

Männliche Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik

Wolf Borchers

Dissertation

vorgelegt an der

Universität zu Köln

Philosophische Fakultät

Juli 2001

- Gefördert durch die August von Platen Stiftung Siegen -

## INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	2
2.1	ZWEI FRÖHLICHE MASTURBATIONSBÜRSCHEL UND EIN QUIETSCHENDER HERUMTREIBER: <i>Frühlings Erwachen</i> (Wedekind) • <i>Die Wupper</i> (Lasker-Schüler)	8
2.2	ÖFFENTLICHES ÄRGERNIS BEISCHLAFTÄHNLICHER HANDLUNGEN: Conträrsexualität im Kaiserreich	11
2.3	VAGER GEFÜHLSQUARK Oder: WO BLEIBT DER HOMOSEXUELLE ROMAN? Anmerkungen zur Tradition der Literarisierung von Homosexualität	18
2.4	DIE REINE LIEBE, DIE SICH FREUNDSCHAFT NENNT: Notizen zur Tradition der Homoerotik in der Dramatik vor 1918	23
2.4.1	SEELEN, DIE SICH GANZ VEREINEN: <i>Der Zorn des Achilles</i> (Schmidtbonn) • <i>Tersites</i> (Zweig) • <i>Alexander</i> (Pulver) • <i>Saul</i> (Sebrecht) • <i>Die Töchter Sauls</i> (Wolff)	28
2.4.2	TREUE BIS IN DEN TOD: <i>Katte</i> (Burte) • <i>Der Kronprinz</i> (Krüger) • <i>Friedrich</i> (Ludwig) • <i>Friedrich der Große</i> (Boetticher) • <i>Konradin</i> (Maisch) • <i>Mutter und Sohn</i> (Sauer)	37
2.4.3	EMMI UND DIE STILLE MATHILDE: <i>Offiziere</i> (Unruh) • <i>Rektor Kleist</i> (Kaiser)	45
2.4.4	EINSAMKEIT DER RÜCKSICHSLOSEN <i>Jugend von heute</i> (Ernst) • <i>Die jüdische Witwe</i> (Kaiser)	48
2.4.5	POLARREGIONEN DER LIEBE: <i>Fehler</i> (Hirschberg) • <i>Der fremde Gott</i> (Reddi)	54
2.4.6	DER HERMAPHRODIT IM ABSTRUSITÄTENKABINETT: <i>Schluck und Jau</i> (Hauptmann) • <i>Doppelkopf</i> (Scholz)	57
2.5	SCHEU VERHÜLLTE EINKLEIDUNGEN?	60
3.	REVOLUTION UND INFLATION	64
3.1	UNFRUCHTBARE VERSUCHUNGEN	73
3.1.1	DIE GEFÄHRLICHE FLAMME: <i>Vater und Sohn</i> (Goltz)	77
3.1.2	INVALIDEN DER LIEBE: <i>Die Welt ist krank</i> (Eulenberg)	81

3.1.3	DER STINKELEIB, DER NICHT LIEBEN KANN: <i>Platz (Unruh) • Die rote Straße (Csokor)</i>	83
3.1.4	SCHWARZE MESSEN FÜR DEN EROS CRUCIFIXUS: <i>Die Schwester (Kaltneker) • Die Stadt (Sidow)</i>	86
3.1.5	DIE VERSUCHUNG DURCH DEN TIEFSTEN FEIND: <i>Spiegelmensch (Werfel)</i>	96
3.1.6	DES KÖNIGS FRATZE: <i>Geschlagen (Franck)</i>	100
3.1.7	GEFANGEN IM NETZ DER SPINNE: <i>Die Entwurzelten (Sander)</i>	103
3.1.8	AUS WEIBERFÜLLTEN VORHÖFEN ZUM TEMPEL DER FREUNDSCHAFT: <i>Stürme (Unruh)</i>	106
3.1.9	ZUSAMMENFASSUNG	113
3.2	UTOPIE LIEBE	116
3.2.1	WAS IST EINE WELT, IN DER DU NICHT BIST?: <i>Indipohdi (Hauptmann)</i>	119
3.2.2	MUSIK DES ZWEISEINS: <i>Flammen! Patroklos! • Opfer • Die Nacht in Neapel (Burggraf)</i>	120
3.2.3	GOTT WOHNTE IM KNABENHERZEN: <i>Mohammed (Wolf)</i>	125
3.2.4	FREUNDSCHAFT IST LIEBESGEIST: <i>Der Mann (Wolfenstein) • Die Fälscher (Brod)</i>	127
3.2.5	Unendlichkeit der Liebe, die im Du erklingt <i>David (Zarek)</i>	133
3.2.6	NACKTE SCHÖNHEIT: Frühe Dramen Hans Henny Jahns	140
3.2.7	LEICHTER GENUSS: <i>Bakchos Dionysos (Schwiefert)</i>	161
3.2.8	COURTHS-MAHLER AUF HOMOPHIL: Das Theater des Eros	164
3.2.9	UNENDLICH SCHMERZVOLLE GEBURTEN UND HEILIGE RELIQUIEN: <i>Katastrophe (Freundsparg) • Zirkusszene (Künzelmann) • Vivat Fridericus (Burchardt) • Die Maltheser (Hülsen) • Der Spiegel (Stelter)</i>	177
3.2.10	ZUSAMMENFASSUNG	191
3.3.	GEWALT UND LEIDENSCHAFT	196
3.3.1	BETRÜGER UND GEFÄHRTE: <i>Die Schwärmer (Musil)</i>	200

3.3.2	UNLÖSLICH VERBUNDEN: <i>Der gerettete Alkibiades</i> (Kaiser) • <i>Sokrates</i> (Konstantiner) • <i>Der Tod der Athene</i> (Zickel)	203
3.3.3	LIPPEN, AUF DENEN DER TOD SCHÄUMT: <i>Die Opferung</i> (Kaltneker)	209
3.3.4	ENTSETZEN UND SELIGKEIT: <i>Das Brausen des Blutes</i> (Duysen)	211
3.3.5	GRABESZÄRTLICHKEIT: <i>Bäume in den Himmel</i> • <i>Mörder und Träumer</i> • <i>Der Narr der Insel</i> • <i>Die verlorene Stimme</i> (Wolfenstein)	215
3.3.6	TODESKÜSSE DER BRÜDER: <i>Kain</i> (Koffka) • <i>Die feindlichen Brüder</i> (Alverdes)	221
3.3.7	WO SIND DIE HIMMEL, DASS SIE SICH SPANNEN UM DIESES SCHÄUMENDE LUFTGEHÄUSE? <i>Das trunkene Schiff</i> (Zech)	225
3.3.8	PERVERSIONEN FÜR TRÜFFELSCHWEINE: <i>Baal</i> • <i>Im Dickicht</i> (Brecht)	233
3.3.9	EITEL AUF DIE EKELHEIT <i>Die Geburt der Jugend</i> • <i>Vatermord</i> • <i>Recht auf Jugend</i> • <i>sturmpatrull</i> (Bronnen)	246
3.3.10	ZUSAMMENFASSUNG	259
3.4.	ANDERS ALS DIE ANDERN?	263
4.	DIE "GOLDENEN" ZWANZIGER	267
4.1	DAS CHAOS IST AUFGEBRAUCHT	277
4.1.1	BRUDERKÜSSE AUF DEM ANSTANDSORT: <i>Die letzten Tage der Menschheit</i> (Kraus)	281
4.1.2	LUST AUF KNABEN: <i>Die Politiker des Geistes</i> (Müller) • <i>Der Tod und die Maske</i> (Mosse) • <i>Phidias</i> (Lienhard) • <i>Zwischenspiele</i> (Pulver) • <i>Alkestis</i> (Lernet-Holenia)	283
4.1.3	SCHWÄCHT MÄNNERLIEBE DIE SOLDATEN?: <i>Masse Mensch</i> (Toller) • <i>Die Matrosen von Cattaro</i> (Wolf) • <i>Lager Toulouse</i> (Wanner)	287
4.1.4	DU BIST WIE ICH: <i>Segel am Horizont</i> (Leonhard)	291
4.1.5	EIN SPASS DER NATUR OHNE TIEFERES INTERESSE: <i>Leben Eduards des Zweiten von England</i> (Brecht/Feuchtwanger)	293
4.1.6	HURENBENGELS UND BETTGENOSSEN: <i>Menczikoff</i> (Püttmann) • <i>Weh um Michael</i> (Burggraf)	300

4.1.7	<i>UN RENDEZVOUS AVEC UN JEUNE DIEU</i> <i>Kaspar Hauser</i> • <i>Primaner</i> (Ebermayer)	304
4.1.8	DER MARLITT-ROMAN DER HOMOSEXUALITÄT: <i>Anja und Esther</i> (Klaus Mann)	312
4.1.9	ZUSAMMENFASSUNG	320
4.2	DER PARAGRAPH SELBST IST DER VERBRECHER	324
4.2.1.	Verdächtigungen schmutziger Phantasie: <i>Der geniale Mensch!</i> (Duyesen) • <i>Der Kinderfreund</i> (Lichnowsky)	328
4.2.2	TOTENSTARRE DER RECHTSBEGRIFFE: <i>Der Arzt/sein Weib/sein Sohn</i> (Jahn)	332
4.2.3	WAS NOTTUT IST INDIVIDUALISMUS: <i>Oskar Wilde</i> (Sternheim)	338
4.2.4	AUSSENSEITER DER GESELLSCHAFT: <i>Die Hetzjagd</i> (Kisch) • <i>Opernball 13</i> (von Arx) • <i>Die Kamarilla</i> (Bettauer/Lichey)	348
4.2.5	EIN STEMPEL AUF DEN POPO: <i>Die Verbrecher</i> (Bruckner)	361
4.2.6	ZUR ERZIEHUNG PRÄDESTINIERT: <i>Pennäler</i> • <i>Revolte im Erziehungshaus</i> (Lampel) • <i>Stempelbrüder</i> (Duschinsky)	373
4.2.7	DIE SPIESSER SOLLEN STAUNEN: <i>Dreieck des Glücks</i> (Ebermayer)	386
4.2.8	ZUSAMMENFASSUNG	393
4.3	TRANSVESTITEN UND KOMÖDIANTEN	398
4.3.1	DIE SCHWIEGERMUTTER IN GESCHMACKLOSER SEIDE: <i>Arthur Aronymus</i> (Lasker-Schüler) • <i>Die Exzesse</i> (Bronnen)	404
4.3.2	EIN ZIEGENBOCK MACHT WEIBCHEN <i>Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer</i> (Musil)	406
4.3.3	PUDERN UND ZIEREN: <i>Bibi</i> (Heinrich Mann) • <i>Die neuen Kerle</i> (Schickele)	410
4.3.4	UNBESCHWERTERE VARIANTEN: <i>Aus der Luft gegriffen</i> (Broch)	414
4.3.5	ICH BIN EINS MIT MIR: <i>Anonyme Briefe</i> (Leonhard)	416
4.3.6	ZUSAMMENFASSUNG	419
4.4.	EINE LIEBE WIE ANDERE AUCH?	421

5.	WELTWIRTSCHAFTSKRISE - DRITTES REICH - EXIL	425
5.1	EIN ABGESTANDENER INHALT	431
5.1.1	UNFÄHIGKEIT ZUM GENUSS: <i>Lebenslauf des Mannes Baal</i> • <i>Im Dickicht der Städte</i> • <i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> (Brecht) • <i>Kaspar Hauser-Bearbeitungen</i> (Ebermayer)	435
5.1.2	REINIGUNG DER MOTIVE: <i>Ostpolzug</i> (Bronnen) • <i>Geschwister</i> (Klaus Mann)	441
5.1.3	ALKIBIADISCHE NEIGUNGEN OHNE KONKRETE TATBESTÄNDE: <i>Der Graue</i> (Forster)	445
5.1.4	ETWAS EXTRAVAGANTE ZEICHNUNGEN: <i>Die große Hebammenkunst</i> • <i>Scherz, Satire, Ironie</i> (Walter) • <i>Richter Feuerbach</i> (Schäfer) • <i>Der junge David</i> (Beer-Hofmann) • <i>Saul</i> (Lernet-Holenia)	447
5.1.5	LASTERHAFTIGKEIT UND DEKADENZ AUF DER ANDEREN SEITE: <i>Poeta Laureatus</i> (Bonn) • <i>Gewesene Menschen</i> (Csokor) • <i>Die Verbrecher</i> (Neumann) • <i>Mörder für uns</i> (Schäferdiek) • <i>Die Nacht vor dem Beil</i> (Wolfenstein) • <i>Demetrius</i> (Lernet-Holenia) • <i>Ordnung im Chaos</i> (Molo)	450
5.1.6	EINE HEIMLICH TÖTENDE LIEBE: <i>Lionardo da Vinci</i> (Weismantel)	456
5.1.7	KÜSSE UNTER DEM GALGEN: <i>Silbersee</i> (Kaiser) • <i>Henkersdienst</i> (Wolfenstein) • <i>Timon</i> (Bruckner) • <i>Der Smaragdring</i> (Corrinth)	459
5.1.8	ZUSAMMENFASSUNG	464
5.2.	DER STOFF, AUS DEM DIE HELDEN SIND	466
5.2.1	BRUDERSINN FREIWILLIGEN GEHORSAMS: <i>Wir sind Kameraden</i> • <i>Alarm im Arbeitslager</i> (Lampel)	475
5.2.2	ZUSAMMENGESCHMOLZEN WIE EIN MANN: <i>Schlageter</i> (Warlitz/Johst) • <i>Die fröhliche Stadt</i> (Johst) • <i>Jugend von Langemark</i> (Zerkaulen)	477
5.2.3	BERUFENE FÜHRER: <i>Alle gegen Einen</i> (Forster) • <i>Heliand und die Götter</i> (Geyer)	480
5.2.4	WUNDER DER ERLÖSUNG: DAS OPFER <i>Katte</i> (Klasing) • <i>Friedrich Wilhelm I.</i> (Rehberg)	483
5.2.5	WEG ÜBER LEID UND OPFER: <i>Kaiser und König</i> • <i>Der siebenjährige Krieg</i> (Rehberg) • <i>Fritzische Rebellion</i> (Geyer)	486

5.2.6	NIEMALS LIEBEN SICH MÄNNER MEHR ALS IM KRIEGE: <i>Alpenzug</i> (Lützkendorf) • <i>Konrad der Jüngere</i> (Trönle)	493
5.2.7	DU ÜBER ALLEM SCHMERZE SCHÖNER: <i>Alexander</i> (Langenbeck)	496
5.2.8	BEWEISE DER FREUNDSCHAFT: <i>Gloriana</i> (Bronnen) • <i>Meister und Jünger</i> (Ebermayer)	504
5.2.9	ZUSAMMENFASSUNG	507
5.3	DIE LINKE UND DAS LASTER	511
5.3.1	VÖLKISCHE ZERSETZUNGSSYMPTOME: <i>Besetztes Gebiet</i> (Csokor) • <i>Sladek</i> (Horváth)	516
5.3.2	RÜCKEN AN RÜCKEN IN EROTISCHER KNECHTSCHAFT: <i>Sektion Rahnstetten</i> (Corrinh) • <i>Die Rassen</i> (Bruckner) • <i>Verhetzte Jugend</i> (Ebermayer)	522
5.3.3	Von Scheusslichkeiten in der Sakristei und der Sauberkeit des Braunen Hauses: <i>Furcht und Elend des Dritten Reiches</i> (Brecht)	528
5.3.4	AUFRUHR, DAMIT ER HINSEHE: <i>Athen</i> (Klaus Mann)	537
5.3.5	DIE GESETZE DER GRAUEN GEILHEIT: <i>Straßenecke</i> (Jahnn)	542
5.3.6	STILLVEREINT IM LEIBE: <i>IchundIch</i> (Lasker-Schüler) • <i>Der Weg der Verheißung</i> (Werfel)	553
5.3.7	ZUSAMMENFASSUNG	556
5.4	EINE LIEBE, DIE IHREN NAMEN (NICHT MEHR) NENNT	559
6.	MENSCHENRECHT AUF DER SZENE: Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik	561
	ANHANG: DATEN ZU DEN DRAMEN	577
	LITERATURLISTE	605

"Das Theaterspiel ist der Schriftstellerei, der Malerei, dem Komponieren, dem Bildhauern als Kunstgattung unterlegen. Eben dadurch, daß es nichts Bleibendes schafft. Eine Aufführung, aus so vielen Körpern bestehend, ist unkörperlich, zwar im Glücksfall ein Ganzes, aber nie ganz bleibend, gefallend, verfallend, zerfallend. Nach Schluß jeder Vorstellung löst sie sich in ihre Bestandteile auf, fährt nach allen Richtungen per Auto, Straßenbahn, Fahrrad nach Haus, kommt dann noch öfter wieder angefahren, später weniger oft, schließlich gar nicht mehr; sie ist gestorben, und in absehbarer Zukunft sterben alle daran Beteiligten, nichts bleibt übrig als einiger Zuschauer Erinnerung an sie. Dann sterben auch die Zuschauer. Alles, was da war und lebte, ist vergangen. Theater ist ein Sinnbild der Vergänglichkeit. Das kommt daher, daß, wie in keiner anderen Kunstform, der lebendige Mensch, der so sterblich ist, als Kunstmittel verwendet wird. Unsterblich kann die Kunst erst dort werden, wo er als Ausdrucksmittel physisch ausgeschaltet ist"<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kortner, Fritz: Aller Tage Abend. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1969, S.99.



## 1. EINLEITUNG

"In der Mitte des Wortes 'Bewegung' befindet sich das Wort 'Weg'; das will besagen, daß das Wesentliche jeder Bewegung die räumlich-zeitliche Zurücklegung einer Wegstrecke ist, auf der in gewissen Abständen Zeichen angebracht sind: 'Meilensteine'.<sup>2</sup>

Auf diesen Nenner brachte der Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld die von ihm maßgeblich initiierte erste deutsche Homosexuellenbewegung. Einen "Meilenstein" des öffentlichen Diskurses von Homosexualität stellt auch die Literarisierung in der Weimarer Republik dar. In vorliegender Arbeit wird ein Aspekt hiervon, die Thematisierung männlicher Homosexualität in der Dramatik jener Zeit, dargestellt. Diese Epoche ist in hohem Maße von dem Medium Theater dominiert worden, gerade hier wird die gegenseitige Bedingtheit von gesellschaftlicher Entwicklung, inhaltlicher Tendenz und Veränderungen in der Kulturlandschaft deutlich. Günther Rühle charakterisiert diesen Umstand folgendermaßen:

"Die Energie dieses Jahrhunderts, die in der dramatischen Produktion zum ersten Mal im Expressionismus spürbar war, ist bis zum Ende der Republik nicht erloschen. Diese sich [...] verwandelnde dramatische Produktion bildet in sich einen großen Zusammenhang. Selten sieht man so deutlich, wie ein Stück von einem anderen ausgeht, aufbaut, auf es antwortet, selten hat sich auch eine Gesellschaft so unmittelbar abgebildet im Drama wie das der Republik. Das war freilich nur möglich, weil die Epoche selber einen dramatischen Prozeß enthielt: den versuchten Übergang zu einer neuen, offenen, gerechten Gesellschaft, obwohl die Bedingungen nicht danach waren."<sup>3</sup>

Das Theater der Republik hat eine neue Dramaturgie der Menschendarstellung entwickelt, die weitgehend auf einen Abbau des Persönlichkeitskultes hinausläuft:

"Der Expressionismus, selbst aus den Widersprüchen von Kulturverklärung und sozialer Wirklichkeit hervorgetrieben, hatte die im Krieg endgültig verratenen Werte Liebe, Frieden, Seele, Gerechtigkeit wie in einem Sturmloch neuer Bekenner und Verkünder in die Wirklichkeit zurückzubringen versucht. Das realistische Drama der 20er Jahre betrieb die Vernichtung dieser höheren 'Lösungen' bis zum Verzicht darauf, selbst noch Kunst zu sein. [...] Persönlichkeitsbilder werden abgetragen bis auf jene Reste, die den Menschen nur noch als Kulturschablone, oder als leidende Kreatur wahrnehmbar sein lassen. 'Die Kreatur', das ist der Mensch in seiner vorenthaltenen oder verweigerten Freiheit. Die Entdeckung der Kreatur ist der menschliche Inhalt des engagierten Theaters. [...] Vor der so sichtbar gemachten Ungerechtigkeit endet jedes höhere Prinzip von Poesie und jeder philosophische Idealismus."<sup>4</sup>

Gerade auf dem solcherart dem Realismus verpflichteten Theater der Republik drängen Themen politischer, gesellschaftlicher und damit auch sexueller Brisanz zur Gestaltung, denen zuvor wenig Raum in der Dramatik gegeben war - eines davon Homosexualität.

Ziel der Arbeit ist es, männliche Homosexualität als einen inhaltlichen Aspekt der Dramatik der Weimarer Republik zu dokumentieren und gegenseitige Bedingungen künstlerischer Pro-

<sup>2</sup> Hirschfeld, Magnus: Von einst bis jetzt. Geschichte einer homosexuellen Bewegung 1897-1922. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Manfred Herzer und James Steakley. Berlin: rosa Winkel 1986, S.7

<sup>3</sup> Rühle, Günther: Zeit und Theater. Band 3-4: Von der Republik zur Diktatur: 1925-1933. Frankfurt-Berlin-Wien: Ullstein 1980. Band 3, S.49.

<sup>4</sup> Ebd., S.37.

duktion, Realgeschichte und Aufführungspraxis zu verdeutlichen. Als Schwerpunkte der Analyse werden Parameter gewählt, die die Tendenz der Werke verdeutlichen sollen. Im Vordergrund steht hierbei die Fragestellung, inwieweit die Dramatik jener Zeit dazu beigetragen hat, ein tabuisiertes Thema öffentlich zu machen, Identifikationsmodelle für eine Minderheit zu schaffen und zu einer Aufklärung über den Sachverhalt beizutragen. In diesem Zusammenhang stellt sich zudem die Frage nach chronologischen Entwicklungslinien.

Hierfür werden die Texte anhand folgender Parameter untersucht:

Allgemeiner Untersuchungsgegenstand ist der Umfang, mit dem das Thema behandelt ist sowie die Frage nach Variationen des Inhalts in Fällen von Bearbeitungen von Vorlagen. In diesem Zusammenhang interessiert zudem die dramaturgische Stellung, die der Gegenstand in dem jeweiligen Text einnimmt, der Realitätsbezug, das Milieu sowie die Frage nach hervorsteckenden *Bildern*, durch die Homosexualität vermittelt wird.

Vor dem Hintergrund realgesellschaftlicher Unterdrückung von Homosexualität in der Untersuchungsperiode und dem oftmals politischen Anspruch des Theaters jener Zeit erweist sich als wichtiger Untersuchungsfaktor, inwieweit die Texte die *gesellschaftlichen* Hintergründe reflektieren. Kriterien der Untersuchung sind hierbei die dargestellten Konflikte, die kritischen Argumente sowie die Widerstandsmöglichkeiten, die aufgezeigt werden.

Angesichts der in den Zwanziger Jahren noch relativ jungen Konstituierung des Phänomens Homosexualität durch die medizinische Wissenschaft der vorangegangenen Jahrzehnte und die damit verbundene Frage nach den Ursachen für Homosexualität kommen den *Definitionen*, die hierfür geboten werden, Bedeutung zu.

Bezüglich der *Charakterisierungen* der homoerotischen Figuren spielt die Frage nach stereotypen zeitgebundenen Darstellungsschemata bzw. alternativen Charakterisierungsversuchen eine zentrale Rolle. Selbstverständlich kann für nicht die Anforderung erhoben werden, lediglich positive Figuren zu zeichnen, da eine dergestaltete Darstellung dramatischer Spannung zuwiderläuft. Im Falle der Typisierung einer Minderheit sollte jedoch der Hintergrund beachtet werden, den diese selbst für die dramatische Gestaltung lesbischer Liebe als Anspruch gestellt hat:

"So lange es nicht gewagt wird, der Allgemeinheit das in den meisten Fällen innig-herzliche [...] Zusammenempfinden zweier gleichdenkender Frauen auf der Bühne zu zeigen, so lange sollte man auch von einem von Gerechtigkeitssinn erfüllten Dichter erwarten, daß er dem urteillosen Theaterbesucher nicht ein Stück vorsetzt, dessen Tendenz notgedrungen dahin führen muß, daß der Zuhörer gegen solche 'Freundinnenliebe' [...] Partei ergreifen muß."<sup>5</sup>

In diesem Zusammenhang ergeben sich als Untersuchungskriterien die dramaturgische Funktion (Antagonist oder Protagonist), eine exklusive oder integrierte Stellung, die den Figuren in Kontext der Stücke zukommt, die sexuelle Orientierung, die soziale Stellung, das Alter und die Frage nach bestimmten klischeehaften Typisierungen.

---

<sup>5</sup> Die Freundschaft. Wochenschrift für Freiheit und Freundschaft. Offizielles Organ des Deutschen Freundschaftsverbandes. 2.Jg (1920). Berlin: Karl Schultz, Nr.40.

Schließlich ist von Interesse, inwieweit bestehende homoerotische *Beziehungen* vorgeführt werden, folgend der Maxime, daß längerfristige erotische Verbindungen zwischen Männern ein für die Gesellschaft anarchistisches Potential bergen, als periphere Sexualität hingegen verdrängbar erscheinen; der „einsame“ Homosexuelle stellt eine weit geringere "Bedrohung" dar als der mit einem Partner verbundene - in den Worten Michel Foucaults:

"Man gesteht es den anderen ja auch zu, Homosexualität allein als unmittelbares Lusterleben zweier Typen hinzustellen, zweier Typen, die sich auf der Straße begegnen, sich mit einem Blick verführen, sich am Hintern fassen und sich für ein Viertelstündchen vergessen. Damit hat man so etwas wie ein heiles Bild von der Homosexualität, das den Anschein von Unruhe aus zweierlei Gründen verliert: es entspricht einem gängigen Schönheitskanon und tilgt alles, was an der Zuneigung und der Zärtlichkeit, der Treue und der Freundschaft, der Kameradschaft und der Partnerschaft beunruhigend sein könnte - an Werten, denen eine schon leicht angeschlagene Gesellschaft keinen Platz mehr zugestehen kann, ohne zu fürchten, daß daraus Bindungen entstehen und Kraftlinien sich unerwartet miteinander verknüpfen. [...] Die Leute stört nicht etwa, daß sie sich einen Geschlechtsakt vorstellen, der nicht dem Gesetz oder der Natur entspricht. Das Problem entsteht vielmehr erst, wenn jene Individuen sich zu lieben beginnen."<sup>6</sup>

Neben den sich hieraus ergebenden Fragestellungen der Motivierung durch Gefühle und der Langfristigkeit von Beziehungen werden als Untersuchungskriterien angesetzt die Altersverhältnisse der Partner sowie die soziale Stellung, die Bedeutung einer konkreten Sexualität, die Frage nach Einseitigkeit respektive Gegenseitigkeit der Bindungen.

In diesem Zusammenhang ist vor allem von Bedeutung, in welchem Grade Körperlichkeiten und Erotik in Regieanweisungen angegeben sind, neben dem provokativen Element einer derartigen *Visualisierung* eine entscheidende Frage der Verdeutlichung von Homosexualität in einer heterosexuell dominierten Kulturlandschaft:

"Die literarische Darstellung der Zweierbeziehung zwischen einem Mann und einer Frau [...] kann auf die Beschreibung sexueller Praktiken verzichten, kann andeuten, sublimieren [...] usw. Für Leser [...] unserer Gesellschaft mit ihren festen Sexualnormen wird immer im Hintergrund klar sein, was die literarischen Protagonisten machen, wenn sie denn sich sexuell begegnen, oder was sie machen würden, wenn sie es denn wollten. Für die literarische Darstellung einer Zweierbeziehung zwischen Mann und Mann bedeutet die Erzähltechnik der Anspielung, Sublimierung, Überhöhung des Sexuellen aus den gleichen Gründen eine Unehrllichkeit. Die Leser sind auf Vermutungen angewiesen."<sup>7</sup>

Homosexualität gilt traditionell als "Liebe, die ihren Namen nicht nennt"<sup>8</sup>. Die Konvention literarischer Gestaltung vor 1918 ist eine Umschreibung und Codierung des Sachverhalts; die Untersuchung richtet daher ihr Augenmerk auf die *verbale* Verdeutlichung des Komplexes. Bezüglich der Gestaltung bestimmter Anspielungen, die noch zu Jahrhundertanfang einen bestimmten Kanon homoerotisch gefärbter Literatur gebildet haben, ist davon auszugehen, daß das selbst betroffene respektive sensibilisierte Publikum ausgesprochen hellhörig für dezen-

<sup>6</sup> Foucault, Michel: Von der Freundschaft als Lebensweise. Gespräch mit René de Ceccatty, Jean Danet und Jean Le Bitoux ("Gai Pied"). In ders.: Von der Freundschaft. Übersetzt von M.Karbe und W.Seitter. Berlin: Merve 1984 (S.85-93), S.87.

<sup>7</sup> Molitor, Dietrich/Popp, Wolfgang: Vom Freundschaftsmythos zum Sexualtabu. In: Die Suche nach dem rechten Mann. Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahns. Hrsg. von Wolfgang Popp. Berlin: Argument-Verlag 1984 (S.18-44), S.37.

<sup>8</sup> Vgl. Mayer, S.205.

teste Andeutungen war,<sup>9</sup> zudem eine starke antike Bildung vorauszusetzen ist, in deren Zusammenhang auch eine Vielzahl homoerotischer Anspielungen verständlich ist.

Maßgeblich ist schließlich die Frage nach der *Perspektive*. Dürfen die Figuren die Handlung überleben - einschließlich ihrer Neigung? Ein Happy End für eine Minderheit bedeutet für die selbst betroffenen Rezipienten eine Bewußtseinsstärkung und ein Identifikationsangebot, für das nicht betroffene Publikum die Einforderung einer Akzeptanz, eine zuwiderlaufende Lösung hingegen das Gegenteil.

Zur Eingliederung der Textanalysen in den historischen Kontext berücksichtigt die Arbeit - soweit für das Verständnis der Texte maßgeblich - die realgeschichtlichen Hintergründe der Situation der Homosexuellen in der Weimarer Republik, der Kulturlandschaft und insbesondere der Theaterverhältnisse sowie der stilistischen und inhaltlichen Entwicklung der Dramengeschichte des Zeitraums. Zudem wird die Wirkungsgeschichte der Werke dargestellt, da sich vor allem hierin das Maß der Akzeptanz durch die Öffentlichkeit erweist und gerade die Thematisierung eines heiklen Themas entscheidend von dem Blick auf eine Realisierung einer Aufführung geprägt sein dürfte. Kriterien sind in diesem Zusammenhang die Publikationsgeschichte, Aufführungsgeschichte und Rezeption durch die Kritik, die gerade in der Theaterlandschaft der Weimarer Republik eine maßgebliche Rolle gespielt hat.<sup>10</sup>

Diverse Schwierigkeiten ergeben sich daraus, daß die Untersuchung homosexueller Komponenten häufig in der Literaturwissenschaft vernachlässigt wird; auch Besprechungen der vorliegenden Dramen umgehen teilweise gerade diesen Aspekt.<sup>11</sup> Andererseits konzentriert sich

<sup>9</sup> Für das Theaterpublikum der ersten Jahrhunderthälfte ist mir bislang kein Beleg bekannt, beispielhaft dürfte jedoch eine Aussage eines Zeitzeugen über das Kinopublikum der fünfziger Jahre sein, die bezüglich der Tabuisierung von Homosexualität mit den Zuständen im Kaiserreich vergleichbar sind: "Man [...] registrierte jede Geste, jeden zu langen Blick und jede verschlüsselte Andeutung in Dialogen" (Olaf Stüben in Janssen, Volker (Hrsg.): Der Weg zu Freundschaft und Toleranz. Männliche Homosexualität in den 50er Jahren. Berlin: rosa Winkel 1984, S.72. Vgl. auch Theis, Wolfgang: Verdrängung und Travestie - Das vage Bild der Homosexualität im deutschen Film (1917-1957). In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.102-113), S.103.

<sup>10</sup> Zur Bedeutung der Theaterkritik der Weimarer Republik vgl. Rühle, Günther (Hrsg.): Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 2 Bände. Berlin: Henschel 1988, S.37f.

<sup>11</sup> Ein Beispiel ist das Nachwort zu **Oskar Wilde** in der Sternheim-Gesamtausgabe, in dem sich kein einziger Verweis auf die homosexuelle Thematik findet, obwohl sie gerade in diesem Stück von elementarer Bedeutung ist, vgl. Sternheim, Carl: Gesamtwerk. Band 3. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1964.  
Eine ausführliche Zusammenfassung über die Unterschlagung homosexueller Elemente im Werk Hans Henny Jahnns seitens der Literaturwissenschaft bietet Krey, Friedhelm: Vom Entsetzen zur angstfreien Berührung. Reaktionen von Kritikern und Literaten auf die homosexuelle Thematik bei Jahn. In: Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang (Hrsg.): Siegener Hans-Henny Jahn-Kolloquium: Homosexualität und Literatur. Essen: Die blaue Eule 1986 (S.15-40).

Auch Günther Rühle erwähnt die Thematik zwar, analysiert jedoch keine Zeithintergründe - wie in anderen Fällen - und sieht das Aufkommen der Thematik Homosexualität in der Weimarer Republik zudem von einem recht fragwürdigen Blickwinkel aus: "Die jungen

die schwule Literaturwissenschaft auf die Untersuchung lyrischer und epischer Literatur. Dramen werden - wenn überhaupt - nur am Rande erwähnt.<sup>12</sup>

Unsicherheitsfaktoren ergeben sich aus der unzureichend untersuchten literarischen Tradition bezüglich Homosexualität vor 1918, insofern können die literaturhistorischen Grundlagen, auf denen die Thematisierung von Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik anzusiedeln ist, nur begrenzt als stichhaltig gelten.<sup>13</sup> Ebenso existiert bislang keine gründliche Untersuchung über die Literarisierung von Homosexualität in der Prosa und Lyrik der Weimarer Republik, so daß hier lediglich auf parallele Erscheinungen verwiesen werden kann, insofern eine Einbindung der spezifischen Behandlung des Themas in den zeitgenössischen literarischen Kontext nicht mit stichhaltigen Ergebnissen vorgenommen werden kann.

Anzumerken ist, daß die Arbeit nicht alleine unmißverständliche Literarisierungen einer manifest erscheinenden Homosexualität berücksichtigt, sondern verschiedene Formen eines auf das eigene Geschlecht gerichteten Begehrens bzw. die Faszination für das Gleichgeschlechtliche - zumal die Grenzen in der Dramatik des Untersuchungszeitraums oftmals fließend sind. Der Begriff Homosexualität wird der Einfachheit halber im Rahmen dieser Arbeit verkürzt als Synonym für männliche Homosexualität verwendet.

Die Untersuchungen folgen - soweit möglich - den Erstdrucken bzw. nach diesen erstellten Ausgaben. Bei mehreren Fassungen eines Dramas wird die der Uraufführungsfassung Nahestehende gewählt. Sofern nach anderen Ausgaben gearbeitet wird, weil in den Erstdrucken Änderungen gegen den Willen des Autors vorgenommen wurden, ist dies vermerkt.

---

Homosexuellen (deren Zahl sich in der Republik durch die gesellschaftlichen Schwierigkeiten vermehrt) kommen aus ihrem Liebes- und Freundschaftsverlangen heraus in Konflikt, werden so zu "Verbrechern" (Rühle: Zeit und Theater. Band 3, S.32).

<sup>12</sup> Paradigmatisch ist hierfür die Forschung über Homosexualität im Werk Hans Henny Jahnns, der diese in fast allen seiner Dramen verarbeitet hat, ausgenommen **Hans Heinrich; Lübecker Totentanz** und **Armut, Reichtum, Mensch und Tier**:

Popp, Wolfgang (Hg.): Die Suche nach dem rechten Mann. Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnns. Hrsg. von Wolfgang Popp. Berlin: Argument-Verlag 1984 vermerkt auf vier von insgesamt 162 Seiten (S.26-29) als einziges Drama **Die Spur des dunklen Engels**. In Molitor/Popp: Siegener Hans-Henny Jahnns-Kolloquium beschränkt sich der Anteil der Dramen Jahnns auf **Richard III.** und **Medea** (S.61-75; S.90-102 von insgesamt 254 Seiten). Forum Homosexualität und Literatur. 8/1989. Hrsg. von Wolfgang Popp u.a. Siegen: Universität und GH Siegen 1989 beschäftigt sich ausschließlich mit dem Werk Jahnns, enthält jedoch keine Untersuchung über ein dramatisches Werk des Autors. Auch Wolfgang Pops Untersuchung "Männerliebe" behandelt lediglich Joe Ortons **Entertaining Mr.Sloane** (Popp, Wolfgang: Männerliebe. Homosexualität und Literatur. Stuttgart: Metzler 1992, S.398-404).

<sup>13</sup> Die einzige grundlegende, systematische, ausführliche Untersuchung einer Literarisierung von Homosexualität in der deutschsprachigen Literatur vor 1918 behandelt die Zeit zwischen 1750 und 1850, d.h. bevor die Konstituierung *des* Homosexuellen durch die Medizin und das dadurch geförderte Interesse maßgeblich wurden (Derks, Paul: Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850. (=Homosexualität und Literatur Band 3). Berlin: rosa Winkel 1990).

Offensichtliche Druckfehler werden kommentarlos berichtigt, die Dramentexte werden vereinheitlichend zitiert; selbst wenn in den Drucken eine andere Schreibweise gewählt ist.<sup>14</sup>

Die Arbeit orientiert sich am historischen Ablauf, um bestimmte Zeitströmungen, gegenseitige Abhängigkeiten und den historischen Ablauf zu verdeutlichen. Die inhaltlichen Tendenzen der einzelnen Werke werden einzelnen Phasen der Geschichte der Weimarer Republik zugeordnet, zuweilen sind hierbei Vor- bzw. Rückgriffe unvermeidbar, die entgegen der historischen Genauigkeit der inhaltlichen Stringenz halber dennoch in den jeweiligen Kapiteln der entsprechenden dominierenden Strömung angesiedelt werden.<sup>15</sup> Die verschiedenen "Wurzeln", vor deren Hintergrund das Thema anzusiedeln ist, werden den jeweiligen Kapiteln vorangestellt, im Anschluß an die Einzelanalysen werden jeweils Anmerkungen zur Wirkungsgeschichte gegeben.

In Kapitel 2 wird die historische Tradition vor 1918 vorgestellt, vor deren Hintergrund die Bedeutung der Dramatik des Untersuchungszeitraums erst evident werden kann. Die folgenden Kapitel gliedern sich in die drei klassischen Phasen der Weimarer Republik: Aufbruch und Konstituierung der Republik (1918-1923, Kapitel 3), Stabilisierungsphase (1923-1929, Kapitel 4), das Ende der Republik (1929-1933, Kapitel 5), wobei im letzten Kapitel paradigmatisch Werke herangezogen werden, die historisch bereits in die Epochen "Literatur des Dritten Reiches" und "Exilliteratur" gehören, um inhaltliche Kongruenzen sichtbar zu machen.

Daten zu Erstveröffentlichungen und Aufführungen befinden sich im Anhang der Arbeit.

---

<sup>14</sup> Beispielsweise wird nach der sprechenden Figur ein Doppelpunkt und Regieanweisungen in Klammern gesetzt; Umlaute und Unregelmäßigkeiten in der Schreibung von scharfen s-Lauten werden vereinheitlicht; offenkundige grammatische und orthographische Fehler kommentarlos berichtigt; für die Autoren typische Diktionen, Interpunktionen und Orthographien jedoch belassen.

<sup>15</sup> So beinhaltet etwa das Kapitel 4.3. Komödien, die allerdings auch vor und nach der in Kapitel 4 behandelten zeitlichen Phase entstanden sind; ein weiteres Beispiel: Jahnns **Der Arzt / sein Weib / sein Sohn** ist zwar historisch den Werken der frühen Republik zuzuordnen (Kapitel 3), korrespondiert inhaltlich jedoch mit den erst die Mitte der Republik dominierenden Zeitstücke (Kapitel 4) und wird daher in diesem Kapitel behandelt.

2.1 **ZWEI FRÖHLICHE MASTURBATIONSBÜRSCHEL  
UND EIN QUIETSCHENDER HERUMTREIBER:  
*Frühlings Erwachen* (Wedekind) • *Die Wupper* (Lasker-Schüler)**

Hänschen: Wenn wir in dreißig Jahren an einen Abend wie heute zurückdenken, erscheint er uns vielleicht unsagbar schön! [...]

Ernst: Ist man zufällig allein - dann weint man vielleicht gar.

Hänschen: Laß uns nicht traurig sein! - (Er küßt ihn auf den Mund.)

Ernst (küßt ihn): Ich ging von zu Hause fort mit dem Gedanken, dich nur eben zu sprechen und wieder umzukehren.

Hänschen: Ich erwartete dich. - Die Tugend kleidet nicht schlecht, aber es gehören imposante Figuren hinein.

Ernst: Uns schlottert sie noch um die Glieder. - Ich wäre nicht ruhig geworden, wenn ich dich nicht getroffen hätte. - Ich liebe dich, Hänschen, wie ich nie eine Seele geliebt habe ...

Hänschen: Laß uns nicht traurig sein! - Wenn wir in dreißig Jahren zurückdenken, spotten wir ja vielleicht! - Und jetzt ist alles so schön! Die Berge glühen; die Trauben hängen uns in den Mund, und der Abendwind streicht an den Felsen hin wie ein spielendes Schmeichelkätzchen.<sup>1</sup>

Keinesfalls eine nette Harmlosigkeit, sondern der erste Versuch einer unverkrampften, offenen Darstellung von Homoerotik in der deutschsprachigen Dramatik: Die Weinbergsszene in Frank Wedekinds Kindertragödie **Frühlings Erwachen** (1890/91). Bemerkenswert ist hierbei die *verbale* Deutlichkeit in Form einer Liebeserklärung sowie die unverblümete *visuelle* Gestaltung von Erotik durch den Kuß - ausdrücklich auf den Mund. Dadurch, daß die erotische Anziehung beidseitig ist und Körperlichkeit ausgelebt wird, steht die Darstellung zudem der Proklamierung eines Triebverzichts entgegen. Hinzu kommt die dramaturgische Positionierung: Inmitten von Jugendnöten, Tod durch unsachgemäße Abtreibung, Zuständen in Fürsorgeheimen und Selbstmorden nimmt sich die Szene wie ein Idyll aus; das einzige unproblematische erotische Verhältnis ist ausgerechnet eines zwischen zwei Jungen. Neben anderen Stellen ist allerdings auch gegen diese von der Zensur Einspruch erhoben worden, so daß bei der Uraufführung 1906 (Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin, Regie: Max Reinhardt) die konservative Kritik erleichtert konstatieren konnte: "das perverse Element" sei "fast ganz ausgelöscht worden".<sup>2</sup> Der Berliner Kritikerpapst Alfred Kerr hingegen lobt die Szene als realistisch,<sup>3</sup> bemängelt denn auch den Strich in der Uraufführung:

"Weggefallen war leider auch das reizende Gespräch zweier Jugendlicher im Rebengelände. Warum? Es scheint nötig als ein Gegenstück zu aller Tragik: zwei Lümmelchen, die

<sup>1</sup> Wedekind, Frank: *Frühlings Erwachen*. Eine Kindertragödie. Stuttgart: Reclam 1971, S.61f.

<sup>2</sup> Zitiert nach: Wagener, Hans (Hrsg.): *Frank Wedekind - Frühlings Erwachen*. Erläuterungen und Kommentar. Stuttgart: Reclam 1980, S.114. Selbst liberale Kritiker verteidigten die Zensur, da sie Szenen herausgestrichen habe, in denen dargestellt sei, "wie schon in den Kindern auch die Abarten der Geschlechtsliebe keimen und wuchern", worunter neben "Sadismus und Masochismus" sowie "Masturbation" auch "Päderastie" subsumiert wurde, ebd., S.120.

<sup>3</sup> "An den Schluß der *Education sentimentale* von Flaubert mahnt es mich, wenn im Weinberg ein fröhliches Masturbationsbürschel mit seinem Freunde sich die Trauben in den Hals hängen läßt [...] So ist das Leben." (Kerr, Alfred: *Theaterkritiken*. Hrsg. von Jürgen Behrens. Stuttgart: Reclam 1971, S.60).

Gott einen guten Mann sein lassen, ziemlich heil davon kommen und Weintrauben essen, bis die Kaldaune kracht."<sup>4</sup>

Immerhin brachte es die gekürzte Uraufführungsproduktion bis 1914 auf 387 Vorstellungen;<sup>5</sup> das Werk löste eine ganze Welle von vergleichbaren Stücken aus: Zunehmend gelangten tabuisierte Themen zur Darstellung wie Promiskuität und Sexualität zwischen Minderjährigen, Stücke, die den mit bürgerlicher Ideologie besetzten Begriff "Liebe" hinterfragen, um ihn neu zu definieren.<sup>6</sup> In diesen Problematisierungen des Erotischen ist Homosexualität jedoch zumeist umgangen. Eine Kritik an konservativer Sexualmoral richtete sich zunächst an mehrheitsfähigeren Themen aus. Lediglich wiederum Wedekind schuf mit der Gräfin Geschwitz in seinen Lulu-Dramen **Erdgeist** (1895) und **Die Büchse der Pandora** (1902), von ihm als eigentliche Heldin der Tragödie begriffen,<sup>7</sup> und trotz einiger Stereotypen mit großem Einfühlungsvermögen geschildert, die wahrscheinlich erste homosexuelle Hauptfigur in der deutschsprachigen Dramatik. In der folgenden Zeit wird diese Gestalt als *der* Prototyp der Verkörperung lesbischer Liebe auf dem Theater begriffen.

Eine ähnliche Ausnahmestellung wie Wedekinds Schüler-Tragödie nimmt das Schauspiel bzw die "Stadtballade" **Die Wupper** (1908)<sup>8</sup> von Else Lasker-Schüler<sup>9</sup> ein. Als eigentümliche Ele-

- 
- <sup>4</sup> Kerr, Alfred: Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Hrsg. von Hugo Fetting. Berlin: Severin & Siedler 1982, S.28. Den Wegfall der Onanierszene hingegen begrüßt er - mit einer Einschränkung: "Ich hätte keine Angst, wenn so eine Szene vor einem kleinen Parkett innerlich Reifer gespielt würde; vor durchschnittlich tapferen Menschen, vor einem geschlossenen und entschlossenen Kreis. Entweder-oder." (Ebd., S.28)
- <sup>5</sup> Im Krieg war eine öffentliche Aufführung durch die Zensur gänzlich verboten, vgl. Der Gral. Hrsg. von Franz Eichart, Friedrich Muckermann. 13.Jg. (1918/19). Innsbruck-Wien-München: Tyrolia, S.136. Das Stück kommt jedoch in einer billigen Massenaufgabe in der Reihe "Weltliteratur" heraus, die auch unter Soldaten verteilt wird, worüber sich die katholische Zeitschrift "Der Gral", in dem dritten Akt des Werkes, allem Anschein nach also gerade in bezeichneter Szene eine "groteske Anerkennung der Berechtigung zur Unmoral" aufspürend, folgendermaßen ereifert: "Ich weiß wirklich nicht, worüber wir Deutsche uns mehr aufregen müssen: darüber, daß uns die Franzosen und Engländer Barbaren schelten, weil wir unter dem Zwange der Kriegsnotwendigkeit ihre Städte beschießen und dabei Kunstwerke oft nicht schonen können, oder darüber, daß ein deutscher Verleger es während des Ringens um die deutsche Zukunft wagen darf, ein so empörendes Werk [...] Massen des Volksheeres [...] anzubieten. [...] Was ist denn überhaupt Barbarismus?" (Der Gral. 1918/19, S.59).
- <sup>6</sup> Z.B. Schnitzlers **Reigen**, Mühsams **Die Freivermählten**, Halbes **Freie Liebe** und **Jugend**, Wildgans' **Liebe**.
- <sup>7</sup> Wedekind in der Vorrede zur dritten Auflage der **Büchse der Pandora**. Allerdings begreift auch er die lesbische Liebe programmatisch als "furchtbare[s] Verhängnis der Unnatürlichkeit" (Wedekind, Frank: **Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Tragödien**. München: Goldmann 1980, S.86). Die lesbische Figur ist im übrigen nicht Grund der Zensur des Stückes gewesen (vgl. ebd.).
- <sup>8</sup> Lasker-Schüler, Else: **Die Wupper**. Schauspiel in fünf Aufzügen. Mit Dokumenten zur Entstehung- und Wirkungsgeschichte und einem Nachwort von Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1977. Erstveröffentlichung Verlag Oesterheld Berlin 1909. Den Titel "Stadtballade" erwähnt die Autorin in einem Brief an Leopold Jeßner, vgl. ebd., S.124.
- <sup>9</sup> Else Lasker-Schüler hat auch in ihrer Lyrik immer wieder eigenwillige Bilder der Homoerotik gedichtet. Überdies verband Else Lasker-Schüler mit Magnus Hirschfeld eine jahrelange Freundschaft (vgl. Hirschfeld: **Von einst bis jetzt**, S.46).



mente geistern durch die Schilderung Wuppertaler Arbeiter- und Fabrikantenmilieus als außenstehende, die Handlung kommentierende und karikierende Gestalten drei asoziale "Herumtreiber",<sup>10</sup> phantastische Transformierungen des antiken Chorus, die einem zeitgenössischen Beobachter zufolge außerordentlich authentisch getroffen sein sollen.<sup>11</sup> Einer von ihnen, der Lange Anna,<sup>12</sup> erscheint folgendermaßen kostümiert:

"Er trägt eine lange, rauschende Papierschürze und eine Frauennachthaube aus Papier mit flatternden Bändern auf dem Kopf und eine Warzennase." (S.45)

Dieses tuntige, androgyne Subjekt zeichnet sich durch eine "hohe Weiberstimme" (S.18)<sup>13</sup> aus, mit der er allerlei Geschmacklosigkeiten, Sarkasmen und Anzüglichkeiten unter das Volk wirft. Diverse dieser Zoten haben eine unverkennbar homosexuelle Konnotation, etwa eine Bemerkung gegenüber dem Fabrikantensohn Eduard, dessen Bruder Heinrich ein Mädchen vergewaltigt und daraufhin Selbstmord begangen hat: "Mich hätt Ihr Bruder lieber nehmen sollen", was dem Langen Anna die obzöne Bemerkung seines Kumpanen Pendelfrederech "Dir altes Ferkel? [...] Die Kleine versteht es besser als du" einbringt. (S.74).<sup>14</sup>

Dieses Werk kommt erst gar nicht auf die Bühnen des Kaiserreiches - lediglich eine Lesung durch die Autorin findet am 18.1.1911 im "Neopathetischen" Kabarett "Gnu" (Gründer: Kurt Hiller) statt. Allerdings erhält Else Lasker-Schüler für das Stück 1909 den Kleistpreis.<sup>15</sup>

Daß die beiden außerordentlichen Stücke nicht bzw. nur gekürzt zur Aufführung gelangten, "zu früh" für ihre Zeit waren,<sup>16</sup> verwundert im Wilhelminischen Deutschland nicht, dessen Gründerzeitmentalität der homosexuellen Minderheit eher Ressentiments bereitete ...

