

Herausforderung Drama Heldenhaftes Warten auf der Bühne am Beispiel des Ersten Weltkriegs

I. Ausharren und Aushalten im Schützengraben: der gestählte Frontkämpfer

In den bewegungsarmen Materialschlachten des Ersten Weltkriegs wurde das Warten für die Soldaten zu einer der prägendsten Kriegserfahrungen. Die Stillstellung der Front im Westen sowie der Einsatz schwerer Artillerie schränkten die konkreten Handlungs- und Angriffsmöglichkeiten des einzelnen Soldaten derart ein, dass er gezwungen war, im Schützengraben auszuharren und entweder auf das Ende des Beschusses oder den Sturmbeehl zu warten. Die Phasen der Lähmung dauerten häufig lange an, wohingegen sich die Angriffe auf sehr kurze Momente verdichteten, und sie wurden von den Soldaten zumeist als besonders zermürbend erfahren.¹ Durch die moderne Kriegstechnik, die dem Verteidiger eine vorteilhaftere Position verschaffte und die Einnahme einer Stellung wesentlich erschwerte, hatten die militärischen Führungen schon sehr bald nach Kriegsausbruch vom Primat der Offensive abrücken müssen. Sie setzten nun mehr auf einen Abnutzungskrieg, um den Feind mithilfe von Fernkampfwaffen nach und nach zu schwächen und seinen militärischen Zusammenbruch herbeizuführen.² So gerieten die Soldaten zu »Handlanger[n] der Maschine« oder, schlimmer noch, zu »bedeutungslosen Objekt[en] des Krieges«,³ ohne den Schlachtverlauf entscheidend beeinflussen zu können.

Die moderne Kriegsrealität des frühen 20. Jahrhunderts kollidierte mit herkömmlichen Vorstellungen von militärischer Heroik, von idealisierten Zweikämpfen Mann gegen Mann.⁴ Diese Unvereinbarkeit mündete jedoch nicht in die Abschaffung von militärischem Heldentum, sondern

¹ Vgl. Leonhard 2014, 329–330 und 557, sowie Dorscheid 2016, 135.

² Zum Charakter des Abnutzungskriegs vgl. Becker/Krumeich 2010, 225–236.

³ Fries 1994, 243.

⁴ Darüber besteht in der heutigen Forschung weitgehende Einigkeit: vgl. bspw. Fries 1994, 241–243; Leonhard 2014, 240; Wagner 2014, 10.

schuf einen neuen heroischen Soldatentypus. Eine Heroik des Wartens, Durchhaltens und Ausharrens etablierte sich, folglich ein alternatives, statisches Modell von Heldentum, das der veränderten Kriegsrealität, die sich durch fehlende Handlungsmöglichkeiten und ein erzwungenes Warten auszeichnete, Rechnung trug. Neben das ›Heldentum der Tat‹, das sporadisch in Fliegerhelden wie Manfred von Richthofen oder in Sturmangriffen wie der Schlacht von Langemarck neu semantisiert wurde,⁵ trat ein »Heroismus des Aushaltens«, ein »Heldentum der Askese«, wie Marianne Weber, Frauenrechtlerin und Rechtshistorikerin, in ihrem aussagekräftigen Aufsatz *Der Krieg als ethisches Problem* (1916) formuliert.⁶ Dieses komme, so Weber, im »standhaften Aushalten in Erdlöchern und zerschossenen Gräben«⁷ zum Ausdruck und gehe mit Eigenschaften einher wie:

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 anderen in Not und Tod im Stich läßt, daß jeder so lange helfen und aushalten will, wie die andern [sic] es müssen – und dies alles eingesenkt in ein unerschütterliches Pflichtbewußtsein.⁸

Nicht mehr das stürmische Vordringen bestimmte das Soldatentum, sondern stoisches Aus- und Durchhalten waren militärisch erfordert. Affektkontrolle, Willenskraft und Selbstdisziplin, Geduld, Ausdauer und Beharrlichkeit, kurzum eine verinnerlichte Stärke sollte die Soldaten dazu disponieren.⁹ Die Qualitäten, die ihnen das Warten und Aushalten abverlangten, kulminierten schließlich in dem Ideal der ›stählernen Nerven‹, die dafür sorgten, sowohl in den gefährlichen Momenten des Angriffs die Kontrolle zu behalten als auch während der zermürbenden Wartephasen den Durchhaltewillen aufrechtzuerhalten.¹⁰

⁵ Vgl. Schilling 2002, 252–288; Esposito 2006; Hüppauf 1993, 45–58; Ziemann 1998.

⁶ Weber 1919, 160 und 177; vgl. dazu Fries 1994, 242.

⁷ Weber 1919, 177.

⁸ Ebd., 160.

⁹ Vgl. auch Fries 1994, 247–248; Hofer 2004, 211; Münkler 2013, 462–463.

¹⁰ Vgl. Ulrich 2014, 250; Radkau 1998, 447; Köppen 2005, 225.

II. Ausharren und Aushalten im Theater: 1914–1918 und 1930–1939

Mit ihrer Beobachtung einer Transformation des Heroischen unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs steht Marianne Weber nicht alleine. Ihr Text ist nur einer von vielen, die ein neues Heldentum im Zeichen des Wartens und Ausharrens entwerfen. Bereits 1914 sprach Ernst Troeltsch in *Nach der Erklärung der Mobilmachung* von den »Waffen der Berechnung, der Besonnenheit, der Ausdauer«, die das »dramatische Heldentum« nahezu unmöglich machten.¹¹ Ein offizieller Diskurs um das heroische Warten und Aushalten, unterstützt durch die Propaganda des Kaiserreichs sowie einem patriotischen Engagement aus der breiten Bevölkerung etwa durch Gelegenheitsgedichte,¹² bildete sich rasch nach Kriegsbeginn¹³ und intensivierte sich mit seiner Fortdauer. Metall- und Gesteinsmetaphern sollten die innere Gefasstheit der Kombattanten illustrieren und deren Unerschütterlichkeit wie Unverwundbarkeit betonen.¹⁴ An der Etablierung des neuen Soldatentypus und des heroischen Wartens war maßgeblich das Theater – wohl mehr noch als die anderen

¹¹ Troeltsch 1914, 6; vgl. dazu Leonhard 2014, 240.

¹² Vgl. dazu einschlägige Texte aus der Sammlung des Freiburger Zentrums für Populäre Kultur und Musik, die über 14 000 Gedichte verfügt, die 1914 bis 1918 in diversen Zeitungen publiziert wurden. Aus allen Kriegsetappen lassen sich Gedichte anführen, die zum Durchhalten auffordern. »Halt aus, mein Volk!« (V. 1, 5 und 9) wiederholt sich drei Mal in dem Gedicht *Durch!* von B. G. Opitz, das am 25. Oktober 1914 im *Vogtländischen Anzeiger* in Plauen erschien, »Wir halten durch mit unsern Kampfgenossen, / Vom Band der Treue brüderlich umschlossen.« (V. 7–8) heißt es in dem Gedicht *Also sprach Hindenburg* von Franz Blume, veröffentlicht am 8. Juli 1917 in der *Jenaischen Zeitung*.

