenarien wie der Mythos von der Vernichtung Babylons³⁰ und Oliviers Anspielungen auf eine bevorstehende Revolte in I,1 schaffen eine bedrohliche Atmosphäre und kündigen den Umsturz aller Verhältnisse an. Zugleich antizipiert der Text die Ankunft eines Erlösers, der vom Volk der ›Armeleut-König‹ genannt wird. Schon in der ersten Szene des ersten Akts spricht ein Stelzbeiniger folgende Worte, die der Offenbarung des Johannes (Joh 19,11–16) entlehnt sind: »Sie werden ihn hervorziehen, und das Unterste wird zuoberst kommen, und dieser wird der Armeleut-König sein und auf einem weissen Pferd reiten und vor ihm wird Schwert und Wage getragen werden.«³¹

26 Vgl. ders.: *Turm* I, S. 43 bzw. ders.: *Turm* II, S. 155.

27 Vgl. dazu auch Götz: *Bettler des Wortes*, S. 97.

28 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 11, ähnlich S. 90 (›Es geht jeder gegen jeden‹) bzw. ders.: *Turm* II, S. 130.

29 Ders.: *Turm* I, S. 11 bzw. ders.: *Turm* II, S. 130.

30 Vgl. die lateinischen Bibelstellen aus dem Buch Jeremia im Gesang der Mönche (ders.: *Turm* I, S. 39f. und 47 bzw. ders.: *Turm* II, S. 153 und 158); außerdem die Anzeichen einer bevorstehenden Apokalypse in Basilius' Paraphrase der Prophezeiung, die auf Matth. 24,6ff. und Luk. 21,10ff. alludiert (vgl. ders.: *Turm* I, S. 38f. bzw. ders.: *Turm* II, S. 152); vgl. dazu auch den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 502f.).

31 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 12; leicht variiert in der späteren Fassung: »Sie werden ihn hervorziehen, und das Unterste wird zu oberst kommen, und dieser wird der Armeleut-König sein und auf einem weißen Pferde reiten. [...] In den feuchten Bergen wird von

Das Volk im *Turm* ist von messianischer Hoffnung beseelt und harrt in prophetischer Erwartung auf seinen Retter, dem es obliegt, ein neues Zeitalter zu begründen.³²

VI.1.3. Attentistische Konfigurationen

Ganz augenscheinlich drückt sich in dem auf Erfüllung harrenden Volk eine spezifische Variante des Wartens aus. Doch auch darüber hinaus werden im *Turm* verschiedene Spielarten des Wartens durchdekliniert und auf einzelne Figuren projiziert. König Basilius erwartet angstvoll die Erfüllung der Prophezeiung, auch wenn er sich ihr durch die Inhaftierung seines Sohns zu entziehen sucht. In seinem unbeirrten Glaube an die Weissagung erklärt er alle Geschehnisse im Reich als schicksalhaft, ohne die Schuld am Verfall der Dynastie bei sich zu suchen. Er versteht sich als unschuldiges Werkzeug des Schicksals,³³ was ihm jede Entschluss- und Handlungsfähigkeit raubt.³⁴ So macht er sich abhängig von seinen Ratge-

ihm ein Reich gegründet werden« (ders.: *Turm* II, S. 131); vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 497). Eine vergleichbare Stelle, die Hofmannsthal als Vorlage gedient haben könnte, findet sich in Franz Grillparzers Tragödie *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1848/1872), welche Hofmannsthal als die »bedeutendste historisch-politische Tragödie der Deutschen« einstufte (Hugo von Hofmannsthal: *Zur Krisis des Burgtheaters*. In: *Sämtliche Werke XXXIV: Reden und Aufsätze 3: 1910–1919*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a.M. 2011, S. 214–221, hier S. 217). Am Ende des letzten Akts tauschen Ferdinand und Wallenstein folgende Worte im Hinblick auf den Aufstand der böhmischen Stände aus: »WALLENSTEIN. [...] Allein im Land bedarf es unsre Sorge, / Da is das Unterste zuoberst, Herr. FERDINAND. Vielleicht das Oberste zuunterst bald.« (Franz Grillparzer: *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte II: Dramen 2 – Jugenddramen – Dramatische Fragmente und Pläne*. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pönbacher. München 1961, S. 345–448, hier S. 441)

32 Vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 82f.: »Sie liegen zu Tausenden vor den Kirchen und beten für einen Bettlerkönig, einen namenlosen Knaben, der ihr Führer sein und in Ketten ein neues Reich heranbringen soll.« bzw. ders.: *Turm* II, S. 182: »Sie liegen, höre ich, in den Kirchen und beten um einen neuen König, einen unschuldigen Knaben, der in Ketten ein neues Reich heranbringen wird.«

33 Vgl. ders.: *Turm* I, S. 71 bzw. ders.: *Turm* II, S. 176. Ausführlicher Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 330–334.

34 Das unterstreicht etwa die Parallele zu Rudolf II. – Basilius nennt Kaiser Karl V. seinen Großonkel (vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 67 bzw. ders.: *Turm* II, S. 173); vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 510f.) –, der zu entschiedenem Handeln unfähig war, die Krise des Reichs nicht abwenden konnte und sich der Astrologie ergab. Auch hier könnte von einem Einfluss Grillparzers ausgegangen werden, der Rudolf II. in *Ein Bruderzwist in Habsburg* als willensschwachen, passiven Herrscher zeich-

bern, denen er die Entscheidungen und damit die Verantwortung überträgt. Der Großalmosenier wiederum, Bruder Ignatius, hat sich ins Kloster geflüchtet, noch bevor die Dynastie untergeht und er seinen Einfluss als säkularer Berater einbüßt. Er übt sich dort in weltabgewandter Askese und erachtet das Diesseits wegen der seiner Ansicht nach ›gottlosen‹ Orientierung der Menschen an materiellen Gütern für nichtig und scheinhaft. Sein angeblicher Weltekel erweist sich jedoch als Herrschaftsstrategie vor dem Hintergrund des drohenden Machtverlusts.³⁵ Während Basilius in Angst vor der Weissagung lebt und der Großalmosenier sich aus dem weltlichen Geschäft zurückzieht, lauert Julian auf den richtigen Moment zur Ausführung seines Plans. Er will aus seinem Zögling Sigismund eine neue Führerpersönlichkeit schaffen – er imaginiert sich gar als »zweite[n] Schöpfergott«³⁶ –, die den von ihm angezettelten Aufruhr beruhigen soll, um sich so das Vertrauen des Volks zu erobern und eine neue Ordnung zu begründen. Heimlich konspiriert er im Hintergrund, bis er im ersten Akt vom Tod des königlichen Neffen erfährt, seine Chance wittert und die Probe vorschlägt. Im Gegensatz zu dem regierungsunfähigen Basilius wird Julian von Beginn an als ein Mann der Tat charakterisiert, wie etwa in seiner Aussage »[d]urch Taten ist die Welt bedingt« oder in der *figura etymologica* »Taten tun« anklingt.³⁷ Sein Warten ist nicht wie bei Basilius die Folge von Entschlusslosigkeit, sondern das Ergebnis vorausschauender

net. Seine Handlungsunfähigkeit ist dort jedoch auf seine »Einsicht in die moralische Fragwürdigkeit politischer Aktivität« zurückzuführen (Helmut Bachmeier: Grillparzer, Franz – Ein Bruderzwist im Hause Habsburg. In: Munzinger Online/Kindlers Literatur Lexikon in 18 Bänden. 3., völlig neu bearb. Aufl., 2009, http://www.munzinger.de/ezproxy-unifr-1.redi-bw.de/document/22000252400_120).

35 Vgl. Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 338–340. Wie sie herausstellt, gibt ihm seine »Selbstinszenierung als Untergangsprophet und Almosenverteiler, dem die Mönchsbrüder ergeben sind, [...] eine letzte Möglichkeit, die Welt noch zu beherrschen.« (Ebd., S. 340)

36 Ebd., S. 351. Das geht aus folgenden Textstellen hervor: »Ich habe durchgegriffen bis ans Ende, die Erde selber habe ich wachgekitzelt und was in ihr wohnt, was aus ihr geboren ist, den Bauer, den Kloß aus Erde, den fürchterlich starken – ich habe ihm Atem eingeblasen« (Hofmannsthal: *Turm* I, S. 85) bzw. »Ich habe durchgegriffen bis ans Ende, die Erde selber habe ich wachgekitzelt und was in ihr wohnt, dem Bauer, dem Kloß aus Erde, dem fürchterlich starken – ich habe ihm Atem eingeblasen« (ders.: *Turm* II, S. 202). Die beiden Belege verweisen auf 1 Mose 2,7: »Und Gott der HERR machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele«; vgl. den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 514).

37 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 57 und 87 bzw. ders.: *Turm* II, S. 165 und 202; vgl. dazu ausführlicher Götz: *Bettler des Wortes*, S. 113f.

Planung. Im Dramenverlauf geben beide Figuren ihre Wartehaltung indes auf und nehmen ihr Schicksal selbst in die Hand – Julian, indem er Sigismund als möglichen Herrscher ins Spiel bringt, Basilius, indem er die Versöhnung mit seinem Sohn sucht. Beide Vorhaben enden allerdings fatal: In der Kinderkönigfassung fällt Basilius im Bürgerkrieg, in der Bühnenfassung wird er von den Schergen Oliviers gemordet; Julian wird in beiden Fassungen im Chaos des Aufruhrs von den Rebellen, die inzwischen Olivier gehorchen, getötet.

Während Basilius und Julian versuchen, die Herrschaftsgeschichte zu ihren Gunsten zu beeinflussen, und sich – wie Alexander Honold treffend formuliert – die »Kräfte sozialen Aufruhrs bündeln«, sich ein Gewitter zusammenbraut, »verharrt Sigismund«, der im Zentrum beider Herrschaftsambitionen steht wie auch das Objekt der messianischen Erwartung des Volks ist, noch »in Stillstand«, »[w]ie das Auge eines Wirbelsturms«.³⁸ Eingesperrt im Turm fristet er ein tatenloses Leben und ist von allen weltlich-politischen Angelegenheiten des Königreichs getrennt.³⁹ Selbst in der Konfrontation mit seinen drei Gegenspielern Basilius, Julian und Olivier verschließt sich Sigismund hartnäckig ihren Plänen, widersteht ihren Verlockungen zu Macht und Tat und verweigert sich. Im zweiten Akt will er den Schlaftrunk von Julian nicht annehmen, weil er fürchtet, es sei Gift, im dritten Akt will er sich von der Wortgewalt seines Vaters nicht zur Rache an Julian verführen lassen und nach der Probe will er sich weder von Julian noch von Olivier als Führerfigur instrumentalisieren lassen. Während sich Sigismund bis zur Probe nur verzweifelt wehren kann – bei Basilius kann er seiner Verweigerung nur mit physischer Gewalt Ausdruck verschaffen – und nicht erfolgreich ist – den Schlaftrunk trinkt er nach Julians Drohungen doch –, gewinnt er nach der Probe an Souveränität wie auch an Willens- und Durchsetzungsstärke. Trotzig erklärt er gegenüber Julian: »Ich verstehe was du willst, aber ich will nicht«, in der Kinderkönigfassung noch ergänzt durch: »Ich stehe fest und du bringst mich nicht von der Stelle. Ich habe mit deinen Anstalten nichts zu schaf-

38 Alexander Honold: »Der Turm« und der Krieg. In: Hofmannsthal 24 (2016), S. 229–251, hier S. 246. Die Idee zur Wirbelsturm-Metapher gibt der Arzt, der Sigismunds Zukunft vorausahnt: »An der Stelle, wo dieses Leben aus den Wurzeln gerissen wird, entsteht ein Wirbel, der uns alle mit sich reißt.« (Hofmannsthal: Turm I, S. 22 bzw. ders.: Turm II, S. 138)

39 Wegen seiner Abgeschlossenheit von der Welt wird Sigismunds Dasein in der Forschung gelegentlich als »Präexistenz« gedeutet (vgl. z.B. Meiser: Fliehendes Begreifen, S. 355f.; Nicolaus: Souverän und Märtyrer, S. 171–175).

fen«;⁴⁰ zu Olivier sagt er: »Du hast mich nicht. Denn ich bin für mich.«⁴¹ Sigismunds Entwicklung von dem unsicheren, scheuen Gefangenen hin zu einem autarken Individuum lässt sich erklären durch die gescheiterte Probe, die in ihm eine Distanz geschaffen hat zur äußeren Welt und ihn auf seine Innerlichkeit als die wahre Wirklichkeit zurückwirft. Sigismund scheint nun gefestigt und gefeit gegen die Bedrohungen des Außen. Weder Julian noch Olivier reichen an ihn heran und müssen vor seiner Standhaftigkeit kapitulieren.⁴² Ihre Versuche, eine neue Herrschaft zu etablieren, scheitern daran, dass sich Sigismund als der Auserwählte dem politischen Geschäft wiederholt entzieht und stattdessen selbstbestimmt auf seine Stunde wartet, die er in seiner Aussage »Wenn ich aber sagen werde: ich will! dann sollst du sehen, wie herrlich ich aus diesem Turm hinausgehe«⁴³ vorwegnimmt.

VI.1.4. Sigismund, Agens der Geschichte? Oder: Die Unentrinnbarkeit der Historie

Im vierten Akt der Kinderkönigfassung bzw. im fünften Akt der Bühnenfassung gibt Sigismund diese als attentistisch zu klassifizierende Haltung auf – jedoch mit divergierenden Folgen. Während er sich in der Kinderkönigfassung als König verpflichten lässt, zehn Jahre lang, die den Aktwechsel zwischen viertem und fünftem markieren, an der Spitze eines Heeres steht, einen siegreichen Krieg gegen die königlichen Truppen und gegen die Rebellen unter Olivier führt und nach seinem Tod von einem utopisch entrückten Kinderkönig abgelöst wird, der eine gewaltfreie Herrschaft verspricht,⁴⁴ wird er in der Bühnenfassung, als er eine Ansprache an das Volk richten will, hinterhältig erschossen und durch einen Doppelgänger ersetzt, dessen sich Olivier wie einer Marionette bedienen kann. Die Aufgabe des Attentismus leitet in der Kinderkönigfassung somit ein

40 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 87 bzw. ders.: *Turm* II, S. 203.

41 Ders.: *Turm* I, S. 96 bzw. ders.: *Turm* II, S. 216.

42 In diesem Sinne bezeichnet Götz: Bettler des Wortes, S. 114, Sigismund als »insistierendes Prinzip«.

43 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 91 bzw. leicht abgewandelt in der Bühnenfassung: »Sondern ich will nicht. Wenn ich aber sagen werde: ich will, dann sollst du sehen, wie herrlich ich aus diesem Haus hinausgehe.« (Ders.: *Turm* II, S. 216)

44 Zum Kinderkönig als »Garant[] eines neuen Friedensreiches« vgl. Nicolaus: Souverän und Märtyrer, S. 205. Meiser: Fliehendes Begreifen, S. 368, sieht in der Figur des Kinderkönigs ein Symptom »chiliastischer Prophetien im Intellektuellendiskurs der zwanziger Jahre« (s. Kap. VI.3.1).

chiliastisches Ende ein, wohingegen in der Bühnenfassung lediglich die Gewaltherrschaft Oliviers in Aussicht gestellt wird.⁴⁵

Aufschlussreich für die Bewertung des Attentismus ist die Rolle, die Sigismund im dargestellten historischen Geschehen letztlich zukommt. In beiden Fassungen überhöht ihn das Volk zur messianischen Christusfigur, etwa wenn es ihn in biblischem Tenor anfleht: »Bleibe bei uns! harre aus bei uns!«⁴⁶ Durch die Pfingst- und Ostersymbolik, welche die Übergabe der Herrschaftsinsignien von Sigismund zum Kinderkönig begleitet,⁴⁷ bettet die Kinderkönigfassung das Dramenende zudem in ein christliches Auferstehungsnarrativ ein. Sigismund wird dabei die Funktion eines »Zwischenkönigs«⁴⁸ zugesprochen, dem es aufgetragen war, das Volk in der Übergangszeit zwischen dem Zusammenbruch der alten Herrschaft und der Begründung einer neuen Ordnung zu leiten und zu begleiten. In beiden Fassungen wird Sigismunds Stilisierung zum Erlöser allerdings in Zweifel gezogen, wie an seiner angedeuteten, letztlich aber unterminierten Verwandlung in einen Märtyrer, der sein Leben aus Überzeugung gibt und dadurch das Friedensreich garantiert, demonstriert werden kann. So geht ihm selbst in der Kinderkönigfassung ein religiöses oder auch anders geartetes Sendungsbewusstsein ab. Seine Funktion als »Zwischenkönig« erkennt er erst, als der Kinderkönig ihm diese offenbart. Außerdem geht die Initiative weniger von ihm selbst als vielmehr vom Volk aus, das ihn regelrecht herbeizwingt. Sigismund wird, so Hofmannsthal in einer Notiz, zum »Führer [...] ohne es zu wollen«.⁴⁹ Er geht *ergo* nicht als Stifter einer neuen Ordnung vorweg, sondern bedient die Erwartungen des Volks,⁵⁰ die sein Handeln vordergründig legitimieren. Sigismunds Er-

45 Diese »Abkehr von der Eschatologie« (Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften I.1. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 203–430, hier S. 260) ist der Lektüre von Walter Benjamins Studie über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* geschuldet (vgl. Sakurai: Mythos und Gewalt, S. 113). Benjamins Text lag Hofmannsthal als Schreibmaschinenkopie vor der Erstveröffentlichung 1928 vor.

46 Hofmannsthal: Turm I, S. 99f. bzw. ders.: Turm II, S. 211f. Die Anrufungen erinnern an die Bitte der Emmaus-Jünger an den auferstandenen Christus (Luk 24,29); vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 518). Zu weiteren Christus-Parallelen vgl. Jakob Laubach: Hugo von Hofmannsthals Turm-Dichtungen. Kempten 1954, S. 91f.

47 Vgl. Hofmannsthal: Turm I, S. 120–122.

48 Ebd., S. 122.

49 N 272. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke XVI.1, S. 465.

50 Vgl. Breuer: Peripetien der Herrschaft, S. 300.

klärungen an das Volk, die überhaupt erst im Zuge seiner Inthronisierung entstehen, bleiben vage und weisen lediglich auf die Begründung eines Neuen hin, ohne dieses zu konkretisieren.⁵¹ Sigismund ist weiterhin nicht in der Lage, seine Versprechen einzulösen, und er reicht die Mission an den Kinderkönig weiter.⁵² Diesem bereitet er mithin nur unabsichtlich den Weg, mehr noch: Er gefährdet dessen Kommen beinahe, bedenkt man seine feindselige Reaktion gegenüber den »Grünen«, wie die Kinder unter dessen Herrschaft genannt werden, im fünften Aufzug.⁵³ Darüber hinaus nimmt Sigismund den eigenen Tod nicht bewusst in Kauf. Zuge-spitzt könnte man sagen, er hat ihn nicht vor Augen und hält sich für unverwundbar. Als er die Zigeunerin empfängt, glaubt er sein Leben nicht in Gefahr. Er opfert sich demnach nicht bewusst, sondern wird zum passiven, getäuschten Opfer einer ins Phantasmagorische gesteigerten Intrige. Noch im Moment des Tods wehrt sich Sigismund gegen das Sterben und sehnt sich in die Position des Führers und Begründers einer neuen Ordnung zurück, für die er sein Leben nicht lassen will.⁵⁴ Während so bereits die Kinderkönigfassung Sigismunds Rolle in der Vorbereitung des Friedensreichs schmälert, ist dessen Agency in der Bühnenfassung, wo Hofmannsthal auf die chiliastische Utopie verzichtet, noch enger beschränkt.⁵⁵ Seinen Führungsansprüchen wird er nicht gerecht, weil Olivier ihn umgehend töten lässt. Sein Hintreten ans Fenster, wo er eine Ansprache an das Volk richten will, ist nicht motiviert, sein Sendungsbewusstsein auch hier fraglich. Insgesamt zeitigt sein Tun keine Folgen, da Olivier die Macht an sich reißt. Somit kann Sigismunds Tod, den er ebenso wenig wie in der früheren Fassung erwartet, nicht mit Sinn überschrieben werden.⁵⁶ Deutlicher noch als in der Kinderkönigfassung ist er ein blindes Opfer der gewaltsamen Umstände.⁵⁷ Entgegen Hofmannsthals

51 Vgl. z.B. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 99f. und 116f.

52 Vgl. Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 359; Schilling: *Abschied vom Trauerspiel*, S. 355.

53 Vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 105f.

54 Vgl. ebd., S. 119. Aus demselben Grund lässt sich seine Bereitschaft im zweiten Akt, den Trank von Julian zu empfangen, nicht als martyrerhaft werten, wie dies Nicolaus: *Souverän und Märtyrer*, S. 196, tut. Er willigt nur aus Angst vor Gewalt ein und hat keine Kenntnis davon, wofür er sterben würde.

55 Vgl. auch Götz: *Bettler des Wortes*, S. 112; Innerhofer: »Der Turm« im Kontext, S. 278f.

56 Vgl. ebd., S. 285.

57 Vgl. ebd., S. 278. Da Sigismund sich dem Volk durchaus als Führer präsentieren will, aber von äußeren Umständen gehindert wird, ist die in der Forschung vertretene These, Sigismund gebe in der Bühnenfassung seine Standhaftigkeit nicht auf, sei reine Duldergestalt (vgl. z.B. Honold: *Einsatz der Dichtung*, S. 380), zu revidieren. Zuzustimmen ist

Selbstaussage in einem Brief an Max Reinhardt im Jahre 1926, »[d]er Sigismund ist jetzt, noch mehr als früher, eine fürstliche *Märtyrerfigur*«,⁵⁸ weist Sigismund gegenüber der Kinderkönigfassung eine weit größere Distanz zu Märtyrergestalten auf.

Trotz der diskrepanten Dramenausgänge konvergieren beide Fassungen in ihrem Ergebnis: Sigismunds Stilisierung zum Märtyrer wird unterlaufen, weil erstens sein Opfer nicht als aktiv vollzogene Hingabe und Selbstaufgabe für die Gemeinschaft des Volks gedeutet werden kann, sondern er unfreiwillig das Opfer anderer Herrschaftsansprüche wird,⁵⁹ und er zweitens nichts von einer Mission weiß. Konsequentermaßen trägt er in der Kinderkönigfassung nur bedingt, in der Bühnenfassung gar keinen Anteil am Verlauf des Geschehens. Eine stärkere Position als Sigismund beansprucht im *Turm* denn auch der geschichtliche Wandel selbst. Er ist – in der Bühnenfassung gegenüber der Kinderkönigfassung deutlich hervorgehoben – personifiziert in der Gestalt des aufrührerischen Soldaten Olivier, den Hofmannsthal nach dem gleichnamigen, machthungrigen Machiavellisten aus Grimmelshausens *Simplicissimus* (1669) gestaltet hat.⁶⁰ Olivier steht dabei nicht für ein alternatives Herrschaftssystem, sondern ist der Repräsentant einer »Revolution um ihrer selbst willen«, die keiner Legitimation bedarf.⁶¹ Sein gewaltbereites und rücksichtsloses Tun genügt ausschließlich seinem Willen zur Macht. Er missachtet Recht und Moral, den anderen Figuren bedient er sich wie Schachfiguren, um seine politi-

vielmehr Wolfgang Nehring: Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals grossen Dramen. Stuttgart 1966, S. 136, der Sigismund in beiden Fassungen als ›Täter‹ beschreibt.

58 Brief von Hugo von Hofmannsthal an Max Reinhardt vom 1. November 1926. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke XVI.2, S. 453 (Hervorh. i.O.).

59 Die Ambivalenz des Opferbegriffs ist ausgeführt im Gespräch zwischen Sigismund und seiner Ziehmutter in II,2 (Hofmannsthal: *Turm* I, S. 51–54 bzw. ders.: *Turm* II, S. 161–163). Die Pose des gekreuzigten Christus (›sacrifice‹) erinnert Sigismund an ein geschlachtetes und aufgehanges Schwein (›victim‹). Er selbst kann zwischen beiden Opferausdeutungen nicht unterscheiden; vgl. dazu auch Hebekus: Ästhetische Ermächtigung, S. 291, sowie Sakurai: Mythos und Gewalt, S. 67.

60 Sigismund und Olivier sind ebenso Gegenspieler wie Simplicius und Olivier; zur Figurenkonstellation bei Grimmelshausen vgl. Achim Aurnhammer: Simplicius zwischen Herzbruder und Olivier. Historizität und Überzeitlichkeit der Konfigurationsstrukturen im *Simplicissimus Teutsch*. In: *Simpliciana* 25 (2003), S. 47–62.

61 Schilling: Abschied vom Trauerspiel, S. 276; vgl. dazu auch Meiser: Fliehendes Begreifen, S. 343.

schen Ziele zu erreichen.⁶² In seiner Person verdichten sich die »Gesetzlosigkeit seiner Zeit«⁶³ sowie die Unaufhaltsamkeit des Geschichtsprozesses. Olivier ist, wie er in der Bühnenfassung selbst sagt, »in der Hand der Fatalität«,⁶⁴ und damit Vollstrecker der Geschichte,⁶⁵ die über die anderen Figuren triumphiert und ihre Anstrengungen zunichtemacht. So fallen neben Sigismund auch Basilius und Julian direkt oder indirekt Olivier zum Opfer. Gerade an Julian zeigt sich, wie er im Glauben, den Umsturz zu steuern, allmählich die Kontrolle verliert und unter die Räder gerät. Der Geschichtsprozess hat sich im *Turm* mithin verselbstständigt, die Figuren sind nicht mehr Subjekte, sondern Objekte des historischen Wandels.⁶⁶ Dies gilt, wie bereits ausgeführt, eben auch für den vermeintlichen Erlöser Sigismund, der nicht Agens, sondern Werkzeug bzw. Medium der Geschichte ist, wie folgendes Zitat illustriert, das sich in beiden Fassungen findet und dem hellsehnigen Arzt in den Mund gelegt ist: »Gewaltig ist die Zeit, die sich erneuern will durch einen Auserwählten. Ketten wird sie brechen wie Stroh, Türme [granitene Mauern] wegblasen wie Staub.«⁶⁷ Sigismunds Scheitern als Führer und Begründer einer neuen Ordnung hängt letztlich mit dieser unentrinnbaren Macht des geschichtlichen Wandels zusammen. Auch wenn das Volk Sigismund mit einer geschichtsträchtigen Rolle beauftragt, so lassen die historisch-wirklichen Bedingungen – verkörpert durch Olivier – nicht zu, dass er initiativ agiert. Zwar wähnt sich Sigismund im Vollbesitz seiner Handlungsmacht, doch er erliegt unweigerlich den politisch-historischen Gewalten.

62 Das zeigt schon die instrumentale Verwendung der Sprache bei ihm an. Sie ist voller Imperative, außerdem voller Drohungen und Beschimpfungen (vgl. etwa seine Ausdrucksweise in I,1). Zu Olivier als Vertreter von Voluntarismus und Zweckerationalismus vgl. Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 342.

63 Ebd.

64 Hofmannsthal: *Turm* II, S. 215. Dieses Bild stellt das Konzept von Souveränität im Sinne Benjamins und im Zuge dessen Schmitts, auf den Benjamin sich bezieht, infrage. Ihm zufolge repräsentiere der Souverän die Geschichte und halte »das historische Geschehen in der Hand wie ein Szepter« (Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 245). Hier ist es das historische Geschehen, das den Menschen in der Hand hat.

65 Vgl. Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 344f.

66 Vgl. Schilling: *Abschied vom Trauerspiel*, S. 329.

67 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 82 bzw. ders.: *Turm* II, S. 186. Vgl. dazu auch das Sternenmotiv in der Kinderkönigfassung, mit dessen Hilfe sich Sigismund einerseits als schöpferischer Agens der Geschichte (ders.: *Turm* I, S. 86), andererseits als ihre ausführende Hand (ebd., S. 104; vgl. dazu auch die eindeutige Vorstufe [N 54. In: Hofmannsthal: *Sämtliche Werke* XVI.1, S. 374f., hier S. 374]) imaginiert.

VI.1.5. »Die große dramatische Haltung des Helden gegen die Gewalt der Umstände«

Anders formuliert: Mit der Aufgabe der attentistischen Haltung entgleitet Sigismund die Vorherrschaft über die Zeitläufte und er wird beseitigt. Sigismund stirbt, nachdem oder besser weil er die Position des Herrschers einnimmt (Kinderkönigfassung) bzw. beansprucht (Bühnenfassung). In dem Augenblick, da er seine Selbstbewahrung, die er so beharrlich gegen Julian und Olivier verteidigt, aufgibt und eintritt in die politischen Gefilde, ist sein Tod besiegelt.⁶⁸ Dieser Zusammenhang wird über das Motiv der Hände semantisiert, das den *Turm* als Symbol der Tat, insbesondere der Gewalttat leitmotivisch durchzieht.⁶⁹ Zu Beginn des Dramas verbürgt es – neben anderen nonverbalen Gesten wie Zu-Boden-Starren oder Zurückweichen – Sigismunds Furcht vor der Tat. In der Konfrontation mit Basilius sowie mit Julian hebt er hilflos und angstvoll die Hände, um sich vor deren Missbrauchsversuchen zu schützen. Nach der Probe wiederum weicht die Furcht vor der Tat einem erklärten Unwillen zur Tat, der seinen Ausdruck in derselben Geste, im abweisenden Heben der Hände, findet (in der Kinderkönigfassung).⁷⁰ Zudem bekundet Sigismund energisch, sich sicher vor Oliviers »Händen«⁷¹ und somit seinem Zugriff zu fühlen. Sobald Sigismunds beharrliche Abwehrhaltung in der zweiten Dramenhälfte schwindet und er tätig wird, wird auch das Händemotiv zurückgenommen und kommt in der Kinderkönigfassung erst wieder in der Szene mit der Zigeunerin zum Tragen, in der sie Sigismund bezeichnenderweise an der Hand verletzt.⁷² Die tödliche Verwundung an der Hand zeigt den Konnex von Handeln, für das die Hand schon den etymologischen Kern bildet, und Sterben eindrücklich auf: Sigismund setzt sich der Todesgefahr aus, als und weil er zum Handelnden wird.

68 Der politische Raum als gefährlicher Raum ist illustriert in den Orten seines Todes, die keine abgeschlossenen, geschützten Räume sind wie der Turm, Sinnbild der Selbstbeherrschung und Selbstbewahrung: Tod im offenen Zelt in der Kinderkönigfassung, Tod am offenen Fenster in der Bühnenfassung (vgl. Jakob Laubach: Hofmannsthals *Turm* der Selbstbewahrung. In: *Wirkendes Wort* 4 [1953/54] 5, S. 257–268, hier S. 267).

69 So vergleicht Sigismund den Angriff auf seinen Vater mit dem Fuchs, den er mit eigenen Händen erwürgt hatte (vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 76 bzw. ders.: *Turm* II, S. 180). Zum Motiv der Hände vgl. auch Nicolaus: *Souverän und Märtyrer*, S. 213f.

70 Vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 85.

71 Ebd., S. 94 bzw. ders.: *Turm* II, S. 214.

72 Vgl. ders.: *Turm* I, S. 112. In der Bühnenfassung bleibt das Motiv der Hände ausgespart, da Sigismund präventiv an der Tat gehindert wird.

Aus der Einsicht in die Kontingenz des historischen Geschehens sowie in das Fehlen individueller Steuerungsmacht heraus installiert *Der Turm* den Attentismus, d.i. das sich selbst genügende Ausharren der Zwischenzeit, als die bessere Wahl gegenüber den Versuchen, diese eigens zu beenden und eine alte Herrschaftsform oder auch eine neue zu (r)etablieren. Gemeint ist damit eben nicht das Er- bzw. Abwarten Basilius' und Julians, welches Furcht bzw. Machtlosigkeit geschuldet ist, ebenso wenig die Erlösungshoffnung des Volks, das alle Verantwortung abgibt und Sehnsüchte auf eine messianische Führerfigur projiziert, sondern der Attentismus Sigismunds, der seine Enthaltung aus eigenem Antrieb affirmiert und sich bewusst gegen die Tat positioniert. In einer Notiz aus dem Jahre 1923 erklärt Hofmannsthal die Haltung Sigismunds sogar zu einer heroischen Haltung:

Es handelt sich um das Ideelle an u. für sich im didaktischen wie in jedem andern Sinne auch. Dabei darf das Ideelle nicht in den (während polit. Katastrophen um sich greifenden) Scheinbegriff des Programmatischen verfallen, sondern es muß sich auswirken als das Mythische des heroischen Menschen überhaupt u. in seiner Wirkung innerhalb der Zeit nicht messbar noch lesbar sein sondern völlig bestehen in der großen dramatischen Haltung des Helden gegen die Gewalt der Umstände. (Les circonstances ont été toujours plus fortes que moi.) Das eigentlich Siegreiche u. Ergreifende liegt dabei in dem »Dennoch« in dem offensichtlichen Handeln u. Beständig-bleiben um eines höheren Auftrages willen; wobei in der Haltung des Helden wie in dem Vorhandensein dieses höhern Auftrags das »obere Leitende« in doppelte Erscheinung tritt – nämlich als das Schicksal des Helden wie als seine von Gegenmächten bedingte Wirkung in der Zeit – und zwischen diesen beiden Polen eben jene dramatische Spannung entsteht die seiner Figur durchaus eignet.⁷³

Ausschlaggebend in diesem Zitat ist die »große[] dramatische[] Haltung des Helden gegen die Gewalt der Umstände«, das »Beständig-bleiben« und der Widerstreit zwischen dem »Helden« und den »Gegenmächten«, was die Figur Sigismunds über weite Strecken des Dramas charakterisiert, wenn auch ein höherer Auftrag, von dem hier die Rede ist, im *Turm* opak bleibt. Heroisch ist in diesem Verständnis Sigismunds Standhaftigkeit, mit der er sich gegenüber Julian und Olivier verwahrt, seine Unabhängigkeit von weltlich-politischen Dingen bewahrt, sich nicht gegen die zeitbedingte Wirklichkeit auflehnt, sondern ihr Vorübergehen abwartet.