<sup>10</sup> Herbert Jhering charakterisiert 1913 in der "Schaubühne" deren Funktion: "Drei Herumtreiber [...], den Personen und der Handlung nicht verpflichtet, können gerade deshalb die Ströme der unausgesprochenen Handlung auffangen und ins Kosmische hinüberleiten." (Zitiert nach Lasker-Schüler: Die Wupper. Kommentar, S.92f).

<sup>11</sup> Vgl. Lasker-Schüler: Die Wupper. Kommentar, S.158

<sup>12</sup> Die beiden anderen Individuen nennen sich der "gläserne Amadeus", der an der Wahnvorstellung leidet, sein Herz sei gebrochen und "Pendelfrederech", ein Exhibitionist, der mit offenem Hosenstall auftritt.

<sup>13</sup> Bei einer Rauferei, bei der Anna der Arm verrenkt wird - als Rache für gehässige Verleumdungen "schreit" er/sie "furchtbar grell auf" und ergeht sich in "kreischendem Jammern und Heulen" (S.14). Vgl. auch: "Lange Anna wimmert wie ein Weib" / "Lange Anna quietscht leise Frederich ins Ohr", "quietscht höhnisch auf" (S.74).

<sup>14</sup> Ebenso eine Umschmeichelung seines/ihrer Kumpanen Amadeus, um aus ihm Geld herauszulocken: Lange Anna (schmeichlerisch zu Amadeus): Ich bin doch immer mit dich gegangen, un nun sprichst de so. (Stößt ihn mit der Schulter vertraulich an.) Es hat wohl lang nicht geklirrt in dein zimperlich Herz? (S.32).

<sup>15</sup> Vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.806. 1932 wird die Autorin für ihr Gesamtschaffen von Erich Ziegel nochmals mit dem Kleistpreis ausgezeichnet. Vgl. Semdner, Helmut (Hrsg.): Der Kleist-Preis 1912-1932. Eine Dokumentation. Berlin: Erich Schmidt 1968, S.126.

<sup>16</sup> Jedenfalls urteilt Herbert Jhering 1927 derart über die **Wupper** (Jhering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Band 2: 1924-1929. Berlin: Aufbau 1959, S.285).

## 2.2 ÖFFENTLICHES ÄRGERNIS BEISCHLAFTÄHNLICHER HANDLUNGEN: Conträrsexualität im Kaiserreich

Im Rahmen der deutschen Reichsgründung 1871 waren in Form des Paragraphen 175 Strafrechtsbestimmungen gegen männliche Homosexualität aus dem preußischen Recht in das Reichs-Strafgesetzbuch mit der Begründung eingeführt worden, eine Kriminalisierung von Homosexualität würde dem "Rechtsbewußtsein des Volkes" entsprechen. Damit wurde in einigen Ländern des Reiches Homosexualität unter Strafe gestellt, in denen sie zuvor seit Anfang des 19. Jahrhunderts straffrei gewesen war.<sup>17</sup> Der Paragraph bestimmte:

"Die widernatürliche Unzucht, welche zwischen Personen männlichen Geschlechts oder von Menschen mit Tieren begangen wird, ist mit Gefängnis zu bestrafen; auch kann auf Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte erkannt werden."<sup>18</sup>

Unter "widernatürlicher Unzucht" wurden sogenannte "beischlafähnliche Handlungen" (Oral-, Anal- und Schenkelverkehr) verstanden. Insofern war eine Beweisführung lediglich durch die Beobachtung intimer Details möglich; daher kamen die meisten Verhaftungen aufgrund sexueller Denunziation oder Aussagen von Beschattern zustande. Darüberhinaus wirkte sich die Gesetzgebung auf das Zivilrecht, insbesondere das Erb- und Scheidungsrecht, aus; Homosexualität wurde nicht selten als Entmündigungsgrund benutzt. Vorrangiges Problem im Zusammenhang mit dem Strafrecht war die Erpreßbarkeit. Dieses Umfeld verursachte ein ständiges unfreies Leben, unsicheres Selbstwertgefühl und Vereinzelung der Betroffenen, wenn auch de facto die Zahl der Verurteilungen pro Jahr "nur" bei 600 lag.<sup>19</sup>

Im 19. Jahrhundert war parallel dazu allerdings eine schrittweise Auflösung jahrhundertelanger Tabuisierung bewirkt worden. Erstmals wurden Diskurse über Sexualität und damit auch Homosexualität geführt. Diese Veränderung hatte allerdings auch negative Folgen: Ansatzweise fanden Homosexuelle zu einer Identität und Formulierungen eigener Standpunkte; durch die im bürgerlichen Werteschema verstärkte ideologische Bedeutung der Institutionen Ehe und Familie, die auf einem krassen Gegensatz der Geschlechtscharaktere basierte, erschien die Normwidrigkeit sexueller Varianten jedoch gleichsam verschärft, zumal in diesem

---

<sup>17</sup> Unter dem Einfluß des Napoleonischen Gesetzbuches Code Pénal (1810), in dem Homosexualität - ausgenommen öffentliche, gewaltsame und an Jugendlichen vorgenommene Handlungen - nicht mehr strafbar war, wurde in den meisten deutschen Kleinstaaten die Strafbarkeit von Homosexualität abgeschafft, vgl. Eissler, Wilfried U.: Arbeiterparteien und Homosexuellenfrage. Zur Sexualpolitik von SPD und KPD in der Weimarer Republik. (=Sozialwissenschaftliche Studien zur Homosexualität. Hrsg. von Rüdiger Lautmann. Band 1). Berlin: rosa Winkel 1980, S.52.

<sup>18</sup> Zitiert nach Eissler, S.53. Weibliche Homosexualität stand nicht unter Strafe, was nicht in größerer Toleranz, sondern in Miß- bzw. Nichtachtung von Frauen und insbesondere weiblicher autonomer Sexualität begründet ist.

<sup>19</sup> Vgl. bes. Hirschfeld, Magnus: Von einst bis jetzt, S. 23-37, 75-77, 117f, Vgl. Stümke, Hans-Georg: Homosexuelle in Deutschland. Eine politische Geschichte. München: Beck 1989, S.26.

Rahmen der Kategorisierungen das Phänomen überhaupt erst "erfunden" wurde, um es zu domestizieren.<sup>20</sup>

Nach jahrhundertelanger Vorherrschaft der Kirchenlehre, die Homosexuelle als "der gesunden Lehre zuwider" diffamiert,<sup>21</sup> wandelte sich die Auffassung seit dem 18. Jahrhundert. Der Schwerpunkt verschob sich: Aus der Todsünde wurde ein kriminelles Delikt; infolge der Expansion der Medizin im Laufe des 19. Jahrhunderts "das" homosexuelle Individuum entdeckt. Anfang des 20. Jahrhunderts überwog die Tendenz, Homosexualität als körperliche Krankheit zu betrachten, wobei häufig willkürliche Fallbeispiele Scheinbeweise lieferten, homosexueller Verkehr führe zwangsweise zu körperlichen Mißbildungen.<sup>22</sup>

Infolge der Loslösung der Sexualpsychiatrie von der Allgemeinmedizin seit Mitte des 19. Jahrhunderts trat die Frage nach den Ursachen in den Vordergrund, wobei der Hauptdiskussionsgegenstand war, ob Homosexualität angeboren oder erworben sei, eine Frage, von deren Beantwortung maßgeblich die von vielen Ärzten angestrebte Heilbarkeit abhing. Als Heilungsmethoden wurden von einigen Medizinern neben Hypnosen, Hormontherapien sowie verordneten Bordellbesuchen Gehirnoperationen und Kastrationen empfohlen. Allerdings räumten zunehmend relativ progressive Psychiater ein, Homosexualität sei eine angeborene Neigung bzw. "nur" ein aufgrund von "Degeneration" auftretendes harmloses Symptom. Sigmund Freud schloß eine "Heilbarkeit" sogar aus und kritisierte die gesellschaftliche Unterdrückung, da viele Krankheiten und Neurosen erst durch diese hervorgerufen würden, ging jedoch teilweise von einer Entwicklungsstörung in der Kindheit - z.B. eine "zu enge" Mutterbindung und daraus abgeleiteten Narzißmus aus, wobei die Mutterbindung zum festen Erklärungsmuster der weiteren Jahrzehnte wurde.<sup>23</sup>

Die Vorurteile basierten vorrangig auf zwei theoretischen Zweigen: Nach der Verfallstheorie schadet Homosexualität dem Staat mittelbar, indem sie zu Sittenverderbnis führe; daran machten sich Vorurteile fest, die Homosexuelle als kriminell und maßlos klassifizierten; immer wieder wurde Homosexualität auch als Verfallserscheinung einer untergehenden Epoche angesehen.<sup>24</sup> Der Entartungstheorie zufolge ist Homosexualität ein Symptom einer

<sup>20</sup> Vgl. zu diesem Mechanismus Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Band 1: Der Wille zum Wissen. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. 4.Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 1991, im wesentlichen die Kapitel "Die Einpflanzung von Perversionen" (S.50-66) und "Scientia sexualis" (S.51-67).

<sup>21</sup> Vgl. Deschner, Karl-Heinz: Das Kreuz mit der Kirche. Eine Sexualgeschichte des Christentums. München: Heyne 1977, S.67, 312f.

<sup>22</sup> Vgl. Müller, Klaus: Aber in meinem Herzen sprach eine Stimme so laut. Homosexuelle Autobiographien und medizinische Pathographien im neunzehnten Jahrhundert. (=Homosexualität und Literatur. Band 4). Berlin: rosa Winkel 1991, S.95, 106f; Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.174.

<sup>23</sup> Vgl. Müller, S.143f, 294-298. Auch Hirschfeld konstatiert die Häufigkeit enger Mutterbindungen, interpretiert diese jedoch nicht als Ursache, sondern als Folge von Homosexualität (vgl. Hirschfeld, Magnus: Geschlechtsverirrungen. Flensburg: Carl Stephenson 1986, S.190, 202f).

<sup>24</sup> Vgl. Eissler, S.17; Bleibtreu-Ehrenberg, Gisela: Homosexualität. Die Geschichte eines Vorurteils. Frankfurt/M.: Fischer 1981, S.324-328; Müller, S.98.

Geisteskrankheit, die meist mit körperlichen Mißbildungen einhergeht. Homosexuelle seien demnach zudem entscheidungsschwach, feige bzw. Triebtäter; Homosexualität führe zu einer Zerrüttung des Charakters sowie zu organischer Anormalität und Geschlechtskrankheiten. Das Hauptinteresse Homosexueller sei auf die sexuelle Komponente gerichtet, wofür vor allem die Analfixierung spreche.<sup>25</sup>

Häufig wurde Homosexualität als Ersatzhandlung für Heterosexualität,<sup>26</sup> auch als Handlung aus Übersättigung vor Heterosexualität angesehen, demzufolge würden Homosexuelle ihre Partner wie Frauen behandeln; das Interesse sei nur auf junge Männer gerichtet.<sup>27</sup> In diesem Zusammenhang wurden Prinzipien des heterosexuell ausgerichteten bürgerlichen Werteschemas in Form konstruierter Kontraste jung-alt bzw. aktiv-passiv übertragen, um somit das perverse Element von Homosexualität zu belegen.<sup>28</sup> Infolge des Klischees, Homosexuelle seien nur an ungleichwertigen Beziehungen interessiert und auf Sexualität fixiert, wurden ihnen Beziehungs- und Liebesfähigkeit abgesprochen.<sup>29</sup> Neben derartigen Sichtweisen nimmt sich die gängige Vorstellung der Femininität Homosexueller, die von diesen als subversive Selbstbenennung auch übernommen wurde,<sup>30</sup> harmlos aus.<sup>31</sup>

Der Pathologisierung von Homosexualität haftete bei aller Begrenztheit eine progressive Komponente an: In einer Gesellschaft, die nicht die Forderung nach einer freien Selbstentfaltung zur Maxime hatte und Homosexualität häufig als persönliche Verfehlung betrachtete, konnte dieses Außenseitertum nur durch die Behauptung einer konstitutionellen, unausweichlichen Existentialität emanzipiert werden; eine Argumentation für ein intentionelles, auf freier Willensentscheidung beruhendes Außenseitertum hätte keinen Erfolg haben können.<sup>32</sup>

Auch in der Arbeit der frühen Homosexuellenbewegungen fällt auf, daß der Kampf gegen Unterdrückung zunächst unter Betonung einer konstitutionellen Anlage auf der wissenschaftlichen Ebene geführt wurde:

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts engagierten sich Betroffene selbst für eine Gleichberechtigung. 1864 vertrat Karl-Heinz Ulrichs in seinem Buch "Das Rätsel der mann-männlichen Liebe" die These, daß Homosexualität latent in jedem Menschen vorhanden sei und bei

<sup>25</sup> Vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.149; Eissler, S.17, 23; Bleibtreu-Ehrenberg, S.328-336; Müller, S.91, Derks, S.42, 157. Zu literarischen Parallelen vgl. Derks, S.84.

<sup>26</sup> Vgl. Müller, S.98.

<sup>27</sup> Vgl. Eissler, S.25; Derks, S.158.

<sup>28</sup> Vgl. Müller, S.95; Hirschfeld: Geschlechtsverirrungen, S.177f.

<sup>29</sup> Zumindest spricht für diese Vorurteile, daß Hirschfeld immer wieder die Liebesfähigkeit betont verteidigt, vgl. z.B. Hirschfeld: Geschlechtsverirrungen, S.189f.

<sup>30</sup> Bereits in der homosexuellen Subkultur der Jahrhundertwende war es gang und gäbe, sich gegenseitig mit Frauennamen zu benennen, vgl. Hirschfeld, Magnus: Berlins Drittes Geschlecht. Mit einem Anhang: Paul Näcke: Ein Besuch bei den Homosexuellen in Berlin. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Manfred Herzer. Berlin: rosa Winkel 1991, S.82-88.

<sup>31</sup> Vgl. zu diesem Klischee Hirschfeld: Geschlechtsverirrungen, S.180, Müller, S.147..

<sup>32</sup> Begrifflichkeiten des "intentionellen" und "existentiellen" Außenseitertums nach Mayer, S.15f.

manifest Homosexuellen (von ihm in Analogie zu der mythologischen Gestalt der "Venus urania"<sup>33</sup> "Urnige" oder "Uranier" genannt) lediglich stärker zum Ausdruck komme, da sich eine weibliche Seele in einen männlichen Körper verirrt habe und forderte als erster einen offensiven Kampf.<sup>34</sup>

Der erste, dessen Arbeit eine beachtliche Breitenwirkung erzielte, war der Nervenarzt Magnus Hirschfeld (1868-1935).<sup>35</sup> Um das Angeborenssein von Homosexualität nachzuweisen, führte er Ulrichs Thesen weiter und popularisierte das Modell "sexueller Zwischenstufen", demzufolge es unzählige sexuelle Varianten zwischen den theoretisch angenommenen Gebilden Vollfrau und Vollmann gäbe, deren Übergänge dermaßen fließend seien, daß sich keine Einteilung in gesundes oder krankhaftes Sexualverhalten vornehmen lasse. Deziidiert entlarvte er Krankheiten Homosexueller als Folge gesellschaftlicher Unterdrückung.<sup>36</sup> Davon ausgehend entwickelte er ein Therapiekonzept, Betroffene dazu zu führen, ihre Homosexualität positiv zu akzeptieren und dadurch zum Widerstand gegen die diskriminierende Umwelt zu befähigen.

Seine Theorien sind von taktischen Überlegungen geprägt, die den Kampf gegen das Strafrecht als primäres Anliegen haben und waren insofern auch unter Homosexuellen umstritten, insbesondere sein Versuch einer Beweisführung andersgearteter körperlicher Beschaffenheit, der sich vor allem an der Annahme physischer und psychischer weiblicher Ei-

---

<sup>33</sup> Die Begrifflichkeit des "Urnings" orientiert sich an dem Gott Uranus, vgl. Derks, S.122. Ulrichs orientiert sich an der Rede des Paunius in Platons **Symposion**, derzufolge es zwei Göttinnen Aphrodite gebe: Die jüngere, irdische, Tochter des Zeus und die ältere, mütterlose, Tochter des Uranus, die "schaumgeborene", gezeugt aus den von seinem Sohn Kronos abgeschnittenen und ins Meer geworfenen Geschlechtsteilen. Diese "himmlische" Venus Urania ist im Gegensatz zu der für die der körperlichen, sowohl auf Frauen als auch auf Knaben gerichtete "Allerweltsaphrodite", nur für die - entkörperlichte - "Knabenliebe" zuständig, vgl. Platon: Sämtliche Dialoge. In Verbindung mit Kurt Hildebrandt, Constantin Ritter und Gustav Schneider hrsg. von Otto Apelt. Band 3. [Nachdruck]. Hamburg: Felix Meiner 1993, Das Gastmahl, S.13-15. Bereits F.W.B. von Ramdohrs verwendet diese Assoziation in der Abhandlung "Venus Urania" von 1798, eine der frühen Schriften zur Homoerotik (zu deren Bedeutung vgl. Derks, S.379-392).

<sup>34</sup> "Als Urnige sollen und müssen wir auftreten. Nur dann erobern wir uns in der menschlichen Gesellschaft Boden unter den Füßen, sonst niemals" (zitiert nach: Baumgardt, Manfred: Berlin, ein Zentrum der entstehenden Sexualwissenschaft und die Vorläufer der Homosexuellen-Bewegung. In: Eldorado (S.13-16), S.14). Ulrich Hoeßli stellte bereits in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts die Theorie auf, daß es neben rein männlichen und weiblichen ein drittes, "mannweibliches" Wesen gäbe, auch als "Drittes Geschlecht" bezeichnet; die Exklusivität dieser Anschauung bestätigte das Außenseitertum letztlich jedoch (Vgl. Müller, S.74-78).

<sup>35</sup> Die Ausführungen folgen: Herzer, Manfred/Steakley, James: Nachwort der Herausgeber. In Hirschfeld: Von einst bis jetzt (S.201-213), vgl. bes. S.204f.

<sup>36</sup> "Die Homosexuellen leiden nicht an der Homosexualität, sondern an ihrer unrichtigen Beurteilung durch sich und andere. Die dauernde ängstliche Geheimhaltung eines angeborenen Zustandes, dessen Existenz man fälschlich als Sünde [...] oder Geisteskrankheit auffaßt, die drückenden Gewissensqualen [...], die stete Furcht vor Entdeckung, vor Erpressern, vor Verhaftung, gerichtlicher Bestrafung, Verlust der sozialen Stellung und der Achtung seitens der Familie und der Mitmenschen müssen auch die stärksten Nerven ruinieren" (Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.49f).

genschaften festmachte.<sup>37</sup> Kritik wurde an seiner stark biologistische fundierten Theorie geübt, die soziologische und psychoanalytische Komponenten vernachlässigte.

Neben Elitarismen muten auch seine Anforderungen merkwürdig an, Homosexuelle seien der Gesellschaft eine Ersatzhandlung schuldig "für ihre physische Unfruchtbarkeit",<sup>38</sup> was freilich als Gegenantwort auf einen derartigen Vorwurf zu werten ist. Auch die häufig gezwungen wirkenden Rechtfertigungen sind hierdurch erklärbar,<sup>39</sup> ebenso seine Auslegung, Homosexuelle könnten "trotz aller gegenteiligen Bemühungen nur für das eigene Geschlecht erotisch empfinden",<sup>40</sup> die Homosexualität in die Nähe eines unerwünschten Schicksalszwangs rückt.

1897 gründete Hirschfeld das "Wissenschaftlich-humanitäre-Komitee" (WhK), das nicht nur die erste, sondern auch auf nationaler und internationaler Ebene die einfluß- und erfolgreichste homosexuelle Bürgerrechtsbewegung ihrer Zeit war. Die wichtigsten Mitarbeiter dieser Organisation waren Kurt Hiller und Max Hodann, zudem Frank Wedekinds Bruder Donald.<sup>41</sup>

Um einen breiten Personenkreis anzusprechen, wurde ein möglichst unverfänglicher Name gewählt. In der Tat konnten viele heterosexuelle Mitglieder geworben werden, die erhoffte Unterstützung einflußreicher und finanzkräftiger Homosexueller blieb jedoch aus.<sup>42</sup> Hauptaufgabengebiete des WhK waren Öffentlichkeitsarbeit und Aufklärung über die quantitative Existenz Homosexueller auf der Argumentationsgrundlage "sichergestellter Forschungsergebnisse"<sup>43</sup>, Auflösung des Vereinsamungs- und Vereinzelungsgefühls vieler Betroffener<sup>44</sup> sowie Hilfe für in Not geratene Homosexuelle. Von 1899 bis 1923 gab das WhK die "Jahrbücher für sexuelle Zwischenstufen" heraus, die primär wissenschaftlichen Anspruch hatten. Zusätzlich arbeitete die Organisation eng mit dem Berliner Homosexuellendezernat zusammen, wobei sich als hilfreich erwies, daß dieses zu Anfang des Jahrhunderts mit dem Erpresserdezernat zusammengelegt worden war, was viele Kriminologen auf den

---

<sup>37</sup> Das gleiche gilt für seine Terminologie der "Mißbildung" anstelle des Krankheitsbegriffs und seine Auffassung, Homosexualität sei, um einer Degeneration vorzubeugen, den Menschen angeboren, die von Natur aus keine gesunden Nachkommen zeugen könnten. Vorwürfe erfuhr er auch in seiner Tätigkeit als Gerichtsgutachter, in der er häufig am Rande des Krankheitsbegriffs operierte, die einzige Möglichkeit, um einen Freispruch angeklagter Homosexueller - zumeist wegen Unzurechnungsfähigkeit - zu erreichen. Vgl. ebd., S.17-19.

<sup>38</sup> Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.74.

<sup>39</sup> So kritisierte z.B. Leo Berg, ein Freund Hirschfelds, 1906: "Wer schon nicht so ist wie alle Welt, der muß wenigstens die Ausrede haben, daß er nichts dafür könne, daß ihm diese Anlage mitgeboren und nicht wegzukurieren sei. Aber das ist ja eben das Zeichen der Unfreiheit unserer Gesellschaft [...], daß solche Beweise überhaupt nötig sind. Daß der Mensch sein eigen, und mit seinem Körper machen kann, was er will, ist oder sollte der oberste Grundsatz jeder freien Gesellschaft sein" (Zitiert nach Herzer/Steakley, S.204).

<sup>40</sup> Zitiert nach Eissler, S.32.

<sup>41</sup> Frank Wedekind informierte sich durch den Kontakt zu seinem Bruder auch eingehend über das homosexuelle Milieu (vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.39, 43).

<sup>42</sup> Vgl. Stümke, S.78.

<sup>43</sup> Vgl. Gründungserklärung des WhK, Wortlaut in: Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.47.

<sup>44</sup> Diese Aktionen hatten nicht nur externe, sondern auch interne Zielsetzungen, die Homosexuellen selbst davon zu überzeugen, daß sie keine Einzelfälle seien, was in der Tat auch Erfolg zeigte, vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.8, S.11).

Zusammenhang zwischen der Strafbarkeit von Homosexualität und dem daraus erwachsenden Erpressertum aufmerksam machte.<sup>45</sup>

Die Erfolge und Grenzen der Homosexuellenbewegung zeigen sich paradigmatisch in ihrem primären Ziel, dem Kampf gegen den Paragraphen 175. Hierfür entwarf das WhK 1897 eine Petition, die bis 1914 bereits 3000 Unterschriften zählte und in der Weimarer Republik beständig erweitert wurde.<sup>46</sup> Unterstützt wurde diese unter anderem von zahlreichen Literaten und Persönlichkeiten des Theaternilieus.<sup>47</sup> Die Petition argumentierte auf wissenschaftlicher Grundlage und betonte die Straffreiheit in anderen Ländern sowie die sozialen Folgen. Die vorrangige Forderung war die der Gleichstellung heterosexueller und homosexueller Akte, außer:

"wenn sie unter Anwendung von Gewalt, wenn sie an Personen unter 16 Jahren, oder wenn sie in einer 'öffentliches Ärgernis' erregenden Weise [...] vollzogen werden."

Gerade letztere Einschränkung zeigt die Taktik eines schrittweisen Vorgehens, indem einige Punkte unangegriffen belassen wurden. Diese realpolitische Orientierung zeigt sich auch in der Argumentationsweise, etwa wenn die sexuelle Komponente relativiert wird, indem auf die Seltenheit des das moralische Bewußtsein schockierenden Anal- und Oralverkehrs hingewiesen wird:

"[...] der coitus analis und oralis [ist] im conträrsexuellen Verkehr verhältnismäßig selten, jedenfalls nicht verbreiteter [...] als im normalgeschlechtlichen."

Dieses Merkmal ist allerdings vor dem Hintergrund konservativer Argumentationen, die eine Reduzierung von Homosexualität auf die sexuelle Ebene enthielten, verständlich. Außerdem kann diese Taktik als bewußte Irreführung des Gesetzgebers zu werten sein, um z.B. Razzien

<sup>45</sup> Einige Dezernatleiter setzten sich vehement für die Abschaffung des Paragraphen 175 ein mit der Begründung, daß dieser nur Erpressern nützlich sei (vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.23-37).

<sup>46</sup> "Petition an die gesetzgebenden Körperschaften des deutschen Reiches behufs Abänderung des § 175 des R.-Str.-G.-B. und die sich daran anschliessenden Reichstags-Verhandlungen." Abdruck in: Selbstbestimmt schwul - § 175 ersatzlos streichen. Hrsg. von DIE GRÜNEN im Bundestag. Bonn: Selbstverlag 1989, S.70-72. Die folgenden Zitate sind diesem Abdruck entnommen.

<sup>47</sup> Die Schriftsteller Ernst Barlach, Hermann von Boetticher, Max Brod, Dietzenschmidt, Herbert Eulenberg, Hanns Heinz Ewers, Hans Franck, Leonard Frank, Walter Hasenclever, Gerhart Hauptmann, Walter Hasenclever, Hermann Hesse, Rolf Lauckner, Rudolf Leonhard, Heinrich und Thomas Mann, Wilhelm Schmidtbonn, Eduard Stucken, Karl Vollmoeller, Franz Werfel, Otto Zarek, Paul Zech, Stefan Zweig; die Verleger Paul Cassirer, Samuel Fischer, Gustav Kiepenheuer, Kurt Wolff; der Künstler George Grosz, die Regisseure und Theaterleiter Victor Barnowsky, Otto Falckenberg, Gustav Hartung, Arthur Holitscher, Leopold Jessner, Carl Meinhard, Richard Weichert, Erich Ziegel; die SchauspielerInnen Max Pallenberg, Fritz Kortner, Hanns Heinrich von Twardowsky und Gertrud Eysoldt und die Theaterkritiker Oscar Bie, Alfred Döblin, Emil Faktor, Stefan Großmann, Siegfried Jacobsohn, Herbert Jhering, Max Jordan, Alfred Kerr, wobei sich Kerr auch durch Artikel bzw. öffentliche Reden für die Arbeit des WhK einsetzte (Vgl. u.a. Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen. Hrsg. von: Wissenschaftlich-humanitäres Komitee. 14., 23.Jg. (1923). Leipzig: Max Spohr, S.237 [im folgenden JfsZ]; Mitteilungen des WhK 1926-33. Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung hg. von Friedemann Pfäfflin. Hamburg: C. Bell 1985, S.42f, XVII [im folgenden unter der Abkürzung MdWhK].

vorzubeugen. Ebenso zeugt die Begründung, der Paragraph würde "einer höchst verwerflichen männlichen Prostitution" Vorschub leisten, von der Intention, dem Vorurteil der Kriminalisierung durch Abgrenzung von sozial zweifelhaften Milieus entgegenzutreten. Zur Rechtfertigung von Homosexualität wird angeführt, daß auch Menschen "von höchster geistiger Bedeutung" homosexuell waren.

Als Konkurrenzvereinigung wurde 1903 die "Gemeinschaft der Eigenen" (GdE) gegründet, eine Art Privatinitiative des Journalisten, Schriftstellers und Verlegers Adolf Brand, des Herausgebers der Zeitschrift "Der Eigene". Das Vereinsorgan (seit 1896) war die erste homosexuelle Zeitschrift und legte den Grundstein für eine weitere auf das Thema spezialisierte Publizistik.<sup>48</sup> Im Gegensatz zum WhK bleibt die GdE elitär konservativ ausgerichtet, Ziel ist auf der Grundlage einer individualistischen Ethik das Schaffen einer rein männlichen, vorwiegend frauenfeindlichen Kultur.<sup>49</sup> Zudem werden von diesem Verband - ausgehend von der Annahme einer grundsätzlichen Bisexualität - sich ausschließlich homosexuell betätigende Männer als "Kümmerlinge der Natur" diffamiert.<sup>50</sup> Die Propagierung des Ideals der Knabenliebe, auch "Lieblingsminne", zeigt sich von entsexualisierenden Tendenzen gekennzeichnet - eine häufige Trennung in der Argumentation pro Homosexualität in reine, positiv verstandene Liebe und sinnliche, als negativ begriffene.<sup>51</sup>:

"Denn sie fügt [keinem] anderen Schaden zu. Das ergibt sich schon daraus, daß [...] es sich bei ihr nicht um die allerprimitivsten sexuellen Dinge handelt [...]."<sup>52</sup>

Neben gewissen Erfolgen weist die erste Phase der Homosexuellenbewegung allerdings auch entscheidende Rückschläge auf: Nicht nur gelingt die Reform des § 175 nicht, auch wirken sich Skandale, allen voran die Eulenburg-Affäre 1907,<sup>53</sup> negativ auf die öffentliche Meinung aus.

---

<sup>48</sup> Vgl. Hohmann, Joachim S.: Der heimliche Sexus. Homosexuelle Belletristik in Deutschland von 1900 bis heute. 2.Auflage. Berlin: Foerster 1982, S.250.

<sup>49</sup> Zeugnis hierfür gibt u.a. der Untertitel einer von Brand herausgegebenen Zeitschrift "Freundschaft und Freiheit": "Ein Blatt für Männerrechte gegen Spießbürgermoral, Pfaffenherrschaft und Weiberwirtschaft".

<sup>50</sup> Vgl. Hohmann, S.254; Baumgardt, Manfred: Die Homosexuellen-Bewegung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. In: Eldorado (S.17-27), S.23-27.

<sup>51</sup> Seinen Ursprung hat dieses Bild auch bereits in Platons **Symposium**, vgl. Platon, S.14. Zu entsprechenden Ausformungen in der Theoriebildung des 19.Jahrhunderts vgl. Müller, S.96.

<sup>52</sup> Adolf Brand in "Freundesliebe als Kulturfaktor", zitiert nach Baumgardt: Die Homosexuellen-Bewegung, S.24.

<sup>53</sup> Näheres vgl. Kapitel 4.2.4.



2.3 VAGER GEFÜHLSQUARK ODER:  
WO BLEIBT DER HOMOSEXUELLE ROMAN?  
Anmerkungen zur Tradition der Literarisierung von Homosexualität

Niederschlag fand das Interesse am Thema Homosexualität auch zunehmend im belletristischen Bereich; seit ca. 1900 stieg die Anzahl der literarischen Werke sogar in verstärktem Maße an.<sup>54</sup> Bezüglich der Verbreitung verbesserten sich die Voraussetzungen zunehmend: So gründeten Max Spohr,<sup>55</sup> Adolf Brand und Friedrich Radszuweit auf (homo)sexuelle Thematik spezialisierte Verlage, die sich teilweise sogar einträglich entwickelten.<sup>56</sup>

Waren es zuvor Randnotizen zum Thema mann männlichen Begehrens, so wurde seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von einigen Autoren auch in der Belletristik das homosexuelle Individuum konstituiert; prominentes Beispiel dieser Anfänge ist das Werk August Graf von Platens.<sup>57</sup> In Zusammenhang mit der Dominanz der Berichte von Fallbeispielen in der medizinischen Literatur ist auch die Belletristik der Zeit häufig von (auto)biographischem Charakter geprägt und weist Züge der Bekenntnisliteratur auf. Vor allem als Beschreibungen der "Wahrheit" gekennzeichnete Werke - zumal zur Unterstützung medizinischer Theorien - boten die Möglichkeit, das Thema relativ deutlich zu benennen. Daneben gab es eine Anzahl trivialer Werke, die nicht das breite Publikum erreichten; Werke der "hohen" Literatur näherten sich dem Gegenstand zunächst meist vorsichtig.<sup>58</sup>

Im folgenden sollen exemplarisch einige Charakteristika der Literarisierung von Homosexualität vor 1918 herausgestellt werden:<sup>59</sup>

Die Handlungen der meisten Werke zeigen ein Standardschema, in dem sich eine homosexuelle Figur in einen Heterosexuellen verliebt, eine glückliche Vereinigung insofern versagt bleibt. Die Gefühle als Tatsache werden somit anerkannt, das Vorurteil, daß es zwischen Männern keine sinnvollen Partnerschaften geben könne, allerdings bestätigt.<sup>60</sup> Die entgegen

<sup>54</sup> Hirschfeld spricht für das Jahr 1907 von einer "literarischen Hochflut" einer von ihm seit ca. 1895 angenommenen steigenden Tendenz. Im "Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen" erschien regelmäßig eine Bibliographie, die sich bereits 1905 auf die Hälfte eines Bandes erstreckte (vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.71).

<sup>55</sup> Mitbegründer des WhK, vgl. Müller, S.271.

<sup>56</sup> Vgl. Hohmann, S.250, 254f.

<sup>57</sup> Vgl. hierzu Derks, S.479-613; Heck, Werner: August von Platen: "Tristan". Ein Gedicht und seine (Be)Deutung. In Forum Homosexualität und Literatur. 11/1991 (S.5-52).

<sup>58</sup> Vgl. Müller, S.155f, 178, 272.

<sup>59</sup> Die Darstellung orientiert sich vorwiegend an den Untersuchungen von Derks und Müller. Stichhaltige Aussagen lassen sich nicht vornehmen, da die Belletristik nach 1850 bislang nicht systematisch untersucht worden ist.

<sup>60</sup> So in Paul Heyses **David und Jonathan** (1882). Eine ausführliche Analyse bietet Derks, S.628-635. Campe deutet dies allgemein so und führt als zusätzlichen Beleg Alexander von Sternbergs **Jena und Leipzig** (1844) an (Campe, Joachim: Andere Lieben - Homosexualität in der deutschen Literatur. Frankfurt: Suhrkamp 1988, S.189-191). Aufgrund der selektiven Auswahl ist die These allerdings genausowenig wie die ähnliche Mayers als

diesem Bild seltener - vor allem in der Trivilliteratur - geschilderten ausgelebten Beziehungen folgen der Prämisse, die Hans Mayer als Leitmotiv homosexueller Literatur benannt hat: "dieser Eros kennt das Morgen nicht: die erotische Praxis wird hier mit Notwendigkeit zum Stationenstück."<sup>61</sup> Zudem konstatiert Mayer, homosexuelle Beziehungen hätten keine "Vergangenheit".<sup>62</sup> Die literarischen Werke des 19. Jahrhunderts sind häufig von einer Sublimierung von Homosexualität zur unbedingten Liebe zum Schönen unter Ausklammerung des sexuellen Moments oder sogar der Prämisse sexuellen Verzichts geprägt,<sup>63</sup> eine Tendenz, die noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts im Ideal der "übergeschlechtlichen Liebe" im Werk Stefan Georges fortwirkt.<sup>64</sup> Eine Komponente allerdings wurde seit der Jahrhundertwende mit relativer Selbstverständlichkeit dargestellt: Die erotische Faszination zweier Halbwüchsiger untereinander, wie sie z.B. in Musils **Die Verwirrungen des Zöglings Törleß** und Hesses **Unterm Rad** (beide 1906) gestaltet ist, wenn auch nicht mit der Unbefangenheit Wedekinds und unter dem Postulat einer zu überwindenden Pubertäterscheinung. Dieses Merkmal kann unter anderem aus den moralischen Beschränkungen der Zeit heraus verstanden werden. Liebe zwischen Jugendlichen wirkt weniger endgültig als zwischen Erwachsenen, die gesellschaftlichen Normen wurden so in geringerem Maße angetastet.<sup>65</sup>

Typische *Perspektive* der meisten Werke ist der Verzicht: Homosexuelle Gefühle werden sublimiert in eine Nutzbarmachung für die bürgerliche Gesellschaft, oft in Form künstlerischer Leistungen, oder es erfolgt eine Wiedereingliederung durch Unterdrückung unmännlicher Züge, deren Ergebnis häufig eine Vernunfttheirat ist.<sup>66</sup> Dieses Modell findet sich etwa in **Jena und Sedan** (1844) von Alexander von Sternberg und **David und Jonathan** (1882) von Paul Heyse. Häufig fungieren die Figuren als Verlierer und eine Selbstverwirklichung findet nur im Rahmen einer Überwindung ihrer Neigungen statt. Das Motiv des Selbstmords oder einer anderen Todesart ist auffallend häufig, oftmals zum Todesrausch umstilisiert.<sup>67</sup> Eine Kritik an diesem

---

unbedingt stichhaltig anzusehen; eine Wahrscheinlichkeit kann allerdings gerade im Hinblick der Untersuchungsergebnisse dieser Arbeit nicht ausgeschlossen werden.

<sup>61</sup> Mayer, S.291. Mayer unterläßt allerdings, eine solche "Notwendigkeit" zu hinterfragen.

<sup>62</sup> Ebd., S.266.

<sup>63</sup> Vgl. Müller, S.181. Zu beachten sind hier Zensurgründe und die Annahme einer bewußten Entsexualisierung zur Irreführung vor dem Hintergrund der bestehenden Strafbarkeit, vgl. Kapitel 2.2.

<sup>64</sup> Vgl. Keilson-Lauritz, Marita: Von der Liebe die Freundschaft heißt. Zur Homoerotik im Werk Stefan Georges. (=Homosexualität und Literatur. Band 2). Berlin: rosa Winkel 1987, S.144.

<sup>65</sup> Mayer begründet dieses Merkmal aus einem von ihm konstruierten "ästhetischen Erotismus" damit, daß eine "erotische Beziehung zwischen Männern als grundsätzlich ephemere gelten muß" (Mayer, S.266), was jedoch wie die Feststellung des "Eros" der das "Morgen" nicht kennt unreflektiert bleibt und ohne gesellschaftskritischen Bezug als nicht schlüssig erscheint.

<sup>66</sup> Auch in der Realität war dies ein häufiger Ausweg, vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.75f; Müller, S.250.

<sup>67</sup> Vgl. Bohn, Rainer: Exklusivität und Exotismus - Schwule Literatur zwischen Novemberrevolution und Faschismus. In: Dokumentation der Vortragsreihe "Homosexualität und Wissenschaft". Hrsg. von: Schwulenreferat im AstA der FU Berlin. Berlin: rosa Winkel 1985

Schema deutet sich in Werken gegen Ende des Jahrhunderts an, so in Adolf von Wildbrandts Roman **Fridolins heimliche Ehe** (1876), der - wenn auch ohne sexuelle Erfüllung - als Perspektive eine Beziehung zweier Männer bietet, überdies Ulrichs Thesen argumentativ in die Erzählung einbaut und den bisexuellen Helden als vergleichsweise selbstbewußt erscheinen läßt.<sup>68</sup> Die Tendenz, die sich nun verstärkt bemerkbar macht, intendiert als Lösung nicht mehr die Unterdrückung, sondern das Eingeständnis der einmal entdeckten Homosexualität, ohne dabei als Perspektive die Selbstverwirklichung einer homosexuellen Beziehung zu bieten. Beispiele dieser Sichtweise finden sich im Werk Thomas Manns, vor allem in **Tonio Kröger** (1903) und **Der Tod in Venedig** (1913).

Die *Charaktere* sind häufig entweder schwach oder alt, leidend passiv oder feminin; sie verhalten sich gegenüber dem begehrten Mann unterwürfig, bedingungslos und opferbereit.<sup>69</sup> Häufig liebt ein kranker, abhängiger Mann einen gesunden, aktiven Mann.<sup>70</sup> Die Alternative ist, der realen Diskriminierung einen fiktiven Elitarismus entgegenzusetzen; die Minderwertigkeit wird in eine Exklusivität sublimiert, indem den homosexuellen Figuren eine Noblesse durch Adel oder ungewöhnliche Schönheit, außergewöhnliche Fähigkeiten wie künstlerische Genialität oder Prominenz verliehen ist. Eine ähnliche Funktion hat auch die auffallend häufig gestaltete Selbstanforderung der Figuren, der Nachwelt als Ersatzhandlung für ihre fortpflanzungslose Sexualität eine bleibende Hinterlassenschaft zu übermitteln. Typisch sind auch nostalgische und reaktionäre Elemente, beispielsweise in einer dem Klischeebild des femininen Homosexuellen entgegengesetzten überbetonten Maskulinität, die meistens mit frauenfeindlichen Tendenzen verknüpft ist, worin sich eine nicht ungewöhnliche Überhöhung einer Minderheit auf Kosten einer anderen spiegelt<sup>71</sup> - zudem ein in der Tat vielen Homosexuellen dieser Zeit anhaftender Charakterzug.<sup>72</sup>

Bezüglich der *verbalen* Gestaltung herrschen Andeutungen vor, am deutlichsten in dem gebräuchlichen Synonym einer "Liebe, die ihren Namen nicht nennt" gespiegelt.<sup>73</sup> Vorherrschend ist die Betonung einer Trennung zwischen Sexus und Eros: Nur die erotische Schwär-

---

(S.187-210), S.196f; Hohmann, S.268. Müller verweist auf das mitleiderregende, anklägerische Moment dieser Gestaltung, vgl. Müller, S.285.

<sup>68</sup> Vgl. Jones, James W.: The "Third Sex" in German literature from the turn of the century to 1933. Diss. University of Wisconsin-Madison 1986, S.151-162; Müller, S.274-279.

<sup>69</sup> Jedenfalls, was Heyses **David und Jonathan** (vgl. Derks, S.628-635) und **Jena und Sedan** (1844) von Alexander von Ungern-Sternberg (Abdruck von Auszügen und Inhaltskommentar in Campe, S.189-191) anbelangt.

<sup>70</sup> Mayer, S.187 weist diese Stereotype schon für die Literatur Shakespeares nach.

<sup>71</sup> Vgl. Bohn, S.193, 199; Mayer, bes. S.200, 265. Zur Kontraproduktivität einzelner Minderheiten vgl. auch Mayers Ausführungen über den Streit zwischen Heine und Platen, ebd., S.207-223.

<sup>72</sup> Vgl. Hirschfeld: Geschlechtsverirrungen, S.189f. Allerdings verzeichnet Hirschfeld insgesamt betrachtet eher eine "Gleichgültigkeit" als einen "Haß".

<sup>73</sup> Vgl. Mayer, S.205. Bezeichnenderweise betitelte Mackay seine homoerotisch gefärbten Werke als **Bücher der namenlosen Liebe**.

merer wird dargestellt, selten offenkundig sexuelles Begehren.<sup>74</sup> Eine häufige Gestaltungsweise ist die eines "Wechselspiels von Maskieren und Signalisieren",<sup>75</sup> einer Codierung. Verwendet wird eine Art Geheimsprache, die nur Eingeweihten verständlich ist. Zu den bevorzugten Ausdrücken gehören z.B. "heilig",<sup>76</sup> "Brüderschaft",<sup>77</sup> "griechische" bzw. "platonische" Liebe,<sup>78</sup> "Geheimnis",<sup>79</sup> ebenso die "Herz"-Metaphorik.<sup>80</sup> Ein Signal ist häufig auch das Bild des Spiegels.<sup>81</sup> Deutlichere Ausdrücke wie "warmer Bruder" und analfixierte Anzüglichkeiten finden sich eher in negativierenden Darstellungen, die allerdings vor allem auf den Beginn des 19. Jahrhunderts beschränkt sind.<sup>82</sup> Eine Ausnahme bildet die erotische Offenzügigkeit in **Prinz Kuckuck** von Otto Julius Bierbaum, der allerdings von Negativzeichnung nicht frei ist.<sup>83</sup>

Dementsprechend ist - anders als in der medizinischen und pornographischen Literatur<sup>84</sup> - die sexuelle Praxis aus der Darstellung ausgeblendet, gelegentlich werden allerdings als höchste Form der *Körperlichkeit* Küsse auf den Mund beschrieben.<sup>85</sup> Auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst erscheint - in starkem Maße von der Zensur diktiert - das rein ästhetische Moment überbetont.<sup>86</sup>

In einigen Werken wird Homosexualität erst gegen Ende gestaltet, was als spannungssteigerndes Moment sowie als Rücksichtnahme auf das Lesepublikum zu werten sein dürfte,<sup>87</sup> ein weiteres auffallendes Merkmal ist die häufig anzutreffende analytische Erzählweise, in der schrittweise der Leser an das Rätsel Homosexualität herangeführt wird.<sup>88</sup>

---

<sup>74</sup> Vgl. Mayer, S.260.

<sup>75</sup> Müller, S.274.

<sup>76</sup> Vor allem in der älteren Tradition, vgl. Derks, S.61f. Zur Union von Religiösität und (mannmännlichem) Eros im Werk Stefan Georges vgl. Keilson-Lauritz, S.90f.

<sup>77</sup> Vgl. Müller, S.185.

<sup>78</sup> Vgl. Müller, S.286; Derks, S.88, 89.

<sup>79</sup> Vgl. Keilson-Lauritz, S.124f.

<sup>80</sup> Vgl. Derks, S.93f.

<sup>81</sup> Vgl. Stockinger, Jacob: Homotextualität - Ein Vorschlag. In Forum Homosexualität und Literatur. 2/1987 (S.5-26), S.13f.

<sup>82</sup> Vgl. Derks, bes. S.86, 90-95, 111. Die Hitzemetaphorik lebt allerdings in diversen, auch positiven Darstellungen fort (vgl. Keilson-Lauritz, S.103) und wird von Hirschfeld sogar wissenschaftlich untermauert (vgl. Derks, S.90).

<sup>83</sup> Vgl. Popp: Männerliebe, S.429-431.

<sup>84</sup> Vgl. Müller, S.187, 290.

<sup>85</sup> Erstmals bei Alexander von Sternberg in **Jena und Sedan** (1844), vgl. Herzer, Manfred: Berlin und die schwule Belletristik im 19. Jahrhundert. In: Eldorado (S.93-96), S.93. Vgl. auch Müller, S.290. Auf die Seltenheit dieser Darstellungsweise weist Derks, S.633, hin.

<sup>86</sup> Vgl. Sternweiler, Andreas: Kunst und schwuler Alltag. In: Eldorado. (S.74-92), S.88, 91.

<sup>87</sup> Vgl. Ott, Volker: Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Frankfurt-Bern-Cirencester: Peter D.Lang 1979, S.132, 365.

<sup>88</sup> Beispiele: **Tonio Kröger**, **Fridolins heimliche Ehe**; in der Literatur der Weimarer Republik findet sich dieses Stilmittel noch in **Verwirrung der Gefühle** von Stefan Zweig.

