



Kooperationspartner:

DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

Medienpartner:



Friedrich Berlin GmbH

Theater
heuteOPERN
WELT

tanz



Gefördert durch:

Julia B. Köhne · Britta Lange
Anke Vetter (Hg.)

MEIN KAMERAD – DIE DIVA

Theater an der Front
und in Gefangenenlagern
des Ersten Weltkriegs

Schwules Museum*

MEIN KAMERAD – DIE DIVA

Köhne · Lange · Vetter (Hg.)

etk

etk
edition text + kritik

DAS SCHWULE MUSEUM*

Die Geschichte des Schwulen Museums begann 1984 im Berlin Museum. Andreas Sternweiler, Wolfgang Theis und Manfred Baumgardt initiierten und kuratierten dort die vielbeachtete und umstrittene Ausstellung »Eldorado – Geschichte, Alltag und Kultur homosexueller Frauen und Männer 1850–1950«. Im Anschluss an den Erfolg der Ausstellung wurde 1985 der Verein der Freunde eines Schwulen Museums in Berlin e.V. gegründet. Das Museum besteht heute aus einem Archiv, einer Bibliothek und Ausstellungsflächen.

Während der Fokus zunächst auf der Kulturgeschichte homosexueller Männer lag, haben sich der Verein der Freundinnen und Freunde des Schwulen Museums in Berlin e.V. und das Schwule Museum* in den letzten Jahren geöffnet und beziehen nun neben der männlichen Homosexualität auch andere sexuelle Identitäten und Lebensentwürfe in ihre Sammlungs-, Forschungs- und Ausstellungstätigkeiten ein. Damit gehören sie weltweit zu den größten und bedeutendsten Institutionen für die Erforschung und Vermittlung der Geschichte und Kultur der GLBTIQ-Communities. Wechselnde Ausstellungen und Veranstaltungen beschäftigen sich auf vielfältige Weise mit lesbischen, schwulen, trans*identischen, bisexuellen und queeren Biografien, Themen und Konzepten in Geschichte, Gesellschaft und Kunst.

Internationale Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus unterschiedlichen Disziplinen – Jason Crouthamel, Sascha Förster, Eva Krivanec, Christoph Jahr, Julia B. Köhne, Britta Lange, Peter Marx, Iris Rachamimov und Anke Vetter – gehen einer Bandbreite von Fragen nach: Wie spielen die gegensätzlichen Begriffe Krieg und Theaterspiel, Kameraden und Diven, Bomben und Bühnen zusammen? Wie lassen sich das Bild eines »heldenhaften Frontkämpfers« und das eines Damendarstellers in Korsett und Spitzenhöschen vereinbaren? Fragestellungen der Genderforschung kommen ebenso zum Tragen wie Perspektiven der Theater- und Zeitgeschichte sowie der Psychologie. Das Phänomen des Front- und Gefangenenlagertheaters wird erstmalig im internationalen Kontext, disziplinenüberschreitend und quellenkritisch beleuchtet.

www.etk-muenchen.de

ISBN 978-3-86916-366-6



9 783869 163666

MEIN KAMERAD — DIE DIVA

Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs

Das Begleitbuch erscheint anlässlich der Ausstellung
MEIN KAMERAD — DIE DIVA.
Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs
im Auftrag des Schwulen Museums*

5. September 2014 bis 30. November 2014

Ausstellung

Künstlerische Leitung und Projektleitung: Anke Vetter
Ausstellungsgestaltung: Irmgard Berner
AV-Medienprogramm: Dirk Förstner
Projektbüro: Michael Fürst, Dirk Harting, Carsten Kutschmann, Tom Nehiba
Wissenschaftliche Beratung: Jens Dobler, Dirk Förstner, Katja Koblitz
Konservatorische Betreuung: Dirk Förstner, Jörg Krüger, Barbara Schröter, Wolfgang Theis
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Caroline Ausserer, Irmgard Berner
Übersetzung ins Englische: Benjamin Carter
Gestaltung Printmedien: Detlev Pusch
Lektorat: Julia Prager
Technik: Peter Schlake
Webseite: Laura Oldenbourg, Sebastian Göbel
Sprecher Audioguide: Tonio Arango
Tontechnik: Michael Thumm

Partner

Hauptstadtkulturfonds
Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln
Stiftung Deutsche Kinemathek — Museum für Film und Fernsehen
Der Theaterverlag — Friedrich Berlin GmbH

Begleitbuch zur Ausstellung

Übersetzungen der Texte von Jason Crouthamel und Iris Rachamimov: Joana D. Köbsel
Idee und Konzeption: Anke Vetter

Julia B. Köhne
Britta Lange
Anke Vetter (Hg.)

MEIN KAMERAD — DIE DIVA

Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs

et+k
edition text+kritik

Schwules Museum*



Gefördert durch:

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-366-6

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildungen: „Gefangenentheater Cottbus, 1914–1919“. Photo von Paul Tharan

Quelle: Stadtarchiv Cottbus

Trotz intensiver Recherchen war es uns nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Bei Nachfragen bezüglich der Bildrechte bitten wir um Benachrichtigung der Autorinnen und Autoren bzw. Herausgeberinnen.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© Schwules Museum*, Berlin und edition text + kritik, München 2014

Alle Rechte vorbehalten, auch diejenigen der Übersetzungen, der fotomechanischen Wiedergabe und des auszugsweisen Abdrucks.

edition text + kritik	Schwules Museum*
Levelingstraße 6 a	Lützowstraße 73
81673 München	10785 Berlin

Satz: Satzkiste GmbH, Johannesstraße 72, 70176 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 4, 99947 Bad Langensalza

Inhaltsverzeichnis

Grußwort — Hans Helmut Prinzler	7
Grußwort — Wolfgang Theis	9
Anke Vetter: MEIN KAMERAD — DIE DIVA. Eine Einführung	11
Julia B. Köhne und Britta Lange: Mit Geschlechterrollen spielen. Die Illusionsmaschine Damenimitation in Front- und Gefangenentheatern des Ersten Weltkriegs	25
Jason Crouthamel: „Wir brauchen ganze Männer.“ Cross-Dressing, Kameradschaft und Homosexualität im deutschen Heer während des Ersten Weltkriegs	65
Sascha Förster und Peter W. Marx: „Das [sic!] Kampfbereich war der Schauplatz der Damendarsteller.“ Spannungsverhältnisse des Kölner Kriegstheaterarchivs	77
Christoph Jahr: „Mr. Goodhind, the <i>prima donna</i> of Ruhleben“. Theater- und Geschlechter- rollen im „Engländerlager Ruhleben“ 1914–1918	91
Eva Krivanec: Travestie an der Front. Das Fronttheater und die Transgression von Geschlechterordnungen im Ersten Weltkrieg	101
Iris Rachamimov: „Er war für die Gefangenen, was er darstellte.“ Geschlechtertransgressionen in Kriegsgefangenenlagern des Ersten Weltkriegs	115
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	129
Dank	131

Mit Geschlechterrollen spielen Die Illusionsmaschine Damenimitation in Front- und Gefangenentheatern des Ersten Weltkriegs

Szene 1: Diven im Bild

Ein Mann und eine Frau posieren Arm in Arm und schauen lächelnd in die Kamera (Abb. 1). Das Photo eines Pärchens, vielleicht verlobt. Er mit Schnurrbart, in feinem Anzug und Zylinder tragend, sie in langem Rock und mit großem weißen Schleier am Hut. Sie? Ein wenig größer als er und mit ähnlicher Fußbekleidung wie er: Soldatenstiefeln. Das kurze Stutzen, das Betrachterinnen und Betrachter des Bildes überkommen kann, löst sich erst durch die

aufgedruckte Bildunterschrift auf: „Humor in Feindesland — Ein Liebespaar in vorderer Linie“. Es handelt sich um eine Bildpostkarte aus dem Ersten Weltkrieg, die deutsche Soldaten

an der Front außerhalb der Kampf- und Kriegshandlungen darstellt. Sie ist ein Mann in Travestie, ein Mann in Frauenkleidern. Der „Humor“, der Witz besteht darin, dass ein Mann sich als Frau verkleidet, und wird dadurch gesteigert, dass der verkleidete und der andere Mann sich als heterosexuelles „Liebespaar“ inszenieren: In Anspielung auf eine Verlobung oder Ehe repräsentieren sie die staatlich gestützte und kulturell-gesellschaftlich anerkannte Institution der heterosexuellen Partnerschaft.

Was vor dem Hintergrund der wilhelminischen Moral, der herrschenden Gesellschafts- und Geschlechterordnung ein Tabubruch sein müsste — die Andeutung der ‚Tarnung‘ eines Mannes als Frau, möglicherweise einer verdeckten homosexuellen Verbindung — ist in diesem spezifischen Zusammenhang keiner. Die deutsche Propaganda über die Front erlaubte unter dem Verweis auf den „Humor“, Travestie vorzuführen, insofern gewährleistet schien, dass dies nicht als Bedrohung der bestehenden Ordnung, sondern gerade als Stabilisierung der Ordnung im Krieg geschah: Beispiele von „Humor an der Front“ — und dazu zählten auch Männer in

Frauenkleidern — sollten zeigen, dass die deutschen Soldaten Freizeit hatten, sich vergnügen durften und es auch taten, beim Verkleiden und Theaterspiel ebenso wie beim Sport und in Bibliotheken. Der „Humor“ lenkte vom Grauen des Kriegs ab, von Blut, Qual und Tod. „Humor“ verkleidete in konsumierbarer Form die historische Tatsache, dass Frontsoldaten — ebenso wie Kriegsgefangene und Internierte in Zivilgefangenenlagern — Gemeinschaften waren, die nur aus Männern bestanden. Dass sie die fehlenden Frauen durch eine Art Karneval mit Verkleidungen ersetzten, wurde in der

offiziellen Propaganda als positiv vermarktet. Der Umgang mit dem Mangel konnte gleichsam als Beweis für die Stärke und den Patriotismus der Frontsoldaten ausgelegt werden.

Wie ein Märchen klingt die Erzählung von den Damendarstellern,
die aus elenden Baracken, aus einem Nummerndasein,
wie leuchtende Sterne aufstiegen und gefeierte Primadonnen wurden.
Ihr beispielloser Triumph, ihre unbestrittene Herrschaft über die großen Gefangenenlager
eröffnet einen Blick in die verschwiegenen Seelennöte von Hunderttausenden.

Pörzgen, *Theater ohne Frau*, 1933 [1929]

Als Frauen verkleidete Männer waren an den Fronten und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs in verschiedenen Szenen zu finden, am häufigsten sicher im Zusammenhang des Theaterspiels. Theaterspiel mit Damendarstellern an der Front und in Gefangenenlagern war kein rein deutsches, sondern ein internationales Phänomen, das auch in österreichisch-ungarischen, britischen, französischen, russischen und vielen anderen nationalen Kontexten auftauchte.² In diesem Buch geht es um Inszenierungen von Travestie, die nicht an eine explizite Theaterbühne gebunden waren. So kostümierten sich etwa deutsche Gefangene im Gefangenenlager in Knockaloe auf der Isle of Man bei Festivitäten im Lager als weibliche Bedienungen. Manche Inszenierungen von als Frauen verkleideten Männern fanden möglicherweise vor allem für die Produktion von Propagandamaterialien wie Postkarten statt. Der Historiker Martin Baumeister hat in seiner pointierten Studie *Kriegstheater* über das gleichnamige Phänomen zwischen 1914 und 1918 hinsichtlich der Damendarsteller an der Front konstatiert, dass die „karnevaleske Konfusion der Geschlechter-



Abb. 1: „Humor in Feindesland — Ein Liebespaar in vorderer Linie“, offizielle Postkarte aus dem Ersten Weltkrieg.

Quelle: Schwules Museum*, Sammlung Travestie¹

identitäten in der Kriegszone“ offenbar nicht als Tabubruch galt, „sondern vielmehr als beliebte, auch von hohen Stellen geförderte Praxis männlich-militärischer Geselligkeit“.³ Wie er darstellt, trafen in den Damendarstellern auf Bühnen an der Front zwei Traditionen zusammen: jene des damals so genannten Transvestitismus im militärischen Umfeld und jene des komischen und/oder erotischen Verwirrspiels mit Geschlechteridentitäten im Unterhaltungstheater. Diese Kombination, so Baumeister, könne erklären, warum die Frauendarstellung durch Männer „trotz möglicher Assoziationen mit streng tabuisierten sexuellen Praktiken und Orientierungen keineswegs als anstößig betrachtet werden musste“.⁴ So zirkulierten Postkarten mit „Liebespaaren“ von verkleideten Frontsoldaten mit offizieller Billigung. Erst die Rückseite solcher Karten, die an Angehörige in der Heimat adressiert waren, konnte auch im übertragenen Sinne anders beschriftet werden. Das Paar von der Front ging am 26. Juni des Jahres 1916 an die „Liebe Schwägerin“. — Was diese beim Empfang gedacht haben mag, als sie die in die Ecke gequetschte Bemerkung las, ist nicht überliefert: „Ist das nicht ein schönes Pärchen?“.