73 N 274. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke XVI.1, S. 465f. Bei dem französischen Einschub handelt es sich um ein Napoleon-Zitat; vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.1, S. 614f.).

Damit bildet Hofmannsthal in seinem *Turm* eine alternative Form des Handelns aus, die in die Innerlichkeit verlegt wird und eine innere Stärke meint, die gegen äußere Umstände immunisiert und zum Unterlassen einer Tat disponiert. Diese Ausdeutung des heroischen Attentismus hängt durchaus mit der Kriegserfahrung und der veränderten politischen und gesellschaftlichen Realität zusammen, ja lässt sich als Antwort auf die zeitgeschichtlichen Unsicherheiten verstehen, wie abschließend erläutert wird.

VI.1.6. Zeitgeschichte in (über-)historischem Gewand

Der Turm spielt im Polen des 17. Jahrhunderts, das mit seinen Regierungswechseln, Kriegen, Aufständen und Versorgungsengpässen den historischen Hintergrund der dargestellten Krise bildet.⁷⁴ Zugleich deutet der Zeitindex des vorausgegangenen Kriegs – vier Jahre, die zugleich Sigismunds verschärfter Gefängniszeit im Turm korrespondieren⁷⁵ – unweigerlich auf den Ersten Weltkrieg hin,⁷⁶ und das Polen des 17. Jahrhunderts erweist sich als Platzhalter für das zeitgenössische Österreich,⁷⁷ das nicht nur den verlorenen Weltkrieg, sondern auch das Ende der Donaumonarchie zu verkraften hatte. In der dargestellten Misere – vom Fehlen eines politischen Systems über soziale Unruhen und paramilitärische Gewalt bis hin zu Inflation und Armut – spiegeln sich die Herausforderungen Österreichs im Nachkrieg, wo die Bevölkerung an den Folgen der Teuerungen sowie der schlechten Versorgung litt und mit wütendem, bewaff-

74 Vgl. Honold: »Der Turm« und der Krieg, S. 230f.

75 Vgl. Hofmannsthal: *Turm I*, S. 105. In Briefen an Richard Strauss, Ottonie Gräfin Degenfeld und Paul Zifferer bezeichnet Hofmannsthal den Krieg, genauer die Jahre zwischen 1914 und 1920, umgekehrt als »Kerkerhaft« (Brief von Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss vom 14. März 1920. In: Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Hrsg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964, S. 457f., hier S. 457; Brief von Hugo von Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 24. April 1920. In: Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hrsg. von Marie Therese Miller-Degenfeld. 2., verb. und erw. Aufl. Frankfurt a.M. 1986, S. 429f., hier S. 430; Brief von Hugo von Hofmannsthal an Paul Zifferer vom 29. Februar 1920. In: Hugo von Hofmannsthal/Paul Zifferer: Briefwechsel. Hrsg. von Hilde Burger. Wien 1983, S. 70–73, hier S. 72); vgl. dazu Severin Perrig: Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise. Frankfurt a.M. u.a. 1994, S. 34.

76 Vgl. Honold: »Der Turm« und der Krieg, S. 247.

77 Vgl. auch Hebekus: Ästhetische Ermächtigung, S. 285.

netem Protest reagierte.⁷⁸ Die Formulierung »die Krone, geflochten aus dreien Kronen«⁷⁹ referenziert die dynastische Vereinigung von Österreich, Ungarn und Böhmen und verweist somit unmittelbar auf das Habsburgerreich.⁸⁰ Hofmannsthal gestaltet folglich nicht nur ein historisches Sujet, sondern spiegelt darin die jüngste Vergangenheit. Den engen Bezugsrahmen eines Geschichtsdramas sprengt er, bedenkt man die Überlagerung der beiden Zeitebenen einerseits sowie die ins Überzeitliche tendierende Verortung des Geschehens zumindest in der Kinderkönigsfassung andererseits: »Schauplatz: Ein Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte. / Zeit: Ein vergangenes Jahrhundert, in der Atmosphäre dem siebzehnten ähnlich.«⁸¹ Die mythischen Elemente wie die durch die Zigeunerin heraufbeschworenen Trugbilder sowie die Figur des Kinderkönigs verschieben das Dargestellte zusätzlich ins Gleichnishafte. In der Bühnenfassung wiederum ist die Handlung weder räumlich noch zeitlich genauer situiert. Insgesamt oszilliert *Der Turm* »zwischen gesellschaftspolitischer Realität [...] und Tradition bzw. Mythos«.⁸² Dies ist im Übrigen bereits kennzeichnend für Hofmannsthals Kriegspublizistik, wo er Parallelen zu einer mythisch überformten Vergangenheit, etwa den Türkenkriegen, herstellt oder sich über mythisch überhöhte Figuren der Geschichte wie Prinz Eugen von Savoyen, Maria Theresia und Franz Grillparzer ausspricht.⁸³ Auch aktualisiert sich in der Hochschätzung von Sigismunds standhaftem Ausharren das Aus- und Durchhalten der österreichischen Armee während des Kriegs, das Hofmannsthal in seinen Kriegessays wie *Die Bejahung Österreichs* (1914), *Die Taten und der Ruhm* (1915) und *Geist der Karpathen* (1915) patriotisch glorifiziert.⁸⁴ Transgressivität und Agonalität, d.h. die andauernde Überwindung äußerer wie innerer Widerstände, sowie Agency, d.h. die Bewahrung von Autonomie auch unter eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten, spielen in der Bewertung des Kriegs wie in der Charakterisierung Sigismunds gleichermaßen eine wichtige Rolle und suggerieren Exzeptionalität und Heroismus, obgleich Sigismunds Attentismus, wenn auch mehrmalig von ihm verteidigt, nur von kurzer Dauer ist.

78 Vgl. Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 327.

79 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 46 bzw. ders.: *Turm* II, S. 157.

80 Vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 505).

81 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 8.

82 Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 329.

83 Vgl. Tekolf: »...zurückzukehren – das ist die Kunst«, S. 109–124.

84 S. Kap. V.1.1.

In dem Maße, wie sich die politischen und sozialen Wirren des *Turms* auf Hofmannsthals Gegenwart übertragen lassen, lässt sich auch die darin entwickelte Haltung des ›Beständig-Bleibens‹ für die 1920er-Jahre fruchtbar machen und als antimoderner Habitus den kulturkonservativen Kreisen der Weimarer Republik annähern. Zivilisations- und demokratiekritische Denker wie Ernst Jünger (*Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1922; *Der Arbeiter*, 1932), Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918/1922; *Der Mensch und die Technik*, 1931), Edgar Julius Jung (*Die Herrschaft der Minderwertigen*, 1927) oder Rudolf Borchardt (*Konservatismus und Monarchismus*, 1930; *Der verlorene Posten*, 1932) hatten ihre als schnöde und morbid empfundene Gegenwart zu einer transitorischen Zwischenzeit entwertet. Im Wissen um die Vergeblichkeit aller Bemühungen, die Zukunft zu gestalten, forderten sie, Haltung zu bewahren und trotzig einem neuen Zeitalter oder dem Untergang zuzuwarten. Diese Gesinnung wird unter dem von Werner Best geprägten und von Ernst Jünger ausgestalteten Konzept des ›heroischen Realismus‹ gefasst.⁸⁵ Geprägt ist diese Geisteshaltung maßgeblich von Friedrich Nietzsches fatalistischer Weltanschauung und seiner Heroik des Ertragens, die im Zuge des Ersten Weltkriegs, insbesondere mit Ernst Bertrams *Nietzsche-Monographie*, die 1918



Abb. 5: Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel* (1513), Kupferstich, 24,5 x 18,8 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, I 868

⁸⁵ Vgl. dazu Bluhm: Auf verlorenem Posten, S. 115–128, sowie Detering: Heroischer Fatalismus, S. 330–334.

erschien, wirksam popularisiert wurde.⁸⁶ Ausgangspunkt für Bertram bilden Albrecht Dürers Stich *Ritter, Tod und Teufel* (1513; s. Abb. 5) sowie die Interpretation Nietzsches, der offenbar eine Vorliebe für das Bild hatte. In der *Geburt der Tragödie* (1872) charakterisiert Nietzsche Dürers Figur als »den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Roß und Hund zu nehmen weiß.«⁸⁷ Diese von Bertram zitierte Stelle ist in Nietzsches Text eingebettet in eine Klage über die »Verödung und Ermattung der jetzigen Cultur« einerseits und die Hoffnung auf eine »Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes« andererseits.⁸⁸ Die Gegenwart entwertet Nietzsche zur Zwischenzeit, die ihren Sinn nur in ihrer Überwindung und der gleichwohl ungewissen Erwartung des Zukünftigen, d.i. für ihn die »Wiedergeburt des hellenischen Alterthums«, ⁸⁹ finde. Dürers Stich fungiert an dieser Stelle als Sinnbild des beschriebenen Zeitgefühls. Bertram wiederum verdichtet Nietzsches Überlegungen zu einer ethischen Haltung, einer ›Haltung des Dennoch‹,⁹⁰ die darin bestehe, dem prognostizierten Niedergang im Sinne des ›amor fati‹ gegenüberzutreten:

Hinter seinem [Nietzsches] Pessimismus steht von Anbeginn der *Mut*, der nicht das Furchtbare, den Tod, noch das Fragwürdige, den Teufel, scheut, sondern der es sucht, der es bejaht, der es will. Ein Mut, der das Tragische zum Dionysischen steigert, den Pessimismus zum Wiederkunftswillen, Schopenhauer zu Zarathustra.⁹¹

Dass gerade der Erste Weltkrieg entscheidend zur Heranbildung des ›heroischen Realismus‹ und verwandter Haltungen beitrug und wesentliche

86 Vgl. dazu Bluhm: Auf verlorenem Posten, S. 111–113. Nietzsches Anschauungen wurden natürlich auch schon vor dem Krieg rezipiert, angeeignet und umgedeutet, etwa in Max Webers ›Heroismus der Sachlichkeit‹, demzufolge das moderne Schicksal aus Rationalisierung, Intellektualisierung und Entzauberung nüchtern hinzunehmen sei (vgl. dazu Ulrich Bröckling: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin 2020, S. 97f.). Seinen ›Heroismus der Sachlichkeit‹ entwickelte Weber in *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904/05) sowie auch in seinem späteren Text *Wissenschaft als Beruf* (1919).

87 Zit. nach: Ernst Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. 8., um einen Anhang erw. Aufl. Mit einem Nachwort von Hartmut Buchner. Bonn 1965, S. 53.

88 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe I*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 9–156, hier S. 131.

89 Ebd.

90 Vgl. Bertram: Nietzsche, S. 53–56.

91 Ebd., S. 59 (Hervorh. i.O.).

Deutungsmuster zur Verfügung stellte, lässt sich knapp am Beispiel Jüngers nachvollziehen. Als Prototyp für den neuen, heroischen Menschen, den er zunächst in *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) und dann umfassender in *Der Arbeiter* (1932) entwickelt, nutzt Jünger den Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs. Im frühen Essay deutet er den Krieg als Urerlebnis, das einen neuen Menschen hervorgebracht habe, weil er den Charakter des Einzelnen, der im Kriegsgeschehen unterzugehen drohte, gestärkt habe: »Der Krieg ist eine große Schule, und der neue Mensch wird von unserem Schlage sein.«⁹² Durch die Einführung der Kategorie des ›inneren Erlebnis‹, das Jünger dem rein äußerlichen, passiven Leiden gegenüberstellt und das er als die Affirmation des Krieges und des Kampfes versteht,⁹³ widmet der ehemalige Stoßtruppführer die Fremdbestimmung durch die Kriegsmaschinerie in eine Selbstermächtigung über die Maschine um. Die Frage nach der Stellung des Menschen im technisch-industriellen Zeitalter dehnt Jünger sodann im *Arbeiter* aus und greift den Begriff des ›heroischen Realismus‹ zur Beschreibung des neuen Menschen auf. Er meint damit das Vermögen des Einzelnen, sich an die neuen Anforderungen der technischen Moderne anzupassen. Der Arbeiter, Repräsentant des neuen Menschentums, das, so Jünger, im Ersten Weltkrieg sichtbar wurde,⁹⁴ ist ihm zufolge der souveräne Beherrscher der Maschine und im Sinne einer ›organischen Konstruktion‹ integriert er sich sowie seinen eigenen Körper, der als zusätzliches Instrument diene, in die technische Welt und deren erbarmungslose Zwangsläufigkeit.⁹⁵ Sein Leistungspotential sei nur noch messbar als ›Kampfeskraft‹, die keinen individuellen, sondern nur noch einen funktionalen Wert habe: »man fällt nicht mehr, sondern man fällt aus.«⁹⁶ Die Merkmale seines neuen Menschen beschreibt Jünger konsequent in militärischem Vokabular. Er setzt »Kriegsfront« und »Arbeitsfront« gleich,⁹⁷ so wie er in *Der Kampf als inneres Erlebnis* die Soldaten mit Tagelöhnern parallelisiert.⁹⁸ Jünger nutzt die Elemente der modernen Kriegserfahrung, welche die heroische Bewährungsprobe eigentlich

92 Ernst Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis*. In: *Sämtliche Werke VII: Essays 1: Betrachtungen zur Zeit*. Stuttgart 1980, S. 11–103, hier S. 73.

93 Vgl. ebd., S. 103.

94 Ders.: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. In: *Sämtliche Werke VIII: Essays 2: Der Arbeiter*. Stuttgart 1981, S. 11–317, hier S. 116.

95 Vgl. ebd., S. 123, 160 und 181.

96 Ebd., S. 115.

97 Vgl. ebd., S. 118.

98 Vgl. ders.: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, S. 30 und 45.

gefährden, modifiziert sie und passt sie in sein Konzept des ›heroischen Realismus‹ ein.

Die Weimarer Republik und ihr Intellektuellendiskurs waren Hofmannsthal durchaus nicht fremd, war Deutschland neben Österreich doch zu seinem wichtigsten Arbeitsfeld avanciert.⁹⁹ Ähnlich wie die genannten Denker empfand auch Hofmannsthal ein Ungenügen an der Nachkriegsgegenwart.¹⁰⁰ Er trauerte um die Donaumonarchie, die ihm die Erste Republik Österreich nicht zu ersetzen vermochte. Die sozialen, ökonomischen und infrastrukturellen Notstände, die Massenaufreure, das Aufkommen der Wehrverbände – all das untergrub für ihn die Demokratie als Staatsform.¹⁰¹ In seinen Augen war die Demokratie gescheitert, doch konnte auch er kein verheißungsvolleres politisches Angebot vorbringen. Im *Turm* inszeniert Hofmannsthal ebendiese Leerstelle.¹⁰² Hofmannsthal's Hoffnung auf eine gesellschaftliche, kulturelle und moralische Wiedergeburt nach dem und durch den Krieg war seit dem Krieg allmählich geschwunden und hatte in den 1920er-Jahren einer pessimistischen Welt-sicht Platz gemacht, die keine oder nur höchst vage Zukunftsprojektionen erlaubte,¹⁰³ wie auch die beiden Dramenausgänge illustrieren. Ganz in diesem Sinne ist Hofmannsthal's Brief an Hermann Bahr zu verstehen, in dem er schreibt, der Calderón-Stoff sei ihm »erst durch die Erkenntnisse des Krieges [...] ganz fasslich«¹⁰⁴ geworden. Anstelle eines Künftigen reflektiert Hofmannsthal im *Turm* über die ›dramatische Haltung des Helden gegen die Gewalt der Umstände‹ als einzig möglichen Habitus und installiert in einer Phase des Nicht-Mehr und Noch-Nicht das duldende Harren auf ein Künftiges, egal welcher Natur es sei, als neues Ethos, das sich von der Erfüllung eines bestimmten politischen Programms und da-

99 Theater-, Oper- und Filmproduktionen brachten ihn regelmäßig mit der deutschen Kulturlandschaft in Kontakt, ebenso wie Verlags- und Zeitschriftenprojekte (vgl. Perrig: Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre, S. 150f.). Seine kulturkonservative *Schrifttums*-Rede hielt Hofmannsthal am 10. Januar 1927 an der Universität in München, am selben Ort, an dem Rudolf Borchardt, mit dem Hofmannsthal in engem Kontakt stand, nur zwei Monate später über *Schöpferische Restauration* sprach.

100 Vgl. Meiser: Fliehendes Begreifen, S. 308f.; Perrig: Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre, S. 176.

101 Vgl. Innerhofer: »Der Turm« im Kontext, S. 270. Ihm zufolge empfanden viele Österreicher ähnlich: Sie hatten das Gefühl, »der Ersten Republik fehle die Daseinsgrundlage und die -berechtigung«.

102 Vgl. Schilling: Abschied vom Trauerspiel, S. 328.

103 Vgl. Perrig: Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre, S. 52–55.

104 Brief von Hugo von Hofmannsthal an Hermann Bahr vom 15. Juni 1918. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke XV, S. 261.

mit dem Gedanken des Zweckmäßigen gänzlich löst und sich als autarke Haltung verselbstständigt.

VI.2. Religiöser Attentismus: Paul Claudels *Le soulier de satin* (1928/29)

VI.2.1. *Le soulier de satin*: *Opus mirandum*

»EXPLICIT OPVS MIRANDVM«¹⁰⁵ – mit diesen Worten beschließt Paul Claudel sein Drama *Le soulier de satin*. Zu übersetzen als »hier endet das bewundernswerte Werk«, bietet Claudel sein Stück als sein *Chef d'Œuvre* dar. Von 1919 bis 1924 arbeitete Claudel an seinem Schauspiel, 1928/29 wurde es publiziert, 1943, am 27. November, durch Jean-Louis Barrault in einer gekürzten Fassung an der Comédie Française uraufgeführt.¹⁰⁶ Über die Qualität eines literarischen Werks lässt sich bekanntermaßen streiten, aber – wertneutraler – als *Opus magnum* oder auch *Opus summum* ist *Le soulier de satin* durchaus qualifiziert worden. Zum einen stellt der Text, wie Claudel selbst und die Forschung stets betonen, eine Synthese vorangegangener Werke dar und führt früher behandelte Themen wie formale Gestaltungselemente zusammen.¹⁰⁷ Mit *Le soulier de satin* schloss Claudel zudem mit dem Theater im engeren Sinne ab, schrieb forthin lediglich

105 Paul Claudel: *Le soulier de satin*. In: Théâtre II. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit. Überarb. und erw. Ausg. Paris 1965, S. 661–1112, hier S. 948. Die Ausgabe umfasst die vollständige Fassung (S. 665–948) sowie die gekürzte Bühnenversion (S. 949–1112).

106 Erstmals vollständig inszeniert wurde *Le soulier de satin* 1987 durch Antoine Vitez in Avignon. Zur Entstehungs-, Publikations- und Aufführungsgeschichte vgl. den Kommentar der Herausgeber in der Kritischen Pléiade-Ausgabe (Paul Claudel: Théâtre II. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit. Überarb. und erw. Ausg. Paris 1965, S. 1467–1469) sowie Michel Autrand: *Le dramaturge et ses personnages dans Le Soulier de satin* de Paul Claudel. Paris 1987, S. 6–10; Ursula Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin* (1928/1929) und das Theater der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Konrad Schoell (Hrsg.): *Französische Literatur. 20. Jahrhundert. Theater*. Tübingen 2006, S. 59–100, hier S. 61–64; Antoinette Weber-Cafisch: Introduction. In: Paul Claudel: *Le soulier de satin* I: Édition critique. Établi par Antoinette Weber-Cafisch. Paris 1987, S. 9–58.

107 Claudel über sein Stück: »J'ai travaillé à ce livre pendant cinq ans. C'est le résumé de tout mon œuvre poétique et dramatique.« (Paul Claudel am 7. Mai 1927 in: Interview par Frédéric Lefèvre sur le retour d'Amérique. In: Supplément aux œuvres complètes II: Conversations politiques et littéraires. Volume réalisé par Maryse Bazaud et Andrée Hirschi sous la direction de Jacques Houriez. Lausanne 1991, S. 166–171, hier S. 169) Als »somme claudélienne« liest es Jacques Petit: *Le Soulier de satin*, »somme« claudélienne. In: *Revue des Lettres Modernes, Série Paul Claudel* 5

szenische Oratorien, also Musikstücke mit vorwiegend geistlichem Inhalt, u.a. *Le livre de Christophe Colomb* (1933) und *Jeanne d'Arc au bûcher* (1939), überarbeitete alte Theatertexte wie *L'annonce faite à Marie* (1912/1948) und *L'échange* (1894/1951) und wendete sich der Bibelexegese sowie philosophisch-essayistischen Arbeiten, beispielsweise *Conversations dans le Loir-et-Cher* (1935), zu.¹⁰⁸ Zum anderen handelt es sich bei *Le soulier de satin* um ein *Opus magnum* im Sinne eines »drame totale«¹⁰⁹ aufgrund seines Umfangs, seiner Heterogenität und seiner Komplexität. Die »[a]ction espagnole en quatre journées«,¹¹⁰ in deren Mittelpunkt die unmögliche, weil verbotene Liebe zwischen zwei französisch-spanischen Edelleuten, Doña Prouhèze und Don Rodrigue, steht, vereint unzählige Nebenhandlungen mit mehr als achtzig Figuren, die allerdings nicht selten in einem Kontrast- oder Korrespondenzverhältnis zur Liebesgeschichte stehen. Die Dramenhandlung umfasst etwa das Jahrhundert zwischen 1520 und 1620, wobei verschiedene Zeitebenen ineinanderfließen, und spielt an Orten, die beinahe auf der ganzen Welt verteilt sind: Spanien, Portugal, Italien und Böhmen in Europa, Mexiko und Panama in Amerika, Marokko in Afrika. Sogar der Atlantische Ozean wird als eigener Handlungsort genutzt. Die Fülle an Nebenhandlungen, Schauplätzen, Zeitsprüngen und Personen, kurzum die Nichtbeachtung der in Frankreich Anfang des 20. Jahrhunderts noch wirkmächtigen Doktrin des klassizistischen Theaters, sowie die Einteilung in »journées« stehen in der Tradition einer Gattung, die Claudel sich zum Vorbild nahm: das spanische Barockdrama. So entstammt der Untertitel »Le pire n'est pas toujours sûr«¹¹¹ einer *comedia* von Pedro Calderón de la Barca mit dem Titel *No siempre lo peor es cierto* (1648–1650). Auch der religiöse, katholische Gehalt sowie die Idee des Welttheaters in *Le soulier de satin* verweisen auf den spanischen Barock und die *comedia* (*sacramental*).

Im Zuge der Vielheit und Vielschichtigkeit des Werks jedenfalls bemüht sich die Forschung hauptsächlich, Struktur und Dramaturgie zu

(1968), S. 101–111, als »œuvre testamentaire« klassifiziert es Michel Autrand: *Le Soulier de satin. Étude dramaturgique*. Paris/Genf 1987, S. 13.

108 1927 stuft Claudel *Le soulier de satin* als sein letztes Dramenwerk ein: »C'est ma dernière œuvre dramatique et probablement ma dernière œuvre poétique.« (Interview par Frédéric Lefèvre, S. 169)

109 Jacques Madaule: *Le drame de Paul Claudel. Préface de Paul Claudel*. 5., akt. Aufl. Paris 1964, S. 277.

110 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 664.

111 Ebd.

fassen.¹¹² Das Schicksal der beiden Hauptfiguren steht nur selten im Mittelpunkt der Auseinandersetzung.¹¹³ Der Bezug zum Warten wurde nicht bemerkt. So kann das vorliegende Kapitel, um das dargestellte Geschehen historisch zwischen Barock und Moderne zu verorten (VI.2.2) und seine ›Zwischenposition‹ in einer christlich geprägten, teleologischen Heilsgeschichte zu umreißen (VI.2.3), auf Ergebnisse der Forschung aufbauen. Die daran anschließende Figurenanalyse (VI.2.4 und VI.2.5) eröffnet eine neue Perspektive mit Blick auf den Attentismus. Zuletzt werden die Ergebnisse mit Claudels philosophischen Arbeiten der 1920er-Jahre abgeglichen, um den Appelcharakter des Attentismus für die Zeitgenossen herauszustellen (VI.2.6).

VI.2.2. *Le soulier de satin* zwischen Barock und Moderne

Den historischen Hintergrund von *Le soulier de satin* bildet das *Siglo de Oro*, das Goldene Jahrhundert (1550–1660), in dem Spanien, nach dem Abschluss der *reconquista* und der Entdeckung Amerikas 1492, zur bedeutendsten Macht auf dem europäischen Kontinent und in Übersee aufgestiegen war. Für Claudel stellt das *Siglo de Oro* eine der ruhmreichsten Phasen in der Geschichte des Katholizismus dar:

Je considère la Renaissance comme l'une des périodes les plus glorieuses du catholicisme, celle où l'Évangile termina ses conquêtes dans l'espace et dans le temps, où, attaquée dans un petit coin par les hérétiques, l'Église se défend avec

-
- 112 Etwa Autrand: *Le Soulier de satin*; ders.: *Le dramaturge et ses personnages*; Michel Lioure: *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*. Paris 1971; mit Blick auf die zeitliche und räumliche Anlage: Michel Brethenoux: *L'espace dans Le soulier de satin*. In: *Revue des Lettres Modernes*, Série Paul Claudel 9 (1972), S. 33–66; Jean-Noël Landry: *Chronologie et temps dans Le Soulier de satin*. In: *Revue des Lettres Modernes*, Série Paul Claudel 9 (1972), S. 7–31; Guy Rosa: *Le lieu et l'heure du Soulier de satin*. In: Pierre Brunel/Anne Übersfeld (Hrsg.): *La dramaturgie claudélienne*. Paris 1988, S. 43–63; mit Blick auf die Barockästhetik: Václav Černý: *Le »Baroquisme« du Soulier de satin*. In: *Revue de Littérature Comparée* 44 (1970) 4, S. 472–498; Albert Fuß: *Le Soulier de satin: Claudels großes Welttheater*. In: Franz Link/Günter Niggel (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 1981, S. 279–303; Dominique Millet-Gérard: *Formes baroques dans Le Soulier de Satin. Étude d'esthétique spirituelle*. Paris 1997.
- 113 Ausnahmen sind etwa Nicolas Di Méo: *Imaginaire de l'espace et voies du salut dans Le Soulier de satin et Le Livre de Christoph Colomb*. In: *Les Lettres Romanes* 58 (2004) 3/4, S. 253–264, sowie Simonetta Valenti: *Le chemin de la liberté dans »Le Soulier de satin«*. In: *Bulletin de la Société Paul Claudel* 216 (2012), S. 16–38.

l'Univers, où les humanistes retrouvent l'Antiquité pendant que Vasco de Gama retrouve l'Asie, que Christophe Colomb voit un monde nouveau jaillir pour lui du sein des eaux, que Copernic ouvre la Bible du Ciel, que Don Juan d'Autriche refoule l'Islam, que le protestantisme est arrêté à la Montagne-Blanche et que Michel-Ange élève la couronne de Saint-Pierre.¹¹⁴

Als Vertreter des *renouveau catholique*, einer katholischen, hauptsächlich literarischen Bewegung, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts über ganz Europa erstreckte, in Frankreich aber besonders ausgeprägt war, und deren Anhänger in Modernisierung und Technisierung eine Gefahr für Kultur und Gesellschaft sahen und glaubten, dem diagnostizierten Sittenverfall ausschließlich durch die Besinnung auf den katholischen Glauben entgegenwirken zu können, erkannte Claudel in der Renaissance und dem Barock einen Gegenentwurf zum laizistischen Frankreich der 1920er-Jahre. Das *Siglo de Oro*, das Claudel in *Le soulier de satin* konstruiert, ist entsprechend geprägt von einer katholischen Sendung, die ihren Ausdruck in drei Vorhaben findet: erstens die Zurückdrängung reformatorischer Bestrebungen in Europa, die in der Schlacht am Weißen Berg zwischen der Katholischen Liga und den böhmischen Ständen oder dem Konflikt mit England, das sich allmählich von den katholischen Lehren losgesagt hatte, adressiert ist; zweitens der Kampf gegen den Islam an der nordafrikanischen Küste (Mogador, heute Essaouira) oder auch gegen das Osmanische Reich in der Seeschlacht von Lepanto; drittens das Eroberungs- und damit einhergehend Missionierungsprojekt in der ›Neuen Welt‹ wie im Fernen Osten.¹¹⁵

Claudel geht es dabei keineswegs um eine historisch exakte Aufarbeitung des *Siglo de Oro*. Zwar integriert er die genannten realhistorischen Ereignisse, aber er verändert ihre Chronologie.¹¹⁶ Im Text findet die Schlacht am Weißen Berg (1620) vor der Schlacht von Lepanto (1571) statt, obwohl sich die Dinge in umgekehrter Reihenfolge zugetragen haben, und der Untergang der spanischen Armada (1588) wird unmittelbar

114 Interview par Frédéric Lefèvre, S. 169; vgl. dazu auch Dethurens: De l'Europe en Littérature, S. 194.

115 Vgl. Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin*, S. 79f.; Jacques Madaule: Paul Claudel. Dramaturge. Paris 1956, S. 107f.; Millet-Gérard: Formes baroques, S. 52f.; Rosa: Le lieu et l'heure, S. 47. Man kann hier durchaus kritisch von einem »Hochmut gegenüber anderen Kulturen und Glaubenslehren« (Elke Lindhorst: Die Dialektik von Geistesgeschichte und Theologie in der modernen Literatur Frankreichs. Dichtung in der Tradition des Renouveau Catholique von 1890–1990. Würzburg 1995, S. 55) sprechen.

116 Vgl. Landry: Chronologie et temps; Lioure: L'Esthétique Dramatique, S. 378; Millet-Gérard: Formes baroques, S. 79f.

vor der Schlacht von Lepanto (1571) behandelt, obwohl es dazu erst sieben Jahre nach der Seeschlacht kam.¹¹⁷ Der flexible Umgang mit der Historie ist in *Le soulier de satin* Programm, wie Claudel in der Szenenankündigung ankündigt:

La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVI^e siècle, à moins que ce ne soit le commencement du XVII^e siècle. L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne sont qu'un seul horizon.¹¹⁸

Dieses Spiel mit den historischen Fakten verleiht dem dargestellten Geschehen einerseits eine überhistorische Qualität und lädt andererseits dazu ein, es auf Claudels Gegenwart zu beziehen.¹¹⁹ Die Anachronismen verweisen zum Teil auf die Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, aber eben auch auf die Moderne. Im Text ist die Rede von Napoleon sowie von Jean-Charles-Julien Luce de Lancival, einem Dichter des 18. Jahrhunderts, ebenso von den zeitgenössischen Malern Raphaël Collin und Fernand Cormon.¹²⁰ Überdies wird im Text angespielt auf mexikanisches Erdöl,¹²¹ auch etwas, das mitnichten in die Zeit des *Siglo de Oro* passt. Die mexikanische Erdölförderung begann 1901 und erreichte eine besondere Relevanz zur Zeit der Entstehung des Dramas, als Mexiko weltweit zum zweitgrößten Produzenten und größten Exporteur aufgestiegen war. Möglicherweise kann auch die Überquerung der Landenge von Panama mithilfe eines Systems zum Transport der Schiffe über Land, die dem Protagonisten als Verdienst zugeschrieben wird,¹²² auf die Gegenwart bezogen werden, insofern der Panamakanal 1920, mitten in der Arbeit am Drama, feierlich eröffnet wurde. Darüber hinaus lassen sich die im Text erwähnten Kriege

117 Zu diesen und anderen Anachronismen vgl. Pascal Dethurens: Claudel et l'avènement de la modernité. Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre théâtrale de Claudel. Paris 1996, S. 501f.; Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 290f.; Millet-Gérard: *Formes baroques*, S. 191.

118 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 665. Ganz ähnlich argumentiert auch eine Erzählerfigur im zweiten Tag, »L'Irrépressible« genannt: »[V]ous savez qu'au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés. Rien de plus facile que de faire marcher plusieurs temps à la fois dans toutes les directions.« (Ebd., S. 732)

119 Das versuchen Pascal Dethurens (*Claudel et l'avènement de la modernité*, S. 431–542; *De l'Europe en Littérature*, S. 193–246) sowie Dominique Millet-Gérard (*Formes baroques*, S. 94–98).

120 Vgl. Claudel: *Le soulier de satin*, S. 927.

121 Vgl. ebd., S. 807.

122 Vgl. ebd., S. 797, 844, 875 und passim.

gegen die ›Schismatiker‹ im Norden als Kommentar auf den Ersten Weltkrieg lesen, bedenkt man, dass Claudel diesen in seinen Kriegsschriften und -gedichten zu einem Kampf der Konfessionen zwischen dem katholischen Westeuropa und dem protestantischen Deutschland stilisiert.¹²³ Umgekehrt erkannte er im Weltkriegsgeschehen eine dramatische Vorlage, wie er am 27. November 1915 in einem Brief an den italienischen Dichter Piero Jahier ausführt:

Comme artiste, je suis depuis un an devant ce qui se passe, comme devant l'œuvre de quelqu'un du même métier, mais infiniment plus fort que vous. Ça surprend d'abord, ça choque, ça démoralise, mais à la réflexion on comprend que c'est mieux ainsi et que ça ne pouvait pas être autrement. Cette guerre commencée en France et qui va maintenant se terminer en Orient, du côté de Constantinople et de Jérusalem, quelle idée épatante! Que c'est beau? De la Marne à l'Isonzo, à la Duina, à Bagdad, à la Grèce, un vaste drame d'un seul tenant, où prend part toute l'humanité, que c'est beau!¹²⁴

VI.2.3. *Le soulier de satin* zwischen irdischer Unordnung und göttlicher Ordnung

Gerade im Hinblick auf die Kriege, die *Le soulier de satin* wie ein roter Faden durchziehen, erweist sich die ›glorreiche Phase‹ des Katholizismus als unvollkommen und gefährdet.¹²⁵ Die Schlacht am Weißen Berg, deren Grauen vier Heilige (Saint Nicolas, Saint Boniface, Saint Denys d'Athène, Saint Adlibitum) in der ersten Szene des dritten Tags gemeinsam mit Doña Musique beklagen,¹²⁶ illustriert die unruhigen Zeiten in Europa eindrücklich. Ebenso gilt der Islam im Text als eine ernstzunehmende Bedrohung, gegen die sich die Christenheit verteidigen müsse. So beschwört

123 Zur Behandlung des Ersten Weltkriegs in dieser Form bei Claudel vgl. Didier Alexandre: Paul Claudel en guerre (1914–1918). In: Romain Vignest/Jean-Nicolas Corvisier (Hrsg.): La Grande Guerre des écrivains: études. Paris 2015, S. 49–70; Vital Rambaud: Comprendre la guerre «en artiste et en chrétien». In: Bulletin de la Société Paul Claudel 214 (2014), S. 33–46, hier S. 39.