Der literarische Freiraum zur Darstellung von Homosexualität lag häufig in einer wirklichkeitsfernen Darstellungsweise:<sup>89</sup> Typisch für diese Art Literatur ist ein selektives Wahrnehmungsbild, das die Welt als ästhetisches Gebilde auffaßt. Dies äußert sich in Form eines Exotismus vor allem in Schauplätzen der antiken Vergangenheit, des südländischen Raums<sup>90</sup> oder in Zeitlosigkeit bzw. Mystifizierungen, die sich insbesondere in Anspielungen auf die Antike manifestierten<sup>91</sup> und damit Homosexualität als eine Art elitäre Gesellschaft erscheinen lassen,<sup>92</sup> zugleich über das Mittel der Historie Identifikationsangebote für eine sich erst selbstfindende Spezies darstellen.

Der Charakter dieser Literatur wurde 1901 von Hanns Fuchs folgendermaßen beschrieben:

"Die deutsche schöngeistige Litteratur [weist] schon eine stattliche Anzahl homosexueller Bücher auf. Der größte Teil derselben [ist] allerdings dazu angethan, den Spott der Heterosexuellen herauszufordern. Denn entweder [enthalten] sie ein ewiges Klagen über die furchtbaren Leiden der armen Homosexuellen zum Zweck die Herzen der Gesetzgeber zu rühren oder anmaßende und einfältige Lobeshymnen auf die Homosexualität."<sup>93</sup>

Kurt Hiller formulierte schließlich 1914 in einem Aufsatz "Wo bleibt der homosexuelle Roman?" dezidiert, daß die Erwartungshaltung des homosexuellen Publikums durch die bislang etablierte Literarisierung des Themas noch nicht befriedigt sei:

"Ich weiß nicht, ob ein unsymbolischer, unzweideutiger, aufrichtiger Homosexuellenroman das Hindernis 'Staatsanwalt' heute schon nehmen könnte; selbst falls der Roman sehr geistig wäre. Oder vielleicht gerade dann nicht, denn zum Geistigsein würde auch rücksichtslose Offenlegung der grobsinnlichen Komponenten gehören [...] anstelle des vagen Gefühlsquarks, der heute blüht. Also der Anreiz für niveauhafte Uranier, ihren Roman zu schreiben, ist nicht gerade groß. Schaffen wir erst die deutschen Zustände ab; neben vielem anderen Schönen würde uns auch die große homoerotische Kunst dann erwachsen."<sup>94</sup>

<sup>89</sup> Die Ausführungen folgen Bohn; vgl. auch Mayer, S.205f.

<sup>90</sup> Beispiele: **Der Tod in Venedig**, **Fridolins heimliche Ehe**. Ähnlich der Antike-Rezeption gehörte auch die Italien-Sehnsucht zum Leitmotiv homosexueller Ästhetik. Das mag daran liegen, daß im Südeuropa zur Jahrhundertwende ein freieres Klima bezüglich (Homo-)sexualität herrschte als im Norden Europas. Viele Homosexuelle flüchteten nach Italien (Winckelmann, Platen, Ulrichs); jahrzehntelang war Italien das beliebteste Urlaubsziel Homosexueller (vgl. Eissler, S.44; Stümke, S.40f, Müller, S.285).

<sup>91</sup> Die Glorifizierung der griechischen Antike war nicht nur literarisch, sondern auch im Alltag typisch für die Homosexuellen-Szene der Jahrhundertwende (Mayer: Außenseiter, S.171-174). Die Kunstsammlungen vieler Homosexueller waren mit antiken oder antikisierenden Kunstwerken angereichert, zahlreiche homosexuelle Künstler orientierten sich an antiken Vorbildern (vgl. Sternweiler: Kunst und schwuler Alltag, bes. S.74-80).

<sup>92</sup> Vgl. Müller, S.281f.

<sup>93</sup> Hanns Fuchs' Artikel "Die dichterische Verwertung der Homosexualität", zitiert nach Jones: The "Third Sex", S.333. Fuchs veröffentlichte um die Jahrhundertwende eine Anzahl von Untersuchungen zur Homosexualität und eigene homoerotische Belletristik, vgl. den Artikel von Joachim Münster in Lexikon homosexuelle Belletristik. Hrsg. von Dietrich Molitor und Wolfgang Popp. Siegen: Universität und GH Siegen 1988.

<sup>94</sup> Zitiert nach JfsZ 1914, S.338f.

Dennoch ist die literarische Produktion der Jahrhundertwende eine Pionierleistung, so sehr sich Grenzen zeigen, zumal Homosexualität auch bei Künstlern, deren Anliegen ein Angriff konservativer Moral war, zumeist ein Tabuthema geblieben ist,<sup>95</sup> von den Schwierigkeiten selbst homosexueller Autoren einmal ganz abgesehen.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl. die Kritik an Emile Zola in Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.98f. Vgl. zur häufig defensiven Haltung homosexueller Künstler auch Mayer, S.250.

<sup>96</sup> Ein signifikantes Beispiel ist der renommierte Schriftsteller Hans Henry Mackay, der seine homoerotisch bzw. -sexuell gefärbte Lyrik und Prosa unter dem Pseudonym Sagitta veröffentlichte, um durch diesen offensichtlichen Decknamen (Sagitta bedeutet "Der Pfeil" und ist als kämpferischer Ausdruck gemeint) die Probleme literarischer Thematisierung zu verdeutlichen und seine übrigen Werke weiterhin einem breiten Publikum zukommen lassen zu können; zur Geschichte im einzelnen vgl. das Vorwort des Autors in Mackay, John Henry: Die Bücher der namenlosen Liebe. Band 1. Berlin: rosa Winkel 1979 [fotomechanischer Nachdruck der zweiten Auflage von 1924], S.13-69 sowie Hohmann, S.262-268.

## 2.4 DIE REINE LIEBE, DIE SICH FREUNDSCHAFT NENNT: Notizen zur Tradition der Homoerotik in der Dramatik vor 1918

Die Bedeutung der Pionierleistung im Bereich der Prosa erweist sich vor allem im Blick auf die Dramatik der Zeit, in der die dort angedeutete Entwicklung erst verzögert eintritt. Hierfür sind mehrere Gründe ausschlaggebend. Neben dem Umstand, daß generell die Zahl der Buchveröffentlichungen alleine schon aus Gründen der Finanzierbarkeit größer als die von Uraufführungen war, liegt die Zurückhaltung in den spezifischen Theaterverhältnissen vor allem der Wilhelminischen Ära begründet. Bis 1918 überwogen Hoftheater und nicht subventionierte Geschäftstheater; die freie Themenwahl war damit schwieriger als in Verlagen.<sup>97</sup> Die Durchsetzung eines selbst in linksgerichteten und liberalen Kreisen nicht selbstverständlichen Themas mußte mit dem Theaterapparat und nicht nur mit einem Verleger geführt werden. Für die Theaterdirektionen war hierbei das Risiko, ihre Finanzen und ihren "Ruf" zu schädigen, größer als für Verleger, die kleine Auflagen drucken lassen konnten. Darüberhinaus hatte das Theater - vor allem im ersten Jahrhundertdrittel - eine ausgesprochene Öffentlichkeitswirkung.<sup>98</sup> Insofern rückten Bühnenautoren auch stärker in das Licht der Öffentlichkeit und konnten weniger leicht als Romanschriftsteller - etwa in Form eines Pseudonyms - im Hintergrund bleiben.<sup>99</sup>

Zudem schließt dramatische Literatur das visuelle Moment ein; erotische Details wirken in der öffentlichen Darstellung auf der Bühne zwangsläufig konkreter und provokanter als in der rein literarischen Beschreibung, die auf private Rezeption zielt. Eine solche Deutlichkeit wurde durch die bis 1918 bestehende Vorzensur erschwert, die unter anderem mit moralischen Prämissen wie einer "Ärgerniserregung in bezug auf Sittlichkeit" operierte.<sup>100</sup>

Dominierend scheinen dementsprechend Verschleierungen zu sein: Richard Strauss eliminierte in seiner Opernfassung von Oscar Wildes **Salome** (1905) die homoerotische Komponente, indem er die einschlägigen Textstellen strich<sup>101</sup> und zudem die Figur des Pagen für eine Frauenstimme schrieb. Adolf von Wilbrandt schwächte in der Dramatisierung seines Romans

<sup>97</sup> Vgl. Hermand, Jost und Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt: Fischer 1988, S.193f.

<sup>98</sup> Das zeigt sich beispielsweise an dem Primat der Theater- vor der Literaturkritik jener Zeit, vgl. Hermand/Trommler, S.128, 197.

<sup>99</sup> Beispiele für das öffentliche Interesse an der Identität des Bühnenautors sind noch in der Weimarer Republik die Fälle Bruckner/Tagger und Forster/Burggraf (vgl. Kapitel 4; 5.1.3).

<sup>100</sup> Vgl. Boetzkes, Manfred und Queck, Marion: Die Theaterverhältnisse nach der Novemberrevolution. In: Weimarer Republik. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. 3. Auflage. Berlin-Hamburg: Elefanten-Press 1977 (S.687-715), S.707. Die Zensur war zwar offiziell rigide, dennoch bereits in den Jahren vor dem Weltkrieg zumindest verunsichert (vgl. Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. 2 Bände. Frankfurt: Suhrkamp 1974. Band 2, S.153f).

<sup>101</sup> Das betrifft vor allem die Klage des Pagen über den Selbstmord Narraboths, vgl. Wilde, Oscar: Salome. Dramen, Schriften, Aphorismen und "Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading". Mit Illustrationen von Marcus Behmer. Übersetzt von Christine Hoepfner. Frankfurt: Insel 1975, S.26-29.

**Fridolins heimliche Ehe, Die Reise nach Riva** (1887), die im Roman vorherrschende bisexuelle Komponente ab und verlieh ihr eine vergleichsweise negative Wertung: Er eliminierte die Perspektive einer Beziehung zwischen Männern und stilisierte Fridolin zu einem entsexualisierten Einzelgänger. Zudem betonte er im Vorwort explizit, daß hier nicht "jene widernatürliche Verirrung" dargestellt sei.<sup>102</sup> In einer Vollendung des Schillerschen **Malteser-Fragments** von Heinrich Bulthaupt aus dem Jahre 1884 ist das männliche Liebespaar abgewandelt in die Liebe zwischen einem Ritter und einer als Ritter verkleideten Frau.<sup>103</sup> Ein Indiz ist auch die Eliminierung einer auf Homosexualität anspielenden Passage in einer zeitgenössischen Übersetzung von Joost van den Vondels **Lucifer**.<sup>104</sup>

Beispiele für eine lediglich angedeutete Darstellung sind etwa Paul Heyses **Hadrian** (1864)<sup>105</sup> und Erich Jankes **Antinous** (1913),<sup>106</sup> beide in sehr dezenter Form die Freundschaft des römischen Kaisers zu seinem Liebling behandelnd.<sup>107</sup> Auch Hugo von Hofmannsthal's **Oedipus und die Sphinx** (1905)<sup>108</sup> zeigt eine unterschwellige päderastische Beziehung zwischen Kreon und seinem Knaben,<sup>109</sup> die ihren Sinn darin erfüllt, daß sich der Knabe durch Selbstmord für seinen Herrn opfert (S.343).<sup>110</sup>

Auch fehlt der deutschsprachigen Dramatik eine Tradition der Darstellung des mann-männlichen Eros, wie sie etwa in der angelsächsischen Theaterliteratur anzutreffen ist:

<sup>102</sup> Vgl. Jones: *The "Third Sex"*, S.163f.

<sup>103</sup> Vgl. den Artikel von Ludwig Buh in *Lexikon homosexuelle Belletristik*.

<sup>104</sup> Uriel charakterisiert Lucifer: "ene sim, van achter en van voren / Al even schamteloos" ("ein Affe, hinten und vorn gleichermaßen schamlos", Übersetzung: W.B.), eine offenkundige Anspielung auf den Analverkehr, zumal das Bild des Affen hier eine der - in Vondels *Theorie - sieben Todsünden, die "onkuisheid"* (Unzucht) versinnbildlicht (Vondel, Joost van den: *Lucifer. Treurspel*. Hrsg. von Lieven Rens. Den Haag: Martinus Nijhoff 1979, S.162). Die entsprechende Passage ist noch in der deutschen Übertragung von 1919 gestrichen (Vondel, Joost van den: *Luzifer. Trauerspiel*. Deutsche Übertragung von Marie von der Seydewitz. Leipzig: Insel [1919]).

<sup>105</sup> Vgl. Derks, S.618-621.

<sup>106</sup> Vgl. den Artikel von Joachim Münster in *Lexikon homosexuelle Belletristik*. Zur Handlung vgl. Kapitel 3.2.9.

<sup>107</sup> Zur im einzelnen bislang nicht gänzlich geklärten homoerotischen Aufladung dieser Geschichte vgl. Derks, S.619.

<sup>108</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Oedipus und die Sphinx*. In ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Dramen 2*. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt/M.: Fischer 1966 (S.271-417). Erstveröffentlichung S.Fischer Verlag Berlin 1906, Uraufführung 2.2.1906, Deutsches Theater Berlin, Regie: Max Reinhardt.

<sup>109</sup> Kreon ist als in sich zerrissener Charakter gezeichnet, für den der Knabe Symbol einer - ihm selbst nicht zugänglichen - Liebe ist, so daß sich die Faszination in Haß und Zweifel an der Treue umkehrt. Assoziationen ergeben sich daraus, daß der Knabe in "Nächten" bei Kreon war (S.330), dieser dessen Namen auf seinem Weinpokal eingravieren lassen will (ebd.) und beteuert, er könne den Knaben "mehr lieben" als seinen ehemaligen Fackelträger (S.341); der Knabe bezeichnet Kreon als "geliebter Herr" (S.334).

<sup>110</sup> Schon zuvor schneidet er sich die Brust auf, um einem Gebet für Kreon nötige Kraft zu verleihen (S.337).



Christopher Marlowes **The Troublesome Raigne and lamentable Death of Edward the Second, King of England** (1591/92)<sup>111</sup> gilt als das erste Drama der neuzeitlichen Literatur, das Homosexualität nicht lediglich periphär behandelt.<sup>112</sup>

Shakespeares **Richard II.**<sup>113</sup> - im Gegensatz zu Marlowes Stück<sup>114</sup> im Wilhelminischen Kaiserreich aufgeführt<sup>115</sup> - ist inspiriert durch Marlowes Königsdrama.<sup>116</sup> Wie dort findet sich der Typus des schwachen Herrschers, der an seiner Weichheit, seiner Eitelkeit, dem Hang zu Luxusausgaben sowie seiner Günstlingswirtschaft zugrunde geht.<sup>117</sup>

Daneben zu erwähnen sind Marlowes **Das Massaker in Paris** sowie die Freundschaft zwischen Bassanio und Antonio in Shakespeares **Der Kaufmann von Venedig**, die erotischen Geschlechtsverwirrungen in **Was ihr wollt** und die generelle mit homoerotischen Assoziationen spielende Ästhetik vor allem in den Komödien des Autors.<sup>118</sup>

Im deutschsprachigen Drama finden sich nur Randnotizen komischer Natur in Goethes **Faust**, Grabbes **Scherz, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung** und **Die Soldaten** von Lenz.

Unverblümt gibt sich die Gestaltung in **Faust II** (1831): Mephistopheles läßt sich von den Engeln um Fausts Seele betrügen, da er in erotische Wirrnisse gerät angesichts dieser

<sup>111</sup> Marlowe, Christopher: *Edward II. / Eduard II.* Zweisprachige Ausgabe. Hrsg. von Dieter Hamblock. Übersetzung: Hanno Bolte und Dieter Hamblock. Stuttgart: Reclam 1981.

<sup>112</sup> Vgl. die Bewertung Hans Mayers: "[Edward ist der] erste homoerotische Titelheld eines europäischen Dramas" (Mayer: *Außenseiter*, S.194; vgl. auch ebd., S.284, 189, 192). Zum genaueren Inhalt vgl. Kapitel 4.1.5.

<sup>113</sup> Shakespeare, William: *König Richard der Zweite*. In ders.: *Sämtliche Werke*. Erster Band: *Historien*. Hrsg. von Anselm Schlösser. Berlin: Aufbau 1956 (S.139-214).

<sup>114</sup> Bis in die zwanziger Jahre ist Marlowes Drama wahrscheinlich aufgrund der homosexuellen Thematik nicht gespielt worden, vgl. Hamblock, Dieter: *Nachwort*. In: *Marlowe* (S.209-226), S.213.

<sup>115</sup> Aufführungen: 1864 Weimar, 1875 Burgtheater Wien, 1872/1877 Königliche Schauspiele Berlin, 1901 Deutsches Theater Berlin, 1911 Königliches Schauspielhaus Berlin, vgl. Mertz, Peter: *Der König lebt. Die Geschichte einer Bühnenfigur von Raupachs Barbarossa zu Ionescos Behringer*. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S.147-150.

<sup>116</sup> Vgl. Mayer: *Außenseiter*, S.192; eine ähnliche Einschätzung gibt Siegfried Jacobsson "Die Weltbühne" (*Die Weltbühne. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918-1933*. Königstein/Ts.: Athenäum 1978. 19.Jg. (1923). II, S.458).

<sup>117</sup> Die Günstlinge, im Personenverzeichnis als "Kreaturen König Richards" bezeichnet, schmeicheln ihm so, daß er ihnen ergeben ist. Charakteristika sind "Verbuhlte Lieder" mit "gift'gem Klang" sowie "Bericht von Moden aus dem stolzen Welschland" (II,2: S.158). Der König erscheint "an üblem Rufe krank", sein Land als "Todbett" (II,2: S.160); "Verrufenheit und Abfall hängen über ihm" (II,2: S.164). Als zwei der Günstlinge, Bushy und Green, hingerichtet werden, ist unter Umständen ein Vorwurf der Homosexualität herauszulesen. Gerade über den Vergleich mit der Zerrüttung der Ehe: Bolingbroke: [...] Mit euren sünd'gen Stunden scheidet ihr / Gewissermaßen ihn und sein Gemahl; / Ihr bracht den Bund des königlichen Bettes (III,2: S.175).

<sup>118</sup> Vgl. Mayer: *Außenseiter*, S.184-197. Anzumerken ist hier zudem die Tradition im elisabethanischen Theater, Frauenrollen mit Männern zu besetzen, was Shakespeare dazu nutzte, in zahlreichen Stücken diese von Männern dargestellten Frauen wiederum in der Verkleidung als Mann auftreten zu lassen, und dergestalt eine homoerotische Spannung zu erzeugen.

"allerliebsten Jungen", die er "küssen" möchte und die "appetitlich" vor allem "von hinten anzusehen" sind.<sup>119</sup>

Recht drastisch geht es auch in Grabbes Komödie aus dem Jahre 1822<sup>120</sup> zu; die Komik wird hier erzeugt durch eine Täuschung. Anlässlich eines Gelages gibt der Schulmeister eine Anekdote aus seiner Jugend zum besten. Seiner Zeit war er verliebt in ein Mädchen, das er jedoch nur aufsuchen durfte in Gegenwart ihres Vaters - und bei diesen Gelegenheiten pflegte er ihr "ohne Umstände im Schoße" zu "krabbeln". Eines Abends hat jedoch eine Platzverwechslung stattgefunden, er bekrabbelt aus Versehen den Vater, der sich dies behagen läßt und erst verzögert reagiert:

Schulmeister: [...] endlich aber, als ich ihm ins Ohr flüsterte: "Hannchen, Hannchen, was bist du heute häßlich!" empörte ihn diese *Beleidigung seiner Schönheit* zu einer solchen Wut, daß er mir eine Mauschelle ins Gesicht bombadierte. (S.261)

Außergewöhnlich ist zum einen, daß nicht die mann männlichen Berührungen an sich als beleidigend empfunden werden, sondern "nur" das Unbehagen an der "Häßlichkeit", was natürlich die Figur lächerlich erscheinen läßt, zumal die Ersatztheorie reproduziert wird: "dem Herrn Konrektor selber, welchem die Frau schon lange tot war, mochte meine Zärtlichkeit gar nicht übel behagen" (ebd.). Zum anderen erfährt die Erzählung wenig später eine Doppelung: Die Zechkumpane sind mittlerweile reichlich alkoholisiert<sup>121</sup> und es kommt wieder zu einer Verwechslung:

Schulmeister (immer trinkend und allmählich ebenfalls besoffen werdend): Weine nicht, Rattengiftchen [...]! Ists nicht so, Herr Mollfels?  
 Mollfels (den Schulmeister umhalsend): Ach, meine Liddy, meine Liddy!  
 Schulmeister (jüngerlich): Zersausen Sie mir nicht das Busentuch, bester Karl! [...]  
 Mollfels: Du bist wohl ein bißchen betrunken, Liddy!  
 Schulmeister: Leider, liebster Karl, habe ich etwas zu tief ins Glas geguckt! (S.262)

Dient diese Szene zwar letztlich dazu, die Spießbürger über das Mittel der Geschlechterverwechslung zu karikieren,<sup>122</sup> ist die Drastik, in der geredet und gehandelt wird, doch gerade vor dem Hintergrund der nachfolgenden Jahrzehnte bemerkenswert.<sup>123</sup>

Als komisches Element wird das Thema auch bereits in **Die Soldaten** (1776) von Jakob Michael Reinhold Lenz<sup>124</sup> variiert; es dient hier zur Karikierung der rohen Soldatenwelt. Einem

<sup>119</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hrsg. von Friedmar Apel u.a. 1. Abteilung: Sämtliche Werke. Band 7/1: Faust. Texte. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S.452f (Vv.11755-11800). Zur Deutungsgeschichte vgl. Derks, S.281-294.

<sup>120</sup> Grabbe, Christian Dietrich: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. In ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg.: Akademie der Wissenschaften Göttingen. Bearbeitet von Alfred Bergmann. Band 1. Emsdetten: Lechte 1960 (S.213-273).

<sup>121</sup> Ein Kennzeichen, das in der Zukunft noch häufig mit Homosexualität in Verbindung gebracht werden wird.

<sup>122</sup> Zur näheren Deutung vgl. Derks, S.482-484.

<sup>123</sup> Zudem im Vergleich zu späteren Bearbeitungen, vgl. Kapitel 5.1.4.

<sup>124</sup> Lenz, Jakob Michael Reinhold: Die Soldaten. In ders.: Werk und Briefe in drei Bänden. Hrsg. von Sigrid Damm. Band 1: Dramen. München-Wien: Carl Hanser Verlag 1987 (S.191-246).

der Offiziere, dem recht unsympathischen Rammler, wird von seinen Kollegen ein übler Streich gespielt. Rammler hat einen anderen Offizier dabei beobachtet, wie dieser unter dem Fenster eines Hauses einen Brief gelesen hat, und vermutet darin eine Schönheit. Bewohner des Hauses ist jedoch ein alter Jude. Die Offiziere beschließen nun, dem Juden weiszumachen, "es sei einer da der Absichten auf sein Geld habe"; Rammler soll hingegen in seiner Vermutung bestätigt werden, daß dort eine schöne Frau wohne und sie des Nachts Besuch erhalte (S.212). Der Offizier Mary nun geht eines Nachts in Aarons Haus; Rammler schleicht ihm nach. In der Dunkelheit des Zimmers überredet Mary, Aaron mit sich machen zu lassen "was er auch wolle", er werde Hilfe holen, und weist Aaron an, sich ins Bett zu legen (S.215). Allein mit Aaron hält Rammler diesen aufgrund dessen Ausrufe "Adonai" für eine Jüdin und nähert sich ihm, Marys Stimme imitierend als sein vermeintlicher Liebhaber. Gerade beginnt er sich auszuziehen, als die Offiziere mit Laternen den Raum stürmen und in Gelächter ausbrechen: "Bist du toll geworden, Rammler, willst du mit dem Juden Unzucht treiben?" (S.216). Dieser verläßt wut-schnaubend ob der Blamage den Raum.

Ein Plan Schillers, ein Drama mit dem Titel **Die Malteser** zu verfassen, ist Fragment geblieben,<sup>125</sup> dafür hat die Männerfreundschaft zwischen Marquis Posa und dem Titelhelden in seinem **Don Carlos** immer wieder homoerotische Phantasien angeregt, wobei hierfür vor allem das heldenhafte Pathos, die Bewunderung des schwächeren jüngeren Titelhelden für den Freiheitskämpfer sowie der stark emotionsgeladene Opfertod Posas verantwortlich zu machen sein dürften.<sup>126</sup>

Ein solches Beispiel für eine homoerotische Assoziationen eröffnende Verwertung des **Don Carlos**-Stoffes bietet Walter von Molos Huldigungsdrama über Schiller mit dem pathetischen Titel **Der Infant der Menschheit** aus dem Jahre 1913.<sup>127</sup> Analog zur Freundschaft Posa-Carlos fungiert hier der Musiker Andreas Streicher als opferbereiter Freund des Dichters. Verbunden ist die Mystifikation der "Götterfreundschaft" (S.89) mit Ablehnung des Weiblichen:

Schiller: [...] Nur Höheres wächst mir als Liebe dann entgegen: *Deine* Freundschaft! [...] Der Mensch ist Tor, solange er das Beste sucht beim Weib! Beim Freunde nur, im reinen Spiegelbilde seines Selbst, erblüht Erhöhung. Ich hab's erkannt: Hoch über Liebesmessen-Augenblicke stehet der Freundschaft dauernd Religion!  
Streicher (hingerissen): Alles, alles will ich für dich tun!

<sup>125</sup> Vgl. hierzu Derks, S.370-378 und Kapitel 3.2.9.

<sup>126</sup> Zur Deutung der Freundschaft Posa-Carlos als "Geburt der Jünglingsliebe" vgl. Dietrich, Hans: Die Freundesliebe in der deutschen Literatur. Leipzig: Hellbach 1931, S.40f. 1922 findet in dem Mitteilungsblatt "Die Freundschaft" eine Auseinandersetzung darüber statt, ob das Werk nun homoerotisch intendiert sei oder nicht, vgl. Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.29 (22.7.22); Nr. 35 (2.9.22). Ebenso zur Projektion homoerotischer Phantasien dienen Pylades und Orest (**Iphigenie auf Tauris**) sowie Hamlet und Horatio, vgl. Der Eigene. (Hrsg. von Adolf Brand). 12.Jg (1928). Berlin: Adolf Brand. Heft 3, S.95.

<sup>127</sup> Molo, Walter von: Der Infant der Menschheit. Drama in drei Akten. Berlin-Leipzig: Schuster & Loeffler 1916. Uraufführung Gera, Hoftheater, 16.6.1916; Wiederaufführung 1921 Rose-Theater Berlin.

Schiller (schwärmerisch): Die reine Liebe, die sich Freundschaft nennt, hebt zu Erhabenheit! [...] Du bist: ich selbst! Ich bin: du selbst! [...]

Streicher (jubelnd): Der Freundschaft Großmut sei das Bruderzeichen, daß ich bin deiner wert! (Umschlingt Schiller heftig.) Ich drücke dich an meine Brust, zum erstenmal mit vollem, ganzem Recht. Wie groß ist dieser Augenblick! (S.66)

Das Werk enthält sämtliche Merkmale der Vorkriegsdramatik, die als Stereotypen anzusehen sind: Die *Freundschaft* ist gekennzeichnet durch Verschmelzung und Spiegelbildlichkeit sowie die Bewunderung eines Idols, für das der Freund bereit ist, sich zu opfern - Streicher würde sich für Schiller duellieren. Zu der *Perspektive* des Opfertodes kommt es allerdings im Gegensatz zum Schiller-Drama nicht: Am Ende sagt sich Schiller von der Liebe zu einer Frau los, um seinem Werk zu leben, wohingegen die Freundschaft triumphiert. Verdächtig ist auch die *verbale* Umschreibung: Assoziationen werden durch Ausdrücke wie "reine Liebe" durchaus geweckt,<sup>128</sup> verbunden ist dies mit einer religiösen Verbrämung, vor dem Zeithintergrund dementsprechender Tendenzen im homosexuellen Selbstbild und Parallelen in der Prosa zumindest auffällig. *Körperliche* Berührungen sind dezent: Neben der Umschlingung "streichelt" Schiller den Kopf des Freundes (S.101), um ihn zu besänftigen.

Mit dem Schillerschen Don Carlos-Posa-Komplex sind im Prinzip die Wurzeln einer ganzen Tradition gelegt: Eine homoerotisch deutbare Freundschaft, deren Sinn sich im Opfertod des einen Partners für den anderen erweist - eine Form der Sublimierung und Funktionalisierung mann männlichen Begehrens, die im folgenden nicht selten in den Dienst politischer Propaganda gestellt werden wird.

#### 2.4.1 SEELEN, DIE SICH GANZ VEREINEN:

*Der Zorn des Achilles* (Schmidtbonn) • *Tersites* (Zweig) •

*Alexander* (Pulver) • *Saul* (Sebrecht) • *Die Töchter Sauls* (Wolff)

Der Opferkult für den höherrangigen, wertvolleren Freund findet sich vor allem in Dramen vor mythologischem bzw. antikem Hintergrund. Hierin spiegelt sich zum einen der von den Homoeroten der damaligen Zeit betriebene Griechenland-Kult, häufig verbunden mit der Glorifizierung von Männerpaaren, deren Freundschaft sich in der Kampfhandlung bewährt.<sup>129</sup> Zum anderen scheinen diese Stoffe, da fernab der Realität und im Sinne monarchistischer Ideologie funktionalisierbar, einen relativen Freiraum ermöglicht zu haben.

<sup>128</sup> Auch "Liebe" (S.102).

<sup>129</sup> Ein traditionelles Beispiel hierfür ist etwa die "Heilige Schar der Thebaner", dem Mythos zufolge eine Armee aus 300 sich liebender Freunde, deren Liebe ihre außergewöhnliche Kampffähigkeit gesteigert hat. Zur Bedeutung dieses Mythos und dessen Verehrung vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.151; Mayer, S.171.

Die Tragödie **Der Zorn des Achilles** (1909)<sup>130</sup> von Wilhelm Schmidtbonn behandelt den Machtkonflikt zwischen Agamemnon und Achilles während des Trojanischen Krieges. Agamemnon hat Achilles ein Geschenk, die Sklavin Briseis, unter dem Vorwand entrissen, Achilles habe sich dadurch über ihn gestellt. Dieser fühlt sich in seinem Stolz getroffen und verweigert den Kampf, wodurch den Griechen eine verheerende Niederlage zuteil wird. Den Griechenfürsten um Agamemnon gelingt es schließlich, Patroklos, des Achilles besten Freund,<sup>131</sup> dem die verbitterte, Griechenleben fordernde Haltung Achilles' zunehmend unverständlich wird, dazu zu bewegen, an Stelle von Achilles in dessen Rüstung zur Abschreckung der Trojaner in den Kampf einzutreten. Achilles gibt den Bitten Patroklos' widerstrebend nach. Dieser wird von Agamemnon dazu aufgehetzt, gegen Hektor zu kämpfen, was ihm den sicheren Tod bringt, um Achilles aus seiner Passivität herauszulocken. Der Trick gelingt zwar, wendet sich jedoch gegen Agamemnons nun gewandelte Interessen, da Achilles durch seinen Zorn über den Tod seines Freundes den gerade mit den Trojanern geschlossenen Frieden zunichte macht: Er ermordet Hektor und stürzt sich alleine in den Ansturm der Trojaner, um auch den Tod zu finden.

Die *Beziehung* zwischen Achilles und Patroklos ist von Verschmelzung geprägt: "Immer denkst du wie ich, Patroklos, / ich wie du" (S.32). Achilles ist fasziniert von des Jüngeren Schönheit,<sup>132</sup> "die wie von andrer Welt ein Bote kam" (S.83); er begreift Patroklos als sein "Schicksal" (S.75),<sup>133</sup> dieser symbolisiert die Hoffnung, in ihm weiterzuleben.<sup>134</sup> Patroklos ist der unterwürfige Part, so tröstet er Achilles durch ein Lautenspiel (S.38, 41), ein Bild, das in Anlehnung an Davids Harfenspiel vor Saul zum festen Kanon homoerotischer Literatur gehört. Achilles bedeutet die Freundschaft das Höchste:

Achilles: Freund [...] ist nur einer: du, der bei mir ist,  
und den ich liebhab drum  
auf dieser Welt allein -  
nur du, Patroklos. (S.46)

Die Art des Verhältnisses ist öffentlich bekannt; die Fürsten wissen, daß dieses die eigentliche Achillesferse des Helden ist. In einer Unterredung, wie man Achilles bewegen könne, in den Kampf wieder einzugreifen, stoßen sie auf das Instrument Patroklos. Interessant ist der *verbale* Vergleich mit Gefühlen zu Frauen, durch den die homoerotische Komponente der Beziehung assoziiert wird:

Nestor: [...] Doch wenn Patroklos selbst,  
weich wie ein Mädchen, bittend die Arme  
um den Hals dem ältern Freunde legt:

<sup>130</sup> Schmidtbonn, Wilhelm: *Der Zorn des Achilles*. Eine Tragödie. Zweite Auflage. Berlin: Egon Fleischel & Co. 1910. Uraufführung Kölner Schauspielhaus, 6.12.1910.

<sup>131</sup> Die Freundschaft ist in Homers *Ilias* vorgegeben, als Liebesverhältnis jedoch erst später interpretiert worden, vgl. Anmerkungen in Platon, S.81.

<sup>132</sup> Vgl. auch "Denn mehr giltst du, / gilt mir dein Haar, dein Aug, deine Stimme" (S.75).

<sup>133</sup> Patroklos selbst ist seine Faszinationskraft, die er auf Achilles ausübt, ein Rätsel: "Weiß nicht, was an mir liebt der harte Mann. / Doch hab ich über ihn viel Macht" (S.65).

<sup>134</sup> "In dir soll mir erfüllt sein, / was ich nicht selbst / auf dieser fremden Erde haben darf. / So häng ich meiner Seele Traum von Glück / dir an die Knabenschultern an" (S.75).

dann widersteht der rauhe Mann ihm nicht.  
 Wie er mit Aug und Armen  
 hängt an diesem Jüngling,  
 inniger als wir, da Braut sie waren,  
 an unsern Frauen: das wißt ihr selbst. (S.62)

Eine deutliche Sprache sprechen auch die Liebeserklärungen der beiden,<sup>135</sup> die von erotischen Metaphern gefärbt sind.<sup>136</sup>

Entsprechendes findet sich auf der *visuellen* Ebene: Patroklos "legt von hinten den Arm um Achilles' Hals" und "kniert jäh" - in einem Moment der Erschütterung - "zu Achilles Füßen, birgt sein Gesicht in Achilles Gewand und weint" (S.31).

Die *Perspektive* ist die gemeinsame Verbrennung: Achilles verfügt, nach seinem Tod zu Patroklos gelegt und mit ihm verbrannt zu werden (S.151). Schon zuvor nimmt Achilles Patroklos das Versprechen ab, nicht mit Hektor zu kämpfen, um nicht von ihm getrennt zu sein im Tod: "und du sterben sollst nicht fern von mir" (S.82).

Patroklos ist als femininer *Charakter* gezeichnet: "blaue Kornblumen im Haar. Auch sein Schwert ist mit den blauen Blumen umwunden" (S.31).<sup>137</sup> Achilles ist von Einsamkeit und einer Affinität zum Tode geprägt,<sup>138</sup> den er denn ja letztlich selbst provoziert. Auch von dem toten Körper Hektors ist dessen Mörder Achilles durchaus erotisch angetan: "Wie schön dein Leib" (S.143).

Zudem ist die ganze Szenerie des Heeres homoerotisch durchsetzt. Direkt zu Beginn bilden "nackte Sklaven" die Staffage (S.1); Körperlichkeit findet sich auch unter den Soldaten, die sich umarmen bzw. sich gegenseitig "um die Schulter hängen" (S.124f). Ebenfalls ist die Beziehung des Achilles zu seinen Soldaten von dieser Attraktion geprägt; sie können auch nur kämpfen, indem er ihnen das Leben einhaucht.<sup>139</sup>

Die Bedeutung dieser Deutlichkeit auch für die zukünftige Dramatik drückt sich darin aus, daß Hans Dietrich noch 1931 in einer Untersuchung über die "Freundesliebe in der deutschen

<sup>135</sup> Achilles: "Der liebste [...] / ist mir der Freund, ist mir Patroklos" (S.23); "meines Lebens tiefste Freude" (S.75); "weil ich dich liebhab" (S.82); "Knabe, in dir hab ich geliebt die Erde" (S.83); "daß er mir lieb wie ich mir selbst" (S.86). Eine Assoziation findet sich auch in der Äußerung Achilles' gegenüber seinem Jugendfreund Eurypylos: "Der freund mir war die Kindheit durch. / In einem Bett schlief er mit mir / und trank mit mir aus einem Krug" (S.52).

<sup>136</sup> Achilles äußert gegenüber Patroklos "Nicht Tränen lindern meinen Brand in mir / und tränk ich sie vom Aug dir ab" (S.71). Ebenso fordert Achilles Patroklos auf "laß mich / dein Haar mit meinen Fingern fühlen an" (S.74f). Daneben findet sich eine Anspielung auf das "Geheimnis" der "Schönheit" (S.83), das dieser Verbindung zueigen ist.

<sup>137</sup> "Blau" könnte insofern eine Signalwirkung haben, als um die Jahrhundertwende eine Anthologie von Texten über gleichgeschlechtliche Liebe von Cecile Beurdeley unter dem Titel **L'amour Bleu** erschien. Die Titelgebung ist allerdings bislang nicht geklärt, vgl. Derks, S.15.

<sup>138</sup> Vgl. die Gewißheit seines Todes (S.75).

<sup>139</sup> Achilles: [...] Ich blas den Atem ihnen in die Brust, / glüh an ihr Blut mit meinem Blut. Leer stehen die Höhlen ihrer Augen, / glänzt darin nicht mein Auge wieder (S.79). Auch die Achilles "zugewandte Liebe" des Heeres (S.75, vgl. auch S.27).

Literatur" hervorhebt, daß Schmidtbonn der Liebe der beiden Männer "tieferen Ausdruck" gegeben habe.<sup>140</sup>

Stefan Zweigs (1881-1942) Tragödie **Tersites** (1907)<sup>141</sup> konzentriert die Handlung auf den Konflikt zwischen der verkrüppelten, verspotteten Titelfigur, dem unbedenklich egoistischen "Helden" Achilles und der von ihm im Kampf gefangen genommenen und nun als Besitzobjekt behandelten Amazonenfürstin Teleia. Die Freundschaft mit Patroklos spielt demgegenüber eine untergeordnete Rolle, doch ist auch hier der Wiedereintritt von Achilles in die Kampfhandlungen durch die Ermordung Patroklos' durch Hektor motiviert. Im Gegensatz Schmidtbonns Version geht Patroklos allerdings freiwillig in den Kampf, ohne durch Intrigen der Griechenfürsten getrieben zu sein.

Dominantes Kriterium für die Faszination, die Patroklos auf Achilles ausübt, ist auch hier seine Schönheit (S.35). Seine Erfüllung findet das *Verhältnis*, indem Patroklos für Achilles in den Kampf zieht, wenngleich diese Symbiose mit dem Tod bezahlt wird. Achilles verzweifelt an seinem Eid, wegen der Beleidigungen, die ihm die Griechenfürsten zugefügt haben, nicht in den für die Griechen ohne ihn aussichtslosen Kampf zu gehen und sucht Stütze bei Patroklos. In dem Entschluß, stellvertretend für Achilles in dessen Rüstung zu kämpfen, drückt sich gleichsam Patroklos' Unterwürfigkeit aus sowie die Spiegelbildlichkeit der als "rein" assoziierten Freundschaft, ebenso das Verlassenheitsgefühl, das Achilles ohne den Freund bestürmt:

Patroclos: [...] Doch ich, hinlöschend in der wilden Flamme  
 Des deinen, spiegelnd Licht von deinem Feuer,  
 Ich muß noch wirken. [...] Gib nicht halbes Glück,  
 Von dir geliebt zu sein. [...]  
 Du sollst mich ehren, ehren wie ich dich,  
 Daß reiner Einklang unsre Freundschaft trage. [...]  
 Achilles: Verlang es nicht! Ich bin so einsam jetzt,  
 Daß jede Stunde ohne deine Nähe  
 Anschwillt zu einer Flut, beladen mit  
 Der unheilvollen Fracht der bösen Träume. (S.72f)

In dieser Freundschaft ist der Egoismus in elitärer Verschmelzung und Symbiose aufgelöst:

Achilles: [...] Fühlst du nicht, das Mein  
 Und Dein ist Menschenwort, ein taubes Wort,  
 Für Seelen, die sich ganz vereinen. Kann  
 Ich dir denn schenken, ohne mich zugleich  
 Auch zu begnaden?  
 [...] Und *ist* ers nicht, ist denn  
 Patroclos nicht Achilles? Muß ichs wieder  
 Dich fühlen lassen, [...] daß dein Herz  
 Das meine ist? (S.77f)<sup>142</sup>

<sup>140</sup> Dietrich: Freundesliebe, S.128.

<sup>141</sup> Zweig, Stefan: Tersites. Ein Trauerspiel in drei Aufzügen. Leipzig: Insel-Verlag 1907. Uraufführung 26.11.1908 Kassel und Dresden.

<sup>142</sup> Vgl. auch Patroklos': "Kann ich dir geben, ohne mir zu schenken?" (S.74).

Nachdem Achilles zugestimmt hat, Patroklos in den Kampf ziehen zu lassen, erfüllt sich ihre Zuneigung - vorher anscheinend nie ausgesprochen bzw. nie wirklich ausgewogen:

Patroclus: [...] Doch nun trennt nichts  
 Uns beide mehr ... (Ihn zum Zelte führend) Wie seltsam! Spürst du nicht,  
 Der Abend, der die Menschen ferner macht  
 Lehrt sie sich nah zu werden. Keiner will  
 Im Abend einsam sein. So neige dich. [...]  
 Achilles: Ich will in dieser dunkeln Abendstunde,  
 Da unsre Seelen sich geschwisterlich  
 Umfassen in dem süßen Kuß des Schweigens,  
 Da will [...] dich ganz  
 Eintauchen in die Tiefen meines Schicksals,  
 Weil du nun gehst und in mir ist, als ginge  
 Sehr viel mit dir, das noch zu mir gehört.- (S.74f)

Wie bei Schmidtbonn, so symbolisiert auch hier der Freund für Achilles den Traum eines Fortlebens:

Achilles: [...] Patroclus, du Bild des Lebens!  
 Sieh darum habe ich mein Schicksal ganz  
 Mit deinem eins gemacht, daß ich in dir  
 Noch lebe, wenn mein Sein verloschen ist, [...]  
 Fühlst du nun meiner Freundschaft Sinn und faßt  
 Du auch, wie grenzenlos ich in dein Leben  
 Einströmen muß und ohne Rest vergehen,  
 Um über meiner Tage Grenze Jugend  
 Und lichtet Leben ewig zu umfassen?  
 [...] Und wenn die Schollen  
 Begrünt und wieder kahl auf meiner Asche  
 Sich wandeln, schreitet wie in lichten Tänzen  
 Das Beste meines Seins in deiner Seele  
 über die Welt. (S.77)

Um diese Symbiose zu perfektionieren, verheißt Achilles Patroklos als Siegesgeschenk Teleia, die sich allerdings verschachert vorkommt,<sup>143</sup> so sehr ihr Achilles auch die Schönheit Patroclus' schildert, dabei keinen Zweifel an seiner eigenen religiös verbrämten Hingezogenheit zu seinem Freund lassend: So habe er "in dessen helles Herz" wie "im Gebet" gehorcht und sei "mit gehölten Händen zu der Quelle", also Patroclus, gekniet (S.84).

Das besondere an dem Verhältnis ist auch hier öffentlich bekannt - wie bei Schmidtbonn *verbal* ausgedrückt über den Vergleich zur Frauenliebe: "Er schrie mit Patroclus, zu dem er sonst / Die Stimme neigt wie einer Frau" (S.14). Daneben spielen in den Dialogen der Freunde die Begriffe "geliebt" (S.72), und "Liebe" (S.73) eine Rolle,<sup>144</sup> Signale sind zudem Patroklos' Äußerung, vielleicht könne er ihm eine "namenlose Freude" bereiten (S.69) sowie die Metapher "Herz".<sup>145</sup>

<sup>143</sup> U.a. auch, weil sie Achilles eigentlich liebt.

<sup>144</sup> Achilles bezeichnet ihn auch als "Mein Patroclus" (S.34). Eine erotische Färbung hat das Bild: "süßer Kuß des Schweigens" (S.75).

<sup>145</sup> "Und darum klingt mein Herz in deinem auf", S.77. Zur Begrifflichkeit "namenlose Liebe" und der Bedeutung der "Herz"-Metaphorik vgl. Kapitel 2.3.



Die Freundschaft der beiden drückt sich auch *körperlich* aus ("Sie umfassen sich", S.34; "sie umarmen sich", S.80); Achilles umfaßt "ihn zärtlich mit dem Blick" (S.75).

Achilles ist auch hier eine zerrissene *Figur*. Neben der Tragik der Einsamkeit spielt die Gewißheit des Todes eine dominierende Rolle, wodurch auch sein Heldentum, das sich im Morden anderer Menschen erfüllt, motiviert ist und hier kritisch reflektiert erscheint.<sup>146</sup>

Eine andere klassische griechische Heroengestalt, die in homoerotisch gefärbter Literatur immer wieder eine Rolle spielt, ist Alexander der Große. Ein Beispiel für die vorrepublikanische Dramatik ist Max Pulvers **Alexander der Große** (1916).<sup>147</sup> Das entsprechende Signal ist hier direkt zu Beginn gegeben, indem die Szenerie die Gräber Achilles' und Patroklos' darstellt und auf diese Freundschaft, auch in Analogie zu Alexanders Verhältnis zu Hephaistion (S.10, 98), mehrfach angespielt wird. (S.19,20). In der Gottgeliebtheit Alexanders wird zudem auf das Verhältnis Zeus-Ganymed verwiesen;<sup>148</sup> die gleiche Funktion erfüllt die Anspielung auf das Gilgamesch-Epos (S.113).<sup>149</sup>

Alexander ist Gerüchten zufolge "von einem Gott gezeugt" (S.11). Gezeichnet ist er als genialer Krieger, der jedoch den Blutrausch auch übertreibt (S.54). Auch bei diesem *Charakter* fällt die Affinität zum Tod auf; in einer Rede auf Achilles interpretiert er, daß sich dessen Erfüllung darin ergeben habe, daß er "den Patroklos bestattete" (S.19).<sup>150</sup> Demgegenüber fallen bei seinem Geliebten Hephaistion neben der bedingungslosen Treue und Unterwürfigkeit eine latente Frauenfeindlichkeit auf, motiviert durch seine Eifersucht auf Thais (S.50).<sup>151</sup>

Auch diese *Freundschaft* zeigt Züge der Verschmelzung, was sich Alexander gegenüber seiner Gattin Roxane in einer Art Symbiose zu dritt erträumt:

<sup>146</sup> Vgl. S.76; als Movens wird der Neid auf die Weiterlebenden angegeben. Zweig entlarvt die typische Mentalität des Helden, wenn er Achilles sein Verhalten in der Schlacht begründen läßt: "Ich habe nie gefragt. / Ich schlag ins Leben hin, die Götter sollen / Entscheiden, wen es trifft. Das ist mein Recht. / Wollt ich erst sinnen, ehe ich beginne, / Ich hätte nichts getan, ich wär kein Held" (S.91f).

<sup>147</sup> Pulver, Max: *Alexander der Große*. Schauspiel in einem Vorspiel und fünf Aufzügen. Leipzig: Kurt Wolff 1917.

<sup>148</sup> Hephaistion: [...] Der Ganymed mit starken Adlerklauen / Zu sich entführte und den halben Knaben / Verzärtelte, wie liebt der dich - den Jüngling [...]. (S.16). Ganymed wurde von Zeus in der Gestalt eines Adlers wegen seiner Schönheit entführt und diente fortan im Olymp als dessen Mundschenk, was die Eifersucht Heras erregte. Bereits seit dem 6.Jh.v.Chr. wird die Episode mit dem Motiv der Knabenliebe erklärt, vgl. Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Reinbek: Rowohlt 1984, S.140. Zur Bedeutung Ganymeds in der homoerotischen Ikonographie vgl. die vor allem auf diesen Aspekt ausgerichtete Dissertation Sternweiler, Andreas: *Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio*. Berlin: rosa Winkel 1993.

<sup>149</sup> Zum Gilgamesch-Epos, das als ältestes Großepos der Weltliteratur einer erotisch gefärbten Männerfreundschaft entscheidende Bedeutung zukommen läßt und dessen Bedeutung für die Tradition der Literarisierung von Homoerotik vgl. Molitor/Popp: *Vom Freundschaftsmythos zum Sexualtabu*, S.18-25.

<sup>150</sup> Allerdings auch: "du starbst doppelt, als Patroklos fiel" (S.20).

<sup>151</sup> Allerdings zeigt er sich fasziniert von dem Anblick des glücklichen Alexander in ihrem Schoß (S.51).