Die Bilder und Texte über Damendarsteller im Ersten Weltkrieg, die dieses Buch in einer Auswahl aus den Archivquellen präsentiert, erzählen nicht nur eine Geschichte, sondern viele. Sie fächern ein Panorama von Konstellationen und Fragen auf: So zeugen sie von einer Epoche der Theater- sowie der Mediengeschichte, aber auch von der Geschichte der Geschlechterrollen und der Sexualität. Sie berichten vom Phänomen des Cross-Dressing in der Zeit des Ersten Weltkriegs und stellen ein eigenes Kapitel in dessen Geschichtsschreibung dar. Nicht zuletzt reflektieren die Zeugnisse soziale und psychologische Entwicklungen, persönliche und biografische Verstrickungen, aber auch zeitgenössische wissenschaftliche und intellektuelle Beschäftigungen mit dem Thema. Als schriftliche Quellen werden in diesem Buch neben Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, Autobiografien und offiziellen Berichten aus der Weltkriegszeit vor allem die Schriften von Hermann Pörzgen herangezogen.⁵ Pörzgen war zudem Kurator einer Theaterausstellung in Magdeburg im Jahr 1927, in der Teile der Kölner Theatergeschichtlichen Sammlung, die damals von Carl Niessen geleitet wurde, und zahlreiche Dokumente zum Phänomen des Kriegs- und Gefangenentheaters ausgestellt wurden.⁶

Die Bilder, die im vorliegenden Buch verwendet werden, stammen aus internationalen Archiven und zeigen, dass die Praxis des Damendarstellens an der Front nicht nur weit verbreitet war, son-

den auch über die Jahrzehnte als archivierungswürdig galt. In der wissenschaftlichen Forschung wurde das Phänomen des Fronttheaters vor allem durch Baumeister untersucht, sie wird in diesem Band weitergeführt⁷. Doch eine fundierte und ausführliche Analyse speziell des Phänomens des Theaterspiels in Gefangenslagern ist bisher ein Desiderat, ebenso wie eine umfassende Untersuchung über Damendarsteller in diesem Zusammenhang. Diese Forschungslücke systematisch zu schließen, ist nicht der Anspruch des Buches. Es beschäftigt sich vielmehr mit unterschiedlichen Facetten sowie Materialien und gibt Einblicke aus verschiedenen (theater-)historischen, kulturwissenschaftlichen und gendertheoretischen Perspektiven. Sein Anliegen ist es, die Diskussion und Untersuchung von Damendarstellern im Ersten Weltkrieg für zukünftige Forschungen anzuregen.

Szene 2: Cross-Dressing

Das Auftauchen von Cross-Dressern auf internationalen Bühnen in Kriegs- und Gefangenentheatern des Ersten Weltkriegs war keine Neuheit.⁸ Bereits mehrere Jahrzehnte vor Beginn des Ersten Weltkriegs war das Phänomen in Kultur, Gesellschaft und Wissenschaft bekannt und verbreitet.

Cross-Dressing, der Wechsel zur Kleidung des anderen Geschlechts, oft verbunden mit dem Wechsel des sozialen Geschlechts, geriet vor allem auf dem Höhepunkt der humanwissenschaftlichen Geschlechterdebatte innerhalb der psychiatrischen Sexualpathologie des späten 19. Jahrhunderts in den medizinischen Blick, im Rückgriff auf tradierte Konzepte der Mischgeschlechtlichkeit. Cross-Dressing wurde wie Homosexualität als ‚abweichendes‘ Verhalten verstanden, die Spielarten waren nur graduelle Abstufungen: „Cross-Dressing wurde Symptom und Diagnose zugleich“.⁹ Der Medizinhistoriker Rainer Herrn beschreibt, wie sich die Definition des Cross-Dressing seit Ende des 19. Jahrhunderts sukzessive von seiner sexualpathologischen Einbettung ablöste. Nunmehr wurde es weniger, wie bislang, als ‚konträre Sexualempfindung‘, denn als Ausdruck einer in wissenschaftlichen Termini schwer fassbaren und komplexen sexuellen Orientierung und eines ebenso schwer benennbaren erotischen Begehrens wahrgenommen. Es lag jenseits einfacher Kategorien und Typologierungen.¹⁰ Auch das Unterhaltungsgenre der Damenimitation im Bühnenkontext erfreute sich bereits lange vor Beginn des Welt-

kriegs größter Popularität und Beliebtheit und wurde von Cross-Dressern als Möglichkeit gesehen, in passionierter Weise der Lust an der gegengeschlechtlichen Verkleidung im fetischisierten „Weiberrock“ nachzukommen. Ob hierdurch abweichende „conträre Sexualempfindung“ (Carl Westphal), wozu auch Homosexualität zählte, ausagiert wurde, ob sich „Pseudohomosexualität“ und der „Wahn der Geschlechtsumwandlung“ (Iwan Bloch) artikuliert oder ob über den Umweg der Effeminierung die heterosexuelle Begehrensrichtung bestärkt wurde oder noch etwas anderes, wurde bereits unter Zeitgenossen heftig debattiert.¹¹ Magnus Hirschfelds Modell „sexueller Zwischenstufen“¹² und der Intersexualität, das er unter anderem in seiner mehrbändigen *Sexualpathologie* (1914–1918) entwickelte, machte die Schwierigkeit der Zuordnung von Cross-Dressern sichtbar, deren ‚Anomalie‘ sich nunmehr in unzähligen „Geschlechtsübergängen“ aufzulösen schien und damit zerstreut und flexibilisiert wurde.¹³ Den Cross-Dressern wies Hirschfeld zunächst keine eigenständige Kategorie zu, führte aber in Auseinandersetzung mit vielen Fachvertretern später den Begriff des Transvestitismus ein:

„Eine eigene Kategorie neben den Homosexuellen weiblicher Wesensart stellen die Transvestiten dar. Die sehr brauchbare Hirschfeldsche Formel unterscheidet zwischen Homosexualität und Transvestitismus je nachdem die Mischung der Geschlechtsmerkmale (also der männliche Feminismus oder die weibliche Virilität) sich auf den Geschlechtstrieb oder auf die ‚sonstigen seelischen Geschlechtszeichen‘ erstreckt. Im Übrigen macht Dr. Magnus Hirschfeld aufmerksam, daß Transvestiten durchaus nicht homosexuell sein müssen. Aus seiner reichen Erfahrung zitiert er eine Unmenge Fälle, in denen transvestistische Frauen und Männer nur mit Individuen des anderen Geschlechts, also durchaus normal heterosexuell, verkehren konnten. Demnach haben wir es bei männlichen Transvestiten mit Männern zu tun, die seelisch als Vollweiber aufzufassen sind, die ein unwiderstehlicher Drang treibt, sich nach Weiberart aufzuführen, ausgesprochen weibliche Berufe auszuüben und sich vor allem nach Frauenart zu kleiden. *Dieser erotische Verkleidungstrieb* ist eben das ausschlaggebende Moment im Transvestitismus.“¹⁴

Die *Sittengeschichte des Ersten Weltkriegs*, die erst eine längere Zeit nach dem Ersten Weltkrieg geschrieben sowie 1929 veröffentlicht wurde und sich die Aufgabe stellte, die Wechselwirkungen zwischen Krieg und Erotik/Sexualität darzustellen,¹⁵ widmet sich dem Phänomen des Transvestitismus. Nach den dort zitierten wenigen Berichten sei bei Transvestiten das Gefühl ausgeprägt gewesen, dass ihnen der Kriegsdienst unmöglich sei, und sie seien oft „hysterisch“ erschienen.¹⁶

Im Ersten Weltkrieg wurde das Cross-Dressing, das seine soldatischen Darsteller verweiblichte, als privates Phänomen außerhalb der Bühne in vielen Fällen als pathologische Erscheinung aufgefasst, die die Ordnungsweise des Heers zu unterminieren drohte und zudem als potenziell ansteckend galt. Laut Herrn wurde infrage gestellt, ob Cross-Dresser überhaupt als „militärtauglich“ einzustufen seien. Häufig wurden sie in Bereichen im Arbeitsdienst, zum Beispiel als Köche, nach Möglichkeit fernab des Gefechts eingesetzt. Herrn nennt das Beispiel eines Transvestiten, der 1931 retrospektiv resümierte: „Vier Wochen Dienst, dann Lazarett, Genesungsheim, Regimentsküche und zuletzt wurde ich Bursche. Ein einsichtsvoller Militärarzt bewirkte, daß ich im Frühjahr 1918 entlassen wurde, obgleich ich keine Krankheit hatte, der man mit dem Seziermesser oder Medizinflasche zu Leibe gehen konnte“.¹⁷ Cross-Dresser standen nicht nur unter Verdacht, wehruntauglich zu sein, sondern wurden vielfach auch mit Spionage in Verbindung gebracht oder als Homosexualität unter Kameraden fördernd angesehen und als Verführer zu gleichgeschlechtlicher Liebe eingestuft.¹⁸ Herrn spricht von einer „Angst vor ‚Ansteckung‘ anderer Soldaten und Offiziere“ mit der Effeminiertheit der Cross-Dresser: „Denn darin sahen die Behörden eine das Militär destruierende Gefahr. Transvestiten wurden wegen ihrer bekanntermaßen unheroischen Einstellung zum Krieg, vor allem aber wegen der ‚Gefahr‘ sexueller Kontakte mit anderen Militärs beargwöhnt“.¹⁹

Die *Sittengeschichte* Hirschfelds referiert einen Fall, bei dem sich ein Transvestit in Frontkasinos unerkannt mit Männern eingelassen habe, und konstatierte, dass Transvestitismus und „das bekannte Treiben der Offizierskasinos und Frontheater, wo als Frauen verkleidete Soldaten stets eine große Rolle spielten (wenn auch keine so große wie im Kriegsgefangenenleben [...]) zusammenhängen: Dieser Zusammenhang ist zu einleuchtend, um weiterer Erklärungen zu bedürfen“.²⁰ Doch aus heutiger Perspektive kann es nicht darum gehen, ein solches Phänomen mit einer einseitigen Erklärung zu belegen. Vielmehr stellt sich die Frage, in welches Netz von gesellschaftlichen Bedeutungen, von militärischen und sozialen Kontexten, von kulturellen Codierungen, aber auch von wissenschaftlichen und psychologischen Denkmustern der Zeit die Phänomene des Rollenwechsel-Spiels und die Transgression von Geschlechterrollen eingewebt waren.

Szene 3: Theater und Damendarsteller im Ersten Weltkrieg

„Wir alle spielen Theater“, formulierte der Soziologe Erving Goffman in seiner Studie zu Selbstdarstellung im Alltag von 1959 provokativ.²¹ Das Innovative seines Konzepts bestand darin, mit den Begrifflichkeiten des Theaters jene Rollen zu identifizieren und zu unterscheiden, die einzelne Subjekte in verschiedenen Lebenslagen und Positionen annehmen und ausüben. In den darauffolgenden Jahrzehnten des theoretischen Umgangs mit sozialen Rollen und Performativität wurde zunehmend bestritten, dass es ein ‚hinter der Rolle‘, eine Essenz von Subjektivität gebe, die unmaskiert sei. Subjektivität oder das Private sind demnach als eine der vielen Rollen zu definieren, die eine historische Person in ihrem Leben einnimmt. In diesem Sinne ist auch die Rede von sozialen Rollen und Rollenbildern zu verstehen ebenso wie die der Geschlechterrollen: Es ist weniger produktiv zu fragen, ob die Rolle mit der Essenz des Individuums übereinstimmt oder nicht, als zu verstehen, welche Faktoren und Vorstellungen — historischer, sozialer, kultureller, politischer, religiöser, möglicherweise auch biologischer Art — diese Rolle allererst hervorbringen und bestimmen. Auch hinsichtlich der sie produzierenden Bedingungen, sind soziale Rollen im alltäglichen Leben und Bühnenrollen in einer Theateraufführung oder jenseits dessen genau zu unterscheiden. Ihre Untersuchung lässt sich jedoch gerade deshalb verbinden, weil nach kulturellen Mustern und gesellschaftlichen Vorstellungen gefragt werden kann, die diese Rollen generieren, anfechten oder verändern.