¹³ Sowohl Anne Lipp (2003, 150) als auch Aribert Reimann (2000, 30–31) verweisen in ihren Studien auf 1914/15 publizierte Zeitungsartikel, die emphatisch den Durchhaltenen der Nation glorifizieren.

¹⁴ Vgl. Reimann 2000, 46–86. Am augenscheinlichsten ist die Neugestaltung in der Bildästhetik nachzuvollziehen. Wie die Forschung herausgestellt hat, dominierten in der bildlichen Darstellung des Kampfgeschehens bis 1916 der Landwehrmann mit Pickelhaube und Nahkampfwaffen sowie Sturmsszenen; seit 1916 wurden sie von »nervestarken« Frontkämpfern und Schützengrabenszenerien verdrängt (vgl. Reulecke 1999, 52–62). Als zentrale Darstellung, die diesen Wandel in Deutschland einleitete, gilt Fritz Erlers Plakat zur sechsten Kriegsanleihe (*Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun*) (vgl. Bruendel 2010, 133–134, sowie Hoffmann 1979). Es zeigt einen Soldaten mit entschiedenem Gesichtsausdruck und leuchtenden, in die Ferne schauenden Augen. Er trägt Uniform und Stahlhelm, zwei Handgranaten in der Tasche und eine Gasmaske um den Hals. Seine Ausstattung greift Elemente der modernen Kriegsführung auf, ein Stacheldraht im Hintergrund verweist auf die Realität des Stellungskrieges. Mimik und Gestik des abgebildeten Soldaten verbürgen Unbeirrbarkeit, Hartnäckigkeit und Standhaftigkeit.

Gattungen – beteiligt. Zwischen 1914 und 1918 fungierte es als propagandistisches »Instrument der Stimmungslenkung«¹⁵ und diente dazu, Soldaten zu mobilisieren, die Moral der Bevölkerung aufrechtzuerhalten und Männer wie auch Frauen an ihre patriotische Pflicht zu gemahnen: Männer sollten in die Armee eintreten, Frauen sich in der Rüstungsindustrie oder als Krankenpflegerinnen betätigen sowie den häuslichen Aufgaben nachkommen. Sobald die Theaterhäuser Ende 1914 bis Anfang 1915 ihre Türen nach einer kurzfristigen Schließung wieder öffneten,¹⁶ gelangte neben nationalen Klassikern und historischen Dramen wie Friedrich Schillers *Wallenstein*-Trilogie oder Paul Heyses *Colberg*¹⁷ eine Flut patriotischer Zeit- und Gelegenheitsstücke auf die Bühnen, welche die Einheit der Nation, den Kampfeswillen des Volkes und den sicheren Sieg feierten.¹⁸ Schon bald wurden auch solche Schauspiele aufgeführt, welche von den Neuerungen des Graben- und Maschinenkriegs und vom Heldentum des Aushaltens und Ausharrens handelten, wie Franz Eichlers *Für's Vaterland* (1915) und Paul Seifferts *Dennoch durch!* (1917). Mit dem Waffenstillstand 1918 verschwanden solche Frontstücke restlos von den Bühnen und kehrten erst wieder um 1930 zurück, als das Interesse am konkreten Frontschicksal in der Gesellschaft neu erwachte. Insbesondere der Erfolg der Antikriegsromane etwa Erich Maria Remarques, Ludwig Renns oder Arnold Zweigs (1928) hatte die Theatermacher zu eigenen Umsetzungen angeregt – sei es durch Eigenschöpfungen, sei es durch die Dramatisierung einer Romanvorlage wie etwa *Des Kaisers Kulis* (1930) oder *Das Spiel um den Sergeanten Grisha* (1930).¹⁹ So wurde das mit über 5 000 Aufführungen erfolgreichste Kriegsstück, Sigmund Graffs und Carl Ernst Hintzes *Die endlose Straße*, in Deutschland erst 1930 uraufgeführt, obwohl die Autoren ihr Bühnenmanuskript schon seit 1926 den Verlagen und Theaterhäusern unterbreiteten.²⁰ Einen gewaltigen Schub erfuhr die Bühnenproduktion von Frontstücken mit dem Nationalsozialismus, der das Genre vereinnahmte und zur nachträglichen Heroisierung

¹⁵ Baumeister 2005, 19.

¹⁶ Vgl. Krivanec 2012, 184.

¹⁷ Vgl. ebd., 94–102 und 141–144; Baumeister 2005, 53.

¹⁸ Vgl. Krivanec 2012, 102–105 und 153–158; Baumeister 2005, 126; Jelavich 1999, 33–34.

¹⁹ Zu dem neuen Interesse am soldatischen Frontschicksal im Drama ein knappes Jahrzehnt nach Kriegsende vgl. Klein 2013/14, 170; Klein 2018, 190; Kreidt 1995, 256–257.

²⁰ Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte vgl. Baumeister 1999, 906–908; Sonnega 1995, 50–52.

des Ersten Weltkriegs instrumentalisierte.²¹ Zu nennen sind beispielhaft Erich Limpachs »*In Flandern reitet der Tod*« (1932) und Alfred Fischers *Front (Die letzten der vierten Kompanie)* (1934). In Handlung, Personal und dramaturgischer Gestaltung orientieren sich die Stücke des Nationalsozialismus durchaus an ihren Vorgängertexten der Kriegsjahre, die sie nur geringfügig modifizieren. Sie aktualisieren das Heldentum des Wartens, indem sie es in die nationalsozialistische Ideologie einschreiben und die soldatische Gemeinschaft, den sogenannten Frontgeist, zum Vorbild ihrer völkischen Gesellschaftsordnung erklären.²²

Von Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* abgesehen, einem deutlich ambitionierteren und ambvalenteren Text, lassen sich die genannten Dramen von Eichler, Seiffert, Limpach und Fischer eindeutig dem Genre der Tendenzliteratur zuordnen. Die Autoren stellten ihre schriftstellerischen Aktivitäten bereitwillig in den Dienst des Vaterlandes und propagierten das heroisch-soldatische Ideal eiserner Standhaftigkeit. Um Fehldeutungen auszuschließen, hielten sie die inhaltliche wie formale Komplexität gering und nutzten die Figuren als Sprachrohre, die den zentralen Gehalt der Texte in deutliche Worte kleiden. Nichtsdestotrotz sind auch sie mit dem »Warten« als ästhetischem Darstellungsproblem konfrontiert, das sich nur bedingt für das Drama eignet. Während Epik und Lyrik das Warten lediglich schildern, muss das Drama das Warten inszenieren und im Jetzt vergegenwärtigen, will es den Bericht nicht durch Episierung imitieren. Die dem Warten inhärente Handlungsarmut stellt für das Drama, das *per definitionem* in der Nachahmung von Handlung bzw. von Handelnden (Aristoteles) besteht,²³ die größte Schwierigkeit dar. Dass

²¹ Vgl. Kreidt 1995, 258; Pasek 1992, 56–57; Ritchie 1985, 85; Sonnega 1995, 48; Warren 1997, 80.