Alexander: [...] Hephaistion ist eines Seins mit mir.  
 Das Blut hat gleichbemessnen Gang bei uns,  
 Und Puls und Atem gehen gleichen Takt.  
 Wenn du mich liebst, liebst du Hephaistion. (S.78)<sup>152</sup>

Auch hier ist die Freundschaft öffentlich: Dem Heer zeigt er sich "an der Seite" Hephaistions (S.15). Dieser bewundert ihn grenzenlos (vgl. S.16), erfüllt jedoch auch die Funktion des Mahners, indem er Alexander wiederholt rät, sich nicht zu verzehren. Die sinnliche Liebe allerdings ist hier die zu Thais, die später noch von der zu Roxane übertroffen wird; demgegenüber ist diejenige zwischen den Männern entsexualisiert.

*Verbale* Anspielungen finden sich in Alexanders Charakterisierung Hephaistions als "verliebttes Närrchen" (S.17); ähnliche Begriffe der "Liebe" werden häufiger verwendet;<sup>153</sup> angedeutet wird die Form der Freundschaft auch darin, daß Roxane in Alexanders Trauer Grund zur "Eifersucht" sieht (S.123).

Die *Perspektive* ist auch hier eine Art Verklärung: Der tote Hephaistion wird zum Gott erhoben (S.115); Alexander überwindet den Verlust nicht<sup>154</sup> und endet ebenfalls im Tod.

Ein weiteres klassisches Beispiel, das immer wieder homoerotische Phantasien angeregt hat, ist die alttestamentarische Freundschaft zwischen David und Jonathan.<sup>155</sup> Eine homoerotische Färbung ist in zwei Dramen des Jahrhundertanfangs gegeben:<sup>156</sup>

In Friedrich Sebrechts Drama **Saul** (1912/13-1916)<sup>157</sup> spielt Jonathan eine dominierende Rolle; er erscheint als pazifistischer, "müder" *Charakter* (S.7), zeigt eine Affinität zur Einsamkeit

<sup>152</sup> Im Zusammenhang dieser Freundschaft findet sich wiederum eine Anspielung: "Hephaistion und Patroklos gilt gleich" (S.20).

<sup>153</sup> Hephaistion über Patroklos: "Geliebter" (S.20); Alexander: "Du Einziger" (S.51); Roxane zu Hephaistion: "Wie mußt du glücklich sein, daß er dich liebt" (S.77).

<sup>154</sup> Vgl. seine Verzweiflung S.107f.

<sup>155</sup> Herzer spricht für die Zeit vor 1900 von einer "Fülle von David-und-Jonathan-Dramen" (Herzer, Manfred: Berlin und die schwule Belletristik im 19. Jahrhundert. In: Eldorado. (S.93-96), S.95). Zur Bedeutung der Freundschaft vgl. auch Popp: Männerliebe, S.271, in der Renaissance als Sinnbild vorbildlicher christlicher Freundschaft vgl. Sternweiler: Die Lust der Götter, S.82, 89. Alleine die hebräische Bedeutung des Namens David im Sinne von "Freund" bzw. "Liebling" löst nach Sternweiler unweigerlich eine Assoziationskette aus, vgl. ebd., S.89.

<sup>156</sup> Ältere Dramen hingegen bieten weniger Assoziationen: In Adalbert von Hansteins **König Saul** (Hanstein, Adalbert von: König Saul. Drama in vier Aufzügen. Leipzig: Gg. Freund 1897. Uraufführung 13.3.1897, Theater des Westens Berlin) verkommt Jonathan zur Nebenfigur; die besondere Art der Freundschaft zwischen ihm und David ist schwer zu entschlüsseln. Die Totenklage Davids um Jonathan fehlt. Bestenfalls bieten sich zwei Anhaltspunkte: Jonathan bittet seinen Vater Saul für David: "Wenn dein Jonathan, dein Sohn, sich hier verbürgt für seinen David" (S.61); David bezeichnet den Freund als "mein lieber Jonathan" (S.104). Das gleiche gilt für Karl Wolfskehls **Saul** (1905). Jonathan tritt gar nicht auf, lediglich in der Totenklage Davids ist von dem "Bruder", der nun nicht mehr "zart" und "heiss" seine "Hand" fasse die Rede (Wolfskehl, Karl: Saul. In ders.: Gesammelte Werke. Band 1: Dichtungen. Dramatische Dichtungen. Hrsg. von Margot Ruben und Claus Victor Bock. Düsseldorf: Claassen 1960 (S.323-343), S.342).

<sup>157</sup> Sebrecht, Friedrich: Saul. Eine Tragödie. Leipzig: Adriaan M. van den Broecke 1919. Uraufführung 12.1.1918, Stadttheater Bremen.

(S.63), und beginnt bereits in der Jugend zu "verblühen" (S.12). Anderen ist er fremd, auffallend im Sprachduktus ist die Affinität zum Anfang von Wildes<sup>158</sup> **Salome**:

Ammon (leise): Sieht dieser junge Prinz nicht aus wie durchwachte Nacht?  
Hesra: Als ob er den blassen Mond liebte! (S.11)<sup>159</sup>

David hingegen verkörpert gerade in seiner Schönheit den Typus des neuen Menschen. Saul sucht in ihm den Todesboten (S.47); Jonathan begreift ihn als seinen "Gott" (S.8).

Die *verbale* Ebene bietet Assoziationen in Form der Herz-Metaphorik.<sup>160</sup> Davids Totenklage übernimmt die einschlägigen Bibelverse:<sup>161</sup>

David (mit schwerer Stimme): Sucht mir den Leib Jonathans, daß ich an ihm beten kann!  
- Er war mir Freund; er hat mir mehr gegeben als Liebe. (S.69)

In der *Freundschaft* der beiden ist Jonathan eindeutig auf David angewiesen, schöpft aus ihm Stärke: "Gib mir von deiner hellen Kraft! Dann wird mir leicht" (S.10). Dementsprechend gibt Jonathan für den Freund alles: "Was in mir ist, strömt David entgegen" (S.62)

Auch Saul zeigt sich von David fasziniert, vor allem von dessen Schönheit:

Saul: Weil ich ihn lieb habe. Er ist ganz wollende Kraft, ist klar und schön. So war der Traum von meinem Sohne. (S.37)

Auf der *visuellen Ebene* bietet sich eine mögliche Assoziation, indem David "in wortloser Erschütterung" Jonathans "Hand faßt" (S.66).

Auch hier ist die *Perspektive* - durch die Geschichte vorgegeben - der Tod des einen Partners, wobei Jonathan ihn selbst zu provozieren scheint: "Er warf sich in die Schlacht, als ob er den Tod umarmen wollte" (S.68).

Den gleichen Stoff zum Inhalt hat die Tragödie **Die Töchter Sauls** (1910-1918)<sup>162</sup> von Johanna Wolff, in der jedoch der Konflikt zwischen den Titelfiguren Michal und Merob im Zentrum steht. Merob personifiziert die Stütze der alten Macht, ist zudem ihrem Vater in inzestuöser Begierde zugetan, und vergeht mit ihm, während Michal David liebt und ihn zum König macht, ohne hierin ihr Glück zu finden.

Die Freundschaft zwischen David und Jonathan nimmt demgegenüber eine periphere Stellung ein; die *verbale* Gestaltung erlaubt allerdings Assoziationen durch die wiederholte

<sup>158</sup> Alleine diese Analogie dürfte ein Signal sein: Der Prozeß um die Homosexualität Wildes 1895 war um die Jahrhundertwende im Bewußtsein der Allgemeinheit präsent, vgl. Herzer/Steakley, S.203. Zu den näheren Umständen vgl. Kapitel 4.2.3.

<sup>159</sup> Herodias' Page: Schau den Mond. Sehr seltsam sieht er aus. Wie eine Frau, die aus dem Grab steigt. [...] - Der junge Syrier: sehr seltsam sieht er aus. Wie eine kleine Prinzessin [...]. Wie bleich die Prinzession ist! (Wilde: Salome, S.13f). Zur homoerotischen Konnotation des Verhältnisses der beiden Figuren vgl. Kapitel 2.4.

<sup>160</sup> Jonathan: "mein Herz ruft ihn Bruder", S.9; David: "Wir werden unser Herz festhalten müssen", S.40.

<sup>161</sup> "Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan, ich habe große Freude und Wonne an dir gehabt; deine Liebe ist mir wundersamer gewesen, als Frauenliebe ist" (2.Samuel, 1.26).

<sup>162</sup> Wolff, Johanna: Die Töchter Sauls. Tragödie. Stuttgart-Berlin: Cotta 1919.

Verwendung des Begriffs "Liebe" und die auch hier gestaltete Herz-Metaphorik<sup>163</sup> sowie den Vergleich mit der Frauenliebe:

Jonathan: [...] Es geht eine Süße um Davids Mund - wie um den Mund der Frauen, die man gerne küßt. (S.43)

Emotionale Betroffenheit zeigen auch die klassischen Sätze der Totenklage:

David (mit Wohllaut): Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan. Ich habe große Freude und Wonne gehabt an dir. (S.149)

Die Unbedingtheit der "Blutsfreundschaft" (S.119) der Männer scheint hier gebrochen, da Jonathan für David auch Werkzeug ist, er umgarnt ihn systematisch.<sup>164</sup> Der *Charakter* Davids scheint hier gebrochener, mit List auf die Macht zustrebend, "geschmeidig" (S.22) und "seltsam" (S.26); Jonathan erscheint hingegen in hingebungsvoller Treue.

Für Jonathan ist es die Unerschütterlichkeit gegenüber der unberechenbaren Frauenliebe, die den Reiz dieses *Verhältnisses* ausmacht:

Jonathan (schlicht): [...] Ich bin erquickt in dir. Tief wie ein Strom und unbewegt und sicher geht Mannesfreundschaft immer gleichen Weg, man überschaut den Schatz, den man gefunden, von Anfang an, er nimmt nicht zu noch ab. Die Weiber wollen immer etwas; immer Neues bringt ihre Eigenart hervor. [...] Ruhe bringt nur der Mann dem Manne zu. (S.45f)

Bei aller Angst ist Saul von der Beziehung der beiden Männer fasziniert: "Ich sah ein Bild vor mir, das Bild war schön - - David und Jonathan" (S.120).<sup>165</sup>

Obwohl in allen diesen Dramen die Freundschaften im Tod des einen oder beider Partner enden, scheint in dem mythologischen Bereich, dem antiken wie biblischen Hintergrund, doch ein großer Freiraum geboten: Der Tod wird nicht als notwendig postuliert; die Beziehungen erscheinen in durchweg positivem, fast selbstverständlichen Licht und die Deutlichkeit ist im Rahmen des zu jener Zeit Ausdrückbaren recht groß.

---

<sup>163</sup> Girgasi über Jonathan: "David, den er liebt hat" (S.10); David zu Jonathan "Lieber" (S.44, umgekehrt S.46) Jonathan: "mit meinem Herzen [...] liebt' ich ihn" (S.119, vgl. auch S.134: "den ich liebte").

<sup>164</sup> "Vertrau es David, dem kleinen Freund" S.44.

<sup>165</sup> Außerdem äußert Saul, daß ihm David "wohlgefällt" (S.19). Eine Färbung enthält auch eine Anspielung auf das Schlafgemach: Saul: [...] Laßt mich das Lager suchen, daß ich in meiner Kammer ruhe. - Merob: Und meine Hand wird dir das Kissen rücken. Komm, Vater! - Saul: Kann Merob Saiten rühren und Lieder singen, wie der Knabe kann? Komm, David! (S.29).

**2.4.2 TREUE BIS IN DEN TOD:  
*Katte (Burte) • Der Kronprinz (Krüger) • Friedrich (Ludwig) •  
 Friedrich der Große (Boetticher) • Konradin (Maisch) •  
 Mutter und Sohn (Sauer)***

Welche Bedeutung den Texten um die antiken und biblischen Freundschaften beizumessen ist, erweist sich im Vergleich mit den homoerotischen "Helden" der deutschen Geschichte:

Konradin von Hohenstaufen und Friedrich II. von Preußen.

Bei der Dramatisierung des Lebens des Preußenkönigs waren es vor allem zwei Seiten, die Autoren immer wieder zur Produktion anregten: Zum einen der Konflikt des flötenspielenden Prinzen mit seinem Vater Friedrich Wilhelm I., kulminierend im mißlungenen Fluchtversuch des Thronfolgers und seiner letztendlichen Einsicht in die Notwendigkeit, sich der Staatsräson zu fügen, zum anderen die Vorbildlichkeit der selbstlosen Regierung des Monarchen als "erster Diener seines Staates". In der Dramatik der Kaiserzeit bis in den ersten Weltkrieg hinein dominiert jedoch der Kronprinzenstoff.<sup>166</sup>

Einen nicht geringen Raum in der Rezeptionsgeschichte hat seit jeher die - bis heute ungeklärte - Frage nach der Art seiner sexuellen Neigungen eingenommen: Die Gerüchte, vorrangig angeregt durch die offenkundige Frauenverachtung des Königs, reichten von der Annahme einer Verstümmelung, Impotenz, nie ausgeheilten Geschlechtskrankheit über Sodomie<sup>167</sup> bis hin zum Vorwurf der Homosexualität. Letztere Unterstellung hat ihren Nährboden in den Verbreitungen Voltaires über Friedrichs Privatleben<sup>168</sup> und nicht zuletzt in dessen eigenem literarischem Werk.<sup>169</sup> Dieser gerüchteweise überlieferte Charakterzug Friedrichs hat nun auch auf einige Dramentexte eingewirkt.

<sup>166</sup> Eine Gestaltungsvorliebe, die später von unterschiedlichen Rezensenten auf den Einfluß des durch den Expressionismus zum Modethema gewordenen Vater-Sohn-Komplexes zurückgeführt wurde. Vgl. die Einschätzung Alfred Döblins in seiner Rezension zu **Katte** von Burte: "Warum jüngere Autoren immer auf diese Affäre reinfallen, ist klar: [...] der Vatersohnkonflikt." (Döblin, Alfred: Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921-1924. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1981, S.150). Vgl. auch den Aufsatz von Ernst Lemke "Friedrich der Große im deutschen Drama der Gegenwart" in: Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Richard Elsner. 3. Jahrgang (1931). Berlin: Wolf Heyer (S.7-60), S.18.

<sup>167</sup> Anzumerken ist zwar, daß Sodomie ein veralteter Ausdruck für Homosexualität ist, vgl. Derks, S.87. Allerdings wurden in der Tat bezüglich der Figur des Preußenkönigs Analogien zur Tierliebe gezogen, vgl. ebd., S.601.

<sup>168</sup> Zu der Denunziation von Friedrichs Homosexualität durch Voltaire und deren Fortwirkung vgl. Mayer, S.28; Derks, S.52, 64, 68f, 91, 104f, 268, 601. In der Weimarer Republik ist die Homosexualität des Monarchen von der Homosexuellenbewegung für die Agitation gegen das Sexualstrafrecht durch Verteilung eines Flugblattes mit dem Titel "Friedrich der Große dem Strafgesetz verfallen?" eingesetzt worden (vgl. Vorberg, Gaston: Der Klatsch über das Geschlechtsleben Friedrichs II. Der Fall Jean-Jaques Rousseau. Bonn: A.Marcus & E.Webers 1921, S.10). Auch Hirschfeld ging von einer Homosexualität Friedrichs aus (Vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.77).

<sup>169</sup> Bezüge in Friedrichs literarischem Werk finden sich z.B. in der Verserzählung **Palladion**, die u.a. homoerotische Verhältnisse in einem Kloster zum Gegenstand hat und eine Unterstellung enthält, die das Verhältnis zwischen Jesus und Johannes als homoerotisch deutet (vgl. den Teilabdruck in Campe, S.111-113), was angesichts der tendenziell atheistischen Grundeinstellung Friedrichs u.U. denunziatorisch gemeint sein dürfte. Zum

Dementsprechende Züge Friedrichs finden in den Werken, die den Vater-Sohn-Konflikt thematisieren, ihren Ausdruck in dem freundschaftlichen Verhältnis zwischen dem Kronprinzen und Katte - eine Freundschaft, die immer wieder als homoerotisch interpretiert worden ist.<sup>170</sup> Katte versucht zunächst zwischen den beiden Kontrahenten zu vermitteln, verhilft dem Prinzen schließlich zur Flucht und wird letztendlich, um Friedrich zur Räson zu bringen, vor dessen Augen erschossen.

Zentraler Aspekt ist stets die unverbrüchliche Freundschaft zwischen Friedrich und Katte; diese ist zumindest emotional so stark gefärbt, daß das Todesopfer Kattes neben prophetisch anmutendem Interesse für die Zukunft Preußens aus der großen Zuneigung zu seinem Freund gebracht und Friedrich durch dieses Erlebnis existentiell getroffen wird.

Eines der wirksamsten Stücke dieser Art ist das 1914 erstveröffentlichte Schauspiel **Katte** von Hermann Burte.<sup>171</sup> Der Generationskonflikt zwischen Vater und Sohn ist hier weitgehend in einen Gewissenskonflikt der Titelfigur umgelagert, die eine Synthese zwischen den beiden Antipoden anstrebt<sup>172</sup> und schließlich vorrangig - wohl gemerkt 1914 - zur Erhaltung Preußens den Opfertod stirbt. In der *Perspektive* der Opferung erfüllt sich solcherart der Sinn: Für Burte ist Katte ein bewußt lebender Preuße, der sich den Notwendigkeiten der Staatsräson zur Läuterung Friedrichs opfert.<sup>173</sup>

Und eben die Schlußszene, die Hinrichtung, läßt die Assoziation einer homoerotischen Färbung zu. Die *verbalen* Signale ergeben sich aus Anspielungen auf die Totenklage Davids; zudem spricht das emotionale Pathos des Kronprinzen eine eigene Sprache:

Kronprinz: Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan, ich habe viel Freude und  
Wonne an dir gehabt!  
[...]

---

Einfluß von Friedrichs literarischem Werk auf die Gerüchte vgl. Volz, Gustav Berthold: Friedrich der Große und seine sittlichen Ankläger. In: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte. Hrsg. von Melle Klinkenberg und Joh. Schultze in Verbindung mit Otto Hinze. Band 41. München-Berlin: Oldenbourg 1928 (S.1-37), S.1f.

<sup>170</sup> Zur Mutmaßung über die homoerotische Färbung des Verhältnisses zwischen Katte und Friedrich vgl. Mayer, S.185. Die Herkunft dieses - literarisch häufig gestalteten - Gerüchtes ist aus den vorliegenden Sekundärliteraturen nicht zu entnehmen. F. Wencker bezeichnet es in seinem Buch **Der Gefangene Friedrichs des Großen. Des Freiherrn Friedrich von der Trenck merkwürdige Lebensgeschichte** (1921) als allgemein anerkannte Tatsache: "Man weiß, daß sein Vater ihn [Friedrich] nach der verunglückten Flucht als Sodomiter hinrichten lassen wollte, weil er mit dem Leutnant von Katte in intemem Verkehr gestanden hatte." (zitiert nach Volz, S.35) Vorberg weist - allerdings ohne Quellenangabe - diese Vermutung zurück: "Es ist darauf hingewiesen worden, daß die Freundschaft des jungen Fritz mit Katte auf ein homosexuelles Verhältnis der beiden schließen lasse. Aus der Freundschaft zweier junger Leute, die sich der Gewaltherrschaft eines verständnislosen Mannes - des Königs - zu entziehen suchten, ergibt sich keineswegs mit zwingender Logik eine krankhafte Veranlagung" (Vorberg, S.11).

<sup>171</sup> Burte, Hermann: *Katte*. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Leipzig: Sarasin 1914.

<sup>172</sup> "Der Riß zwischen Vater und Sohn [...] geht mitten durch mein Herz. [...] Zwischen den beiden stehe ich und gebe beiden recht; aber ich kann keinem ganz mein Herz geben." (S.49f).

<sup>173</sup> Vgl. Mertz, S.100.

(Man sieht das Schwert des Scharfrichters sich über den Köpfen der Mannschaften erheben und niederfahren - ein Schlag)  
 Kronprinz (zuckt zusammen und schreit auf): Ah! Lieber Katte, lieber Katte! (Er wird ohnmächtig, sinkt in Müllers Arme) (S.132f)

Die Assoziation einer homoerotischen Verbindung zwischen Fritz und Katte ist zwar vordergründig durch die Verliebtheit Kattes in Friedrichs Schwester Wilhelmine abgeschwächt; Kattes Zuneigung zu Fritz ist allerdings grenzenlos "Ich liebe [ihn]; daß ich sein Freund bin, ist mein Glück auf der Welt, der Sinn meines Daseins." (S.9)<sup>174</sup> - durch den späteren Jonathan-Verweis läßt sich rückwirkend auf eine homoerotische Färbung schließen: Diese *Freundschaft* verlangt Treue bis in den Tod, im Ernstfall, um daß "wichtigere Leben" - des Kronprinzen - "zu retten" (S.53). Der Umstand, daß er Fritz vor seinem Tode noch einmal gegenübersteht, erfüllt sein Dasein; die Verknüpfung der Herzmetaphorik mit den Signalworten "heimlich" und "reine Freude" bietet auch hier eine homoerotische Assoziationsmöglichkeit:

Katte: Das war der heimlichste Wunsch meines Herzens, meinen Freund, meinen Herrn noch einmal zu sehen. Der König will uns wehetun: er bereitet mir eine große und reine Freude. (S.130)

Der mit künstlerischen Neigungen *charakterisierte* Friedrich wird in diesem Kontext zudem von seinem Vater als "weibischer Kerl" bezeichnet (S.16, 23).

Die anderen Kronprinz-Dramen der Zeit bieten vagere Andeutungen:

In Hermann Anders Krügers (1871-1945) **Der Kronprinz** (1907)<sup>175</sup> bleibt ein ergreifender Abschiedsmonolog dem Publikum erspart, da der Prinz geruht, zuvor bereits in Ohnmacht zu fallen (S.108). Katte ist ein zynischer Frauenheld; soweit Emotionalität gestaltet ist, geht diese eindeutig von Friedrich aus, der diesen als "Kattchen" (S.18,21) bezeichnet bzw. "mein Katte" (S.75), als "einzigen Freund", um den er "ewig trauern" werde (S.141f). Sind solche *verbalen* Äußerungen emotional gefärbt, so finden sich auch einige direktere Ausdrücke: Er appelliert an Katte "wenn du mich liebst" (S.39) und versichert ihm "ich gab dir mein Herz" (S.24); zudem gibt er seiner Zuneigung auch *körperlichen* Ausdruck, der jedoch nicht eindeutig zu werten ist: Er "packt ihn und dreht ihn" (S.21), er "umarmt ihn" (S.74); das Ende des zweiten Aufzugs bietet die deutlichste Gestaltung:

Fritz (geht auf ihn zu): Katte - mein alter Junge - laß mich dich küssen!  
 Katte: Den Pockennarbenschädel, Hoheit!  
 Fritz (umarmt ihn, küßt ihn): Mein Ein und Alles. (S.79f)

Auch in Emil Ludwigs<sup>176</sup> **Friedrich, Kronprinz von Preußen** (1914)<sup>177</sup> wird die "Opferung" Kattes und die Läuterung Friedrichs tendenziell als Notwendigkeit für Preußens Größe em-

<sup>174</sup> Vgl. auch S.8, 12f.

<sup>175</sup> Krüger, Hermann Anders: *Der Kronprinz*. Eine dramatische Historie in fünf Aufzügen. Hamburg: Alfred Jansen 1907.

<sup>176</sup> Pseudonym für Emil Cohn.

<sup>177</sup> Ludwig, Emil: *Friedrich, Kronprinz von Preußen*. Historisches Schauspiel in zehn Bildern. Berlin: Fischer 1914.

pfunden. Katte ist eher Randfigur und im übrigen verschwenderisch im Verbrauch von Frauen. Bezüglich der *Charakterisierung* Friedrichs ist es allerdings auffällig, daß er sich an zwei Stellen von männlicher Schönheit angezogen zeigt. Einmal ausgerechnet in seinen Phantasien über die Gestalt Alexanders des Großen:

Friedrich: [...] Alexander! Wie schön war Alexander in meinen Jahren! Schön! Kühn! Frei!  
(S.111)

Ein zweites Mal angesichts der Hinrichtung Kattes: "Wär ich schön wie er - ich stürbe auch mit leichterem Herzen" (S.125), wodurch gleichsam die Liquidation durch die Schönheit des Delinquenten sentimentalisiert wird. Seine Unterwerfung unter den Willen des Königs begeht er ausdrücklich im Angedenken an den toten Freund: "auf daß ich dir ein Totenopfer bringe, - so wie noch nie ein Prinz dem Freund gebracht" (S.135). Daraufhin kennzeichnet Resignation den Kronprinzen: "Ich habe keinen Freund mehr auf der Welt" (S.136).

Assoziationen ergeben sich *verbal* ansonsten auf Umwegen: Fritz stellt Katte die Frage "Du liebst mich?" (S.46); Katte beteuert "Ich - liebe den Prinzen" (S.76), was allerdings wiederum im Kontext der Treue des Dieners gelesen werden kann. Der König bezeichnet seinen Sohn als "effeminiert" (S.27) und "grünes Mädchen" (S.30). Die *Freundschaft* ist von einer gewissen Todessehnsucht durchzogen (S.50), in der *visuellen* Gestaltung findet sich eine "kurze", "stürmische" Umarmung (S.50, vgl. auch S.114). Eine Spannung deutet sich in der Abschiedsszene der beiden an, assoziierbar vor allem durch den Vergleich einer "Liebesnacht":

Katte (wirft sich aufs Bett, streckt die Arme): - Träum ich? [...] Und greif die Dämmerung  
im Gitterfenster, als wärs nach einer Liebesnacht, und neben mir die schlafende  
Gottheit lächelte noch [...].  
Mir träumte von meinem Könige.  
[...]  
Friedrich: Hallo! Wach auf! Bist nicht bei deiner Liebe!  
Katte: Hast noch nit gehört, daß einer stirbt - for seine Liebe? (S.118)

Das Stück fiel - ebenso wie Krügers Werk<sup>178</sup> - der verschärften Kriegszensur zum Opfer, die sich auf den sogenannten Hohenzollernparagrafen aus dem Jahre 1844 stützte, demzufolge keine lebenden oder verstorbenen Mitglieder des Königshauses ohne Erlaubnis des jeweiligen Herrschers auf der Bühne dargestellt werden durften. Vielleicht waren die Figuren bei Ludwig trotz der eindeutig propreußischen Tendenz und der nur zurückhaltenden homoerotischen Färbung doch zu "menschlich" und wenig heroisch dargestellt. Begründung für Verbote war jedenfalls oftmals, daß der König zu volkstümlich, menschlich und nicht erhaben genug gezeichnet sei, obgleich alle diese Stücke eindeutig zum Ziel hatten, das Haus Hohenzollern zu glorifizieren.<sup>179</sup>

<sup>178</sup> Vgl. Krügers Vorwort, in dem er bedauert, daß das Werk bislang nicht zur Aufführung angenommen worden sei, er spricht in diesem Zusammenhang von dem "zumal an Hoftheatern - streng verpönten Sujet mit 'dem Kronprinzen'" (Krüger, S.8f).

<sup>179</sup> Vgl. Mertz, S.39.



Ebenfalls nicht zur Aufführung während des Kaiserreichs ist das zweiteilige Schauspiel **Friedrich der Große** von Hermann von Boetticher aus dem Jahre 1917 gelangt.<sup>180</sup> Die Katte-Episode in dem ersten Teil, **Der Kronprinz**, behandelt. Katte ist ziemlich zurückhaltend gestaltet, weniger leichtsinnig als der Kronprinz, auch hier ist sein Tod als notwendiges Opfer zur Läuterung des künftigen Herrschers begriffen. Friedrich phantasiert vorrangig über hübsche Mädchengestalten, wenn überhaupt die Freundschaft mit Katte eine homoerotische Komponente beinhaltet, so ist diese am ehesten noch auf der Seite Kattes zu finden, der Friedrich seine Liebe beteuert ("du, den ich liebe", S.48), und dessen Verhalten emotionale Regungen zeigt:

von Katte (stehenbleibend und ihn eine Weile Hand in Hand ansehend): Lieber Prinz!  
(Dann schnell sich abwendend und zur Tür hinaus) (S.49)

In der Abschiedsszene, die gleich Ludwig im Kerker kurz vor der Hinrichtung stattfindet, ist ebenfalls emotionale Erregung spürbar, eine gewisse Beruhigung tritt durch eine *Körperberührung* ein:

Der Kronprinz: [...] und das weiß ich auch, daß ich dich [...] noch obendrein liebe, wie eine höhere Macht [...].-

[...]

Liebster der Menschen! Mir an die Brust! (Sie weinen beide stumm in einer großen Umarmung.)

Der Kronprinz (nach einer Weile mit stiller Stimme): Dies ist lind wie ein Traum. Ich war verdorrt wie in der Hitze des Tages das Erdreich, du hast mich wie ein Regen erquickt. [...]

von Katte: In mir ist es jetzt wohl und still. Ich weiß jetzt, daß ich nicht für einen Schemen sterbe, sondern daß du aus meinem Tode nur strahlender erstehen wirst. (S.68-70)

Zumindest die Metaphorik des "erquickenden Regens" bietet, gerade in dem Kontext der Liebesbeteuerung, erotische Assoziationen.<sup>181</sup> Ein Trauermonolog des - im übrigen auch hier todessehnsüchtigen - Kronprinzen wird auch bei Boetticher durch die obligate Ohnmacht umgangen.

Der zweite Teil - **Der König** - bietet lediglich eine Szene Friedrichs mit seinem blonden Pagen, dem er Süßigkeiten zusteckt (S.126), und auf dessen Schulter gestützt er als junger (!) König erscheint (S.129).

<sup>180</sup> Boetticher, Hermann von: Friedrich der Große. Ein Schauspiel in zwei Teilen. Berlin: Fischer 1917. (Erster Teil: Der Kronprinz, S.5-110; Zweiter Teil: Der König, S.113-216). Uraufführungen: 1.Teil: Berlin, Staatstheater, 29.1.1920; 2.Teil: Bochum, Stadttheater, 9.7.1922. Das Verbot während des ersten Weltkriegs richtete sich auf die antiösterreichische Tendenz, durch die das Bündnis im gegenwärtigen Krieg gefährdet erschien, vgl. Mertz, S.104.

<sup>181</sup> Der Regen als erotisches Symbol ist etwa in der klassischen Mythologie in der Begattung Danaes durch Zeus in Gestalt eines Goldregens gestaltet.

Am 15.9.1917 kam am Deutschen Volkstheater Wien **Der Zarewitsch** (1917) der polnischen Autorin Gabryela Zapolska<sup>182</sup> zur Uraufführung,<sup>183</sup> 1927 von Franz Lehár als Vorlage für seine gleichnamige Operette verwendet. Das Publikum darf hier mit Rührung Anteil nehmen an der Heilung des homoerotisch intendierten Titelhelden<sup>184</sup> durch eine Tänzerin, die allerdings am Ende des Stückes aus Gründen der Staatsräson auf ihr Glück schmerzvoll verzichten muß. Der Rezensent des "literarischen Echos" zeigt sich trotz der Bekehrungstendenz des Werkes "unangenehm" berührt von dem Einfall, daß der Thronanwärter zunächst "mehr Lust am Manne als am Weibe verspürt".<sup>185</sup>

Eine andere Gestalt, die für homoerotische Assoziationen im Fahrwasser nationalistischer Ideologie hergehalten hat, ist Konradin von Hohenstaufen, jener letzte seines Geschlechts, der so erfolglos gegen die kirchliche Übermacht um sein italienisches Erbe kämpfte - ein gefundenes Fressen für eine revanchistische Propaganda. Der Konradin-Stoff, seit 1871 generell als warnendes Beispiel vor der Abhängigkeit von fremden Mächten begriffen, erhält im Gefolge der Imperialismus-Bestrebungen des deutschen Reiches während des Weltkrieges eine deutlich militaristische Note. In besonders innigem Verhältnis hierzu steht Konrad Maischs dramatisches Gedicht **Konradin der letzte Hohenstaufe**,<sup>186</sup> verfaßt in der Zeit von 1914 bis 1916, gedruckt allerdings erst 1923 infolge wirtschaftlicher Probleme.<sup>187</sup> Der mißglückte Italienfeldzug Konradins wird in patriotischem Sinne geschildert als Versuch, das vom korruptem Papsttum und tyrannischer Herrschaft Karl von Anjous niedergebeugte italienische Volk durch deutschen Glanz zu beglücken.

Konradins engster Gefährte ist Friedrich von Österreich, dessen Freundschaft zu Konradin immer wieder zu Spekulationen Anlaß geboten hat,<sup>188</sup> und auch hier in zarter homoerotischer Färbung erscheint.

---

<sup>182</sup> Zapolska, Gabryela: *Der Zarewitsch*. Drama in drei Aufzügen. Für die deutsche Bühne frei bearbeitet von Bernard Scharlitt. Wien: Otto Eirich 1917.

<sup>183</sup> Vgl. *Das literarische Echo*. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. Begründet von Josef Ettlinger. Hrsg. von Ernst Heilborn. 20.Jg. (1917/18). Berlin: Egon Fleischel & Co., S.95. Erstaufführung im Deutschen Reich: Januar 1918, Deutsches Theater Köln (vgl. *Die schöne Literatur*. Hrsg. von Eduard Jarncke und Will Vesper. 19.Jg (1918). Leipzig: Avenarius, S.36.

<sup>184</sup> *Der Zarewitsch*, einsamer, melancholischer Mensch mit "Neurastenikerbewegungen" (S.17) zeigt in der Ablehnung des weiblichen Geschlechts "absonderliche Neigungen" (S.10). Um ihm vor der Standesheirat "Heiterkeit" zu bieten - sprich ihn ehefähig zu machen - wird ihm die Tänzerin als "Spielgefährte" zugeführt, in der Kostümierung eines Jünglings. Der Zarewitsch zeigt sich von ihr hingerissen gerade in dem Glauben, er habe eine Person des eigenen Geschlechts vor sich. Nach Aufklärung des Tatbestandes beschließen sie ein Arrangement, dem Hof die Komödie einer sexuellen Beziehung vorzuspielen, zu der es tatsächlich dann erst im weiteren Verlauf kommt.

<sup>185</sup> *Die schöne Literatur*. 20.Jg. (1917/18), S.95.

<sup>186</sup> Maisch, Konrad: *Konradin der letzte Hohenstaufe*. Ein dramatisches Gedicht. Berlin-Stuttgart-Leipzig: W.Kohlhammer 1923.

<sup>187</sup> Vgl. Vorwort in Maisch, S.3.

<sup>188</sup> Vgl. Mayer: *Außenseiter*, S.175.

Assoziationen ergeben sich vor allem auf der *visuellen* Ebene;<sup>189</sup> Höhepunkt ist, daß sie, bis sie schließlich getrennt gefesselt werden, um der Hinrichtung übergeben zu werden, sich "umarmen" und "innig umschlungen" halten (S.127).

Demgegenüber sind die *verbalen* Anspielungen geringer, etwa, wenn das "Freundespaar" mit den "Dioskuren" Castor und Pollux verglichen wird (S.79).<sup>190</sup> Friedrich äußert, freilich treu seinem König als Vasall: "so lieb ich meinen Freund" (S.112); dementsprechend bedankt Konradin sich für des Freundes "treue Liebe" (S.125).

Die *Charaktere* sind schablonenhaft, heldisch, strahlend; als konventionelle Komponente taucht die betonte Italiensehnsucht Konradins auf, die hier als typisch deutsche Eigenart aufgefaßt ist. Friedrich wird angesichts des Todes weich und "bricht in Schluchzen aus" (S.125), erfüllt allerdings zuvor die Funktion des Trösters im Kerker (S.108-112).

In der *Freundschaft* überwiegt die dienende Funktion Friedrichs, der Konradin förmlich anfleht, dessen Nöte mit ihm "tragen" zu dürfen (S.6). Der Sinn dieser dienenden Freundschaft wird direkt militärisch definiert, kombiniert mit religiösem Ambiente und durchdrungen von dem Gedanken an den Tod für den anderen:

Friedrich: [...] Ein gleich Geschick hat gleich gestimmt die Seelen [...]  
 Wenn einst zum Kampf die Kriegstrompete schallt,  
 Dann wirst Du mich an Deiner Seite finden.  
 Zusammen gehen unsere Sterne auf,  
 Zusammen steigen sie zur Höh' empor  
 Und gehen, will es Gott, zusammen unter! -  
 O! laß mich alles Leid und alle Not  
 In Treue mit Dir teilen bis zum Tod! [...]  
 (Während Konradin und Friedrich sich die Rechte reichen und wie zum Schwur die  
 Linke erheben, ertönen von der nahen Kapelle aus feierlich verklingende Orgelklänge  
 [...]) (S.6f)<sup>191</sup>

Die *Perspektive* ist ganz der patriotischen Funktion zugeordnet: Den gemeinsamen Tod für das Vaterland sterbend gehen sie "gefaßt" dem "Todeslos, wie's deutschen Männern ziemt" entgegen (S.126).

---

<sup>189</sup> Friedrich "schlingt" seinen Arm um Konradin (S.6), Konradin "ergreift" "bewegt" Friedrichs Hand (S.67), sie halten sich betont lange in der Öffentlichkeit an der Hand (S.68); Friedrich "schlingt zärtlich seinen Arm um dessen Nacken" (S.110), "ergreift" Konradins Hände und blickt "ihm tief in die Augen" (S.112); Konradin legt "den Arm um die Schultern" des Freundes (S.125).

<sup>190</sup> Castor und Polydeukes (Pollux) sind ein - ähnlich der Schar der Thebaner - in unbedingter Treue zueinander kämpfendes Männerpaar. Nach dem Tod des Freundes (nach anderer Überlieferung Zwillingbruders) bittet Polydeukes die Götter, mit ihm zusammenbleiben zu dürfen, so daß sie je einen Tag gemeinsam im Hades und im Olymp verbringen, vgl. Hunger, S.115f. Eine Bedeutung im homoerotischen Kanon konnte bislang nicht ausgemacht werden.

<sup>191</sup> So bietet sich Friedrich angesichts der Verhaftung als Opfer für das wertvollere Leben an: "So nehmet mich, werft mich als Opfer hin! / Vergreift Euch nicht an dem geweihten Haupt" (S.93). Konradin hält ihn, seine "Hand ergreifend" allerdings sogleich davon ab: "Nein! Friedrich, Nein! Uns trennet nur der Tod! / Ich soll Dich opfern? Nie und nimmermehr!" (S.94).

Daneben treten drei Scholaren auf, die sich Konradin als Soldaten verdingen, von denen einer Grete genannt wird und auch als "alte Jungfer" bespöttelt wird (S.36),<sup>192</sup> ohne allerdings ein sonderlich feminines Verhalten an den Tag zu legen.

Vergleichsweise harmlos dagegen nimmt sich **Mutter und Sohn** von Will Sauer, 1918 verfaßt, allerdings erst 1929 veröffentlicht, aus.<sup>193</sup> Die Handlung ist hier objektiver geschildert, der Konflikt konzentriert auf Konradins Utopien im Gegensatz zur realpolitischen Konzeption seiner Mutter; karikierte Feindbilder halten sich in Grenzen<sup>194</sup> - in ebensolchen allerdings auch die homoerotisch gefärbten Passagen: Die *Rede* ist zwar von "Arm in Arm" halten und "süßen Träumen", die sie "zusammen träumten" (S.33); auch hier ist die Anrede "mein Friedrich" (S.141); *Körperlichkeit* erscheint zugelassen in der Gefängniszene: "Er sinkt ihm in die Arme" (S.134); zur Hinrichtung verlassen sie "hoheitsvoll" das "Gemach", indem sie "die Arme ineinander legen" (S.141). Assoziationen eröffnet die *Perspektive* der Vereinigung im Tod:

Friedrich: Ich habe keinen anderen Wunsch als neben dem Fürsten begraben zu werden, mit dem zusammen ich mein kurzes und doch so schönes, schönes Leben vollenden durfte.

Konradin (tief bewegt): Mein Friedrich! (S.139)

Der *Charakter* Konradins ist in diesem Stück relativ sensibel, er ist musisch - in den Worten seiner Gegner "verweichlicht" (S.10f), hervorgehoben wird sein "schönes, edles, blondumlocktes Angesicht" (S.12). Ein auffälliger Charakterzug an Friedrich ist seine abschätzige Meinung über Frauen (S.33).

Die Friedrich- und Konradin-Dramen, die in monarchistischem Sinne die deutsche Historie glorifizieren, funktionalisieren hierbei homoerotische Komponenten: Unbedingte Forderung ist die Opferung oder zumindest Opferbereitschaft für das geliebte, wichtigere Leben des Aspiranten der Herrschaft. Was die Deutlichkeit dieser Texte anbelangt, so bieten sie im Vergleich zu den mythologischen Dramen lediglich Assoziationen.

#### 2.4.3 EMMI UND DIE STILLE MATHILDE: Offiziere (Unruh) • Rektor Kleist (Kaiser)

<sup>192</sup> "Grete" reagiert auch "mißbilligend" auf billige heterosexuelle Witze seiner Gefährten (S.37). Als Anspielung kann auch seine Schwärmerei für römische Heroen angesichts derer Heimatstadt gelesen werden: "Sei mir begrüßt, ich küsse Deine Boden / Der [...] / Ein ganzes Männersaatfeld einst getragen!" Darauf antwortet der Zweite Scholar "spöttisch": "Grete schwärmt wie ein verliebter Narr!" (S.62).

<sup>193</sup> Sauer, Will: Mutter und Sohn. Ein Konradin-Drama. Bonn: Fritz Klopp 1929.

<sup>194</sup> Allerdings läßt auch dieses Stück keinen Zweifel daran, daß ein genialer Mensch in seiner Mission scheitert. Krieg und Blutvergießen sind "Forderungen des Schicksals" (S.140).

In die zeitgenössische Soldatenwelt führt Fritz von Unruhs Schauspiel **Offiziere** (1911).<sup>195</sup> Zwar wird Homosexualität nicht explizit ausgedrückt, ist über Indizien jedoch auszumachen. Edgar, einer der Offiziere, leidet unter seinem *Verhältnis* zu seinem Kameraden Curt, in den er scheinbar unglücklich verliebt ist; dieser entzieht sich seinen wiederholten Annäherungsversuchen jedoch konsequent und enttäuscht ihn fortwährend. In Alkohollaune geht er auch mehr aus sich heraus und "packt Curt" begeistert "an den Schultern", was ihm die spöttische Bemerkung "na, na, so stürmisch, Kerlchen" einbringt (S.507).

Die *Typisierung* Edgars bietet diverse Klischees: Er ist weich, zeigt besonderes Interesse für die Antike, (S.594) begeistert sich für Literatur und Musik (S.452), womit er die Damen der Gesellschaft langweilt, weshalb er auch "nie Glück bei den Mädels haben" wird (S.453), obgleich die anderen Offiziere diesen einsamen Außenseiter immer wieder auf Frauen anzusetzen versuchen. Im übrigen bezeichnen sie ihn - Signal für eine homoerotische Intendierung der Figur - als "stille Mathilde" und halten ihn für ein wenig verrückt (S.494, 508). Edgar ist als selbstmitleidiger Außenseiter gezeichnet:

Max [...]: Was glaubst du wohl, wie lang der Mensch ohne Wasser auskommt?

Edgar: Vorkommen soll's, Mäxchen, daß er ein Leben lang dursten muß.

Max: Hab' ja was Furchtbares gesehen.

Edgar: Furchtbar? Weiß nur eins; aber das meinst du nicht. [...] Dachte, hättest 'n neuen Planeten entdeckt für Kreaturen wie mich. (S.600)

Die Anspielung auf den Planeten könnte ein Signal ("Uranus") sein.<sup>196</sup> Korrespondierend zu seinen Selbstmordgedanken (S.494) erträumt er sich in der Realität des Krieges zusammen mit einem anderen Mann "bis zum Tod nebeneinander so herzulaufen" (S.600).<sup>197</sup>

Angedeutet ist auch die *Rechtfertigung* durch ein existentielles Außenseitertum und das Leiden unter der Verspottung in einem Geständnis gegenüber dem Pastor Götz:

Edgar: [...] Konnt's nicht mehr mit mir allein rumtragen. [...]

Götz: *Alles*, was die Natur erschafft, hat ...

Edgar: Aber um dieser Freundschaft willen ... zertuschelt man mich ... (S.519)

Seine Einsamkeit und seine Befürchtung, als "Gezeichneter" herumzulaufen, wird von dem Geistlichen abgewiegelt, worauf es ankomme, sei "des Königs Rock", der beweise, daß Edgar "Stärkeres im Mark" habe (S.520). Der Pfarrer verachtet ihn zwar nicht, wertet die Neigung dennoch ab, indem er ihn zur Sublimierung mahnt, diese Schwäche durch Stärke im Krieg zu überwinden.

Letztendlich erfüllt sich dies auch in der *Perspektive* des Opfertodes, allerdings nicht direkt im Dienste am Vaterland,<sup>198</sup> sondern als höchster Ausdruck der Freundschaftstreue, wofür

denn auch ein eindruckvolles Bild<sup>199</sup> gewählt wird: Als Curt auf einem Feldzug zu verdursten droht, öffnet sich Edgar (hinter der Szene) die Brust, um diesen sein Blut trinken zu lassen, und stirbt daran.

Edgar erscheint zwar als Außenseiter, jedoch vor dem Hintergrund des durchgängig negativ gezeichneten Männlichkeitswahns der übrigen Offiziere weitgehend neutral. Mitleid-erregend etwa wirkt es, wie diesem unglücklichen, gehemmten Außenseiter der Umgang der heterosexuellen Offiziere miteinander entgegengestellt ist, in der zwanglos Körperlichkeiten ausgelebt werden.<sup>200</sup>

Sind Anhaltspunkte auch nur vagen *verbalen* Anspielungen zu entnehmen,<sup>201</sup> so schien Hirschfeld die Intention deutlich genug, um dem Stück Beifall zu spenden.<sup>202</sup>

Immerhin ist **Offiziere** eines der wenigen Dramen, die eine homosexuelle Figur in zeitgenössischem Umfeld in einigermaßen neutraler Zeichnung darstellen, das zu seiner Zeit an einem renommierten Theater aufgeführt worden ist,<sup>203</sup> obwohl das Stück auf den Unmut des Kronprinzen stieß.<sup>204</sup>

Eine ähnliche Tendenz suggeriert **Rektor Kleist** (1903, 1917/18, 1918, 1919), Tragikomödie in vier Akten von Georg Kaiser.<sup>205</sup> Thema ist der Konflikt zwischen dem Primat des Geistigen und

<sup>195</sup> Unruh, Fritz von: Offiziere. Ein Drama. In: Sämtliche Werke. Band 2. Hrsg. von Hans Martin Elster und Bodo Rollka. Berlin: Haude & Spener 1987 (S.431-635).

<sup>196</sup> Zu „Venus Urania“ vgl. Kapitel 2.2. Mit der wissenschaftlichen Konstituierung des Homosexuellen ist schließlich gewissermaßen ein "neuer Planet" entdeckt worden.

<sup>197</sup> Dieser Wunschtraum dürfte wiederum mit dem Mythos der Schar der Thebaner u.ä. in Verbindung zu setzen sein. Ähnliche - auch in die Tat umgesetzte - Phantasien homosexueller Soldaten schildert Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.151.

<sup>198</sup> Einen solchen propagiert Unruh nicht direkt. Das Stück ist einer verunsicherten Phase des früheren Militaristen und späteren Pazifisten Unruh zuzuordnen, vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 1-2: Vom Kaiserreich zur Republik: 1913-1925. Band 2, S.882.

<sup>199</sup> Eine Analogie besteht zu dem orientalischen Mythos vom Pelikan, der sich die Brust aufreißt, um durch sein Blut seine Jungen zu retten. In der christlichen Symbolik wird dieses Bild aufgenommen, indem Christus als Pelikan erscheint. Zum Bild des Brust-Aufschneidens vgl. auch Hofmannsthals **Oedipus und die Sphinx** (Kapitel 4.2).

<sup>200</sup> In Kriegsbegeisterung wirbeln sie einander "herum" (S.324 alt), tanzen (326 alt), machen anzügliche Witze (S.472) heben einander hoch (S.407 alt); einer "küßt" die "Hand" eines anderen (S.421); in einer Stimmung der Schwäche lehnt einer auch den Kopf an die Brust eines anderen (S.399 alt, S.421 alt).

<sup>201</sup> "Kreaturen wie mich", "meine Natur" etc.

<sup>202</sup> "Das Bild, das von Unruh [...] entwirft, dürfte hinsichtlich des numerischen Verhältnisses homosexueller und heterosexueller Offiziere typisch sein. [...] Auch der herzliche Ton, der in dem Offizierkorps herrscht, der enge freundschaftliche Verkehr, hat sicher viel Sympathisches für die Homosexuellen" (Hirschfeld: Die Homosexualität des Mannes und des Weibes. 2.Auflage. Berlin 1920, S. 517).

<sup>203</sup> Uraufführung 11.11.1911, Deutsches Theater Berlin, Regie: Max Reinhardt.

<sup>204</sup> Allerdings wohl wegen der pazifistischen Tendenzen, vgl. Zuckmayer, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt: Fischer 1976, S.261.