Dass der Erste Weltkrieg einen historischen Einschnitt für viele Lebensbereiche der Kriegsteilnehmer und Zivilpersonen der involvierten Staaten bedeutete und sich maßgeblich auf Rollenmuster im Bereich des Geschlechterverhältnisses und von Sexualität auswirkte, ist unbestritten — dies hat nicht zuletzt Hirschfeld in seiner *Sittengeschichte* eindrücklich belegt. Im Deutschen Reich fehlten die als Soldaten eingezogenen Männer in den traditionellen Berufen und den Familien. Wie gerade auch aus der Kriegspropaganda bekannt ist, übernahmen Frauen daher Positionen in Berufen, die sie vorher kaum ausgeübt hatten, etwa als Arbeiterinnen in den Munitionsfabriken, Bahnfahrerinnen und als Geschäftsführerinnen. Doch zeigt die neuere Sozialforschung, dass Frauen während des Kriegs nicht unbedingt erstmalig Erwerbstätigkeiten aufnahmen, sondern dass schon vor dem Krieg ein

Tätigkeitswechsel berufstätiger Frauen in männliche Arbeitsverhältnisse erfolgt war.²² Dies entsprach dem bereits vor dem Krieg auszumachenden Trend, dass insgesamt immer mehr Frauen in die Erwerbstätigkeit drängten. Dies lässt jedoch nicht automatisch den Schluss zu, dass damit die bestehende Geschlechterordnung, maßgeblich durch die traditionelle Dichotomie von (überlegender) „Männlichkeit“ und (unterlegener) „Weiblichkeit“ geprägt, in Frage gestellt oder gar umgeworfen wurde.

Auch für das Geschehen auf den Bühnen in städtischen Theatern ebenso wie für Front- und Gefangenentheater während des Ersten Weltkriegs lässt sich beobachten, dass die Geschlechterverhältnisse häufig in stereotyper Form thematisiert wurden und diese Inszenierungen oft zugleich quer zum tradierten wilhelminischen Rollenverständnis der Vorkriegszeit lagen. Baumeister hat gezeigt, dass die antagonistische Struktur des Kriegs auf den Bühnen der Heimatfronttheater oft auf den Kampf der Geschlechter übertragen wurde: ‚Frauen in Uniform‘, die in den Krieg ziehen, war dabei nur eine von vielen Varianten.²³ Trotz aller scheinbar emanzipativen Rollenwechsel auf dem Theater bedeutete dies nicht unbedingt gesellschaftliche Emanzipation oder einen Fortschritt hinsichtlich des Aufbrechens starrer Rollenmodelle, sondern eher ihre Affirmation. Die eigentliche Machtverteilung — das Patriarchat — blieb dabei unangetastet.²⁴

Doch leistete das europäische Unterhaltungstheater während des Kriegs zugleich einen interessanten diskursiven Beitrag zu den in Bewegung geratenen Frauen- und Männerrollen sowie zu Familien- und Geschlechterverhältnissen, indem es Traditionen und ihre Störungen und Durchbrechungen auf der Bühne ausprobierte und im konkreten wie übertragenen Sinne des Wortes durchspielte (Abb. 2). Obwohl eher selten vom politischen Willen zur Emanzipation getragen, kann doch die Störung dieser Ordnungen auf der Bühne als Symptom für das öffentliche Interesse an Verhandlungen über die Ordnung der Familie, der Geschlechterrollen und der Sexualität gelesen werden.²⁵ Die Wirkmacht des Rollenwechsels in Frage zu stellen und die Bedeutung der Geschlechterrollen an sich zu definieren, voneinander abzugrenzen und umzubeseetzen, war eine Diskussion, die sich auch in anderen Bereichen, in wissenschaftlichen Untersuchungen und intellektuellen Auseinandersetzungen spiegelte.



Abb. 2: „Fritz als Bühnenstern/Der Feldgrauen im Osten“, Postkarte, Erster Weltkrieg.

Quelle: Schwules Museum*, Sammlung Travestie

Szene 4: Illusionsspiele. Vorbedingung Schützen-graben, frühe Kriegspsychologie, Imitation bürgerlicher Weiblichkeitsentwürfe

Was waren Hintergründe für die Damenimitation auf oder jenseits der Bühne? Und was machte den vielfach beschriebenen ‚Zauber‘ dieser Momente aus? Einer der möglichen Deutungsversuche des Cross-Dressing-Phänomens lässt sich mit dem Stichwort ‚Illusionsspiele mit Realitäten außer Reichweite‘ umreißen. Unter den vielfältigen Motivationen, sich gegengeschlechtlich zu inszenieren und, in diesem Fall, als „Weiblichkeit“ zu verkleiden, gab

es auch das Moment, sich hierdurch imaginär derjenigen Realität anzunähern, die die Soldaten und Offiziere in vielen Fällen entbehrten und vermissten und zu der sie — wenn auch nur für einen traumhaften Augenblick — zurückzukehren suchten. Der Historiker Jason Crouthamel²⁶ spricht in diesem Kontext von einem von Rollenkonventionen scheinbar befreiten Raum, der offenbar dazu genutzt wurde, sich in die Restriktion bürgerlicher Normenkorsette zurück zu träumen. Cross-Dressing sei deutbar im Zeichen einer Krise der „Männlichkeit“, als Reaktion auf den militärischen Konformitätsdruck. Sie drücke eine ambivalente, desillusionierte und ansatzweise protesthafte Haltung der sich feminin verklei-



Abb. 3: Gruppe mit Cross-Dresser und Puppe, Beschriftung: „aufgenommen am 8. April 1917. Andenken an Ostern 1917 in Bourgogne bei Reims“. Quelle: Schwules Museum*, Sammlung Travestie

denden Soldaten gegenüber heterosexuellen Erwartungen an und unter Soldaten aus, wie zum Beispiel heterosexuelle Promiskuität und die Vorstellung der ‚Front als sexuelles Paradies‘: „Tortured by isolation and remoteness from loved ones, and not psychologically satisfied by heterosexual promiscuity fantasies, men coped with the dilemma of finding emotional intimacy in an interesting way: they ‚replaced‘ women by taking on feminine roles, emotionally and sexually“.²⁷ Das ‚abweichende‘ Verhalten sei als Weg genutzt worden, das Kriegerideal durch feminine Eigenschaften anzureichern und Kameradschaft mit „weiblichen“ Charaktereigenschaften aufzuwerten: „Emotions like love and compassion, especially when concerned with personal needs and desires, were considered unmanly, ultimately a threat to the heroic ideal“²⁸ (Abb. 3).

Der Mediziner, Psychologe und ehemalige Unteroffizier Paul Plaut beschrieb die besonderen psychischen Bedingungen, die der Erste Weltkrieg zeitigte, unter anderem in einem Beitrag in den Beiheften zur *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung*, erschienen 1920.²⁹ Als Grundlage hierfür dienten Plaut Antworten auf ein Frageschema, „Zur Psychographie des Kriegers“, das seine Fachkollegen William Stern und Otto Lipmann 1914, bereits nach wenigen Kriegsmonaten, unter deutschen Frontsoldaten verteilt hatten. Das Frageschema suchte die spezifischen emotionalen Erfahrungen und psycho-physiologischen Veränderungen von Frontsoldaten einzufangen — es suchte die „kriegerische Seele“ infolge des hochtechnisierten Kriegs sichtbar und in einem zweiten Schritt auch steuerbar zu machen. Die Soldaten wurden befragt zu ihrem „Verhalten zum Kriege und zu den Feinden“, zu anderen Soldaten, zu Gefahren, zu Verwundungen, zu Gefangenen, zur Zivilbevölkerung, zu fremdem Eigentum, zu Angehörigen in der Heimat, zum Sexualleben und zu religiösen Ritualisierungen.³⁰ Obwohl das Umfrageprojekt kurz darauf von der Zensur gestoppt wurde, konnte Plaut einige Antwortbögen sammeln, archivieren und später systematisch auswerten. Diese Art der Datenerhebung, die bezüglich anderer Fragestellungen noch häufiger durchgeführt wurde, diente der Psychotechnisierung und Effizienzsteigerung der Soldaten, die letztlich kriegsdiensttauglicher gemacht werden sollten — eine Kollaboration von Wissenschaft und Krieg. In dem überlieferten Antwortmaterial beschreiben die Frontsoldaten ihre spannungsvollen Gefühlslagen angesichts der extremen Kriegs- und Kampferfahrungen, sie berichten von

fortwährender Todesangst sowie Problemen wie Schlafmangel, Heimweh oder eingeschränkten sexuellen Betätigungsmöglichkeiten.

Im dem Kapitel über die besondere Form von Sexualität, die sich angeblich während des Kriegs bei den Soldaten ausbildete und ab 1914 auch verstärkt von Seiten der Sexualwissenschaft erkundet wurde, erörtert Plaut, dass die Libido während des Fronteinsatzes und im Schützengraben zurückgedrängt worden sei. Der Tiefstand sei dadurch begründet, dass sich die Gedanken der Soldaten weniger um sexuelle Erfüllung denn in Sorge und Sehnsucht um die Familie zu Hause gedreht hätten — eine Vermutung, die sich durch zahlreiche Quellen, unter anderem auch durch Forschungen Hirschfelds widerlegen lässt.³¹ Erich Everth, ein anderer Kriegsteilnehmer, der bereits 1915 eine kriegspsychologische Monografie, *Von der Seele des Soldaten im Felde*, zu Papier brachte, schrieb: „Herabgesetzt ist draußen auch das *Gefühlsleben* [...] und vermindert weniger in der Stärke als in der Mannigfaltigkeit. [...] Einige wenige Anreize bleiben bestehen, die man von Hause mitgebracht hat und die die Angelpunkte der ganzen reinmenschlichen Existenz darstellen: Frau und Kind, bei Jüngeren Eltern und Geschwister; um diese kreist das Gefühlsleben; aber auch das ermüdet und erschöpft durch die ewige Wiederkehr der starken Vorstellungen“.³² Everth verband den Umstand der fehlenden Anreize auch mit der allgemeinen Eintönigkeit der „soldatischen Umwelt“:

„[...]D]as Neue des Feldlebens verliert bald seinen Reiz. Zunächst geben bestimmt allerlei starke *Schauspiele*, etwa von Artilleriekämpfen, Eindrücke von Anregung und ästhetischen Genusses, so daß man wie gebannt ist und selbst die eigene Sicherheit außer acht verliert; aber auch das läßt nach, und man sieht sich die ewigen Uniformen, nichts als die ewigen Uniformen, so über, daß man es als Erholung begrüßt, einmal wieder weibliche Wesen gleichgültig ob Marktweiber oder andere, alte oder junge, aber Wesen mit anderem Körperbau, anderen Gesichtern und Kleidern in Muße betrachten zu können. Das hat mit erotischen Empfindungen gar nichts zu tun, und man versteht nach solchen Erfahrungen, was für Zumutungen die ausschließlich männliche Atmosphäre des Mönchsklosters selbst an recht unerotische Menschen unter den Vätern und Brüdern gestellt haben muss.“³³

Das bloße genüssliche Bestaunen von ‚echten‘ gegengeschlechtlichen Wesen, das zunächst ohne erotische Aufladung passiere, wie es Everth hier umschreibt, hatte — diesmal im Rahmen einer theatralen Inszenierung — auch auf den Bühnen der Fronttheater oder in Gefangenentheatern seinen Ort. Dem ‚Kriegsschauspiel‘

wurde ein anderes Schauspiel entgegengesetzt, das durch die Damenimitatoren genau an dem Punkt der Schaulust hinsichtlich des anderen Geschlechts ansetzte, von dem im Zitat die Rede ist. Die Damenimitation bot mitunter genau die prickelnde Schwelbe zwischen möglichst perfekter Imitation der Physiologie und Physiognomie des weiblichen Geschlechts und dem Spiel mit zarten sexuellen Andeutungen einerseits und andererseits der Einladung, sich ansatzweise auch konkreten erotischen Fantasien hinzugeben — seien diese heterosexueller, homosexueller oder bisexueller Art. Im ersteren Fall wurde die Illusion „Frau“ affirmiert, die Sehnsucht richtete sich auf die von dem jeweiligen Damentarsteller verkörperte „Weiblichkeit“. Im zweiten diente das Cross-Dressing nur als Folie, hinter der eine Form von verstellter „Männlichkeit“ aufschien, die konkret erotisches oder sexuelles Begehren weckte. Bei wie vielen Soldaten und Offizieren die erotischen Fantasieeisen in reale sexuelle Gesten und Abenteuer umschlugen, lässt sich schwer ermesen. Das Verhältnis von Cross-Dressing und Homosexualität ist kompliziert, da die damalige sexualwissenschaftliche Definition von Homosexualität als gleichgeschlechtliches sexuelles Begehren das Hinstreben zum „Weiberrock“ ausschloss. In der historischen Wahrnehmung fielen die Phänomene also keineswegs in eins. So erörtert Herr in *Schnittmuster des Geschlechts*, dass homosexuelle Männer sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg nicht selten von der Effeminierung des „Männlichen“ per Cross-Dressing distanziert hätten. Frauenkleider waren ihnen zufolge nicht kompatibel mit ihrem Selbstbild.³⁴ Abgesehen davon kam jedoch immer wieder die Frage auf, ob Männerbünde wie das deutsche Heer — oder, zeitgenössisch ebenso debattiert, die Jugendbewegung *Der deutsche Wandervogel*³⁵ — als Orte dienten, um sich temporär oder dauerhaft nicht nur homosexuellem Verlangen, sondern auch Praktiken zuzuwenden.