124 Brief von Paul Claudel an Piero Jahier vom 27. November 1915. In: Henri Giordan: Paul Claudel en Italie, avec la correspondance Paul Claudel/Piero Jahier. Paris 1975, S. 117–120, hier S. 119.

125 Vgl. Michel Lioure: Ordre et désordre dans *Le Soulier de satin*. In: Littératures 17 (1987), S. 153–160, hier S. 156. Ausführlicher mit den ›états de désordre‹ beschäftigt sich José van de Ghinste: La recherche de la justice dans le théâtre de Paul Claudel. Paris 1980, S. 217–269.

126 Vgl. Claudel: *Le soulier de satin*, S. 782–790.

Sept-Épées, Tochter der Protagonistin, in der zehnten Szene des vierten Tags eine muslimische Invasion herauf:

Tu as bien entendu que toute l'Asie encore une fois est en train de se lever contre Jésus-Christ, il y a une odeur de chameau sur toute l'Europe! / Il y a une armée turque autour de Vienne, il y a une grande flotte à Lépante. / Il est temps que la chrétienté, une fois de plus, se jette sur Mahomet à plein corps [...]¹²⁷

Und auch die ›Neue Welt‹ konnte Europa bisher nicht ›zähmen‹. Stattdessen befinde sie sich, so der spanische König, noch immer in einem chaotischen Zustand: »un monde à l'état de bouillonnement et de chaos, au milieu de cet énorme tas de matière toute croulante et incertaine«.¹²⁸

Gleichwohl liegt dieser ungeordneten Welt, »à moitié chemin de la dissolution«,¹²⁹ ein göttlicher, heilsgeschichtlicher Plan zugrunde.¹³⁰ So erkennt Doña Musique, eine allegorische Figur, die Freude, Schönheit, Liebe, Harmonie und Frieden verkörpert, das historische Geschehen als göttliche Fügung mit ordnender Kraft an:

Qu'importe le désordre, et la douleur d'aujourd'hui puisqu'elle est le commencement d'autre chose, puisque / Demain existe, puisque la vie continue, cette démolition avec nous des immenses réserves de la création, / Puisque la main de Dieu n'a pas cessé son mouvement qui écrit avec nous sur l'éternité en lignes courtes ou longues, / Jusqu'aux virgules, jusqu'au point le plus imperceptible, / Ce livre qui n'aura son sens que quand il sera fini. / C'est ainsi que par l'art du poète une image aux dernières lignes vient réveiller l'idée qui sommeillait aux premières, revivifier maintes figures à moitié faites qui attendaient l'appel. / De tous ces mouvements éparés je sais bien qu'il se prépare un accord, puisque déjà ils sont assez unis pour discorder.¹³¹

In ihrer Vision einer geordneten, sinnhaften Welt nähert Doña Musique Gott und Dichter einander an und greift somit die barocke Metapher des *Theatrum Mundi* auf.¹³² Tatsächlich verbirgt sich hinter ihren Worten auch das zentrale Gestaltungsprinzip des Dramas. Denn auf den ersten Blick wirkt der Text durch die Vielfalt an Orten, Zeiten, Figuren und

127 Ebd., S. 937.

128 Ebd., S. 753. Auch schon früher im Text ist die Rede von Unruhe und Rebellion (vgl. ebd., S. 688).

129 Ebd., S. 787.

130 Vgl. auch Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin*, S. 84f.; Lioure: *Ordre et désordre*, S. 157f.

131 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 789f.

132 Zu *Soulier de satin* als Welttheater vgl. den Aufsatz von Fuß: *Le Soulier de satin*, sowie die Bemerkungen bei Lioure: *L'Esthétique Dramatique*, S. 133f.

Handlungen zusammenhangslos, beinahe unfertig, berücksichtigt man etwa Claudels Anweisung, Umbauten auf der Bühne stets vor den Augen des Publikums vorzunehmen.¹³³ Bei genauerem Hinsehen manifestiert sich jedoch eine eigene Ästhetik mit eigenen Regeln, welche die vermeintlich disparaten Einzelteile zusammenführt.¹³⁴ Auf inhaltlicher Ebene wiederum indiziert die Manipulation der historischen Chronologie – in Claudels Weltsicht – den Umschwung von Unordnung in Ordnung, wenn etwa die Schlacht von Lepanto auf den Untergang der Armada folgt und sie so den Triumph des Christentums über den Islam verbürgt.¹³⁵ In diesem Zusammenhang lassen sich ebenfalls Parallelen zur Zeitgeschichte erkennen, denn Claudel hatte den Weltkrieg, wie eben auch den Untergang der Armada, als notwendigen Teil eines göttlichen Plans begriffen, an den sich die Erlösung anschließt.¹³⁶ Die vielfältigen Konflikte mit der Häresie entpuppen sich in *Le soulier de satin* somit als flüchtige Zwischenspiele in einem universellen Heilsplan, als Wegmarken in Richtung der göttlichen Harmonie.¹³⁷

Mit der zeitlichen, heilsgeschichtlichen Dimension korreliert auf räumlicher Ebene, dass einige Szenen an ›Zwischenorten‹ innerhalb der irdischen Sphäre bzw. zwischen irdischer und himmlischer Sphäre angesiedelt sind. So befindet sich der Jesuitenpater der allerersten Szene in gleicher Entfernung zur ›Alten‹ wie zur ›Neuen Welt‹ (›à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent«¹³⁸) wie an der Grenze zwischen Himmel und Erde: »[l]a mer libre à ce point où la limite du ciel connu s'efface«.¹³⁹ Auch bei den Orten, an denen sich die beiden Hauptfiguren über weite Strecken des Dramas aufhalten, handelt es sich um Zwischenräume: Panama, von wo aus Don Rodrigue sein Amt als Vizekönig ausübt, erstreckt sich zwischen dem Atlantischen und dem Pazifischen Ozean,

133 Vgl. Claudel: *Le soulier de satin*, S. 663f.

134 Dazu zählt beispielsweise die *Mise en abyme*-Technik. Ausführlicher Autrand: *Le Soulier de satin*, S. 68–70; Lioure: *Ordre et désordre*, S. 153–156.

135 Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 291; Anne-Marie Mazzega: Une Parole historique: *Le Soulier de satin*. In: *Revue des Lettres Modernes*, Série Paul Claudel 4 (1967), S. 43–59, hier S. 56.

136 Vgl. Rambaud: *Comprendre la guerre*, S. 40f.

137 Vgl. Lioure: *Ordre et désordre*, S. 157f.

138 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 666; ähnlich S. 667: »à égale distance de ce monde ancien que j'ai quitté / Et de l'autre nouveau.«

139 Ebd., S. 667. Laut dem Ansager (›Annoncier‹) ist der Himmel so nah, dass er ihn von dort mit dem Stock berühren könnte (vgl. ebd., S. 666).

anders gesagt: »[e]ntre les deux Mers«,¹⁴⁰ außerdem zwischen Nord- und Südamerika (»la position médiane, en travers des deux continents«¹⁴¹). Mogador, die Festung in der marokkanischen Hafenstadt, in der Doña Prouhèze lebt, liegt »entre la mer et le sable«,¹⁴² »entre le sable et la mer«,¹⁴³ allgemeiner »entre les deux mondes«,¹⁴⁴ also zwischen Europa und Afrika, zwischen Christentum und Islam. Zu guter Letzt tragen beide Protagonisten einen stetigen Kampf zwischen ihrem verbotenen, irdischen Verlangen auf der einen Seite und der göttlich sublimierten Liebe, der *agape*, auf der anderen aus. Hin- und hergerissen zwischen Diesseits und Jenseits befinden auch sie sich, metaphorisch gesprochen, in einem Dazwischen. In diesem Zusammenhang erhält die Problematik des Wartens oder Nichtwartens ihre Bedeutung. Doña Prouhèze geht stetig auf die transzendente Sphäre zu und *erwartet* die Erfüllung im Jenseits, wohingegen Don Rodrigue dem *Warten* eher abgeneigt ist und sich störrisch an das irdische Leben klammert. Die von Doña Prouhèze verkörperte Haltung, d.i. die bedingungslose Unterwerfung unter Gottes Führung sowie die beständige Erwartung der *divinitas*, wird hier – so viel sei vorweggenommen – als religiöser oder auch Glaubensattentismus begriffen.

VI.2.4. Don Rodrigue: Vom hochmütigen Eroberer zum demütig Wartenden

Eine Verbindung von ›Warten-Sollen‹ bzw. ›Nicht-Warten-Können‹ zu Don Rodrigues Schicksal wird sogleich in der ersten Szene des ersten Tags hergestellt. Sie zeigt einen Jesuitenpater an den Mast eines untergehenden Schiffs geschlagen. Sterbend spricht er ein letztes Gebet, in dem er gleichermaßen für Spanien (»Que la guerre et la dissension l'épargnent! Que l'Islam ne souille point ses rives, et cette peste encore pire qu'est l'hérésie!«¹⁴⁵) wie für Rodrigue bittet:

Mon Dieu, je Vous prie pour mon frère Rodrigue! [...] Vous le voyez qui d'abord s'était engagé sur mes pas sous l'étendard qui porte Votre monogramme, et maintenant sans doute parce qu'il a quitté Votre noviciat il se figure qu'il Vous tourne le dos, / *Son affaire à ce qu'il imagine n'étant pas d'attendre,*

140 Ebd., S. 812.

141 Ebd., S. 844.

142 Ebd., S. 745.

143 Ebd., S. 752.

144 Ebd., S. 678.

145 Ebd., S. 667.

*mais de conquérir et de posséder / Ce qu'il peut, comme s'il y avait rien qui ne Vous appartint et comme s'il pouvait être ailleurs que là où Vous êtes. / Mais, Seigneur, il n'est pas si facile de Vous échapper, et s'il ne va pas à Vous par ce qu'il a de clair, qu'il y aille par ce qu'il a d'obscur; et par ce qu'il a de direct, qu'il y aille par ce qu'il a d'indirect [...].*¹⁴⁶

Den Worten des Jesuitenpaters zufolge befand sich Rodrigue als *Miles christianus* – das indiziert die Fahne mit dem Namenszug Gottes – auf dem rechten Weg, doch er kehrte dem Glauben den Rücken, als er seinem an irdischen Dingen ausgerichteten Eroberungsdrang erlag. Die Abkehr von Gott setzt der Jesuitenpater mit einem Unvermögen oder besser Unwillen zum Warten gleich; umgekehrt nähert er ein gottgefälliges Leben dem (Er-)Warten an. Die Idee eines tatorientierten Heldentums im Sinne von ›Krieger‹, ›Eroberer‹, ›Abenteurer‹, die die abendländische Tradition seit der Antike dominiert, wird in dem Zitat verabschiedet und mit einer neuartigen, statischen Konzeption (»attendre«) konfrontiert. Wie noch gezeigt werden wird, schließt die Vorstellung heroischen Wartens in *Le soulier de satin* tätiges Handeln jedoch nicht gänzlich aus.

Von Don Rodrigue jedenfalls ist gefordert, sein Handeln an dem Glaubensattentismus, wie ihn der Jesuitenpater evoziert, auszurichten. Ganz gegensätzlich dazu wird er zu Beginn des Dramas jedoch als Abenteurer- und Erobererfigur eingeführt, die immer wieder zu neuen Unternehmungen aufbricht, um das Fremde, Unbekannte in Besitz zu nehmen: Er durchschritt Südamerika von Peru bis nach Suriname,¹⁴⁷ nun wird ihm der amerikanische Kontinent, über den er als Vizekönig herrschen soll, als ›Beute‹ (»proie«¹⁴⁸) gegeben. Vom spanischen König und seinem Kanzler wird er als gierig und eifersüchtig (»un homme jaloux et avide«¹⁴⁹) beschrieben. Dass ihre Einschätzung durchaus treffend ist, demonstriert eine Szene im dritten Tag (III,3). Einer von Rodrigues Leutnants, Don Almagro, hat ohne dessen Zustimmung eine Plantage an den Ufern des Orinoco errichtet. In dem Moment, da sein Werk Früchte zu tragen beginnt, beschießt und vernichtet Rodrigues Flotte Almagros Bauten. Seine Zerstörungswut begründet dieser mit seinem missgünstigen Besitzanspruch auch auf die Wälder rund um den Orinoco, die er mit niemanden teilen will.¹⁵⁰ Von dem missionarischen Eifer, den Claudel für das *Siglo de Oro*

146 Ebd., S. 668 (Hervorh. d. Verf.).

147 Vgl. ebd., S. 690.

148 Ebd., S. 753.

149 Ebd., S. 689.

150 Vgl. ebd., S. 802.

ins Feld führt, ist bei Dramenaufakt mithin nichts zu spüren. Gerade die sexuell aufgeladene Sprache hintertreibt eine christliche Sendung, wenn Rodrigue sich als Liebhaber der ›jungfräulichen Neuen Welt‹ imaginiert: »C'est moi qui la contiens toute entière alors que toute fraîche et humide encore elle s'offre à recevoir pour toujours mon empreinte et mon baiser.«¹⁵¹ Rodrigues atheistischer, selbstsüchtiger Eroberungsdrang richtet sich dabei nicht nur auf die unentdeckten Kontinente der Erde. Vielmehr begehrt er – und auch in diesem Sinne kann bzw. will er nicht warten – die verheiratete Doña Prouhèze. Seinem chinesischen Diener schwindelt er zwar aufrichtige Liebe vor, hinter der sich allerdings ein rein körperliches Verlangen verbirgt.¹⁵² Noch deutlicher offenbart sich die sinnliche, beinahe sadistische Dimension seiner Begierde in der achten Szene des zweiten Tags, wenn Rodrigue unverhohlen hämisch zugibt: »C'est son corps qu'il me faut, pas autre chose que son corps, la scélérate complicité de son corps! / En jouir et m'en débarrasser! [...] / Ensuite la rejeter! Elle se traînera à mes pieds et moi je la foulerai sous mes bottes.«¹⁵³

Gleichzeitig mit der Klage über Rodrigues Verirrungen und der Bitte um göttliche Lenkung beschreibt der Jesuitenpater in I,1 auch das Remedium, mit dem Rodrigue sein Seelenheil wiedererlangen soll:

Et déjà Vous lui avez appris le désir, mais il ne se doute pas encore ce que c'est que d'être désiré. / Apprenez-lui que Vous n'êtes pas le seul à pouvoir être absent! Liez-le par le poids de cet autre être sans lui si beau qui l'appelle à travers l'intervalle!¹⁵⁴

Rodrigues Leidenschaft für Prouhèze, die mit »cet autre être« adressiert ist, verwandelt sich im Licht dieser Worte in das Mittel, den auf Abwege geratenen Rodrigue wieder zu Gott zu führen. Indem sich Prouhèze Rodrigue unentwegt entzieht und sein (irdisches) Verlangen nie befriedigt, versteigt sie sein Begehren¹⁵⁵ und lehrt ihn durch den nie erfüllten Wunsch letztlich die gebotene Demut, wie Prouhèze erkennt:

Quand il n'y aura plus aucun moyen de s'échapper, quand il sera fixé à moi pour toujours dans cet impossible hymen, quand il n'y aura plus moyen de

151 Ebd., S. 694; vgl. dazu auch Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 17f.

152 Vgl. Claudel: *Le soulier de satin*, S. 691–702, bes. S. 692f. und 695–700.

153 Ebd., S. 756.

154 Ebd., S. 668.

155 Das expliziert Prouhèze in III,13: »Tu en aurais bientôt fini avec moi si je n'étais pas unie maintenant avec ce qui n'est pas limité! / Tu cesserais bientôt de m'aimer si je cessais d'être gratuite!« (Ebd., S. 856)

s'arracher à ce cric de ma chair puissante et à ce vide impitoyable, quand je lui aurai prouvé son néant avec le mien, quand il n'y aura plus dans son néant de secret que le mien ne soit capable de vérifier, / C'est alors que je le donnerai à Dieu, découvert et déchiré pour qu'il le remplisse dans un coup de tonnerre, c'est alors que j'aurai un époux et que je tiendrai un dieu entre mes bras!¹⁵⁶

Die Erlösung des gottvergessenen Rodrigue führt über die Frau, die gleichermaßen Verlust und Verheißung bedeutet. Wie ein Leitstern (»une étoile [...] [c]onductrice«¹⁵⁷) und gleich der Beatrice in Dantes *Divina Commedia* soll Prouhèze Rodrigue bis zur himmlischen Erlösung führen, ihn anleiten, seinen Willen zur Macht über Frau und Erde zu überwinden und sein Handeln weniger am Diesseits als mehr am Jenseits auszurichten, wo ihn die selige Vereinigung mit der stetig Abwesenden erwartet.¹⁵⁸

Schon bald nach Prouhèzes Verzicht auf Rodrigue, zu dem sie sich im zweiten Tag bekennt, zeitigt die Trennung der Liebenden eine erste Wirkung. Sie kanalisiert Rodrigues unerfülltes erotisches Begehren und disponiert ihn dazu, das »Vermächtnis« des Kolumbus (»l'entreprise de Colomb«, »la grande promesse de Colomb«¹⁵⁹) als christliches Missionierungsprojekt zu vollenden und die Erde im Zeichen des Kreuzes zu vereinen (»c'est la réunion de la terre, c'est l'ambassade vers ses peuples«¹⁶⁰). Rodrigues allmählich sich herausbildendes, christliches Sendungsbewusstsein verleiht seinen Eroberungen in Süd- und Mittelamerika wie im Fernen Osten ein katholisches Gepräge und legitimiert sein Handeln. So rechtfertigt er in der Retrospektive die Zerstörung der Plantagen am Orinoco dahingehend, die Arbeitskraft, die Almagro ihm gestohlen hätte, für den Bau des Verbindungsweges zwischen Atlantischem und Pazifischem Ozean in Panama zu benötigen, der wiederum die Voraussetzung für den Zusammenschluss beider Erdkreise schaffe.¹⁶¹ Im Bewusstsein seiner auf die Verbreitung des christlichen Glaubens zielenden Sendung erklärt er in der zweiten Szene des vierten Tags:

156 Ebd., S. 780.

157 Ebd., S. 820; zur Sternenmetapher vgl. auch ebd., S. 857 und 859.

158 Zum Erlösungsprozess Rodrigues und Prouhèzes Rolle darin vgl. Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 285; Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin*, S. 90; Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 20–22. Die oszillierende Bewegung zwischen unerfüllbarer Liebe im Diesseits und versprochener Vereinigung im Jenseits stellt ein zentrales Leitmotiv in *Le Soulier de satin* dar.

159 Claudel: *Le Soulier de satin*, S. 824.

160 Ebd.

161 Vgl. ebd., S. 802.

C'est parce que je suis un homme catholique, c'est pour que toutes les parties de l'humanité soient réunies et qu'il n'y en ait aucune qui se croie le droit de vivre dans son hérésie, / Séparée de toutes les autres comme si elles n'en avaient pas besoin.¹⁶²

Rodrigues purer Besitzungswille verblasst zunehmend zugunsten eines Selbstverständnisses als Botschafter der Christenheit. Sein Missionierungsprojekt, das an vielen Stellen im Text positiv gewürdigt wird, steht dem von dem Jesuitenpater geforderten religiösen Attentismus nicht mehr entgegen. Dieser beschränkt sich folglich nicht auf das reine Ausharren und Erwarten, sondern kann tätiges Handeln beinhalten, wenn sich dieses in Einklang mit den Zielen und Werten der katholischen Kirche befindet.

Seiner Leidenschaft für Prouhèze hat Rodrigue im Gegenzug nicht entsagt. Der Versuchung erliegt er immerfort und so reist er zwei Mal – vergeblich – nach Mogador, um sie mit sich zu nehmen. Weder will er ihre Entscheidung akzeptieren noch kann er ihre gottesfürchtigen, jenseitsorientierten Beweggründe vor allem in III,13 verstehen. Seine innere Wandlung, die der katholische Feldzug vorbereitet, setzt erst ein, als Rodrigue alle weltlichen Besitztümer verloren hat. Ihm muss zuerst die Herrschaft über den Verlauf der Geschichte entgleiten und er muss von ihr überrollt werden – in einem Krieg gegen Japan wird er gefangen genommen und verliert ein Bein, zurück in Europa wird er von einer Schauspielerin, einer ›falschen Maria‹, die er für die Anwärterin auf den englischen Thron hält, getäuscht und vom spanischen König, dem er ohnehin ein Dorn im Auge ist, für seinen Verrat an Spanien bestraft –,¹⁶³ um zu erkennen, dass nicht

162 Ebd., S. 871. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Gespräch zwischen Don Rodrigue und seiner geistigen Tochter Sept-Épées, in dem er angibt, die Erde ausweiten (›élargir la terre‹) und ihre Einzelteile zu einem Körper zusammenfügen (›Il [le ciel] ne peut pas s'en passer. Il n'est pas fait pour marcher avec une seule jambe et pour respirer avec la moitié d'un poumon. Il faut l'ensemble, tout le corps‹) zu wollen (ebd., S. 919 und 920). Die Körpermetapher führt Rodrigue bereits im dritten Tag ins Feld (vgl. ebd., S. 844). Zu Rodrigues Bestimmung mit Bezug auf Eroberung und Missionierung vgl. auch Di Méo: *Imaginaire de l'espace et voies du salut*, S. 253 und 260f.; Rosa: *Le lieu et l'heure*, S. 49f.; Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 18f.

163 Zu Rodrigue als Opfer der Geschichte, die er erst vorantreibt, vgl. auch Alexandre: *Paul Claudel en guerre*, S. 63; Christopher Flood: *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel. De l'Anglais par Isabelle Geesen et Annette Morgan avec la collaboration de Martine Garbacz et Odile Schmitz*. Paris 1991, S. 215. Dass der Glaube, die Geschichte der Welt nach eigenem Ermessen zu lenken, trügerisch ist, indiziert auch die Episode um den Heimkehrer Diégo Rodriguez zu seiner Frau Doña Austrégésile (IV,7). In diesem lächerlichen Figurenpaar spiegelt sich sowohl die Treue Doña Prouhèzes, die ihren Gatten in Gedanken stets begleitet, als auch

er die ordnungsstiftende Kraft ist und er der Unterstützung eines anderen, nämlich Gottes, bedarf. Sein Seelenheil erlangt Rodrigue denn auch nicht als heldenhafter und sich für allmächtig haltender Eroberer. Er gerät zuvor, zurückgesunken in Bedeutungslosigkeit, in die Position eines ›Nichtmehrhelden‹,¹⁶⁴ die den Heldenstatus, den sein Name in der Tradition des Cid eigentlich impliziert, konterkariert.¹⁶⁵ Rodrigue feiert paradoxerweise in dem Moment, da er, gefesselt auf einem Boot, als Sklave verkauft werden soll, seine ›Verlobung mit der Freiheit‹ (»mes fiançailles avec la liberté«¹⁶⁶). Damit ist freilich eine innere Freiheit gemeint, der Ketten und Fesseln nichts anhaben können. Nach einer letzten kurzen Aufwallung der Sehnsucht nach Prouhèze und des Schmerzes wegen ihres Verlusts¹⁶⁷ beginnt Rodrigue, das Bild der himmlisch entrückten Prouhèze vor Augen, sich von seinen irdischen Ambitionen zu lösen.¹⁶⁸ Mit der Einsicht in die göttliche Wahrheit überwindet er seinen Groll und seine Enttäuschung und ergibt sich demütig in sein Schicksal. Rodrigue war zu Beginn von einem unstillbaren Machthunger getrieben und erkennt nun, gescheitert, die Nichtigkeit seines Strebens. Er wendet sich von den irdischen Angele-

die Nichtigkeit aller Eroberungen Rodrigues. Denn sein Alter Ego kehrt gänzlich unheroisch und beschämt zurück. Er charakterisiert sich selbst als »un homme vieux, un conquérant manqué, un marin claqué, un commerçant failli, et le plus ridicule et pauvre homme de toutes les mers d'Espagne« (Claudel: *Le soulier de satin*, S. 912). Zur Frage, inwieweit es sich bei Rodriguez und Austrégèsile um Parallelfikturen zu Rodrigue und Prouhèze handelt, vgl. van de Ghinste: *La recherche de la justice*, S. 264–267.

164 Zum ›Nichtmehrhelden‹ vgl. Ulrich Bröckling: *Antihelden* (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 2019, DOI: 10.6094/heroicum/ahd1.0.

165 Der Name verweist zurück auf den spanischen Nationalhelden Rodrigo Díaz de Vivar, genannt El Cid, der sich während der *reconquista* als tapferer Kämpfer hervorgetan hatte und im Zuge dessen als Beschützer der Christenheit und Bezwingen der Mauren gefeiert wurde. Das altspanische Epos *Cantar de mio Cid*, das den Ritter in eine literarische Figur verwandelte, trug nicht wenig zu seiner Heroisierung bei. Zum Präfigurat des Cid im mittelalterlichen Heldenepos vgl. Lioure: *L'Esthétique Dramatique*, S. 70; Millet-Gérard: *Formes baroques*, S. 80f. Auch der Vergleich Rodrigues mit dem antiken Helden Achill zu Beginn des zweiten Tags entbehrt nicht der Ironie, da mit der Formulierung »Achille à Scyros« (Claudel: *Le soulier de satin*, S. 727) weniger seine Heldentaten im Trojanischen Krieg adressiert sind als vielmehr sein Liebeswerben am Hof von König Lykomedes.

166 Ebd., S. 943.

167 Vgl. ebd., S. 944f.

168 Vgl. ebd., S. 945.

genheiten ab, die er als nichtig begreift, entsagt seinem Streben nach Macht und Besitz, lässt ab von seiner Hybris und seiner Megalomanie und findet geläutert zu Gott zurück.¹⁶⁹ Ihm in Aussicht gestellt wird in *Le soulier de satin* ein Leben im Kloster, wo Rodrigue auf seinen Tod wartet, der ihn mit der Geliebten vereinen soll. Rodrigues Abenteuer, besser: seine Irrfahrten,¹⁷⁰ sowie sein Niedergang erweisen sich somit als ein Zwischenspiel in Erwartung des Göttlichen, als ein Zwischenstadium auf den verschlungenen Wegen in Richtung des Jenseits. Die unüberschaubaren Nebenhandlungen, die die Handlung um den Protagonisten verzögern, bilden Rodrigues »Umwege zu Gott«, die sowohl der Jesuitenpater in I,1 (s. S. 318f.) als auch das dem Text vorangestellte portugiesische Sprichwort »Deus escreve direito por linhas tortas«¹⁷¹ vorwegnehmen, im Dramenaufbau ab. Darüber hinaus fällt die Erlösung des Protagonisten auf geschichtlicher Ebene mit dem Heilsplan zusammen, bedenkt man, dass seine Läuterung in dem Augenblick einsetzt, da die spanische Flotte unter der Führung von Juan de Austria nach Lepanto aufbricht, wo sie eine siegreiche Schlacht gegen den Islam schlagen wird. (Welt-)Geschichte und individuelle Biographie unterliegen der göttlichen Fügung gleichermaßen.

So glücklich das Ende für Rodrigue nun auch erscheinen mag, muss es relativiert werden. Denn Rodrigue verharnt auch nach der Läuterung in einem Provisorium. Er wird das Kloster, das Haus Gottes, nicht betreten, sondern auf der Schwelle verweilen:

Je veux vivre à l'ombre de la Mère Thérèse! Dieu m'a fait pour être son pauvre domestique. / Je veux écosser les fèves à la porte du couvent. Je veux essuyer ses sandales toutes couvertes de la poussière du Ciel!¹⁷²

Rodrigue, der auf Erden die Tür zwischen dem Atlantischen und Pazifischen Ozean aufgestoßen¹⁷³ und sich hochmütig den Beinamen »enfonceur de portes«¹⁷⁴ gegeben hat, bleibt das Himmelstor verschlossen und der Eintritt in die himmlischen Gefilde ist ihm vorerst verwehrt. Bevor Rodrigue die *agape* erreicht, in der sich die Geliebte und Gott ihm offen-

169 Zur Läuterung vgl. auch Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 297; Petit: *Le Soulier de satin*, S. 105; Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 21f.

170 Madaule: *Le Drame de Paul Claudel*, S. 293, bezeichnet Rodrigues Weg als »prodigieuse odyssée de la séparation«.

171 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 661.

172 Ebd., S. 947 (Hervorh. d. Verf.).

173 Vgl. ebd., S. 812.

174 Ebd., S. 871.

baren, muss er sich wortwörtlich im Warten üben, das er, wie eingangs erläutert, verlernt hat. Nur so kann er den Sublimierungsprozess abschließen und sich vollkommen öffnen für die *divinitas* im Jenseits. Sobald Rodrigue diesen Punkt in seiner Entwicklung erreicht, setzt auch die (Re-)Heroisierung dieses ›Nichtmehrhelden‹ zu einem ›Helden des Wartens‹ ein. Sie wird gleichwohl nicht so stark ausformuliert, wie das für die Figur der Doña Prouhèze der Fall ist (s. Kap. VI.2.5), aber andeutungsweise lässt sie sich am Ende des Dramas nachvollziehen. Ausschlaggebend ist dabei die bewusste Annahme des Schicksals im Sinne einer heroischen Selbstüberwindung, die in der dreimaligen Wiederholung des ›Ich will‹ (›Je veux‹) manifest wird. Das Bekenntnis impliziert den agonalen Kampf gegen sich selbst, die Rückerlangung von Agency und die Bereitschaft, irdisches Streben und Glück zu opfern. Sowohl die demütige Haltung Rodrigues, die das Zitat durch die bescheidene bzw. gar unterwürfige Selbstpositionierung im Schatten (›ombre‹) und als Diener (›domestique‹) zum Ausdruck bringt, als auch seine Stellung auf dem Boot, in Ketten gelegt, tun ihr Übriges, um das Bild eines geläuterten, entsagungsvollen und opferbereiten Abenteurers zu vervollständigen.

VI.2.5. Doña Prouhèze, die heroisch Wartende

Während Don Rodrigue einen langwierigen und schmerzlichen Lern- und Läuterungsprozess durchläuft, verkörpert seine Geliebte und Gegenspielerin Doña Prouhèze von Anfang an die im christlichen Wertekodex gebotene Haltung, die zu seinem – von Rodrigue gleichwohl unerkannten – Vorbild wird. Prouhèze ist sich, auch durch die Unterstützung ihres Schutzengels, schon sehr früh im Klaren über die mariologische Orientierung, die sie Rodrigue geben muss. Die Einsicht in das göttliche Gebot verwandeln ihre anfänglichen, dem Ehesakrament geschuldeten Skrupel, sich auf Rodrigue einzulassen, in einen unverrückbaren Entschluss, der zu einer attentistischen Haltung im Zeichen des Ausharrens und Wartens führt: Prouhèze unterlässt die ›gottlose‹ Tat, nämlich die fleischliche Vereinigung im Diesseits, hält die Trennung aus, gibt den Versuchungen Rodrigues nicht nach und vertraut auf die versprochene Vereinigung im Jenseits. Ergänzt wird Prouhèzes attentistischer Habitus allerdings durch aktives Handeln und Kämpfen, insofern sie sich kompromisslos ihrer geschichtlichen Aufgabe widmet, die sie im Kampf gegen den Islam sieht. Sie schiffet sich nach Mogador ein, um dort erstens ihren Einfluss auf den

abtrünnigen und zum Islam konvertierten Kommandanten Don Camille geltend zu machen und ihn an die spanische Krone zurückzubinden¹⁷⁵ sowie zweitens die Festung auch auf verlorenem Posten bis zu ihrem Tod zu verteidigen.¹⁷⁶ Rodrigue wiederum, der zwei Mal nach Mogador segelt, schickt sie mit den Worten »Je reste. Partez!« bzw. »Il n'y a plus personne qui vous appelle, partez«¹⁷⁷ fort und fordert ihn auf, es ihr gleich zu tun und das irdische Verlangen zugunsten der *agape* zu bezwingen.¹⁷⁸ Das relationale Verhältnis zu Rodrigue, der über weite Strecken des Dramas eben nicht wie Prouhèze in der Lage ist, über sein diesseitiges Selbst hinauszuwachsen, von dem sich Prouhèze mithin positiv abhebt und die das Leitbild verkörpert, demonstriert die exzeptionelle wie exemplarische Dimension ihres Glaubensattentismus innerhalb des Texts und impliziert eine heroische Komponente. Den Heldenstatus trägt die Protagonistin bereits im Namen, der ähnlich wie das französische Wort für »Heldentat« (»prouesse«) klingt. Weitaus bedeutsamer für die Heroisierung der Protagonistin sind zum einen Transgressivität und Agonalität, Opferbereitschaft und Pflichtbewusstsein, zum anderen die Bewahrung von Autonomie und Agency.