²² Vgl. Ritchie 1985, 84; Weller 2018, 201 und 206.

²³ Die heutige Forschung legt, um das »Handeln« im Drama zu bestimmen, eine Definition an, die nach wie vor in der Tradition des Aristoteles steht, der darunter die Veränderung einer Situation verstand (»Umschlag vom Unglück ins Glück oder vom Glück ins Unglück«; Aristoteles 1982, 39). Zu Aristoteles' Handlungsbegriff vgl. Werling 1989, 4–10. In der Nachfolge definiert Axel Hübler (1973, 10) »Handlung« als die »absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere«, und Barbara Gronau (2014, 142) bezeichnet »Handlung« in ihrem Lexikonartikel als »das Tun eines oder mehrerer menschlicher Subjekte [...], durch das materielle und immaterielle Veränderungen entstehen«. Um das Fehlen von Veränderung terminologisch zu bestimmen, wählen Axel Hübler (1973, 14–15) und Manfred Pfister (2001, 270) den Begriff des »Geschehens«, womit sie diejenigen Bestandteile einer Geschichte meinen, in denen die Figuren nicht handlungsmächtig sind, da ihnen entweder die Absicht oder die Möglichkeit zur Veränderung fehlt.

es den genannten Dramen häufig an Handlung im Sinne einer Veränderung der äußeren Situation mangelt, ist aber keineswegs mit Passivität gleichzusetzen. Vielmehr wird die Aktivität der Figuren in deren Inneres verlagert.²⁴ Die Aufgabe, die sich den Dramenautoren stellte, bestand also erstens darin, die inneren Vorgänge der Figuren darzubieten und nach außen zu projizieren, und zweitens, die äußere Handlungsarmut zu kompensieren. Im Folgenden seien die Strategien erläutert, derer sich die genannten Frontstücke bedienen, um das Warten der Kombattanten zu inszenieren und zu heroisieren.

III. Die Ästhetik des dramatischen Wartens

Für die Inszenierung soldatischen Wartens greifen die Frontstücke auf zwei Handlungsschemata zurück. In der einen Gruppe befinden sich solche Texte, in denen die Kombattanten auf verlorenem Posten stehen,²⁵ wie in Eichlers *Für's Vaterland* und in Fischers *Front*. Diese Dramen stellen eine ausweglose Situation auf isoliertem Raum dar, in welcher ein einzelner oder nur wenige Soldaten ausharren müssen, um ihre vaterländische Pflicht zu erfüllen. Die Ablösung wird zwar erwartet, trifft aber nicht vor Ende der Stücke ein. Häufig sind die Kombattanten mit nur wenig Ressourcen ausgestattet und werden von Feinden bedrängt. Auch bei einem gegnerischen Angriff dürfen sie den Posten nicht verlassen. So lautet der Befehl in Fischers *Front*, den Stützpunkt bei Damvilliers unter allen Umständen zu halten, bis eine neue Verteidigungslinie ausgebaut ist. Die Mannschaft, die sich seit zwei Wochen an vorderster Front befindet, ist von jeglichen Versorgungswegen abgeschnitten, das Material erschöpft sich und auf der feindlichen Seite der Kampflinie wurden die Engländer durch ›Schwarze‹ ersetzt, die in der Figurenrede barbarisiert und animalisiert werden. Fischer gestaltet die Situation so heikel wie möglich, was der Heroisierung durchaus dienlich ist. Zur anderen Kategorie gehören solche Dramen, in denen das Motiv der erwarteten Ablösung ausgelas-

²⁴ Insofern wird 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. In seiner Konzeption sind auch mentale Prozesse und psychische Zustandsveränderungen als ›Handlung‹ zu qualifizieren (vgl. Lessing 1997, 363). Zu Lessings Handlungsbegriff vgl. Werling 1989, 10–17.

²⁵ Zum Topos des verlorenen Postens vgl. Bluhm 2012.

sen wird und die Kombattanten von Anfang an einer Schlacht entgegenharren, sei es zum Angriff wie in Seifferts *Dennoch durch!*, sei es zur Abwehr wie in Limpachs »*In Flandern reitet der Tod*«. Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* verbindet beide Handlungsmuster. Während im ersten Bild, das an der Front situiert ist, die Kombattanten nach dreiwöchigem Einsatz unter feindlichem Artilleriefeuer auf die Ablösung warten, inszeniert das vierte und letzte Bild, das in einem Barackenlager zwölf Kilometer hinter der Front spielt, die Wartezeit vor dem Aufbruch zurück ins Kampfgebiet. Gemeinsam ist all den Stücken, dass sie die Erfahrung des Wartens aus der Perspektive einfacher Soldaten oder Offiziere niederen Dienstgrades zeigen, die Mannschaften als kameradschaftliche Gemeinschaft darstellen und keine weiblichen Figuren auftreten lassen. Es handelt sich um reine Männerstücke.

Wie wird diese Erfahrung des Wartens und Ausharrens nun vermittelt? Am auffälligsten sind die Selbstaussagen der Figuren, wenn sie das Warten konkret ansprechen. So klagt der Protagonist Georg in Seifferts *Dennoch durch!* über »des Schützengrabens schwere Wartezeit«, ²⁶ einer der Musketiere in Graffs und Hintzes *Endlose Straße* erklärt das Warten zur aufreibendsten Erfahrung des Frontalltags, ²⁷ und in Fischers *Front* wünscht sich einer der Soldaten: »Wenn's vorhin losgegangen wäre, könnte man jetzt schon den Heldentod gestorben sein.« ²⁸ Gespräche über das Warten nehmen einen Großteil der Dramentexte ein, und in Seifferts *Dennoch durch!* besteht der zweite Akt, ²⁹ der sich mit dem Grabenkrieg auseinandersetzt, sogar ausschließlich aus der Diskussion der Soldaten darüber, ob sie den Wartebefehl befolgen sollen oder nicht. Auf der einen Seite steht Georg, dem die Führung der Mannschaft überantwortet ist und der den Wartebefehl gehorsam befolgt, wenn er auch die zur Unterlassung der Tat übermenschliche Anstrengung beklagt, auf der anderen die restlichen Soldaten, die immer wieder auf eine Offensivtat drängen und die er davon abzuhalten versucht. ³⁰ Sie dienen als Kontrast-

²⁶ Seiffert 1917, 31.

²⁷ Vgl. Graff/Hintze 1972, 756–757.

²⁸ Fischer 1934, 38.