Der schmale Grad zwischen unerfüllter Sehnsucht und sexuellem Akt wurde auch von Plaut thematisiert. Dieser bemerkte, dass der im Feld auftretenden Flaute der „Libido“ in relativen Ruheperioden, hinter der Front, vielfach Phasen der vermehrten geschlechtlichen Aktivität gefolgt seien. Die Libido sei hier umso stärker wieder hervorgebrochen, die Soldaten hätten, so fasst Plaut deren Aussagen und seine eigenen Beobachtungen als Kriegsteilnehmer zusammen, dann ungehemmt ihre sexuellen Bedürfnisse offenbart und nicht selten auch ausgelebt.³⁶ Im Krieg rufe die „Abnormalität der Lebensweise“ eine „Abnormalität der Empfindungen“

hervor. Der durch körperliche Strapazen gelähmten Libido fehle „die treibende Kraft, das auslösende Moment, das das Lätewerk des Instinkts, diese Libido in Schwingungen versetzt und sie zur vollen, natürlich-normalen Entfaltung“ bringe: „Der Trieb geht in bewußtem oder unbewußtem Willen für eine Zeitlang verloren, um wieder in einem Augenblick von Losgelöstheit gebundenen Willens stark an die Oberfläche zu treten“.³⁷

Plaut fährt fort, indem er die Sehnsucht nach dem „Weiblichen“ durch das Zitieren einer Soldatenstimme illustriert, die sich an dem Anblick eines flandrischen Mädchens ergötzt:

„Nebenan in der Tür steht wieder das kleine Mädel. Da werden meine Gedanken wach und meine Sinne. [...] Die rote Bluse fließt lose über die junge Brust, geht über in den blauen Rock, unter dem die nackten Füßchen hervorklugen, die in plumpen Holzschuhen stecken ... Ein heißes Verlangen fällt in meine Seele.“³⁸

Während der Sexualtrieb im Feldeinsatz laut Plaut also vielfach „in Vergessenheit“ gerate, könne die „eingesperrte Brunst“ hinter der Front „mit elementarer Gewalt“ hervorbrechen.³⁹

Das Theater war ein Freiraum, der der Schaulust und den sexuellen Trieben der Soldaten und Offiziere mannigfaltige Projektions- und Inszenierungsflächen bot.⁴⁰ Nicht selten war die ersehnte Szenerie bürgerlicher Natur: ein fantasievoll dekoriertes Wohnzimmer mit Blumenarrangements und einer verheißungsvollen weiblichen Person im Zentrum (Abb. 4). In Plauts späterem Aufsatz von 1928 wird beschrieben, wie es Soldaten selbst unter den widrigsten Bedingungen verstanden, sich einen gewissen Sinn für Vertrautheit, „Behaglichkeit“ und Gemütlichkeit zu bewahren und sich „ständig den Situationen [zu] assimilier[en]“. So soll es angeblich Frontsoldaten gegeben haben, die sich in mehr oder weniger „rückwärtigen Ruhequartieren“ geradezu „wohnlich“, „häuslich“ einrichteten. Sie hätten diese regelrecht geschmückt, kleine „schmückende“ Bilder und Photos aufgehängt, die wenigen Habseligkeiten sortiert und in bestimmter Weise angeordnet.⁴¹ Aus diesen zeitgenössischen Quellen lässt sich die Frage ableiten, inwiefern sich einige Soldaten beim Akt des Cross-Dressing oder beim Betrachten desselben in eine andere Wirklichkeit (zurück-)sehnten: in eine bürgerliche Szenerie — Teil derer sie vor dem Krieg waren oder aber, die sie nie erlebt hatten, jedoch ersehnten —, die sie als Wirklichkeitsfacette nachahmen wollten. Jenseits der Frage, wie erreichbar die herbeizitierte Wirklichkeit für den einzelnen Soldaten war, sie funktionierte offenkundig als

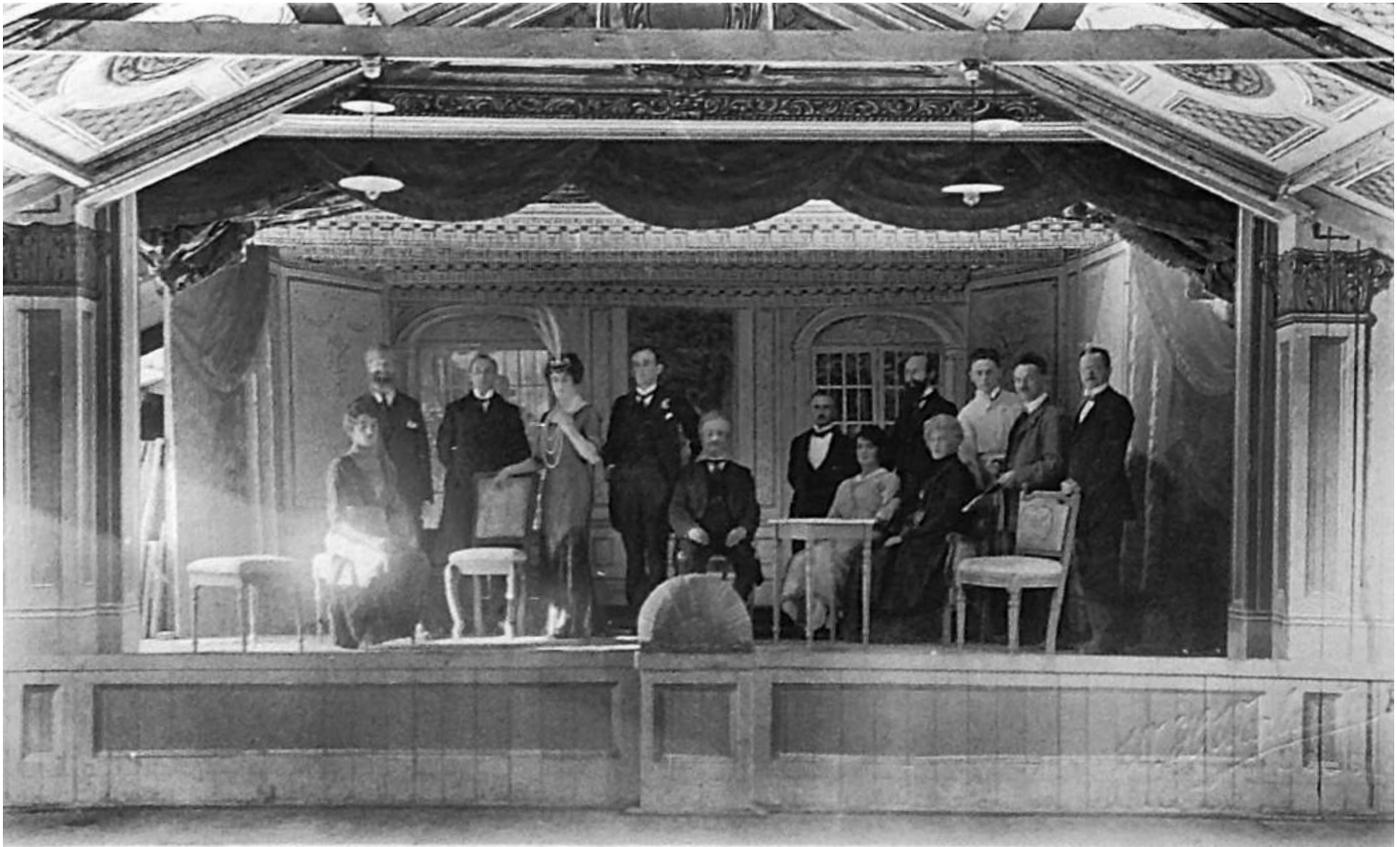


Abb. 4: Theater und Schauspieler im Zivilgefangenenlager von Knockaloe.
Quelle: Manx National Heritage, Douglas, J. T. Baily Scrapbook

Folie, vor der sich Träume ausbreiten ließen. Unter anderem auch der Traum, in die Rolle des anderen Geschlechts, der „Frau“ zu schlüpfen oder wenigstens ihre Darsteller und Darstellung anzubeten und dem Krieg auf diese Weise auf einer mental-fantastischen Ebene zu entkommen.

Crouthamel hat die Wirkung von traumatisierenden Erfahrungen in Schützengräben des Ersten Weltkriegs auf das sexuelle Verhalten von Soldaten und ihren Umgang mit Männlichkeitsrollen thematisiert. Er deutet Cross-Dressing als Flucht aus (hyper-)maskulinen Rollenerwartungen an Soldaten und als besondere Umgangsweise mit Todesangst, Anstrengungen und Stress. Die weite Bandbreite der Geschlechterrollentransgressionen habe beispielsweise bestanden in angeblich ‚deviantem‘ Verhalten, wie

heterosexueller Promiskuität, homosozialen und homosexuellen Verbindungen und weiblicher Mimesis, der Annahme femininer Eigenschaften.⁴²

Im Abschnitt zur besonderen „geistigen Strömung“ des Soldatendaseins weist Plaut auf die gefühlte Notwendigkeit hin, dessen „Eintönigkeit und Langeweile“ mit Humor und Witz zu versüßen, die, wie bereits beschrieben, auch zentrale Aspekte der Damenimitation waren. „Die Seele verlangte nach einer [...] schützenden Hülle, nach einer ‚Vitalität‘ des Ausdruckes.“ Mittel der „Satirisierung“ in der derben Soldatensprache, aber auch andere Formen „bewusster Verstellung“, „Simulation“ oder „Täuschung“, halfen Plaut zufolge „dem Soldaten über die Schwere und [das] als unangenehm Empfundene seiner Berufstätigkeit“ hinweg.⁴³ Die Be-

obachtung Plauts, dass es in Bereichen wie Sprache, Feldpostrhetik und Religiosität einen deutlichen Hang zum „Zerrbild“, zum „Übermenschentum“ gegeben habe, lässt sich auf das Feld des Front- und Gefangenentheaters übertragen. Dies war genau der Illusions-, Anregungs- und mitunter auch Erregungsraum, der zur Selbstverstellung beziehungsweise Täuschung anderer, mit Spaß und in beiderseitigem Einvernehmen, genutzt werden konnte.

Was Plaut über die Kultur des Feldpostbriefeschreibens sagte, nämlich, dass sie dazu diene, der „Wirklichkeit in ihrer vollen Nacktheit“ „eine verschleiende Färbung zu geben, oft mit einem halb spöttischen, halb ironisch-ernsthaften Humor“,⁴⁴ galt bestimmt auch für das gegengeschlechtliche Theaterspiel. Das „geistige Lebenwollen des Soldaten“ entstehe durch das Spannungsverhältnis zwischen dem pflichtbewussten und disziplinierten Dasein als „körperlicher Tatenmensch“ an der Front und seiner Existenz als „Gedankenmensch“, der ein „Leben in der Heimat“ imaginierte, das ihm jedoch zunehmend „fremd und unverständlich“ erschienen sei.⁴⁵ Plaut erblickte in der „Kultur und dem Ausleben in ihr für den Soldaten den einzigen Weg zum vitalen, wie zum psychischen Durchhalten überhaupt“, in der „Besinnung an eine Kultur“ sah er jedoch auch ein Mittel, um den „ungeheuren Widersinn dieser Kriegszeit in der Seele des Soldaten“ herauszulocken und ihn zu einem inneren Protest werden zu lassen.⁴⁶ An dieser Stelle kamen das Lagerleben und das Front- und Kriegsgefangentheater ins Spiel.