Auch wenn Prouhèze gegenüber Rodrigue sehr entschieden und gefestigt auftritt, so hadert sie im Geheimen stets mit sich. Ihr menschliches Begehren muss sie über die gesamte Dauer des Dramas stets aufs Neue bezwingen und Gott unterordnen. Die Bedeutung der inneren Kämpfe zwischen menschlichem Begehren und göttlichem Gebot für die Heroisierung der Protagonistin unterstreicht die Bezeichnung der Verlockungen als »Probe« (»épreuve«), die es zu bestehen gilt.¹⁷⁹ Zwei Mal erliegt Prouhèze der Versuchung und bittet Rodrigue um ein Treffen, zuerst noch in Spanien in der Mitte des ersten Tags (I,5), erneut in Mogador inzwischen im dritten Tag (III,10). Da Prouhèze durchaus um die Gefahr jener Reize sowie um ihre Schwäche weiß, ersinnt sie Strategien der Selbstbe-

175 Prouhèze zu Camille: »C'est moi ici qui vous empêche de faire tout le mal que vous voudriez. [...] L'important est que vous fassiez ce que je veux et depuis dix ans, oui, mis à part de temps en temps ces mouvements ridicules de votre humeur sauvage, / En gros je n'ai pas de reproches à vous faire et je crois que le Roi est content.« (Ebd., S. 833f.)

176 »Un château que le Roi vous a donné à tenir jusqu'à la mort.« (Ebd., S. 744)

177 Ebd., S. 768 und 850.

178 Vgl. ebd., S. 855–858, mit Bezug zur Türmetapher S. 857: »Ouvre et elle [cette joie] entrera. Comment faire pour te donner la joie si tu ne lui ouvres cette porte seule où je peux entrer?«

179 Vgl. ebd., S. 733 und 754.

herrschaft, um sich vor ihren Affekten zu schützen. Ihrem Aufseher Don Balthasar etwa berichtet sie von dem geplanten Treffen mit Rodrigue, in der Hoffnung, er möge sie aufhalten: »Je jure que je ne veux point faire le mal, c'est pourquoi je vous ai tout dit.«¹⁸⁰ Als sie sodann ihren Schuh in die Hände einer Marienstatue legt, ist hierin ein symbolischer Akt der Selbstbehinderung zu sehen:

Je me remets à vous! Vierge mère, je vous donne mon soulier! Vierge mère, gardez dans votre main mon malheureux petit pied! / Je vous préviens que toute à l'heure je ne vous verrai plus et que je vais tout mettre en œuvre contre vous! / Mais quand j'essayerai de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux!¹⁸¹

Prouhèzes innerer Konflikt zwischen Pflicht und Neigung wird zudem auf ihren Begleiter, den Schutzengel, projiziert. Insbesondere das Streitgespräch zwischen ihnen in der achten Szene des dritten Tags, in dem Prouhèze ihre Bedenken an ihrer Rolle in Rodrigues Erlösungsprozess äußert und ihrer Sehnsucht nach ihm sowie ihrem Unwillen zum Sterben Ausdruck verschafft, vom Schutzengel jedoch zurechtgewiesen, an ihre göttliche Berufung gemahnt und auf den Tod vorbereitet wird, versinnbildlicht die widerstreitenden Kräfte im Inneren der Protagonistin. Selbst als sich Prouhèze schon zum Sterben entschieden hat, das Rodrigues eitles Streben auslöschen und ihm den Weg zu Gott weisen wird, bestehen Überzeugung und Zweifel nebeneinander fort, wie die Auseinandersetzung mit Camille illustriert. Denn während Prouhèze vier Mal den Satz »Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue« wiederholt, erscheint auf ihrem Gesicht ein Licht (»cette lumière«), das ihre Verzichtsbereitschaft doch verrät.¹⁸² Gegenüber dem unverständigen Rodrigue bleibt sie stets standhaft und weist ihn, der sie bittet, am Leben zu bleiben, beharrlich ab:

LE VICE-ROI. Paroles au-delà de la Mort que je comprends à peine! Je te regarde et cela me suffit! O Prouhèze, ne t'en va pas de moi, reste vivante!

DOÑA PROUHÈZE. Il me faut partir.¹⁸³

180 Ebd., S. 681.

181 Ebd., S. 685f.; vgl. dazu auch Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin*, S. 87.

182 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 842f.

183 Ebd., S. 858.

Mit Agonalität und Transgressivität ist Prouhèzes fortwährender Kampf gegen innere Widerstände und äußere Versuchungen bezeichnet. Die damit einhergehende Opferbereitschaft um zweier höherer Aufträge willen, nämlich die Verteidigung der spanischen Festung sowie die Erlösung und Läuterung Rodrigues, zeigt sich in der Negation privaten, irdischen Glücks mit dem Geliebten, die bis zur Inkaufnahme des eigenen Tods reicht. In dem Maße, wie Prouhèze ihre menschliche Begierde mehrfach überwindet und sich bewusst zu ihrer Berufung bekennt, wird ihre Entscheidung zur freien Entscheidung, die eben nicht von außen bzw. von oben aufgezwungen ist, sondern aus Einsicht in den göttlichen Heilsplan und aus Überzeugung in seine Richtigkeit und Gerechtigkeit getroffen wird.¹⁸⁴ Indem sie letztlich den Verzicht unter ihren Willen subsumiert, synchronisiert sie das eigene Wollen mit demjenigen Gottes: »Ce que veut Celui qui me possède c'est cela seulement que je veux«.¹⁸⁵ In einer dialektischen Bewegung erreicht Prouhèze die größtmögliche Freiheit und ist doch eine Gefangene: »cette éternelle liberté dont je suis la captive«.¹⁸⁶ Frei und autark ist Prouhèze, weil sie sich vom irdischen Begehren löst, gefangen ist sie wiederum, weil sie dem göttlichen Gebot fortan genügen muss.¹⁸⁷

Das exzeptionelle wie exemplarische, zu Gott strebende Über-sich-Hin-auswachsen in der Selbstaufgabe, der Kampf gegen eigene Bedürfnisse im transgressiv-agonalen Modus, die doppelte Opferbereitschaft, das Pflicht-ethos sowie die Bewahrung ihrer Agency disponieren die Protagonistin von *Le soulier de satin* zur Heldin.¹⁸⁸ Die Heroisierung gründet dabei weniger auf einer konkreten Tat als vielmehr in ihrer Haltung bzw. ihrem Glaubensbekenntnis.¹⁸⁹ Zwar fließt auch die selbstlose und pflichtbewusste Verteidigung der Festung in die Heroisierung mit ein. Jedoch stehen die Taten selbst, die im Übrigen nie auf der Bühne gezeigt und nur in

184 Vgl. dazu auch Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 284f.; Lioure: *L'Esthétique Dramatique*, S. 548.

185 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 856.

186 Ebd.

187 So beschreibt sie Madaule: Paul Claudel, S. 111, als »prisonnière de son serment«, und Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 24, spricht von einem »emprisonnement volontaire«.

188 Für Lioure: *L'Esthétique Dramatique*, S. 532, besteht das Heroische zuvorderst im Kampf gegen die Verlockungen. Er macht folglich vor allem das agonale Moment stark.

189 Für Černý: *Le »Baroquisme« du Soulier de satin*, S. 489f., besteht das Heroische in dem Willen der Protagonistin. Auch er abstrahiert somit von einem tatorientierten Heldentum.

einzelnen Dialogpartien angedeutet werden, hinter den Beweggründen und dem inneren Konflikt zurück, welche die Gespräche der Figuren untereinander sowie die Aussagen der übermenschlichen Gestalten dominieren. Schon Prouhèzes eingeschränkter Bewegungsradius, der auf die Festung, die sie nur ein einziges Mal verlässt, limitiert ist, verschiebt den Fokus weg von militärischen Taten hin zur Auseinandersetzung mit sich selbst. Der (Glaubens-)Attentismus im katholischen Sinn bedeutet mithin vorrangig Unterlassen, Aushalten, Nicht-Aufgeben nach dem göttlichen Willen in der Erwartung des Jenseits, schließt nichtsdestoweniger aber auch tätiges Handeln mit ein, wie bereits anhand Rodrigues Missionierungsprojekts erläutert wurde. Aufgrund der Heroisierung sowie im Vergleich mit Don Rodrigue, der bis zum Schluss die Nichtigkeit alles irdischen (Macht-)Strebens sowie die Unhintergebarkeit der *divinitas* erkennt, präsentiert das Theaterstück die attentistische Haltung, wie sie Doña Prouhèze in ihrer unnachgiebigen Entsagung aus religiösem Eifer und gottesfürchtiger Schuldigkeit verkörpert, als Verhaltensideal. Der sich im Gegensatz dazu befindliche nichtattentistische Habitus Don Rodrigues wird hingegen abqualifiziert, weil sein Trieb nach Macht und Besitz erstens vergeblich ist, an anderen (politischen) Akteuren scheitern muss und letztlich zum Untergang des ›Helden‹ führt und weil er zweitens in der christlichen Welt des *Soulier de satin* sündhaft ist, impliziert der Herrschaftsgedanke doch anmaßende Selbstüberschätzung sowie die Abwendung von Gott.

VI.2.6. Der religiöse Attentismus als Appell

Die taxierende Auslotung zweier gegensätzlicher Haltungsoptionen – die eine attentistisch und jenseitsorientiert und deswegen gottgefällig, die andere nichtattentistisch, diesseits- bzw. machtorientiert und deswegen blasphemisch – ist in *Le soulier de satin* kein innertextliches, selbstbezogenes Spiel, sondern weist Appellcharakter auf und lässt sich nahezu als Handlungsdidaxe verstehen. Zum einen projizieren die in VI.2.2 benannten Anachronismen die im Text vermittelten Wertevorstellungen auf Claudels Gegenwart. Zum anderen deckt sich die von Claudel in *Le soulier de satin* anempfohlene Rückbesinnung auf die Religion, die durch die Überhandnahme irdischer Ambitionen verloren gegangen sei, mit den antimodernen Diskursen des *renouveau catholique*, den Claudel zeit seines Lebens offensiv vertrat. Das in *Le soulier de satin* monierte Streben nach irdischen,

materiellen Dingen ist für Claudel auch über den Dramentext hinaus gleichbedeutend mit dem Verlust christlich-religiöser Grundsätze. Materialismus und Unglaube, für die Don Rodrigue zunächst steht und die nach der Meinung des Autors auch die Gesellschaft seiner Zeit kennzeichnen, sind für den Katholiken zwei Seiten einer Medaille. In seinem exegetischen Bibelkommentar *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, an dem er zwischen 1928 und 1932 arbeitete und in dem er die ökonomischen und soziokulturellen Entwicklungen der Moderne in den Interpretamenten der biblischen Apokalyptik deutet,¹⁹⁰ charakterisiert Claudel die moderne Gesellschaft – ausgehend vom Buch Daniel – kurzerhand: »c'est qu'il n'y a pas de Dieu et que la matière est tout.«¹⁹¹ An anderer Stelle, in seinem philosophischen Dialog *Conversations dans le Loir-et-Cher*, entstanden zwischen 1925 und 1928, führt Claudel sein Unbehagen am Materialismus aus und macht ihn für die Verkümmern sozialer Bindungen – er spricht von »rabougrissement« und »dégénérescence«¹⁹² – verantwortlich. Da alle Verrichtungen und Dienste entpersonalisiert seien und in Geld aufgewogen würden, sei kein Platz mehr für Solidarität, Hilfsbereitschaft und Uneigennützigkeit.¹⁹³ Die religiöse Grundierung dieser Werte als christliche Karitas macht die darauffolgende Anrufung Gottes durch Furius, wohl Sprachrohr des Autors, sinnfällig:

On m'a ôté tous les moyens de remplir mon profond devoir envers Dieu et envers les hommes, cela en quoi personne en aucun temps et aucun lieu n'est capable de me substituer. Un singe dressé ferait la même chose que moi. Je ne suis plus qu'une organe mécanique et non plus un enfant de Dieu plein de besoins et de secours, débordant de nécessités et de ressources! On m'a ôté le Paradis terrestre qui est la possibilité de faire du bien sans salaire et par libre choix.¹⁹⁴

190 So erstaunt sich die Tochter: »Ce qu'il y a d'effrayant, c'est qu'en effet on dirait que l'Apocalypse a été écrite en vue de notre époque plus que de tout autre.« (Paul Claudel: *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*. In: *Œuvres complètes XXVI: Commentaires et exégèses* 8. Paris 1967, S. 145). Die Exegese ist gestaltet als ein Dialog zwischen dem erklärenden Vater und der fragenden Tochter.

191 Ebd., S. 132. Das gesamte sechste Kapitel von *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* (S. 113–133) ist diesem Themenkomplex gewidmet.

192 Ders.: *Conversations dans le Loir-et-Cher*. In: *Œuvres en prose. Préface par Gaëtan Picon. Textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Gaplérine*. Paris 1965, S. 667–819, hier S. 675.

193 Vgl. ebd., S. 685f.; vgl. ausführlicher Flood: *Pensée politique et imagination historique*, S. 167–169.

194 Claudel: *Conversations dans le Loir-et-Cher*, S. 686.

In seinen Schriften der 1920er-Jahre bleibt Claudel jedoch nicht bei dieser pessimistischen Moderne-Bilanz stehen, sondern sagt die Rückkehr des vermissten Gemeinschaftsgeists voraus. Tatsächlich verortet er die zeitgenössische Gesellschaft in einem Zwischenstadium, in dem Altes und Neues in unaufgelöstem Widerspruch nebeneinanderstehen: »Nous sommes à cheval entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore.«¹⁹⁵ Wie schon in *Le soulier de satin* diagnostiziert er in den *Conversations* einen »état de désordre«, der in Ordnung und Regelmäßigkeit übergehen werde.¹⁹⁶ So sei der für das gesellschaftliche Leben unabdingbare Gemeinschaftssinn zwar noch nicht voll ausgeprägt, doch zumindest in Ansätzen erkennbar.¹⁹⁷ Den aktuellen Zustand beschreibt Claudel in diesem Sinne als einen von erwartungsvoller Spannung:

Il est curieux cependant de voir vivre une si grande partie de l'Humanité dans cet état précaire, vigilant et suspendu, dans un état qui tient à la fois de l'exil et de l'attente.¹⁹⁸

Auch wenn Claudel konkrete Maßnahmen zur Stärkung der Gemeinschaft vorschlägt, wie etwa die Zusammenarbeit in Gewerkschaften oder das ehrenamtliche Engagement, so räumt er der Rückbesinnung auf den katholischen Glauben doch den Vorrang ein.¹⁹⁹ Ohne ihn sei ein echtes Zusammenleben – und damit die Überwindung der Übergangszeit – nicht möglich:

Et cependant qu'est-ce que le Christ a dit autre chose que ce devoir d'union et de rassemblement et de charité effective et continue? N'est-il pas écrit: Hors de l'Église point de salut? Tout le temps donc que nous sommes hors de l'Église, nous sommes hors du salut. Où c'est qu'il y a le moins d'union, où le moins d'amour, où le moins d'église, c'est là qu'il y a le moins de salut.²⁰⁰

Das klösterliche Leben der Mönche erhebt Claudel im Zuge dessen zum Vorbild einer künftigen, auf katholischem Glauben und christlicher Karitas fußenden Gesellschaft.²⁰¹

195 Ebd., S. 684.

196 Ebd., S. 690. Am Beispiel der Automobilindustrie der Jahrhundertwende veranschaulicht Claudel diese Bewegung von Unordnung zu Ordnung: Hatte anfangs ein chaotischer Haufen heterogener Gefährte die Boulevards bevölkert, reihten sich die Wagen nun in Reih und Glied (vgl. ebd., S. 690f.).

197 Vgl. ebd., S. 691.

198 Ebd., S. 791.

199 Vgl. Flood: *Pensée politique et imagination historique*, S. 169–174.

200 Claudel: *Conversations dans le Loir-et-Cher*, S. 719.

201 Vgl. ebd., S. 721.

Den zentralen Gehalt seiner *Conversations* setzt Claudel in seinem nur wenige Jahre zuvor erschienenen Stück *Le soulier de satin* mithin dramatisch um. Während Doña Prouhèze das Ideal repräsentiert, in dem Frömmigkeit, Opferbereitschaft, Selbstvergessenheit und Hingabe für den anderen als religiöser Attentismus zusammenfließen, verdichtet sich in Don Rodrigue die Zerrissenheit zwischen Altem und Neuem, zwischen Erde und Himmel, mit der Claudel eben auch die moderne Gesellschaft charakterisiert. Das offene Ende, das Rodrigue zum Warten zwingt, bevor es den Zusammenschluss mit dem Göttlichen einleitet, entspricht dem Provisorium, in das Claudel seine Epoche einordnet. In dieses Zeitregime webt sich zudem die Erfahrung des Ersten Weltkriegs ein. Denn wie Don Rodrigue hat auch die französische Gesellschaft einen Krieg gefochten, von dem sich Claudel eine kathartische Wirkung im Sinne einer katholischen Erneuerung erhoffte.²⁰² Wie bei Don Rodrigue zeitigte die Erfahrung in den Augen Claudels jedoch (noch) keine Wirkung. Sie wird im Drama über das Ende hinaus verschoben, in der Abhandlung in die Zukunft projiziert. Claudel überführt folglich nicht nur eine Niedergangsstimmung in sein Drama, sondern verarbeitet eine noch nicht in Erfüllung gegangene Hoffnung, deren Erfüllung aussteht. Am Beispiel seines Protagonisten gibt Claudel ein Verhaltensmodell vor, wie sich der ersehnten Synthese mit dem Göttlichen angenähert werden kann. Er verwandelt Rodrigue, sobald dieser Prouhèzes heroisch-attentistische Haltung imitiert, selbst zum nachahmenswerten Vorbild für das Publikum, weil dieser mit seinem Habitus, dem Glaubensattentismus, der in der Unterwerfung unter Gottes Führung sowie in der Erwartung der *divinitas* besteht, eine Option aufzeigt, wie die Übergangs- und Wartezeit mit Sinn versehen werden kann.

Darüber hinaus antizipiert Claudel in den *Conversations* wie auch in seinem Drama den globalen Siegeszug des Katholizismus, der fremde Religionen auf der ganzen Welt auslöschen und in die christliche eingliedern werde. So führt er in seinem Dialog aus:

Le monde tout entier a été mis entre nos mains, est-ce qu'il n'y a pas quelque chose à en faire, nos pas seulement pour notre utilité personnelle, mais pour la gloire de Dieu? Qu'elle sera belle, la destinée de ces hommes futurs qui pourront

202 Vgl. Alexandre: Paul Claudel en guerre, S. 65f.; Rambaud: Comprendre la guerre, S. 40f.

réunir en eux trois choses: la Foi, le Pouvoir et cette Joie intrépide qui bientôt transportera les montagnes et qui déjà nous transporte au-dessus d'elles!²⁰³

Wie oben erläutert, ist die katholische, koloniale Sendung Spaniens in *Le soulier de satin* untrennbar mit dem Schicksal der Hauptfiguren verwoben. Sie gelangt erst mit Don Rodrigues Läuterung zu ihrem Abschluss, wohingegen seine persönliche Irrfahrt mit Krieg, Aufruhr und Zerstörung korreliert. Der christliche Heilsprozess geht folglich mit einer Besinnung des Menschen auf sich selbst, d.h. auf die Bekehrung zum katholischen Glauben im Vertrauen auf eine göttliche Ordnung einher. Ein Engagement auf der Weltenbühne wird zwar nicht *per se* infrage gestellt, kann sogar Teil eines Glaubensattentismus sein, ist der Kultivierung eines katholischen Ethos im Eigenen allerdings nachgeordnet. Claudels Konvertierungseifer²⁰⁴ Freunden und Bekannten gegenüber lässt sich durchaus auch in diesem Sinne deuten, diene er vornehmlich der Wiederbelebung des katholischen Glaubens. Im Übrigen wird ja auch Rodrigue von Prouhèze konvertiert. Kurzum, es braucht eine innere Wandlung, die wiederum eine attentistische Haltung hervorbringt, die derjenigen Prouhèzes und Rodrigues am Ende gleicht, um der christologischen Heilsgeschichte sowohl innerhalb der Gesellschaft mit Bezug auf ein Gemeinschaftsideal als auch global im Hinblick auf die Verbreitung des Katholizismus den Weg zu bereiten. Wie die Parallelen zwischen Drama und Dialog indizieren, kritisiert Claudel in *Le soulier de satin* die säkularisierte Kultur seiner Gegenwart und konturiert eine Geisteshaltung – den religiösen Attentismus –, mit der die Menschen dem Zwischenstadium begegnen sollen und einer künftigen Gesellschaftsordnung entgegensetzen, ja entgegengehen können, in der sich der katholische Glaube und mit ihm ein ›besseres Europa‹ wie eine ›bessere Welt‹ wieder voll entfalten würden.

VI.3. Der heroische Attentismus im Kontext

Wie die Analysen von Hofmannsthals *Der Turm* und Claudels *Le soulier de satin* demonstrieren, entkoppelte sich die Denkfigur des heroischen Wartens, Ertragens, Aus- und Durchhaltens nach 1918 vom historischen

203 Claudel: *Conversations dans le Loir-et-Cher*, S. 810; vgl. dazu Flood: *Pensée politique et imagination historique*, S. 217f.

204 Zu ›Claudel convertisseur‹ vgl. Frédéric Gugelot: *La conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885–1935)*. Paris 1998, S. 456–464.

Ereignis des Ersten Weltkriegs und wurde umfunktionalisiert zu einer Form der Gegenwartsbewältigung. Beide Autoren inszenieren ihre Gegenwart, gespiegelt in einer historischen oder mythischen Vergangenheit, als ungeordnete Welt, in der sie einen Werteverfall auf politischem, gesellschaftlichem, kulturellem, moralischem oder metaphysischem Terrain beobachten. Auf die Epochenschwelle des Ersten Weltkriegs folgt in ihrer Perspektivierung eine Zwischenzeit, in der entweder ein neues politisches System noch nicht eingerichtet (Hofmannsthal) oder eine neue Gesellschaftsordnung noch nicht erreicht ist (Claudel). Das Überdauern der Gegenwart – das Zuwarten ohne jede teleologische Gewissheit (Hofmannsthal) oder das Erwarten eines künftigen Heils (Claudel) – werten sie zu einer weltanschaulich fundierten Haltung auf. Sie ist auf die Zukunft ausgerichtet, sodass die Gegenwart nur prospektiv ihren Sinn erhält. Unter Umständen kann dieser heroische Attentismus eine Antwort auf ein modernes Kontingenzbewusstsein sein, demzufolge autonomes Handeln zur Aporie und die Geschichte zur anthropomorphisierten Gegenspielerin wird (Hofmannsthal). Er kann aber ebenso der Einsicht in einen planvollen Lauf der Geschichte, die Komplizin sein muss, erwachsen (Claudel).²⁰⁵ Wie auch immer das Problem von Kontingenz und Notwendigkeit ausformuliert wird, der Befund bleibt der gleiche: Die Zeit der ›großen Männer‹ ist vorbei. Souveränität bewahrt sich der Held nicht mehr in Krieg und Abenteuer, sondern als Wartender.

Der heroische Attentismus als Gegenwartsbewältigung lässt sich natürlich nicht ohne Weiteres monokausal aus dem Weltkriegsdiskurs des heroischen Wartens und Durchhaltens ableiten. Im *Turm* und in *Le soulier de satin* spielen neben der Erfahrung des zurückliegenden Kriegs gleichfalls andere Kontexte wie z.B. die Krise der absolutistischen Macht und diejenige des katholischen Glaubens eine Rolle. Nichtsdestoweniger aktualisieren Hofmannsthal und Claudel ganz wesentliche Eigenheiten des heroischen Attentismus, wie er im Ersten Weltkrieg ausformuliert wurde, so die Priorisierung der Haltung gegenüber der Handlung und Eigenschaf-

205 An dieser Stelle gelangt Heinz Dieter Kittsteiners Modell einer sogenannten ›heroischen Moderne‹ (1880–1945), der »heroisch-leidend« standgehalten oder die »mit übermenschlichen Kräften« gebändigt werden muss, an seine Grenze, da er lediglich den Verlust eines historischen Telos ins Feld führt (vgl. Heinz Dieter Kittsteiner: Wir werden gelebt. Formprobleme der Moderne. Hamburg 2006, S. 44–53). Kittsteiner beschränkt sich in seiner Analyse auf Deutschland, für das seine Beobachtung sicherlich treffend ist, trägt anderen europäischen Ländern, die sich so nicht beschreiben lassen, indes nicht Rechnung; vgl. dazu auch Bröckling: Postheroische Helden, S. 110f.

ten wie Unerschütterlichkeit, Ausdauer, Selbstüberwindung sowie Unbedingtheit im Wollen und zugleich Schicksalergebenheit. Das Verhalten der Protagonisten lässt sich bis zu einem gewissen Grad in den Begrifflichkeiten der Heuristik beschreiben: Im agonal-transgressiven Modus stellt sich Sigismund nacheinander seinen Gegenspielern und verwehrt sich ihnen, wodurch er sich über die fremden Herrschaftsambitionen ermächtigt und selbstbestimmt über sein Schicksal verfügt; ebenso agonal-transgressiv überwindet Prouhèze innere Widerstände und Wünsche, opfert das eigene Glück kompromisslos ihrem Glauben und bestimmt durch ihre Entsagung exklusiv über ihr und Rodrigues Geschick. Die Berufung auf ein Pflichtethos, das ausschlaggebend für die Heroisierung in den Front- und Frauenstücken ist, ist mit religiöser Grundierung für Prouhèze handlungsleitend, wohingegen Sigismund keinem überindividuellen Prinzip folgt. Was den heroischen Attentismus als Gegenwartsbewältigung fundamental vom heroischen Attentismus als Leitdevise im Krieg unterscheidet, ist die Rücknahme der demokratischen Verteilung. Wo für den Krieg gemeine Soldaten und einfache Leute die Trägerschicht des Heroischen bilden, entwickelt sich der heroische Attentismus hier zu einer elitären Haltung. In beiden untersuchten Dramen geht es eben nicht um Kollektive, sondern um Einzelfiguren, die nur für sich stehen. Die Abstrahierung vom konkreten Weltkriegsgeschehen geht zudem mit der Rücknahme einer spezifischen Ästhetik, wie sie für die Warteszenarien an der Front und in der Heimat erarbeitet wurde, einher. Die Darstellung von Warten und Wartenden weicht zunehmend philosophisch grundierten Diskursen um Herrschaft, Politik, Religion, Moral usw.

Der Attentismus als heroische Strategie der Gegenwartsbewältigung ist in der westeuropäischen Theaterlandschaft der 1920er-Jahre indessen nicht unangefochten. Im Folgenden soll es darum gehen, kritische Stimmen (Kap. VI.3.1), Attentismusvariationen (Kap. VI.3.2) und Gegenentwürfe (Kap. VI.3.3) zu beleuchten, um den heroischen Attentismus in der Zwischenkriegszeit zu kontextualisieren.

VI.3.1. Kritik am Attentismus

Ernst Toller, der in seinem in Kap. V.1.3 besprochenen Heimkehrerdrama *Der deutsche Hinkemann* das schicksalergebene Abwarten der deutschen Nachkriegsgesellschaft andeutungsweise abwertet, weil es Verrohung und Segregation perpetuiert, verschärft seine Kritik am Attentismus in seiner

Spielart als Messianismus in der ebenfalls im Festungsgefängnis Niederschönfeld entstandenen Zeitsatire *Der entfesselte Wotan* (1923),²⁰⁶ die sich an die Form einer Sonate bzw. einer Sinfonie anlehnt und aus einem Vorspiel, *Wotanisches Impromptu*, und drei Sätzen, *Allegro*, *Andante* und *Scherzo Furioso – Rondo Finale*, besteht. Anhand des grotesken Aufstiegs des einfachen Friseurs Wotan zum angebeteten Direktor einer Auswanderungsgesellschaft demaskiert der Autor die Wirkmechanismen autoritärer Führerkulte und denunziert in diesem Zusammenhang attentistisch-messianische Sehnsüchte in der breiten Masse, die dem Auftritt der Führergestalt den Weg bereiten.²⁰⁷ Die in *Der entfesselte Wotan* porträtierte Gesellschaft ist in einer Wirtschafts-, Sitten- und Sinnkrise gefangen, sieht ihrem vermeintlich unausweichlichen Untergang entgegen und ist deswegen – nicht unähnlich dem Volk in Hofmannsthals *Turm* – unermüdlich auf der Suche nach einem Retter, einem »Lichtbringer«,²⁰⁸ wie es im Text heißt, auf den sie individuelle Sehnsüchte und Hoffnungen projiziert. So äußert Wotan, sich als neuen Cäsar imaginierend, auf dem Höhepunkt seines Erfolgs: »Ave Cäsar... [...] Die Menschheit lechzt nach dem Diktator. Wohl- an denn! Volk, du findest mich bereit.«²⁰⁹ Ohne Bedenken unterwerfen sich die Figuren der Komödie dem selbsternannten Helden, huldigen ihm feierlich und stellen sich mit ihrem Vermögen in seinen Dienst. Wotans Anhängerschaft, die sich vor allem aus dem Kleinbürgertum und dem

206 Ernst Toller: *Der entfesselte Wotan*. Eine Komödie. In: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe I: Stücke 1919–1923. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Peter Langemeyer und Thorsten Unger. Göttingen 2015, S. 235–275.

207 Mit den sozial- bzw. massenpsychologischen Konfigurationen beschäftigt sich ausführlicher Rosemarie Altenhofer: *Wotans Erwachen in Deutschland*. Eine massenpsychologische Untersuchung zu Tollers Groteske »Der entfesselte Wotan«. In: Bernd Urban/Winfried Kudszus (Hrsg.): *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretationen*. Darmstadt 1981, S. 233–255. Der Problemkomplex um Führerschaft und Gefolgschaft steht auch in anderen Arbeiten im Vordergrund, etwa in Stefan Neuhaus: *Strategien der Entmythologisierung in Ernst Tollers Komödien *Der entfesselte Wotan* und *Nie wieder Friede!** In: ders./Rolf Selbmann/Thorsten Unger (Hrsg.): *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*. Würzburg 2002, S. 169–183, sowie Reimers: *Das Bewältigen des Wirklichen*, S. 117–150. Zum Teil wird die Thematik als Auseinandersetzung mit dem Expressionismus analysiert: Hans-Jörg Knobloch: *Das Ende des Expressionismus*. Von der Tragödie zur Komödie. Frankfurt a.M. 1975, S. 93–107; Hermann Korte: *Die Abdankung der »Lichtbringer«*. Wilhelminische Ära und literarischer Expressionismus in Ernst Tollers Komödie »Der entfesselte Wotan«. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift – Neue Folge* 34 (1984), S. 117–132.

208 Toller: *Der entfesselte Wotan*, S. 259.

209 Ebd., S. 272.

Militär rekrutiert,²¹⁰ ist in der allgemeinen Orientierungslosigkeit erstens blind für die ideologischen Fallstricke des Führerkults und zweitens leicht manipulierbar. In ihrer messianischen Verblendung verkennen die »immer berauschten Bürger«²¹¹ – so nennt Toller sie im Personenverzeichnis – den Schwindel von Wotans größenwahnsinnigem Projekt, ebenso wie sie seinen eigentlichen Plan, nämlich die totalitäre Unterwerfung der gesamten Welt, nicht durchschauen. Indem Wotan in seinen öffentlichen Auftritten, die von seinem Assistenten Schleim regelrecht choreographiert werden, die Bedürfnisse des Publikums in Kleidung und Duktus bedient – mit der Gräfin Gallig spricht er »religiös«, mit dem Bankier Karauschen »materiell«, mit dem Korpsgeneral a.D. Stahlfaust »markig«, das »schlichte Volk« empfängt er nicht im Gehrock, sondern in einer »geflickte[n] Jacke«²¹² –, kann er seine Zuhörerinnen und Zuhörer nur allzu leicht für sich einnehmen. Auf den Gehalt seiner Ansprachen kommt es indes weniger an. Trotz oder besser gerade wegen der Vagheit seiner Versprechen, so führt Toller vor, affiziert Wotan sein Publikum und macht jeden Zuhörer und jede Zuhörerin glauben, gerade seine bzw. ihre Träume zu verwirklichen.²¹³ Die Inhaltsleere des Gesagten macht »das Bedürfnis nach autoritärer Führung«,²¹⁴ das Toller zwar humorvoll, doch nicht weniger dringlich anzeigt, sinnfällig. In der Tat handelt es sich bei der Komödie schon bei ihrer Entstehung 1923 bei Weitem nicht um ein unbefangenes Gedankenspiel, auch nicht nur um eine innerliterarische Auseinandersetzung mit dem »faschistoiden Potential[]«²¹⁵ expressionistischer Verkündungs- und Heilsvorstellungen bzw. des expressionistischen Messianismus. Vielmehr behandelt Toller mit dem Ruf nach einer charismatischen Führerfigur ein zeitgenössisches Phänomen, in dem er eine Gefahr für Partizipation und Demokratie erkennt. In einem Brief vom Juni 1923 schreibt er unter explizitem Verweis auf die Kriegserfahrung über Untertanen- und Mitläufergesinnung:

210 Zur Anhängerschaft vgl. auch Altenhofer: Wotans Erwachen in Deutschland, S. 248–251, sowie Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 123–125.

211 Toller: Der entfesselte Wotan, S. 238.

212 Ebd., S. 255; vgl. dazu auch Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 126.

213 Vgl. ebd., S. 138. Altenhofer: Wotans Erwachen in Deutschland, S. 251f., identifiziert Wotans phrasenhaftes Sprechen, das ihn zur Projektionsfläche macht, als zentralen Bestandteil von Massenmanipulation.

214 Ebd., S. 253.

215 Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 148.