²⁹ Während der zweite Akt dem Warten der Soldaten auf den Angriffsbefehl in einem Unterstand bei Soissons im Januar 1915 gewidmet ist, inszenieren der erste und der dritte Akt die Meldung der Kriegsfreiwilligen und ihre Abfahrt an die Westfront im September 1914 sowie das Eintreffen der Nachricht vom »Heldentod« Georgs im Elterntaus.

³⁰ Vgl. Seiffert 1917, 25–31.

figuren. Georgs Hadern wird auf die Mannschaft überblendet und somit für das Publikum sichtbar gemacht.

Die Zeit des Wartens vertreiben sich die Figuren vorwiegend mit Gesprächen, in denen sie neben dem Warten auch Heimat und Vaterland behandeln. Darüber hinaus nehmen banale Tätigkeiten des Kriegsalltags wie das Kartenspiel, das Briefeschreiben, die Verteilung von Essen oder das Besorgen von Munition einen breiten Raum ein und kompensieren die äußere Handlungsarmut. Diese Phasen der Ruhe alternieren stets mit solchen der Anspannung, sodass sich Abwechslung in die eigentliche Ereignislosigkeit schiebt: In Fischers *Front* unterbrechen schwere Treffer immer wieder das unbekümmerte Kartenspiel der Soldaten, das Hereinbringen von Verletzten oder Gefallenen löst sich mit scherzhafte Unterhaltungen der Kameraden ab. Obwohl alle genannten Dramen die Handlung mitten im Kriegsgebiet, häufig bei schwerem feindlichen Feuer situieren,³¹ ist der Krieg nur im Hintergrund präsent. Keine einzige Schlacht- oder Sturmszene findet auf der Bühne statt. Der Kampf wird immer ins Off verlegt und durch Teichoskopien oder Botenberichte zugänglich gemacht. Die Langeweile kontrastiert folglich nicht nur mit punktuellen Momenten der Spannungserzeugung, sondern auch mit dem turbulenten Kriegsgeschehen außerhalb. Visuelle und akustische Effekte sind wiederum Zeichen des omnipräsenten Kriegs.³² In den Dramen von Graff/Hintze, Limpach und Fischer sind regelmäßig Geschützdonner und Einschläge zu hören, die sich im dramatischen Verlauf verstärken. Durch offene Türen leuchten Geschosse in grellen Farben. Bei jedem Treffer flackert das Kerzenlicht und rieselt Erde von der Decke. Die szenographische Gestaltung mithilfe akustischer und visueller Reflexe bildet den modernen Krieg mittelbar ab und erinnert an die Front und die von ihr ausgehende Bedrohung. Sie dient außerdem dazu, die Zeit zu rhythmisieren und ihr Vergehen anzuzeigen.

Eine weitere Möglichkeit der Strukturierung bietet die Konfiguration. Die Figuren der frühen Dramen von Eichler und Seiffert halten sich durchgängig im Unterstand auf, sodass ein statischer Eindruck entsteht, wohingegen Limpach und mehr noch Fischer auf viele Figurenauftritte

³¹ Die Handlungsorte sind: Polen (Eichler), Nordfrankreich (Seiffert), Flandern (Limpach) und Verdun (Fischer). Bei Graff und Hintze ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob sie die Region Nordfrankreichs oder Flanderns wählen.

³² Dies gilt nicht für die Frontstücke der Kriegsjahre. Diese beschränken sich auf Botenberichte und Teichoskopien, von denen sie mehr Gebrauch machen als die späten (nationalsozialistischen) Dramen.

und -abritte setzen. Ständig verlassen die Figuren den Keller, um ein Telefonkabel zu reparieren, Wache zu stehen, Kontrollgänge zu erledigen oder einen Befehlshaber aufzusuchen, und kehren kurz darauf wieder zurück. Durch die hohe Frequenz der Auftritte und Abritte und der damit verbundenen Szenenwechsel gelingt es den Autoren, Bewegung zu simulieren. Im Abtreten droht außerdem der Tod. Wo es bei Eichler und Seiffert auf der Bühne höchstens zu Verwundungen kommt, ist die Sterberate bei Limpach und Fischer enorm hoch, und die Nachrichten vom Tod der Kameraden durchziehen Fischers *Front* wie ein roter Faden. Selbst die Figuren machen das Vergehen der Zeit an der Zahl der Gefallenen fest: »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!«³³ Anders können die Figuren die Zeit nicht messen. Die Eintönigkeit des Wartens bilden die Dramen etwa durch Wiederholungen ab. So sorgen in *Front* die repetitiven Fragen nach der Ablösung für ein stagnierendes Zeitempfinden. Limpach und Graff/Hintze gehen noch darüber hinaus, indem sie das Warten, das selbst schon endlos scheint, zum Teil eines unendlichen, monotonen Kreislaufs erklären:

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.³⁴

Bei Graff/Hintze ist die Eintönigkeit zudem durch die Verwendung zahlreicher Anaphern, Parallelismen und Wiederholungen sowie einen nüchternen Ton in den polysyndetischen Bericht des Musketiers übergegangen:

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

³³ Fischer 1934, 36.

³⁴ Limpach 1932, 5.

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!³⁵

Hier hat das Warten kein Telos. Es wird zwar immerfort durch den Kampfeinsatz unterbrochen, aber kehrt wieder. Ein Ende des Krieges wird nicht in Aussicht gestellt. Die 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 und damit zirkulär ist, objektiviert den Eindruck des Soldaten.

Während über die Zeit im Drama die Gleichförmigkeit und teilweise auch die Ziellosigkeit des Wartens artikuliert wird, dient die Semantisierung des Raumes dazu, die fehlenden Handlungsoptionen der Figuren zu illustrieren. Die Unterstände, in denen die Dramentexte situiert sind,³⁶ zeichnen sich durch Dunkelheit, Enge und Eingeschlossenheit aus und lassen die Soldaten wie Gefangene erscheinen. In Seifferts *Dennoch durch!* wird der Unterstand mit einem Maulwurfsgraben gleichgesetzt.³⁷ Ortswechsel gibt es nicht. Auch wenn die Kombattanten ihren Keller vorübergehend verlassen, so kehren sie doch stets dorthin zurück. Ihr Bewegungsraum bleibt folglich eingeschränkt. Da in allen Stücken die feindliche Übermacht näherrückt, verkleinert sich deren Bewegungsradius zunehmend und die Möglichkeit, zu entkommen, sinkt stetig. Das Herannahen des Feindes wird entweder, wie bei Eichler, in der Mauerschau oder, wie bei Fischer, durch Wachposten gemeldet, sodass die räumliche Verengung durch Teichoskopien und Botenberichte vermittelt wird. Der Krieg tobt zwar nur im Außenraum, bestimmt aber über die Ausdehnung des Innenraums.

Letzten Endes bildet die Schlacht den Fluchtpunkt aller Dramen, selbst in solchen, wo ein eigentliches Ende des Wartens durch das Eintreffen der Ablösung perspektiviert wird. Wo sich die Ablösung hinauszögert, tritt an die Stelle ihrer Erwartung schließlich die Erwartung der Schlacht. Diese wird in allen Dramen indes ausgespart. Sie fällt immer in den Sze-

³⁵ Graff/Hintze 1972, 756–757 (Hervorh. i.O.).

