

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 Heyeses *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 Polizeipräsidiiums 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 Maunday (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 *blightly 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 Werbe Strategien 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 Lenéus 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 Lenéus 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 Lenéus 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 Lenéus: *La paix*, S. 30. Ähnliches formuliert Lenéus über *La paix* hinaus in vielen ihrer Zeitungsartikel, darunter in *Le Témoin*, 1915 in *The Book of France* veröffentlicht (vgl. Lavaud: Marie Lenéus, S. 152; Tylee: Marie Lenéus, 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 Lenéus, 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 Farbmetaphorik 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 Bühnenumfassung 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 ›Ages-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.