Reaktion und Kleinbürgertum rufen heute mit der gleichen Inbrunst nach der Diktatur und meinen: einen Diktator mit unbeschränkter Machtfülle. Dieser Ruf ist Ausdruck einer seelischen Stimmung, die erschreckt, weil sie auch die Massen ergreift. (Man wartet in passiver Lethargie auf die Parole – ohne Parole wird weder gedacht noch gehandelt.) Der Wille zum Diktator ist Wille zur Selbstentmannung, zur Knechtschaft, oder, wie man es heute gerne nennt, der Wille zur Gefolgschaft.

Ist dieses Phänomen eine Folge des Krieges? Erst lehrte man den Soldaten, nicht selbst zu denken, nicht selbst einen Entschluß zu fassen, am Ende war er damit zufrieden. Ein Führer trägt die Verantwortung, gibt die großen und kleinen Befehle, und alles geht seinen Gang. Es ist bequem, verantwortungslos zu leben, ja sogar bequem, verantwortungslos zu sterben.

Wahre Demokratie ist unbequem, sie bedeutet intensive Teilnahme des Volks am öffentlichen Leben, Selbstverwaltung, Verantwortungsfreudigkeit jedes einzelnen.²¹⁶

Tollers Protagonist trägt deutliche Züge Wilhelms II., die sich in Aussehen (der kaiserliche Bart in der »Es ist erreicht«-Fassung) und Zitaten offenbaren.²¹⁷ In den Vornamen des Protagonisten – Wilhelm Dietrich – verbindet sich die Kaisergestalt zudem mit dem wilhelminischen Untertanen *par excellence*, Diederich Heßling aus Heinrich Manns Roman *Der Untertan* (1918): Führerschaft und Untertanengeist sind untrennbar miteinander verbunden.²¹⁸ Die in Rezeption und Forschung häufig konstatierten Parallelen mit Adolf Hitler wiederum sind vom Autor nicht unbedingt intendiert und wurden erst mit der deutschen Uraufführung der Komödie am 23. Februar 1926 an der Berliner Tribüne hergestellt.²¹⁹ Zwar legt die rechtsradikale, antisemitische und imperialistische Stimmung in *Der entfesselte Wotan* eine Verbindung zur aufschwingenden NSDAP durchaus nahe und auch der Führerkult, Wotans Großmachtphantasien sowie die

216 Brief von Ernst Toller an B. vom 28. Juni 1923. In: Toller: Sämtliche Werke III, S. 384. Die bei Intellektuellen der Weimarer Republik verbreitete messianische Sehnsucht nach einer Führergestalt ist in Ansätzen aufgearbeitet; vgl. dazu etwa die Aufsätze von Gerhard Kraiker: Rufe nach Führern. Ideen politischer Führung bei Intellektuellen der Weimarer Republik und ihre Grundlagen im Kaiserreich. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik 4 (1998), S. 225–273, und Klaus Schreiner: »Wann kommt der Retter Deutschlands?« Formen und Funktionen von politischem Messianismus in der Weimarer Republik. In: Saeculum 49 (1998), S. 107–160.

217 Vgl. Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 133f.

218 Vgl. Altenhofer: Wotans Erwachen in Deutschland, S. 239.

219 Vgl. Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 117. Erstmals inszeniert wurde *Der entfesselte Wotan* in russischer Sprache am 16. November 1924 in Moskau. Die deutschsprachige Erstaufführung fand wenig später am 29. Januar 1925 in Prag statt.

Theatralisierung der Politik wecken Assoziationen an Hitler.²²⁰ Jedoch ist diese Einschätzung maßgeblich von den Entwicklungen der späten 1920er- und vor allem der 1930er-Jahre gelenkt und sie verfälscht Tollers Blick auf seine Gegenwart um 1923.²²¹ Dass Toller bei seinem Protagonisten nicht (nur) ein historisches Vorbild wie Wilhelm II. oder womöglich Adolf Hitler im Sinn hatte, indiziert ein Brief an den Journalisten Gustav Mayer vom Februar 1921, in dem Toller seine Bedenken angesichts der »mannigfachen Bünde, besonders der pseudoreligiösen Bünde« äußert und Bezug nimmt auf »Propheten und Prediger«, die »in Massen durchs Land [ziehen]« und die Menschen zur Gefolgschaft als einer neuen Ersatzreligion verführen.²²² Zudem behandelt Toller die attentistisch-messianische Konfiguration in *Der entfesselte Wotan*, auch wenn sein Drama in Deutschland spielt und von der germanischen Mythologie überwölbt ist, als ein europäisches Phänomen. Nie ist die Rede nur von Deutschland, immer von Europa. Nicht Deutschland bildet das Telos von Wotans Streben, sondern Europa: »Der Erfolg bestätigt sich! Europa heftet sich an meine Fersen! Europa will sich drüben ein Stelldichein geben! Herr Schleim, Europa mag in Europa zugrunde gehn! Europa wird in der neuen Welt auferstehen!«²²³

So vernichtend Tollers Urteil des Attentismus bzw. Messianismus ausfällt, so unbestimmt belässt er die Alternative. Nur leicht klingt in *Der entfesselte Wotan* in den Worten eines jungen Arbeiters, der einzigen nicht-komischen Figur der Komödie, ein verantwortungsbewusstes, mündiges Ethos an: »Was liegt an *Eurem* Europa! Jedes Leichenfeld wird Brachfeld. Zum Brachfeld kommt der Pflüger...«²²⁴ Aktives, verantwortungsvolles Schaffen, nicht passives, messianisches Warten ist in *Der entfesselte Wotan*, wie schon in *Der deutsche Hinkemann*, Tollers Losung.

Eine ähnliche Kritik an Attentismus und Messianismus als Haltung der Masse formuliert auch Jules Romains in seiner Farce in drei Akten *Knock*

220 Vgl. ebd., S. 130.

221 Vgl. ebd., S. 131. So warnen etwa Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 93, und Korte: Die Abdankung der »Lichtbringer«, S. 118, vor einer voreiligen und anachronistischen Gleichsetzung Wotans mit Hitler.

222 Brief von Ernst Toller an Gustav Mayer vom 7. Februar 1921. In: Toller: Sämtliche Werke III, S. 314f., hier S. 315. Zu diesen sogenannten »Inflationsheiligen« vgl. die Studie von Ulrich Linse: Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre. Berlin 1983.

223 Toller: Der entfesselte Wotan, S. 258.

224 Ebd., S. 246 (Hervorh. i.O.). Das Drama ist »[d]en Pflüger« (ebd., S. 237) gewidmet. Die Pflugmetapher findet sich bereits in dem in Kap. V.1.3 zitierten Brief an Tessa und meint ein gesellschaftspolitisches Engagement.

ou le triomphe de la médecine,²²⁵ am 15. Dezember 1923 in Paris uraufgeführt. In dem Lustspiel in der Tradition Molières (*Le médecin malgré lui, Le malade imaginaire*) macht ein Arzt mit fragwürdiger Ausbildung die eigentlich gesunden Bewohner des Städtchens Saint-Maurice geschickt zu Dauerpatienten, zwingt sie in ein Abhängigkeitsverhältnis und sichert sich – neben den finanziellen Gewinnen – Macht und Einfluss innerhalb der Gemeinde. Romain verfährt dabei ähnlich wie Toller und entlarvt die auf Manipulation und Suggestion beruhenden Strategien, mit denen sich der Betrüger zum Führer aufschwingt. Jener Dr. Knock inszeniert sich als Autorität auf dem Gebiet der Medizin, etwa mithilfe von Aufklärungskampagnen über omnipräsente Krankheitserreger oder durch die Verwendung von Fachvokabular, und schürt unablässig die Angst vor Krankheiten, so dass er den ›Patienten‹ falsche Diagnosen weismachen kann. Insofern der ausbrechende Wahn um Krankheit und Behandlung in *Knock* das gesamte Leben in der Gemeinde dominiert und die Medizin zu einer neuen Ideologie avanciert, erweist sich die Komödie, ebenso wie *Der entfesselte Wotan*, als Allegorie auf Führerkulte und Massenpsychosen. Die Kritik zielt dabei ebenso auf den Machtwillen des Betrügers wie auch auf das blinde Vertrauen der Städter.²²⁶

VI.3.2. Variationen des Attentismus

Über Hofmannsthal und Claudel hinaus konturieren weitere Theater-schaffende, auch aus Ländern, die nicht unmittelbar in die Kampfhandlungen involviert waren, die Gegenwart als eine Umbruchs- oder Übergangsphase, schlagen dabei aber andere Möglichkeiten des Umgangs vor. Die Zugänge reichen von unterschiedlich stark ausgeprägten Attentismusvariationen (Romain Rolland, Pío Baroja) bis hin zu radikalen Gegenentwürfen (s. Kap. VI.3.3).

Romain Rolland wählte, um über seine Zeit zu reflektieren, die Französische Revolution. Zwischen 1898 und 1939 verfasste er einen achteiligen Dramenzyklus, der zwar die Revolution mitsamt Vorgeschichte und Folgen zum Gegenstand hat, aber stets auf seine Gegenwart bezogen

225 Jules Romain: *Knock ou le triomphe de la médecine*. Trois actes. Paris 1972.

226 Vgl. dazu Ece Korkut: La construction d'un ethos manipulateur: *Knock ou le triomphe de la Médecine*. In: *Synergies Turquie* 12 (2019), S. 103–119; Edward Ousselin: *Knock: de guérisseur à dictateur*. In: *Dalhousie French Studies* 71 (2005) S. 91–102.

bleibt.²²⁷ In den Zyklusteilen der 1920er-Jahre verarbeitete Rolland die innereuropäischen Konflikte der Nachkriegszeit. Er, der schon während des Kriegs aus dem Schweizer Exil heraus zur Überwindung der Animositäten eine Rückbesinnung auf gemeinsame europäische Werte und Traditionen gefordert hatte, appellierte auch nach 1918 eindringlich an Intellektuelle und Kunschtchaffende der Nachbarstaaten, sich aktiv für ein friedliches Europa einzusetzen.²²⁸ Die Idee einer transnationalen Verständigung veranschaulicht er u.a. in seinem Dreiakter *Les Léonides* (1928),²²⁹ der als Epilog den Zyklus abschließt und im Herbst 1797 in Solothurn am Fuße des Jura spielt. Rolland gestaltet darin die Versöhnung einstiger Widersacher, des Prince de Courtenay, Repräsentant der Aristokraten, und des Juristen Mathieu Regnault, Vertreter der Jakobiner, im Schweizer Exil als Leidens- und Landesgenossen.²³⁰ Eine Beziehung von *Les Léonides* zum Weltkriegsgeschehen und zur Nachkriegszeit liegt erstens nahe, weil Rolland, wie viele andere französische Intellektuelle, den Krieg, noch während er anhielt, mit der Französischen Revolution in ein Verhältnis gesetzt hatte (»Ideen von 1789«).²³¹ Zweitens ist der soziale bzw. ideologische Konflikt in *Les Léonides* insofern auch ein nationaler, als der Sohn des Prinzen und Regnault in zwei verschiedenen Lagern während der Koalitionskriege kämpften, der eine in der Armee der Emigranten aufseiten der österreichisch-preußischen Koalitionstruppen, der andere mit den französischen Revolutionstruppen. Relevant im Hinblick auf den Attentismus ist Rollands Text zum einen, weil der Autor seine Protagonisten

227 Zur Aktualität von Rollands Revolutionsdramen vgl. die umfassende Untersuchung von Marion Denizot: *Le Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national. Paris 2013.

228 Ausführlicher David James Fisher: Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement. Berkeley u.a. 1988, S. 38–48, 51–53 und 61–64.

229 Romain Rolland: *Les Léonides*. Bois gravés de Lucien Boucher. Paris 1928. Das Drama wurde in Frankreich nie aufgeführt.

230 So argumentiert auch Denizot: *Le Théâtre de la Révolution*, S. 92: »La pièce et le cycle se terminent par un acte de réconciliation entre ennemis d’hier, transposant à l’époque révolutionnaire l’appel lancé par Rolland quelques années plus tôt à l’Europe tout entière.« Andere lesen *Les Léonides* eher im Kontext von Rollands Hinwendung zum Sozialismus sowie seines Interesses an der Russischen Revolution und dem Bolschewismus (z.B. Fisher: Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement, S. 209–214).

231 Vgl. Jörn Leonhard: »Ihr seid besiegt noch vor der Niederlage«. Schriftsteller im Ersten Weltkrieg zwischen Euphorie und Desillusion. In: Werner Frick/Günter Schnitzler (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste*. Freiburg u.a. 2017, S. 27–52, hier S. 37.

in Wartestellung präsentiert. Als Exilanten sind sie aus politischen und militärischen Handlungsfeldern ausgeschlossen (»La mienne [mon affaire] est, pour l'instant, de cultiver mon champ. C'est le seul champ d'action qui me reste«²³²), sodass die beiden Figuren nur abwarten und hoffen können, Alliierte und Franzosen mögen sich allmählich aufreiben, was ihre Lage sichern würde: »Nous attendons qu'ils se dévorent.«²³³ Bis dahin führen sie ein Geflüchtetendasein in der neutralen Schweiz, die im Zuge der Gefahr – Frankreich will die Ausweisung erzwingen und droht mit einem Einmarsch – einer Insel des Friedens inmitten einem Meer aus Feinden gleicht: »nos petits Etats [...] qu'encerclé un océan d'ennemis, [...] un îlot; et tout autour, la guerre.«²³⁴ Dieses räumliche Setting erinnert durchaus an die Frontstücke rund um den Topos des verlorenen Postens, in denen die feindliche Armee näher rückt, während die Kombattanten den Unterstand nicht verlassen können. Signifikant ist das Drama zum anderen, weil Rolland über die Rolle seiner beiden Protagonisten in einer Umbruchszeit reflektiert. Der Prince de Courtenay konstatiert mithin den endgültigen Untergang seiner Welt, der Monarchie (»Mon Roi est mort; et mort, le monde où j'ai vécu«²³⁵), und auch Regnault muss sich damit abfinden, dass die Zeit der Jakobinerherrschaft vorüber ist. Nichtsdestotrotz verfallen sie angesichts des unaufhaltsamen Geschichtsprozesses und trotz ihrer Ohnmacht nicht in Lethargie, sondern sehen ihre Aufgabe darin, das jeweils Eigene bestmöglich zu bewahren und in die neue Zeit hinüberzuretten. Der titelgebende Meteorstrom ist das heroische Sinnbild ihrer versinkenden Welt, deren Reste, zu denen sie selbst gehören, sich in die neue Ära verstreuen:

Les Léonides!... L'artificier du ciel, Novembre, jette à poignées le grain d'or dans la nuit... Oui, ce sont les débris d'une constellation, la poussière héroïque d'un monde détruit, du Lion. [...] Nous sommes peut-être faits pour être dispersés à tous les coins de la terre, afin que se propagent notre sang et notre pensée... Eh bien, nous sommes prêts!²³⁶

In brüderlicher Versöhnung wollen Courtenay und Regnault ihr Andenken sichern, ohne dabei dem Neuen den Weg zu versperren. Sie erklä-

232 Rolland: Les Léonides, S. 41. Die Worte legt Rolland dem Prince de Courtenay in den Mund.

233 Ebd., S. 48.

234 Ebd., S. 36.

235 Ebd., S. 41.

236 Ebd., S. 203.

ren ihre Bereitwilligkeit (»nous sommes prêts«), Medium der Geschichte zu sein, und stilisieren ihr Vermächtnis zu Saatkörnern, aus denen die Zukunft erwachsen wird.²³⁷ Saat- und Erntebilder durchziehen den Text und illustrieren die dialektische Bewegung von Vergehen und Fortbestehen:

Mais que je [le Prince] les [nos semailles] récolte ou non, je suis certain que ces blés, mon fils et moi, nous les avons semés. Ce que j'ai fait est fait. On ne peut me l'enlever.²³⁸

In diesem Sinne also lässt sich die auf die Zukunft gerichtete Haltung der beiden Protagonisten in Rollands *Les Léonides* als attentistisch bezeichnen. Doch handelt es sich nicht nur um ein souveränes Zuwarten während einer Umbruchsphase, sondern impliziert ein gewisses Geöffnetsein, in dem Vergangenheit und Zukunft eine erträgnisreiche Synthese eingehen.

Eine ähnliche Haltung, die zuvorderst auf die Bewahrung des Alten zielt, formuliert auch Pío Baroja in *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922).²³⁹ Bei seinem Theaterstück, das wegen des umfangreichen Nebentexts, in dem der Autor vor allem die baskische Landschaft in lyrischen Passagen beschreibt, wohl eher als Lesedrama gedacht ist und sich nur bedingt zur Aufführung eignet, handelt es sich um eine Art baskisch-mythisches Spiel zu Ehren des Baskenlands mit all seinen Traditionen, Mythen und Riten, die durch den Triumphzug des Christentums in Europa verloren gingen. Situiert ist die Handlung im Frühmittelalter, möglicherweise im siebten Jahrhundert, zur Zeit der christlichen Erschließung des Baskenlands,²⁴⁰ und sie erstreckt sich auf über fünfzehn Jahre. Im Mittelpunkt steht der titelgebende Protagonist Jaun, Held, Krieger, Abenteurer und Dorfvorsteher in Alzate, der sich in der Auseinandersetzung mit dem Katholizismus, der dogmatisch die eine und einzige Wahrheit verbürgen will, selbst auf die Suche nach der Wahrheit begibt. Sein Bücherstudium unter der Aufsicht des scholastischen Möchtegerngelehrten Macrosophos entfremdet ihn einerseits von sich selbst und seiner anvertrauten Lebenswelt und bringt andererseits nicht die ersehnte Erkenntnis.²⁴¹ An dieser Stelle soll es jedoch nicht um den philosophischen Skeptizismus, Pessimismus und

237 Vgl. dazu auch Jessica Wardhaugh: *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870–1940*. Active Citizens. London 2017, S. 239.

238 Rolland: *Les Léonides*, S. 41. Weitere Okkurrenzen ebd., S. 174f. und 201f.

239 Pío Baroja: *La leyenda de Jaun de Alzate*. In: *Obras Completas IV*. Madrid 1948, S. 1099–1173.

240 Vgl. José Carlos Mainer: *Pío Baroja*. Madrid 2012, S. 244.

241 Goethes *Faust* steht hier freilich Pate (vgl. dazu ebd., S. 243f.).

Atheismus Barojas gehen, der seinen stärksten Ausdruck wohl in seinem Roman *El árbol de la ciencia* (1911) findet,²⁴² sondern um Fragen des Übergangs. Denn auch *La leyenda de Jaun de Alzate* spielt in einer Phase des Umbruchs, in der die alten, baskischen Traditionen zwar noch gepflegt werden, die Moderne in Form des Christentums aber bereits Einzug hält und droht, die baskische Lebenswelt zu verdrängen. In fünf Teilen, die durch ihre Überschriften mehr an Romankapitel als Akte erinnern, stellt Baroja ihr allmähliches Verschwinden zugunsten christlicher Praktiken dar. Bezeichnenderweise spielen die einzelnen Abschnitte selbst während kalendarischer oder diarischer Übergangszeiten, nämlich in Herbst und Winter sowie am Abend oder in der Nacht, manches Mal auch am Morgen. Elemente der baskischen Natur, Kultur und Mythologie wie der Fluss Bidasoa und der Berg Larrún, der Chor der baskischen Geister (›Coro de espíritus vascos‹), das Glühwürmchen und die Möwe, Sirenen und Hexen, Matrosen und Schmuggler verselbstständigen sich und treten im Text als Sprecher auf, um ihre Verwicklung in der Geschichte anzuzeigen und eine melancholische Stimmung zu schaffen. In einem Zwischenspiel (*intermedio*), das dem ersten Teil vorangestellt ist und sich am Ende aller Teile wiederholt (nicht im fünften, dafür aber im Epilog, überschrieben als *Adiós final*), ruft ein Chor den von den Basken verehrten Donnergott Urtzi Thor an, der sich schwermütig in den Norden verabschiedet, da er, wie er in IV,21 (*La Queja de Urtzi Thor*) beklagt, von den Menschen verlassen wurde:

Ahora los hombres me abandonan. El culto semítico de Jehove penetra por todas partes, y tengo que retirarme. [...] Yo no puedo mendigar. ¿No me queréis? Me iré, me embarcaré y desapareceré en los mares polares, en donde reina el sol de medianoche.²⁴³

Die katholische Religion, wie sie in *La leyenda de Jaun de Alzate* mit ihrem orthodoxen Wahrheitsanspruch gezeichnet ist, toleriert keinen anderen Glauben neben sich und sagt dem baskischen, paganen Brauchtum den Kampf an, wie u.a. ein Gespräch zwischen Jaun und dem Pater Prudencio eindrücklich vorführt:

242 Vgl. dazu Sofia Sogos: *El árbol de la ciencia e La leyenda de Jaun de Alzate: L'espressione del pessimismo* in Pío Baroja. Bonn 2017, zu *La leyenda de Jaun de Alzate* S. 97–115, bes. S. 110–115. Diese Themen dominieren die sehr überschaubare Forschung zur *Leyenda*.

243 Baroja: *La leyenda de Jaun de Alzate*, S. 1161f.

VI.3. Der heroische Attentismus im Kontext

JAUN.	¿Te asombras de que no queramos someternos?
PRUDENCIO.	Sí; me asombro de que no queráis someteros a un orden superior.
JAUN.	¿A qué orden?
PRUDENCIO.	Al de Dios.
JAUN.	¡Sois de una intransigencia tan bárbara los cristianos!
PRUDENCIO.	¡No vamos a ser intransigentes, si tenemos la verdad! Toda la verdad está en la Iglesia. La verdad que no está en la Iglesia no es verdad.
JAUN.	¿Ni lo de la ciencia tampoco?
PRUDENCIO.	Tampoco.
JAUN.	¿No aceptáis colaboración ni en el conocimiento ni en la creencia?
PRUDENCIO.	Todo está dicho: no hay más que obedecer.
[...]	
JAUN.	Así que de nuestras costumbres, de nuestras ideas antiguas, ¿no ha de quedar nada?
PRUDENCIO.	Nada. Como ha dicho San Eloy, obispo de Noyon, en su plática <i>ad omnem plebem</i> , hay que apartarse de todas las costumbres paganas, no hay que pensar en el sol ni en la luna, ni observar los solsticios, ni bailar, ni cantar el día de San Juan, porque todas estas prácticas son obras del demonio. ²⁴⁴

Dass das Christentum keine Veränderung zum Besseren bewirkt, auch wenn sich ganze Dörfer im Baskenland zu ihm bekennen, daran lässt der Text keinen Zweifel. So feiert er vor allem im ersten Teil (*Vida tranquila*) die baskische Lebensweise, nach der die Menschen in Harmonie mit der Natur, in Gemeinschaft und voller Freude leben: »¡Bebed, cantad, bailad, amigos! La vida es corta y la juventud se pasa pronto«²⁴⁵ lautet ihre Lebensphilosophie, und konsequenterweise beginnt *La leyenda de Jaun de Alzate* mit einem Fest (I,1–I,3). Das Drama wiederum beschließen der Tod und die Beerdigung des Protagonisten, die den Untergang des Baskentums symbolisieren. An die Stelle von Naturverbundenheit und Bescheidenheit sind imposante, aber unpersönliche Bauwerke und Artefakte wie Kirchen, Klöster, goldene Kelche und feine Kleider getreten,²⁴⁶ und die Sprache des Christentums, das Latein, befällt und entstellt baskische

244 Ebd., S. 1146f.

245 Ebd., S. 1108.

246 Vgl. ebd., S. 1112.

Sprachformeln in den traditionellen Riten.²⁴⁷ Am Ende der *Leyenda* hat der katholische Glaube die einheimische Kultur nahezu vollständig verdrängt.²⁴⁸

Als einzige Möglichkeit, dem Triumphzug des Christentums Einhalt zu gebieten, präsentiert Baroja die Weigerung gegenüber dem neuen Glauben und das Festhalten an den alten Traditionen. Während sich nach und nach Familie, Freunde und Bekannte zum katholischen Glauben bekehren, zuerst Jauns Tochter, Schwester und Schwager, später auch seine Frau und selbst der Priester Arbelaíz, hält der Protagonist, gleichwohl von Zweifeln geplagt, bis zum Schluss an dem baskischen und paganen Ordnungssystem fest. An drei Stellen im Text bekundet er seinen Entschluss *expressis verbis*: »Yo me opondré con toda mi fuerza, aunque mi fuerza no sea mucho«; »Yo no me someteré, a no ser que esté convencido«; »Yo no cederé.«²⁴⁹ Die Verben (»oponerse«, »no someterse«, »no ceder«) verbürgen einerseits Jauns Entschlusskraft und Standfestigkeit gegen den Druck durch die Repräsentanten des Katholizismus und implizieren andererseits eine statische Form des Widerstands, die nichts mit aktiver Gegenwehr zu tun hat, sondern die trotzig Besinnung auf das Eigene meint. Jaun weiß, dass er gegen das Christentum kaum etwas ausrichten kann und dennoch stemmt er sich dagegen. Und auch wenn Jauns Verhalten den Vormarsch des Christentums letzten Endes nicht aufhalten kann, so kann er ihn doch verlangsamen und baskische Elemente in die neue Religion einweben. Seine Leiche wird am Ende des Dramas zwar nach christlichen Riten und auf einem Friedhof bestattet, jedoch wurden zuvor, so wird im Epilog berichtet, heimlich Zeremonien der alten Religion abgehalten.²⁵⁰ Wie die beiden Emigranten in Rollands *Les Léonides* also sieht Jaun dem unaufhaltsamen Kommen des Neuen entgegen, wie die beiden entscheidet er sich nicht für ein nur passives Zuwarten, sondern bewahrt aktiv die baskischen Werte vor ihrem Untergang. Rolland wie Baroja formulieren mithin eine Spielart des Attentismus, die auf mehr Steuerung basiert als bei Hofmannsthal und Claudel.

247 Vgl. ebd., S. 1150–1153.

248 Zu Barojas Kritik am Katholizismus vgl. Jesús María Lasagabaster: »El amo de la jaula«. El pensamiento religioso de Pío Baroja. In: *Ilu* 2 (1997), S. 75–97, sowie mit Bezug auf *La leyenda de Jaun de Alzate* Sogots: *El árbol de la ciencia* e *La leyenda de Jaun de Alzate*, S. 107–110.

249 Baroja: *La leyenda de Jaun de Alzate*, S. 1112, 1144 und 1148.

250 Vgl. ebd., S. 1172.

Obwohl *La leyenda de Jaun de Alzate* im Mittelalter spielt, weist das Drama über die dargestellte Zeit hinaus. Eine überhistorische Dimension erhält das Geschehen zum einen durch die unrealistische Gestaltung, zum anderen durch die überzeitliche Integration ganzer Epochen und Jahrhunderte in den Text. So zählen der Fluss Bidasoa in III,2 und der Berg Larrún in IV,15 Ereignisse und Menschen auf, die sie beobachtet haben, beginnend bei Königen des Mittelalters, über die Protagonisten der Französischen Revolution und der carlistischen Bewegung in Spanien bis hin zu Politikern des 20. Jahrhunderts.²⁵¹ Worauf genau Baroja mit seiner *Leyenda* abzielt, darüber informiert ein dem Damentext vorangestellter Prolog, überschrieben mit *Habla el autor*. Der implizite Autor wendet sich darin an ein implizites Publikum und erläutert sein Vorhaben: »cantar esta tierra y este río«.²⁵² Tatsächlich vollzieht der Autor, indem er das Drama schreibt, die gleiche Bewegung wie sein Protagonist. Er will die baskische Natur und Kultur preisen, bevor sie vollständig aus dem kollektiven Gedächtnis verschwindet:

Antes que llegue la época en que las presas y los saltos de agua hayan desfigurado definitivamente el Bidasoa, el pequeño río de nuestro pequeño país; antes que los postes sustituyan a los árboles y las paredes de cementos a los setos vivos, y los tornillos a las flores; antes que no queden más leyendas que las de las placas del Sagrado Corazón de Jesús y las de la Unión y el Fénix Español, quiero cantar nuestra comarca en su estado natural y primitivo y expresar, aunque sea de una manera deficiente y torpe, el encanto y la gracia de esta tierra dulce y amable.²⁵³

Vor dem Hintergrund der unaufhaltsamen industriellen und wirtschaftlichen Moderne macht Baroja auf die Bedeutung der alten Bräuche für die baskische Identität aufmerksam und darauf, wie schützenswert diese seien in Anbetracht des Wandels.²⁵⁴ Übertragen auf das Verhältnis zwischen Spanien und Europa, welches das Schaffen Barojas wie dasjenige der Autoren der *generación del 98* dominiert, referenziert das Theaterstück letztlich die Frage, welche die *noventayochistas* seit dem *desastre* 1898 – der Niederlage im Spanisch-Amerikanischen Krieg sowie dem Verlust der letzten Kolonien – umtrieb: Wie dem Niedergang Spaniens ein Ende bereiten und den Entwicklungsrückstand verglichen mit anderen europä-

251 Vgl. ebd., S. 1131f. und 1160.

252 Ebd., S. 1101.

253 Ebd., S. 1103.

254 Vgl. auch Nancy Norris: Temas vascos en *La leyenda de Jaun de Alzate*. In: Journal of the Society of Basque Studies in America 11/12 (1991/1992), S. 37–45, hier S. 42.

ischen Ländern aufholen, bei gleichzeitiger Bewahrung des historischen, kulturellen Erbes Spaniens? Die Antwort fällt in *La leyenda de Jaun de Alzate* freilich pessimistisch aus, steht am Ende doch die schrittweise Auslöschung des Autochthonen.

Wie sehr der Erste Weltkrieg diese Diskussionen und Reflexionen der *noventayochistas* befeuerte, lässt sich nur schwer ermitteln. Dass der Erste Weltkrieg jedoch auch im neutralen Spanien weitreichende Auswirkungen auf Kultur und Mentalität zeitigte, ist spätestens seit Maximiliano Fuentes Coderas Studie (2014) umfänglich belegt.²⁵⁵ Folgt man seinen Ausführungen, dann wurde der Erste Weltkrieg durchaus auch in Spanien als Epochenschwelle wahrgenommen.²⁵⁶ Robert G. Mowry führt wiederum Belege von Zeitgenossen an, die den Ersten Weltkrieg als den Beginn einer neuen Ära begrüßten. Luis Bello, Schriftsteller, Journalist und Pädagoge, erklärt: »para todo Europa, para todo el mundo, beligerante o neutral, comienza en Agosto del 14 un periodo histórico nuevo«, und Azorín (d.i. José Martínez Ruiz) sagt vorher: »De estos días tremendos va a datar una época nueva en el mundo.«²⁵⁷ Für die *noventayochistas*, wie auch für die Autoren der *generación de 1914*, so Fuentes Codera, sei die von ihnen anvisierte *regeneración* Spaniens nach dem Krieg noch nicht abgeschlossen,²⁵⁸ und somit bestand das Problem über Spaniens Zukunft insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem Rest Europas nach dem Krieg fort. Baroja wiederum sah in der Nachkriegszeit eine Phase des Verfalls, wie schon ein Blick auf die Titel bzw. Untertitel eines Romans und einer Romantrilogie verrät: *La sensualidad pervertida* (1920) ist unterschrieben mit »ensayos amorosos de un hombre ingenuo en una época de decadencia« und die Werke *El gran torbellino del mundo*, *Las veleidades de la fortuna* und *Los amores tardíos* fasst er unter der sprechenden Überschrift *Agonías de nuestro tiempo* (1926) zusammen.

255 Maximiliano Fuentes Codera: España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural. Prólogo de José Álvarez Junco. Madrid 2014.

256 Vgl. ebd., S. 34.

257 Zit. nach Robert G. Mowry: La generación del 98 frente a la primera guerra mundial. In: Boletín de la Real Academia de la Historia 171 (1974) 3, S. 523–574, hier S. 570.

258 Vgl. Fuentes Codera: España en la Primera Guerra Mundial, S. 219.

VI.3.3. Gegenentwürfe zum Attentismus

Eine weitere Möglichkeit, dem Umbruch zu begegnen, bestand im aktivistischen Ruf zur Tat, zum eigenverantwortlichen Kampf für eine bessere Welt. Sehr bald nach Kriegsende, teilweise auch noch während der Kriegsjahre, propagierten in Deutschland gerade expressionistische Autoren ein Programm der Erneuerung von Mensch und Gesellschaft *qua* Revolution hin zu Pazifismus, Gemeinschaft und Gerechtigkeit, ohne ihre Gegenwart indes als Interregnum zu reflektieren. Dabei verbanden sie ihre Ideen nicht selten mit der Utopie einer gewaltlosen Revolution, in der die Tat einer inneren Wandlung nachgeordnet ist, so beispielsweise Ludwig Rubiner in *Die Gewaltlosen*, verfasst 1917/18, erschienen 1919, uraufgeführt postum am 22. Mai 1920 im Neuen Volkstheater in Berlin, oder Ernst Toller in *Masse Mensch*, entstanden 1919 und uraufgeführt am 15. November 1920 in einer geschlossenen Veranstaltung im Nürnberger Stadttheater. Aktivistische Handlungskonzepte finden sich jedoch nicht nur in den Dramen des ohnehin von einer weitreichenden Aufbruchstimmung geprägten Expressionismus. In Spanien etwa schrieben sich die Dichter der *generación de 1914* (z.B. José Ortega y Gasset oder Manuel Azaña) sowie die politischeren Schriftsteller der *generación del 27* (z.B. Rafael Alberti oder Luis Cernuda) (revolutionären) Aktivismus und politische Teilhabe auf ihre Fahnen. So greift der Theaterautor Federico García Lorca in seiner volkstümlichen *Romance* – eine typisch spanische, balladenhafte Gedichtform, in Versen und drei Bildern – *Mariana Pineda*,²⁵⁹ entstanden in den Jahren zwischen 1923 und 1925, uraufgeführt am 24. Juni 1927 im Teatre Goya in Barcelona, auf einen historischen Stoff um eine heroische Figur zurück, um einen von einem liberalen und republikanischen Gedanken getragenen Widerstand gegen die Tyrannei zu inszenieren. Er gestaltet darin die letzten Tage und den Märtyrertod der gleichnamigen andalusischen Volksheldin und Rebellin gegen den absolutistischen König Fernando VII. in nachnapoleonischer Zeit. In seiner Komposition orientiert er sich dabei nicht an historischen Fakten, sodass der Text eine überhistorische Dimension erhält und somit auch García Lorcass Gegenwart adressiert oder zumindest adressieren kann.²⁶⁰ In ungereimten und unregelmäßigen

259 Federico García Lorca: Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas (1927). In: Obras completas V. 4. Aufl. Buenos Aires 1949, S. 131–254.