³⁶ Dies gilt für Eichler, Limpach und Fischer. Bei Seiffert spielt nur der zweite Akt im Schützengraben (s.o., Anm. 29). Graff und Hintze verlegen die Handlung ab dem zweiten Bild in ein Barackenlager zwölf Kilometer hinter der Front, wobei die Nähe zum Kampfgeschehen nach wie vor gegeben ist. Sie wird durch Geschützdonner und Leuchtraketen angezeigt.

³⁷ Vgl. Seiffert 1917, 26 und 31.

nen- oder Aktwechsel, währenddessen die Bühne leer bleibt und nur Hurra-Rufe (Seiffert) oder Schüsse (Graff/Hintze, Fischer) zu hören sind. Zum Teil kommentieren Zurückgebliebene den Kampf in der Mauerchau (Eichler) oder erstatten am Fernsprechapparat Bericht (Limpach). Das Gefecht steht demnach in keinem der Dramen im Mittelpunkt, wird aber als notwendiger Bestandteil des dargestellten Geschehens anerkannt. Um die Stellung zu halten und das eigene Überleben wie das der Kameraden zu sichern, ist die erfolgreiche Abwehr des gegnerischen Angriffs im Nahkampf unabdingbar.

IV. Die Phänomenologie des heroischen Wartens

Diese Reminiszenzen an die traditionelle Kriegsführung bestimmen den Handlungsverlauf somit noch fundamental mit, ohne jedoch die Leistung der Kombattanten während des Ausharrens zu schmälern. Die Heroisierung gilt vorrangig der Bereitschaft, standzuhalten und auf dem Posten zu bleiben, ist aber auch auf die Tat ausgerichtet. Der Kampfesmut der Soldaten bestätigt mithin, dass das zermürbende Warten ihren Willen nicht gebrochen hat und sie die Stellung auch als aktiv Kämpfende zu verteidigen in der Lage sind. So läuft die Heroisierung der Figuren beim Warten über ihr Leiden am Warten, das zwar ein nötiges, aber ein von außen auferlegtes und nicht freiwilliges ist. Insofern nehmen Selbstüberwindung und Affektkontrolle einen breiten Raum ein. In Seifferts *Dennoch durch!* drängen alle Soldaten – außer der Protagonist Georg – auf eine Offensivtat, und ihre Kampfeslust manifestiert sich als körperliches Verlangen, dem sie nicht erliegen dürfen, weil ein frühzeitiger Sturm den Erfolg der Operation gefährden würde. Georg gelingt es schließlich, seine Mannschaft trotz der Entbehrungen im Schützengraben wie Kälte und Nässe, aber auch Ödnis und Langeweile, von der strategischen Notwendigkeit des Abwartens zu überzeugen, und seine Soldaten nehmen aktiv und bewusst die abwartende Haltung ein. Sie deuten damit ihr Warten in ein selbstbestimmtes Handeln um. Im Chor stimmen sie gemeinsam in ein »Wir wollen warten!«³⁸ ein. In Limpachs *In Flandern reitet der Tod* wird die Selbstüberwindung in erster Linie an der Figur des Gefreiten Hagen erprobt, der soeben aus seinem Genesungsurlaub zurückgekehrt ist. Immer wieder muss er die Anfälle von Panik unter Kontrolle bringen, und

³⁸ Seiffert 1917, 31.

als alle anderen zum Kampf am Ende des zweiten Akts stürmen, ist er der Einzige, der zögert und kurz auf der Stelle verharret, bevor er sich den anderen anschließt.³⁹ In Fischers *Front* leiden nahezu alle Figuren an der Passivität und dem Ausgeliefertsein. Stetig müssen sie Angst, Albträume und Wahnvorstellungen besiegen, um kampffähig zu bleiben. Die Schlacht sehnen sie verzweifelt herbei, in der Hoffnung, sie möge der um sich greifenden Nervosität ein Ende setzen.⁴⁰ Doch sie erbringt die gewünschte Wirkung nicht. Der Kampf erleichtert die Figuren zwar vorübergehend, aber im Zuge der Erschöpfung können die Soldaten Durst, Hunger und Wahnsinn nicht mehr erfolgreich unterdrücken. Der junge Rekrut Hofmann, der erst seit zwei Wochen im Feld ist, der Gefreite Lange und der Leutnant Knopfe werden wahnsinnig. Ihr Scheitern stellt aber nicht den Krieg infrage, sondern verdeutlicht in kontrastiver Gegenüberstellung die Leistung der anderen Kombattanten in der Bewährung gegen sich selbst. In Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* wird die Selbstüberwindung am Ende des Stücks inszeniert. Entgegen des Versprechens einer Ruhepause in der Etappe haben die Soldaten den Befehl erhalten, wieder an die Front zurückzukehren. Im ersten Bild hatte das Drama bereits vor Augen geführt, was sie dort erwartet, nämlich ein grausamer, unbarmherziger Krieg, in dem sie lediglich passive Opfer von Gewalt sein werden. Die »völlig apathisch[en] und teilnahmslos[en]«⁴¹ Verwundeten, die als Figurenkollektiv an der Baracke vorbeiziehen und die Front als Hölle, der sie wehr- und machtlos gegenüberstehen, beschreiben, bezeugen den Eindruck. In einem Gestus des »Dennoch« brechen die Soldaten jedoch feierlich auf. Laut Bühnenanweisung soll ihr Abzug 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.«⁴² 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.«⁴³) stählen und heroisieren die Soldaten. Kurz vor Ende heißt es: »Ein letzter krachender Granateinschlag mit folgen-

³⁹ Vgl. Limpach 1932, 34.

⁴⁰ Vgl. Fischer 1934, 38.

⁴¹ Graff/Hintze 1972, 759.

⁴² Ebd., 766.

⁴³ Ebd.

dem Splittersurren verändert nicht die Haltung der Marschierenden.«⁴⁴ Das Aufbruchsritual hat die Männer gegen die Todesangst immunisiert, und sie fügen sich fatalistisch in die Kriegsmaschinerie, in der sie nur ein kleines Rädchen sind. Lediglich in Eichlers *Für's Vaterland* erscheint das Warten, das Standhalten und das Nichtaufgeben als Selbstverständlichkeit. Es gibt kein Ringen, sondern die Figuren bekennen sich furchtlos 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 gegen jede Übermacht.«⁴⁵

Immer handeln die Soldaten nach einem Pflichtethos gegenüber dem Vaterland. »Es gibt nichts Schöneres im Menschenleben, / Als für das teu're liebe Vaterland, / Wenn es in Not ist, alles hinzugeben / Und treu erfüllen seine Mannespflicht.«,⁴⁶ bekundet der Artillerist Krause in Eichlers Text. Selbst bei fehlender Einsicht in die Sinnhaftigkeit des Unterfangens triumphiert der Befehl über individuelle Bedürfnisse und die persönliche Einschätzung der Situation. So heißt es in Fischers Drama: »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!«⁴⁷ Hier haben die Figuren Bleiben- und Warten-Müssen nicht als ein Wollen internalisiert, ordnen ihren Willen der Pflicht jedoch bedingungslos unter. Anders bei Eichler und Seiffert, wo die Soldaten den Befehl mit ihrem Schwur »Wir wollen warten«⁴⁸ letztlich affirmieren. Eine Reflexion auf Ursachen und Zwecke des Krieges gibt es hingegen nicht. Er erscheint als unabwendbares Fatum, das unhinterfragbar hingenommen werden muss. In Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* ist dieser Fatalismus untrennbar mit dem Pflichtethos verwoben:

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 Graben mit der Hoffnung, daß es mich nicht trifft. – Und glauben Sie vielleicht, wir 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

⁴⁴ Ebd., 767.