Szene 5: Lager. Mediale Berührungen. Wissenschaft

Zu den einschneidendsten Erfahrungen während des Ersten Weltkriegs gehörten Lebensformen, die Menschen über Tage, Wochen und Monate in bedrohliche Ausnahmesituationen brachten. Für Männer gehörten dazu das Verharren in den Schützengraben der Westfront und das Eingeschlossensein in Lagern. Beide Situationen zeichneten sich durch den Zustand des Ausgeliefertseins aus, durch Gruppen, die (fast) ausschließlich aus Männern bestanden und die im Schützengraben in unmittelbarer Lebensgefahr schwebten, im Lager jedoch von genau jenem bedrohlichen Frontalltag abgeschnitten waren. Zwischen 1914 und 1918 lebten Millionen von Menschen in Lagern, wobei die genauen Ausmaße nur grob erfasst werden können. Bis Kriegsende wurden im Deutschen Reich etwa 2,5 Millionen Kriegsgefangene interniert,⁴⁷ für

die Habsburger Monarchie schwanken die Zahlen der Kriegsgefangenen zwischen 900.000 und 1,75 Millionen.⁴⁸ Im Deutschen Reich wurden Nichtdeutsche, die sich dort bei Kriegsausbruch aufhielten, interniert, etwa in dem Zivilgefangenenlager in Ruhleben bei Berlin — eine Situation, für die es in diesem Ausmaß kein historisches Vorbild gab.⁴⁹ Der zeitgenössische Sprachgebrauch für die Lager ist unscharf, doch müssen aus historischer Perspektive jene Lager für die Zivilisten aus den „Feindstaaten“ und Kriegsgefangenenlager für Soldaten aus den Armeen der Gegner unterschieden werden. Insgesamt können sie deshalb unter dem Begriff der Kriegsgefangenenlager zusammengefasst werden, weil eine zwischenstaatliche Einigung darüber erreicht wurde, die zivilen Internierten nach denselben Regeln zu behandeln wie die Kriegsgefangenen, deren Behandlung in der Haager Landkriegsordnung von 1907 festgeschrieben worden war.

Die deutschen Kriegsgefangenenlager schnitten die internierten Soldaten aus den Entente-Staaten England, Frankreich und Russland, aber auch aus deren abhängigen Regionen in Afrika, Asien und im asiatischen Teil des russischen Reiches, von ihrer Heimat, vom Kriegsalltag an der Front, aber auch sozialen Leben im Deutschen Reich ab. Viele Gefangene berichteten während oder nach ihrer Gefangenschaft davon, dass in den Lagern für sie die Zeit stillgestanden sei. Ein Zustand der Erstarrung, des Eingefrorenseins breitete sich in diesem Mikrokosmos des Lagers aus, in dem sich eigene Verhaltensregeln und Lebensweisen entwickelten.⁵⁰ Die Lager für kriegsgefangene Soldaten waren — stärker noch als die Zivilgefangenenlager — besondere, separierte Räume. Sie isolierten die Gefangenen zwar und beschränkten deren Handlungsmöglichkeiten, bildeten jedoch unter prekären Voraussetzungen auch einen Schutzraum, in dem eigene Sprachen und Kommunikationsformen ausgebildet wurden.

Die Isolation der massierten Menschen, die Tatsache, dass sie Gefangene und „Fremde“ waren, vielfach aus Europa — besonderes Interesse zogen die „exotischen“ Kolonialsoldaten aus fernen Weltgegenden (Afrika, Asien, Ozeanien) auf sich —, tauchten als Argument und Illustration in mindestens drei großen Bereichen auf: in der offiziellen politischen Propaganda und Presse, in der Unterhaltungskultur sowie in Filmen und in der Wissenschaft. Bereits Ende 1914 erschienen propagandistische Skandalmeldungen in der deutschen Presse, dass die Deutschen gegen „eine Welt von Feinden“, im Besonderen gegen „wilde Horden“ von „Barbaren“ oder „ein buntes Völkergemisch“, kämpfen müssten.⁵¹ Gerade die

muslimischen Gefangenen und die Kolonialsoldaten, von denen eine Vielzahl in politischen Sonderlagern, dem „Weinberglager“ und dem „Halbmondlager“ in Wünsdorf südlich von Berlin, interniert wurden, gerieten schnell zum Gegenstand der damals so genannten Schaulust. Nicht nur erschienen Abbildungen dieser Gefangenen in illustrierten Bildbänden wie etwa *Unsere Feinde* von Otto Stiehl und *Der Völkerzirkus unserer Feinde* von Leo Frobenius (1916) und wurden kolorierte Postkarten von diesen Gefangenen vertrieben, zum Beispiel eine Gruppe mit der Unterschrift „Mohammedaner“ neben der eigens im Lager errichteten Moschee. Auch die Filmindustrie „benutzte“ gerade die Kolonialsoldaten als Statisten für populäre Produktionen. Die im Jahr 1917 gegründete Deutsche Kolonialfilm-Gesellschaft (Deuko) etwa, die in mehreren fiktionalen Filmen Kolonialpropaganda betrieb,⁵² drehte 1918 Szenen für den antifranzösische Film „Der Gefangene von Dahomey“ im „Halbmondlager“. Französische Kriegsgefangene mussten die schwarzen Aufseher darstellen für eine Geschichte, in der in absurder Verkehrung der Rollen ein in Afrika lebender Deutscher in französische Gefangenschaft gerät und dort gequält wird. Dieser extensiven Veröffentlichung von Medien über die Kriegsgefangenen standen wissenschaftliche Forschungen in den Lagern gegenüber, die teilweise unter Geheimhaltung stattfanden. So führten wissenschaftliche Kommissionen im Deutschen Reich und in der Monarchie Österreich-Ungarn umfassende anthropologische, sprach- und musikwissenschaftliche Untersuchungen an Hunderten Gefangenen durch. Dabei entstanden große Mengen an notierten Daten und Medien, die in den meisten Fällen bestehende Archive schnell anfüllten und als Quellenbasis der weiteren Profilierung der involvierten Wissenschaftler dienten.⁵³

Im Deutschen Reich war ab 1915 die *Königlich Preußische Phonographische Kommission* damit beauftragt, „die Sprachen, Musik und die Laute aller in deutschen Kriegsgefangenenlagern weilenden Völkerstämme nach methodischen Grundsätzen systematisch auf Lautplatten in Verbindung mit den dazugehörigen Texten festzulegen“⁵⁴ und darin jede einzelne Sprache möglichst umfassend zu dokumentieren. Dabei wurden von den beteiligten Linguisten bis Dezember 1918 insgesamt 1.650 grammophonische Platten mit Sprach-, Dialekt- und Gesangsproben in verschiedenen Lagern bespielt sowie von den Musikwissenschaftlern 1.031 phonographische Walzen mit Gesängen und Musik.⁵⁵ So zeigt die Arbeitsweise der Kommission, dass die historisch und juristisch besondere Situation des Kriegs und der Gefangenenlager wenn

nicht unbedingt zu neuen Forschungsansätzen, so doch zu neuen Forschungsbedingungen führte, die eine massive Datenerhebung ermöglichten.

Bei ihren Aufenthalten in Dutzenden von Gefangenenlagern kamen die Wissenschaftler immer wieder mit Theateraufführungen in Berührung. So berichtete der Kunsthistoriker Adolph Goldschmidt, der zeitweise die Kommission gemeinsam mit dem beauftragten Fotografen begleitete, von einer französischen Theatervorstellung im Kriegsgefangenenlager Dyrotz. Die französischen Gefangenen „hatten in einer Baracke auch ein Theater konstruiert und gaben dann und wann Vorstellungen, zu denen der sehr milde Kommandant ihnen alle Freiheiten ließ. Es waren unter ihnen geschickte Maler, Musiker und, wie es schien, auch professionelle Schauspieler, sodaß sie nicht nur eine richtige Bühne mit Kulissen und Prospekten konstruierten, sondern auch ein kleines Orchester zusammenstellten. Zuweilen bestand die Vorstellung in einer Art Varieté mit Tanz und Gesang und Deklamationen, oft aber auch in richtigen Aufführungen, die sich sogar zu Stücken von Molière erweiterten. Auch Programme wurden dafür gezeichnet und vielfältig und die sehr lange Baracke war stets dicht gefüllt. [...] Leider fand diese Art von Unterhaltung später ein Ende, da der Kommandant den Schauspielern für die Herstellung der Kostüme volle Freiheit ließ, und da unter den Rollen auch Zivilpersonen auftraten, einige in solcher Kleidung geflohen sind“.⁵⁶ Auch Wilhelm Doegen, ein mit der Organisation der Tonaufnahmen beauftragter Anglist, berichtete von einer, wahrscheinlich derselben französischen Theatervorstellung im Kriegsgefangenenlager in Dyrotz:

„In Scharen strömten die lebhaft gestikulierenden Franzosen zu der Veranstaltung. Ich war vom Kommandanten eingeladen [sic!] um die künstlerischen Fähigkeiten auf der Bühne zu bewundern. An diesem Tage hatten wir gerade mit den Aufnahmen der französischen Mundarten begonnen. Der Vorhang war bemalt mit allerlei schönen Mädchenköpfen, die man ja im Lager sonst nicht hatte! Französische Offiziere saßen neben mir. Ich saß in einem ziemlich lang gestreckten Theatersaal, ganz schwarz von Franzosen, die in ihren Mundarten lebendig das Haus durchschwirrten. Die Glocke rief zum Anfang, der Vorhang ging hoch und ein Franzose, lustig verkleidet, mit aufgesetzter Nase, sang ein Liebeslied: ‚Ma Bergère‘. (Meine Hirtin). Es war dasselbe Lied, das Professor Morf am Vormittag aufgezeichnet, und ich auf die Platte gebannt hatte. Es war das Lied aus der Provence, wo bekanntlich das Minnelied entstanden ist“.⁵⁷



Abb. 5: Der Romanist Heinrich Morf mit französischen Kriegsgefangenen und einem Sänger im Lager von Dyrotz.
Quelle: Doegen, Wilhelm (Hg.) (1925): *Unter fremden Völkern — Eine neue Völkerkunde*, Berlin, S. 336/367

Die Aufnahme des französischen Dialektes Béarnais fand um „11 Uhr 30 Min“ statt, also am Vormittag, statt in einer Theatervorstellung in einer konstruierten Studiosituation im „Kasino des Lagers“⁵⁸: Wegen der schwerfälligen Grammophontechnik wäre eine Tonaufnahme der Theatersituation kaum möglich gewesen. Das erhaltene Photo (Abb. 5) der Kommissionsarbeit des Romanisten Heinrich Morf mit den französischen Kriegsgefangenen, der selbstbewusste Vortrag des Sängers auf der Platte und nicht zuletzt das Genre — das Hirtenlied — lassen die theatrale Inszenierung erahnen: Ein kriegsgefangener Soldat trägt zwischen den mit Mädchenköpfen bemalten Vorhängen ein Liebeslied vor: „Kennt ihr meine Hirtin/Sie ist schön wie der Morgenstern/Seht nur ...“.⁵⁹ Mediale Berührungen zwischen Wissenschaft und Gefangenen dürften weit öfter stattgefunden haben, als es in Publikationen und Archiven dokumentiert ist. So ist bekannt, dass auch Kinetographen in die Lager transportiert wurden. Goldschmidt berichtet, dass er im „Halbmondlager“ ein indisches „Frühlingsfest“ erlebte, bei dem die Inder mit dem Bedienen der Gäste im Lager einerseits, andererseits „mit der Aufführung beschäftigt“ gewesen seien: „Die Frauenrollen wurden selbstverständlich auch von Männern gespielt und fast ununterbrochen begleitete die eintöni-

ge Musik von ein paar auf dem Boden kauern den Männern mit ihren Gitarren die Vorstellung“.⁶⁰ Dabei handelt es sich unter anderem um Tänze, die photographisch, aber auch für den kurzen dokumentarischen Propagandafilm *BAYRAMFEST IM MOHAMMEDANER-GEFANGENENLAGER HALBMOND UND WEINBERGSLAGER IN WÜNSDORF BEI ZOSSEN* festgehalten wurden⁶¹ (Abb. 6). Das öffentliche Interesse an den Kolonialsoldaten, und damit am Exotischen, wurde hier durch das Interesse am ethnografischen Cross-Dressing verstärkt. Ebenso hielt der österreichische Anthropologe Rudolf Pöch, Leiter der 1915 gegründeten Wiener Kommission für anthropologische Studien in Gefangenenlagern der Donaumonarchie, unter verschiedenen Szenen aus zwei Lagern auch die Theateraufführung einer Hochzeit fest,⁶² in der die Rolle der Braut von einem Mann übernommen wurde. Ein nicht datiertes Filmfragment aus dem Zivilgefangenenlager in Ruhleben bei Berlin zeigt für ein paar kurze Momente Damendarsteller, die außerhalb von Aufführungen gefilmt wurden.⁶³ 20 Sekunden flimmerndes Material, in der ersten Hälfte der 1930er Jahre in dem Kompilationsfilm *AUS ALTEN ZEITUNGEN* nachvertont, zeugen davon, dass dieses Phänomen des Ersten Weltkriegs auch in der Zwischenkriegszeit noch interessierte ...