260 Über die politische Intention des Autors lässt sich streiten, da García Lorca sich weit von der historischen Person entfernt und das heroische Handeln seiner Protagonistin

Versen *de arte mayor*, d.h. mit mehr als acht Silben, kündigt Pedro, einer der Rebellen, an, dass es nun Zeit sei, das Übergangsstadium gewaltsam zu überwinden und der nahenden Zukunft Tür und Tor zu öffnen:

No es hora de pensar en quimeras, que es hora
de abrir el pecho a bellas realidades cercanas
de una España cubierta de espigas y rebaños,
donde la gente coma su pan con alegría,
en medio de estas anchas eternidades nuestras
y esta aguda pasión de horizonte y silencio.
España entierra y pisa su corazón antiguo,
su herido corazón de península andante,
y hay que salvarla pronto con manos y con dientes.²⁶¹

Die heroische Zeitüberbrückung war – das belegt der Abgleich von Hofmannsthal und Claudels Dramen beispielsweise mit *Mariana Pineda* – eben nicht die einzige Lösung. Bei ähnlicher Epochendiagnose – man befindet sich an der Schwelle zu etwas Neuem, in einer Zeit des Dazwischen – kommen die Texte zu unterschiedlichen Verhaltensmodellen. Konservativere Autoren, zu denen sich freilich auch Hofmannsthal und Claudel rechnen lassen, wie Baroja – seine anarchistischen Anfänge hatte er längst hinter sich gelassen – nähern sich dem Attentismus im Sinne eines Zuwartens deutlicher an als Autoren, die sich dem linken Spektrum zuordnen lassen, wie die Expressionisten oder die Dichter der *generación del 27*.²⁶² Dass der Attentismus in seinen Spielarten oder auch mit kritischem Gestus trotzdem die Dramatik nicht nur der am Krieg beteiligten

weniger durch freiheitliche Ideale als vielmehr durch ihre grenzenlose Liebe zu einem der Verschwörer motiviert. Zudem stritt García Lorca einen politischen Gehalt ab und hob stattdessen den poetischen Eigenwert seines Stücks hervor. Zugleich wusste er um die politisch-ideologische Brisanz seines Texts nach der Machtübernahme Miguel Primo de Riveras. Von *Mariana Pineda* hatte sich so mancher Zuschauer tatsächlich eine deutlichere Stellungnahme gegen dessen Diktatur erhofft. Zu den poetischen wie politischen Implikationen vgl. Francisco L. Cabello: Mariana Pineda en dos dramas de Lorca y Martín Recuerda. In: Revista de Estudios Hispánicos 18 (1984) 2, S. 277–292; Beatriz Domínguez Hermida: La intrahistoria en el drama histórico *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. In: Castilla 2 (2011), S. 91–105; Diego Santos Sánchez: *Mariana Pineda's* Struggle against Censorship. In: Bulletin of Hispanic Studies 88 (2011) 8, S. 931–944.

261 García Lorca: Mariana Pineda, S. 189.

262 Rolland, der sich in den 1920er-Jahren dem Sozialismus zuwandte und trotzdem eine attentistische Haltung skizziert, sowie Romains, eine schillernde Gestalt, hin- und her-

Staaten, sondern auch der neutralen Länder prägt, verdeutlicht einmal mehr, wie sehr sich der Attentismus in den 1920er-Jahren vom konkreten Kriegsgeschehen löst und in Epochendiagnosen eine neue Funktion als Bewältigungsstrategie und als Geisteshaltung gewinnt.

gerissen zwischen revolutionären Idealen und der Attraktionskraft totalitärer Regimes, bilden die Ausnahmen.

Schlussbemerkung: Der Attentismus als heroischer Habitus in der Moderne

Als erster industrialisierter Massenkrieg in der europäischen Geschichte setzte der Erste Weltkrieg traditionelle, tat- und bewegungsorientierte, männlich geprägte Vorstellungen von Heldentum außer Kraft. Dass militärische Heldenideale in Zweifel gezogen werden, ist freilich kein Phänomen nur des 20. Jahrhunderts. Bereits im 18. und 19. Jahrhundert waren gängige Vorstellungen des Heroischen fragwürdig geworden.¹ Das Erstarken des Bürgertums und damit einhergehend die Inanspruchnahme heroischer Qualitäten für zivile Kontexte² hatten dem militärischen, zudem aristokratischen Heldentum Konkurrenz gemacht. Der Kriegsheld rivalisierte fortan mit dem Künstler oder Gelehrten (*grand homme*); verantwortlich für dessen Ruhm zeichnete sich nicht länger militärischer Erfolg, sondern das gesellschaftliche Verdienst im Sinne eines ›Tugend-heroismus‹.³ Wenn auch militärisches Heldentum nicht erst im Ersten Weltkrieg kontrovers diskutiert wurde, so verlieh doch die Totalisierung des Kriegs, also die Technisierung der Gewalt, die zunehmende Auflösung der Grenze zwischen Kombattanten und Nichtkombattanten sowie die Zunahme der ökonomischen Kriegslasten an der ›Heimatfront‹, der Krise des Heroischen eine neue Qualität. Der Erste Weltkrieg schaffte das Heldentum indes nicht gänzlich ab, sondern brachte ein oppositionelles, statisches und gegendertes Modell des Heroischen hervor. Das Warten hatte das Kämpfen abgelöst, war sowohl im Feld als auch in der Heimat zu einer generationellen Erfahrung geworden und in einen Heroismus des

1 Vgl. Immer/van Marwyck: Helden gestalten, S. 16. Als Belege lassen sich die Romane *La Chartreuse de Parme* (1839) von Stendhal (vgl. Gelz: Der Glanz des Helden, S. 49f.) oder *Stechlin* (1897/98) von Theodor Fontane (vgl. Gratzke: Blut und Feuer, S. 90–115) anführen.

2 Vgl. Heinz Schlaffer: Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche. Frankfurt a.M. 1973.

3 Vgl. Michael Gamper: Der »große Mann« im Krieg. In: ders./Karl Wagner/Stephan Baumgartner (Hrsg.): Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Zürich 2014, S. 17–27, hier S. 18–20; Henning Ritter: Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime. In: Martin Warnke (Hrsg.): Politische Kunst. Gebärden und Gebaren. Berlin 2004, S. 1–15. Außerdem der zeitgenössische Blick auf die Unmöglichkeit des Heroischen im bürgerlichen Zeitalter: Thomas Carlyle: On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History. Six Lectures. London 1841.

Durchhaltens, Ausharrens und Ertragens überführt worden (›heroischer Attentismus‹), der zudem als Diskursmodell über den Ersten Weltkrieg hinaus in den 1920er-Jahren als heroische Haltung gegenüber dem Schicksal, als Form der Gegenwartsbewältigung fortbestand. Nicht mehr ›Taten tun‹ lautete im Ersten Weltkrieg wie auch in der Folge die heroische Devise, und so zeichnet sich der heroische Attentismus weniger durch herausragende Einzelaktionen als vielmehr durch Eigenschaften wie Standhaftigkeit, Ausdauer und Affektkontrolle aus. Es zählt die innere Stärke, die Frauen wie Männer disponieren soll, Unmut und Überdruß, Entbehrung und Erschöpfung, Not und Elend, Angst und Sorge gefasst und geduldig auszuhalten. Von entscheidender Bedeutung im Attentismus ist demnach die Heroisierung der Haltung. Der Akzent verschiebt sich von einer äußerlichen Tat zu inneren Kämpfen und Beweggründen, sodass das Heroische zu einer Bewährungsprobe wird, die keines äußeren Antagonisten mehr bedarf, sondern gegen und mit sich selbst ausgetragen wird: Das Heroische wird interiorisiert und als Haltung inthronisiert.

In dem Maße, wie die innere Haltung die äußere Tat als Gegenstand der literarischen Darstellung ablöst, reflektiert der Attentismus nicht nur ein verändertes Verständnis des ›Heroischen‹, sondern auch einen Wandel in der Bestimmung von ›Handeln‹ bzw. ›Handlung‹. ›Handlung‹ ist nicht länger (nur) *äußerliche Tat*, sondern umfasst, so wie es auch Weber und Lessing vorsehen, mentale und psychische Vorgänge im Sinne von *innerem Handeln*. Die Modifikation des Heroischen unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs ist mithin untrennbar verwoben mit dieser neuen Bestimmung des ›Handelns‹: Ebenso wie das »Konzept eines starken Helden«⁴ verabschiedet wird und sich die Sphäre des Heroischen für alternative Modelle öffnet, gerät die »starke[] Auffassung von Handlung und Kampf«⁵ unter Druck und gibt Raum für eine breitere Handlungsdefinition. In dieser Hinsicht fügt sich der Attentismus in ein Handlungsparadigma ein, das schon die Literatur des frühen 20. Jahrhunderts prägt. Handlungsarmut bis hin zu Handlungslosigkeit bestimmen die Dramentexte dieser Zeit, wie Maurice Maeterlincks *Les aveugles* (1890), und dem Warten zugetane Figuren wie Müßiggänger, Ästheten oder Hysterikerinnen treten auf den Plan, etwa Andrea, Claudio und Madonna Dianora aus Hugo von Hofmannsthals lyrischen Dramen *Gestern* (1891), *Der Tor und der*

4 Honold: Einsatz der Dichtung, S. 434.

5 Ebd.

Tod (1893) und *Die Frau im Fenster* (1898).⁶ Wartende Figuren bevölkern die Dramatik offensichtlich auch schon vor dem Ersten Weltkrieg. Doch die Erfahrungen von 1914 bis 1918 gaben erneut und verstärkt Anlass für eine »Revision der kulturellen Semantik des Handelns«. ⁷ Zudem wurden die Überlegungen an Figurationen des Helden, Antihelden oder Nichthelden in der Sphäre des Kriegs gekoppelt. Alexander Honold listet unter diese literarische Entwicklung etwa Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* (1932) und Jaroslav Hašeks *Der brave Soldat Schwejk* (1921–1923), die in kritisch-ironischer Distanz den heroischen Kampf entwerten und den Unwillen zur Tat, sei er Feigherzigkeit oder Befehlsverweigerung geschuldet, als Orientierungsrahmen präsentieren. ⁸ Während Céline und Hašek eindringlich vor »heroischem Handeln« warnen, beansprucht der Attentismus, wie er hier nachgezeichnet wurde, nachgerade das Attribut der Heldenhaftigkeit und münzt es auf eine Form von Handeln um, die eben nicht purer Aktionismus ist. Die Passivität, die Célines Bardamu und Hašeks Schwejk charakterisieren, wird heroisch überhöht, zu Unnachgiebigkeit, Entschlossenheit und Willensstärke umgepolt und in dieser Form zu einem wesentlichen Teil des statischen Handlungsmodells umfunktionalisiert. Das entschiedene, souveräne und an einem Telos ausgerichtete Handeln der Figuren grenzt den heroischen Attentismus zudem von den symbolistischen, lyrischen Dramen der Jahrhundertwende wie auch von solchen des absurden Theaters der 1950er- und 1960er-Jahre ab, insofern sich die Figuren symbolistischer und existentieller Wartedramen, wie Maurice Maeterlincks oder Samuel Becketts, vornehmlich durch Entschlusslosigkeit und eine fehlende Initiative auszeichnen.

Das Warten besteht als Gegenstand der Literatur im frühen und mittleren 20. Jahrhundert mithin auch unabhängig von dem Ersten Weltkrieg bzw. außerhalb heroischer Horizonte und lässt sich durchaus als ein Spezifikum der europäischen Moderne begreifen. Der Attentismus wiederum stellt eine besondere, stets auf die Kriegserfahrung oder die Kriegsbewältigung bezogene Spielart dar, in der sich die Bereitschaft zum Warten, das durchaus beschwerliche Warten-Können, als heroisches Ethos verfestigt.

6 Zu den Warteszenen des *Fin de Siècle* vgl. in kursorischer Übersicht Pikulik: Warten, Erwartung, S. 60–75, sowie in aller Detailliertheit Erwig: Waiting Plots.

7 Honold: Einsatz der Dichtung, S. 443.

8 Vgl. ebd., S. 443–452.

Bibliographie

Quellen

Analysekorpus

- Apollinaire, Guillaume: *Couleur du temps. Drame en trois actes et en vers*. In: *Œuvres complètes III*. Édition de Michel Décaudin. Paris 1966, S. 649–696.
- Baroja, Pío: *La leyenda de Jaun de Alzate*. In: *Obras Completas IV*. Madrid 1948, S. 1099–1173.
- Bernard, Jean-Jacques: *Le feu qui reprend mal. Pièce en trois actes*. In: *Théâtre I*. Paris 1925, S. 9–93.
- Bernard, Jean-Jacques: *Martine. Pièce en cinq tableaux*. In: *Théâtre I*. Paris 1925, S. 95–184.
- Berton, René: *La lumière dans le tombeau (Gott mit uns!)*. Pièce dramatique en deux actes. In: *La Petite Illustration* 443 (1929), S. 2–15.
- Besnard, Lucien: *L'homme qui n'est plus de ce monde. Pièce en trois actes*. Paris 1924.
- Bloem, Walter: *Verdun. Tragödie in drei Akten (zwölf Bildern)*. Als unverkäuf. Ms. vervielfält. Berlin 1929.
- Bourdon, Georges: *Les chaînes. Pièce en un acte*. Paris 1921.
- Brecht, Bertolt: *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.
- Bronnen, Arnolt: *Katalaunische Schlacht. Schauspiel*. In: *Werke II. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung*. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger. Klagenfurt 1989, S. 105–209.
- Chetham-Strode, Warren: *Sometimes Even Now. A Play in Three Acts*. In: *Famous Plays of 1933*. London 1933, S. 369–464.
- Claudé, Paul: *Le soulier de satin*. In: *Théâtre II. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit. Überarb. und erw. Ausg.* Paris 1965, S. 661–1112.
- Coppée, François: *Fais ce que dois. Épisode dramatique, en un acte, en vers*. In: *Œuvres complètes I: Théâtre*. Édition illustrée par François Flameng et Tofani. Paris 1892, S. 65–88.
- Creagh-Henry, May/Marten, Dorothy: *The Unknown Warrior. A Mystical Play*. London 1923.
- Csokor, Franz Theodor: *Der große Kampf. Ein Mysterienspiel in acht Bildern*. Berlin 1915.
- Down, Oliphant: *Tommy by the Way. A Brief Sketch*. In: *Great War Theatre Project*, <https://www.greatwartheatre.org.uk/plays/script/1718/> (letzter Zugriff: 3.5.2019).
- Drinkwater, John: *The Storm*. In: *The Collected Plays I*. London 1925, S. 93–112.

Bibliographie

- Du théâtre au champ d'honneur. Pièce en un acte créée par Sarah Bernhardt. London 1916.
- Dumas, André: L'éternelle présence. Nocturne en un acte, en vers. Paris 1917.
- Eichler, Franz: Deutscher Heldenmut und deutsche Tapferkeit. Oderberg-Bahnhof 1915.
- Eichler, Franz: Für's Vaterland! Ein Kriegsbild in einem Aufzug. In: Deutscher Heldenmut und deutsche Tapferkeit. Oderberg-Bahnhof 1915, S. 45–74.
- Feuchtwanger, Lion: Friede. Ein burleskes Spiel nach den »Achaern« und der »Eirene« des Aristophanes. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben XV: Dramen 1. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Dahlke. Berlin/Weimar 1984, S. 201–251.
- Fischer, Alfred: Front (Die letzten der vierten Kompanie). Ein Kriegsdrama in 2 Akten. Mühlhausen 1934.
- Foss, Kenelm: The Hem of the Flag. Topical Monologue (European War, 1914). In: Great War Theatre Project, <https://www.greatwartheatre.org.uk/plays/script/32/> (letzter Zugriff: 9.7.2019).
- Frondaie, Pierre: Colette Baudouche. Pièce en trois actes. D'après le roman de M. Maurice Barrès. Paris 1915.
- Galsworthy, John: The Sun. A Scene. In: The Forest and Six Short Plays. Leipzig 1928, S. 239–248.
- García Lorca, Federico: Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas (1927). In: Obras completas V. 4. Aufl. Buenos Aires 1949, S. 131–254.
- Goering, Reinhard: Kriegerische Feier. In: Die neue Rundschau 29 (1918) 3, S. 375–383.
- Goering, Reinhard: Seeschlacht. In: Prosa, Dramen, Verse. München 1961, S. 269–318.
- Goering, Reinhard: Scapa Flow. In: Prosa, Dramen, Verse. München 1961, S. 319–363.
- Graff, Sigmund: Die Heimkehr des Matthias Bruck. Schauspiel in drei Aufzügen. Berlin 1933.
- Graff, Sigmund/Hintze, Carl Ernst: Die endlose Straße. Ein Frontstück in vier Bildern. In: Günther Rühle (Hrsg.): Zeit und Theater. Bd. 2: Von der Republik zur Diktatur. Berlin 1972, S. 699–767.
- Hodson, James Lansdale: Red Night. A War Play in a Prologue and Four Acts. London 1930.
- Hofmannsthal, Hugo von: 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.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. *Erste Fassung*. In: Sämtliche Werke XVI.1: Dramen 14.1. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 1990, S. 5–139.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. *Zweite Fassung*. In: Sämtliche Werke XVI.2: Dramen 14.2. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 2000, S. 7–123.

- Hofmannsthal, Hugo von: Der Turm. Ein Trauerspiel. *Dritte Fassung*. In: Sämtliche Werke XVI.2: Dramen 14.2. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 2000, S. 125–220.
- Jennings, Gertrude E.: Waiting for the 'Bus. A Play in One Act. London/New York 1919.
- Kniese, Julie: Wir halten durch! Einakter. In: Wir halten durch! und andere Vortragsstücke, sowie lebende Bilder für Familienabende. Leipzig 1915, S. 3–8.
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. In: Schriften X. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M. 1986.
- Langner, Ilse: Frau Emma kämpft im Hinterland. Chronik in drei Akten. Darmstadt 1979.
- Le Goffic, Charles/Dumas, André: Sans nouvelles. Drame maritime en un acte en prose. In: Les Annales, 10 de septembre 1916, S. 287–289.
- Lee, Vernon: Satan, the Waster. A Philosophic War Trilogy with Notes & Introduction. New York 1920.
- Lenéru, Marie: La paix. Pièce en 4 actes. Paris 1922.
- Lépel, Vollrath von: Klage, aber verzage nicht! Ein Stimmungsbild aus dem Weltkrieg in zwei Aufzügen. München 1915.
- Lépel, Vollrath von: Heldinnen daheim. Schauspiel in zwei Aufzügen. München 1916.
- Liebig, Rudolf: Helden der Heimat. Leipzig 1915.
- Limpach, Erich: »In Flandern reitet der Tod«. Dramatische Kriegsdichtung in 3 Akten. München 1932.
- MacGill, Patrick: Suspense. A Play in Three Acts. London 1930.
- Malleson, Miles: Black 'Ell – a War Play in One Act. New York 1917.
- Matzdorf, Paul: Haltet aus! Ein Stimmungsbild aus schwerer Zeit. Leipzig 1917.
- Maugham, William Somerset: Home and Beauty. A Farce in Three Acts. In: Plays III. Leipzig 1934, S. 235–332.
- Maugham, William Somerset: The Unknown. A Play in Three Acts. In: Plays VI. Leipzig 1935, S. 15–97.
- McEvoy, Charles: The Likes of Her. In: Great Modern British Plays. Selected by James W. Marriott. London 1929, S. 859–902.
- Menzel, Gerhard: Toboggan. Drama. Potsdam 1928.
- Méré, Charles: La captive. Pièce en trois actes. Paris 1920.
- Michael, Rudolf: Notzeit. Schauspiel in drei Akten. Hamburg 1919.
- Möller, Eberhard Wolfgang: Douaumont oder Die Heimkehr des Soldaten Odysseus. Sieben Szenen. Berlin 1929.
- Monkhouse, Allan: The Conquering Hero. A Play in Four Acts. London 1924.
- O'Casey, Sean: The Silver Tassie. A Tragi-Comedy in Four Acts. Stage Version. In: Collected Plays II. London u.a. 1968, S. 1–111.
- Porché, François: La paix. Adaptation libre en deux parties d'après Aristophane. In: Les œuvres libres 149 (1933), S. 133–196.

Bibliographie

- Raynal, Paul: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*. Tragédie en trois actes. 33. Aufl. Paris 1930.
- Reutter, Otto: *Geh'n Sie bloß nicht nach Berlin!* Revue-Posse in einem Vorspiel und drei Akten. Musik von Hugo Hirsch. Texte der Gesänge. Berlin/München 1917.
- Rolland, Romain: *Les Léonides*. Bois gravés de Lucien Boucher. Paris 1928.
- Romains, Jules: *Knock ou le triomphe de la médecine*. Trois actes. Paris 1972.
- Röttig, Heinrich: *Das Opfer der drei Schwestern*. Ernster Einakter. München 1918.
- Schmidt, Carl Robert: *Auf treuer Wacht*. Patriotisches Schauspiel in 1 Akt (nach einer wahren Begebenheit im August 1914 vor der Schlacht bei Tannenberg). Leipzig 1915.
- Schmidt, Hulda/Schmidt, Albin: *Die treue Wacht daheim*. Volksstück mit Gesang aus den Thüringer Bergen. Pössneck 1916.
- Seiffert, Paul: *Dennoch durch!* Deutsches Schauspiel aus dem Weltkriege. Halle 1917.
- Shaw, Bernard: *Heartbreak House*. A Fantasia in the Russian Manner on English Themes. In: *The Complete Plays*. London 1965, S. 758–802.
- Shaw, Bernard: *O'Flaherty V.C.* A Recruiting Pamphlet. In: *The Complete Plays*. London 1965, S. 819–828.
- Sherriff, Robert Cedric: *Journey's End*. In: *Modern Plays*. Introduction by John Hadfield. London 1956, S. 205–290.
- Thurston, Ernest Temple: *The Cost*. A Comedy in Four Acts. In: Andrew Maunder (Hrsg.): *British Literature of World War I*. Bd. 5: Drama. *Bibliography of World War I Drama*. London 2011, S. 27–105.
- Toller, Ernst: *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.
- Toller, Ernst: *Der entfesselte Wotan*. Eine Komödie. In: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe I: Stücke 1919–1923. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Peter Langemeyer und Thorsten Unger. Göttingen 2015, S. 235–275.
- Vialar, Paul: *Les Hommes*. Ceux de 14–18. Paris 1964.
- Vildrac, Charles: *Le paquebot Tenacity*. Comédie en trois actes. Paris 1920.
- Villeroi, Auguste: *La Vierge de Lutèce* (Sainte-Geneviève). Pièce en quatre actes, en vers. Paris 1918.
- Wagner, Fritz: *Die Liebe siegt*. Vaterländisches Festspiel. Leipzig 1916.
- Winkler-Hermaden, Viktor: *Isonzo-Legende*. Ein Spiel der Mahnung. 3. Ausg. München 1935.

Weitere Primärtexte

- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.

- arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers. Hamburg 1954.
- Barbusse, Henri: *Le Feu* (Journal d'une escouade). Présentation par Denis Pernot. Paris 2014.
- Barrès, Maurice: *L'âme française et la guerre*. Bd. 6: Pour les mutilés. 3. Aufl. Paris 1917.
- Beauplan, Robert de: *L'Homme qui n'est plus de ce monde* à l'Odéon. In: *La Petite Illustration* 198 (1924), o.A.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: *Gesammelte Schriften* I.1. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 203–430.
- Benjamin, Walter: 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.
- Bernard, Jean-Jacques: *Mon ami le théâtre*. Paris 1958.
- Bertram, Ernst: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. 8., um einen Anhang erw. Aufl. Mit einem Nachwort von Hartmut Buchner. Bonn 1965.
- Blunden, Edmund: *Undertones of War*. Harmondsworth 1982.
- Brecht, Bertolt: *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.
- Carlyle, Thomas: *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History*. Six Lectures. London 1841.
- Chevallier, Gabriel: *La Peur*. Paris 2008.
- Claudé, Paul: *Théâtre II*. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit. Überarb. und erw. Ausg. Paris 1965.
- Claudé, Paul: *Conversations dans le Loir-et-Cher*. In: *Œuvres en prose*. Préface par Gaëtan Picon. Textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Gagliardini. Paris 1965, S. 667–819.
- Claudé, Paul: Au milieu des vitraux de l'Apocalypse. In: *Œuvres complètes* XXVI: Commentaires et exégèses 8. Paris 1967.
- Claudé, Paul: Interview par Frédéric Lefèvre sur le retour d'Amérique. In: *Supplément aux œuvres complètes II: Conversations politiques et littéraires*. Volume réalisé par Maryse Bazard et Andrée Hirschi sous la direction de Jacques Houriez. Lausanne 1991, S. 166–171.
- Clausewitz, Carl: *Vom Kriege*. Hinterlassenes Werk. Erster Theil. Berlin 1832.
- Corneille, Pierre: *Cinna*. Tragédie. In: *Œuvres complètes I*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris 1980, S. 903–969.
- Frank, Bruno: *Der neue Ruhm*. In: *Werke IV: Gedichte*. Hrsg. von Gerd Leibrock. Stuttgart 2016, S. 137f.

Bibliographie

- Grillparzer, Franz: Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte II: Dramen 2 – Jugenddramen – Dramatische Fragmente und Pläne*. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1961, S. 345–448.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XII: Dramen 10*. Hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier. Frankfurt a.M. 1993.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XV: Dramen 13*. Hrsg. von Christoph Michel und Michael Müller. Frankfurt a.M. 1989.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XVI.1: Dramen 14.1*. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 1990.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XVI.2: Dramen 14.2*. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 2000.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Geist der Karpathen*. In: *Sämtliche Werke XXXIV: Reden und Aufsätze 3: 1910–1919*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a.M. 2011, S. 162–166.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Zur Krisis des Burgtheaters*. In: *Sämtliche Werke XXXIV: Reden und Aufsätze 3: 1910–1919*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a.M. 2011, S. 214–221.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel mit Max Rychner, mit Samuel und Hedwig Fischer, Oscar Bie und Moritz Heimann*. Frankfurt a.M. 1973.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt*. Hrsg. von Marie Therese Miller-Degenfeld. 2., verb. und erw. Aufl. Frankfurt a.M. 1986.
- Hofmannsthal, Hugo von/Redlich, Josef: *Briefwechsel*. Hrsg. von Helga Fußgänger. Frankfurt a.M. 1971.
- Hofmannsthal, Hugo von/Zifferer, Paul: *Briefwechsel*. Hrsg. von Hilde Burger. Wien 1983.
- Jünger, Ernst: *Der Kampf als inneres Erlebnis*. In: *Sämtliche Werke VII: Essays 1: Betrachtungen zur Zeit*. Stuttgart 1980, S. 11–103.
- Jünger, Ernst: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. In: *Sämtliche Werke VIII: Essays 2: Der Arbeiter*. Stuttgart 1981, S. 11–317.
- Kaschnitz, Marie Luise: *Orte. Aufzeichnungen*. Frankfurt a.M. 1973.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Von dem Wesen der Fabel*. In: *Werke und Briefe IV: Werke 1758–1759*. Hrsg. von Gubter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1997, S. 345–376.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe I*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 9–156.
- Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe I*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 335–427.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft (»la gaya scienza«)*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe III*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 343–651.

Darstellungen

- Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo. Wie man wird, was man ist.* In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe VI.* Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 255–374.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe VII.* Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe IX.* Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999.
- Ostini, Fritz von: *Warten lernen!* In: *Deutsche Kriegsklänge 1914/15. Ausgewählt von Johann Albrecht, Herzog zu Mecklenburg.* H. 4. Feldpostausg. Leipzig 1915, S. 21–23.
- Remarque, Erich Maria: *Im Westen nichts Neues.* In: *Erich Maria Remarques Roman ›Im Westen nichts Neues‹. Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1928–1930).* Hrsg. von Thomas F. Schneider. Tübingen 2004, S. 31–149.
- Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. Zweiter Band, Erster Teilband.* In: *Werke IX.* Zürich 1977.
- Seckendorff, A. Freiin v.: *Kreuzträger.* In: *Deutsche Frauen – Deutsche Treue. Gedichte aus dem Weltkriege.* Hrsg. von Reinhold Braun. Berlin 1916, S. 3.
- Souchon, Paul: *Les mots héroïques de la guerre.* Paris 1915.
- Strauss, Richard/Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel. Gesamtausgabe.* Hrsg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964.
- Tennyson, Alfred: *Enoch Arden.* In: *The Poems of Tennyson.* Edited by Christopher Ricks. London 1969, S. 1130–1152.
- Toller, Ernst: *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.
- Weber, Marianne: *Der Krieg als ethisches Problem (1916).* In: *Frauenfragen und Frauengedanken. Gesammelte Aufsätze.* Tübingen 1919, S. 157–178.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie.* Studienausgabe von Johannes Wickelmann. Erster Halbband. Köln/Berlin 1964.
- Weber, Max: *Die Lehren der deutschen Kanzlerkrisis.* In: *Studienausgabe der Max-Weber-Gesamtausgabe I.15: Zur Politik im Weltkrieg. Schriften und Reden, 1914–1918.* Hrsg. von Wolfgang J. Mommsen in Zusammenarbeit mit Gangolf Hübinger. Tübingen 1988, S. 133–136.

Darstellungen

- Ackermann, Volker: *»Ceux qui sont pieusement morts pour la France...«* Die Identität des Unbekannten Soldaten. In: Reinhard Koselleck/Michael Jeismann (Hrsg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne.* München 1994, S. 281–314.

Bibliographie

- Alexandre, Didier: Paul Claudel en guerre (1914–1918). In: Romain Vignest/Jean-Nicolas Corvisier (Hrsg.): *La Grande Guerre des écrivains: études*. Paris 2015, S. 49–70.
- Altenhofer, Rosemarie: Wotans Erwachen in Deutschland. Eine massenpsychologische Untersuchung zu Tollers Groteske ›Der entfesselte Wotan‹. In: Bernd Urban/Winfried Kudszus (Hrsg.): *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretationen*. Darmstadt 1981, S. 233–255.
- Amthor, Wiebke: Architekturen und Orte des Wartens in der Literatur des ersten Jahrzehnts. In: Julia Schöll/Johanna Bohley (Hrsg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg 2011, S. 163–179.
- Anderson, Lisa Marie: »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.
- Anderson, Lisa Marie: From Abstraction to Documentary: Ernst Toller's Plays as War Dramas. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature* 41 (2017) 2, S. 1–16.
- Anglet, Kurt: Karl Kraus. Die Sprache, das Schweigen und die Apokalypse. In: Bernd Neumann/Gernot Wimmer (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg auf dem deutsch-europäischen Literaturfeld*. Wien u.a. 2017, S. 65–82.
- Anz, Heinrich: Absolute Gemeinschaft: Zum Dezisionismus in Reinhard Goerings Tragödie *Seeschlacht*. In: *Text & Kontext: Sonderreihe* 6 (1978) 1/2, S. 200–214.
- Apostolidès, Jean-Marie: *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*. Paris 2011.
- Aspetsberger, Friedbert: ›arnolt bronnen‹. Biographie. Wien u.a. 1995.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane/Becker, Annette/Becker, Jean-Jacques/Krumeich, Gerd/Winter, Jay M.: Pour une histoire culturelle comparée du premier conflit mondial. In: dies. (Hrsg.): *Guerre et cultures, 1914–1918*. Paris 1994, S. 7–10.
- Aurnhammer, Achim: Simplicius zwischen Herzbruder und Olivier. Historizität und Überzeitlichkeit der Konfigurationsstrukturen im *Simplicissimus Teutsch*. In: *Simpliciana* 25 (2003), S. 47–62.
- Aurnhammer, Achim: Die Sprache des Krieges. Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Werner Frick/Günter Schnitzler (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste*. Freiburg u.a. 2017, S. 95–121.
- Aurnhammer, Achim/Klessinger, Hanna: Was macht Schillers Wilhelm Tell zum Helden? Eine deskriptive Heuristik heroischen Handelns. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 62 (2018), S. 127–149.
- Autrand, Michel: Le dramaturge et ses personnages dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel. Paris 1987.
- Autrand, Michel: *Le Soulier de satin*. Étude dramaturgique. Paris/Genf 1987.
- Bab, Julius: Die deutsche Kriegsliteratur: 1914–1918. Eine kritische Bibliographie. Stettin 1920.
- Bachmeier, Helmut: Grillparzer, Franz – Ein Bruderzwist im Hause Habsburg. In: Munzinger Online/Kindlers Literatur Lexikon in 18 Bänden. 3., völlig neu bearb. Aufl. 2009, http://www.munzinger.de.ezproxy-unifr-1.redi-bw.de/document/22000252400_120 (letzter Zugriff: 7.5.2020).