⁴⁵ Eichler 1915, 55.

⁴⁶ Ebd., 60.

⁴⁷ Fischer 1934, 71.

⁴⁸ Seiffert 1917, 31.

*wie ein Gebot. – Unabwendbar. – Über das man nicht nachgrübelt – – weshalb – und ob es gut ist oder schlecht ist – – das man hinnimmt [...].*⁴⁹

Dass der Befehl befolgt werden muss, steht außer Frage, und er wird aus einer verinnerlichten Disziplin heraus bejaht. Überhaupt erscheint es unmöglich, ihn infrage zu stellen, da sich der Sinn des Krieges jedem rationalen Zugriff entzieht.

Zur Heroisierung trägt auch die Wahl der Handlungsorte bei, zumindest in den späten Dramen. Sie spielen zwar im Jahr 1917, *nach* den großen Materialschlachten 1916 also, aber die Schlacht um Verdun bildet den Referenzpunkt. Während Fischer den Unterstand direkt in Damvilliers verortet, wählt Limpach die Region Flanderns als Handlungsort und spielt auf die Erfahrung von Verdun als zurückliegendes, vergleichbares Ereignis an.⁵⁰ Im Laufe der 1920er Jahre hatte sich die Schlacht um Verdun, die zunächst das sinnlose Sterben und den verlorenen Krieg ikonisch verdichtete, in das Symbol des deutschen Durchhaltewillens verwandelt. Sie verklärt den »namenlosen Soldaten, der, zum Opfer für Deutschland entschlossen, auch auf ›verlorenem Posten‹ ausgehalten hat«. ⁵¹ So ist der heroische Status der Figuren schon im Verdunmythos angelegt.

Schließlich werden die Figuren auch mittels Fremdzuschreibungen heroisiert. In den meisten Stücken treten am Ende Führungspersonen der schließlich doch eintreffenden Ablösung oder von Suchmannschaften auf, würdigen die Leistung der Kombattanten und stellen ihnen eine Auszeichnung etwa durch das Eiserne Kreuz in Aussicht. Eichler überformt die Ehrerbietung dahingehend, dass er in der letzten Szene einen Kriegselengel einführt, der die Schlacht zum Abenteuer verklärt und die soldatische Tapferkeit glorifiziert. In beiden Varianten wird deutlich gemacht, dass die Soldaten in ihrem Durchhaltevermögen den Kriegsausgang oder zumindest die militärische Operation positiv beeinflusst haben. So wird das Warten in Seifferts *Dennoch durch!* zum taktischen Geschick erklärt,⁵² das dem Kaiserreich im Zweifrontenkrieg genügend Zeit für den Durchbruch an der Front im Osten verschafft. In Fischers *Front* haben das Aushalten der Soldaten im Schützengraben und die Verteidigung der Stellung dem Bataillon erlaubt, neue Verteidigungslinien zu bauen

⁴⁹ Graff/Hintze 1972, 748–749 (Hervorh. d. Verf.).

⁵⁰ Vgl. Limpach 1932, 20 und 36.

⁵¹ Koch 2014, 115; vgl. außerdem Becker/Krumeich 2010, 229, sowie Krumeich 2017, 30–31.

⁵² Vgl. Bröcklings Modi des heldenhaften Wartens in der Einleitung.

und zu besetzen. Und Eichlers *Für's Vaterland* erzielt mit dem Auftritt des Kriessengels und der Personifikation des Jahres 1915, die einen baldigen Sieg versprechen, eine Parallelisierung des situativen Aushaltens an der Front und des übergeordneten Aushaltens des Krieges: Ebenso wie die Soldaten im Schützengraben ausgehalten haben, um im Kampf zu gewinnen, wird auch der Krieg nach langem Aushalten zum Sieg führen. Auf diese Weise schreiben die Autoren den Figuren, die erst am Ende tätig werden, ein Mindestmaß an Handlungs- und Geschichtsmacht zu: Ihr Warten ist ausschlaggebend für den Verlauf der Schlacht und für den Verlauf des Krieges. Außerdem werden so die erbrachten Opfer gerechtfertigt: Sie waren nicht umsonst, sondern nötig für den Erfolg der Unternehmung. Die Soldaten werden nicht als passive Opfer (>victims<) präsentiert, sondern ihr Tod wird verklärt als freiwillige Hingabe für das Vaterland (>sacrifice<). Nur in Graffs und Hintzes *Die endlose Straße* überlagert die viktime Dimension diejenige des freiwilligen Selbstopfers, wenn der Krieg als unendlicher Kreislauf dargestellt und die fehlende Möglichkeit der Soldaten, das Kriegsgeschehen zu beeinflussen, betont wird. Der Leutnant, der dem Hauptmann abrät, sich am Kampfeinsatz zu beteiligen, macht daraus keinen Hehl: »Das hat doch keinen Zweck, daß Sie dabei sind, wenn wir da vorn bestenfalls elende Statisten spielen!«⁵³

V. Fazit und Ausblick

Das Warten ist in den untersuchten Dramen strukturell dominant und erstreckt sich über weite Teile des Textes, nicht aber über den gesamten. Die Handlung im aristotelischen Sinne bleibt nicht aus, sondern wird an das Ende geschoben. Das >retardierende Moment< der Regeldramen (4. Akt), das die Handlung hinauszögert und damit die erwartungsvolle Spannung auf das Ende hin steigert, wird in den Frontstücken mithin auf den gesamten Dramenverlauf ausgebreitet. Das Telos des Wartens – sei es die Schlacht, sei es die Ablösung –, wird von Beginn an formuliert, und die vereinzelt spannungsgeladenen Momente erhalten die Erwartung daran aufrecht. Zudem unterbrechen sie die Langeweile und reichern das handlungsarme Geschehen mit ereignishaften Elementen an. Botenberichte und Teichoskopien des außerhalb der Bühne tobenden Krieges sowie visuelle und akustische Elemente rhythmisieren die Zeit im Drama

⁵³ Graff/Hintze 1972, 753.

zusätzlich. Während lange Präsenzen auf der Bühne für Einförmigkeit und Stasis sorgen, kann mit einer hohen Frequenz von Figurenauftritten und -abritten Bewegung und Veränderung simuliert werden. Der widerständige Charakter des Wartens wird ferner über den engen und dunklen Bühnenraum sowie über den eingeschränkten Bewegungsradius der Figuren und die fehlenden Ortswechsel semantisiert und kommt *expressis verbis* in der Figurenrede zum Ausdruck. Dialoge überwiegen Monologe, sodass sich verschiedene Positionen zum Warten Gehör verschaffen. Insgesamt können sich die Autoren die genuin dramaturgischen Gestaltungsmittel des räumlichen und zeitlichen Arrangements zunutze machen, um die Erfahrung des Wartens zu vermitteln und das Publikum daran partizipieren zu lassen.