Szene 6: Frauendarstellung und Geschlechterrollenerosion. „Vollendete Illusion“ und Sinnverwirrung

1929, ein Jahr, nachdem Plauts „Zur Psychographie des Kriegers“ erschien und in demselben Jahr, in dem der Sanitätsrat Magnus Hirschfeld, bearbeitet von Andreas Gaspar, seine *Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges* veröffentlichte, stellte Hermann Pörzgen sein Buch *Theater ohne Frau* zum Theaterspiel deutscher Kriegsgefangener fertig, das jedoch erst 1933 publiziert wurde.⁶⁴ In *Theater ohne Frau* schrieb Pörzgen zur Damenimitation in internationalen Fronttheatern und Kriegsgefangenenlagern des und infolge des Ersten Weltkriegs:

„[E]ine Gefangenenbühne stand und fiel mit den Damendarstellern. Wo es nicht möglich war, eine echte ‚Diva‘ zu finden, da war die Hoffnung auf eine lange Lebensdauer der Bühne gering. Und tatsächlich enthüllt ja die Tätigkeit der ‚Damen‘ am tiefsten die eigentliche Bedeutung des Kriegstheaters. In ihr erfüllte sich ganz, was die Bühne rechtfertigt, was sie wichtig und notwendig erscheinen lässt, was ihr hohen ethischen Wert verleiht: nämlich Beglückung durch die Macht einer Illusion.“⁶⁵

Ebenso wie Plaut ging Pörzgen bei Frontsoldaten, diesen „weibhungrigen Männern“, diesen „schmachtenden Kriegerherzen“, von einschneidenden „Seelenveränderungen“ aus, zumal die „Vorstellung von der Frau ins Unterbewußtsein verdrängt“ worden sei.⁶⁶

„Dieser Tatsache verdankten die Fronttheater, vor allem die Feldtheater, ihren Erfolg. Sie haben das schwindende Bild der Frau wieder aufgerichtet, sie haben das selbst dann getan, wenn sie gar keine Frauen mitbringen konnten, wenn Männer Frauen darstellten. Das [sic!] Kampfplatz war der Schauplatz der Damendarsteller.“⁶⁷

Bei der Nachahmung von damenhaften Gebärden und „weiblichen“ Verhaltenscodizes handelte es sich offenkundig um eine Art Illusionsmaschine, die laut Pörzgen der „Aufrichtung“ des im Verschwinden begriffenen Bildes der Frau diente, das die Erinnerung, Seelen und Herzen der Soldaten immer mehr zu verlassen schien. Der letzte Satz des Zitats ist zweideutig. Einerseits kann er wie folgt gelesen werden: Der „Kampfplatz“ für diesen Akt des Ersetzens war, wie im Zitat geschildert, der „Schauplatz“ der Damenimitation. In einer anderen Lesart kann er auch so gedeutet werden, dass der Kriegsschauplatz zweckentfremdet, instrumentalisiert oder umcodiert wurde, um nunmehr einem ‚weicheren‘ Zweck zu dienen: statt der Imitation des tapferen, siegesbewussten, ‚harten‘ „Kriegers“ nun der Imitation holder, verführerischer, anmutiger Weiblichkeit. Eine Ersetzungsgeste gepaart mit einer Gegen-Klischierung.

Damit diese Illusion durch die Simulation gegengeschlechtlicher Geschlechtermuster funktionierte, bedurfte es laut Pörzgen „vollendeter Illusion“ und der Gabe, Sinne und damit wohl auch den vermeintlichen Sinn „männlichen“ kriegerischen Gebahrens verwirren zu können.⁶⁸ Das Täuschungsunternehmen verlangte anscheinend Perfektion, wobei die Verabredung, dass alle Seiten sich im Moment der Bühnenaufführung freiwillig und bewusst der Täuschung hingeben, zutiefst irritationsanfällig war. Was, wenn die Täuschung misslang, die Illusion zusammenbrach? „Vollendung“ und Perfektion hingen hierbei, darauf legte Pörzgen in seinen Ausführungen Wert, nicht unbedingt von einer umfassenden Ausstattung und teuren oder schwer zu beschaffenden Kostüm- oder Bühnenelementen ab — obwohl in vielen Bühnennarrangements hierauf größte Aufmerksamkeit und Sorgfalt verwendet wurde —, sondern von der ‚zauberhaften‘ Wirkung einer Mischung aus Grazie, Charme, Anmut, Erotik und der Kunst der



Abb. 6: „Tanz der als Mädchen verkleideten Gurkhas“ im „Halbmondlager“ in Wünsdorf bei Berlin.

Quelle: Doegen, Wilhelm (Hg.) (1925): Unter fremden Völkern — Eine neue Völkerkunde, Berlin, S. 80/81

Verstellung, kurzum vom schauspielerischen Talent des jeweiligen Damendarstellers.⁶⁹ Auch Soldaten, die zum sogenannten „Fummel“ griffen und sich in einer Geste der Travestie in „Frauengewänder“ einkleideten — Pörzgen nannte dies die „primitivste Stufe der Damendarstellung“ —, zeitigten durchaus hohe Wirkung. Denn „das Damenfach verlangte von seinen Vertretern“ weniger die perfekte Ausstattung, Toilette, denn eine perfekte, ungebrochene damenhafte Ausstrahlung sowie „hervorragende Intelligenz, außerordentlich scharfe Beobachtungsgabe“.⁷⁰ „Der ganze Erfolg des Stückes beruhte auf seiner [des Damendarstellers] Kunst. Alles war in seine Hände gelegt. Wie ein Hypnotiseur mußte der Damendarsteller die Zuhörer bestriicken, so daß ihnen ganz das Bewußtsein schwand, einen Mann vor sich zu haben.“⁷¹

Pörzgen beruft sich in diesem Zitat nicht zufällig auf die kulturelle Praxis der Hypnose. Ein Vergleich mit ihrer Suggestivwirkung legt den zentralen Punkt der Illusionsmaschine Damenimitation offen: Es ging allem Anschein nach darum, sich von der Logik und Gesetzmäßigkeit der Illusion, der Bühnenrealität, vollkommen führen und hingebungsvoll verführen zu lassen.⁷² Pörzgen behauptete sogar, die Damendarstellung habe auf die zeitgenössischen Zuschauer de-sexualisierend gewirkt, das Theaterinteresse habe

innerhalb des Kriegstheaters die Suche nach Erotik überblendet.⁷³ Der Übergang von einer Geschlechteridentität in eine andere, in diesem Fall von „Männlichkeit“ zu „Weiblichkeit“ und sei es auch nur im Spiel, ein Übergang, der in der Moderne ohnehin stark ins Schwanken geraten war, unterminierte zu dieser Zeit eine der letzten von patriarchaler Seite verteidigten Bastionen. Gelang die mental-emotionale Verschmelzung der Rezipierenden mit der Illusion, war das Ziel erreicht, der Wunsch nach Ablenkung und Unterhaltung befriedigt. Der Damendarsteller hatte sein Publikum beziehungsweise Teile desselben laut Überlieferung sogar soweit in der Hand, dass einige Zuschauer immens viel dafür taten, damit die Illusion nie enden mochte: Pörzgen beschreibt, wie ihm zahlreiche soldatische Verehrer noch über das Ende der jeweiligen Bühnendarbietung hinaus „Aufmerksamkeit, Galanterie, im Lagerleben unerhörte Erscheinungen“, sowie „Blumen und Geschenke“ entgegenbrachten.⁷⁴ Die Gegenreaktionen von Seiten der Künstler waren Primadonnengehabe, Starallüren, Launenhaftigkeit, wodurch ihre kontinuierliche Darstellungskunst jenseits der Bühne befeuert und ihre Einzigartigkeit und Unersetzlichkeit suggeriert wurden.

Das Phänomen der Damenimitation unter Kriegsbedingungen ist auf der Makroebene auch im Rahmen der tiefgreifenden Umwälzungen zu sehen, die um die Jahrhundertwende passierten. Das, was Gegenstand der Darstellung war: verschiedene, häufig klischierte Bilder „der Frau“, war ohnedies in Transformation begriffen. Die Klischierung „Frau“ oder „Weiblichkeit“ zielte demnach auf eine gesellschaftliche Chimäre, die längst einer soliden Grundlage entbehrte. Eine Kopie ohne Original. Denn die Stellung von Frauen innerhalb der familiären Strukturen sowie in urbanen, soziopolitischen und ökonomischen Kontexten wandelte sich im Zeichen von Industrialisierung und Urbanisierung in dieser Zeit grundlegend. Die allgemein empfundene Bedrohung einer angeblichen „Verweiblichung“ der modernen Gesellschaft verband sich mit der konkreten Angst vor männlichen Machtverlusten, die durch Studentinnen, Frauenrechtlerinnen, ‚Neue Frauen‘ oder *femmes fatales* in die Wege geleitet werden könnten.⁷⁵ Im öffentlichen Raum führte dies zu einem „umfassend geführten Geschlechterstreit“, im Zuge dessen die „Strategien der Codierung der Geschlechtergrenze“ zur Disposition gestellt und neu verhandelt wurden, wie Sabine Mehlmann ausführt.⁷⁶ Die erste Welle der Frauenemanzipation und andere Aspekte der Geschlechter-

erosion veränderten die Rahmenbedingungen, innerhalb derer die Frauen- und Geschlechterfrage betrachtet wurde. Neben Bisexualitäts-, Hermaphroditismus- und Homosexualitätstheorien waren auch die Trennung von Fortpflanzung und Sexualität und infolgedessen eine Loslösung des Begehrens von der Reproduktionssphäre heftig debattierte Themen. In den genannten Forschungsfeldern zeichnete sich ab, dass der menschliche Körper in Bezug auf sein biologisch gedachtes Geschlecht und seine geschlechtliche und sexuelle Identität weitaus weniger eindeutig und zuverlässig war, als zuvor angenommen. Als Gegenbewegung musste die schwankende Geschlechtergrenze in Wissenschaft und Alltag argumentativ immer wieder neu begründet und gefestigt werden. Es galt, die Rolle(n) der Frau neu zu definieren und festzuzurren, um die soziokulturelle ‚Unordnung‘ wieder ins Lot zu bringen. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass die Kriegstheaterbühnen eine männerdominierte Arena darstellten, in der eine zweigeschlechtlich und asymmetrisch strukturierte Geschlechterdifferenz⁷⁷ in der Damenimitation offensichtlich wiederhergestellt werden sollte. Denn nur eine annäherungsweise „vollkommene“ Darstellung von „Weiblichkeit“ überzeugte ihr Publikum, wie Pörzgen ausführt.⁷⁸ Zwar wurde „Weiblichkeit“ hier in Form von Divenhaftigkeit adressiert, also einer zugleich unwirklichen, unantastbaren und relativ ermächtigten, idealisierten und bewunderten Figur — Pörzgen nennt die Darsteller „unbestrittene Königinnen auf den Brettern, die dem Gefangenenlager buchstäblich die Welt“ bedeuteten.⁷⁹ Es blieb jedoch die Frage, was von den Männern genau als „Weiblichkeit“ identifiziert, anerkannt und zugelassen wurde. Waren es vornehmlich schnell erkennbare Klischee- oder Charakterbilder oder heterogen durchgezogene facettenreiche Weiblichkeitsentwürfe, die in ständigem Wandel begriffen waren? Wie tief war die zunächst nur an der Oberfläche sichtbare Transformation im jeweiligen Szenenspiel? Wurden Geschlechtskategorien aufgebrochen und Identitätsfunktionen infrage gestellt und als soziale Mythen entlarvt oder handelte es sich nur um ein kosmetisches Spiel mit Geschlechterklischees? Träumten die Männer von Idealbildern oder von vielschichtigen, wirklichkeitsgeprüften, emanzipierten Frauen? Unabhängig von dieser Frage steht fest, dass nur derjenige Darsteller sein Publikum zu überzeugen vermochte, der von dem, was er darstellte, im Moment der Darstellung ununterscheidbar war⁸⁰ und es zugleich zu einem illusionär-imaginären Punkt führte, der jenseits enger Geschlechtergrenzen und der Frage sexueller Orientierung lag.