<sup>205</sup> Kaiser, Georg: Rektor Kleist. Tragikomödie in vier Akten. In ders.: Werke. Hrsg. von Walter Huder. Band 5: Stücke 1896-1922. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1972 (S.223-273). Diese Ausgabe enthält die 4.Fassung von 1919. Gegenüber der dritten (Uraufführungs-)fassung von 1918 (Uraufführung 26.1.1918, Neues Schauspielhaus Königsberg) ergeben sich, was den Kontext interpretierbarer Homoerotik anbelangt, keine

dem Ideal des Körperlichen. Opfer dieses Zwiespaltes sind die Vertreter der geistigen Richtung: Der Rektor Kleist und der Schüler Fehse, beide mit geringen körperlichen Qualitäten ausgestattet. Bei Kleist manifestiert sich diese Schwäche in einem (nicht ausgesprochenen) Hämorrhoidenleiden,<sup>206</sup> das er zwanghaft zu verheimlichen sucht, damit er nicht zum Gespött der Schule werde. Im Affekt wirft er mit einem Tintenfaß auf eine von einem Schüler verfertigte Karikatur seiner Gestalt. Der einzige Augenzeuge ist der Schüler Fehse. Kleist beschwört ihn, die Tat auf sich zu nehmen. Fehse weigert sich zunächst, obwohl er seinem Rektor zugetan und wesensverwandt ist. Einem Schüler wird auf Drängen des Sportlehrers Kornmüller der Indizienprozeß gemacht; Fehse bekennt sich im Nachhinein zu der Tat und erhängt sich, erfüllt in dieser *Perspektive* somit wiederum die Opferrolle.

Fehse ist *charakterisiert* als der intelligente Schwächling unter den Schülern:

"Er ist von schwächlichem Körperbau, der Rücken neigt leicht vornüber. Schwarze Klappe hinter einem Ohr. Stahlbrille. Kluger Gesichtsausdruck." (S.245)

Von seinen Mitschülern wird er gehänselt und "Emmi" (S.245f, 249) genannt, wie in Unruhs Stück ein Hinweis auf eine homoerotische Charakterisierung.<sup>207</sup>

Zwischen diesen beiden körperlichen Krüppeln, Fehse und Kleist, findet sich eine recht intime Szene, in der Kleist versucht, Fehse zu überreden, die Rolle des Täters einzunehmen - unter Zusicherung von Straffreiheit - und hier spielt auch *Körperlichkeit* eine Rolle: Kleist "streicht ihm über das Haar", Fehse "tastet nach seiner Hand, die er umklammert" und "legt seinen Kopf auf Kleists Knie" (S.261).

Homoerotische Anzüglichkeiten sind letztlich lediglich assoziierbar. In den Rezensionen findet sich so auch wenig auf eine derartige Wirkung deutendes.<sup>208</sup> Otto Ernst Hesse urteilt:

Unterschiede (vgl. Kaiser, Georg: Rektor Kleist. Tragikomödie in vier Akten. Berlin: Fischer 1918 [übernommen von Gustav Kiepenheuer Potsdam]).

- <sup>206</sup> Ein Merkmal, das in der Pathographie des Homosexuellen im 19. Jahrhundert häufig herangezogen wurde, so von Ludwig Mende, vgl. den Teilabdruck in Campe, S.172. Der Schuldienner Wedemann spottet anzüglich über Kleists Leiden: "Das rührt eben daher, die Fahrigkeit. Von die mächtigen Reize, die er hat. Die kriegen doch die schwächlichen Körper, wo schlechte Säfte sind" (S.248); "'S is' ein Gesäßgetriebe" (S.249). Auffällig in diesem Zusammenhang ist Kleists panisches Verlangen, zur Ehrenrettung seiner kinderlosen Ehe ein Kind zu adoptieren (vgl. S.230). Kleist wird folgendermaßen beschrieben: "Er ist ein kleiner schmächtiger Mann [...] - auf seine Weise geckenhaft gekleidet. Wenig über fünfzig Jahre alt. Die rechte Schulter ist hoch verwachsen. Dünnes rötliches, mit Grau vermishtes Haar, geringer Backenbart. Brille mit Goldrand" (S.225).
- <sup>207</sup> Kornmüller spottet "betragen Sie sich weniger zaghaft!" (S.256), "winselnde Kreatur" (S.260), und "Jammerhahn" (S.262). Und - anzüglich auf Kleists eigene Täterschaft und sein Leiden - Fehse in "Schutz" nehmend vor Kleist, der diesen zum Täter deklarieren will: "O ja - es gibt einen ungesunden Jähzorn - eine Afterleidenschaft - eine Art Blutvergiftung - bei Siechen und ähnlichen dumpfen Geistern! - Aber Fehse ist nicht krank, nur kümmerlich!" (S.269).
- <sup>208</sup> Die Figur Fehse wird im Fränkischen Kurier als "psychopathisch und kränklich veranlagt", als "ein halber Krüppel an Leib und Geist" bezeichnet (Rezensent mit dem Kürzel dt., Fränkischer Kurier (Nürnberg), 3.11.1919, zitiert nach Tyson, Peter K.: The Reception of Georg Kaiser (1915-45). Texts and Analysis. (=Canadian Studies in German Language and Literature. Edited by Armin Arnold, Michael S. Batts, Hans Eichner. Volume 32. 2 Bände). New York-Bern-Frankfurt/M.-Nancy: Peter Lang 1984, S.173). Hans Wyneken bescheinigt

"Fehse, der wirkliche Held der Tragödie [...] wächst ins Erhabene. In ihm überwindet Seele Körperliches, Drang zur Wahrhaftigkeit steht Drang, dem [...] geliebten Lehrer zu helfen, gegenüber."<sup>209</sup>

Die Ehrfurcht vor dem Opferlamm - das verkümmerte Individuum erhält so seinen Sinn... Beide Werke suggerieren eine derartige Tendenz, wenngleich Kaiser eher Partei für seine Außenseiter nimmt als Unruh. Hervorstechend ist allerdings in diesem "modernen" Ambiente die Zurückhaltung, mit der hier der eigentliche Sachverhalt behandelt wird.

#### 2.4.4 EINSAMKEIT DER RÜCKSICHSLOSEN *Jugend von heute (Ernst) • Die jüdische Witwe (Kaiser)*

Von größerer Deutlichkeit sind zwei Werke, die ein negatives Bild von Homosexualität vermitteln. Zunächst ein Stück mit dem programmatischen Titel **Jugend von heute**,<sup>210</sup> das seinem Autor Otto Ernst bei der Uraufführung 1898 am Dresdner Königlichen Schauspielhaus den "ersten bedeutenden Erfolg" als Dramatiker<sup>211</sup> bescherte: Die kleinbürgerliche Familienidylle der Familie Kröger, die stolz ist auf den frischgebackenen Doktor der Medizin, den Sprößling Hermann, wird bedroht durch dessen Studienkollegen Erich Goßler. Bereits die Personenbeschreibung weist ihn als zweifelhaften *Charakter* aus:

"elegant, etwas gigerhaft gekleidet, schlank, gelblich-blasser Gesichtsfarbe, [...] sorgfältig frisiertes Haar, [...] schmale, weiße Hände mit sehr langen Nägeln, [...] blasiert-aristokratisches Auftreten." (S.12)

Hervorstechender Charakterzug ist sein Egoismus, zudem ist er wertkonservativ (S.60), gemäß seiner an Nietzsche<sup>212</sup> angelehnten Philosophie leidet er am Leben (S.15) und lehnt sämtliche bürgerlichen Tugenden ab, um nur seiner Freiheit zu leben; dementsprechend unheimlich kommt er den anderen vor.<sup>213</sup> In Selbstüberschätzung bezeichnet er den Mann als "Herrenmensch", die Frau hingegen habe "unterentwickelte Instinkte" (S.31); in späterer Selbsterkenntnis räumt er allerdings ein, in ihm sei die "Natur" "abgestorben" (S.136).

---

"im bresthaften Leib" wohne "eine junge, opferbereite Idealistenseele" (in *Das literarische Echo*. 20.Jg. (1917-18), S.717).

<sup>209</sup> Otto Ernst Hesse, nicht näher bezeichneter Ausschnitt, zitiert nach Tyson, S.171.

<sup>210</sup> Ernst, Otto: *Jugend von heute*. Eine deutsche Komödie in vier Akten. Hamburg: Conrad Klobß 1899.

<sup>211</sup> Vgl. *Das deutsche Drama*. 6.Jg. (1925/26), S.144.

<sup>212</sup> Zur Bedeutung Nietzsches für homoerotische Identifikationsmuster vgl. Mayer, S.285f.

<sup>213</sup> Etwa wenn die Mutter ihren Sohn zögernd fragt, Goßler sei "wohl sehr nervös" (S.15). Diese Frage kann als Signal aufgefaßt werden. Der Öffentlichkeit waren zumeist nervöse Homosexuelle bekannt, da gerade diese in Prozesse gerieten (vgl. Hirschfeld: *Geschlechtsverirrungen*, S.181). Vor dem Hintergrund des um die Jahrhundertwende beliebten „Gesellschaftsspiel“ "Woran erkennt man einen Homosexuellen" (vgl. Müller, S.316f) könnten derartige Hinweise bereits Assoziationen auslösen.



Das *Verhältnis* der beiden zueinander ist von gegenseitiger Abhängigkeit gekennzeichnet,<sup>214</sup> eine "Liebe der Gehirne" (S.60), die exklusiv ist - wie Clara, die ihrerseits in Hermann verliebt ist, aus einem Buch Erichs zitiert:

Clara: [...] "Ich suche die neue Liebe, eine Liebe, die verloren hat alles Banale und Widrige und die nicht erreichbar ist den Allzuvielen, die aber behalten hat alle süßen Taumelgifte der Liebe in unendlicher Verfeinerung und allen feinen Grausamkeiten." (S.60f)

Die Eltern fühlen instinktiv, daß Goßlers Einfluß nicht der beste ist, zumal sich ihr Hermann auch zum nichtsnutzigen Freigeist zu entwickeln droht, der die Nächte in Nachtcafés zubringt. In seiner Eifersucht auf Clara verrät er sich zusehends:

Hermann: Ich verstehe gar nicht, warum du dich ereiferst -  
 Erich (sehr heftig): Weil ich ihr dich nicht gönne! [...]  
 Hermann: [...] Bist du eifersüchtig auf das Mädchen?  
 Erich (sehr stark und sehr gezwungen lachend). Hahahahaha - (mit veächtlichem Mitleid): Hör mal, du bist doch - [...] (wieder erregt): ich stelle dir bloß die Wahl: sie oder ich. Zum "dritten Mann" hab ich kein Talent. (S.37)

Auch gegenüber Clara gerät er in einem Gespräch in Erregung, womit sie ihn prompt provoziert (S.58); beide liefern sich einen regelrechten Machtkampf um Hermann, von dem Erich behauptet, er "brauche" ihn (S.62). So schreckt er auch nicht davor zurück, in einer Zeitschrift mit dem beziehungsreichen Titel "Uranus"<sup>215</sup> gegen besseres Wissen anonym die medizinischen Entdeckungen seines Freundes herunterzumachen, um ihn von seinem Weg abzuhalten. Er verführt ihn systematisch, mit ihm zu gehen:

Erich: [...] Ich hoffte auch, daß du um *meinetwillen* mitgingest [...].  
 du gehst entweder mit mir, oder - wir sind eben getrennt für immer. [...]  
 Hermann: Nein, [...] ich kann meinen Eltern das nicht anthun. [...]  
 Erich (Auge in Auge mit Hermann): Das wäre denn also das Resultat der mancherlei Nächte, in denen wir die wilden und starken Gedanken weckten. Du entsinnst dich dessen vielleicht, daß [...] du mit mir gehen wolltest in die große Einsamkeit der Rücksichtslosen - [...]  
 (immer langsam und mit schärfster Betonung): Du entsinnst dich vielleicht der Ecke, in der wir oft gesessen und wo einer in den Augen des andern einen Ruheplatz fand. [...]  
 Hermann (elegisch): Ja. [...]  
 Erich: [...] (Ist aufgesprungen und geht in verhaltener Erregung auf und ab): Und endlich fanden wir, daß wir *nur uns* hatten, *nur uns!* [...] ich glaube an *keine* Treue, nur an *deine* Treue glaube ich. (S.68-71)

Schließlich erreicht er von dem dermaßen unter Druck gesetzten Hermann die Zusicherung, dieser werde mit ihm gehen. Hermann begreift jedoch rechtzeitig, daß ihn diese Bindung vom "Leben" ausschließt, "wahnsinnige Einsamkeit" bedeutet (S.99), entlarvt Goßler als "Satan" (S.103). In dieser Auseinandersetzung zeigt Erich sein wahres Gesicht; Hermann ist ihm nur Objekt:

Hermann: [...] ich erkenne allmählich - die *Absicht, mich zu demütigen*. Das hat hiermit ein Ende, Goßler; ich verbiete dir das!

<sup>214</sup> Hermann äußert: "Er konnte nicht los von mir und ich nicht von ihm" (S.39).

<sup>215</sup> Vgl. die Ausführungen über den Begriff der Venus Urania, Kapitel 2.2. 1921 erscheint tatsächlich eine homoerotische Zeitschrift unter dem Titel "Uranos".

Erich: Du - *verbietest* mir etwas? Was für eine Sprache erlaubst du dir? [...]  
 Diese Sprache kommt hier nur *einem* zu, und das bin ich. Ich pflege keine Befehle zu  
 acceptieren von Leuten, die ich dutzendweise verbrauche, wenn es mir gefällt.  
 (S.103)

Die Freundschaft zerbricht; Hermann bleibt an seinem Platz, zumal er seine Berufung erkennt,  
 seinen jüngeren Bruder zu pflegen, der in einer zweifelhaften Kneipe, in der Goßler ihn  
 unbeaufsichtigt hat sitzen lassen, verwundet worden ist. Damit ist schließlich die glückliche  
 Lösung gegeben: Hermann heiratet Clara, ist sich allerdings bewußt, daß die nihilistischen  
 Ideen dazu beigetragen haben, nicht zum einseitigen Spießbürger zu werden. Clara hat  
 natürlich gewußt, daß sie Hermann soweit bekommt, ist er doch im Grunde "gesund" (S.42). Zu  
 dieser *Perspektive* gehört eine Abbitte, ein Geständnis des "Untiers" Goßler:

Erich [...]: Ich wollte Ihnen eine Liebeserklärung machen.

Clara: *Mir?*

Erich: Ja. Aber meine Liebe gilt nicht Ihnen. [...]

(von Hermann, wie während des größten Teils der Scene, weggewandt, zu Clara,  
 immer mit äußerlicher Kühle): - - - Ich liebe - den Dummkopf da. (Über die Schulter  
 nach Hermann zeigend.) [...]

Ich liebe ihn, weil ich ihn hasse. [...]

Dieser sogenannte Kröger da war so ungefähr in allem mein Gegenteil. Besonders  
 aber - ich wollte mich eigentlich um diese Demütigung herumdrücken - aber meine  
 Buße würde dann nichts wert sein - also: (mit schwerster Überwindung) er war -  
 produktiv - er konnte etwas *schaffen* - und ich - ich - (leise) kann *nichts* [...]. (S.134-  
 136)

Daß Hermann über ihn "gesiegt" hat, begreift nun auch Erich als Notwendigkeit, fast im  
 religiösen Sinne:

Erich: Und wo zwei solche Menschen Freunde werden - da giebt es einen Kampf [...]. Ich  
 wollte ihn demütigen [...] - und wenn es mir gelungen wäre - dann wäre ich *ganz*  
 einsam gewesen. Darum hoffte, ersehnte ich im stillen, daß er sich eines Tages  
 aufrecken und mich zerschmettern möchte; [...] es war wie eine religiöse Sehnsucht in  
 mir, daß der Heiland der fröhlichen That kommen möchte [...]. Seit diesem Krach liebe  
 ich ihn erst eigentlich. (S.136f)

Erlösung durch Auflösung der Partnerschaft, ein systemgefälliges Bild, das der Autor hier  
 seinem Publikum anbietet ... So scheidet Erich ganz in adeligem Verzicht, mit einer kleinen  
 Bitte, die auch gewährt wird:

Erich: [...] Wollen Sie ihn mir jedes Jahr auf zwei ganze Tage abtreten? Er in seinem  
 künftigen Siegersglück wird mich - wohl nicht vergessen, aber auch nicht vermissen.  
 [...]

Clara (innig). Gewiß will ich das!

Erich (tief-schmerzlich, aber mit Beherrschung): Nicht wahr: *das* bißchen lassen Sie mir?

Hermann (überquellend): Goßler, warum wollen wir uns überhaupt trennen; du ziehst  
 ganz hierher und besuchst uns, so oft du magst! [...]

Erich: Lieber Hermann, wenn ich *bei* dir bleibe: dann ist's morgen dieselbe Geschichte.

[...] Du hier und ich in Berlin: so werden wir uns, glaub ich, sehr lieb haben. [...]

zwei Tage! - Am ersten werden unsere Herzen flammen und jeder wird zu erspähen  
 suchen, was er dem andern Liebes thun kann. Am zweiten Tage - da doch die Herzen  
 nicht immer brennen können - werden wir [...] ins Streiten kommen, [...] und wieder  
 einmal erkennen, daß wir zwei Königskinder nicht zu einander können, weil das  
 Wasser *viel* zu tief ist. Dann werde ich ihn zum Bahnhof bringen, ihm eine Rose [...]  
 kaufen und ihn ins Coupé schieben. Und den Rest des Jahres werde ich dann von der  
 Sehnsucht leben. (S.138f)

Im Verzicht, in der Erkenntnis der schicklichen Grenzen wird so aus dem "Satan" noch ein Mensch mit Stil...

Erst an diesem Punkt wird *verbal* deutlich, worum es eigentlich die ganze Zeit gegangen ist, neben dem häufigen Gebrauch des Wortes "Liebe" die Anspielung auf die Königskinder<sup>216</sup> und das Symbol der Blume der Liebe, der Rose. Auffällig in dem Stück ist, daß sich die Deutlichkeit erst nach und nach entschlüsselt: Das Verhältnis kommt anderen "unheimlich" (S.73) bzw. "ganz merkwürdig" (S.83) vor.<sup>217</sup> Erst die Mutter spricht es schließlich aus: "er hat den Goßler ja förmlich *geliebt!* [...] *Ich sage dir: er hat ihn lieb gehabt!*" (S.119).

In der *visuellen* Gestaltung ist die Art der Freundschaft dadurch assoziiert, daß Hermann in höchster Erregung Erich "um den Hals fällt" (S.99)

Angesichts so viel Sauberkeit erscheint das Werk wie eine negative Antwort auf **Frühlings Erwachen**; Jhering hat es jedenfalls dreißig Jahre später als schlechte Epigonenarbeit zu Wedekinds Stück gewertet.<sup>218</sup> Bei allem Moralismus ist jedoch zu vermerken, daß Goßler nicht gänzlich verbannt wird, ein Tag im Jahr gehört weiterhin der Mann-Mann-Beziehung; zudem ist das Thema hier mit einiger Selbstverständlichkeit im Familienkreise ohne Anflug von Skandal behandelt.

Georg Kaisers "Bühnenspiel in fünf Akten" **Die jüdische Witwe** (fünf Fassungen seit 1904),<sup>219</sup> eine Persiflage auf die Judith-Holofernes-Episode, indem sämtliche "Heldentaten" der Titelfigur aus ihrer Gier nach Entjungferung motiviert sind, behandelt Homoerotik am Rande. Judiths Mann Manasse prahlt zwar mit großen Sprüchen, berührt letztendlich seine Frau jedoch nicht und erweist sich lediglich als voyeuristischer, geifernder, impotenter Lustgreis,<sup>220</sup> der überdies einiges Wohlgefallen an seinem schwarzen Bediensteten Simson findet.<sup>221</sup> Dem Bad entstiegen läßt er sich genüßlich von Simson und seiner Frau abreiben und findet für dessen

<sup>216</sup> Die Königskinder stehen als Symbol einer nicht zueinanderfindenden, dabei gegenseitigen, existentiellen Liebe.

<sup>217</sup> Hermann bezeichnet den anderen auch als "mein Goßler" (S.13).

<sup>218</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.444.

<sup>219</sup> Kaiser, Georg: Die jüdische Witwe. Bühnenspiel in fünf Akten. In ders.: Werke. Hrsg. von Walther Huder. Band 1: Stücke 1895-1917. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1971 (S.117-198). Diese Ausgabe enthält die fünfte Fassung (1921). Bezüglich der homoerotischen Passagen weist sie keine Änderungen gegenüber der dritten Fassung (1909/10) auf (vgl. Kaiser, Georg: Die jüdische Witwe. Biblische Komödie. Berlin: S.Fischer 1911 [später übernommen von Gustav Kiepenheuer Verlag Potsdam]). Zweite Fassung 1909, vierte Fassung 1920.

<sup>220</sup> Vgl. die Szene, in der er Judith im Bad beobachtet (S.140-144). Kaiser kennzeichnet ihn als "ein kahler Greis" (S.135), "Sein langer, dünner Bart ist eigelb, offenbar gefärbt - die kastanienbraunen, sehr langen Schläfenlocken unecht", "künstlich verjüngt" (S.122). Das Motiv der Unberührtheit Judiths durch Manasse ist bereits in Hebbels **Judith** angelegt, ohne daß dort eine Erklärung oder Zusatzmotivation gegeben wird, vgl. Schuster, Ingrid: Die jüdische Witwe. In Arnold, Armin (Hrsg.): Georg Kaiser. (=LWG-Interpretationen 49). Stuttgart: Klett 1980 (S.54-60), S.55f.

<sup>221</sup> Simsons Gestalt ist entsprechend anziehend geschildert: "ein lederner schmaler Schurz umspannt die Hüften. [...] Sein Negerkörper glänzt vor Schwärze." (S.135)

Attraktivität anzügliche *Bemerkungen wie Berührungen*, indem er sich vorstellt, was er einem Betrachter demonstrieren würde:

Manasse: [...] Ich war im Wasser und ihr habt's mir gemacht. (Indem er Judith wie Simson streicht.) Ihr habt's mir gut gemacht - ihr beiden! So bade ich gerne und viel, wenn ihr mir's so gut macht. [...]  
 (Zu Simson.) Reibe, reibe an meinem Bein. Wenn du heraufschiebst - rieselt das Blut nach oben - und das Herz nimmt's auf [...] und da sagt mir der Verstand - wie der Simson ein ganz geriebener Bursche ist! [...]  
 Der bearbeitet die Lenden. Was hat er nur mit den Lenden vor? [...] (Er klatscht ihm auf die nackten Beinsäulen.) Weil er selbst die wie zwei junge Akazienstämme hat, die aus der Wurzel der Hüfte schießen! -! (Er hält eins seiner schwarzen Beine umfaßt [...]) [...]  
 (Er greift wieder um Simsons Säulenbein [...] Er tätschelt Simsons Bein.) Ja, springen und hüpfen: die Lust soll sein! Wir brauchen unsere Lenden, nicht? Was, du geriebener Bursche? - wie ich dich doch nenne? Du reibst noch anderen die Beine! (S.146f.)

Zuvor "streicht" Manasse schon, einen Knaben bemerkend, "über" dessen "Haar" (S.125).

Ebenfalls anzüglich erscheinen die Gespräche im Feldlager des Holofernes. Judith ist dorthin in der Verkleidung eines Knaben gekommen, und der Hauptmann entdeckt, daß sie eine Frau ist, gerade daran, daß sie nicht die Initiative ergreift, mit ihm zu schlafen, obwohl sie den Willen dazu signalisiert:

Holofernes: Der Knabe ist kein Knabe? Wie? [...]  
 Der Knabe hat bei dir schlafen wollen?  
 Der Hauptmann (schnell): Doch ist die Liebe verboten! [...]  
 Holofernes: [...] Der Knabe riet sich dir an?  
 Der Hauptmann: Ja, heute wurde es der fünfte Tag, wo ich abwehre - den Zudringlichen! [...]  
 als ich ihn sitzen lassen will - geht er hinter mir drein - und in mein Zelt und gibt sich als Knabe aus, der mich lieben wollte. [...]  
 Er liegt bei mir - und liegt immer bei mir - (Er vollführt ein Schulterrücken.) Ein Knabe ist das nicht!! (S.167f)

Nachdem der Hauptmann Judith dem Holofernes zugeführt hat findet ein Dialog statt, bei dem sich der Hauptmann einen Korb von seinem Herrn einhandelt:

Der Hauptmann (schwankt, ergreift seine [Holofernes'] Hand.): Ich liebe - dich mehr als ein Weib!  
 Holofernes: Dadurch wurdest du im marschierenden Heer untauglich - häng dich am Schluß hinterm Türpfosten hoch. (S.172)

Am Ende wird der Hauptmann in der Tat als Blutopfer dargebracht (S.176); eine ähnliche *Perspektive* bietet sich für Manasse, der die beiden ersten Akte nicht überlebt.

Durchweg wird Homosexualität hier als Negativcharakteristikum behandelt, als Zug einiger Männer, die Judith nicht von ihrer gehaßten Jungfernschaft befreien.<sup>222</sup>

<sup>222</sup> Ingrid Schuster vermutet hier Zeitkritik: "Die 'erotische Bewegung' [um die Jahrhundertwende] schloß aber auch homoerotische Beziehungen ein - eine Form der Geschlechtlichkeit, die [...] sogar in bürgerlichen Kreisen ein viel diskutiertes und umstrittenes Phänomen war. Inwieweit Kaisers Stück die homosexuellen Tendenzen im George-Kreis (Berlin) und in der Runde der Kosmiker (München) spiegelt, läßt sich nicht präzisieren. [...] Vor

Das Stück gelangte wegen moralischer Bedenklichkeit nicht auf die Bühnen des Kaiserreiches. Zensurgrund war vor allem die letztendliche Entjungferung Judiths durch einen Hohepriester im Allerheiligsten.<sup>223</sup>

Erscheinen diese Negativzeichnungen aufgrund von Relativierungen (Ernst) bzw. ihrer peripheren Stellung (Kaiser) noch halbherzig, so erweisen sich zwei Werke der Zeit, die lesbische Sexualität behandeln, als eindeutig ablehnend:

So **Die Freundin** von Hermann Sudermann, erster Teil einer Trilogie "aus kranker Zeit",<sup>224</sup> mit der die moralvergessene Epoche vor dem Ersten Weltkrieg bezeichnet ist, aus der erst der Krieg als "Wunder" den rettenden Ausweg gewiesen habe.<sup>225</sup> Das Beispiel des "wildgewordenen Luxus dieser Zeit" ist hier die lesbische Liebe.

Die Handlung begibt sich auf dem ostpreußischen Landgut der gutmütigen, harmlos-naiven, verwitweten Alice von Hilgenfeld, die von ihrer "Freundin" Juliane Rother heimgesucht wird. Mit systematischer Kaltblütigkeit gelingt es dieser, nacheinander sämtliche männlichen Bewerber und Bewunderer ihres "Opfers" durch Intrigen auszuschalten (einen treibt sie sogar in den Selbstmord), Alice dermaßen von ihrem Glauben an die Männer abzubringen und zu demoralisieren, daß diese schließlich keinen anderen Rat weiß, als - ihren neunjährigen Sohn im Stich lassend - mit Juliane in eine ungewisse Zukunft zu flüchten.

Um das warnende Beispiel anschaulich zu unterstreichen, spart Sudermann kaum ein Klischee aus:<sup>226</sup> Sie ist "Mann und Weib zugleich" (S.59), "androgyn" (S.76), Raucherin und Langschläferin. Überdies hat sie - wie ihr männlicher Kollege in **Jugend von heute** - für Menschheit und Gesellschaft nur Verachtung und Zynismus übrig; in ihrer Promiskuität schreckt sie auch nicht davor zurück, an dem Dienstmädchen einen Verführungsversuch zu machen (S.76). Dem Kind freilich graut es instinktiv von Anbeginn vor ihr (S.48, 65f).<sup>227</sup>

Ihre Avancen gegenüber Alice sind mit allerlei mystischem Gehabe gezeichnet: Die lesbische Liebe wird als "Tempel" bezeichnet, zu deren Erreichung diverse "Vorhöfe" - nämlich die Abkehr von Männern - als Prüfungen durchschritten werden müssen (S.26, 69, 93).

Obwohl als warnendes Exempel konzipiert, unterläuft es Sudermann immerhin nicht allein, eines der wenigen lesbischen Happy-Ends der Literatur der Zeit zu gestalten, sondern auch,

---

diesem Hintergrund des Aufbruchs zur sozialen und sexuellen Befreiung also muß Kaisers 'Jüdische Witwe' gesehen und interpretiert werden." (Schuster, S.57).

<sup>223</sup> Vgl. Das deutsche Drama. 1.Jg. (1918), S.6. Die homoerotischen Komponenten sind hier nicht als Zensurgründe angeführt.

<sup>224</sup> Sudermann, Hermann: Die Freundin. In ders.: Die entgötterte Welt. Szenische Bilder aus kranker Zeit. 7.Auflage. Stuttgart-Berlin: Cotta 1916 (S.7-97).

<sup>225</sup> Vgl. Sudermann: Die entgötterte Welt. Vorspruch, S.5.

<sup>226</sup> Bereits die Personenbeschreibung Julianes läßt nichts Gutes ahnen: "überschlanke, schmalhüftige Gestalt [...]. Klarer, herrschender Blick, der sich in gegebenen Momenten zu ansaugender Inbrunst verschleiert. Zitternde Aktivität des Wesens. Durchgeprobtes Raffinement. Spielende Zielsicherheit" (S.23).

<sup>227</sup> Vgl. die entsprechende Reaktion der Eltern in **Jugend von heute**.

Juliane eine Verteidigungsrede in den Mund zu legen - samt Argumenten einer freien, selbstbestimmten Wahl der eigenen Sexualität und Lebensweise:

Juliane: Was mir bleibt? [...] *Ich* bleibe mir. Das voraussetzungsfreie, autonome, sich selbst genügende oder sich mit einem anderen vermählende Ich. Und ich versichere Sie, [...] ist dieses winzige, kraftlose, mit Recht mißachtete Ding sich seiner erst einmal ganz bewußt geworden, so meistert es die Welt" (S.58).

Trotz der Tendenz, lesbische Liebe als Synonym für Zerstörung zu begreifen, war eine Aufführung - wohl wegen der zu unmißverständlichen Deutlichkeit, vielleicht auch wegen der aus gleichgeschlechtlicher Sicht erfreulichen Perspektive - im Kaiserreich verboten.

Ebensowenig zu einer Aufführung im Kaiserreich gelangte bei ähnlich ablehnender Tendenz Hermann Essigs **Überteufel** (1912),<sup>228</sup> eine etwas bemühte Lulu-Variante: Nachdem die Titelgestalt, Mutter dreier Kinder, zwei Männer ins kühle Grab gebracht und den unbequemen Sohn in den Selbstmord getrieben hat, liefert sie zu guter Letzt auch noch die intime Freundin,<sup>229</sup> die Kellnerin Johanna, für die gemeinsam begangenen Verbrechen der Polizei aus. In der im übrigen mit allerlei inzestuösen Begehrlichkeiten durchsetzten Handlung stellt damit Homosexualität die letzte Station der Sittenverrohung dar.

#### 2.4.5 POLARREGIONEN DER LIEBE: **Fehler (Hirschberg) • Der fremde Gott (Reddi)**

Ein Kapitel für sich sind die Anfänge einer spezifischen Aufklärungsdramatik über das Thema, wovon zahlreiche Stücke zwar in Buchform vorlagen, jedoch keine Chance bekamen, aufgeführt zu werden,<sup>230</sup> so z.B. Herbert Hirschbergs **Fehler** (1906), **Der fremde Gott** von Franz Reddi (1907) und Siegfried Moldaus **Wahrheit** (1907).

In Hirschbergs **Fehler**<sup>231</sup> ist Edmund, Sohn eines Kommerzienrates, obwohl homoerotisch veranlagt, gezwungen, eine reiche Frau zu ehelichen, um die Familie vor dem finanziellen Ruin zu bewahren. Dieser "Fehler", einen Menschen an ein unglückliches Schicksal zu ketten, nur um den gesellschaftlichen Status zu wahren, wird zum Verhängnis: Ein Erpresser wendet sich an die Frau, diese wiederum an den befreundeten Arzt des Hauses, der, um die Komplikationen perfekt zu machen, in dieselbe verliebt ist. Nach Aufklärung der Verhältnisse will sie ihren Mann verlassen; dieser begeht daraufhin Selbstmord. Die aufklärerischen Momente sind von Mitleidseffekten überlagert ("bei meiner Veranlagung kann mich das Glück

<sup>228</sup> Essig, Hermann: *Überteufel*. Tragödie in fünf Aufzügen. Berlin: Selbstverlag 1912.

<sup>229</sup> Johanna wird eingeführt als "geheimnisvoll", "Zigeunertypus" (S.35); die Art der Freundschaft ergibt sich aus diversen Anspielungen (S.36, 64), Küssen, Umarmungen und Treueschwüren der Frauen (S.77) sowie einer Selbstäußerung der Mutter: "Frauen sind mir lieber" (S.88). Auf das Besondere der Beziehung wird auch angespielt: "Bei unserer Art wird viel versteckt gehalten" (S.89).

<sup>230</sup> Vgl. Herzer, Manfred: *Dichtung und Wahrheit*, S.100; Jones: *The "Third Sex"*, S.208-223.

<sup>231</sup> Hirschberg, Herbert: *Fehler*. Dramatische Studie in drei Aufzügen. Straßburg-Leipzig: Josef Singer 1906.

anderer doch nur schmerzlich berühren", S.15),<sup>232</sup> zuweilen auch pathetisch gefärbt ("Meine anormale Veranlagung hat mich einem Elenden preisgegeben, der mich auspreßt wie eine Zitrone", S.25). Die *Argumentation* des Stückes ist fixiert auf die Gefahr der Erpressung und den "Fehler" des Gesetzes, diese "Unglücklichen" zu bestrafen, "denen die Liebe zur Frau versagt wurde - von der Natur" (S.66); immerhin betont der Arzt, es handele sich nicht um eine "Krankheit". Eine alternative *Perspektive* wird jedoch nicht angeboten; auch ist die Handlung an Unwahrscheinlichkeiten reich: So weiß der Vater wie selbstverständlich um die Veranlagung seines Sohnes, das ganze Stück hindurch wird postuliert, ein Homosexueller sei zum Vollzug der Ehe nicht fähig, seine sonst nicht eben naiv wirkende Frau hat jedoch nach mehreren Ehewochen lediglich leichte Ahnungen. Zudem besteht Homosexualität nur als theoretischer Tatbestand - nicht einmal von einer konkreten Verliebtheit ist die Rede; auch wird der obligatorische Selbstmord mit den Schlußworten kommentiert: "er hat mit sich abgerechnet" (S.75).

Einen ähnlichen Themenkomplex berührt Reddi **Der fremde Gott**.<sup>233</sup> Auch hier ist eine Heirat zur Errettung des finanziellen Status' der Auslöser der Katastrophe. An seinem Hochzeitstag beichtet Gustav von Fohrbach seinem Vater seine Veranlagung. Zuvor ist bereits vierzig Seiten lang von jenen Wechselfällen der Natur die Rede gewesen. Der Vater übt Verständnis; der obligatorische Selbstmord bleibt dennoch nicht aus - die Begründung: entweder ein ehrenvoller Tod oder ein unehrenhaftes Nicht-Bezwingen der Leidenschaften; zwingend wirkt das kaum. Denn bei allem Aufklärungsvorsatz<sup>234</sup> - eine Auslebung der Gefühle propagiert das Stück nicht: Homosexualität ist ein "Dasein", das "zu ewiger Entsagung verdammt" (S.35). Daher hat sich Gustav selbstverständlich bislang rein gehalten. Um die Häufigkeit derartiger Erscheinungen zu belegen, taucht zudem eine lesbische Tante auf.<sup>235</sup>

Das Stück verbleibt trotz der Tendenz, das Rätsel "aufzuklären" in der *verbalen* Gestaltung im Geheimnisvollen ("es ist ein Mysterium in seiner Seele", S.20), fortwährenden Andeutungen und Anspielungen,<sup>236</sup> zudem verstärkt durch Verweise auf eine merkwürdige weiße griechische Marmorstatue, die todbringend im Park ihr Unwesen treibt. Homosexualität in den Reflexionen des Arztes ist hier "unglückliche Naturanlage" (S.10), eine "Polarregion der Liebe" (S.29)<sup>237</sup> -

<sup>232</sup> Vgl. auch "Tröste Dich mit dem Leide anderer, mit dem das Deine nicht zu vergleichen ist, dem Dein Schmerz nicht das Wasser reichen kann" (S.24).

<sup>233</sup> Reddi, Franz: *Der fremde Gott. Ein Familiendrama in einem Aufzug*. Leipzig: Max Spohr 1907.

<sup>234</sup> Vgl. das Vorwort: "Aufgabe der Literatur" sei es, "zahlreiche Erscheinungen des Geschlechtslebens" mit "neuer, besserer Einsicht zu beleuchten".

<sup>235</sup> Zudem ein - allerdings nicht in Erscheinung tretender - Pächterssohn, der aufgrund eines nicht näher benannten, jedoch im Kontext als homosexuell interpretierbaren, skandalösen Vorfalls nach Amerika auswandert.

<sup>236</sup> Vgl. z.B. die Antike- und Italien-Verweise (S.37, 40).

<sup>237</sup> Mit ähnlichen Begriffen wird - angelehnt an Ulrichs - auch in Wilbrandts **Fridolins heimliche Ehe** operiert, dort allerdings als Extreme der Männlichkeit bzw. Weiblichkeit verstanden, vgl. Müller, S.275.

der eigentliche Kern, das Begehren des eigenen Geschlechts, wird allenfalls sehr dezent berührt.

Im übrigen wird an Ulrichs angelehnt<sup>238</sup> die *Theorie* der verkehrten Seele im verkehrten Körper vertreten ("verfehlter Mann", "verkapptes Mädchen", S.31), Menschen dieser Art als "Halbheiten", sozusagen Versuchsskizzen der Natur beschrieben (S.34), allerdings auch von "tausendfältigen" "Übergängen und Nüancen" der Natur gesprochen (S.33). In Erwägung werden auch Kriterien der Vererbung gezogen (S.41).

Eine *Kritik* wird geübt an der "Verlogenheit unserer Erziehung" (S.23), die lediglich das rein männliche und das rein weibliche Prinzip predige, ebenso an der rein heterosexuellen Propaganda der Literatur, etwa wenn Katherina in Shakespeares **Der Widerspenstigen Zähmung** eigentlich als solch eine "Eisfrau" interpretiert wird, die im Interesse der heterosexuellen Gesellschaft zur Ehe bekehrt wird (S.34f). Auffallend ist das absolute Primat der Medizin: "Geh' zum Arzt, damit er prüfe. Denn er ist der einzig wahrhaft berufene Ehestifter und Eheverhinderer" (S.35).

Gustav ist *charakterisiert* als geschmackvoll, künstlerisch begabt, dabei mädchenhaft und nervös (vgl. S.16f, S.43). Seine Veranlagung empfindet er als Krankheit und sich dem Tode schon anheimgegeben (S.50f). Reddi kehrt zwar den Mitleidseffekt nicht so stark heraus wie Hirschberg, freilich bieten der Zwang zur Heirat, die Notwendigkeit des Selbstmordes und die vage passive Rolle des Vaters hier die gleichen bemühten Konstruktionen.

Ehekonflikte behandelt auch Moldau in **Wahrheit**: Ein Graf wird von seinem Diener erpresst, der von dessen homosexuellem Verhältnis mit einem Künstler Kenntnis erhalten hat. Er widersetzt sich der Erpressung sowie dem ihm der Ehre willen von seinem Sohn und einem Freund der Familie angeratenen Selbstmord und trägt lieber die Gefängnisstrafe, aus der er jedoch derart geschwächt hervorgeht, daß er in den Armen seines Freundes sein Leben aushaucht.<sup>239</sup>

Es will scheinen, als gebe es in dieser Art von Literatur ein "Muß" des Selbstmordes - um welchen Preis auch immer. Bei Hirschberg scheint er zudem mit einer moralischen Notwendigkeit belegt. Als feststehende Bestandteile fallen außerdem die - zeitgenössisch absolut dominanten<sup>240</sup> - Aspekte Medizinermilieu und Bekenntnisszene ins Auge.<sup>241</sup> Die Problematik von Eheschließungen Homosexueller - ein aktueller Sachverhalt<sup>242</sup> - wird hier sentimentalisiert, indem die in den meisten Fällen tatsächliche Motivation, der Versuch, seinen Neigungen zu

<sup>238</sup> Vgl. Kapitel 2.2.

<sup>239</sup> Vgl. den Artikel von Manfred Herzer in Lexikon homosexuelle Belletristik. Der Text gilt als verschollen.

<sup>240</sup> Zur Dominanz des Medizinischen vgl. Müller, S.150. Zur Einimpfung der Notwendigkeit des Geständnisses vgl. die Untersuchung von Müller, auch Foucault, S.78.

<sup>241</sup> Die Bekenntnisszene ist ebenfalls auffällig in **Jugend von heute** und **Offiziere**, Dramen aus Außenansicht ohne emanzipatorischen Anspruch.

<sup>242</sup> Vgl. hierzu Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.75f.



entkommen bzw. durch die Ehe die Umwelt zu täuschen, umgebogen wird in die Bewahrung finanziell ruinierter Geschlechter vor dem finanziellen Kollaps. Diese Texte intendieren zwar einen emanzipatorischen Anspruch, der jedoch insgesamt durch die bemühten Kolportagehandlungen wenig überzeugt.

#### 2.4.6 DER HERMAPHRODIT IM ABSTRUSITÄTENKABINETT: *Schluck und Jau* (Hauptmann) • *Doppelkopf* (Scholz)

Die Tradition komischer Darstellung findet inmitten der Dominanz des Heroenkultes und der Mitleidsdramatik geringe Nachfolge. Gerhart Hauptmann jongliert in der Komödie **Schluck und Jau** (1899)<sup>243</sup> mit dem Mittel der Travestie: Eine adelige Gesellschaft bedient sich der beiden Landstreicher Schluck und Jau zu ihrem Amüsement, indem sie Jau suggeriert, er sei der Fürst und Schluck in Frauenkleidern als seine Gemahlin agieren muß, was zu allerlei anzüglichen Witzen Anlaß gibt: Schluck macht, im Bemühen, möglichst "künstlich" und dabei doch "natierlich" zu wirken, bei dieser Begegnung "sehr zärtliche und übertriebene Umarmungen und Küsse" (S.1074); Jau geht halb widerwillig darauf ein; komisch wirkt dies besonders vor dem Hintergrund seiner zuvor geäußerten Angabe "a Weib is a Weib und a Moann is a Moann: doa hoa ich mei Lebtag Bescheed gewußt" (S.1074). Erst als Schluck auf ihn zu springt, um ihn zu küssen, enteilt dieser "in höchstem Schreck" mit dem Vorwurf, diese seine Frau habe ihn "krank" gemacht. Auch die Reflexion der Adeligen nach dieser Szene spielt mit Andeutungen: Die Rede ist von des "Herzens Herz", das die Freunde einander bedeuten; Jau sei der "Pylades" des Schluck (S.1077f).<sup>244</sup> In einer weiteren Szene macht sich Karl, einer der Adeligen, den Spaß, die "Königin" als deren blind in sie verliebter Vasall zu vergöttern; er sei von ihrem "süßen Liebreiz trunken" (S.1084). Schluck reagiert zunächst vollends verwirrt, was ihm Karls Bemerkung einbringt "ist mein Blick verkehrt?" (S.1084) - schließlich findet Schluck jedoch seine Fassung wieder und macht das Angebot, diverse "Zweideutlichkeiten", mit denen man allerdings "sehr vorsichtig" umgehen müsse, zum Besten zu geben, wozu es allerdings nicht mehr kommt.

Originell ist die Behandlung in Wilhelm von Scholz' Grotteske für Marionetten **Doppelkopf** (1913),<sup>245</sup> eine Art Lehrstück über die Flüchtigkeit des Seins, das an seidenen Fäden des Schicksals hängt (vgl. S.42), in einem Abnormitätentheater. Die Titelfigur ist der neu engagierte

<sup>243</sup> Hauptmann, Gerhart: *Schluck und Jau*. Komödie. In ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Band 1: *Dramen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966 (S.1007-1110). Vorlage für das Stück ist die Einleitung von Shakespeares **Der Widerspenstigen Zähmung**, in der die Travestieelemente bereits enthalten sind. Uraufführung Deutsches Theater Berlin 1900. Erstveröffentlichung: S.Fischer Verlag Berlin 1900.

<sup>244</sup> Zur Bedeutung von Pylades und Orest im homoerotischen Kanon vgl. Kapitel 2.4.

<sup>245</sup> Scholz, Wilhelm von: *Doppelkopf*. Eine Grotteske für Marionetten. München: Hans Sachs 1918.

Star der Bühne, bis zum Rumpf eine Person, darüber mit zwei Köpfen mit zwei verschiedenen Willen ausgestattet, was zu allerlei tragikomischen Verwicklungen führt. Die übrige Truppe ist auf den neuen Konkurrenten neidisch, weil er ihnen die Schau stiehlt und versucht, gegen ihn zu intrigieren. Ausgenutzt wird hierbei die Tatsache, daß der eine Teil Doppelkopfs, Paul, sich in den Hermaphroditen Lydia Senator verliebt hat - von dessen originärer Geschlechtlichkeit nichts ahnend und ihn für eine "Vollfrau" haltend. Die beiden Köpfe werden gegeneinander ausgespielt, bis es zum Mord Pauls an seinem zweiten Ich Peter kommt - aus Eifersucht versteht sich - und dem Tod des gemeinsamen Körpers. Trotz des tragischen Ausgangs ist das Stück im Tonfall einer Komödie gehalten. Die Komik bezieht das Spiel aus dem abstrusen *Beziehungsmuster*, daß sich ein Mann (bzw. zwei) vermeintlich in eine Frau verliebt, die jedoch nur Damenimitator ist.

Lydia ist Teil des Abstrusitätenkabinetts, als solcher tritt sie als Tänzerin und Stimmenimitator über mehrere Register auf:

Kobus: [...] Ein Ding, ists Mann, ists Frau? heißt Lydia Senator -  
Kurz, was Abnormes je betreten ein Theater  
Oder ein Variété, ist jetzt bei uns vereint. (S.9)

In *verbaler* Deutlichkeit wird der Doppelcharakter aufklärend zu Ende nochmals klargestellt:

Lydia: [...] Mit keinem von Euch zweien war jemals ich intim.  
Ich stelle Frauen auch nur dar auf dem Theater.  
Ich aber selbst (tief) bin Mann (hoch) und Damenimitator. (S.41)

Der Hermaphrodit ist ein gutmütiger, allerdings etwas einfältiger *Charakter*, der sich ziemlich ohne eigenes Zutun in das Spiel mit Doppelkopf verspinnen läßt, aus Liebe nämlich zu dem mißgünstigen, "scheußlichen" (S.9) Zwerg Kobus, dem spiritus rector der Intrige. Lydia steht im übrigen Peter und Paul neutral gegenüber, findet sie sogar recht nett, ohne allerdings irgendeine Art weitergehender Sympathie zu empfinden: "sie tun mir leid. Sie lächeln wie in Wonne. Ich wollt ich tat es nicht!" (S.37).

Die *Perspektive* ist zwar vordergründig tragisch, allerdings entbehrt der (Selbst-)mord nicht einer gewissen Komik, da er schließlich als vermeintlicher Mord geschieht. Zudem versöhnt sich das miteinander streitende Ich im Tode - von Lydia als "in Liebe ganz vereint" zum "ewigen Bunde" (S.41) beschrieben, und küßt sich sogar (S.42).<sup>246</sup> Eine andere *Visualisierung* dieser Art ist ein Kuß zwischen Lydia und jeweils einem Kopf, während der andere betäubt ist (S.33).

Die Uraufführung der Grotteske am 4. März 1920 in den Hamburger Kammerspielen überträgt die ursprüngliche Konzeption des Puppenspiels auf ein Theater lebendiger Menschen, zum Unmut des darin eine Verfälschung erblickenden Autors.<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Eine ähnliche Szene findet bereits zuvor statt: Der Doppelkopf schläft - von einem Riechodeur betäubt - und macht sich gegenseitig Liebeserklärungen und gibt sich Küsse, die eigentlich Lydia gelten sollen (S.38).

<sup>247</sup> Vgl. Scholz, Wilhelm von: *Mein Theater*. Tübingen: Max Niemeyer 1964, S.69. Der Rezensent des "Literarischen Echos" empfindet es hingegen als "stilgerecht durchgeführt": "Nichts für die breite Masse, ein Leckerbissen für Phantasten, die Humor haben" (*Das literarische Echo*. 22.Jg. (1919/1920), S.855).

Scholz - wie auch Hauptmann - bezieht die Komik, die hier mit den Geschlechterrollen getrieben wird, aus dem Bild einer verkehrten Welt. Das Absurde ist, daß sich ein (dazu gedoppelter) Mann in eine angebliche Frau verliebt, die jedoch ein Mann ist - korrespondierend hierzu bei Hauptmann das Spiel als Liebespaar zweier Männer. Trotz des "Als-ob"-Charakters hat solch spielerischer Umgang eine aufgelockerte Wirkung gegenüber den Verschleierungen, pathetischen Funktionalisierungen oder der diffamierenden Tendenz der anderen Werke. Scholz kann in der abstrakteren Form des Marionettenspiels in der Gestaltung gerade von Körperlichkeit weitergehen als seine zeitgenössischen Kollegen; auch Hauptmann spielt mit der Komik des Küssens.