Den im Ersten Weltkrieg propagierten Soldatentypus greifen die Theaterautoren insofern auf, als sie in ihren Stücken Eigenschaften wie Affektkontrolle, Ausdauer und Willensstärke heroisch stilisieren. Die Heroik ihres Wartens, das mehr ein Erwarten ist und zu einem Abschluss gelangt, besteht in ihrer Disposition, trotz des eingeschränkten Handlungsspielraums, trotz des Gefühls der Ohnmacht und des Todesrisikos standzuhalten, d.h. nicht aufzugeben, etwa indem zur Tat geschritten oder dem Bedürfnis nach Flucht nachgegeben wird. In diesem Sinne verlassen die Figuren den Unterstand nicht (zumindest nicht längerfristig); die Transgression der räumlichen Grenze würde die Heroisierung zunichtemachen. Im ›heroischen Warten‹ ist die äußere Aktivität der Figuren folglich zurückgenommen und das agonale Moment nach innen verlagert. Der Kampf mit sich selbst ersetzt den in herkömmlichen Heroismen zentralen Kampf gegen einen personifizierten Gegenspieler. Die Schwierigkeit besteht für den Wartenden letztlich darin, die Selbstbeherrschung über einen langen Zeitraum aufrechtzuerhalten. Zudem stellen die Dramen die Figuren nicht als passive Opfer dar, sondern erhöhen ihr Ausharren einerseits zum freiwilligen Selbstopfer, andererseits zum entscheidenden Beitrag für die siegreiche Militäraktion. Das Verhalten der Kombattanten unterliegt zu guter Letzt einem Pflichtethos gegenüber der Nation. Sie fühlen sich ihr gegenüber verpflichtet, sodass sie eigene Bedürfnisse und Zweifel suspendieren. Der Krieg erscheint den Soldaten als unabänderliches Schicksal, das sie fatalistisch akzeptieren. Den Befehl, der keiner Legitimation bedarf, sehen sie als unantastbar an. Das Warten der Soldaten erscheint in der Konsequenz als heroisches Handeln.

Die Heroisierung des Wartens, wie sie die besprochenen Dramen praktizieren, war in zeitgenössischen Werken allerdings nicht unumstritten. Eichlers, Seifferts, Limpachs und Fischers Damentexte sind unzweideutig tendenziös und verfolgen ein agitatorisches Ziel, nämlich die Propagierung einer bellizistischen wie nationalistischen Stimmung in der Bevölkerung. Jedoch war die Theaterproduktion der 1920er und 1930er Jahre vielfältiger. Nicht wenige Dramen stellen die Heroik des Wartens grundlegend infrage. Die Dramen der unmittelbaren Nachkriegszeit etwa, die in ihrer Mehrheit pazifistisch waren, verzichteten auf jegliche Heroisierung. In dem Schauspiel *Notzeit* (1919) des Hamburger Journalisten Rudolf Michael wird das Warten nicht zur heroischen Leistung verklärt, sondern für Kriegsneurosen verantwortlich gemacht. Eine ähnliche Tendenz findet sich in vielen anderen Heimkehrerdramen der mittleren bis späten 1920er Jahre, etwa in Eberhard Wolfgang Möllers *Douaumont oder Die Heimkehr des Odysseus* (1929). Auch die populären Kriegsromane der Weimarer Republik stimmen in ihrer Bewertung des heroischen Wartens keineswegs überein: Während Ernst Jünger in seinen *Stahlgewittern* (1920) das traditionelle Heldentum in eine Heroik des Wartens umwidmet⁵⁴ und den Frontsoldaten in *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) zum Prototypen des neuen heroischen Menschen erklärt,⁵⁵ parallelisiert Erich Maria Remarque die Warterfahrung in *Im Westen nichts Neues* (1929) mit Gefangenschaft und Tod.⁵⁶ Trotz der konkurrierenden Deutungen überlebte der im Ersten Weltkrieg geschaffene Heroismus des Wartens die Weimarer Republik, sodass er mit dem Aufkommen der nationalsozialistischen Ideologie erneut aktiviert werden konnte.

⁵⁴ Vgl. Jünger 1978, 19.

⁵⁵ Vgl. Jünger 1980, 78.

⁵⁶ Vgl. Remarque 2004, 73 und 77.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Eichler, Franz: Für's Vaterland! Ein Kriegsbild in einem Aufzug, in: Deutscher Heldenmut und deutsche Tapferkeit, Oderberg-Bahnhof 1915, 45–74.
- Fischer, Alfred: Front (Die letzten der vierten Kompanie). Ein Kriegsdrama in 2 Akten, Mühlhausen 1934.
- Graff, Sigmund / Hintze, Carl Ernst: Die endlose Straße. Ein Frontstück in vier Bildern, in: Günther Rühle (Hg.): Zeit und Theater, Bd. 2: Von der Republik zur Diktatur 1925–1933, Berlin 1972, 699–767.
- Jünger, Ernst: In Stahlgewittern, in: Sämtliche Werke, Bd. 1: Tagebücher 1: Der Erste Weltkrieg, Stuttgart 1978, 9–300.
- Jünger, Ernst: Der Kampf als inneres Erlebnis, in: Sämtliche Werke, Bd. 7: Essays 1: Betrachtungen zur Zeit, Stuttgart 1980, 11–103.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Von dem Wesen der Fabel, in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 4: Werke 1758–1759, hg. von Gubter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1997, 345–376.
- Limpach, Erich: »In Flandern reitet der Tod«. Dramatische Kriegsdichtung in 3 Akten, München 1932.
- Remarque, Erich Maria: Im Westen nichts Neues, in: Erich Maria Remarques Roman »Im Westen nichts Neues«. Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1928–1930), hg. von Thomas F. Schneider, Tübingen 2004 (Exempla Critica, Bd. 1), 31–149.
- Seiffert, Paul: Dennoch durch! Deutsches Schauspiel aus dem Weltkriege, Halle a.d. Saar 1917.
- Troeltsch, Ernst: Nach der Erklärung der Mobilmachung. Rede gehalten bei der von der Stadt und Universität einberufenen vaterländischen Versammlung am 2. August 1914, Heidelberg 1914.
- Weber, Marianne: Der Krieg als ethisches Problem (1916), in: Frauenfragen und Frauengedanken. Gesammelte Aufsätze, Tübingen 1919, 157–178.