- Baier, Katharina: Über Warten und Strafen. Das Wartezimmer als Machtraum in Franz Kafkas Roman *Der Prozeß*. In: Annalechterhölter/Sebastian Gießmann/Rebeka Ladewig/Mark Butler (Hrsg.): *Wirbel, Ströme, Turbulenzen*. Hamburg 2009, S. 199–205.
- Baird, Jay W.: Hitler's Muse: The Political Aesthetics of the Poet and Playwright Eberhard Wolfgang Möller. In: *German Studies Review* 17 (1994) 2, S. 269–285.
- Barker, Clive: Theatre and Society: the Edwardian Legacy, the First World War and the Inter-War Years. In: ders./Maggie B. Gale (Hrsg.): *British Theatre between the Wars, 1918–1939*. Cambridge 2000, S. 4–37.
- Barker, Clive: The Ghosts of War: Stage Ghosts and Time Slips as a Response to War. In: ders./Maggie B. Gale (Hrsg.): *British Theatre between the Wars, 1918–1939*. Cambridge 2000, S. 215–243.
- Baßler, Moritz: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005.
- Baumeister, Martin: Kriegstheater als politisches Theater. Zur Weltkriegsdramatik in den letzten Jahren der Weimarer Republik am Beispiel der *Endlosen Straße* von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film / The Experience of War and the Creation of Myths. The Image of »Modern« War in Literature, Theatre, Photography, and Film*. Bd. 3: »Postmoderne« Kriege? Krieg auf der Bühne. Krieg auf der Leinwand / »Postmodern« Wars? War on Stage. War on the Screen. Osnabrück 1999, S. 901–922.
- Baumeister, Martin: *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*. Essen 2005.
- Baumeister, Martin: Kampf ohne Front? Theatralische Kriegsdarstellungen in der Weimarer Republik. In: Wolfgang Hardtwig (Hrsg.): *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933*. München 2007, S. 357–376.
- Beaupré, Nicolas: *Écrits de guerre. 1914–1918. Préface d'Annette Becker*. Paris 2013.
- Beaupré, Nicolas: Kriegserfahrungen, Zeitempfinden und Erwartungen französischer Soldaten. In: Christian Stachelbeck (Hrsg.): *Materialschlachten 1916. Ereignis, Bedeutung, Erinnerung*. Paderborn 2017, S. 329–340.
- Bebendorf, Klaus: *Tollers expressionistische Revolution*. Frankfurt a.M. u.a. 1990.
- Becker, Jean-Jacques/Krumeich, Gerd: *Der große Krieg. Deutschland und Frankreich 1914–1918*. Aus dem Französischen von Marcel Küsters und Peter Böttner mit Unterstützung von Yann Schnee. Essen 2010.
- Beller, Steven: The Tragic Carnival: Austrian Culture in the First World War. In: Aviel Roshwald/Richard Stites (Hrsg.): *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918*. Cambridge 1999, S. 127–161.
- Benz, Nadine: (Erzählte) Zeit des Wartens. Semantiken und Narrative eines temporalen Phänomens. Göttingen 2013.
- Bergengruen, Maximilian: *Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthal's literarische Epistemologie des »Nicht-mehr-Ich«*. Freiburg u.a. 2010.

Bibliographie

- Best, Otto F.: Rebellion und Ergebung. Reinhard Goerings *Seeschlacht* als dreifache Demonstration. In: *Colloquia Germanica* 7 (1973), S. 144–161.
- Bluhm, Lothar: Auf verlorenem Posten. Ein Streifzug durch die Geschichte eines Sprachbildes. Trier 2012.
- Blumenberg, Hans: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos. Hrsg. von Angus Nicholls und Felix Heidenreich. Berlin 2014.
- Bond, Brian: *The Unquiet Western Front. Britain's Role in Literature and History*. Cambridge 2002.
- Bourke, Joanna: *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*. Neuauf. London 1999.
- Bracco, Rosa Maria: *Merchants of Hope. British Middlebrow Writers and the First World War. 1919–1939*. Providence 1993.
- Braun, Michael/Jahraus, Oliver/Neuhaus, Stefan/Pesnel, Stéphane (Hrsg.): *Nach 1914: Der Erste Weltkrieg in der europäischen Kultur*. Würzburg 2017.
- Brethenoux, Michel: *L'espace dans Le soulier de satin*. In: *Revue des Lettres Modernes, Série Paul Claudel* 9 (1972), S. 33–66.
- Breuer, Stefan: Peripetien der Herrschaft. Hugo von Hofmannsthal's »Der Turm« und Max Weber. In: *Hofmannsthal* 24 (2016), S. 289–307.
- Bröckling, Ulrich: Antihelden (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 2019, DOI: 10.6094/heroicum/ahd1.0 (letzter Zugriff: 19.12.2019).
- Bröckling, Ulrich: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin 2020.
- Bruendel, Steffen: Vor-Bilder des Durchhaltens. Die deutsche Kriegsanzleihe-Werbung 1917/18. In: Arnd Bauerkämper/Elise Julien (Hrsg.): *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918*. Göttingen 2010, S. 81–108.
- Bruendel, Steffen: *Zeitenwende 1914. Künstler, Dichter und Denker im Ersten Weltkrieg*. München 2014.
- Bruhns, Hinnerk: Der »Soziologe« und der Krieg. Max Weber 1914–1920. Tagungsvortrag am 5. Juli 2012 in Bonn, <https://maxweber.hypotheses.org/526> (letzter Zugriff: 23.6.2021).
- Buck, Theo: Dokumentartheater, »Marstheater«. Zur Dramaturgie des Weltkriegs in Karl Kaus' *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film / The Experience of War and the Creation of Myths. The Image of »Modern« War in Literature, Theatre, Photography, and Film*. Bd. 3: »Postmoderne« Kriege? Krieg auf der Bühne. Krieg auf der Leinwand / »Postmodern« Wars? War on Stage. War on the Screen. Osnabrück 1999, S. 881–896.
- Buelens, Geert: *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg. Aus dem Niederländischen von Waltraud Hüsmert*. Berlin 2014.
- Burgos, Jean: *Couleur du temps* ou l'Enchanteur désenchanté. In: Michel Décaudin (Hrsg.): *Clés pour »Couleur du temps«*. Paris/Caen 2000, S. 89–120.

- Cabello, Francisco L.: Mariana Pineda en dos dramas de Lorca y Martín Recuerda. In: *Revista de Estudios Hispánicos* 18 (1984) 2, S. 277–292.
- Caeners, Torsten: Tennyson's Reception in Germany. In: Leonée Ormond (Hrsg.): *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*. London u.a. 2017, S. 195–232.
- Cardinal, Agnès: Three First World War Plays by Women. In: Wolfgang Görtschacher/Holger Klein (Hrsg.): *Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne*. Lewiston u.a. 1997, S. 305–315.
- Carter, Huntly: *The New Spirit in the European Theatre 1914–1924. A Comparative Study of the Changes Effectuated by War and Revolution*. London 1925.
- Černý, Václav: Le »Baroquisme« du *Soulier de satin*. In: *Revue de Littérature Comparée* 44 (1970) 4, S. 472–498.
- Cholvy, Gérard: 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.
- Clark, J. G.: La poésie, la politique et la guerre: autour de »La petite auto«, »Chant de l'honneur« et »Couleur du temps«. In: Michel Décaudin (Hrsg.): *Apollinaire et la guerre*. Bd. 2. Paris 1976, S. 7–63.
- Collins, Larry J.: *Theatre at War, 1914–18*. Houndmills u.a. 1998.
- Collins, Winston: Enoch Arden, Tennyson's Heroic Fisherman. In: *Victorian Poetry* 14 (1976) 1, S. 47–53.
- Corbett, Mary Jean: The Great War and Patriotism: Vernon Lee, Virginia Woolf, and »Intolerable Unanimity«. In: *Virginia Woolf Miscellany* 91 (2017), S. 20–22.
- Cowan, Michael: *Cult of the Will. Nervousness and German Modernity*. University Park 2008.
- Daniel, Ute: Der Krieg der Frauen 1914–1918. Zur Innenansicht des Ersten Weltkriegs in Deutschland. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich (Hrsg.): *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkrieges*. Essen 1993, S. 157–177.
- Daniels, May: *The French Drama of the Unspoken*. Edinburgh 1953.
- Décaudin, Michel (Hrsg.): *Clés pour »Couleur du temps«*. Paris/Caen 2000.
- Decker, Martin: »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.
- Delaunay, Lénor: Le théâtre ouvrier pacifiste des années 1920: une communauté de souffrance en scène. In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): *Le théâtre monte au front*. Paris 2008, S. 193–207.
- Delaunay, Lénor: *Le Feu en scène: Usages et circulations d'une œuvre de guerre*. In: Gislinde Seybert/Thomas Stauder (Hrsg.): *Heroisches Elend. Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kultur / Misères de l'héroïsme. La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes / Heroic Misery. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2014, S. 1179–1189.

Bibliographie

- Delaunay, Lénor/Scaviner, Isabelle: Plus jamais ça! In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): *Le théâtre monte au front*. Paris 2008, S. 165–168.
- Denizot, Marion: *Le Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national. Paris 2013.
- Detering, Nicolas: Heroischer Fatalismus. Denkfiguren des ›Durchhaltens‹ von Nietzsche bis Seghers. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch – Neue Folge* 60 (2019), S. 317–338.
- Dethurens, Pascal: Claudel et l'avènement de la modernité. Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre théâtrale de Claudel. Paris 1996.
- Dethurens, Pascal: De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918–1939). Genf 2002.
- Di Méo, Nicolas: Imaginaire de l'espace et voies du salut dans *Le Soulier de satin* et *Le Livre de Christoph Colomb*. In: *Les Lettres Romanes* 58 (2004) 3/4, S. 253–264.
- Dissen, Maria: Marie Lenéru. Gelsenkirchen 1932.
- Domínguez Hermida, Beatriz: La intrahistoria en el drama histórico *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. In: *Castilla* 2 (2011), S. 91–105.
- Dorrer, Andreas: »Fluch allen, die den grausen Völkermord entfesselten!« – Der Legitimationsdiskurs in Weltkriegsdramen bis 1918. In: Christian Klein/Franz-Josef Deiters (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives*. Stuttgart 2018, S. 21–38.
- Dorrer, Andreas: Verzeichnis der deutschen Weltkriegsdramen. 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. 237–257.
- Dorscheid, Nelia: Vom Warten im Kriege. In: Daniel Kazmaier/Julia Kerscher/Xenia Wotschal (Hrsg.): *Warten als Kulturmuster*. Würzburg 2016, S. 133–144.
- Downey, Katherine Brown: *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama*. New York/London 2004.
- Eksteins, Modris: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. Boston 1989.
- Elliott, John R.: *Playing God: Medieval Mysteries on the Modern Stage*. Toronto u.a. 1989.
- Eltis, Sos: From Sex-War to Factory Floor: Theatrical Depictions of Women's Work during the First World War. In: Andrew Maunday (Hrsg.): *British Theatre and the Great War, 1914–1919. New Perspectives*. Houndmills u.a. 2015, S. 103–120.
- Emonds, Friederike: Contested Memories: *Heimat* and *Vaterland* in Ilse Langner's *Frau Emma kämpft im Hinterland*. In: *Women in German Yearbook* 14 (1998), S. 163–182.
- Emonds, Friederike: Inszenierungen weiblicher Erinnerungen im Weimarer Nachkriegsdiskurs – Ilse Langners Theaterstück *Frau Emma kämpft im Hinterland*. In: Christian Klein/Franz-Josef Deiters (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives*. Stuttgart 2018, S. 141–156.

- Erwig, Andrea: Poetologien des Wartens. Robert Musils »Die Vollendung der Liebe« und der »waiting plot« um 1900. In: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hrsg.): Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen. Berlin/Boston 2015, S. 499–525.
- Erwig, Andrea: Im Warteraum der Salpêtrière. Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« und das literarische Warten um 1900. In: Daniel Kazmaier/Julia Kerscher/Xenia Wotschal (Hrsg.): Warten als Kulturmuster. Würzburg 2016, S. 63–79.
- Erwig, Andrea: Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900. Paderborn 2018.
- Essen, Gesa von: »Hier ist noch Europa!« Berta Zuckerkancls Wiener Salon. In: Roberto Simanowski/Horst Turk/Thomas Schmidt (Hrsg.): Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons. Göttingen 1999, S. 190–213.
- Fäth, Dagmar: Probleme der Weltorientierung in den Dramen Reinhard Goerings. Frankfurt a.M. u.a. 1999.
- Fechter, Paul: Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Bd. 3: Vom Expressionismus zur Gegenwart. Mannheim 1958.
- Feilchenfeldt, Konrad: Bertolt Brecht. Trommeln in der Nacht. Materialien, Abbildungen, Kommentar. München 1976.
- Fischer, Philip Sheldon: The French Theater and French Attitudes toward War, 1919–1939. Ann Arbor, Michigan 1971.
- Fisher, David James: Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement. Berkeley u.a. 1988.
- Flood, Christopher: Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel. De l'Anglais par Isabelle Geesen et Annette Morgan avec la collaboration de Martine Garbacz et Odile Schmitz. Paris 1991.
- Forcade, Olivier: La censure en France pendant la Grande Guerre. Paris 2016.
- Foucault, Michel: L'archéologie du savoir. Paris 1969.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1973.
- Frank, Manfred: Die unendliche Fahrt. Zur Pathogenese der Moderne. 3., überarb. und erw. Aufl. Paderborn 2016.
- Frenzel, Elisabeth: Heimkehrer. In: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6., überarb. und erg. Aufl. Stuttgart 2008, S. 320–332.
- Frevort, Ute: Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit. In: Thomas Kühne (Hrsg.): Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne. Frankfurt a.M./New York 1996, S. 69–87.
- Fries, Helmut: Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter. Bd. 1: Die Kriegsbegeisterung von 1914: Ursprünge – Denkweisen – Auflösung. Konstanz 1994.
- Frühwald, Wolfgang: Die sprechende Zahl. Datensymbolismus in Hugo von Hofmannsthal's Lustspiel »Der Schwierige«. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 572–588.

Bibliographie

- Fuentes Codera, Maximiliano: España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural. Prólogo de José Álvarez Junco. Madrid 2014.
- Führich, Angelika: Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht – Fleißer – Horváth – Gmeyer. Heidelberg 1992.
- Fuß, Albert: *Le Soulier de satin*: Claudels großes Welttheater. In: Franz Link/Günter Niggel (Hrsg.): *Theatrum Mundi*. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 1981, S. 279–303.
- Fussell, Paul: *The Great War and Modern Memory*. New York/London 1975.
- Gamboa, Brett: *King Lear, Heartbreak House, and the Dynamics of Inertia*. In: Shaw 35 (2015), S. 86–106.
- Gamper, Michael: Der »große Mann« im Krieg. In: ders./Karl Wagner/Stephan Baumgartner (Hrsg.): *Der Held im Schützengraben*. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Zürich 2014, S. 17–27.
- Gelz, Andreas: *Der Glanz des Helden*. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts. Göttingen 2016.
- Gerdes, Aibe-Marlene: Der Krieg und die Frauen. Geschlecht und populäre Literatur im Ersten Weltkrieg. Eine Annäherung. In: dies./Michael Fischer (Hrsg.): *Der Krieg und die Frauen*. Geschlecht und Populäre Literatur im Ersten Weltkrieg. Münster/New York 2016, S. 9–27.
- Giordan, Henri: *Paul Claudel en Italie, avec la correspondance Paul Claudel/Piero Jahier*. Paris 1975.
- Girouard, Mark: *The Return to Camelot*. Chivalry and the English Gentleman. New Haven/London 1981.
- Glesener, Jeanne E./Kohns, Oliver (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg in der Literatur und Kunst*. Eine europäische Perspektive. Paderborn 2017.
- Glöckler, Elena: Warten ohne Ende. Formen des Wartens im Exil – an Beispielen aus dem Werk Vladimir Nabokovs, Anna Seghers' und Herta Müllers. In: Daniel Kazmaier/Julia Kerscher/Xenia Wotschal (Hrsg.): *Warten als Kulturmuster*. Würzburg 2016, S. 97–112.
- Goebel, Stefan: *The Great War and Medieval Memory*. War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940. Cambridge 2007.
- Goldberg, Nancy Sloan: Women, War, and H. G. Wells: The Pacifism of French Playwright Marie Lenéru. In: *War, Literature, and the Arts* 14 (2002), S. 165–177.
- Goltermann, Svenja: *Opfer*. Die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in der Moderne. Frankfurt a.M. 2017.
- Gore-Langton, Robert: *Journey's End*. The Classic War Play Explored. London 2013.
- Görttschacher, Wolfgang/Klein, Holger (Hrsg.): *Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne*. Lewiston u.a. 1997.
- Götz, Susanne: *Bettler des Wortes*. Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horváth. Frankfurt a.M. u.a. 1998.
- Gratzke, Michael: *Blut und Feuer*. Heldentum bei Lessing, Kleist, Fontane, Jünger und Heiner Müller. Würzburg 2011.
- Greiner, Bernhard: *Die Tragödie*. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen. Stuttgart 2012.

- Grimm, Jürgen: Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895–1930. München 1982.
- Gronau, Barbara: Handlung. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2014, S. 142–146.
- Gugelot, Frédéric: La conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885–1935). Paris 1998.
- Gündüz, Atalay: Bernard Shaw's Vichian-Hegelian Hero in *Heartbreak House* (1919). In: *Idil* 6 (2017) 31, S. 873–889.
- Günther, Margarete: Der englische Kriegsroman und das englische Kriegsdrama 1919 bis 1930. Berlin 1936.
- Haar, Carel ter: Ernst Toller. Appell oder Resignation? München 1977.
- Hagemann, Karen: Heimat – Front. Militär, Gewalt und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. In: dies./Stefanie Schüler-Springorum (Hrsg.): Heimat – Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. Frankfurt a.M./New York 2002, S. 13–52.
- Harkness, Marguerite: *The Silver Tassie*: No Light in the Darkness. In: *Sean O'Casey Review* 4 (1978), S. 131–137.
- Hebekus, Uwe: Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne. München 2009.
- Heinrich, Anselm: Reclaiming Shakespeare 1914–1918. In: Andrew Maunder (Hrsg.): *British Theatre and the Great War, 1914–1919. New Perspectives*. Houndmills u.a. 2015, S. 65–80.
- Higonnet, Margaret Randolph/Jenson, Jane/Michel, Sonya/Weitz, Margaret Collins (Hrsg.): *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*. New Haven/London 1987.
- Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte. Würzburg 2013.
- Hobsbawm, Eric: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914–1991*. London 1994.
- Hofer, Hans-Georg: Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920). Wien u.a. 2004.
- Hoffmann, Detlef: Der Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun. Fritz Erlers Plakat zur sechsten Kriegsanleihe 1917. In: Berthold Hinz/Hans-Ernst Mittig/Wolfgang Schäche/Angela Schönberger (Hrsg.): *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*. Gießen 1979, S. 101–114.
- Hoffmann, Torsten/Langemeyer, Peter/Unger, Thorsten: Nachwort [zu *Der deutsche Hinkemann*]. In: Ernst Toller: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe I: Stücke 1919–1923*. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Peter Langemeyer und Thorsten Unger. Göttingen 2015, S. 477–496.
- Honold, Alexander: Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs. Berlin 2015.
- Honold, Alexander: »Der Turm« und der Krieg. In: *Hofmannsthal* 24 (2016), S. 229–251.

Bibliographie

- Honold, Alexander: 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.
- Horne, John: Soldiers, Civilians and the Warfare of Attrition. Representations of Combat in France, 1914–1918. In: Frans Coetzee/Marilyn Shevin-Coetzee (Hrsg.): Authority, Identity and the Social History of the First World War. Providence/Oxford 1995, S. 223–249.
- Hübler, Axel: Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Eine repräsentative Untersuchung an Theaterstücken der 50er und 60er Jahre. Bonn 1973.
- Hüppauf, Bernd: Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit. In: Hartmut Egger/Ulrich Profitlich/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990, S. 207–225.
- Hüppauf, Bernd: Kriegsliteratur. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz/Markus Pöhlmann (Hrsg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Erneut akt. und erw. Studienausg. Paderborn 2014, S. 177–191.
- Hynes, Samuel: A War Imagined. The First World War and English Culture. London 1992.
- Immer, Nikolas/Marwyck, Mareen van: Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen. In: dies. (Hrsg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld 2013, S. 11–28.
- Innerhofer, Roland: »Der Turm« im Kontext der zeitgenössischen österreichischen Dramatik. In: Hofmannsthal 24 (2016), S. 269–288.
- Jagielski, Jean-François: Le soldat inconnu. Invention et postérité d'un symbole. Paris 2005.
- Jagielski, Jean-François: Modifications et altérations de la perception du temps chez les combattants de la Grande Guerre. In: Rémy Cazals/Emmanuelle Picard/Denis Rolland (Hrsg.): La Grande Guerre. Pratiques et expériences. Toulouse 2005, S. 205–214.
- Jahr, Christopher: »The Edwardian world was an ordered place«. Revisionismus als rückwärtsgewandte Utopie in der britischen Geschichtsschreibung über den Ersten Weltkrieg und in der populären Erinnerung. In: Arnd Bauerkämper/Elise Julien (Hrsg.): Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918. Göttingen 2010, S. 109–126.
- Jung, Ursula: Paul Claudel, *Le soulier de satin* (1928/1929) und das Theater der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Konrad Schoell (Hrsg.): Französische Literatur. 20. Jahrhundert. Theater. Tübingen 2006, S. 59–100.
- Kane, Leslie: The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama. Rutherford u.a. 1984.
- Karner, Stefan: Epochenbrüche im 20. Jahrhundert – Einleitung. In: ders./Gerhard Botz/Helmut Konrad (Hrsg.): Epochenbrüche im 20. Jahrhundert. Beiträge. Wien u.a. 2017, S. 7–14.

- Karner, Stefan/Botz, Gerhard/Konrad, Helmut (Hrsg.): Epochenbrüche im 20. Jahrhundert. Beiträge. Wien u.a. 2017.
- Kazmaier, Daniel/Kerscher, Julia/Wotschal, Xenia: Warten als Kulturmuster – eine Einführung. In: dies. (Hrsg.): Warten als Kulturmuster. Würzburg 2016, S. 7–20.
- Keck, Annette: Poetik unsichtbarer Wände und fadenscheiniger Machwerke. Warten mit Feuchtwanger und Beckett. In: Sigrid Lange (Hrsg.): Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film. Bielefeld 2001, S. 75–92.
- Keck, Annette: Merkwürdiges Warten. Imre Kertész' Beitrag zu einer Poetik des Wartens zwischen Erinnern und Vergessen im *Roman eines Schicksallosen*. In: Manuela Günter (Hrsg.): Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoa. Würzburg 2002, S. 139–154.
- Kent, Susan Kingsley: Making Peace: The Reconstruction of Gender in Interwar Britain. Princeton 1993.
- Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923. Paderborn u.a. 2008.
- Kiesel, Helmuth: Konfessionen, Konversionen, Revisionen in der Literatur um den Ersten Weltkrieg. In: Michael Braun/Oliver Jahraus/Stefan Neuhaus/Stéphane Pesnel (Hrsg.): Nach 1914: Der Erste Weltkrieg in der europäischen Kultur. Würzburg 2017, S. 35–62.
- Kittsteiner, Heinz Dieter: Wir werden gelebt. Formprobleme der Moderne. Hamburg 2006.
- Kleiman, Carol: 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.
- Klein, Christian: Die Weltkriegsdramatik der Weimarer Republik – Präsenz, Typen, Themen. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 16 (2013/14), S. 165–181.
- Klein, Christian: »Das ist nicht ein Kriegsstück: das ist der Krieg« – Die Weltkriegsdramatik in der Theaterkritik der Weimarer Republik. In: ders./Franz-Josef Deiters (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives. Stuttgart 2018, S. 187–199.
- Klein, Christian/Deiters, Franz-Josef (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives. Stuttgart 2018.
- Knobloch, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Frankfurt a.M. 1975.
- Knopf, Jan: Trommeln in der Nacht. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1984, S. 48–66.
- Knowles, Dorothy: French Drama of the Inter-War Years. London u.a. 1967.
- Koch, Lars: Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis. In: ders./Niels Werber/Stefan Kaufmann (Hrsg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart/Weimar 2014, S. 97–141.

Bibliographie

- Kolkenbrock-Netz, Jutta: 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.
- Köppe, Tilmann/Winko, Simone: Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft. In: Thomas Anz (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 2: Methoden und Theorien. Stuttgart 2007, S. 285–371.
- Korkut, Ece: La construction d'un ethos manipulateur: *Knock ou le triomphe de la Médecine*. In: Synergies Turquie 12 (2019), S. 103–119.
- Korte, Hermann: Die Abdankung der »Lichtbringer«. Wilhelminische Ära und literarischer Expressionismus in Ernst Tollers Komödie »Der entfesselte Wotan«. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift – Neue Folge 34 (1984), S. 117–132.
- Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschensdarstellender Literatur. Berlin 2003.
- Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. München 2012.
- Kosok, Heinz: Sean O'Casey. Das dramatische Werk. Berlin 1972.
- Kosok, Heinz: *The Silver Tassie* and British Plays of the First World War. In: AAA 10 (1985) 1/2, S. 91–96.
- Kosok, Heinz: Aspects of Presentation, Attitude and Reception in English and Irish Plays about the First World War. In: Franz Karl Stanzel/Martin Löschnigg (Hrsg.): Intimate Enemies. English and German Literary Reactions to the Great War 1914–1918. Heidelberg 1993, S. 343–364.
- Kosok, Heinz: The First World War in Irish Drama. In: Wolfgang Götschacher/Holger Klein (Hrsg.): Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne. Lewiston u.a. 1997, S. 33–51.
- Kosok, Heinz: The Theatre of War. The First World War in British and Irish Drama. Hampshire/New York 2007.
- Kraiker, Gerhard: Rufe nach Führern. Ideen politischer Führung bei Intellektuellen der Weimarer Republik und ihre Grundlagen im Kaiserreich. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik 4 (1998), S. 225–273.
- Krakovitch, Odile: Women in the Paris Theatre, 1914–19: »plus ça change...«. In: Claire M. Tylee (Hrsg.): Women, the First World War and the Dramatic Imagination. International Essays (1914–1999). Lewiston u.a. 2000, S. 55–84.
- Krakovitch, Odile: Le répertoire parisien de la Grande Guerre sous l'œil de la censure. In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): Le théâtre monte au front. Paris 2008, S. 19–58.
- Krakovitch, Odile: Sous la patrie, le patriarcat: la représentation des femmes dans le théâtre de la Grande Guerre. In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): Le théâtre monte au front. Paris 2008, S. 99–115.
- Kreuzer, Helmut: Fatalistischer Heroismus, »willkommener Tod«. Reinhard Goering-Miszellen (mit Nachlasszitaten). In: Rice University Studies 57 (1971) 4, S. 89–110.

- Krivanec, Eva: Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien. Bielefeld 2012.
- Krumeich, Gerd: Kriegsfront – Heimatfront. In: ders./Gerhard Hirschfeld/Dieter Langewiesche/Hans-Peter Ullmann (Hrsg.): Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkriegs. Essen 1997, S. 12–19.
- Krumeich, Gerd: Verdun: Die Schlacht und ihr Mythos. In: Christian Stachelbeck (Hrsg.): Materialschlachten 1916. Ereignis, Bedeutung, Erinnerung. Paderborn 2017, S. 17–35.
- Kuhla, Holger: Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914–1918. In: Joachim Fiebach/Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.): Theater und Medien an der Jahrhundertwende. Berlin 1997, S. 63–115.
- Kundrus, Birthe: Geschlechterkriege. Der Erste Weltkrieg und die Deutung der Geschlechterverhältnisse in der Weimarer Republik. In: Karen Hagemann/Stefanie Schüler-Springorum (Hrsg.): Heimat – Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. Frankfurt a.M./New York 2002, S. 171–187.
- La Naour, Jean-Yves: La Première Guerre mondiale et la régénération morale du théâtre. In: Revue d'histoire du théâtre 211 (2001) 3, S. 229–239.
- Lampart, Fabian/Martin, Dieter/Schmitt-Maaß, Christoph (Hrsg.): Der Zweite Dreißigjährige Krieg. Baden-Baden 2019.
- Landry, Jean-Noël: Chronologie et temps dans *Le Soulier de satin*. In: Revue des Lettres Modernes, Série Paul Claudel 9 (1972), S. 7–31.
- Lasagabaster, Jesús María: »El amo de la jaula«. El pensamiento religioso de Pío Baroja. In: Ilu 2 (1997), S. 75–97.
- Laubach, Jakob: Hofmannsthals Turm der Selbstbewahrung. In: Wirkendes Wort 4 (1953/54) 5, S. 257–268.
- Laubach, Jakob: Hugo von Hofmannsthals Turm-Dichtungen. Kempten 1954.
- Lavaud, Suzanne: Marie Lenéru. Sa vie – son journal – son théâtre. Paris 1932.
- Leed, Eric J.: No Man's Land. Combat & Identity in World War I. Cambridge u.a. 1979.
- Leonhard, Jörn: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München 2014.
- Leonhard, Jörn: »Ihr seid besiegt noch vor der Niederlage«. Schriftsteller im Ersten Weltkrieg zwischen Euphorie und Desillusion. In: Werner Frick/Günter Schnitzler (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste. Freiburg u.a. 2017, S. 27–52.
- Leonhard, Jörn: Der überforderte Frieden. Versailles und die Welt 1918–1923. München 2018.
- Leopold, Stephan/Scholler, Dietrich (Hrsg.): Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy. München 2010.
- Lescot, David: Dramaturgies de la guerre. Belfort 2001.
- Lescot, David/Véray, Laurent (Hrsg.): Les mises en scène de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma. Paris 2011.

Bibliographie

- Lescot, David/Véray, Laurent: Introduction. In: dies. (Hrsg.): Les mises en scène de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma. Paris 2011, S. 7–13.
- Lethen, Helmut: »Knall an sich«: Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas. In: Inka Mülder-Bach (Hrsg.): Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges. Wien 2000, S. 192–210.
- Lillyman, William J.: Reinhard Goering's *Seeschlacht*: The Failure of the Will. In: German Life & Letters 22 (1968/69), S. 350–358.
- Lindhorst, Elke: Die Dialektik von Geistesgeschichte und Theologie in der modernen Literatur Frankreichs. Dichtung in der Tradition des Renouveau Catholique von 1890–1990. Würzburg 1995.
- Linse, Ulrich: Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre. Berlin 1983.
- Lioure, Michel: L'esthétique dramatique de Paul Claudel. Paris 1971.
- Lioure, Michel: Ordre et désordre dans *Le Soulier de satin*. In: Littératures 17 (1987), S. 153–160.
- Löschnigg, Martin: Introduction II: Themes of First World War Literature. In: ders./ Franz Karl Stanzel (Hrsg.): Intimate Enemies. English and German Literary Reactions to the Great War 1914–1918. Heidelberg 1993, S. 25–38.
- Madaule, Jacques: Paul Claudel. Dramaturge. Paris 1956.
- Madaule, Jacques: Le drame de Paul Claudel. Préface de Paul Claudel. 5., akt. Aufl. Paris 1964.
- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Aus dem Italienischen von Madeleine von Pásztor. Salzburg 1966.
- Mai, Gunther: Europa 1918–1939. Mentalitäten, Lebensweisen, Politik zwischen den Weltkriegen. Stuttgart u.a. 2001.
- Mainer, José Carlos: Pío Baroja. Madrid 2012.
- Marstaller, Vera/Minelli, Kelly/Schubert, Stefan/Vössing, Leo (Hrsg.): Heroische Kollektive. Zwischen Norm und Exzeptionalität (= helden. heroes. héros, Special Issue 7 [2019]), <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:151666/datasetstreams/FILE1/content> (letzter Zugriff: 26.7.2021).
- Martin, Kirsty: Modernism and the Rhythms of Sympathy. Vernon Lee, Virginia Woolf, D. H. Lawrence. Oxford 2013.
- Marzouki, Samir: *Couleur du temps* ou la paix utopique. In: Michel Décaudin (Hrsg.): Clés pour »Couleur du temps«. Paris/Caen 2000, S. 121–133.
- Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): Warten. Konstruktionen von langer und kurzer Dauer in der Literatur. Würzburg 2022.
- Maunder, Andrew (Hrsg.): British Literature of World War I. Bd. 5: Drama. Bibliography of World War I Drama. London 2011.
- Maunder, Andrew: Introduction: Rediscovering First World War Theatre. In: ders. (Hrsg.): British Theatre and the Great War, 1914–1919. New Perspectives. Houndmills u.a. 2015, S. 1–39.
- Maunder, Andrew: Theatre: 1914 and after. In: Ann-Marie Einhaus/Katherine Isobel Baxter (Hrsg.): Edinburgh Companion to the First World War and the Arts. Edinburgh 2017, S. 62–76.
- Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993.

- Mayer, Mathias: Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven. München 2010.
- Mayer, Sigrid: Reinhard Goerings *Seeschlacht*: »Klassisches« Drama des Expressionismus. In: Seminar 14 (1978), S. 45–62.
- Mazzega, Anne-Marie: Une Parabole historique: *Le Soulier de satin*. In: Revue des Lettres Modernes, Série Paul Claudel 4 (1967), S. 43–59.
- McCready, Susan: Staging France between the World Wars. Performance, Politics, and the Transformation of the Theatrical Canon. Lanham u.a. 2016.
- McCready, Susan: French Theater and the Memory of the Great War. In: Studies in 20th & 21st Century Literature 41 (2017) 2: Writing 1914–1918: National Responses to the Great War, S. 1–13, DOI: 10.4148/2334-4415.1937 (letzter Zugriff: 28.3.2018).
- Meiser, Katharina: Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg 2014.
- Melchert, Monika: Die Dramatikerin Ilse Langner. »Die Frau, die erst kommen wird...«. 2., durchges. und erg. Aufl. Berlin 2003.
- Meyer-Plantureux, Chantal (Hrsg.): Le théâtre monte au front. Paris 2008.
- Michel, Laure: Le patriotisme d'Apollinaire. In: Romain Vignest/Jean-Nicolas Corvisier (Hrsg.): La Grande Guerre des écrivains: études. Paris 2015, S. 203–222.
- Millet-Gérard, Dominique: Formes baroques dans *Le Soulier de Satin*. Étude d'esthétique spirituelle. Paris 1997.
- Mionskowski, Alexander: Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel *Der Turm* (1924/25/26). Wien u.a. 2015.
- Mischner, Sabine: Das Zeitregime des Krieges: Zeitpraktiken im Ersten Weltkrieg. In: Lucian Hölscher (Hrsg.): Die Zukunft des 20. Jahrhunderts. Dimensionen einer historischen Zukunftsforschung. Frankfurt a.M./New York 2017, S. 75–100.
- Mohi-von Känel, Sarah: Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik 1914–1939. Göttingen 2018.
- Mosse, George L.: Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars. New York/Oxford 1990.
- Mowry, Robert G.: La generación del 98 frente a la primera guerra mundial. In: Boletín de la Real Academia de la Historia 171 (1974) 3, S. 523–574.
- Mülder-Bach, Inka: 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.
- Müller, Claudia/Oberle, Isabell: Durchhalten (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 2019, DOI: 10.6094/hericum/durd1.0 (letzter Zugriff: 15.2.2019).
- Nehring, Wolfgang: Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals grossen Dramen. Stuttgart 1966.