## 2.5 SCHEU VERHÜLLTE EINKLEIDUNGEN?

Die Thematisierung von Homoerotik in Dramen des Kaiserreichs bietet größtenteils vorsichtige Versuche, das Thema überhaupt zur Sprache zu bringen. Dieser Vorsicht fallen zuweilen in den Vorlagen vorhandene Handlungsstränge zum Opfer. Freiräume deuten sich in den Bereichen militärischen Ambientes und historisch-mythologischer Stoffe an, wobei gerade die Stücke, die den Achilles-Patroklos- und den Alexander-Komplex behandeln, eine auffallend deutliche Sprache sprechen und von einer seltenen Selbstverständlichkeit geprägt sind, motiviert sicher durch den der Realität fern stehenden Hintergrund und die als Allgemeingut tradierte klassische Bildung. In mehreren Fällen erweist sich die reine Männergesellschaft des Heeres als quasi selbstverständlich homoerotisch geprägt.<sup>248</sup> Demgegenüber sind in den Stücken, die zeitgenössische Motive behandeln, entweder die homoerotischen Komponenten nur angedeutet (**Offiziere, Rektor Kleist**), oder es ist eine negative Tendenz zu verzeichnen: **Jugend von heute** als Warnsignal vor der moralischen Zerrüttung. Ausnahmen bilden die Aufklärungsdramen, die über eine Buchveröffentlichung jedoch nicht hinausgekommen sind, und in denen vor allem die Dominanz der Medizin auffällig ist, sowie jene Werke, die die Tradition der komischen Darstellung über das Mittel der Travestie fortführen (**Schluck und Jau, Doppelkopf**). Vor dem Hintergrund der rätselauflösenden Erzählweise mancher Prosawerke ist bemerkenswert, daß sich auch in verschiedenen Dramen der eigentliche Inhalt erst nach und nach als „Entdeckung“ herauschält.<sup>249</sup>

Diverse Texte sind um *Definitionen* bemüht, wobei lediglich in **Jugend von heute** Homosexualität als unnatürlich apostrophiert wird. Ansonsten wird die Natürlichkeit zwar betont, mehr oder weniger dezidiert jedoch assoziiert, daß eine Sublimierung notwendig sei, so in **Offiziere** und in ähnlicher Weise in den Aufklärungsstücken. In letztere fließen medizinische Theorien ein, die zwar einen Krankheitscharakter verneinen, jedoch Auffassungen vertreten, daß eine verkehrte Seele in einem verkehrten Körper wohne oder es sich um verfehlte Versuche der Natur handele; zuweilen wird eine Vererbung in Erwägung gezogen.

Einige der Aufklärungsstücke reflektieren die *gesellschaftlichen* Bedingungen: Aktuelle Themen wie Erpressungen und Gefängnisstrafen werden angesprochen. Dominante Aspekte sind die Problematik von Ehen Homosexueller sowie Geständnisszenen.

Als Außenseiter aufgrund ihrer Homosexualität oder im allgemeinen Sinne sind lediglich die *Charaktere* in Dramen mit zeitgenössischen Inhalten begriffen, sie scheinen anderen seltsam oder unheimlich;<sup>250</sup> zuweilen haben sie eine antagonistische Funktion. Auf die historischen Gestalten trifft dies weniger zu. Auffällig ist das soziale Milieu: Sämtliche dieser Figuren - außer in **Rektor Kleist** und in den Komödien - entstammen adeligen oder wohlhabenden Kreisen. Eine Vielzahl der Charaktere hat künstlerische Neigungen oder zeigt sich an der Antike in-

<sup>248</sup> Vor allem in *Der Zorn des Achilles*, *Alexander*, *Konradin*.

<sup>249</sup> **Katte, Jugend von heute, Offiziere, Der fremde Gott.**

<sup>250</sup> Ein Sachverhalt, der allerdings auf David in **Die Töchter Sauls** und Jonathan in *Sebrechts Saul* auch zutrifft.

teressiert bzw. offenbart eine Sehnsucht nach fernen Ländern. Vor allem in den mythologisch-historischen Stücken ist der elitäre Charakter betont, der häufig mit einer außergewöhnlichen Schönheit oder Gottähnlichkeit einhergeht. Ein dominierendes Charakteristikum ist die Einsamkeit, zuweilen mit der Tragik der Herrschergestalt verstrickt. Einige der Figuren erscheinen feminin, zeigen einen gewissen Hang zur Müdigkeit und Passivität, zu einem Leiden am Leben verbunden mit einer Affinität zum Tod. Häufige Züge sind auch die Frauenfeindlichkeit. Der Sublimierung homoerotischer Komponenten dient die oftmals gestaltete Opferbereitschaft der Figuren.

Daher erweist sich auch als das Ziel mancher dieser *Beziehungen* die Hingabe des einen Partners für den anderen als höchste Vervollkommnung und Sinngewinn, wobei stets der sozial Mindergestellte bzw. Schwächere der Bewundernde und Dienende ist.<sup>251</sup> Ein auffallendes Merkmal ist die Mystifikation einer Gottähnlichkeit, Spiegelbildlichkeit, Verschmelzung und Brüderlichkeit dieser Freundschaften, die elitäre und geheimnisvolle Aura, die diese Bündnisse zuweilen durchweht. Die Exklusivität dieser Freundschaften wird in seltenen Fällen durch die Einbeziehung einer Frau aufgelöst.<sup>252</sup> Kriterium der Faszination ist meistens die Schönheit; die Betonung liegt häufig - gerade im Vergleich mit der Frauenliebe - auf der Reinheit derartiger Verbindungen.

Daneben nehmen die unglücklichen Verliebtheiten einen geringeren Raum ein, primär<sup>253</sup> in den zeitgenössischen Inhalte behandelnden Werke: **Offiziere**, **Doppelkopf**, **Jugend von heute**, wobei in letzterem Werk zwecks Negativzeichnung ein Abhängigkeitsverhältnis vorliegt, das von Haßliebe und Eifersucht gekennzeichnet ist. Auffällig ist, daß gerade die Aufklärungsstücke die Darstellung existierender Beziehungen umgehen: Die Figuren hier sind partnerlos.

Aufschlußreich ist die *verbale* Gestaltung: Neben einer Anzahl undeutlicher Werke fällt die häufige Verwendung von Ausdrücken auf, die als Signale zu verstehen sind: Anspielungen auf mythologische homoerotische Bezüge, Metaphern der Brüderlichkeit, des Herzens und Glücks, der „Freude und Wonne“; zuweilen wird der andere auch mit dem Pronomen „mein“ angesprochen. Assoziationen werden oftmals auch durch Vergleiche mit der Frauenliebe bzw. Anspielungen auf Schlafgemächer evoziert. Der Begriff „Liebe“ wird zwar häufig verwendet, auffallend ist jedoch, daß hiervon nur indirekt Gebrauch gemacht wird, die ganz direkte Erklärung: „Ich liebe dich“ fehlt.<sup>254</sup> In **Fehler** und **Doppelkopf** wird die Begrifflichkeit der Anormalität verwendet; in einigen Fällen wird eine Assoziation über Frauennamen evoziert

<sup>251</sup> Eine gewisse Ausnahme bildet die Jonathan-Figur, der jedoch seinem Anspruch auf die Thronfolge mehr oder minder deutlich in den meisten Werken entsagt zugunsten des genialeren David.

<sup>252</sup> **Alexander**, **Tersites**. Die Utopie solcher Symbiose zu dritt bleibt allerdings auf die Phantasie beschränkt. Angedeutet erscheint diese Lösung auch in **Jugend von heute**.

<sup>253</sup> Ausnahme: **Die jüdische Witwe**.

<sup>254</sup> Gewisse Ausnahmen: "Du, den ich liebhab" (**Zorn des Achilles**); "ich liebe dich wie eine höhere Macht" (**Katte**, **Burte**).

(**Offiziere, Konradin, Rektor Kleist**). Daneben finden sich auch leicht erotisch gefärbte Ausdrücke, die jedoch stets dezent bleiben.

Dem entspricht die Zurückhaltung, die in der *Visualisierung* von Erotik geübt wird. Hier dominieren Umarmungen, die zuweilen heftiger oder inniger werden; bestenfalls wird das Haupt in den Schoß des anderen gebettet bzw. das Haar gestreichelt. Küsse jedenfalls sind aus der Gestaltung ausgeschlossen - Ausnahme ist auf anderer Ebene das Marionettenspiel von Scholz. Körperlichkeiten finden sich häufig in Momenten der Verzweiflung oder in der Zwanglosigkeit der reinen Männergesellschaft der Soldatenwelt. In **Der Zorn des Achilles** und **Die jüdische Witwe** ist die Szenerie zusätzlich mit mehr oder minder nackten Sklaven garniert.

Gemeinsam ist allen Stücken die *Perspektive*. Es herrscht das Postulat des Todes oder Verzichtes. Der Tod äußert sich häufig in der Opferung für das - zuweilen sehr deutlich als solches apostrophierte - wertvollere Leben. Gemildert erscheint dies in den Achilles-Stücken, indem der Freund die Hoffnung symbolisiert, in ihm fortzuleben. Zuweilen erfüllen sich die Freundschaften im gemeinsamen Tod bzw. der gemeinsamen Verbrennung bzw. Bestattung.<sup>255</sup> Funktionalisiert erscheint dieses Bild in den Friedrich-Dramen, in denen allesamt der Tod des Freundes erst die notwendige Läuterung des Kronprinzen herbeiführt - im Gegensatz zu den Achilles- und Alexander-Dramen, in denen der Tod des Partners eine Sinnkrise hervorruft, die zum eigenen Tod führt. In den Aufklärungsstücken finden entsprechend Selbstmorde aufgrund nicht unbedingt plausibel ausgeführter gesellschaftlicher Schwierigkeiten statt, die zudem noch den Beigeschmack einer moralischen Notwendigkeit erhalten. Karikiert erscheint dieser Topos in **Doppelkopf**. Das einzige Stück, das für die Männerfreundschaft eine positive Perspektive bietet, **Der Infant der Menschheit**, zeigt lediglich undeutliche Anhaltspunkte. Insgesamt beugen sich alle Autoren dem anscheinend ungeschriebenen Verdikt, das ein Happy-End für Homosexuelle ausschließt.

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Zensurmaßnahmen gegen jene Werke mit alternativer Darstellungsweise evident: Das erotische Verhältnis der Jugendlichen in **Frühlings Erwachen** hat keinerlei Funktion im Dienste der Gesellschaft und zeigt zudem die in den anderen Werken umgangene direkte Liebeserklärung sowie den Kuß auf den Mund - entsprechend der erotischen Drastik in der **Jüdischen Witwe**. Ähnliches gilt für den Langen Anna in **Die Wupper**: Eine Figur, die anarchistisches Potential transponiert und mitnichten in den Dienst gesellschaftlicher Opportunität zu stellen ist. In Wedekinds Stück ist zudem eine Zukunft zumindest nicht ausgeschlossen; ein Beweggrund, aufgrund dessen sogar **Die Freundin** der Zensur zum Opfer gefallen sein dürfte - trotz der diametral entgegengesetzten Tendenz. Das Warnstück **Jugend von heute** hingegen beinhaltet den Verzicht und ist dementsprechend zur Aufführung gelangt.

Bei allen Einschränkungen in der - rudimentären - Betrachtung dieser Auswahl von Dramen vor 1918 ist allerdings einzuräumen, daß von Diffamierungen weitgehend Abstand

---

<sup>255</sup> **Konradin, Der Zorn des Achilles, Mutter und Sohn.**

genommen wird, ausgenommen die Werke von Kaiser und Ernst. In den Grenzen des Postulats der Sublimierung und der letztendlichen Trennung kommt den homoerotischen Freundschaften weitgehend eine positive Kennzeichnung zu. Eine so zentrale Figur wie die lesbische Gräfin Geschwitz in Wedekinds **Lulu**-Dramen fehlt den männliche Homosexualität behandelnden Dramen jedoch.

Hans Dietrich bemängelt 1931 in seiner Untersuchung „Die Freundesliebe in der deutschen Literatur“ bezüglich der Dramatik jener Epoche ähnliches wie Hiller für die entsprechende Prosa. Zusammenfassend sei sie „unehrlich“ und „scheu verhüllt“, gekennzeichnet durch „erkünstelte symbolische Einkleidung“<sup>256</sup> - Kennzeichen immerhin, mit denen das Theater der Weimarer Republik in vielen Fällen brechen wird...

---

<sup>256</sup> Dietrich: Die Freundesliebe, S.116, 118.

### 3. REVOLUTION UND INFLATION

Als 1918 Deutschland kapituliert, bedeutet dies nicht lediglich den militärischen Zusammenbruch eines besiegten Landes, sondern zugleich einen konstruktiven Umbruch. Der Sturz des Systems wird nicht allein von den Siegermächten herbeigeführt, sondern maßgeblich durch eine Revolution von unten, von Soldaten, ArbeiterInnen und anderen Kräften, in denen sich ein Anliegen zur Veränderung gesammelt hat. Dies geht einher mit einem kulturellen Aufbruch - als symptomatisch kann hier eine rückblickende Einschätzung des Regisseurs Erwin Piscator gelten:

"Eine riesige Hoffnung wetterleuchtete [...]. Sie spannte ihren Bogen weit über die Beendigung des Krieges hinaus. [...] Jenes Undefinierbare, das bis dahin "Schicksal" geschienen, nahm greifbare Formen an, sein Beginn und Ursprung wurden unheroisch, nüchtern, klar. Man erkannte das Verbrechen, und mit dieser Erkenntnis kam zugleich die ungeheure Wut auf, der Spielball anonymer Kräfte gewesen zu sein. [...] Die Opposition gegen eine Kultur, die sich von einer solchen 'Ordnung' [...] hatte knechten lassen."<sup>1</sup>

Die Hoffnung auf allgemeine Erneuerung, verbunden mit einer Polarisierung politischer Strömungen und umwälzungstypischen chaosartigen Zuständen prägt diese Epoche. Die junge Republik steht von vorneherein auf einer schwachen Basis, wird in weiten Kreisen nicht akzeptiert; Kurt Tucholsky bezeichnet sie bereits 1922 als "negative Monarchie, die nur deshalb keine ist, weil ihr der Monarch ausgekniffen ist".<sup>2</sup> 1923 wird die Situation zusätzlich verschärft, als die Inflation ihren Höhepunkt erreicht.

Die Umorientierung erfaßt als einen zentralen Punkt auch das sexuelle Leben. Ein Satz aus Max Hermann-Neißes Komödie **Joseph der Sieger** (1919) beleuchtet diese Wandlung der Werteschemata:

"Warum soll es bloß eine Norm geben, aber tausend Arten von Abnormalität? Warum nicht tausend Arten Normales?"<sup>3</sup>

Scheinbar des Korsetts wilhelminischer Moral entledigt, noch angeheizt durch das Chaos der Inflation, bricht sich die Sehnsucht nach einer freien Sexualität Bahn; das Erotische drängt von der Privatsphäre in die Öffentlichkeit; Tabus verlieren zunehmend ihre Geltung. Stefan Zweig jedenfalls schätzt diese "sexuelle Befreiung" in seiner Autobiographie **Die Welt von gestern** dermaßen ein:

"Eine Art Irrsinn ergriff im Sturz aller Werte gerade die in ihrer Ordnung bisher unerschütterlichen bürgerlichen Kreise. Die jungen Mädchen rühmten sich stolz, pervers zu sein;

- 
- 1 Piscator, Erwin: *Zeittheater. "Das politische Theater" und weitere Schriften von 1915-1966.* Ausgewählt und bearbeitet von Manfred Brauneck und Peter Sterz. Mit einem Nachwort von Hansgünther Heyme. Reinbek: Rowohlt 1986, S.26.
  - 2 Tucholsky, Kurt: *Die zufällige Republik.* In ders.: *Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke.* Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Band 3: 1921-24. Reinbek: Rowohlt 1993, S.219.
  - 3 Hermann-Neiße, Max: *Joseph der Sieger. Drei Bilder.* In ders.: *Panoptikum. Stücke und Schriften zum Theater.* Hrsg. von Klaus Völker. Frankfurt: Zweitausendeins 1988 (S.23-97), S.75.



mit sechzehn Jahren noch der Jungfräulichkeit verdächtig zu sein, hätte damals in jeder Berliner Schule als Schmach gegolten."<sup>4</sup>

Allerdings resultiert hieraus zunächst noch keine breite "Sex-Mode", die darauf spezialisierte Szene hat einen vorwiegend vulgär-hemmungslosen Charakter und bleibt auf das elitäre zahlungsfähige Publikum konzentriert.<sup>5</sup> Eine breitere Welle bringt die Endphase der Inflation: Es setzt ein ungehemmter sexueller Tanz auf dem Vulkan ein, der zu einem rapiden Anstieg der Ansteckungen mit Geschlechtskrankheiten führt, so daß die Stadt Berlin eine Plakataktion startet: "Berlin, halt ein! Besinne Dich. Dein Tänzer ist der Tod!"<sup>6</sup>

Die Versuche der Umwertung von Sexualität finden auch ihren Niederschlag im öffentlichen Organisationen, so fordert etwa 1918 der "Rat geistiger Arbeiter", ein Anschluß Intellektueller<sup>7</sup> an den Arbeiter- und Soldatenrat, in seinem Programm die "Freiheit des Geschlechtslebens" zu schützen.<sup>8</sup>

Der § 175 bleibt auch nach der Revolution bestehen. Trotz des mit der Rechtslage verbundenen Risikos, öffentlich aufzutreten, entwickelt sich in einem Klima allgemein offenzügigerer Moral jedoch ein relativer Freiraum. In den Großstädten expandiert eine homosexuelle "Szene" - alleine Berlin, die "toleranteste Metropole Europas",<sup>9</sup> zählt 1922 bereits 90 bis 100 Lokale.<sup>10</sup> Zu einer größeren Öffentlichkeit führt auch die seit 1918 bestehende Pressefreiheit: In der Weimarer Republik erscheinen bis zu 30 auf Homosexualität spezialisierte Zeitschriften mehr oder weniger regelmäßig.<sup>11</sup> Auf homosexuelle Thematik ausgerichtete Verlage expandieren; diese Tendenz wirkt auch auf etablierte Verlage, die in der Weimarer Republik verstärkt Literatur mit homosexuellen Inhalten veröffentlichten.<sup>12</sup> Parallel dazu breiten sich im Bereich der bildenden Kunst erotische Darstellungen aus, die jedoch aufgrund von Richtlinien auf die Abbildung von Knaben beschränkt bleiben.<sup>13</sup>

<sup>4</sup> Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. [Berlin]: Suhrkamp 1947, S.358.

<sup>5</sup> Vgl. Schrader, Bärberl und Schebera, Jürgern: Die "Goldenen" Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik. Leipzig: Edition Leipzig 1987, S.137f.

<sup>6</sup> Vgl. Kühn, Volker: Hoppla, wir beben. Kabarett einer gewissen Republik 1918-1933. (=Kleinkunststücke Band 2). Weinheim-Berlin: Quadriga 1988.

<sup>7</sup> U.a. Kurt Hiller, Magnus Hirschfeld, Alexander Moissi, Heinrich Mann, Robert Musil, Fritz von Unruh, René Schickele und Helene Stöcker.

<sup>8</sup> Mit dem Zusatz "in den Grenzen der Verpflichtung, den Willen Widerstrebender zu achten und die Unerfahrenheit Jugendlicher zu schützen", zitiert nach Schrader, Bärberl und Schebera, Jürgen: Kunstmetropole Berlin 1918-1933. Dokumente und Selbstzeugnisse. Berlin-Weimar: Aufbau 1987, S.17.

<sup>9</sup> Aussage eines zeitgenössischen Chronisten. Zitiert nach Soden, Kristine von: Sexualreform - Sexualpolitik. Die Neue Sexualmoral. In: Die wilden Zwanziger. Weimar und die Welt 1919-33. Reinbek: Rowohlt 1988 (S.181-194), S.181.

<sup>10</sup> 1906 waren es ca. sechs, vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.43.

<sup>11</sup> Vgl. Eissler, S.34.

<sup>12</sup> U.a. Kiepenheuer, vgl. Hohmann, S.250, 254f, 286.

<sup>13</sup> Vgl. Sternweiler: Kunst und Alltag, S.74.

Das "Wissenschaftlich-humanitäre Komitee" (WhK) expandiert, ein Klima der Hoffnung keimt auf,<sup>14</sup> der Kampf gegen den Paragraphen erscheint nun - gerade durch Hirschfelds Kontakte zur regierenden SPD - aussichtsreich, die öffentlichkeitswirksamen Aktivitäten werden gesteigert - zunächst allerdings ohne konkrete Folgen.<sup>15</sup> Die sarkastische Stellungnahme Alfred Kerrs zu diesem Umstand 1920:

"Es kennzeichnet die deutsche Revolution (Umkränkung), daß der § 175 zwei Jahre nach ihrem Eintritt noch nicht abgeschafft ist."<sup>16</sup>

Der Paragraph findet in der Gerichtspraxis der Weimarer Republik allerdings eine weniger restriktive Anwendung als im Kaiserreich; das Strafmaß ist im Durchschnitt gemindert, Gefängnisstrafen in der Regel auf Bewährung ausgesetzt oder in Geldbußen - allerdings nur für die finanziell Privilegierten vorteilhaft - umgewandelt.<sup>17</sup>

1919 wird von Hirschfeld im Anschluß an das WhK das "Institut für Sexualwissenschaft" eingerichtet, das stark frequentiert wird und weltweit einzigartig für seine Zeit ist. Die Bedeutung des Instituts liegt neben der praktischen Aufklärungsarbeit vor allem in der alle Bereiche des sexuellen Lebens berücksichtigenden Vielfalt. 1921 findet dort die "Erste internationale Tagung für Sexualreform auf wissenschaftlicher Grundlage" statt. Als einer der wichtigsten Mitarbeiter kommt 1923 Richard Linsert hinzu, der einen engen Kontakt zwischen KPD und dem WhK herstellt.<sup>18</sup> Linsert zeigt sich in seinen Forderungen radikaler als Hirschfeld, indem er entgegen rein wissenschaftlichen Argumentationen z.B. das Recht auf sexuelle Selbstbestimmung betont.<sup>19</sup>

Zudem wird nun verstärktes Augenmerk auf die Zusammenarbeit mit anderen Bewegungen gelegt, beispielsweise werden gemeinsame Resolutionen zur Gleichstellung von Frauen, Liberalisierung des Eherechts, Freigabe von Verhütungsmitteln und Abtreibung eingebracht.<sup>20</sup> Dies ist Folge der Notwendigkeit, an die Öffentlichkeit zu treten, da ein

<sup>14</sup> So in Hirschfelds Neujahrsschreiben 1918 an die Mitglieder des Verbandes: "Die große Umwälzung der letzten Wochen können wir von unserem Standpunkt aus nur freudig begrüßen. Denn die neue Zeit bringt uns Freiheit in Wort und Schrift und, mit der Befreiung aller bisher Unterdrückten, wie wir mit Sicherheit annehmen dürfen, auch eine gerechtere Beurteilung derjenigen, denen unsere langjährige Arbeit gilt." (JfsZ. 18.Jg. (1918). Heft 4, S.159f).

<sup>15</sup> Vgl. Baumgardt, Manfred: Das Institut für Sexualwissenschaft und die Homosexuellenbewegung in der Weimarer Republik. In: Eldorado (S.31-41), S.34.

<sup>16</sup> JfsZ. 23. Jg. (1923), S.237.

<sup>17</sup> Vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.15, 20, 111. Zur sozialen Ungerechtigkeit vgl. MdWhK, S.4f. Die Zahlen der Verurteilungen schwanken in diesem Zeitraum zwischen dem Tiefstand 1919 von 89 Verurteilten und dem Höchststand 1925 von 1107; in den letzten Jahren pendelt sich die Zahl der Verurteilungen auf ca. 800 ein, übersteigt damit quantitativ denn doch die Situation im Kaiserreich, wo der Durchschnitt bei ca. 600 lag, vgl. Stümke, S.26, 90.

<sup>18</sup> Vgl. Eissler, S.28, 97.

<sup>19</sup> "Reform des Strafrechts [...]. Das heißt: [...] körperlich verfügen zu dürfen über sich und über andere einsicht- und willensfähige Einzelne mit deren freier Zustimmung." (Linsert, Richard: Werke und Wirkungen. In ders.: Marxismus und freie Liebe. Hamburg: Frühlings Erwachen 1982 (S.15-24), S.22).

<sup>20</sup> Vgl. Stümke, S.71; Baumgardt: Das Institut für Sexualwissenschaft, S.33f.

reduziertes Vorgehen ohne Berücksichtigung des Gesamtzusammenhangs in der Auffassung des WhK aussichtslos erscheint.

Neben dem WhK bilden sich seit 1918 - durch das Recht auf Versammlungsfreiheit ausgelöst - weitere Organisationen, die jedoch separatistischer ausgerichtet sind, als wichtigste neben der weiterhin existierenden "Gemeinschaft der Eigenen" (GdE) der "Bund für Menschenrecht" (BfM). Der BfM, zwischen 1920 und 1922 gegründet, entwickelt sich entgegen den beiden kleineren Gruppen zu einer Massenorganisation auf Reichsebene mit verschiedenen lokalen Verbänden und zeitweise 48.000 Mitgliedern.<sup>21</sup> Als führender Kopf zeichnet der Berliner Verleger Friedrich Radzuweit verantwortlich, in dessen Verlag auch die meisten homosexuellen Zeitschriften erscheinen. Der BfM geht zwar von einer konstitutionellen homosexuellen Veranlagung aus, ist in der Argumentation jedoch weniger wissenschaftlich als das WhK. Parteipolitisch verhält sich der BfM strikt neutral, zeigt sich ideologisch allerdings relativ konservativ ausgerichtet. Trotz hoher Mitgliederzahlen und anspruchsvoller Zielsetzungen bleibt die Arbeit recht ineffektiv,<sup>22</sup> der Kaffeekränzchen-Charakter solcher Vereine wird zur Zielscheibe des Spotts linksgerichteter Bewegungen.<sup>23</sup>

Die Atmosphäre der Organisationen untereinander ist bald von Mißtrauen und Versuchen, sich gegenseitig in Verruf zu bringen, durchsetzt, was sich beispielsweise an dem Klima im BfM gegen feminin wirkende Männer zeigt.<sup>24</sup> Solche Formen der Selbstdiskriminierung stellen keine Seltenheit dar: Die meisten Gegenbestrebungen zum WhK orientieren sich an einer die eigenen Minderwertigkeitskomplexe zu kompensieren versuchenden Überbetonung der Männlichkeit sowie an einer konservativen Idealisierung der antiken Gesellschaft als Verbindung von Patriarchalismus und institutionalisierter Knabenliebe.

Der von Irrationalismus und der Suche nach neuen Orientierungen beherrschte Zeitgeist schlägt sich in literarischer Experimentierfreude nieder, die mit der Inflation allerdings an Schlagkraft verliert.<sup>25</sup> Die Gründung der Republik bringt auch für die Theaterlandschaft entscheidende Änderungen: Viele ehemalige Hoftheater werden von der öffentlichen Hand übernommen.

<sup>21</sup> Die Ausführungen folgen Baumgardt: Das Institut für Sexualwissenschaft, S.38-41; Eissler, S.36; Stümke, S.32.

<sup>22</sup> Die Aktivitäten erschöpfen sich meist in der Organisation geselliger Veranstaltungen.

<sup>23</sup> Beispielsweise erscheint 1921 in der "Weltbühne" ein Artikel mit dem Titel "Sexual Schlaraffia", in dem die Gründung des "Deutschen Freundschaftsbundes" als lächerlicher Auswuchs deutscher Vereinsmeierei diskreditiert wird. Hierin werden vor allem der üble Kitsch diverser homoerotischer Dreigroschenromane (vgl. Kapitel 3.2) sowie der philiströse Charakter der Verlautbarungen des Verbandes bloßgestellt, vgl. Die Weltbühne 17.Jg. (1921). II, S.359.

<sup>24</sup> "[Diese] Feminierlichen, die sich auf der Straße und in der Gesellschaft so absonderlich gebärden, [sollten sich] zusammennehmen, damit sie den anderen nicht auf die Nerven fallen, und die homosexuelle Bewegung nicht in Gefahr bringen" (zitiert nach Stümke, S.58).

<sup>25</sup> Signifikantes Zeichen hierfür sind etwa die große Anzahl literarischer Zeitschriften, deren größter Teil jedoch nach wenigen Nummern das Erscheinen wieder einstellt.

Aufgrund einer Subventionierung durch den Staat und der Unterstützung durch Besucherorganisationen erhalten die Theater weitgehendere Arbeitsmöglichkeiten gegenüber der Situation vor 1918.<sup>26</sup> In diesem Klima entwickeln sich einige Häuser zu Hochburgen des modernen Theaters: So das Landestheater in Darmstadt (Intendanz: Gustav Hartung), das Schauspiel in Frankfurt unter der Leitung von Carl Zeiß, der später das Residenztheater in München übernimmt, die Hamburger Kammerspiele unter Erich Ziegel, das Alte Theater in Leipzig unter Alwin Kronacher, die Münchner Kammerspiele unter Otto Falckenberg, in Berlin das Staatliche Schauspielhaus unter dem sozialdemokratischen Intendanten Leopold Jeßner, zeitweise auch die Bühnen Max Reinhardts; daneben eine Vielzahl experimentierfreudiger Neugründungen. Begünstigend für die jungen Dramatiker wirkt sich ein Erlaß aus, der die öffentlichen Theater dazu verpflichtet, zwei Uraufführungen pro Spielzeit herauszubringen.<sup>27</sup> Der Überhang älterer nationalistisch-monarchistischer Stücke in die Spielpläne der frühen Republik ist relativ gering.<sup>28</sup> Die Risikobereitschaft der großen Häuser hält sich jedoch in Grenzen, was sich vielfach in einer gewinnträchtigen Serienspielweise äußert.<sup>29</sup> Im Gegensatz zu anderen Branchen haben die Theater auch in geringerem Maße unter der Inflationskrise zu leiden; die Leute geben ihr Geld direkt im Theater aus, bevor es seinen Wert verliert,<sup>30</sup> allerdings vorwiegend für Klassiker und seichte Stücke.

Es wäre sicherlich übertrieben, von einer 180-Grad-Wendung in der Theaterpolitik zu sprechen, wenngleich die expressionistischen Werke diese Phase der Theatergeschichte entscheidend geprägt haben. Angefangen mit der Uraufführung von Hasenclevers **Der Sohn** (1917) gelangen vielfach Stücke expressionistischer Richtung auf die Bühnen, zum Teil mit erheblicher Verspätung. Nicht mehr durch die kaiserliche Zensur behindert, werden diese Werke, die die Gegenwart von 1918/19 utopisch-idealistisch antizipiert haben, nun zum Symbol des Befreiungsgefühls.<sup>31</sup> Die Explosivität dieser Richtung erscheint mit einer Subjektivität verbunden,<sup>32</sup> deren Anliegen jedoch nicht in einem weltfremden Elitarismus liegt, sondern in der

<sup>26</sup> Einzig in Berlin dominierten Privattheater, vgl. Hermand/Trommler, S.139f, 193f.

<sup>27</sup> Vgl. den Artikel von Hans Franck ("Durchschnittsdramen") in Das literarische Echo. 22.Jg. (1919/20), S.1363. Franck führt hierauf auch die Dominanz der Dramatik innerhalb der zeitgenössischen literarischen Produktion zurück. Ob diese Richtlinie tatsächlich direkt durchgeführt worden ist, ist allerdings zu bezweifeln; die Anzahl von Uraufführungen in den ersten Jahren der Republik ist auffallend gering, vgl. Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.34.

<sup>28</sup> Vgl. Fischli, Bruno: Zur Herausbildung von Formen faschistischer Öffentlichkeit in der Weimarer Republik. In: Weimarer Republik. [Ausstellungskatalog] (S.891-922), S.892.

<sup>29</sup> Für das Jahr 1922 berichtet Döblin: "Die Direktionen schränkten den Rest ihres Muts auf Null ein und spielen in Serien" (Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.129); vgl. auch Boetzkes/Queck, S.699.

<sup>30</sup> Vgl. Reich, Bernhard: München 1923. In Brecht, Bertolt: Leben Eduards des Zweiten von England. Vorlage, Texte und Materialien. Ediert von Reinhold Grimm. Frankfurt: Suhrkamp 1968 (S.242-263), S.248.

<sup>31</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.47.

<sup>32</sup> Zur Charakteristik der Stücke um 1918 konstatiert Friedrich Wolf: "'Der Mensch' war alles. Das Herz des Menschen war der Motor der Welt. Und dieses Herz befand sich bei dem rasenden Umschwung der Geschehnisse seit 1914 in Weißglut, es zerbarst, explodierte, sprengte alle Begrenzung und Form. Natürlich war die Formsprache und Struktur dieser

Verkündung allumfassender Liebe - lediglich symbolisch häufig in der Verbindung eines einzelnen Individuums mit einem anderen ausgedrückt - mit dem letztlich Ziel einer Menschwerdung der Menschheit, insofern sehr bald als "O-Mensch-Dramatik" bespöttelt.<sup>33</sup> Anzumerken ist, daß der "junge Mensch" dieser Art von Stücken grundsätzlich männlichen Geschlechts ist; die entsprechenden Frauengestalten dienen der idealen Ergänzung, sind selten wirklich handlungstragend. Die Antwort auf diese Identitätssuche ist zumeist nicht, daß der Mensch das ist, was die Zustände aus ihm machen, sondern daß die Identität in einer eigentümlich konstitutionellen Urstruktur besteht, die sich freiringen muß.<sup>34</sup> Der Rahmen dieses "weißen Expressionismus" ist somit häufig die Utopie.<sup>35</sup>

Allerdings erschöpft sich der idealistische Expressionismus sehr bald, zeigt sich den Realitäten der Umbruchssituation nicht adäquat: Finanzielle Not, politische Kämpfe, die Demonstrierung der Macht des Kapitals und Militärs, die konformistische Entwicklung der SPD - all das läßt die Verbrüderungstendenz der idealistischen Weltverbesserungsdramatik, deren Milieu zumeist so unreal ist wie die Zielsetzung vage, schon bald unglaubwürdig werden. Bereits in mehreren Stücken zwischen 1916 und 1920 erhält der Expressionismus eine neue Akzentuierung: Die Frage nach der realen Umsetzbarkeit, Zweifel an der Güte des Menschen an sich, die nun zutage tretenden Fragen nach der Psychologie der Masse, der Gewissenskonflikt der Gewaltanwendung.<sup>36</sup> Szenische Experimente, von Bernhard Diebold 1921 als "Anarchie im Drama" gekennzeichnet, gewinnen dafür zunehmend an Raum: Anwendungen der Abstraktion, Wechsel des Sprachrhythmus, Durchwirkung der Sprechdramen mit Musik, Experimente mit der vierten Dimension.<sup>37</sup> Die Schlußphase des Expressionismus ist eine dezidiert antiidealistische, teilweise nihilistische, charakterisiert durch Ernüchterung und Enttäuschung; in diesem "schwarzen" Expressionismus vollzieht sich eine Auflösung aller bis dahin noch anerkannten Werte.<sup>38</sup>

---

Stücke eine emotional subjektivistische, eine explosive, eine 'expressionistische'" (Wolf: Das zeitgenössische Theater in Deutschland. Vom expressionistisch-pazifistischen Drama zum episch-politischen Theater (1918-1934). In ders.: Kunst ist Waffe. Leipzig: Reclam 1969 (S.34-66), S.44f).

<sup>33</sup> Erwin Piscator charakterisiert diese Strömung im Nachhinein: "1918/19 [...] kam eine neue Gefühlsinvasion von seiten der O-Mensch-Dramatiker. Auch diese Dramatik war selbstverständlich eine 'Revolution', aber eine des Individualismus. Der Mensch, der einzelne, bäumt sich auf gegen das Schicksal. [...] Er will die 'Liebe' aller zu allen, die Demut des einen vor dem anderen" (Piscator: Zeittheater, S.29).

<sup>34</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.25, 29.

<sup>35</sup> Rühle beschreibt diese Tendenz: "Was der Mensch wirklich ist, wird [...] gezeigt an dem, was er sein könnte, weil er dazu angelegt ist: ein beseeltes Wesen, dessen Verlangen nach Freundschaft und Liebe die Schönheit seiner Seele, seine Beseeltheit und damit seine 'höhere Bestimmung' zeigt" (Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.30).

<sup>36</sup> Vgl. Hermand/Trommler, S.36, 137f. Symptomatisch für diese Ernüchterung des idealistischen Expressionismus sind z.B. Georg Kaisers **Gas**-Dramen, Ernst Tollers **Masse Mensch**, Erich Mühsams **Judas**, Ludwig Rubiners **Die Gewaltlosen**.

<sup>37</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.49f.

<sup>38</sup> Vgl. Fischer, Peter: Alfred Wolfenstein. Expressionismus und verendende Kunst. München: Wilhelm Fink 1986, S.21, 182. Nähere Erläuterungen zum "schwarzen Expressionismus" vgl. Kapitel 3.3.

Maßgeblicher Faktor dieser Entwicklungen ist die - zumindest offizielle - Abschaffung der Theaterzensur. Die neue Reichsverfassung bestimmt: "Eine Zensur findet nicht statt."<sup>39</sup> Allerdings hat die Praxis stellenweise eine andere Prägung: Einige Polizeibehörden interpretieren das neue Gesetz lediglich als Wegfall der Vorzensur und behalten sich weiterhin vor, Stücke abzusetzen. Ferner kann eine Aufführung als strafbare Handlung verfolgt werden, wenn die Darstellung einen Verstoß gegen das herrschende Strafrecht bzw. eine Aufreizung zu strafbaren Handlungen erkennen läßt.<sup>40</sup> Neben Ausschaltung politisch unliebsamer Stücke betrifft diese Handhabe auch solche, die erotische Komponenten deutlich darstellen. Augenscheinlich zur besseren Kontrolle wird bereits 1920 in Berlin eine Sonderabteilung "Theaterpolizei" eingeführt.<sup>41</sup>

Einheitliche Richtlinien für eine Strafbarkeit sind nicht zu ermitteln, als Argumentationsgrundlage dient meistens der Unzuchtparagraph 183, der beispielsweise in dem Prozeß um die Berliner Aufführung von Arthur Schnitzlers **Reigen** 1921 Anwendung findet. Der Prozeß mündet zwar in einem Freispruch, bietet dennoch beispielhafte Kriterien: Eine Strafbarkeit hätte vorgelegen, wenn "die Beischlafsvollziehung in mehrmaliger Weise angedeutet" worden wäre "und die Handlung auf diese Akte hingezielt hätte" oder "einzelne Handlungen oder Äußerungen in wollüstiger Absicht" stattgefunden hätten, die

"das Scham- und Sittlichkeitsgefühl eines normalen Menschen in geschlechtlicher Beziehung verletzt und damit ein öffentliches Ärgernis auslösten."<sup>42</sup>

Ein Kriterium für den Freispruch ist auch, daß die Regieanweisung eines Kusses auf den Fuß nicht ausgeführt worden sei.

Härtere Richtlinien herrschen in dem verwandten Medium Film. Der Großteil der Filme eliminiert Homosexualität, selbst wenn die Vorlagen diese vorgeben.<sup>43</sup> Einzig als komisches Element, abgewandelt in Travestie, ist Homosexualität vereinzelt vorzufinden.<sup>44</sup> Hierfür ist unter anderem die Wiedereinführung der Filmzensur im Jahre 1920 ausschlaggebend, begründet durch die größere Öffentlichkeitswirksamkeit des Films im Vergleich zum Theater. Einer der maßgeblichen Anlässe dafür stellt der Aufklärungsfilm **Anders als die Andern** (1919) dar, der die Existenzvernichtung eines Homosexuellen durch seine Erpreßbarkeit aufgrund der Bedrohung durch die Rechtslage darstellt. Der symbolische Schluß zeigt, wie der Paragraph 175 mit einem Pinsel durchgestrichen wird. Der Film hat zunächst ein weitgehend positives

<sup>39</sup> Zitiert nach Boetzkes/Queck, S.707.

<sup>40</sup> Vgl. Schmiester, Burkhard: Sozialistische Schauspielerkollektive 1928-1933. In Weimarer Republik. [Ausstellungskatalog] (S.873-887), S.877.

<sup>41</sup> Vgl. Schrader/Schebera: Kunstmetropole Berlin, S.300.

<sup>42</sup> Wortlaut der Urteilsbegründung, zitiert nach Boetzkes/Queck, S.708.

<sup>43</sup> Vgl. die Ausführungen zu Redl-Verfilmungen in Theis: Verdrängung und Phantasie, S.104. Über Filme über Ludwig II. und Friedrich II vgl. ebd., S.105f.

<sup>44</sup> Vgl. Theis: Verdrängung und Travestie, S.104-106, 108-110.

Echo, allerdings gibt es auch von Seiten der Presse Diffamierungen, so in den "Kieler Neuesten Nachrichten" im September 1919:

"Schon in dem Titel [...] liegt der dreiste Anspruch der Homosexuellen, nur als 'Andere', d.h. als Gleichberechtigte unter normalen und gesunden Menschen angesehen zu werden. Diejenigen, welche solche Vorführungen betreiben, sollen sich nicht wundern, wenn sie Wind säen, daß sie Sturm ernten. In Berlin und anderen Städten ist das Publikum schon zur Selbsthilfe geschritten."<sup>45</sup>

Der "Selbsthilfe" kommt dann auch bald die Staatsgewalt zu Hilfe: Der Film wird mit Wiedereinführung der Filmzensur für öffentliche Aufführungen verboten; lediglich eine Vorführung zu streng wissenschaftlichen Zwecken wird gestattet.<sup>46</sup> Die Zensurargumentation kulminiert in dem Grundsatz, die Darstellung dürfe keine prohomosexuelle Propaganda intendieren, die Charaktere nicht positiv wirken.<sup>47</sup>

Augenscheinlich ist der Plan gefaßt worden, die unterbundene Wirkung durch eine Umlagerung auf das Theater wiederherzustellen: "Die Freundschaft" kündigt 1920 eine dramatische Bearbeitung von **Anders als die Andern** an, die "voraussichtlich" Ende September des Jahres im Walhalla Theater Berlin zur Aufführung gelangen solle.<sup>48</sup>

Trotz der genannten Einschränkungen sind im Theater der jungen Republik verbesserte Voraussetzungen für die Darstellung von Homosexualität geboten: Die Entwertung herkömmlicher Normen, die damit verbundene allgemeine "sexuelle Befreiung", die Lockerung der Zensurbestimmungen geben den Nährboden für die nun in Vielfalt hervorbrechende dramatische Gestaltung. **Lulu** hat beispielsweise nun Konjunktur. "Die schöne Literatur", angewidert von Wedekinds "Fäulniskultur" berichtet über Skandale in München:

"Wegen des allzu starken Ausnutzens des Sensationserfolges [...] kam es im Schauspielhaus wiederholt zu Lärmszenen, die sich im Ton vergriffen haben mögen, dennoch als eines gesunde Reaktion [...] zu werten sind."<sup>49</sup>

"Klassiker" der homosexuellen Dramatik gelangen nach langer Vergessenheit auf die Bühne, beispielsweise wird Marlowes **Edward II.** im Zuge einer Marlowe-Renaissance 1923 in Berlin aufgeführt<sup>50</sup> und nun hinsichtlich aktueller Bezüge von einigen Kritikern als Stück gegen die Monarchie verstanden.<sup>51</sup> Auch **Richard II.**, im Krieg nicht aufgeführt, erfährt zu Beginn der

<sup>45</sup> Zitiert nach HaJo. Hrsg. von: Haki e.V. 9/91. Kiel, S.28.

<sup>46</sup> Vgl. JfsZ. 20.Jg. (1920), S.116f.

<sup>47</sup> Das Verbot von **Anders als die Andern** basiert auf dem Argument, daß es sich nicht um einen Aufklärungsfilm, sondern um einen Tendenzfilm handele, weil sein erklärtes Ziel die Abschaffung des Paragraphen 175 sei. Außerdem liege keine neutrale, sondern eine positive Darstellung von Homosexualität vor, durch die homosexuelle Neigungen provoziert werden könnten, vgl. JfsZ. 20.Jg. (1920), S.116f.

<sup>48</sup> Die Freundschaft. 2.Jg. (1920), Nr.34. Weitere Hinweise finden sich jedoch nicht.

<sup>49</sup> Die schöne Literatur. 18.Jg. (1919), S.208.

<sup>50</sup> 2.11.1923 in der Bearbeitung Karl-Heinz Martins am Schauspieltheater mit Ernst Deutsch (Titelrolle) und Hans Heinrich von Twardowski (Gaveston).

<sup>51</sup> Beispielsweise stellt Siegfried Jacobsohn Bezüge zu der homosexuell angehauchten Umgebung Wilhelms II. her: "wie der Graf Hülsen-Haeseler im Kostüm der dell' Era vor

Republik diverse Inszenierungen<sup>52</sup> und wird ebenso als Angriff auf das deutsche Kaiserhaus interpretiert.<sup>53</sup> Alexander Moissi statet die Titelrolle in der Berliner Aufführung betont mit femininen Zügen aus.<sup>54</sup> So sehr sich hierin eine Öffnung für homosexuelle Inhalte ausdrückt, gerade in dem augenscheinlich offen ausgespielten androgynen Charakter Richards, so offensichtlich dient Homosexualität hier als Kennzeichnung schwacher Herrscher, als zusätzliches Argument gegen die Monarchie. Zur Kritik am Wilhelminischen System scheint hier das Reizthema Homosexualität mißbraucht.<sup>55</sup>

Andererseits regt sich nun auch Unmut über eine verschleiende Darstellungsweise: Anlässlich der Uraufführung von Rolf Lauckners Drama **Christa die Tante** (1919)<sup>56</sup> mokiert sich die Literaturzeitschrift "Der Zweemann" über die Dezenz, in der eine lesbisch gefärbte Szene<sup>57</sup> dargeboten wird:

"lesbischer Ausklang eines Herzenerguß-Kurs zweier Einsamen [...], sie umschlingen sich [...] zum ersatz anbietenden Kusse, der uns der Szenenschluß 'dezent' vorenthält."<sup>58</sup>

- 
- Wilhelm dem Zweiten Ballett tanzt. Die 'schwachsinnige' Majestät." (Die Weltbühne. 19.Jg. (1925). II, S.458). Zur Figur Hülsen-Haeseler vgl. Kapitel 4.2.4.
- <sup>52</sup> 1.12.21 Sächsisches Landestheater Dresden, Regie: Berthold Viertel; 1922 Wien (Titelrolle: Raoul Aslan); 14.11.1922 Deutsches Theater Berlin; Inszenierung Viertel, Richard: Alexander Moissi.
- <sup>53</sup> Die Kritik von Felix Emmel weckt Assoziationen an die Vorfälle im letzten deutschen Kaiserhaus: "Ein schwacher Monarch, von einer Kamarilla von Schmeichlern umgeben" (zitiert nach Mertz, S.185).
- <sup>54</sup> Döblin berichtet: "So feminin hat man Moissi noch nie gesehen" (Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.128). Vgl. auch Jacobssohns Einschätzung, Moissi gebe einen "müden, [...] weibischen Ästhetem" (Die Weltbühne. 18.Jg. (1922). II, S.574).
- <sup>55</sup> Der Aspekt Homosexualität ist jedenfalls in beiden Stücken eigentlich nicht das Negativum des scheiternden Protagonisten. Allerdings ist die Konjunktur dieser Art Herrscherdarstellung nach 1918 nicht unbedingt mit der Homosexualität in Zusammenhang zu bringen. Beide Gestalten sind Anti-Bilder von Herrschern, die ihre Gewalt ausnutzen, somit erfüllen diese Stücke nun eine pro-republikanische Tendenz.
- <sup>56</sup> Lessingtheater Berlin, 26.9.1919.
- <sup>57</sup> Das Werk behandelt die Problematik unverheirateter älterer Frauen. In einem schwachen Moment verleiht die Titelfigur, eine alte Jungfer wider Willen, ihrer Sehnsucht nach körperlicher Wärme Ausdruck gegenüber ihrer Näherin: Christa (wie ein Kind glücklich): Jetzt hüllen Sie mich in eine Decke und sind ganz nah bei mir [...] (streicht sie leise und drückt sie an sich. Um die beiden erleuchteten Profile liegt der Rahmen einer Schwesterlichkeit) [...] Wir wollen uns von jetzt an Schwester nennen ... Leise, [...] uns ganz vertrauen ... und auf den Mund küssen, - daß keiner weiß ... (Lauckner, Rolf: Christa die Tante. Drama. Berlin: Erich Reiss 1918, S.61-63). Die Annäherung bleibt Episode, auch nur als Ersatz für heterosexuelle Erfüllung motiviert.
- <sup>58</sup> Der Zweemann. Monatsblätter für Dichtung und Kunst. Hrsg. von F.W.Wagner/ Christoph Spengemann. 1.Jahresfolge: 1919-20. Hannover: Zweemann-Verlag Robert Goldschmidt & Co. [Kraus Reprint Nendeln/Liechtenstein 1969]. Heft 4, S.14f.