Sekundärliteratur

- 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 (Hg.): *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 (*Krieg und Literatur / War and Literature*, Bd. 3–4), 901–922.
- Baumeister, Martin: *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*, Essen 2005 (*Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge*, Bd. 18).
- Becker, Jean-Jacques / Krumeich, Gerd: *Der große Krieg. Deutschland und Frankreich 1914–1918*. Aus dem Franz. von Marcel Küsters und Peter Böttner mit Unterstützung von Yann Schnee, Essen 2010.
- Bluhm, Lothar: *Auf verlorenem Posten. Ein Streifzug durch die Geschichte eines Sprachbildes*, Trier 2012 (*Koblenz-Landauer Studien*, Bd. 11).
- Bruendel, Steffen: *Vor-Bilder des Durchhaltens. Die deutsche Kriegsanleihe-Werbung 1917/18*, in: Arnd Bauerkämper / Elise Julien (Hg.): *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich*, Göttingen 2010, 81–108.
- Dorscheid, Nelia: *Vom Warten im Kriege*, in: Daniel Kazmaier / Julia Kerscher / Xenia Wotschal (Hg.): *Warten als Kulturmuster*, Würzburg 2016, 133–144.
- Esposito, Fernando: »Über keinem Gipfel ist Ruh'«. Helden- und Krieger-tum als Topoi medialisierter Kriegserfahrungen deutscher und italienischer Flieger, in: Hermann J. W. Kuprian / Oswald Überegger (Hg.): *Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung. La Grande Guerra nell'arco alpino. Esperienze e memoria*, Innsbruck 2006 (*Veröffentlichungen des Südtiroler Landarchivs / Pubblicazioni dell'Archivio Provinciale di Bolzano*, Bd. 23), 73–90.
- 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.

- Gronau, Barbara: Handlung, in: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2014, 142–146.
- Hofer, Hans-Georg: Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920), Wien/Köln/Weimar 2004.
- Hoffmann, Detlef: Der Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun. Fritz Erlers Plakat zur sechsten Kriegsanleihe 1917, in: Berthold Hinz / Hans-Ernst Mittag / Wolfgang Schäche / Angela Schönberger (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, 101–114.
- Hübler, Axel: Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Eine repräsentative Untersuchung an Theaterstücken der 50er und 60er Jahre, Bonn 1973 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 140).
- Hüppauf, Bernd: Schlachtenmythen und die Konstruktion des »Neuen Menschen«, in: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich (Hg.): Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkrieges, Essen 1993 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge, Bd. 1), 43–84.
- Jelavich, Peter: German Culture in the Great War, in: Aviell Roshwald / Richard Stites (Hg.): European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914–1918, Cambridge 1999, 32–57.
- Klein, Christian: Die Weltkriegsdramatik der Weimarer Republik – Präsenz, Typen, Themen, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 16, 2013/14, 165–181.
- Klein, Christian: »Das ist nicht ein Kriegsstück: das ist der Krieg« – Die Weltkriegsdramatik in der Theaterkritik der Weimarer Republik, in: Christian Klein / Franz-Josef Deiters (Hg.): Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives, Stuttgart 2018, 187–199.
- Koch, Lars: Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis, in: Niels Werber / Stefan Kaufmann / Lars Koch (Hg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart/Weimar 2014, 97–141.
- Köppen, Manuel: Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert, Heidelberg 2005 (Probleme der Dichtung, Bd. 35).

- Kreidt, Dietrich: Gesellschaftskritik auf dem Theater, in: Bernhard Weyergraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918–1933, München/Wien 1995 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 8), 232–265.
- Krivanec, Eva: Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien, Bielefeld 2012.
- Krumeich, Gerd: Verdun: Die Schlacht und ihr Mythos, in: Christian Stachelbeck (Hg.): Materialschlachten 1916. Ereignis, Bedeutung, Erinnerung, Paderborn 2017 (Zeitalter der Weltkriege, Bd. 17), 17–35.
- Leonhard, Jörn: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs, München 2014.
- Münkler, Herfried: Der Große Krieg. Die Welt 1914–1918, Berlin 2013.
- Lipp, Anne: Meinungslenkung im Krieg. Kriegserfahrungen deutscher Soldaten und ihre Deutung 1914–1918, Göttingen 2003 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 159).
- Pasek, Yvonne A.: »The great time«. Pro-war drama in the Weimar Republic. Diss., Ann Arbor 1992.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, München ¹¹2001.
- Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München/Wien 1998.
- Reimann, Aribert: Der große Krieg der Sprachen. Untersuchungen zur historischen Semantik in Deutschland und England zur Zeit des Ersten Weltkriegs, Essen 2000 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge, Bd. 12).
- Reulecke, Jürgen: Vom Kämpfer zum Krieger – Zum Wandel der Ästhetik des Männerbildes während des Ersten Weltkriegs, in: Sabine Autsch (Hg.): Der Krieg als Reise. Der Erste Weltkrieg – Innenansichten, Siegen 1999, 52–62.
- Ritchie, J. M.: Staging the War in Germany, in: Forum for Modern Language Studies 21, 1985, 84–96.
- Schilling, René: »Kriegshelden«. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945, Paderborn/München/Wien/Zürich 2002 (Krieg in der Geschichte, Bd. 15).
- Sonnega, William: Theatre of the Front: Sigmund Graff and *Die endlose Straße*, in: Glen W. Gadberry (Hg.): Theatre in the Third Reich, the Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany, Westport 1995 (Contributions to the Study of World History, Bd. 49), 47–64.

- Ulrich, Bernd: Krieg der Nerven, Krieg des Willens, in: Niels Werber / Stefan Kaufmann / Lars Koch (Hg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart/Weimar 2014, 232–258.
- Wagner, Karl: Einleitung, in: Stephan Baumgartner / Michael Gamper / Karl Wagner (Hg.): Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg, Zürich 2014 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 28), 9–13.
- Warren, John: War Drama on the Berlin Stage, 1926–1933, in: Wolfgang Görtzschacher / Holger Klein (Hg.): Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne, Lewiston/Queenston/Lampeter 1997, 179–200.
- Weller, Christiane: Weltkriegsdrama und Nationalsozialismus, in: Christian Klein / Franz-Josef Deiters (Hg.): Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives, Stuttgart 2018, 201–222.
- Werling, Susanne: Handlung im Drama. Versuch einer Neubestimmung des Handlungsbegriffs als Beitrag zur Dramenanalyse, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1989 (Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 12).
- Ziemann, Benjamin: »Macht der Maschine« – Mythen des industriellen Krieges, in: Rolf Spilker / Bernd Ulrich (Hg.): Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918. Ausstellungskatalog, Bramsche 1998, 177–189.