Bibliographie

- Nesselhauf, Jonas: Der ewige Albtraum. Zur Figuration des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Paderborn 2018.
- Neuhaus, Stefan: Strategien der Entmythologisierung in Ernst Tollers Komödien *Der entfesselte Wotan* und *Nie wieder Friede!* In: ders./Rolf Selbmann/Thorsten Unger (Hrsg.): Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Würzburg 2002, S. 169–183.
- Nicholson, Steve: The Censorship of British Drama 1900–1968. Bd. 1: 1900–1932. Exeter 2003.
- Nicholson, Steve: »This Unhappy Nation«: War on the Stage in 1914. In: Andrew Maunder (Hrsg.): British Theatre and the Great War, 1914–1919. New Perspectives. Houndmills u.a. 2015, S. 43–64.
- Nicolaus, Ute: Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspiel-dichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen. Würzburg 2004.
- Norris, Nancy: Temas vascos en *La leyenda de Jaun de Alzate*. In: Journal of the Society of Basque Studies in America 11/12 (1991/1992), S. 37–45.
- Nübel, Christoph: Durchhalten und Überleben an der Westfront. Raum und Körper im Ersten Weltkrieg. Paderborn 2014.
- O.A.: Raynal, Paul. In: Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv, <http://www.munzinger.de/document/00000011057> (letzter Zugriff: 12.12.2019).
- Oberle, Isabell: Herausforderung Drama. Heldenhaftes Warten auf der Bühne am Beispiel des Ersten Weltkriegs. In: dies./Dennis Pulina (Hrsg.): Heldenhaftes Warten in der Literatur. Eine Figuration des Heroischen von der Antike bis in die Moderne. Baden-Baden 2020, S. 155–176.
- Oberle, Isabell: Ethischer Attentismus. Hugo von Hofmannsthals *Turm*-Projekt (1925/27). In: Stefan Neuhaus/Nicole Mattern (Hrsg.): Warten. Konstruktionen von langer und kurzer Dauer in der Literatur. Würzburg 2022, S. 107–123.
- Oberle, Isabell/Pulina, Dennis (Hrsg.): Heldenhaftes Warten in der Literatur. Eine Figuration des Heroischen von der Antike bis in die Moderne. Baden-Baden 2020.
- Oberle, Isabell/Pulina, Dennis: Heldenhaftes Warten in der Literatur. Eine Figuration des Heroischen von der Antike bis in die Moderne. In: dies. (Hrsg.): Heldenhaftes Warten in der Literatur. Eine Figuration des Heroischen von der Antike bis in die Moderne. Baden-Baden 2020, S. 9–22.
- Oberle, Isabell/Schubert, Stefan: 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 (letzter Zugriff: 12.12.2019).
- Onions, John: English Fiction and Drama of the Great War, 1918–39. Houndmills u.a. 1990.
- Ormond, Leonée (Hrsg.): The Reception of Alfred Tennyson in Europe. London u.a. 2017.
- Ormond, Leonée: Introduction. In: dies. (Hrsg.): The Reception of Alfred Tennyson in Europe. London u.a. 2017, S. 1–20.

- Ousselin, Edward: Knock: de guérisseur à dictateur. In: Dalhousie French Studies 71 (2005), S. 91–102.
- Parker, Rennie: The Georgian Poets. Abercrombie, Brooke, Drinkwater, Gibson and Thomas. Plymouth 1990.
- Parr, Rolf: 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.
- Pasek, Yvonne A.: »The Great Time«. Pro-War Drama in the Weimar Republic. Ann Arbor, Michigan 1992.
- Patte-Serrano, Mallory: Une représentation théâtrale du »dévouement« des femmes: l'infirmière, la marraine et l'ouvrière. In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): Le théâtre monte au front. Paris 2008, S. 117–131.
- Perrig, Severin: Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise. Frankfurt a.M. u.a. 1994.
- Petit, Jacques: *Le Soulier de satin*, »somme« claudélienne. In: Revue des Lettres Modernes, Série Paul Claudel 5 (1968), S. 101–111.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München 2001.
- Pikulik, Lothar: Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten. An Beispielen aus der Geistesgeschichte, Literatur und Kunst. Göttingen 1997.
- Plain, Gill: The Shape of Things to Come: the Remarkable Modernity of Vernon Lee's *Satan the Waster*. In: Claire M. Tylee (Hrsg.): Women, the First World War and the Dramatic Imagination. International Essays (1914–1999). Lewiston u.a. 2000, S. 5–21.
- Pommer, Frank U.: Variationen über das Scheitern des Menschen. Reinhard Goering's Werk und Leben. Frankfurt a.M. u.a. 1996.
- Port, Ulrich: »Pathosformeln« 1906–1933: Zur Theatralität starker Affekte nach Aby Warburg. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart/Weimar 2001, S. 226–251.
- Potter, Jane: Boys in Khaki, Girl in Print. Women's Literary Responses to the Great War 1914–1918. Oxford 2005.
- Poulain, Alexandra: Irish Drama, Modernity and the Passion Play. London 2016.
- Prochasson, Christophe: La littérature de guerre. In: Stéphane Audoin-Rouzeau/Jean-Jacques Becker (Hrsg.): Encyclopédie de la Grande Guerre 1914–1918. Histoire et culture. Paris 2004, S. 1189–1201.
- Prochasson, Christophe/Rasmussen, Anne: Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910–1919). Paris 1996.
- Pütz, Peter: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen 1970.
- Pyta, Wolfram: Literarische Kriegsbewältigung. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumreich/Irina Renz/Markus Pöhlmann (Hrsg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Erneut akt. und erw. Studienausg. Paderborn 2014, S. 1038–1042.
- Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München/Wien 1998.

Bibliographie

- Rimbaud, Vital: Comprendre la guerre »en artiste et en chrétien«. In: Bulletin de la Société Paul Claudel 214 (2014), S. 33–46.
- Rehage, Philipp: Die Frau im Eis. Bemerkungen zu Guillaume Apollinaires Kriegsdrama *Couleur du Temps*. In: Andrea Grewe/Margarete Zimmermann (Hrsg.): Theater-Proben. Romanistische Studien zu Drama und Theater. Münster 2001, S. 83–100.
- Reimann, Aribert: Der große Krieg der Sprachen. Untersuchungen zur historischen Semantik in Deutschland und England zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Essen 2000.
- Reimers, Kirsten: Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen. Würzburg 2000.
- Reulecke, Jürgen: Vom Kämpfer zum Krieger – Zum Wandel der Ästhetik des Männerbildes während des Ersten Weltkriegs. In: Sabiene Autsch (Hrsg.): Der Krieg als Reise. Der Erste Weltkrieg – Innenansichten. Siegen 1999, S. 52–62.
- Riegel, Léon: Guerre et littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littérature française, anglo-saxonne et allemande) 1910–1930. Paris 1978.
- Ritchie, James M.: Staging the War in Germany. In: Forum for Modern Language Studies 21 (1985), S. 84–96.
- Ritter, Henning: Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime. In: Martin Warnke (Hrsg.): Politische Kunst. Gebärden und Gebaren. Berlin 2004, S. 1–15.
- Rosa, Guy: Le lieu et l'heure du *Soulier de satin*. In: Pierre Brunel/Anne Ubersfeld (Hrsg.): La dramaturgie claudélienne. Paris 1988, S. 43–63.
- Rösch, Ewald: Komödie und Berliner Kritik. Zu Hofmannsthals Lustspielen *Cristinas Heimreise* und *Der Schwierige*. In: Ursula Renner/G. Bärbel Schmid (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991, S. 163–189.
- Roshwald, Aviel/Stites, Richard (Hrsg.): European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918. Cambridge 1999.
- Roshwald, Aviel/Stites, Richard: Introduction. In: dies. (Hrsg.): European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918. Cambridge 1999, S. 1–7.
- Rüger, Jan: Entertainments. In: Jay M. Winter/Jean-Louis Robert (Hrsg.): Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914–1919. Bd. 2: Cultural History. Cambridge 2007, S. 105–140.
- Rühle, Günther (Hrsg.): Theater für die Republik 1917–1933. Im Spiegel der Kritik. Frankfurt a.M. 1967.
- Rühle, Günther: Sigmund Graff/Carl Ernst Hintze: Die endlose Straße. In: ders. (Hrsg.): Zeit und Theater. Bd. 2: Von der Republik zur Diktatur. Berlin 1972, S. 832–834.
- Rühle, Günther: Kommentar. In: ders. (Hrsg.): Zeit und Theater. Bd. 1: Vom Kaiserreich zur Republik. Berlin 1973, S. 833–944.
- Rutherford, Andrew: The Literature of War. Five Studies in Heroic Virtue. London/Basingstoke 1978.

- Sabrow, Martin: Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive. In: Potsdamer Bulletin für zeithistorische Studien 43/44 (2008), S. 7–20.
- Sachs, Leon/McCready, Susan: Stages of Battle: Theater and War in the Plays of Bernhardt, Raynal, and Anouilh. In: The French Review 87 (2014) 4, S. 41–55.
- Sakurai, Yoriko: Mythos und Gewalt. Über Hugo von Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm«. Frankfurt a.M. u.a. 1988.
- Sánchez, Diego Santos: *Mariana Pineda's* Struggle against Censorship. In: Bulletin of Hispanic Studies 88 (2011) 8, S. 931–944.
- Scaviner, Isabelle: L'idée pacifiste sur scène après-guerre. In: Chantal Meyer-Plantureux (Hrsg.): *Le théâtre monte au front*. Paris 2008, S. 169–186.
- Scheichl, Sigurd Paul: Reflet des changements sociaux entre 1914 et 1918 dans la tragédie de Karl Kraus, *Les derniers jours de l'humanité*. In: Joëlle Prungnaud (Hrsg.): *Écritures de la Grande Guerre*. Nîmes 2014, S. 71–89.
- Schilling, Heinz: Zeitlose Ziele. Versuch über das lange Warten. In: ders. (Hrsg.): *Welche Farbe hat die Zeit? Recherchen zu einer Anthropologie des Wartens*. Frankfurt a.M. 2002, S. 245–310.
- Schilling, Klaus von: Abschied vom Trauerspiel. Kunsttheoretische Überlegungen zu Hofmannsthal. Würzburg 2018.
- Schilling, René: »Kriegshelden«. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945. Paderborn u.a. 2002.
- Schlaffer, Heinz: Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche. Frankfurt a.M. 1973.
- Schlechtriemen, Tobias: Der Held als Effekt. *Boundary Work* in Heroisierungsprozessen. In: Berliner Debatte Initial 29 (2018) 1, S. 106–119.
- Schlechtriemen, Tobias: Grenzüberschreitung (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 2019, DOI: 10.6094/hericum/gd1.0.20190813 (letzter Zugriff: 31.1.2020).
- Schneider, Lars/Jing, Xuan (Hrsg.): *Anfänge vom Ende. Schreibweisen des Naturalismus in der Romania*. Paderborn 2014.
- Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film / The Experience of War and the Creation of Myths. The Image of »Modern« War in Literature, Theatre, Photography, and Film*. Bd. 3: »Postmoderne« Kriege? Krieg auf der Bühne. Krieg auf der Leinwand / »Postmodern« Wars? War on Stage. War on the Screen. Osnabrück 1999.
- Schneider, Thomas F.: Einleitung. In: ders./Julia Heinemann/Frank Hischer/Johanna Kuhlmann/Peter Puls (Hrsg.): *Die Autoren und Bücher der deutschsprachigen Literatur zum Ersten Weltkrieg 1914–1939. Ein bio-bibliographisches Handbuch*. Göttingen 2008, S. 7–14.

Bibliographie

- Scholz, Gerhard: 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.
- Schreiber, Birgit: Politische Retheologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer »Politik der reinen Mittel«. Würzburg 1997.
- Schreiner, Klaus: »Wann kommt der Retter Deutschlands?« Formen und Funktionen von politischem Messianismus in der Weimarer Republik. In: Saeculum 49 (1998), S. 107–160.
- Schuhmann, Klaus: Wider das wilhelminische Heldentum. In: Jan Knopf (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Bertolt Brecht. Stuttgart 1995, S. 19–30.
- Schweizer, Harold: On Waiting. London/New York 2008.
- Searle, Geoffrey R.: A New England? Peace and War 1886–1918. Oxford 2004.
- Seybert, Gislinde/Stauder, Thomas (Hrsg.): Heroisches Elend. Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kultur / Misères de l'héroïsme. La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes / Heroic Misery. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2014.
- Sherry, Vincent (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Literature of the First World War. Cambridge 2005.
- Siebenhaar, Klaus: Klänge aus Utopia. Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama. Mit einem Geleitwort von Horst Denkler. Berlin/Darmstadt 1982.
- Silver, Kenneth E.: Sarah Bernhardt and the Theatrics of French Nationalism: From Roland's Daughter to Napoleon's Son. In: Carol Ockman/Kenneth E. Silver (Hrsg.): Sarah Bernhardt. The Art of High Drama. New York/New Haven 2005, S. 75–97.
- Slater, Niall W.: Nostoi and Nostalgia in *Heartbreak House*. In: Shaw 37 (2017), S. 11–27.
- Soboth, Christian: Berichterstatter, Dichter, Priester und Prophet. Ämter und Rollen in Hugo von Hofmannsthal's 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.
- Sogos, Sofia: *El árbol de la ciencia e La leyenda de Jaun de Alzate*: L'espressione del pessimismo in Pío Baroja. Bonn 2017.
- Solomon, Janis L.: Die Kriegsdramen Reinhard Goerings. Bern 1985.

- Solomon, Janis L.: Reinhard Goering: Staging the War. In: Gislinde Seybert/Thomas Stauder (Hrsg.): Heroisches Elend. Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kultur / Misères de l'héroïsme. La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes / Heroic Misery. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2014, S. 1133–1152.
- Sonderforschungsbereich 948: Held (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 2019, DOI: 10.6094/hericum/hdd1.0 (letzter Zugriff: 15.2.2019).
- Sonnega, William: Theatre of the Front: Sigmund Graff and *Die endlose Straße*. In: Glen W. Gadberry (Hrsg.): Theatre in the Third Reich, the Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany. Westport 1995, S. 47–64.
- Sonnega, William: Anti War Discourse in War Drama: Sigmund Graff and *Die endlose Strasse*. In: Hellmut Hal Rennert (Hrsg.): Essays on Twentieth-Century German Drama and Theater: An American Reception, 1977–1999. New York 2004, S. 147–154.
- Spaemann, Robert: Einleitende Bemerkungen zum Opferbegriff. In: Richard Schenk (Hrsg.): Zur Theorie des Opfers. Ein interdisziplinäres Gespräch. Stuttgart 1995, S. 11–24.
- Sprengel, Peter: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne. Berlin 1993.
- St Michael and All Angels Church World War I Project, <http://www.smaaawwi.org.uk/wwi/people/database-page/captain-william-oliphant-down-mc/> (letzter Zugriff: 3.5.2019).
- Stark, Gary D.: All Quiet on the Home Front: Popular Entertainment, Censorship and Civilian Morale in Germany, 1914–1918. In: Frans Coetzee/Marilyn Shevin-Coetzee (Hrsg.): Authority, Identity and the Social History of the First World War. Providence/Oxford 1995, S. 57–80.
- Stenzig, Bernd: »Wo hast du so schöne Gleichnisse und Bilder her?« »Seeschlacht« von Reinhard Goering. In: Wolfgang Wirth/Jörg Wegner (Hrsg.): Literarische Trans-Rationalität. Würzburg 2003, S. 415–453.
- Stephan, Inge: Weiblicher Heroismus: Zu zwei Dramen von Ilse Langner. In: dies./Regula Venske/Sigrid Weigel (Hrsg.): Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts. Frankfurt a.M. 1987, S. 159–189.
- Stern, Martin: Wann entstand und spielt »Der Schwierige«? In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 23 (1979), S. 350–365.
- Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit. Stuttgart/Weimar 1993.
- Szczepaniak, Monika: Militärische Männlichkeiten in Deutschland und Österreich im Umfeld des Großen Krieges. Konstruktionen und Dekonstruktionen. Würzburg 2011.

Bibliographie

- Taylor, David: Blood, Mud and Futility? Patrick MacGill and the Experience of the Great War. In: *European Review of History* 13 (2006) 2, S. 229–250.
- Taylor, David: *Memory, Narrative and the Great War: Rifleman Patrick MacGill and the Construction of Wartime Experience*. Liverpool 2013.
- Tekolf, Oliver: »...zurückzukehren – das ist die Kunst.« Hugo von Hofmannsthals publizistisches und dramatisches Werk 1914–1929. Nordhausen 2004.
- Templeton, Joan: Sean O'Casey and Expressionism. In: *Modern Drama* 14 (1971) 1, S. 47–62.
- The Great War Theatre database, <https://www.greatwartheatre.org.uk/> (letzter Zugriff: 13.3.2019).
- Theele, Ivo: »Warteraum« Exil. Raum als Narrativ eines Krisenzustands. In: Daniel Kazmaier/Julia Kerscher/Xenia Wotschal (Hrsg.): *Warten als Kulturmuster*. Würzburg 2016, S. 113–131.
- Tonnet-Lacroix, Éliane: *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919–1924)*. Paris 1991.
- Trinchero, Cristina: Echos de la Grande Guerre dans le théâtre français des années vingt. Quelques parcours. In: Gislinde Seybert/Thomas Stauder (Hrsg.): *Heroisches Elend. Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kultur / Misères de l'héroïsme. La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes / Heroic Misery. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2014, S. 1191–1207.
- Trinchero, Cristina: »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.
- Trout, Steven: Glamorous Melancholy. R. C. Sherriff's »Journey's End«. In: *War, Literature, and the Arts* 5 (1993) 2, S. 1–19.
- Twelmann, Marcus: *Das Drama der Souveränität*. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004.
- Tylee, Claire M.: Marie Lenéru 1875–1918: [La paix] Peace. France. Introduction. In: dies./Elaine Turner/Agnès Cardinal (Hrsg.): *War Plays by Women. An International Anthology*. London/New York 1999, S. 46–49.
- Tylee, Claire M. (Hrsg.): *Women, the First World War and the Dramatic Imagination*. *International Essays* (1914–1999). Lewiston u.a. 2000.
- Valenti, Simonetta: Le chemin de la liberté dans »Le Soulier de satin«. In: *Bulletin de la Société Paul Claudel* 216 (2012), S. 16–38.
- van de Ghinste, José: *La recherche de la justice dans le théâtre de Paul Claudel*. Paris 1980.
- Vic, Jean: *La littérature de guerre. Manuel méthodique et critique des publications de langue française (Août 1914 – Novembre 1918)*. Bd. 1–5. Neuaufl. Paris 1923.
- Vogel, Jakob: *Nationen im Gleichschritt. Der Kult der »Nation in Waffen« in Deutschland und Frankreich, 1871–1914*. Göttingen 1997.

- von den Hoff, Ralf/Asch, Ronald G./Aurnhammer, Achim/Bröckling, Ulrich/Korte, Barbara/Leonhard, Jörn/Studt, Birgit: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948. In: *helden. heroes. héros* 1 (2013) 1, S. 7–14.
- von den Hoff, Ralf/Schreurs-Morét, Anna/Posselt-Kuhli, Christina/Hubert, Hans W./Heinzer, Felix: *Imitatio heroica* (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/heroicum/imhd1.0 (letzter Zugriff: 7.2.2020).
- Voss, Dietmar: »Heldenkonstruktionen«. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen. In: *KulturPoetik* 11 (2011), S. 181–202.
- Wagner, Karl: Einleitung. In: ders./Stephan Baumgartner/Michael Gamper (Hrsg.): *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*. Zürich 2014, S. 9–13.
- Wagner, Karl/Baumgartner, Stephan/Gamper, Michael (Hrsg.): *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*. Zürich 2014.
- Walk, Cynthia: »...in der unmittelbaren Gegenwart«. Hofmannsthals Briefe an Karl Zeiss. In: *Hofmannsthal-Blätter* 30 (1984), S. 56–68.
- Walters, Emily Curtis: Between Entertainment and Elegy: The Unexpected Success of R. C. Sherrieff's *Journey's End* (1928). In: *Journal of British Studies* 55 (2016), S. 344–373.
- Wanderscheck, Hermann: *Deutsche Dramatik der Gegenwart. Eine Einführung mit ausgewählten Textproben*. Berlin 1938.
- Wardhaugh, Jessica: *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870–1940. Active Citizens*. London 2017.
- Warren, John: War Drama on the Berlin Stage, 1926–1933. In: Wolfgang Görtschacher/Holger Klein (Hrsg.): *Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne*. Lewiston u.a. 1997, S. 179–200.
- Warren, John: A Dramatist at ›Weimar's End‹: Contrasted Heroines in Two Plays by Ilse Langner. In: Christiane Schönfeld (Hrsg.): *Practicing Modernity. Female Creativity in the Weimar Republic*. Würzburg 2005, S. 311–323.
- Weber-Caflisch, Antoinette: Introduction. In: Paul Claudel: *Le soulier de satin I: Édition critique*. Établi par Antoinette Weber-Caflisch. Paris 1987, S. 9–58.
- Weintraub, Stanley: Bernard Shaw's Other Irelands: 1915–1919. In: *English Literature in Transition, 1880–1920* 42 (1999) 4, S. 433–442.
- Weintraub, Stanley: Shaw's Troy: *Heartbreak House* and Euripides' *Trojan Women*. In: *Shaw* 29 (2009), S. 41–49.
- Weller, Christiane: Weltkriegsdrama und Nationalsozialismus. In: Christian Klein/Franz-Josef Deiters (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives*. Stuttgart 2018, S. 201–222.

Bibliographie

- William, Jennifer Marston: *Killing Time. Waiting Hierarchies in the Twentieth-Century German Novel*. Lewisburg 2010.
- Williams, Gordon: *British Theatre in the Great War. A Revaluation*. London/New York 2003.
- Wokalek, Marie: Hofmannsthals *Turm* und Paul Claudel. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92 (2018) 1, S. 63–87.
- Woll, Michael: Hofmannsthals »Der Schwierige« und seine Interpreten. Göttingen 2019.
- Wolz, Nicola: *Das lange Warten. Kriegserfahrungen deutscher und britischer Seeoffiziere 1914 bis 1918*. Paderborn u.a. 2008.
- Zancarini-Fournel, Michelle: Travailler pour la patrie? In: Évelyne Morin-Rotureau (Hrsg.): *1914–1918: combats de femmes. Les femmes, pilier de l'effort de guerre*. Paris 2004, S. 32–46.
- Zieger, Karl: *Arthur Schnitzler et la France, 1894–1938. Enquête sur une réception*. Villeneuve d'Ascq 2012.
- Ziolkowski, Theodore: *Hesitant Heroes. Private Inhibition, Cultural Crisis*. Ithaca/London 2004.

Personenregister

- Aischylos 129
Alberti, Rafael 349
Amiel, Denys 204
Apollinaire, Guillaume 38, 50–52
Aristophanes 48, 57
Aristoteles 24
Asche, Oscar 20
Attila 166, 168
Azaña, Manuel 349
Azorín (Ruiz, José Martínez) 348

Bahr, Hermann 309
Barbusse, Henri 13, 138, 141, 143, 172
Baroja, Pío 340, 343f., 346–348, 350
Barrault, Jean-Louis 310
Barrès, Maurice 13, 38, 164, 168
Barthou, Louis 278
Baty, Gaston 207
Baudelaire, Charles 57
Beckett, Samuel 204, 214, 355
Bello, Luis 348
Benjamin, René 142
Benjamin, Walter 264, 291, 298, 301
Bennett, Arnold 38
Bernanos, Georges 141
Bernard, Jean-Jacques 204–207, 214, 231f.
Bernhardt, Sarah 71–73, 168
Berton, René 138f., 141
Bertram, Ernst 306f.
Besnard, Lucien 249f., 252
Best, Werner 306
Bloem, Walter 121
Blunden, Edmund 13, 247
Borchardt, Rudolf 285, 306, 309
Bossy, Gabriel 249
Bourdon, Georges 46–49, 51

Brecht, Bertolt 16, 183, 253f., 256–258, 263–265, 267–269
Breuer, Josef 290
Bronnen, Arnolt 95f., 98f.
Calderón de la Barca, Pedro 289, 292, 309, 311
Céline, Louis-Ferdinand 355
Cernuda, Luis 349
Chénier, André 210
Chetham-Strode, Warren 187f.
Chevallier, Gabriel 13, 100
Chlumberg, Hans 135
Caudel, Paul 288f., 291, 310–315, 317, 319, 329–334, 340, 346, 350
Clausewitz, Carl 11
Collin, Raphaël 314
Copeau, Jacques 210
Coppée, François 168–170, 175
Cormon, Fernand 314
Corneille, Pierre 39, 275
Corrie, Joe 192
Creagh-Henry, May 285, 288
Csokor, Franz Theodor 65f., 68

Dante, Alighieri 321
Degenfeld, Ottonie 304
Déroulède, Paul 72
Dickens, Charles 18
Dorgelès, Roland 172
Down, Oliphant 42f., 49, 58
Drinkwater, John 161f.
Dumas, André 155–157, 168f., 175, 272, 279
Dürer, Albrecht 306f.
Eichler, Franz 63f., 66, 68f., 104, 129f., 136f.
El Cid (Díaz de Vivar, Rodrigo) 323
Erdmann, Franz 128

Personenregister

- Erler, Fritz 60
 Eugen, Prinz von Savoyen 305
 Fall, Leo 40
 Ferdinand VII. 349
 Feuchtwanger, Lion 48f., 57
 Fischer, Alfred 128f., 131–133, 136f.
 Fleg, Edmond 47
 Fonson, Jean-François 146
 Fontane, Theodor 353
 Foss, Kenelm 154
 Frank, Bruno 12
 Frank, Leonhard 218, 265
 Freud, Sigmund 206, 290
 Friedrich III. 259
 Friesen, Friedrich 21
 Frondaie, Pierre 164f., 175
 Galsworthy, John 218
 García Lorca, Federico 349f.
 Gémier, Firmin 172
 Giraudoux, Jean 58, 288
 Goering, Reinhard 40–43, 49, 58, 74f.,
 78, 81, 89, 91, 93, 95, 170, 222, 224
 Goethe, Johann Wolfgang von 343
 Goublier, Henri 59
 Graff, Sigmund 116–119, 121, 125–
 129, 132, 137, 243–245, 253, 269
 Graves, Robert 100
 Gries, Johann Diederich 289
 Griffith, Hubert 113
 Grillparzer, Franz 39, 294, 305
 Grimmelshausen, Johann Jacob Chris-
 toph von 300
 Großmann, Stefan 90
 Händel, Georg Friedrich 230
 Hardy, Thomas 39
 Hašek, Jaroslav 355
 Hasenclever, Walter 73
 Hausner, Ernst 128
 Heine, Heinrich 158
 Hesse, Hermann 38
 Heyse, Paul 39
 Hintze, Carl Ernst 116–119, 125–129,
 132, 137, 253, 269
 Hitler, Adolf 31, 338f.
 Hobbes, Thomas 293
 Hodson, James Lansdale 111f., 114,
 136, 253
 Hofmannsthal, Hugo von 38, 41, 201–
 205, 214–217, 252, 265, 288–292,
 294, 298–300, 303–306, 309, 333f.,
 336, 340, 346, 350, 354
 Hölderlin, Friedrich 291
 Homer 199
 Ihering, Herbert 126f.
 Ionesco, Eugène 214
 Jahier, Piero 315
 Jennings, Gertrude Eleanor 161, 163
 Johann von Österreich (Don Juan de
 Austria) 324
 Johanna von Orléans (Jeanne
 d'Arc) 73, 167
 Johst, Hanns 81
 Jung, Edgar Julius 306
 Jünger, Ernst 21, 306, 308
 Kafka, Franz 18
 Kaiser, Georg 73
 Karl V. 294
 Kaschnitz, Marie Luise 89
 Kealey, Edgar 148
 Kellert, Franz 70
 Kerr, Alfred 126, 179
 Kipling, Rudyard 38
 Klemm, Wilhelm 38
 Kniese, Julie 148f., 151
 Kolumbus, Christoph 321
 Körner, Theodor 21
 Kraus, Karl 16, 52f.
 Laar, Clemens 128
 Langner, Ilse 171, 177–181, 185, 187,
 192
 Lara, Louise 138, 141, 143

Personenregister

- Lask, Berta 177
 Le Goffic, Charles 168f., 175
 Lee, Vernon (Paget, Violet) 54–56
 Lehnhoff, Franz 128
 Lenéru, Marie 46–49, 51, 185
 Lépel, Vollrath von 148f., 151
 Lessing, Gotthold Ephraim 24f., 29, 354
 Liebig, Rudolf 148–151, 164
 Limpach, Erich 128–137
 Luce de Lancival, Jean-Charles-Julien 314
 MacGill, Patrick 111, 113–115, 136, 142, 253
 Maeterlinck, Maurice 77, 81, 204f., 354f.
 Malleson, Miles 43f., 46, 49, 51, 231
 Mann, Heinrich 38, 338
 Mann, Thomas 38, 284
 Maria Theresia, Erzherzogin von Österreich 305
 Marten, Dorothy 285, 288
 Matzdorf, Paul 148f., 152
 Maugham, William Somerset 223, 231, 247
 Mazaud, Émile 72
 McEvoy, Charles 245–248
 Menzel, Gerhard 253f., 265–269
 Méré, Charles 47, 171f., 174, 176f., 184, 187, 192
 Michael, Rudolf 70
 Molière (Poquelin, Jean-Baptiste) 201, 340
 Möller, Eberhard Wolfgang 199f.
 Monkhouse, Allan 224, 229–231
 Morand, Eugène 73
 Morel, Auguste 271
 Musil, Robert 38, 284
 Napoleon Bonaparte 96, 303, 314, 349
 Neher, Caspar 257
 Nietzsche, Friedrich 81, 87f., 91, 122, 229, 265, 287, 306f.
 O'Casey, Sean 219–221, 224, 227, 229–231, 236, 285f.
 Ortega y Gasset, José 285, 349
 Ostini, Fritz von 12, 28
 Payen, Louis 72
 Pitoëff, Georges 72
 Porché, François 57f., 142
 Primo de Rivera, Miguel 350
 Proust, Marcel 284
 Rabelais, François 214
 Raynal, Paul 253, 269–272, 275f., 279f.
 Reinhardt, Max 91, 201, 300
 Remarque, Erich Maria 13, 100
 Reutter, Otto 157–159
 Ribot, Théodule 290
 Richthofen, Manfred von 12, 21
 Rolland, Romain 38, 174, 340–343, 346, 350
 Romain, Jules 339f., 350
 Rostand, Maurice 142
 Röttig, Heinrich 148, 153, 155
 Rubiner, Ludwig 349
 Rudolf II. 294
 Rychner, Max 290
 Schare, Friedrich 64
 Schiller, Friedrich 39
 Schmidt, Albin 154
 Schmidt, Carl Robert 62–64, 66, 68f., 104, 136
 Schmidt, Hulda 154
 Schmitt, Carl 291, 301
 Schnitzler, Arthur 252
 Schofield, Stephen 114
 Schönherr, Karl 39
 Schopenhauer, Arthur 85, 87f., 287
 Scott, Sir Walter 18
 Seiffert, Paul 64, 66, 68f., 104, 136f.
 Shakespeare, William 39, 55

Personenregister

- Shaw, George Bernard 38, 45f., 49, 51, 55f.
Sherriff, Robert Cedric 101f., 105, 109, 111f., 115, 122, 136, 269, 273
Souchon, Paul 12
Spengler, Oswald 284f., 306
Stendhal (Beyle, Marie-Henri) 353
Stewart, Hal D. 192
Strauss, Richard 304
Tennyson, Alfred 244f., 247
Thurston, Ernest Temple 159, 163
Toller, Ernst 73, 231, 234–236, 241f., 265, 285, 335, 337–340, 349
Tschechow, Anton 55, 204
Unruh, Friedrich Franz von 128
Unruh, Fritz von 73
Valéry, Paul 284
Veber, Pierre 249
Verlaine, Paul 57
Vialar, Paul 141–143
Vildrac, Charles 204, 210f., 213–215
Villeroy, Auguste 166, 168, 175
Wagner, Fritz 148, 152
Wall, Harry 108
Waugh, Evelyn 284
Weber, Marianne 25f., 28
Weber, Max 13, 28f., 69, 196, 291, 307, 354
Weddigen, Otto 12, 21
Weill, Kurt 256
Wilhelm II. 97, 259, 338f.
Wilson, Woodrow 48, 283
Winkler-Hermaden, Viktor 134–136
Woolf, Virginia 284
Yeats, William Butler 219
Zeiss, Karl 203
Zifferer, Paul 304
Zuckerkandl, Berta 252