### 3.1 UNFRUCHTBARE VERSUCHUNGEN

"Berlin verwandelte sich in das Babel der Welt. [...] Was wir in Österreich gesehen, erwies sich nur als mildes und schüchternes Vorspiel dieses Hexensabbats, denn die Deutschen brachten ihre ganze Vehemenz und Systematik in die Perversion. Den Kurfürstendamm entlang promenierte geschminkte Jungen mit künstlichen Taillen und nicht nur Professionelle; jeder Gymnasiast wollte sich etwas verdienen, und in den verdunkelten Bars sah man Staatssekretäre und hohe Finanzleute ohne Scham betrunkene Matrosen zärtlich hofieren. Selbst das Rom des Sueton hat keine solchen Orgien gekannt wie die Berliner Transvestitenbälle, wo Hunderte von Männern in Frauenkleidern und Frauen in Männerkleidung unter den wohlwollenden Blicken der Polizei tanzten."

Stefan Zweig:  
**Die Welt von gestern**<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Zweig: Die Welt von gestern, S.358.

Die Zensurfreiheit eröffnet nun auch älteren Stücken über Homosexualität den Weg auf die Bühne, die zuvor trotz ablehnender Tendenz zensiert worden sind:

So erlebt **Die Freundin**<sup>60</sup> ihre Uraufführung im September 1920 im Residenz-Theater, im Besitz der auf Publikumsreißer spezialisierten Brüder Rotter, mit Tilla Durieux in der Titelrolle und hat einen "Serienerfolg".<sup>61</sup>

Aufschlußreich ist die Einschätzung, die der Rezensent der erzkonservativen Zeitschrift "Das deutsche Drama" gibt. Dem Stoff wird zwar Daseinsberechtigung zugesprochen, der "Triumph des Lesbiacismus" jedoch verstört; als Anspruch an die Thematisierung von Homosexualität wird die Propagierung des Verzichts und Opfers gestellt:

"Da die lesbische Liebe, wie schon ihr Name zeigt, klassische Beglaubigung besitzt, hat sie das Recht, einen Dramatiker zu beschäftigen. Dann müßte aber das innere Ringen einer vornehm gearbeteten Frau gezeigt werden, die dem Manne, den sie aufs höchste achtet, nicht den berechtigt irdischen Teil seines Liebesverlangens gewähren kann, oder die in schweigendem Verzicht der mit fremdartiger Flamme begehrten Gespielin den Weg zum Glücke bahnt und an der Überspannung des Opfers zugrunde geht."<sup>62</sup>

Interesse verdient auch die Haltung, die "Die Freundschaft" dem Stück gegenüber einnimmt und die daraus aus homoerotischer Sicht resultierenden Ansprüche. Die Vorankündigung gibt sich noch positiv: Das Werk behandle "in dezenter Form die Freundschaft zwischen Frauen."<sup>63</sup> Auch die erste Besprechung der Berliner Aufführung hebt Vorzüge hervor, augenscheinlich angetan von der Deutlichkeit des Stückes, wobei einzelne Züge mißgedeutet werden.<sup>64</sup> Unmut regt sich erst in einer ausführlicheren späteren Rezension;<sup>65</sup> unterstellt wird, daß die für ihre Sensationsmache hinlänglich bekannten Rotter-Bühnen ein gewachsenes Interesse an der Thematik ausgenützt haben:

"Durch das sich mehr als früher in der Oeffentlichkeit bemerkbar machende Hervortreten der Invertierten-Bewegung [...] wurde das Interesse des großen Publikums auch mehr als bisher auf das sogenannte 'perverse' Gebiet gelenkt. Diese Konjunktur glauben geschäftstüchtige Theaterleute nicht ungenützt vorübergehen lassen zu dürfen und so wurde dieses, für den beabsichtigten Zweck nicht ungünstige Stück schnell auf das sexuelle Gebiet hinüberschoben und die Sensation war fertig. [...] Deshalb kann man es auch nur

<sup>60</sup> Vgl. Kapitel 2.4.4.

<sup>61</sup> Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952-1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß. Reinbek: Rowohlt 1976, S.208.

<sup>62</sup> Franz Dülberg in Das deutsche Drama. 4.Jg. (1921), S.16.

<sup>63</sup> Die Freundschaft 2.Jg. (1920), Nr.33.

<sup>64</sup> Offensichtlich wird übersehen, daß das Happy-End als abschreckendes Beispiel intendiert ist und die lesbischen Züge der Verschärfung des egoistischen Charakters dienen und nicht umgekehrt: "Wie alle Werke Sudermanns so ist auch dieses vom Geist der Wahrheit durchleuchtet. In krasser, unverhüllbarer Form lehrt er uns hier eine eigene Art Menschen kennen. Die Komödie umspielt eine Frau, geistreich, klug, mit ausgeprägtem Scharfsinn, als abgeschlossenen, typischen Rahmen drückt er ihr den Stempel der Intrigantin auf die Stirn. Mit geistigen Waffen ausgerüstet, nimmt sie den Kampf mit ihren beiden Rivalen auf und siegend verläßt sie mit ihrer Freundin deren gastliches Haus" (Die Freundschaft 2.Jg. (1920), Nr.36).

<sup>65</sup> "das, was uns da unter dem Titel 'Die Freundin' serviert wird, hat wenig Großes an sich. [...] geschmacklos [...] und unwahr ist es, solch ein Zerrspiegelbild den Leuten als Konterfei der freundinliebenden Frau vorzusetzen und gegen diese Art Ausschlachtung [...] muß man Front machen" (Die Freundschaft. 2.Jg. (1920), Nr.40).

als Reklame, für die Neugier des Publikums berechnet, bezeichnen, wenn das Werk in der Presse damit angekündigt wird, daß es 'in dezenter Weise die Freundschaft behandelt'.<sup>66</sup> Es folgt die dezidierte Formulierung, wie aus Betroffenenicht der Gegenstand zu behandeln sei: Solange es keine Selbstverständlichkeit sei, positive homoerotische Charaktere einem unvorbelasteten Publikum nahe zu bringen, seien Werke, die Figuren mit negativen Zügen aufweisen, abzulehnen.<sup>67</sup>

Herbert Jhering verreißt das Stück und spielt es gegen **Anders als die Andern** aus; es sei u.a. deshalb schlecht, da es die Erwartungshaltungen des Publikums enttusche; als solche unterstellt auch er Wißbegier über das Phänomen Homosexualität:

"die lesbische Heldin [gibt] so wenig von den Geheimnissen der Homosexualität preis, daß das Publikum [...] in seiner Neugier enttäuscht wird."<sup>68</sup>

Von anderen Kritikern wird die Moral des Stückes nicht ernst genommen. Alfred Kerr etwa hat nur Spott übrig, wobei er den Akzent darauf legt, Vorstellungen zu widersprechen, Homosexualität sei besonders in Deutschland eine zeittypische Erscheinung:

"Also die Krankheit lesbischer Freundschaften mag unerquicklich oder bedauernswert sein (für die Zuschauer, wohl nicht für die Beteiligten) - doch um eine Weltgefahr zu bilden, ist sie nicht verbreitet genug. [...] lesbische Freundschaft ist nicht ausgesucht ein Merkmal dieser Zeit. Noch weniger unseres Landes ... [...] Keine Bange. Die Welt lebt weiter - dies bischen Abweichung glücklicher Seelen hat ihr kaum geschadet."<sup>69</sup>

Allerdings verfällt auch Kerr darauf, Homosexualität als Resultat moralischer Unterdrückung des freien Auslebens von Heterosexualität zu begreifen und betont deren Seltenheit:

"Ja, die Krankheit, Herr Autor, ist vermutlich heute seltener - je freier die Erlaubnis zur freieren Liebe zwischen Mann und Weib geworden ist."<sup>70</sup>

1923 folgt in der "Jungen Bühne" am Staatlichen Schauspielhaus Berlin als eines der Inszenierungsereignisse der Intendanz Leopold Jesners die Uraufführung von Hermann Essigs **berteufel**.<sup>71</sup> Alfred Kerr nimmt den gehäuften Horror überhaupt nicht ernst und mokiert sich über das zur Schau gestellte Grauen angesichts der "ungewöhnlichen Beziehungen";<sup>72</sup> ebenso Alfred Döblin ("das Stück ist ein Gaurisankar an Schwächlichkeit"), der genüßlich die einzelnen der dargestellten Abarten kommentiert.<sup>73</sup>

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Zitat vgl. Kapitel 1.

<sup>68</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 1: 1909-1923. Berlin: Aufbau 1958, S.166.

<sup>69</sup> Kerr, Alfred: Hermann Sudermann: Die Freundin. Residenz-Theater. Berliner Tageblatt, Abendausgabe, Jg.49, Nr.415, 3.9.1920.

<sup>70</sup> Sogar Emil Faktor, sonst eher gegen die Thematik eingestellt, spöttelt über die Moral des Autors, die beiden anderen Stücke der Trilogie hätten "die Menschheit schon erheblich gebessert und nun ist das Einleitungsstck an der Reihe, in welchem der Dichter gleichsam die Stimmgabel seiner sittlichen Entrüstung schwingt" (BZ, 3.9.1920, zitiert nach Schäfer, Margarethe: Theater, Theater. In Eldorado (S.180-186), S.182).

<sup>71</sup> Mit Agnes Straub (Mutter) und Gerda Müller (Johanna). Zum Inhalt vgl. Kapitel 2.4.4.

<sup>72</sup> Alfred Kerr, Berliner Tageblatt, 25.9.1923, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.478.

<sup>73</sup> "die Dirne Johanna und die berteufelin schließen sich zu einem lesbischen Bunde zusammen. Zwischendurch hatte sich schon ereignet, was einem so Inzestuses einfllt [...]. (Liebe zwischen Menschen und Katzen nicht, aber nur darum, weil keine Katzen

Kaisers **Jüdische Witwe** schließlich gelangt zur Uraufführung am 31.1.1921 am Landestheater Meiningen. Neben ablehnenden Kritiken aufgrund der allgemeinen Obszönität des Stücks<sup>74</sup> - den Rezensenten des "Deutschen Dramas" etwa verlangt es danach, sich "den Mund zu spülen"<sup>75</sup> - finden sich solche, die die Groteske als gelungen einschätzen, ohne allerdings den homoerotischen Aspekt deutlich zu benennen.<sup>76</sup>

Mehrere Dramen zu Beginn der Republik führen Tendenzen fort, die in der Dramatik der Vorkriegszeit bereits ansatzweise ausgebildet worden sind. Die negativen Bilder von Homosexualität, wie sie etwa **Jugend von heute** und **Die jüdische Witwe** bieten, werden reproduziert bzw. ausgebaut.

**Vater und Sohn** von Joachim von der Goltz schließt bruchlos an die vorrepublikanische Tradition der Fridericus-Dramatik an und reproduziert die konventionelle Verzichtsideologie im Dienste "höherer" Werte. Eine recht zaghafte Darstellung gibt Herbert Eulenberg in **Die Welt ist krank**; Assoziationen einer Abwertung von Homosexualität ergeben sich hier lediglich auf Umwegen. Drastisch diffamierende Zerrbilder der Perversion bieten hingegen **Platz** (Unruh) und **Die rote Straße** (Csokor), regelrecht programmatisch Sidow in **Die Stadt** und Kaltneker in **Die Schwester**, als typisches Abbild der aus den Fugen geratenen Zeit Sanders **Die Entwurzelten**. Die ablehnende Haltung gegenüber mannsmännlicher Liebe scheint in Werfels **Spiegelmensch**, Hans Francks **Geschlagen** und Unruhs **Stürme** allerdings zumindest stellenweise relativiert.

### 3.1.1 DIE GEFÄHRLICHE FLAMME: *Vater und Sohn* (Goltz)

Zu Beginn der Republik kommt die Gestalt des Preußenkönigs Friedrich II. nicht allein politisch in Mißkredit. Auch die gängige Eliminierung der homoerotischen Tendenzen gerät ins Kreuzfeuer der Kritik. Als 1921 im Sommerprogramm des Berliner Lessingtheaters **Die**

---

auftreten; sonst liebt alles durcheinander und freut sich seines Lebens.) Wir freuen uns auch unseres Lebens und sehen, daß Bronnen [in **Vatermord**, W.B.] mit der bloßen Liebe zwischen Mutter und Sohn ein reiner Embryo ist" (Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.210).

<sup>74</sup> Ein anonymes Rezensent ereifert sich über den "ziemlich dekadenten und anrühigen Stoff" und kommt zu der Konklusion: "Haben wir heute Zeit [...] und - Lust, um Zersetzungsprodukte aufzuführen, die uns höchstens mit ihrer resonanzlosen, masochistischen [...] Satire den Rest unserer moralischen Kraft vergiften können?" (zitiert nach Tyson, S.280).

<sup>75</sup> Richard Elsner in *Das deutsche Drama*. 6.Jg. (1925/26), S.84.

<sup>76</sup> Beispielsweise Oscar Bie in der Rezension über eine spätere Berliner Aufführung 1925 (vgl. auch Kapitel 4): "Es gibt reizende Momente, wie zum Beispiel die Badeszene von Manasse" (Oscar Bie, ohne weitere Angabe, zitiert nach Tyson, S.283). Vgl. auch das ähnliche Urteil Norbert Falks: "die amüsante Szene Manasses im Bade" (Falk, Norbert: "Die jüdische Witwe". Georg Kaisers Komödie im Theater am Schiffbauerdamm. [November 1925, Zeitungsausschnitt ohne weitere Angabe]).

**Ballerina des Königs** von Rudolf Presber und Leo Walther Stein aufgeführt wird,<sup>77</sup> geht ein Sturm der Empörung über die sexuelle Geschichtsfälschung durch den Blätterwald, dokumentiert in "Die Freundschaft";<sup>78</sup> zitiert wird der Kritiker der Zeitschrift "Die Freiheit":

"diese kleine Liebesgeschichte mit einer Tänzerin [kann] gerade diesem Friedrich nicht passiert sein [...]. Er war nämlich homosexuell. [...] es ist eine Schande, daß man solche Tatsachen unterschlägt und weglügt, und das Volk in diesen [...] Dingen in Unwissenheit läßt [...]."

Zweifel äußert auch Alfred Kerr:

"Mittelpunkt ist jene Neigung des Königs. (Wenn es eine war, fällt sie bei dem Preußenherrscher kaum ins Gewicht; Voltaire gibt von Friedrichs homosexueller Betätigung äußerst genaue Nachricht, - ihre deutsche Veröffentlichung war unter dem letzten Wilhelm verboten; seitdem ist sie erfolgt.)"<sup>79</sup>

Aufschlußreich ist der Kommentar der "Freundschaft" - gerade was die Bedeutung der Theaterkritik anbelangt und die Erwartung, die an sie gestellt wird:

"Während früher die Theaterkritik, wenn im Theaterstück die Homosexualität [...] nur berührt wurde, darüber sehr oberflächlich, wenn nicht gar [...] gehässig schrieb, sehen wir, wie [...] sich die objektiv gerecht denkende, anständige Kritik gegen eine verlogene [...] 'Geschlechtsumwandlung' eines homosexuellen Königs zu einem Weiberliebhaber auflehnt."<sup>80</sup>

Als Boettichers **Kronprinz**<sup>81</sup> am 29.1.1920 im Staats-Theater Berlin eine außerordentlich erfolgreiche Uraufführung<sup>82</sup> erlebt, bemängelt Ernst Heilborn, der Herausgeber der Zeitschrift "Das literarische Echo"<sup>83</sup> in seiner Besprechung die rudimentäre Ausführung der Abschiedsszene zwischen Katte und Friedrich:

"Hier oder nie war letzte Seelenoffenbarung geboten. Und was geschieht? Aus eigentümlich männlicher Verstocktheit heraus, sei es aus Seelenkeuschheit (preußisch militärischer),

<sup>77</sup> Ähnlich verschämt ist die Gestaltung des Herzogs von Orléans in dem Lustspiel **Liselott von der Pfalz** des gleichen Autorengespans (Uraufführung Stuttgart 1918). Der homosexuelle Gatte der Titelfigur erscheint hier lediglich als weibisch, eitel der neuesten Mode folgend, auch ist sie definitiv der "Mann" im Haus, bezeichnet ihren Mann als "abergläubisches altes Weib" (S.43); Hinweise auf gleichgeschlechtliche Orientierungen sind jedoch nicht gestaltet (Presber, Rudolf und Stein, Leo Walther: *Liselott von der Pfalz*. Lustspiel in einem Vorspiel und drei Akten. Leipzig: Reclam 1921). Zur - gerade in den populären Briefen seiner Gemahlin greifbaren - Homosexualität des Herzogs vgl. Derks, S.32-36.

<sup>78</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.23.

<sup>79</sup> Ebd. Verschämter die Stellungnahme Norbert Falks: "die Barberina [...] mit der er ein G'schpusi haben soll, was nach andern, die in seiner Sexualsphäre besser Bescheid wissen wollen, als gänzlich ausgeschlossen erklärt wird, weil ... na, usw" (ebd). Erstaunlicherweise reiht sich sogar "Das deutsche Drama" - wenn auch zurückhaltend - in das Glied der "gerecht denkenden" Kritik ein und bemängelt das Sujet als eine "auf recht schwachen Füßen stehende Legende" (Das deutsche Drama. 4.Jg. (1921), S.146).

<sup>80</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.23.

<sup>81</sup> Vgl. Kapitel 2.4.2.

<sup>82</sup> Vgl. Das deutsche Drama. 4.Jg. (1921), S.146.

<sup>83</sup> Die Zeitschrift besteht bis 1933, ab 1923/24 unter dem Titel "Die Literatur". Die Tendenz dieses Blattes ist republikanisch und liberal. Ernst Heilborn (1867-1942), begibt sich nach 1933 in die innere Emigration, erhält Schreibverbot und kommt nach einem Fluchtversuch im Gefängnis um.

sucht der junge Friedrich etwas wie Abstand zwischen sich und Katte zu schaffen. [...] Dann ein Augenblick durchbrechender Zärtlichkeit. Dann das Dazwischentreten des wachhabenden Offiziers. Dann ein Ohnmachtsanfall des Kronprinzen, über dem der Vorhang fällt.

Man kann sich mit dem allem zufrieden geben. [...] Was aber reizte den Dichter an dieser Szene [...]?"<sup>84</sup>

Ebensolches kritisiert der Rezensent in der "Freundschaft":

"Auch die Szenen mit Katte ließen nicht vermuten, daß der Verfasser [...] hier eine der tiefsten Freundestragedien erlebt hat, deren dichterische Gestaltung nach so viel mißlungenen Versuchen noch immer eine der lockendsten Aufgaben der Freundschaftspoesie bilden würde."<sup>85</sup>

Auch Burtes **Katte**<sup>86</sup> erlebt Wiederaufführungen.<sup>87</sup> Angesichts der Taktik zartester Andeutungen empört sich Döblin über die Unmotiviertheit der Freundschaft:

"die Freundschaft zu Friedrich [...] [ist] edel wie eine Schablone. Katte opfert sich. Aber Herr Burte, warum opfert sich der junge Herr? Ich höre 'aus Liebe zu Friedrich'. Das muß ich tiefer hören, das muß Handlung werden, selbständige dramatische Aktion! Die Sache ist doch komisch; sehr merkwürdig. Vielleicht war die ganze Geschichte ein Pubertäterlebnis der beiden Freunde? Das hätte gezeigt werden müssen. Das wäre ihr Thema des Stücks gewesen. Statt dessen der historische Bilderbogen in Aquarellfarben."<sup>88</sup>

Der Forderung nach verstärkter Deutlichkeit wird auch das einzige wirkungsvolle Kronprinzendrama der ersten Hälfte der Republik nicht gerecht: **Vater und Sohn** (1921),<sup>89</sup> "ein Drama aus der Jugend Friedrichs des Großen", begründet den Ruhm seines Verfassers Joachim Freiherr von der Goltz.<sup>90</sup> Sogar anlässlich der Verleihung des Kleistpreises 1922, einer generell eher progressiven Stiftung, wird er einer ehrenvollen Erwähnung für würdig befunden.

Goltz variiert den Stoff lediglich, unterscheidet sich kaum von den älteren Autoren. Sein Interesse gilt stärker dem Konflikt des Vaters als der Revolte des Sohnes, dessen Charakter recht blaß erscheint. Friedrichs Ausbruchsversuche sind zwar als verständliche, der eigentlichen Staatsräson und seiner angestammten Aufgabe jedoch zuwiderlaufende Verwirrungen begriffen. Was die Gestaltung der homoerotischen Aspekte anbelangt, so bleibt Goltz diskret:

Der Autor bedient sich zur *verbalen* Andeutung der homoerotischen Färbung der traditionellen Signale. Neben einer Anspielung auf Alexander den Großen (S.19) betrifft dies vor allem die - Burte reproduzierenden und auch ansonsten in diesem Sujet anscheinend nicht

<sup>84</sup> Das literarische Echo. 22.Jg. (1919/1920), S.667.

<sup>85</sup> Cäsareon (d.i. Elisar von Kupffer) in Die Freundschaft. 2.Jg. (1920), Nr.6.

<sup>86</sup> Vgl. Kapitel 2.4.2.

<sup>87</sup> 1920/21 in Weimar, Regie: Ernst Hardt und 1922 im Theater in der Kommandantenstraße Berlin mit Gustaf Gründgens als Friedrich.

<sup>88</sup> Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.151. Döblin ist von 1921 bis 1924 als Korrespondent für das "Prager Tagblatt" tätig, für das er Berliner Theaterkritiken schreibt.

<sup>89</sup> Goltz, Joachim von der: Vater und Sohn. Ein Drama aus der Jugend Friedrichs des Großen. München: Georg Müller 1922.

<sup>90</sup> Konservative Rezensenten bejubeln seine "Männlichkeit, die kleistisch-homburgischen Geblütes ist" (Rheinisch-Westfälische Zeitung, zit. nach Goltz, S.123), vgl. auch den Tenor der Rezension in "Die Zeit", ebd.

ungewöhnlichen<sup>91</sup> - Hinweise auf David und Jonathan: Katte betitelt Friedrich als "mein Bruder David" (S.15, 34), sich selbst dementsprechend als "dein Bruder Jonathan" (S.37). Daneben finden sich - freilich wiederum als Untertanenliebe deutbare - Liebesbeteuerungen seitens Katte: ("ich liebe ihn", S.14);<sup>92</sup> als Andeutung begriffen werden kann auch Kattes Eifersucht auf Friedrichs Freundin Dorchen (S.36).<sup>93</sup>

Die *Beziehung* der beiden Figuren ist vorwiegend einseitig ausgerichtet. Katte bezeichnet den Prinzen als seinen "Gott" (S.37) und erscheint in der Sinnggebung seines Lebens bis zur Opferbereitschaft auf diesen fixiert.<sup>94</sup>

Demgegenüber bleibt Friedrich - dem gängigen Bild des einsam-genialen Thronanwärters entsprechend<sup>95</sup> - in seiner Egozentrik befangen, weist Katte auch des öfteren ab. Friedrichs Emotionen brechen erst in dem Moment hervor, als Kattes Hinrichtung unwiderruflich ist. Nun bezeichnet er ihn als seinen "liebsten Freund" (S.72), als "mein süßer Katte" (S.75),<sup>96</sup> ist bereit, anstelle Kattes zu sterben.<sup>97</sup>

Katte erscheint als Verführer Friedrichs, von Friedrichs Schwester Friederike als "schöne, gefährliche Flamme" bezeichnet (S.15). Sein *Charakter* ist nicht eben vorbildlich; impulsiv und zu Überreaktionen neigend vergleicht er sich selbst mit einem "Verbrecher" (S.36); von Friedrichs anderem Freund Fouqué wird er zur Nachkommenschaft Kains gezählt (ebd.). Auffallend ist Goltz' Sichtweise einer fast existentiellen Todesverfallenheit Kattes, hierin den Tendenzen von Ludwigs Friedrich-Drama<sup>98</sup> folgend:

Fouqué: [...] Weißt du nicht mehr, wie er so gern mitten im lustigsten Schwärmen plötzlich abbrach und wehmütig vor sich hinsummte: der Tod ist gut, der Tod ist mir der liebste Kamerad ...? Er wollte sterben [...]. (S.76)<sup>99</sup>

<sup>91</sup> Anspielungen dieser Art in Verbindung mit der Person Friedrichs finden sich auch in der Prosa der Zeit: In der Novelle **Lauter - - Lauter - -** von Hans Franck wird des Königs Verhältnis zu dem Leutnant Wedell berichtet: "Der König hatt ihn lieb. Wie David den Jonathan" (Franck, Hans: Fridericus. Leipzig: Haessel 1930, S.18).

<sup>92</sup> Vgl auch die Anrede "mein Friedrich" (S.34) sowie den Abschiedsbrief Kattes an Friedrich: "Mein [...] viellieber Freund. [...] Wenn Du mich lieb hast, unternimm nichts gegen meinen Entschluss." (S.67).

<sup>93</sup> Allerdings spielen Frauen im Zusammenhang dieser Freundschaft - im Unterschied zu den Vorgängern - eine untergeordnete Rolle. Die ansonsten häufig gestaltete Liebesgeschichte zwischen Katte und Wilhelmine ist auf Andeutungen reduziert; Friedrich dient sein Verhältnis mit Dorchen augenscheinlich nur als Vorwand, mit Katte zusammenzutreffen: "Vielleicht, armes Kind, vielleicht liebe ich dich nur aus dem Grunde, weil deines Vaters Haus der einzige Ort ist, wo ich eine heimlich Viertelstunde mit meinen Freunden verplaudern darf" (S.19).

<sup>94</sup> Vgl. auch S.37: "Dafür lebe und sterbe ich." (S.37, vgl. auch S.14).

<sup>95</sup> Zu der Häufigkeit solcher Zeichnung zum Zweck der Hervorhebung von Friedrichs Selbstlosigkeit im Dienste des Staates vgl. Mertz, S.286-294.

<sup>96</sup> Vgl. auch S.77: "mein Katte".

<sup>97</sup> "Aber der Scharfrichter da draußen ist barmherziger. Wenn ich seine Füße umschlinge und ihn anflehe, mich für meinen Katte zu nehmen, er wird sich nicht weigern" (S.73). Vgl. auch Friedrichs Gewissensbisse nach Kattes Hinrichtung: "Katte starb mit meinem Namen auf den Lippen. Und ich habe ihn verleugnet." (S.98)

<sup>98</sup> Vgl. Kapitel 2.4.2.

<sup>99</sup> Vgl auch: Wilhelmine: [...] Katte, Sie suchen den Tod. / Katte: Er sucht mich und ich lasse mich gern finden (S.56).

Entsprechend ist das Todesopfer der Höhepunkt des Stücks; im Tod für den Freund scheint sich Kattes Glück zu erfüllen;<sup>100</sup> die *Perspektive* der notwendigen Aufopferung für das Fortbestehen des preußischen Staates wird hier durch den schönen, ersehnten Tod zusätzlich sentimentalisiert.

Ob die angedeutete Homoerotik ein Motiv für den Vater-Sohn-Konflikt sein könnte, ist nicht auszumachen. Freilich weisen einige Aussagen Friedrich Wilhelms unter Umständen darauf hin:<sup>101</sup> Er bezeichnet seinen Sohn als "effeminen Monsieur" (S.28, 31) und "Frauenzimmerseele" (S.111), bezichtigt ihn als mit "allen Lastern" behaftet (S.29).

Auch Friedrichs Verteidigung ist als Ausdruck eines existentiellen Außenseitertums und somit auf Umwegen im Gesamtkontext auch auf Homoerotik bezogen deutbar:

Friedrich: Sire, mein Vater, ich bin, der ich bin. Weder in meine Macht noch in die von Eurer Majestät ist es gegeben, mich zu einem Andern zu machen. (S.30)

Im Zusammenhang mit Friedrichs "mißratenem" Verhalten (S.28) wird zudem allgemeine *Kritik* an Sexualmoral geübt - nämlich an der Pönalisierung des Inzestes.<sup>102</sup> In dem Gebet des Königs wird außerdem deutlich, daß unter anderem unterdrückte Sexualität ein Motiv für die Rachsucht des Vaters ist:

Der König: [...] Denn groß war die Lust an deinem Knecht, auszuschweifen und überzuschwemmen [...]. Oder die Kraft meines Leibes in Wollust zu vertun [...]. Du hast mir geholfen, Herr, die Brunst auszulöschen. Aber mir ist bang vor meiner Seele. Denn die Träume, welche du über deinen kranken Knecht schickst, rufen Mord in meine geängstigte Seele. (S.108f)

Als Ventil der Ängste dient ausgerechnet Zärtlichkeit zwischen Männern: Der König "streichelt" einen seiner langen Kerls (S.109), im übrigen die einzige *Visualisierung* einer Körperberührung zwischen Männern.<sup>103</sup> Immerhin wird damit Zärtlichkeit als Hilfe zur Überwindung von - aus Sexualunterdrückung resultierenden - Rachegeanken assoziiert.<sup>104</sup>

Trotz einiger Modifizierungen der traditionellen Gestaltungsweise bezüglich etwas stärkerer Deutlichkeit und differenzierter Gestaltung der Vaterfigur bietet Goltz' Stück nichts Neues: Das Verhältnis zwischen Katte und Friedrich ist als Störung begriffen, die nur durch den Tod Kattes überwunden werden kann, dessen Charakter zudem hier in relativ negativem Licht erscheint

<sup>100</sup> Zumindest assoziiert dies die Beschreibung des Pastor Müller über Kattes Tod: "Er hatte einen schönen sanften Tod. Der Gedanke für seinen geliebten Freund zu sterben - [...] Seine letzte Frage [...], bevor er sein Schicksal auf sich nahm, war nach dem Eurigen. Er fragte, ob Euch der König verziehen habe. [...] und ich sprach, er habe Euch verziehen [...]. 'Dann sterb' ich gern,' hauchte der Edle" (S.78).

<sup>101</sup> Allerdings beziehen sie sich nicht explizit auf das Verhältnis zu Katte und können genausogut auf Friedrichs künstlerische Interessen und seine Ablehnung des Militarismus zielen.

<sup>102</sup> Dieser wird von dem Kammerherrn Gundlung als natürlich vertreten wird, da er auch bei Tieren vorkomme (S.27f).

<sup>103</sup> Abgesehen von einem - höfischer Etikette folgenden - Handkuß Kattes gegenüber Friedrich (S.38).

<sup>104</sup> Kurz darauf beschließt er, Friedrich zu begnadigen.



und darüberhinaus mit dem Klischee der Todessehnsucht angereichert ist. Eine derartige Gestaltungsweise verwundert freilich nicht. Mag doch eine offenere Darstellungsform von Homoerotik kaum ins Bild der beschworenen Tugenden von Preußens Glanz und Gloria passen, wohingegen Autoren, denen ein demokratisches Anliegen eigen ist, nicht daran gelegen sein kann, den Konflikt zwischen Alt und Jung ausgerechnet in Persona des Idols preußischen Monarchismus zu gestalten.<sup>105</sup>

Bei der fortschrittlichen Kritik stößt die umschweifende Gestaltungsweise nicht eben auf Gegenliebe: Kerr spöttelt, auf die Art der Freundschaft anspielend: "Friedrichs Ehe-Katte"<sup>106</sup>; Döblin muß das Stück "erdulden" und stellt es auf eine Stufe mit Burte, resümierend, es sei so "anständig", daß "jeder zufriedengestellt wird".<sup>107</sup> Das Werk hat denn auch erfolgreiche Aufführungsserien.<sup>108</sup>

### 3.1.2 INVALIDEN DER LIEBE: *Die Welt ist krank* (Eulenberg)

Ein "Stück von heute", diesen Untertitel gibt der Theaterroulinier Herbert Eulenberg 1921 einem seiner zahlreichen Dramen: **Die Welt ist krank**.<sup>109</sup> Das Werk bietet ein panoptikumartiges Panorama von Patientinnen und Patienten aus der Praxis des Nervenarztes Dr. Omnia. Anspruch des Dichters ist, die Leiden der "Invaliden der Liebe" vorzuführen, die "typischen oder repräsentativen Wert für die erotische Dämmerseite des modernen Lebens" besitzen sollen.<sup>110</sup>

Unter ihnen befindet sich ein sensibler Jüngling namens Erich Rötel, dessen Leiden in einer eingebildeten Liebesunfähigkeit besteht. Alle Versuche, mit Angehörigen des anderen Geschlechtes anzubändeln, schlagen aufgrund seiner Schüchternheit fehl. Sein endgültiger Ruin beginnt damit, daß er dem Sadisten Dr. Kühl in die Hände fällt, der ihn in entsprechend perverse Kreise einführt - inwiefern hier homosexuelle Aspekte eine Rolle spielen, ist dem Text nicht zu entnehmen. Der Mißbrauchte äußert immerhin: "Ich bin durch die Hölle der Lüste mit ihm gefahren. Aber ich bin immer kälter dabei geworden, bis mich der Ekel erfroren hat" (S.103). Auch empfindet er eine übertriebene Zuneigung zu dem schwachsinnigen Erfinder

<sup>105</sup> Prägnant bringt dies Alfred Döblin in seiner Rezension zu **Katte** auf den Punkt: "Es ist die Geschichte des jungen Fritz [...], die schon so furchtbares Unglück und Leid über die Bühnen gebracht. [...] Bisher hat sich kein starker Autor an den Stoff gemacht; er würde ihn verschmähen oder so umstülpen, daß er wirklich nur Material wäre" (Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.150).

<sup>106</sup> Kerr, Alfred: Vater und Sohn. In Berliner Tageblatt, 14.10.1922.

<sup>107</sup> Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.120.

<sup>108</sup> Auf die parallelen Uraufführungen am 28.1.1922 in Leipzig und Wiesbaden folgen Produktionen in Mannheim, Düsseldorf und Berlin (Premiere am 13.10.1922 im Lessing-Theater unter der Regie von Viktor Barnowsky).

<sup>109</sup> Eulenberg, Herbert: Die Welt ist krank. Ein Stück von heute. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf. 1922. Uraufführung 15.3.1921, Stadttheater Bochum.

<sup>110</sup> Vgl. die Kritik von Karl Arns in Das literarische Echo. 23.Jg. (1920/21), S.861.

Perpendel, den er als "Ergänzung" und "Meister" anschwärmt (S.101f). Vollkommen demoralisiert verfällt Erich schließlich dem Wahnsinn. In einem seiner Anfälle erscheint ihm als Phantasiegestalt ausgerechnet eines der Homoerotiden jener Zeit - Antinous, der Liebling Kaiser Hadrians -<sup>111</sup> als schönheitstrunkener Genius des Todes:

Erich Rötel: [...] Gleich bin ich wieder bei dir, mein Antinous!  
 (Er hat die Tür zu seinem Zimmer geöffnet und will hineingehen. Da tritt ihm ein schöner nachdenklicher Jüngling entgegen)  
 Erich Rötel (spricht ihn an): Wer tritt mir auf der Schwelle hoch entgegen  
 Schwermut und Farrenduft im lockern Haar?  
 Drückst du auf meinen Fluch den reifen Segen,  
 Du meiner Jugend Wunschbild und Altar?  
 [...] O stille mein lodernd Verlangen,  
 Gib Licht in den Schacht meiner Grüfte! [...]  
 Antinous: Weißt du nicht, Tod und Leben sind nur Proben  
 Von ungewisser Dauer, weißt du nicht.  
 So ende leicht für diesmal deine Schicht!  
 Die Qualen sind für Wonnen aufgehoben.  
 Erich Rötel: Hol' mich mit! Ich suche deine Hand.  
 Lächelst du? Lächelst mich an wie das Sterben?  
 (Die Gestalt verschwindet so)  
 Cypern so nah mir! Ach, daß er schwand! (S.104f)<sup>112</sup>

Homoerotische Traumgebilde als Kulminationspunkt des Verfalls eines psychisch invaliden *Charakters*; einmal mehr wird in dieser Sichtweise die Assoziation von Homosexualität und Krankheit geboten, gipfelnd in der Veführung zum Sterben durch den eingebildeten Eros Thanatos Antinous<sup>113</sup> - die *Perspektive* für den labilen Jüngling ist denn auch der Selbstmord. Bezüglich der *verbalen* Gestaltung der Vision erschließt sich die Bedeutung der Antinous-Gestalt und die Anspielung auf Zypern<sup>114</sup> lediglich Rezipienten, die in die einschlägige Symbolik eingeweiht sind.

Auf diese vage Zeichnung deutet auch die Einschätzung des Rezensenten in "Das literarische Echo", der von einer "rätselhaften Erscheinung", die "vielleicht das geschlechtslose Ideal des Jünglings versinnbildlicht", spricht.<sup>115</sup>

<sup>111</sup> Zum Antinous-Mythos vgl. Kapitel 2.4.

<sup>112</sup> Auch Erichs Bemerkung über eine von ihm angebetete Frau könnte eine Anspielung sein: "Venus Urania konnte nicht herrlicher sein" (S.63). Zum Begriff vgl. Kapitel 2.2.

<sup>113</sup> In dem Bild des todbringenden Jünglings gemahnt die Gestaltung entfernt an Thomas Manns **Tod in Venedig**: "Ihm war aber, als ob der [...] liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure" (Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In ders.: Gesammelte Werke in 12 Bänden. Band 8: Erzählungen. Florenza. Dichtungen. Frankfurt/M: Fischer 1960 (S.444-525), S.524f). Dem "lockern Haar" entspricht das "flatternde" der Tadzio-Erscheinung im Moment von Aschenbachs Sterben.

<sup>114</sup> Zypern gilt als eines der Heiligtümer der Aphrodite, vgl. Ovid: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern. Übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach. Mit einer Einleitung von L.P. Wilkinson. Stuttgart: Reclam 1975, Kommentar, S.749.

<sup>115</sup> Besprechung von Rolf Arns in Das Literarische Echo. 23.Jg. (1920/21), S.862.

### 3.1.3 DER STINKELEIB, DER NICHT LIEBEN KANN: *Platz (Unruh) • Die rote Straße (Csokor)*

Fritz von Unruhs "Spiel" **Platz** (1920),<sup>116</sup> zweiter Teil der Trilogie **Ein Geschlecht**,<sup>117</sup> behandelt die Überwindung eines reaktionären Systems durch Erneuerung, symbolisiert in der liebenden Vereinigung von Dietrich und Irene; die Erlösung in Form der Verschmelzung der beiden Geschlechter ist eine für den weißen Expressionismus typische Programmatik. Unruh hat seinen Anspruch folgendermaßen formuliert:

"Der wahre Lebenssinn [...] wird im 'Platz' durch eine ganz neue Liebesbegegnung des Weiblichen und Männlichen gedeutet, in deren Jubel und Ekstase die lebensfeindlichen dämonischen Mächte sich auflösen."<sup>118</sup>

Als ein Vertreter jener "lebensfeindlichen" Gewaltherrschaft fungiert der Greis. In betrunkenem Zustand sichert er Dietrich Zugeständnisse zu, unter die sexuelle Sphäre *verbal* andeutenden Bedingungen: "Bengel, ein Mittel gäb's. Schön bist du Liebling, komm... Mein Diener läßt die Türen offen, komm" (S.134). Als Dietrich diese Aufforderung ignoriert, erscheint der Greis wiederholt, um einen letzten Annäherungsversuch zu machen (S.147f).

In der Zeichnung des Greises spiegeln sich typische Vorurteile: Die homosexuelle *Figur* ist alt, das begehrte Objekt jung; der Greis erscheint sexualfixiert "aufgeknöpft" und "lüstern" (S.147), seine Phantasien sind sadistisch und mörderisch: "söff [ich] frisches Blut! Söff euer Blut, ihr Bengels" (S.147). Er ist liebesunfähig und verbraucht bis zur Impotenz, zudem krank und ekelbesetzt:

Greis: [...] Wer nicht mehr lieben kann!  
Den Stinkeleib des abends niedertasten-,  
wie hohl er ist? Mich ekelt, fröstelt [...]  
Kam ich vor fünf Minuten noch in Schaum,  
bedacht ich, daß du lieben kannst, ich nicht? (S.147f)

Nicht nur er selbst fühlt sich bereits tot (S.147), auch Dietrich erscheint er als Verkörperung des Todes (S.149).

Nachdem der Versuch der Verführung fehlgeschlagen ist, wendet er sich in destruktiver Weise wieder gegen Dietrich. Als *Perspektive* für den heterosexuellen Helden ergibt sich jedoch der Sieg; der Greis und mit ihm seine Welt werden überwunden und zerstört.

Die Uraufführung (3.6.1920, Schauspielhaus Frankfurt) unter der Regie Gustav Hartungs verschärft die karikierenden Elemente, indem die Vertreter der Reaktion mit grotesken Ko-

<sup>116</sup> Unruh, Fritz von: *Platz. Spiel*. In ders.: *Sämtliche Werke*. Band 3. Hrsg. von Hanns Martin Elster und Bodo Rollka. Berlin: Haude & Spener 1973 (S.51-175). Erstveröffentlichung: Kurt Wolff Verlag München 1920.

<sup>117</sup> Erster Teil: **Ein Geschlecht** (1915/16), dritter Teil: **Dietrich** oder **Die Entscheidung** (1945).

<sup>118</sup> Zitiert nach Rühle: *Zeit und Theater*. Band 2, S.886.

stümen und grünen Gesichtern ausgestattet sind.<sup>119</sup> Die drastischen erotischen Szenen, an denen das Stück reich ist, werden voll ausgespielt; die Reaktionen zeigen sich häufig ent-rüstet,<sup>120</sup> obwohl Unruh eine Karikatur sexueller Perversion intendiert.<sup>121</sup> Die konservative Zeitschrift "Die schöne Literatur" erträgt jedoch die Drastik angesichts der ablehnenden Tendenz des Werkes:

"Unruh schreckt [...] vor keinem Mittel der Darstellung all des [...] Gemeinen zurück. [...] Trotz allem darf man aber selbst diese an sich widerwärtigen Szenen dem Dichter nicht zur Last legen, denn über diesem ganzen Chaos von sittlicher Verwirrung läßt er die strahlende Helle seiner reinen Idee [...] erstrahlen."<sup>122</sup>

Anlässlich der Leipziger Aufführung 1920 wird dem Intendanten Alwin Kronacher gar be-hördlicherseits mit einem Einschreiten gegen die "Verbreitung unzüchtiger Reden" gedroht.<sup>123</sup> Der Korrespondent der "Neuen Schaubühne" Hans Natonek kommentiert, eins mit dem Dichter über die zeittypische "Greuel" sexueller "Entartung", zynisch die Doppelmoral des verklemmten Publikums, das lüstern sei nach der nun möglichen Ausdrückbarkeit von zuvor zweideutigen Anspielungen:

"Der Erfolg der Dichtung [...] ist zum größten Teil auf die geile, nicht auf die reine Flamme zurückzuführen. Es hatte sich rasch herumgesprochen, daß 'unzüchtige Stellen' sozusagen 'Lichtpunkte' in der [...] Dichtung bilden. Auf diese Lichtpunkte spannte man. Hier hakte die zum entrüsteten Protest pervertierte bürgerliche Geilheit ein. [...] Gewiss, die offene Kühnheit in Dingen, die wir nur als Zweideutigkeiten zu hören gewohnt sind, ist nicht zu überbieten. Aber was anderes hat der Dichter gewollt, als das heimlichste Innere uns in infernalischer Steigerung zu enthüllen? [...] Der sexuelle Greuel all der Unfreiheit und entarteten Lust gehört untrennbar zum Alb der Zeit [...]."<sup>124</sup>

Eine ähnliche Tendenz weist Franz Theodor Csokors **Die rote Straße** (1918)<sup>125</sup> auf. Be-schrieben wird die beständige Repetition des Weltenlaufs als boshafte Experiment dreier Unverantwortlicher. Als Parabel für diese pessimistische Sichtweise der Welt dient der sy-stematische Niedergang der Gestalt "Er".

<sup>119</sup> Vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.243.

<sup>120</sup> Max Fleischer spricht von Szenen "von ekelregender Eindeutigkeit schlimmster Art und schlüpfrigster Erotik", die er als "abschreckend" interpretiert (Rezension in der Kölnischen Zeitung, Juni 1920, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.253f).

<sup>121</sup> Ein Beispiel hierfür bietet die katholische Literaturzeitschrift "Der Gral": "[Die] Geschehnisse sind von einer auch nicht als Karikatur entschuldbaren abstoßenden Widerwärtigkeit. Zumal erotische Dinge werden mit einer nicht mehr zu überbietenden Gegenständlichkeit genannt. [...] Daß die satirische Verneinung des Dichters dahintersteckt, macht die Wirkung von der Bühne herab nicht anders." (Der Gral. 19.Jg. (1924/25), S.253).

<sup>122</sup> Die schöne Literatur. 21.Jg. (1920), S.141.

<sup>123</sup> Vgl. Die neue Schaubühne. 2.Jg. (1920), S.340.

<sup>124</sup> Die neue Schaubühne. 2.Jg (1920), S.339.

<sup>125</sup> Csokor, Franz Theodor: Die rote Strasse. Ein dramatisches Werk in vierzehn Bildern. Nachdruck der Erstausgabe Weimar: Kiepnheuer 1918. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1973. Uraufführung: 1920, Raimund-Theater Wien, vgl. Die Weltbühne. 1920. I, S.479f.

Im zwölften Bild, "Der Korso", erscheint dem mittlerweile reichlich demoralisierten Protagonisten als eine von mehreren Versuchungen die Gestalt des Hinkenden, der ihn auf widerliche Weise zu verführen versucht, in der *verbalen* Deutlichkeit ähnlich Unruhs Gestaltung:

Ein Hinkender (gebückt, auf einen Stock gestützt, graubraunes Kinnbärtchen in dem zerknitterten pergamentenen Gesicht [...]): Will der ledige Herr nicht ein Nachtmahl bei mir?

Er [...]: Danke. Ich bin keine gute Gesellschaft.

Der Hinkende (näht sich): Gibt sich bei Austern und Sekt. Der Herr dünkt mich etwas verhungert.

Er [...]: Freilich. Die Speise war Steine für Brot.

Der Hinkende (ganz nah, beugt sich über ihn. Nach ihm tastend): Sonst allerdings sehr gefällig gebaut.

Er (aufspringend): Weg da! Was soll das?

Der Hinkende (hat sich aufgerichtet. Gemessen, ohne die Fassung zu verlieren): Ein Irrtum. Adieu. [...]

Er (steht aufrecht, von einem jähen Ekel geschüttelt [...]) (S.104f)

Diese nach ihm tastende Gestalt taucht später in einer Alptraumsequenz wiederholt auf, aus der Er erwacht mit dem Aufschrei "Rotten von Leichen" (S.116) - auch hier taucht die Assoziation mit dem Tod auf. Die Zeichnung der *Figur* ist ähnlich wie die in Unruhs Stück: ekelerregend, krank und alt. Wo Unruhs Greis seinen Verführungsversuch in alkoholisiertem Zustande macht, versucht der Hinkende sein Objekt der Begierde durch die Aussicht auf Alkoholgenuß zu verführen, ein nicht ungewöhnliches Klischee.<sup>126</sup> Die *Perspektive* ist auch hier, daß die Gestalt aus dem Gesichtskreis verbannt wird.<sup>127</sup>

Beide Gestaltungen reproduzieren solcherart das Bild, das Kaiser in **Die jüdische Witwe** bezüglich Manasse gegeben hat: Der alte, kränkliche Lustgreis, dessen vergebliche Begierde sich als Anzeichen einer Verfallserscheinung auf einen jungen, schönen, männlichen Körper richtet.

### 3.1.4 SCHWARZE MESSEN FÜR DEN EROS CRUCIFIXUS: *Die Schwester (Kaltneker) • Die Stadt (Sidow)*

<sup>126</sup> Vgl. die Ausführungen von Dr. Richtzenhain ("Narkomanie und Homosexualität") in Blätter für Menschenrecht. Offizielle Monatsschrift des Bundes für Menschenrecht e.V. Nr.12/1927. Berlin: Friedrich Radzuweit 1927, S.11-14. Richtzenhain stellt weitverbreitete Behauptungen fest, daß Homosexuelle in besonderem Maße zum Alkoholismus neigen, widerspricht dem zwar nicht direkt, weist jedoch auf die zumeist nicht berücksichtigten sozialen Hintergründe hin und bewertet den Faktor Alkohol als Mittel der Kompensierung. Auch Linsert weist auf die Häufigkeit der Verbindung von Alkoholismus und männlicher Prostitution hin, vgl.§ 297. "Unzucht zwischen Männern?" Ein Beitrag zur Strafgesetze reform. Unter Mitwirkung von Magnus Hirschfeld, G.Lehnerdt, Max Hodann, Peter Martin Lampel herausgegeben von Richard Linsert. Berlin: Neuer Deutscher Verlag 1929, S.41f. Zur Verführung zu homosexuellen Handlungen unter Alkoholeinfluß vgl. auch Hirschfeld: Geschlechtsverirrungen, S.183f.