Abschlusszene 7: Schichtungen und Hybridität. Interieurs, Rollen und am Schluss wieder Bilder

Die Bühnen des Front- und Gefangenentheaters waren ein prekärer, doch auch geschützter Raum für Inszenierungen von Geschlechtertransgressionen (Abb. 7). Diese wurden in Berichten ebenso wie in Bildern und Postkarten und nur in wenigen Filmschnipseln veröffentlicht und rahmen in diesen Medien das Bühnengeschehen noch einmal. Die körperlichen und medialen Inszenierungen von Geschlechterrollen — im Alltag ebenso wie auf den Bühnen der Heimatfront, der Front- und Gefangenelager — überlagern, vermischen und beeinflussen sich manchmal bis zur Unkenntlichkeit. Die Vielfalt dieser Inszenierungen entspricht der Vielfalt der Interpretationen und Lesarten, die das historische Phänomen beleuchten können. Und viele der überlieferten Bilder präsentieren ebensolche Vielfalt: Die offizielle französische Postkarte, auf der Rückseite handschriftlich bezeichnet als „Deutsche Kriegsgefangene in Frankreich“, zeigt eine Gruppe von Männern auf einer improvisierten Bühne. Hinter der mit Sackleinen abgehängten Rückwand ist eine Baracke zu erkennen. In einer für das Photo gestellten Anordnung präsentieren sich die fünf Gefangenen in ihren Theaterkostümen. Drei von ihnen sind in Travestie. In geborgten und gebastelten Frauenkleidern geben sie den Blick frei auf das Phänomen des Cross-Dressing, der Travestie, Überschreitung und der Verwischung von Geschlechtergrenzen. Rollen stapeln sich wie die Requisiten und Kulissen in den Bildern der Theateraufführungen. Interieurs entsprechen nicht nur der Sehnsucht nach Heimat, sondern auch der geschlossenen Welt der Damenimitation und ihrer Konstruiertheit. Ebenso wie die Frauen in Uniform sind die Damendarsteller, so Baumeister, und die Verhandlung über die Themen Krieg und Soldatentum sowie Volk und Nation ein Ausdruck jener Krise der Kategorisierungen, in der kulturelle, gesellschaftliche und ästhetische Dissonanzen aufbrechen und an die Oberfläche drängen.⁸¹

Die Bilder ebenso wie die Geschlechterrollen bestehen gerade durch ihre Hybridität. Sehr viel Verschiedenes kann darin gesehen



Abb. 7: „Deutsche Kriegsgefangene in Frankreich“, Postkarte.
Quelle: Schwules Museum*, Sammlung Travestie

werden und zugleich nichts als eine kunstvolle, eine mitunter lustige Inszenierung. Das Phänomen des Gefangenen- und Lagertheaters — ein komplexes Zeichenspiel mit feinen Andeutungen und Anspielungen, teilweise ausgesparten Gesten — trägt mit zu einer Verhandlung der Rollen in der Realität und der fiktiven Rollen bei. Bei den Damendarstellern ist dabei weniger entscheidend, ob es um ‚echte‘ oder ‚unechte‘ Frauen geht, sondern vielmehr darum, dass sie multiple Fantasien zusammenbauten und verkörpern. Vielleicht ist es genau die Uneindeutigkeit der Zuweisungen von Geschlechtsidentitäten und sexuellen Orientierungen, Fantasien und Bedürfnissen, die die größte Errungenschaft dieser Bilder ausmachen. Sie können helfen, uneindeutige Phänomene gerade nicht zu vereindeutigen, sondern als uneindeutig und eigen zu sehen.

1 Die Autorinnen danken Anke Vetter für das Bildmaterial aus der Sammlung Travestie des Schwulen Museums*.

2 Vgl. den Beitrag von Anke Vetter in diesem Band.

3 Vgl. Baumeister, Martin (2005): Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur, Essen, S. 266.

4 Vgl. ebd., S. 268.

5 Vgl. u. a. Pörzgen, Hermann (1933): Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914–1920, Königsberg/Berlin; Ders. (1935): Theater als Waffengattung. Das Deutsche Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920, Frankfurt/Main.

6 Vgl. den Beitrag von Peter W. Marx und Sascha Förster in diesem Band.

7 Vgl. den Beitrag von Eva Krivanec in diesem Band.

- 8 Auch nach Kriegsende wurde dieser Diskurs weitergeführt und in besonders wirkmächtiger Weise auf das frühe Kino übertragen. Hier wurde die Vielfalt der Begehrensströme gezeigt in der weiblichen und männlichen Homosexualität und in den maskeradehaften Verkörperungen von Mann/Frau, die in Parodie und Travestie (Butch/Femme und Drag King/ Drag Queen), in Cross-Dressing, Transsexualität oder Intersexualität zum Ausdruck kamen. Als Vorbilder für das verführerische und zugleich verunsichernde Spiel mit den Geschlechterrollen dienten Schauspielikonen wie Asta Nielsen und Pola Negri in ihren „Hosenrollen“ in den 1910er Jahren, Louise Brooks in den 1920er Jahren, Marlene Dietrich in *MAROCO*, *DER BLAUE ENGEL* und *BLONDE VENUS* Anfang der 1930er Jahre sowie Romy Schneider in *MÄDCHEN IN UNIFORM* (1958). Vgl. z. B. Köhne, Julia B. (2006): „Moving Sex/Gender Images: Homosexualität und Cross-Dressing in deutschsprachigen Spielfilmen der 1920er bis 1950er Jahre“, in: Mitteilungen des Filmarchiv Austria, Nr. 31: Sex is Cinema. Aufklären und Aufbegehren im Film der 1920er und 1930er Jahre, S. 51–62; Tewksbury, Richard (1995): „Cross-Dressing: Changing from Him to Her“, in: Rollins, Peter C./Susan W. Rollins (Hg.): *Gender in Popular Culture*. Cleveland, Oklahoma, S. 135–158.
- 9 Vgl. Herrn, Rainer: Verkörperungen des anderen Geschlechts – Transvestitismus und Transsexualität historisch betrachtet“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 2012, Geschlechtsidentität, 8.5.2012, <http://www.bpb.de/apuz/135444/ver-koerperungen-des-anderen-geschlechts-transvestitismus-und-transsexualitaet-historisch-betrachtet?p=all> (3.5.2014).
- 10 Herrn, Rainer (2005): *Schnittmuster des Geschlechts. Transvestitismus und Transsexualität in der frühen Sexualwissenschaft*, Gießen, S. 42.
- 11 Z. B. W. S.: *Vom Weibmann auf der Bühne* (1901), siehe Herrn 2005, S. 45, 50 f.
- 12 Hirschfeld, Magnus (1905): *Geschlechtsübergänge: Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere (sexuelle Zwischenstufen)*, Leipzig.
- 13 Dornhof, Dorothea: *Brauchen wir wirklich ein wahres Geschlecht? Vortrag am 1.11.2005 [1999] auf dem Symposium: „Bestandsaufnahme und Perspektive der Kulturwissenschaften aus der Sicht der Gender Studies“*, an der Universität Potsdam.
- 14 Hirschfeld, Magnus/Andreas Gaspar (Hg.) (1995 [1929]): *Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges*, Hanau, S. 227.
- 15 Ebd., S. VII–XX, hier S. XX.
- 16 Ebd., S. 298–300.
- 17 *Garçonne* 1931, S. 12, zit. n. Herrn 2005, S. 97; Hirschfeld, Magnus (1918): „*Militäruntauglichkeit und Transvestitismus*“, in: Ders.: *Sexualpathologie, Sexuelle Zwischenstufen, Das männliche Weib und der weibliche Mann*, Bd. 2, Bonn, S. 145 ff.
- 18 Herrn 2005, S. 93 ff.
- 19 Ebd., S. 97.
Ein anderes Beispiel dafür, wie – diesmal bewusst eingesetzt von Militärmedizinerinnen – Strategien der Feminisierung das Idealbild des Kriegers unterminieren bzw. desavouieren sollten, findet sich im Kontext militärpsychiatrischer Kinematographie über die „*Kriegshysteriker*“: Köhne, Julia B. (2014): „*Visualizing ‚War Hysterics‘. Strategies of Feminization and Re-Masculinization in Scientific Cinematography, 1916–1918*“, in: Hämmerle, Christa/Oswald Überegger/Birgitta Bader-Zaar (Hg.): *Gender and the First World War*, Basingstoke Hampshire, S. 72–88.
- 20 Hirschfeld/Gaspar 1995 (1929), S. 301.
- 21 Vgl. Goffmann, Erving (2011 [1959]): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag [The presentation of self in everyday life]*, 10. Aufl., München.
- 22 Vgl. u. a. Daniel, Ute (1993): „*Der Krieg der Frauen. Zur Innenansicht des Ersten Weltkriegs in Deutschland*“, in: Hirschfeld, Gerhard/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hg.): „*Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch ...*“. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs, Essen, S. 157–177; Rouette, Susanne (2000): „*Frauenarbeit, Geschlechterverhältnisse und staatliche Politik*“, in: Kruse, Wolfgang (Hg.): *Eine Welt von Feinden. Der große Krieg 1914–1918*, Frankfurt/Main, S. 92–126.
- 23 Vgl. Baumeister 2005, S. 76–92.
- 24 Vgl. ebd., S. 269.
- 25 Vgl. Krivanec, Eva (2012): *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg*, Berlin/Lissabon/Paris/Wien/Bielefeld, S. 163.
- 26 Vgl. auch den Beitrag von Jason Crouthamel in diesem Band.
- 27 Crouthamel, Jason (2011): „*Cross-dressing for the fatherland: sexual humour, masculinity and German soldiers in the First World War*“, in: *First World War Studies*, Bd. 2, Nr. 2, S. 195–215, hier S. 203. Crouthamel entwickelt seine Überlegungen entlang von vielfältigem historischen Quellenmaterial, wie Frontzeitungen, Feldpostbriefen und privaten offiziellen Dokumenten.
- 28 Crouthamel 2011, S. 198.
- 29 Plaut, Paul (1920): „*Psychographie des Kriegers*“, in: Stern, William/Otto Lipmann (Hg.): *Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie*, Nr. 21, Leipzig, S. 1–123; Ders. (1928): „*Prinzipien und Methoden der Kriegpsychologie*“, in: Abderhalden, Emil (Hg.): *Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden*, Berlin/Wien, Bd. Abt. VI, Teil C/1, S. 621–687. Vgl. hierzu: Köhne, Julia B. (2014): „*Papiere Psychen. Zur Psychographie des Frontsoldaten nach Paul Plaut*“, in: Dies./Ulrike Heikau (Hg.): *Krieg! Juden zwischen den Fronten, 1914–1918*, Berlin.
- 30 Plaut 1920, S. 111–118.
- 31 Siehe Kapitel zu: „*Kriegsbordellen*“, „*Etappenprostitution*“, „*erotische Einstellung des Hinterlandes*“ in: Hirschfeld/Gaspar 1995 (1929), S. 8 und ganzes Werk.
- 32 Everth, Erich (1915): *Von der Seele des Soldaten im Felde. Bemerkungen eines Kriegsteilnehmers (=Tat-Flugschriften 10)*, Jena, S. 24.
- 33 Ebd., S. 23 [unsere Hervorhebung].
- 34 Rainer 2005, S. 38, 41 f.
- 35 Blüher, Hans (1912): *Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion*, Berlin-Tempelhof, z. B. S. 59.
- 36 Plaut 1920, S. 55 ff.
- 37 Ebd., S. 55.
- 38 O. A. (1917): *Flandrische Erde in Stimmungen und Bildern von Soldaten der 4. Armee*, Stuttgart, S. 156 f., zit. n. Plaut 1920, S. 56.
- 39 Plaut 1920, S. 56 f.
- 40 Vgl. Rachaminov, A. (2006): „*The Disruptive Power of Drag: (Trans) Gender Performances among Prisoners of War in Russia, 1914–1920*“, in: *American Historical Review*, S. 362–382.
- 41 Plaut 1928, S. 634.
- 42 Crouthamel 2011: S. 195 f. Vgl. hierzu auch seinen Aufsatz in diesem Band.
- 43 Plaut 1920, S. 100.
- 44 Ebd., S. 102.

- 45 Ebd., S. 105.
- 46 Ebd., S. 107–109.
- 47 Vgl. Hinz, Uta (2006): *Gefangen im Großen Krieg. Kriegsgefangenschaft in Deutschland 1914–1921*, Essen, S. 10.
- 48 Moritz, Verena/Hannes Leidinger (2005): *Zwischen Nutzen und Bedrohung. Die russischen Kriegsgefangenen in Österreich (1914–1921)*, Bonn, S. 21.
- 49 Vgl. hierzu den Beitrag von Christoph Jahr in diesem Band.
- 50 Vgl. den Beitrag von Iris Rachamimov in diesem Band.
- 51 Koller, Christian (2001): „Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt“. Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik (1914–1930), Stuttgart.
- 52 Zu den Aktivitäten der Deutschen Kolonialfilm-Gesellschaft vgl.: Fuhrmann, Wolfgang (2003): *Propaganda, Sciences, and Entertainment. German Colonial Cinematography: A case study in the history of early nonfiction cinema*, Diss. Phil. Universität Utrecht.
- 53 Vgl. u. a. Lange, Britta (2013): *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918. Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager*, Wien.
- 54 Vgl. Doegen, Wilhelm (Hg.) (1925): *Unter fremden Völkern – Eine neue Völkerkunde*, Berlin, Einleitung, S. 9–17, hier S. 10.
- 55 Vgl. u. a. Bayer, Kirsten/Jürgen Mahrenholz (2000): „Stimmen der Völker“ – Das Berliner Lautarchiv“, in: Bredekamp, Horst u. a. (Hg.): *Theater der Natur und Kunst* (Katalogband), Ausstellungskatalog, Berlin, Katalogband, S. 117–128; Ziegler, Susanne (2006): *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, S. 24 f.
- 56 Goldschmidt, Adolph (1989): *Adolph Goldschmidt: Lebenserinnerungen*, hg. von Marie Roosen-Runge-Mollwo, Berlin, S. 187 f.
- 57 Deutsches Historisches Museum, *Personenkonvolut Wilhelm Doegen*, Rep. XVIII/K1/F4/M1 (3), Manuskript des ersten Kapitels der Autobiografie von Professor Doegen (o. D., 1967 dem Verlag übersandt), S. 13.
- 58 Die Platte befindet sich im Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin (PK 22, Tonaufnahme sowie Personalbogen, linguistische Dokumentation sowie Niederschrift in Noten). Der Sänger war Théophile Sarrat aus Lourdes, die Aufnahme ist auf den 5. Februar 1916 datiert.
- 59 So wurde das ins Hochfranzösische übersetzte Lied auf der begleitenden Dokumentation unter der Bemerkung „Gesprochener Liedtext“ notiert. Vgl. ebd.
- 60 Goldschmidt 1989, S. 189.
- 61 *BAYRAMFEST IM MOHAMMEDANER-GEFANGENENLAGER HALBMOND UND WEINBERGSLAGER IN WÜNSDORF BEI ZOSSEN*, Film der Militärischen Film- und Photo-Stelle der Obersten Heeresleitung, Nr. 3 in der Filmliste Nr. 1 des Bild- und Filmamtes, Länge hier verzeichnet mit 222 m, erste Zensur: 15. 11. 1916. Erhaltene Fassung ohne Zwischentitel: Bundesfilmarchiv Berlin, Titel M 308/3, „Weltkrieg 1914/18“. Erhaltene Zensurkarte (mit Zwischentiteln) der Film-Prüfstelle Berlin vom 23.3.1922, Prüfnummer 5580, Bundesfilmarchiv Berlin, Länge 195 m.
- 62 *ALS ANTHROPOLOGE IM KRIEGSGEFANGENENLAGER, Österreich 1915*, Rudolf Pöch, 35 mm-Format, stumm, s-w, Laufzeit bei 18 Bildern pro Sekunde: 24 Minuten. Filmarchiv Austria, Wien. Bei der Edition durch Andrea Gschwendtner im Jahr 1991 wurde der Zwischentitel „Theatervorführung: ‚Das Hochzeitsfest‘ mit verschiedenen Tänzen“ eingefügt. Dies. (1991): „Als Anthropologe im Kriegsgefangenenlager – Rudolf Pöchs Filmaufnahmen im Jahre 1915. Film P2208 des ÖWF 1991“, in: *Wissenschaftlicher Film. Zeitschrift für alle Bereiche der wissenschaftlichen Kinematographie* 42, Wien, S. 105–118.
- 63 *RUHLEBEN. BEI DEN INTERNIERTEN*, Filmfragment über das Interniertenlager Ruhleben, in: Bundesfilmarchiv Berlin, K 315291. Film BSL 19077, *AUS ALTEN ZEITUNGEN*. Kompilationsfilm mit Material von Walter Jerven von 1933/34. Das Fragment ist ohne Zwischentitel, aber nachvertont.
- 64 Pörzgen, Hermann (1933): *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914–1920*, Königsberg Pr./Berlin, S. 145.
- 65 Ebd., S. 79.
- 66 Ebd. 1933, S. 77, 85.
- 67 Ebd. 1933, S. 77.
- 68 Ebd. Hier findet sich ein dementsprechendes Zitat, das davon handelt, dass „das Fronttheater im Felde“ „den zur Askese verurteilten Männern die Sinne verwirrt[e]“. Ob die Einschätzung Pörzgens, die Soldaten hätten tatsächlich nahezu asketisch gelebt, zutrifft, ist von verschiedenen Zeitgenossen in Frage gestellt worden.
- 69 Ebd., S. 78 f.
- 70 Ebd., S. 86.
- 71 Ebd., S. 79 f. An anderer Stelle widerlegte Pörzgen diese Einschätzung und erwähnte, dass es unerheblich gewesen sei, ob die Damendarsteller mit „Kopfstimme“ gesprochen hätten oder nicht. Die „vollendete Illusion“ habe von anderen Faktoren abgehungen (S. 88).
- 72 Zur konjunkturellen Verwendung des kulturellen Bildes der Hypnose im frühen Film siehe: Andriopoulos, Stefan (2000): *Besessene Körper – Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München.
- 73 Pörzgen 1933, S. 89.
- 74 Ebd., S. 80 f.
- 75 Zur Figur der modernen ‚Neuen Frau‘ siehe: Auga, Ulrike u. a. (Hg.) (2011): *Dämonen, Vamps und Hysterikerinnen. Geschlechter- und Rassenfigurationen in Wissen, Medien und Alltag um 1900*. Bielefeld; Tacke, Alexandra/Julia Freytag (Hg.) (2011): *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln/Weimar/Wien.
- 76 Mehlmann, Sabine (2006): *Unzuverlässige Körper. Zur Diskursgeschichte des Konzepts geschlechtlicher Identität*, Sulzbach/Taunus.
- 77 Mehlmann 2006, S. 269–349.
- 78 Pörzgen 1933, S. 82. Vgl. Garber, Marjorie ([1992] 1993): *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/Main, S. 28. Für einen wesentlich späteren historischen Kontext hat Garber *Cross-Dressing* als ein „Kulturphänomen“ untersucht, das historische Konstellationen ebenso wie psychologische Motive transportiert. Über Filme mit *Cross-Dressern* aus den 1970er und 1980er Jahren wie z. B. *IMPERSONATOR PAGEANT* (1985) schreibt sie, die Frauendarsteller wollten „sowohl das bewusste Wissen des Publikums um ihre Identität als Männer wie den übermächtigen Eindruck ihres Frauseins und ihrer Weiblichkeit aufrecht-erhalten.“
- 79 Pörzgen 1933, S. 88.
- 80 Pörzgen spricht vom Idealfall eines „Hineinlebens in die betreffende Rolle“; ebd., S. 87.
- 81 Vgl. Baumeister 2005, S. 269.



Deutsche Soldaten als Theaterpublikum und Souffleur, Erster Weltkrieg.
Quelle: Deutsches Historisches Museum, Berlin



„Unser Damenflor“, Beschriftung von Julius Richter, Ensemble des Theaters im Gefangenenlager Handforth (Manchester, Großbritannien) als Damendarsteller, wahrscheinlich zwischen 1917 und 1919.

Quelle: Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität zu Berlin, Theaterhistorische Sammlung Walter Unruh, Nachlass Julius Richter



„[I]n Männerkleidern“, Beschriftung von Julius Richter, Ensemble des Theaters im Gefangenenlager Handforth (Manchester, Großbritannien) als Herrendarsteller, wahrscheinlich zwischen 1917 und 1919.

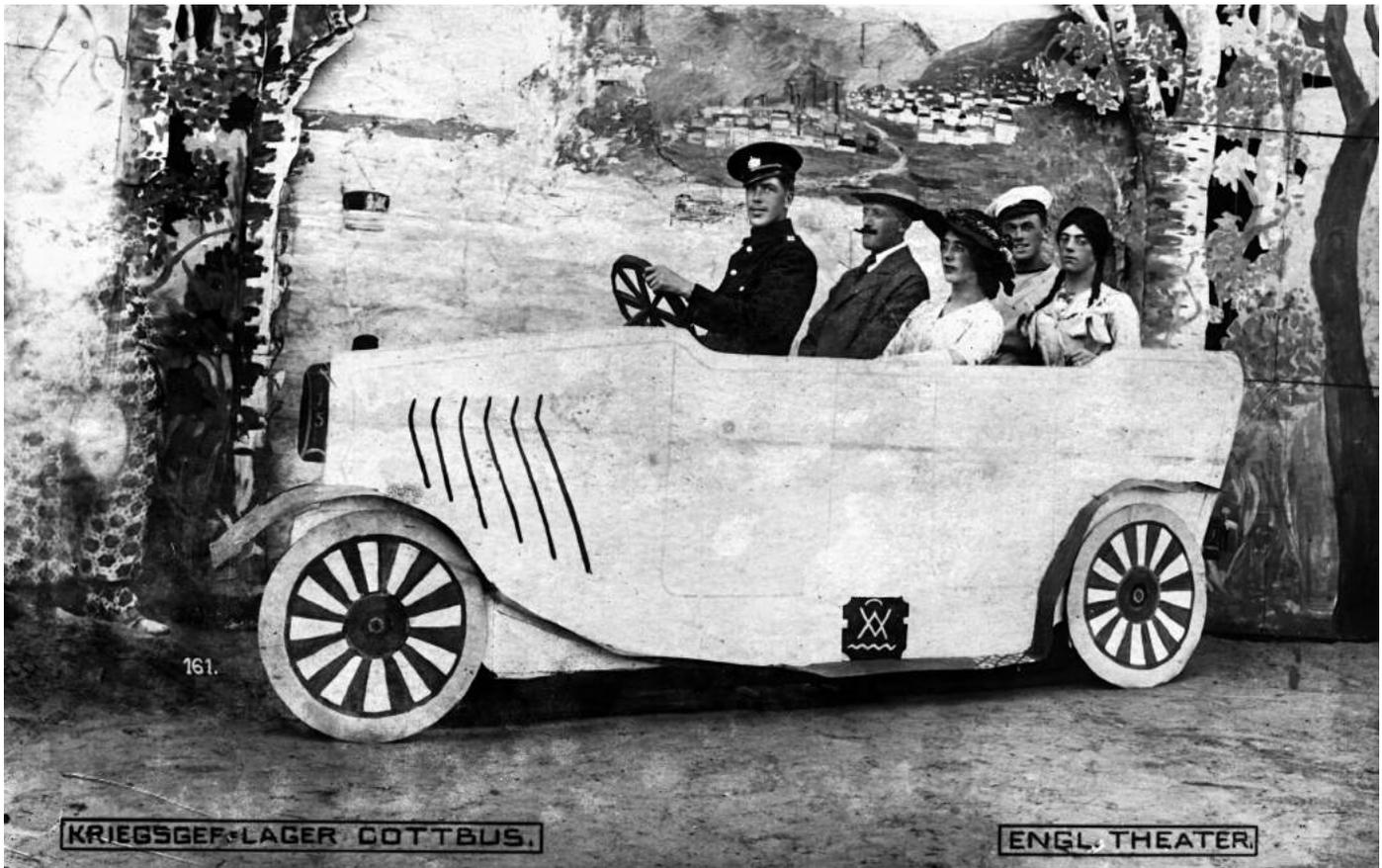
Quelle: Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität zu Berlin, Theaterhistorische Sammlung Walter Unruh, Nachlass Julius Richter



„Aus dem Gefangenenlager Kottbus, Russ. Theater“, Darsteller des russischen Theaters im Gefangenenlager Cottbus, Erster Weltkrieg. Photo: Paul Tharan.
Quelle: Stadtarchiv Cottbus, Photosammlung



„Theatre Francais, Camp de Cottbus“, Darsteller des französischen Theaters im Gefangenenlager Cottbus, Erster Weltkrieg, Photo: Paul Tharan.
Quelle: Stadtarchiv Cottbus, Photosammlung



„Kriegsgef.-lager Cottbus. Engl. Theater“, Darsteller des englischen Theaters im Kriegsgefangenenlager Cottbus, Erster Weltkrieg, Photo: Paul Tharan.
Quelle: Stadtarchiv Cottbus, Photosammlung



„Kriegsgef.-lager Cottbus. — Engl. Theater.“, Darsteller des englischen Theaters im Gefangenenlager Cottbus, Erster Weltkrieg, Photo: Paul Tharan.
Quelle: Stadtarchiv Cottbus, Photosammlung



„Fronttheater Cäcilienlager b. Vilosnes (Westfront). Orientalische Pantomime“, Ensemble Dun a. d. Maas,
Fronttheater Cäcilienlager bei Vilosnes (Frankreich), Erster Weltkrieg.
Quelle: Kriegstheaterarchiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln



Damendarsteller, Theater des Gefangenenlagers Handforth (Manchester, Großbritannien), Erster Weltkrieg.
Quelle: Kriegstheaterarchiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln



Paar, 1918.
Quelle: Schwules Museum*, Sammlung Travestie