<sup>127</sup> Mit dem Unterschied allerdings, daß Csokors Held an der ihn verschlingenden Welt scheitert.

Das "Mysterium" **Die Schwester** von Hans Kaltneker,<sup>128</sup> dritter Teil einer "Trilogie des Erlösungsgedankens",<sup>129</sup> gehört wohl zu den fragwürdigsten Dramatisierungen der Epoche zum Thema Homosexualität. Das Publikum ist auserkoren, Anteil am Niedergang der Lesbierin Ruth zu nehmen. Die erste Station des Dramas demonstriert den Verführungsversuch Ruths an ihrer Stiefschwester Lo, die jedoch rechtzeitig vor gänzlicher Zerrüttung von einem gestandenen Mann gerettet wird. Aus dem Hause gewiesen, gerät Ruth im zweiten Teil in die Fänge der morphiumsüchtigen, zynischen, abgebrühten Karin; aus deren Demonstration des Sodom und Gomorrha (mit diversen Un-Arten gleichgeschlechtlichen Sexes durchsetzt) kann sich Ruth zwar befreien. Sie endet jedoch in der dritten Abteilung nach einem Versuch, ein hilfreiches Leben als Krankenschwester zu führen, als von Geschlechtskrankheiten zerfressene Dirne in einem Gefängnis. Durch ihre Demut wird sie nach anfänglicher Ablehnung von ihren Mitinsassinnen als "Schwester" begriffen, woraufhin die Stimme Gottes der Sterbenden bestätigt, "geliebt" zu haben.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sieht sich der Dichter bemüßigt, dem Stück ein klärendes, entschuldigendes<sup>130</sup> Vorwort voranzustellen, in dem er die Funktion der Homosexualität erklärt: Es sei nicht Absicht, ein Tendenzstück gegen Homosexualität zu schreiben, diese diene lediglich als Metapher des Egoismus einer gottfernen Welt;<sup>131</sup> Hierfür gibt er dezidierte *Kennzeichnungen* der Homosexualität, die nach seiner Auffassung Egoismus, Unfruchtbarkeit und Gottferne symbolisiert:

"Erstens: Das gleiche, eigene Geschlecht lieben - wieder eine Schranke mehr gegen die Menschheit gezogen, wieder der Kreis enger um sich selbst. Liegt nicht in 'Gleich' und 'Eigen' schon Begriff des zerstörten 'Ichs'? Zweitens: Die heroische Empfindung dem eigenen Geschlechte, das heißt dem verzärtelten, vergötterten 'Selbst', entgegengebracht, bleibt unfruchtbar. Gott will Zeugung. Schöpfung sei! Seele fließt über im Blute, Unsterblichkeit im Samen! 'Kindlein, liebet einander', 'Die Liebe sucht *nicht* das *ihre*'. Der Egoismus (im höchsten Sinne!) einer Umarmung, die in ihrer Wesenheit Triumph der Unfruchtbarkeit bedeutet, wird in diesem evangelischen Sinne erst ganz deutlich. Drittens: Das Leid der Geschlagenen ist ungeheuer, inkommensurabel dem unseren. [...] Es gibt Leid, das erstarren macht, Leid, das in kein 'Du' mehr auszuströmen vermag, den würgenden Ring des 'Ichs' schließt. Von dieser Art pflegt dieses Leid zu sein, das erfuhr ich. Eros crucifixus. [...] Zu größerer *Gottverlassenheit* schuf ich [Ruth] 'homosexuell', nicht um ein 'Tendenzstück' zu schreiben" (S.253f)

<sup>128</sup> Kaltneker, Hans: *Die Schwester*. Ein Mysterium in drei Abteilungen. In ders.: *Dichtungen und Dramen*. Hrsg. von Paul Zsolnay. Eingeleitet von Felix Salten. Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay 1925 (S.251-371).

<sup>129</sup> So Paul Zsolnay in seinem "Geleitwort" zur Erstausgabe, S.5. Der erste Teil trägt den Titel **Die Opferung** (vgl. Kapitel 3.3.3), der zweite **Das Bergwerk**.

<sup>130</sup> "Meine Theorie der Homosexualität als Gipfel und Zentrum des Egoismus, als Antipol daher dessen, der auf Golgatha lag, wird befremden, Ärgernis schaffen. Vorauszuschicken wäre: Ich weiß, daß die 'verkehrte Liebe' edler sein kann, als die von Mann zu Weib oft ist. Daß die Betroffenen Höchststehende sein können, zu sein pflegen. Fast nur solche sind mir begegnet. Hier ein Anwurf wäre lächerlich. Meine Definition entsprang geistigerem Gesichtspunkte, sei er auch unwissenschaftlich." (S.253).

<sup>131</sup> In diesem Zusammenhang ist zumindestens auffallend, daß auch Sudermans **Die Freundin** als Synonym einer "entgötterten Welt" intendiert ist.

Die Szene, in der Ruth von Karin in das Ambiente der homosexuellen Subkultur eingeführt wird, ist konzipiert als Versuchung Ruths: Karin überredet sie, den Verführungen der homosexuellen Gestalten nachzugeben, ihnen in ihr Reich zu folgen.

Aus seiner Überzeugung der der Gottesliebe antipodischen Liebe schafft Kaltneker in der Darstellung des "Ballsaals" ein Mundus inversus ("Hier wird das Geschlecht [...] ummaskiert", S.326). Die Gestalten gleichen einem absurden Panoptikum, zudem ist die Geschlechtsverwirrung hervorgehoben:

"Männer und Weiber, doch stets nur das gleiche Geschlecht gepaart. Ein Teil der Männer in Weiberkleidern und umgekehrt; falsche Schnurrbärte, Gummibrüste, Perücken, Schminke, Kostüme, Masken, phantastische Uniformen. Die vollkommene Starrheit gibt dem ganzen den Ausdruck eines gespenstischen Wachsfigurenkabinettes" (S.327)<sup>132</sup>

Die homosexuellen Karikaturen dienen dazu, die drei Komponenten von Kaltnekers Definition fratzenhaft zu illustrieren:

Erstens: Der egoistische Spiegelbildcharakter ist der eigentliche Endzweck dieser teuflischen Begierde, Synonym der Hölle:

Ruth: Und was ist der Zweck?

Karin: Begreifst du ihn nicht?

Hier ists, wo der Liebe den Kragen er bricht,  
weil in Lust und Qual, Heroismus und Geilheit,  
in Aufopferung, Erpressung und Feilheit  
das Gleich-geschlecht zum Kreis sich schließt,  
aus dem kein Samen zum Himmel mehr schießt.  
Er knetet den Hermaphroditen zusammen,  
den Götzen, der sich selbst genügt,  
am eignen Geschlechte sich schmerzt und vergnügt, [...]  
sich selber nur segnet, wenn er sich flucht,  
sich selbst gleich gibt, was er selbst sich nimmt,  
bis Plus und Minus - am Nullpunkt! - stimmt;  
des Antischöpfungszweckes Symbol,  
das leere "*Ich selbst*", des Teufels Idol! (S.325)

Kennzeichen des egoistischen, "zerstörten" Ichs ist die Vorliebe für sadomasochistische Gelüste, ausgedrückt in einem orgiastischen Chor, der "blechern, gellend" verkündet: "Mir die Lust, / dir die Pein! (S.333).<sup>133</sup>

Zweitens: Von Karin wird die Unfruchtbarkeit als höchste Errungenschaft gepriesen:

Karin: [...] Wo Männer nicht zeugen, Weiber nicht kreißeln,  
löst sich im Nu die soziale Frage.  
Wir *sind* im Himmel, am Ende der Tage.  
Am Rande der Welt fällt der Samen ins Leere,  
erweckt nicht des Lebens blut'ge Schimäre,  
es fängt und hält ihn in sichrem Verschluss  
- zu besserem Gebrauche - der Inkubus!  
Hier wirft sich die Lust in die Speichen der Zeit.  
Ans Kreuz geschlagen sie reckt sich und streckt sich,

<sup>132</sup> Vgl. auch S.330.

<sup>133</sup> Vgl. auch: Karin: [...] Das Bett wird zum Rost, der Pfühl zum Erz, / Dem Leibe die Lust und der Seele - den Schmerz! (S.325); Ruth: Wozu der Schmerz?; Karin: Die Lust zu süßen! (S.327)

den Todesschweiß von der Stirne sie leckt sich,  
ihr "INRI" flammt finster: "Unfruchtbarkeit!" (S.324)<sup>134</sup>

Gleichzeitig fungiert die Unfruchtbarkeit als Symbol des Todes:

Ruth (zitternd): Gespenster und Leichen -!  
Karin: Sind wirs nicht alle, [...]  
die nicht zeugen und die nicht sprießen, [...]  
sind Mütter des Todes, sind Gottes Gespenst! (S.328)

Drittens schließlich wird die Gottverlassenheit drastisch darin ausgedrückt, daß der Ballsaal als "Hölle" (S.323)<sup>135</sup> und Homosexualität als Schöpfung des Teufels beschrieben wird:

Ruth (schaudernd): So sind wir in Satans tiefstem Revier?  
Karin: Seinen letzten Zweck erreichte er hier.  
Die Lust, die die Gottheit als Preis gesetzt,  
daß Männlein und Weiblein unter Ruten  
sich für ihr Werk aneinander verbluten,  
emanzipierte er für sich jetzt,  
Gefahrlos konnte ers hier riskieren,  
denn aus dem Tanz um *diesen* Altar  
droht seinem Chaos keine Gefahr, [...]  
Denn wird auch hier Phallus und Delta verehrt,  
sie treffen sich nicht, sie bleiben *verkehrt*. (S.324)

Die Gotteslästerung, der Tanz um den "Altar" gipfelt in einer Selbstvergottung, in der sich die Invertierten selbst als "Gott und Tier" begreifen (S.333) und zu der Sektgenuß (S.328) ein übriges tut. Dabei klingt hier das "ungeheuerere" Leid der "Geschlagenen" an, über das sich selbst im Angesicht des Todes selbstverleugnend hinweggesetzt wird, ein Tanz auf dem Vulkan.<sup>136</sup>

Nebenbei wird noch ein Erklärungsmodell mitgeliefert: Homosexualität erscheint als ererbte Krankheit - Ruth hat "es" von ihrem Vater, der dafür aus der Familie ausgeschlossen wurde (S.320). Abgesehen von der wissenschaftlichen Fragwürdigkeit der These bezeichnet dies Kaltnekers Standpunkt einer Unfruchtbarkeit: Selbst wenn diese "verkehrten" Menschen sich Gottes Schöpfungsziel zuwenden, ist das Produkt wiederum gottverlassen, egoistisch, homoerotisch.

In der Zeichnung der *Gestalten*, die das Panoptikum bevölkern, finden sich Verweise auf das reale Umfeld: So im Falle des Forschers, unter Umständen Personifizierung Hirschfelds oder eine Persiflage auf die psychoanalytische Beschäftigung mit dem Thema im allgemeinen. In seinen Äußerungen ist unterstellt, daß der Gegenstand bereits ausgeschöpft sei:

Der Sexualforscher [...]: Urning - Urlinden -, manch schönes Paar!

<sup>134</sup> Vgl. auch Karins Rede über den Götzen, der "entronnen den zeugenden, himmlischen Flammen, / sich selber in fruchtlosem Kreislauf sucht" (S.325) sowie die Chorstelle "Brach der Schoß, / Lenden arm" (S.333).

<sup>135</sup> Unterstützt wird der Eindruck durch die Dekoration (knallroter Vorhang, falscher Marmor, S.323) sowie die Musik: "Die fortwährenden ausdruckslosen Dissonanzen müssen betäubend, zersetzend wirken, etwa wie die Musik, die ein Irrer zu hören glaubt und nicht aus den Ohren bekommt" (S.323).

<sup>136</sup> Chor: [...] hoffnungslos, - / ewiger Harm! [...] / furchtlos Spiel, / mattgequält, - / Gottes Ziel / bleibt verfehlt, / Todbewußt / sei allein / *mein die Lust, / dein die Pein!!* (S.333f)



Hier bin ich in meinem Elemente.  
 Wenn ich die Motive nicht alle schon kannte,  
 (schüchtern)  
 ich käme am Ende selbst in Gefahr. (S.332)

In diesem Zusammenhang steht auch eine Anspielung auf die Eulenburg-Affäre:

Karin: Er war ein Leser der "Zukunft" von Harden  
 und früher normal, - das hat er nun davon! (S.329)

Als Erkennungsmerkmale für Homosexualität dienen Bildung, Blässe und Parfüm:

Ruth: Der blasse Jüngling in Uniform,  
 ihm sieht mans an, er ist abnorm.  
 Er duftet nach Spezerein und Narden  
 Und trägt ein Konversationslexikon. (S.329)

Vorgeführt wird weiterhin die Konstellation zwischen einem derben Kraftmenschen und einem verzärtelten, von Engeln träumenden Jüngling:

Ein blasser, sehr schöner Jüngling: In der Wüste der Engel der Traurigkeit  
 trat mich an und tat mir - Leid.  
 Nun such ich gekrönt mit Dornen des Spottes  
 unter den Larven die Maske des Gottes.  
 Ein Mann mit gewaltigem Bizeps (in Athletenkostüm, stellt sich neben ihn, bemüht,  
 hochdeutsch zu sprechen):  
 Schein ichs dir zu sein?  
 Der Jüngling (müde): Wozu mich erst wehren?  
 Weiß ich es doch, mich bezwingt deine Kraft.  
 Heiliges Grauen in mir muß ich ehren,  
 das deine göttliche Stärke mir schafft.  
 Der Mann mit dem Bizeps: Das weite, o Publikum, ergibt sich  
 aus Paragraph hundertfünfundsiebzig.  
 (Ab, den Jüngling unter den Arm nehmend) (S.331)

Ein weiteres groteskes Merkmal ist gehässige Tückigkeit im Kostüm des anderen Geschlechts:

Ein Urning (huscht blitzschnell über die Bühne):  
 Husch, Husch, du bitterböses, süßes Frauenzimmer!  
 Ein Anderer (in Damentoilette mit Puderdose und -quaste setzt ihm nach):  
 Ick smeiß dir tot mit Puda, du Slimmer! (S.332)

Karikiert wird allerdings auch die tendenziöse Sensationsmache, die eine Diffamierung von Homosexualität unter dem Deckmantel der Aufklärung betreibt:

Filmunternehmer [...]: Dem Bürger im ewigen Ehebett  
 gefährlich wird zuletzt die Bewegung.  
 Vor jeder etwaig verkehrten Regung  
 mein Propagandafilm ihn errette! (S.333)

Die *Perspektive* scheint hoffnungslos: Ruth stößt einen Fluch aus, woraufhin sich die Homosexuellen in "Gestalten aus den Versuchungsbildern des Höllenbreughel, zu einem gräßlichen Knäuel geballt", verwandeln und sich "keuchend" auf Ruth "heranwälzen", von ihr mit den Worten "Kreuzes Pflicht" und "Schwester der Welt" abgewehrt (S.340). Aber sie hat sich nur vorläufig befreit - einmal mit dem Sodom und Gomorrha in Berührung gekommen, ist sie gezeichnet und kann nur durch die göttliche Gnade im Tod entsühnt werden.

Bei aller Negativzeichnung von Homosexualität weist das Stück dennoch für seine Zeit progressive Komponenten auf: Zum einen werden ausgelebte sexuelle *Verhältnisse* gezeigt, wenn diese auch nicht ganz freiwillig zu sein scheinen (Jüngling - Mann mit dem Bizeps) bzw. einen gezwungenen Charakter tragen wie die Orgie. Bevölkert ist jedoch die Bühne von einer Masse einander begehrender und diesem Begehren Ausdruck gebender gleichgeschlechtlich veranlagter Menschen, was als Novität zu werten ist. Das betrifft auch die *Visualisierung*:

"Paare Brust an Brust geschmiegt, Knie an Knie gedrückt, Mund in Mund verklammert."  
(S.327)<sup>137</sup>

Die Erotik auf offener Szene findet ihre Entsprechung in der *Verbalisierung*: Neben teilweise sadomasochistisch gefärbten sexuellen Anspielungen fallen Ausdrücke von zuvor in der Dramatik nicht verwendeter Deutlichkeit auf ("Gleich-geschlechtlichkeit", S.325; "Urning", S.332; "Paragraph 175", S.331). Zumeist jedoch wird Homosexualität mit abwertenden Ausdrücken umschrieben, als "verkehrte Regung" (S.333), "abnorm" (S.329), das "Verwerfliche Ihrer Neigung" (S.302), "Laster" (S.266), "Sünde" (S.267).<sup>138</sup>

Die Uraufführung findet Ende 1923 an der Renaissancebühne in Wien statt. Anscheinend angeregt durch die relativ verständnisvolle Schilderung des Verhältnisses zwischen Ruth und Jo in der ersten Abteilung respektive die nicht gerade positive Darstellung des familiären Umfeldes urteilt Robert Musil in seiner Rezension ziemlich wohlwollend über die Behandlung des lesbischen Konfliktes;<sup>139</sup> allerdings widerstrebt ihm der Absturz in die "lasterhafte, abnormale Gesellschaft" als "gewaltsamer Lebenslauf".<sup>140</sup> "Die schöne Literatur" hingegen goutiert die ablehnende Tendenz und bereinigt in diesem Zusammenhang auch noch die drastische Darstellung:

"Der Mut, das Problem der Homoerotik so anzufassen, wie Kaltnecker es getan hat, ist bewundernswert. Es bleibt nichts, das künstlerisch unrein wäre."<sup>141</sup>

Die "Literatur" konstatiert "allerkühnste Stoffwahl" auf "sexuellem Gebiet" und kennzeichnet das Werk - neben Sudermanns **Freundin** - als das erste, das (weibliche) Homosexualität ins Zentrum des Geschehens rücke und daher zensurgefährdet gewesen sei, ohne eine deutliche Benennung oder Wertung vorzunehmen.<sup>142</sup>

<sup>137</sup> Vgl. auch: Ruth: [...] Ich höre sie atmen, küssen, flüstern. (S.328). Der Autor schreibt zudem für die Orgie einen "Wirbel der verschlungenen Leiber" vor.

<sup>138</sup> Allerdings stammen viele dieser Ausdrücke von Ruths Stiefvater und dessen Umfeld, die in einem nicht gerade positiven Licht erscheinen.

<sup>139</sup> "zum ersten Male ist hier auf der Bühne ein Zwiespalt vorgeführt, der [...] im Leben zu vielem Unglück führt, und die Handlung entspringt aus der Uranlage von Menschen, in deren anderer Welt sich die moralischen Forderungen der unseren als unduldsame Schulmeister zeigen." (Rezension vom 13.12.1923 in Musil, Robert: Gesammelte Werke. Hrsg. von Adolf Frisé. Band 2: Prosa und Stücke - Kleine Prosa, Aphorismen - Autobiographisches - Essays und Reden - Kritik. Reinbek: Rowohlt 1978, S.1627f.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Die schöne Literatur. 25.Jg. (1924), S.343.

<sup>142</sup> "Da das 'Mysterium' in der Darstellung geschlechtlicher Krisen, die bisher ab und zu an die Peripherie, aber außer von Sudermann wohl noch nie ins Zentrum eines Dramas gestellt worden sind, einsetzt, schwebte über ihm das Damoklesschwert der Zensur, ohne doch

In Berlin kommt das Stück 1924 unter der Regie Berthold Viertel an der Goethe-Bühne heraus.<sup>143</sup> In seiner Rezension büstet Kerr des Autors Intention gegen den Strich, indem er auf die Tendenz des Stückes erst gar nicht eingeht, dafür in die Rezension ein Plädoyer für Gleichberechtigung einbaut:

"man kann zur Fortpflanzung auch andersgeschlechtig [sic] Liebende nicht zwingen. Bei den meisten Sinnlichkeitsakten ist kaum Fortpflanzung der Zweck. Warum soll man die Wahrheit nicht äußern?"

Zudem nutzt er die Gelegenheit, einmal mehr Friedrich dem Großen Homosexualität zu unterstellen:<sup>144</sup> "auch unser Fridericus zählt zu den abweichenden Nationalgestalten."<sup>145</sup>

Negativen Widerhall findet das Stück allerdings bei den angegriffenen Personenkreisen. So urteilt die "Freundschaft", das Stück "befriedige wenig", zumal bezüglich der Darstellung der männlichen Homosexualität:

"Das homoerotische *männliche* Problem wurde im Stück nur einmal gestreift. Allerdings wenig erfreulich."<sup>146</sup>

Die "Weltbühne" hingegen spöttelt über das Stück. Angelehnt an Wedekind und Sudermann habe hier ein "tief erschreckter junger Mensch ein Golgatha der verirrtten Liebe aufgerichtet."<sup>147</sup>

Ein ähnliches Bild bietet Max Sidows 1919 entstandene trilogische Dichtung **Die Stadt**.<sup>148</sup>

Geschildert wird die stufenweise Erlösung des Menschen aus der Verstrickung in Geschlechtlichkeit hin zur Vergottung in einem "brunstfreien" androgynen Wesen, dem Ideal des Hermaphroditen, der aus der Verschmelzung des männlichen und weiblichen Prinzips entsteht.<sup>149</sup>

herabzufallen" (Die Literatur. 26.Jg. (1923/24), S.365). Der Hinweis auf die Zensur ist u.U. nur auf österreichische Verhältnisse bezogen, wo die Vorzensur auch nach 1918 weiter besteht.

<sup>143</sup> Ein Plan Ende 1924, **Die Schwester** am Renaissance-Theater zu spielen, zerschlägt sich aufgrund von Finanzschwierigkeiten und Problemen (anscheinend mit dem Verlag, Androhung eines Disziplinarverfahrens seitens des Bühnenvertriebes), ohne Vertrag zu spielen, vgl. Bruckner, Ferdinand: [Tagebücher 1924-1928], 25.11., 1.12., 4.12., 6.12., 9.12.1924.

<sup>144</sup> Vgl. auch seine Reaktion auf **Die Ballerina der Königs**, Kapitel 3.1.1.

<sup>145</sup> Kerr, Alfred: Hans Kaltneker: Die Schwester. Goethe-Bühne. Berliner Tageblatt. Abendausgabe. Jg.53, Nr. 604, 20.12.1924.

<sup>146</sup> Die Freundschaft. 9.Jg. (1927), Nr.11.

<sup>147</sup> Die Weltbühne. 23.Jg. (1927). II, S.532.

<sup>148</sup> Sidow, Max: Die Stadt. Trilogische Dichtung mit einem Vorspiel. Einleitung von Theodor Däubler. Potsdam: Hans Heinrich Tillgner 1920. Der Verlag ist im übrigen anscheinend spezialisiert auf dezente homoerotische Belletristik, etwa **Die Träume von Siena**, vgl. Kapitel 3.2.

<sup>149</sup> Sidow hat zum Ideal der Androgynität ein lyrisches Epos mit dem Titel **Hermaphrodit** verfaßt, in dem jedoch von Homosexualität nicht explizit die Rede ist (Sidow, Max: Hermaphrodit. Symphonische Dichtung. Leipzig-Wien-Zürich: Paul Steegemann Hannover 1920).

Wie bei Kaltneker ist auch diesem Drama ein klärendes Vorwort beigegeben, verfaßt von Theodor Däubler. Däubler legt als ursprüngliche göttliche Idee die Androgynität als sich selbst genügendes Wesen dar, aus dem sich die Menschheit "sündhaft" entzweit habe, um, sich in Brunst vermehrend, immer wieder nur Tod zu gebären, insofern "Stillstand" zu reproduzieren. In diesem Zusammenhang sei Homosexualität zu verstehen als "unkeuscher Mißbrauch" des Ideals des Androgynen, als "affenartiges Zerrbild im Kinateden";<sup>150</sup> angeregt erscheine die Darstellung durch die Realität der Berliner Szene.

Auch dieses Stück ist in drei Stationen gegliedert:<sup>151</sup> Der erste Teil, "Taumel", der die Perversionen homoerotischer Wesen darbietet, und der zweite, "Wandel", in dem die Ent-sagung des "einsamen Wanderers" gegenüber der fleischlichen Versuchung, personifiziert in der Hure, gezeigt wird - schließlich der dritte, "Überwindung", der in symbolischer Utopie die Erlösung im androgynen "Wesen" darbietet.

Der Schauplatz von "Taumel" ist ein "nächtliches Café", in dem "sehr leise, brünstig schmeichelnde Musik" spielt. In dieses Ambiente wird von der Figur des "Dichters" der "fremde Gast" eingeführt.

Das *Personal* des Etablissements, augenscheinlich ein Bordell, besteht unter der Führung eines gewissen "Hermastart"<sup>152</sup> aus diversen "lesbischen Mädchen" und Lustknaben sowie der "männlichen Hure" Georgette, die sich durch Kettenrauchen auszeichnet und sich als "Demimondäne" bezeichnet; die Freier werden repräsentiert durch den Buckligen und mehrere "bürgerliche Faune". Hierbei wird mit Klischees nicht gespart: Die besondere Anfälligkeit homosexueller Subjekte für alles Künstlerische wird persifliert, indem sich die Lustknaben damit brüsten, sie "streiten mit Eroten um die Kunst" (S.53); das Weibische der Lustknaben kommt darin zum Ausdruck, daß der "Dichter" sie als "neugeschmückte Bräute" bezeichnet (S.53), ferner erscheinen mehrere "als Dirnen maskierte Männer" (S.60).<sup>153</sup>

Zwischenmenschliche *Beziehungen* existieren hier lediglich in Form der Käuflichkeit der Liebe, von der die Szenerie beherrscht ist. Hermastart hat einen reichen Buckligen aufgefischt:

Der Hermastart (leise und hastig lachend):  
 Ich habe einen Buckligen beim Wickel.  
 Der Kerl ist geil und dumm wie eine Kuh.  
 Doch was verschlägt das blödeste Karnickel?  
 Sein Geld deckt gütig alles andre zu! (S.60)<sup>154</sup>

<sup>150</sup> S.26f, vgl. auch S.22. Kinäde (griech.) = Weiblich empfindender Mann.

<sup>151</sup> Eine typische Gliederung im expressionistischen Drama, zuweilen handelt es sich auch um mehr Stationen, vgl. etwa **Die rote Straße** (Kapitel 3.1.3).

<sup>152</sup> Anscheinend ein Wortspiel aus Hermes und der Fruchtbarkeitsgöttin Astarte, die in der Spätantike als Herrin orgiastischer Riten verehrt wurde. Astarte wurde zuweilen auch gleichgesetzt mit der Venus Urania, vgl. Hunger, S.71. Der Sohn von Aphrodite und Hermes ist der Hermaphrodit.

<sup>153</sup> Vgl. auch Der Bucklige: [...] Soll ich lieber Damen sagen? (S.63).

<sup>154</sup> Vgl. auch die Äußerungen des feisten Fauns, S.61.

Als *Bild* der Homosexualität ergibt sich - ähnlich wie bei Kaltneker, allerdings weniger verzerrt - die Metapher einer verkehrten Welt.<sup>155</sup> Eine Anspielung auf die literarisch gängigen Bilder des Spiegelbildeffekts und des Narzißmus - hier als Ausdruck des *Mundus Inversus* - dürfte der erschreckte Ausruf des Gastes angesichts von Georgette sein: "Ich werde von mir selber angeblickt" (S.55).<sup>156</sup> Auch wird die Szenerie immer wieder mit Metaphern der Dunkelheit und des Verderbens umschrieben.<sup>157</sup> Das Weltbild der homosexuellen Subkultur wird als sinnentleert, selbstbetäubend (S.53) und nur auf den momentanen Genuß gerichtet dargestellt: "Das Leben darf nur wildem Wirbel dienen" (S.59) - bis hin zum letzten Effekt der Selbsterstörung: "und wenn wir unsern eignen Leib versengen" (S.60, vgl. auch S.62). Die Freude am kollektiven Masochismus gipfelt in einem Wettbewerb, in dem dem Paar, das sich am meisten "fast selbst vernichtet", der Preis zugesprochen wird (S.67). Dementsprechend erscheint Sex als Widerwärtigkeit:

Lustknaben: [...] Hier gatten Laubfrosch sich und fette Kröte.  
Die Brunst heischt flammend-geiles Opfermal. (S.63)

Das Zerrbild der Mystifikation des "Opfermales" findet seine Entsprechung, indem Homosexualität mit der Aura des Geheimnisses umgeben erscheint, so ist etwa von "Altären" (S.57), "verschwiegen-letzten Kammern" der Lust (S.67) und einem "Mysterium" (S.71) die Rede.<sup>158</sup> Gleich Kaltneker wird auf die Schändung göttlicher Werte<sup>159</sup> angespielt; beschönigende Theorien der Homoerotik als platonische Liebe werden negiert:

Der Dichter: [...] Ich weiß, daß diese Nacht den Heiland schmächt.  
[...] Weh dem, der solche Liebe nennt platonisch! (S.52)

Gipfel dieser "höllischen Visionen" (S.52) ist - aufgestachelt durch alkoholische Orgien - eine Art Tanz ums goldene Kalb in der Person des Buckligen, vom Autor als Sinnbild einer "schwarzen Messe" bezeichnet.<sup>160</sup> Sinn der Erfahrung dieser Szene soll eine Art Selbstreinigung durch den Abstieg in tiefste Verderbnis sein:

Der Dichter: [...] Wenn Du Dich selbst bespieen und begefert,

<sup>155</sup> Diese Sinnggebung ist eingangs in den programmatischen Worten des "Dichters" dargelegt, mit denen er den fremden Gast in diese Welt einführt, den schönen Schein, mit dem sich die Verwerflichkeit tarnt, betonend: "Der gelbe Tiger schmeichelt mit den Brüsten. / Es lauern Schlangen in den Milchtraumblumen. / Fangarme tändeln aus den Rosenlüssen. / Giftatem sandelt aus den Heiligtumen. / [...] Die leisen Lieder sind betrügerisch. / In schweigender Maskierung sind Barbaren / der Liebe hier an jedem runden Tisch" (S.51).

<sup>156</sup> Vgl. auch S.62: "Ich hab mich selber wohl zu sehr beschienen?"

<sup>157</sup> "letzte Finsternis", S.52; "Verworfenheit", "schwüles Hauchen", S.53; "giftgeschwellte Schlangen", S.54; "welcher Irrsinn", S.70; "schaler Ekel", S.75. Diese Welt ist dunkel: "Der Tag ist tot. Nacht muß Triumph verschießen" (S.63); "Tag" gilt in diesem Werk als Metapher der Selbstfindung.

<sup>158</sup> Vgl. auch "offnen Tempel", "letzte Opfer" (S.73). Der Umstand, daß mystifizierende Metaphorik das ganze Werk durchzieht, relativiert dies allerdings.

<sup>159</sup> Vgl. auch S.54: "Gotteslästerer".

<sup>160</sup> "Man hat den Buckligen in der Mitte auf einen [...] thronhaften Altar gesetzt, den alle jetzt [...] in geordnetem Zuge psalmodierend und sich verbeugend, mit wehevoll groteskem Tanzschritt umschreiten" (S.71f).

erst dann merkst Du, wo reines Licht erblüht. (S.52)<sup>161</sup>

Nach und nach gerät der fremde Gast in der Tat in den Taumel dieser Orgie: Er tanzt mit Georgette, feiert die schwarze Messe als Vorsinger mit und will als Höhepunkt der Selbstbesudelung dem zur Gottheit erhobenen Buckligen die Füße küssen (S.73).

Als *Perspektive* deutet sich an diesem Punkt die Selbstreinigung angesichts größter Selbstbefleckung an: Im letzten Moment ekelt den fremden Gast vor der perversen Tat und er wendet sich schauernd von der Szenerie ab, die um ihn herum versinkt, wodurch deren Erlösung in der Verwandlung zum Hermaphroditen erreicht wird:

Der eine Lustknabe: Wir waren Zwitterwesen, Hermastarten,  
des wahren Wesens längst erstorbnes Glied.  
Jetzt blüht der Einheit wesenhaften Garten.  
Rein wächst zum Himmel der Hermaphrodit! (S.77)

Im Gegensatz zu Kaltnekers Stück ist nicht die absolute Verderbnis durch die Erfahrung der Gleichgeschlechtlichkeit geboten; als Ideal wird sogar die Verschmelzung der beiden Geschlechter im Hermaphroditen postuliert. Ausgelebte Sexualität erscheint negativ sowohl auf der heterosexuellen wie auf der homosexuellen Seite. Immerhin wird die Erfahrung an sich - wenn auch abschreckend gekennzeichnet - als notwendig zum Verständnis der Welt und damit zur Selbsterlösung begriffen:

Der Dichter: [...] Solang Du Dich noch dieser Lust entrüstest,  
bist Du zu wahren Leben nicht gelangt.  
Erst wenn Mißachtung Du in Lüsten büßtest,  
wächst Du zum Wesen, das in Gottheit prangt. (S.54f)

Neben den unmißverständlichen Namen der Figuren und den mit abwertenden Begrifflichkeiten besetzten Situationsbeschreibungen wird auf der *verbalen* Ebene mit sexuellen Anspielungen nicht gespart, so preist sich der Lustknabe an:

Ein Lustknabe: [...] Nimm mich, die brünst'ge Stute! [...] Küß mich und beiß mich, bis ich Dir verblute! (S.62)<sup>162</sup>

Die *Visualisierung* hingegen hält sich in Grenzen; die Erotik wird durch Tanzen ausgedrückt (S.56) bzw. durch Arm in Arm halten (S.60).

Nur im Sinne der idealen Erlösung äußert sich denn auch "Die Freundschaft". Das von Sidow apostrophierte Ideal des Hermaphroditen wird gewürdigt, ohne zu der extrem negativen Darstellung konkreter Fleischeslust Stellung zu nehmen - ein Indiz mehr für die Tendenz der homosexuellen Szene, das eigene Begehren zu entmaterialisieren:

"Die Stadt' singt das Hohe Lied dieser menschlichen Vollendung, die sich aus sündiger Verstrickung zu reinsten Höhen emporhebt. Die Großstadt wird dem jungen Dichter zum innersten Symbol. Durch ihren lasterhaften Taumel hindurch, den er im ersten Teile mit

<sup>161</sup> Vgl. auch S.54: "Glaub mir, auch in den taumelnd-tiefsten Gluten / schießt Reinheit einmal stolz verzückt empor."

<sup>162</sup> Vgl. auch S.66 "daß Du Dich von mir lieben läßt" (S.66).

wichtigster Gestaltungskraft bis zur Raserei einer schwarzen Messe steigert, schaut er den androgynen Menschen, der in entsagungsvoller Wandlung zur Reinheit aufsteigt."<sup>163</sup>

So nimmt es denn nicht Wunder, daß "Die Freundschaft" ausgerechnet dieses Werk in ihr Verlagsangebot aufnimmt.<sup>164</sup>

In beiden Stücken wird Homosexualität in ihrer ausgelebten Form als Perversität, der göttlichen Ordnung entgegenstehend, begriffen; der Unterschied ist allerdings, daß Kaltnekers Werteschema stärker christlich ausgerichtet ist und die Notwendigkeit der Buße impliziert, Sidow sich an antiken Traditionen orientiert und der konkreten Fleischlichkeit das Ideal geschlechtsauflösender Vervollkommnung entgegensetzt. In beiden Werken wird die Subkultur als eine verkehrte Welt aufgezeigt, in die die Protagonisten der Stücke eingeführt werden, um versucht zu werden. Die Gottferne drückt sich in Egoismus, Selbstbespiegelung und Suche nach der Befriedigung von nur auf den jeweiligen Moment gerichteten Gelüsten aus, die in beiden Stücken in sadomasochistischen, durch Alkohol angetriebenen, Exzessen enden. Dieser Sex ist unfruchtbar (Kaltneker) bzw. nur käuflich (Sidow); diejenigen, die ihm huldigen, schweben in beständiger Gefahr der Selbstzerstörung bzw. Destruktivität; die Nähe zum Tod ist unübersehbar. Die Gottesferne, durch die Homosexualität hier gekennzeichnet ist, äußert sich in beiden Stücken in der Selbstvergottung. Das Personal besteht aus klischeebehafteten Karikaturen. Eine Selbstfindung ist nur durch Überwindung möglich, allerdings liegt für Sidow in der Erfahrung dieser Perversion ein Sinn, bei Kaltneker wirkt die Berührung tödlich. Die progressiven Komponenten liegen allerdings in der drastischen verbalen und - im Falle Kaltneker - visuellen Kennzeichnung und der Tatsache, daß überhaupt homosexuelle "Paare" dargestellt werden.

### 3.1.5 DIE VERSUCHUNG DURCH DEN TIEFSTEN FEIND: *Spiegelmensch* (Werfel)

In der "magischen Trilogie" *Spiegelmensch*<sup>165</sup> (1919/20) behandelt Franz Werfel die Läuterung des Mannes Thamal im Kampf gegen sein zweites Ich, Spiegelmensch.<sup>166</sup> In einer

<sup>163</sup> Die Freundschaft. 2.Jg. (1920), Nr.43.

<sup>164</sup> Vgl. Die Freundschaft. 7.Jg (1925), Nr.3.

<sup>165</sup> Werfel, Franz: *Spiegelmensch*. Magische Trilogie. In ders.: *Gesammelte Werke*. Die Dramen. Band 1. Frankfurt/M.: Fischer 1959 (S.135-250). Erstveröffentlichung: Kurt Wolff Verlag München 1920.

<sup>166</sup> Ausgedrückt sind hierin allgemeine Tendenzen expressionistischer Dramatik, vgl. etwa die Konstellationen Ossip und Leonid Gunarow in Julia Maria Beckers *Das letzte Gericht* (1919), Sebastian und Dämon in Paul Zechs *Das Rad* (1919), ins Positive gewendet die Funktion des Herrn in Gelb in Klabunds *Nachtwandler* (1917) und Max Brods *Die Fälscher* (1920, vgl. Kap. 3.3.4); vgl. auch die Ausführungen zu den dramatischen Werken Alfred Wolfensteins (Kap. 3.2.4, 3.3.5).

programmatischen Schrift gibt der Autor selbst eine Interpretation: Ausgehend von der Stilistik des Mysterienspiels wird der Kampf des Ichs in sich selbst gezeigt, allegorisiert in "Sein-Ich" (Thamal) und "Schein-" bzw. "Spiegel-Ich" (Spiegelmensch).<sup>167</sup> Werfel schwebt eine Überwindung der materiellen Versuchung durch reinigende geistige Erkenntnis vor:

"Sein-Ich verzehrt sich nach der *absoluten*, vollkommenen, nicht mehr anzweifelbaren *Wirklichkeit*, Schein-Ich verführt ununterbrochen zum Genuß der *Spiegelwirklichkeit*, zu jener Wirklichkeit (Unwirklichkeit), die nichts anderes ist, als der eitle Selbst- und Geltungsgenuß des Menschen in seiner Umwelt."<sup>168</sup>

Verkörpert ist diese Theorie in den Erlebnissen Thamals, der von Lebensüberdruß getrieben und mit Sehnsucht nach Vervollkommnung erfüllt in ein Kloster gelangt, in dem ihm als Prüfung ein Spiegel gegenübergestellt wird. Er erschießt sein Spiegelbild, bringt sich jedoch dadurch selbst eine Wunde bei; sein Alter Ego hingegen springt befreit aus dem Spiegel und agiert in den folgenden Stationen als Versucher. Durch eine Hybris Thamals gewinnt Spiegelmensch endgültige Freiheit; Thamal ist nun heruntergekommen und verzehrt sich in Sehnsucht nach Spiegelmensch, der sich als Verkörperung der Macht aufspielt. Erst dadurch, daß sich Thamal für seine Verbrechen dem Gericht stellt, dezimiert er die Macht Spiegelmenschs und überwindet ihn schließlich gänzlich, indem er einen symbolisch begriffenen Selbstmord begeht, aus dem er geläutert wieder im Kloster erwacht, nun befreit von jeglicher Selbstsucht.

Das Werk ist in drei Teile gegliedert: "Spiegel", "Eins ums Andere", "Fenster", entsprechend dreier von Werfel vorausgesetzter Daseinstufen des Menschen: Die erste kennzeichnet einen "naiven gierigen Egoismus"; die zweite bedeutet die des "um sich wissenden Egoismus", der im beständigen bewußten Kampf mit einem "erkannten Feind" lebt; die dritte Stufe schließlich ist nur durch Überwindung dieses Zustandes zu erreichen hin zu einem "Transegoismus".<sup>169</sup>

Thamals Auseinandersetzung mit Spiegelmensch verbildlicht die zweite Stufe, deren Sinn in der programmatischen Ausführung des Mönches ausgedrückt ist: Der "tiefste Feind" sei ihm dort "gegenübergestellt", zum Ziele Erkenntnis müsse er sich "bis zum letzten Rest" "hingeben" (S.143f).

In dem *Verhältnis* zwischen Thamal und Spiegelmensch sind homoerotische Elemente gestaltet, die augenscheinlich der verstärkten Negativierung dienen: Die gegenseitige Abhängig-

<sup>167</sup> "Das sich selbst kritisierende Individuum, der Zerfall der menschlichen handelnden Einheit in eine dialogisierende Zweiheit, in Spieler und Gegenspieler, ist in seiner Spannung der *religiöse Raum*. [...] Die Auflösung des tragischen Kampfes [...] geschieht [...] in einer Erlösung der positiven von der negativen Persönlichkeit. Die klassische Form des Mysterienspiels ist die Schlacht zwischen Gott und Teufel, die im menschlichen Ich ausgetragen wird. Auch das hier zu deutende Zauberspiel ist eine Art Teufelskomödie" (Werfel, Franz: *Dramaturgie und Deutung des Zauberspiels "Spiegelmensch"*. In ders.: *Gesammelte Werke. Zwischen Oben und Unten: Prosa - Tagebücher - Aphorismen - Literarische Nachträge*. Hrsg. von Adolf D. Klaarmann. München-Wien: Albert Langen/Georg Müller 1959 (S.222-259), S.223).

<sup>168</sup> Werfel: *Dramaturgie und Deutung*, S.223.

<sup>169</sup> Vgl. Werfel: *Dramaturgie und Deutung*, S.243f.



keit drückt sich darin aus, daß Spiegelmensch ohne sein "Original" nicht existieren kann, nachdem er jedoch die Überhand gewonnen hat, verfolgt Spiegelmensch Thamal bis zur tiefsten Erniedrigung. Direkt zu Beginn ist die Werbung Spiegelmenschs um seinen Herrn ("Du mein Gott, du!", S.149) neben dem Faktor Alkohol (S.158) vor allem mit übertriebenen Komplimente durchsetzt: "Süßer Freund" (S.150), "du mein Guter, mein Süßer!" (S.151). Zudem spielt Spiegelmensch devoten Masochismus aus und vergottet die Schönheit ihres Seins:

Spiegelmensch (hingerissen): Schön ist, daß du bist! Schön ist, daß wir sind!  
 (Umarmt ihn) Komm jetzt! Nur fort aus dieser Höhle!  
 [...] du Gott!  
 Thamal [...]: Laß uns gehn, mein Begleiter!  
 Spiegelmensch (wollüstig zu Boden schlotternd): Dein Begleiter?  
 Dein Wurm!  
 Dein Pferd!  
 Sei mein Reiter! (S.157)<sup>170</sup>

Anlässlich der letzten Begegnung in der Gefängniszelle, erscheint Spiegelmensch Thamal in verschiedenen Masken der Versuchung: Als Mann (die "Eroberungssucht"), als Frau (das "sexuelle Versinken") und schließlich als Bettelmönch, einer Verkörperung der "Todesangst".<sup>171</sup> Als Mann, "bebend vor lüsterne[m] Wissen", sucht er Thamal zu perversen Verbrechen wie Tierquälerei und Lustmord an Kindern anzuhalten (S.238f). In der Maske der Frau macht er ihm erotische Angebote, die den Charakter der Unfruchtbarkeit tragen:

Weib: [...] Du wirst mit mir in grellen Häusern wohnen,  
 Lust-Scheiterhaufen, die uns nie verglühn,  
 Wenn schlaff wir ruhn auf flutenden Terrassen [...]!  
 Thamal: Weib! Du bist unfruchtbar! (S.240)

Schließlich ist auch die Gestalt des Bettelmönches ausgestattet mit ähnlich devoten Zügen, wie sie die Figur Spiegelmensch zu Anfang auszeichnen: Er "rückt zitternd Thamal näher" (S.241), auf Thamals "frische" Lippen fixiert, "umfaßt er ihn", streichelt ihn schließlich (S.242) und appelliert an den "Trauten", nun seine Identität als Spiegelmensch offenbarend, daß er selbst dessen "einzige Liebe" gewesen sei (S.244). Die tendenziell negative Zeichnung drückt sich in der *Visualisierung* von Körperlichkeit schon zu Anfang aus:

Er streichelt Thamal, zuerst wie in einem wahren Überschwang, nach und nach wird er ruhiger, seine Bewegungen gewinnen jene Glitschigkeit, wie sie verlebten Männern bei Liebkosungen eigen ist. (S.149)

Alle Berührungen dienen augenscheinlich dazu, Thamal in die Abhängigkeit seines Gegenübers zu bringen (vgl. auch S.157, 242). Eine diesbezüglich merkwürdige Konnotation erhält auch der Kuß, den Thamal zu Beginn der Prüfungen vom Abt erhält und durch den er "dem Geheimnis", das er "selbst enthält", verfällt (S.141).

<sup>170</sup> Vgl. auch "Ich bin dein Hund, dein Pferd, dein Stab" (S.150). Zur Vergottung vgl. auch S. 153, 156. Diese Tendenz kulminiert darin, daß Spiegelmensch Thamal als Gott ausrufen läßt, was dieser in einer hybriden Handlung auch geschehen läßt und damit seinen vorläufigen Niedergang einleitet.

<sup>171</sup> Zu den jeweiligen Bedeutungen vgl. Werfel: Dramaturgie und Deutung, S.227.

Verbale Assoziationen ergeben sich dadurch, daß Spiegelmensch Thamal als "Geliebter" (S.172) bezeichnet; auch Thamal drückt sich, nachdem Spiegelmensch sich von ihm abgewendet hat, ähnlich aus: "Geliebter - Einziger" (S.211), "Bruder, Engel und Prophet" (S.214), "Ersehnter" (S.215). Deutlich ist auch eine karikierende Anspielung, die Päderastie als dekadente Zeiterscheinung geißelt:

Zweiter Bewunderer (mit Operetten-Zungenfertigkeit): [...]  
 Gott und Foxtrott frech verschmelzend, -  
 Dazu kommt (wenn's oft auch Last ist),  
 Daß man heute Päderast ist ...  
 Also lautet spät und früh  
 Unser seelisches Menu. (S.202)

Ziel ist letztlich, die in Spiegelmensch verkörperte Versuchung und symbolische Befangenheit im Narzißmus zu überwinden. So wird Thamal in dieser *Perspektive* auch von dem Mönch bescheinigt, "aus des zweiten Lebens Nacht" in eine "Morgen-Wirklichkeit" erwacht zu sein (S.249), aus dem "Tod" und einer "kranken Dämmerung" zu einer neuen Daseinstufe gelangt zu sein (S.250).<sup>172</sup>

Abgesehen von diesen negativen Konnotationen ist die *Figur* Spiegelmensch von Werfel allerdings ambivalent begriffen:

"Die Funktion des Spiegels ist doppelt. Er lügt uns nicht, nur unsern *Schein*, unsern Wunschtraum vor, er sagt uns auch die *Wahrheit*, und beides in einem. Hier war die auszeichnende Eigenschaft des Spiegelmenschcharakters gefunden. Er mußte ein selbstleidendes - und lebendes Wesen sein, das lügend und verführend seine Flamme nährt und dabei doch der große Unverphraste und allen überlegene Räsoneur bleibt."<sup>173</sup>

Spiegelmensch ist hierbei allerdings Symbol für "Selbstgenuß"<sup>174</sup> und die "Welt der niedrigen und ungefügten Sexualität";<sup>175</sup> er saugt Thamal aus: "wie ein Vampir hat er Thamals Lebensblut nötig";<sup>176</sup> zugleich verkörpert er die "Fratze" (S.250) des Helden.<sup>177</sup> Dies drückt sich äußerlich darin aus, das er Thamal zwar ähnelt, jedoch viel "marktschreierischer" gekleidet ist (S.149). Zudem ist er narzißtisch; mit dem Ausruf "Recht stattlich ist mein Sterbliches" "liebkost" er "seine Gestalt" (S.151). Auf Thamal reagiert er "gierig" und "orgiastisch" (S.155). Nach seiner "Befreiung" ist es endlich sein Ziel, sich selbst zu vergotten (S.211): er gibt sich als Marquis (S.215), schließlich als der reichste Mann aus (S.225).

<sup>172</sup> Allerdings ist auch die Schlußszene ironisch gefärbt, indem die in die höchsten Weihen eingegangenen Mönche als "ungerührt und mild grinsend" geschildert werden (S.250).

<sup>173</sup> Werfel: Dramaturgie und Deutung, S.242. Dies drückt sich in einer Ansprache an das Publikum aus, in der Spiegelmensch sich selbst beschreibt - übrigens als eine Karikatur von Karl Kraus begriffen: "Was wäre die Welt ohne mich? [...] Wenn ich auch nur eine tausendstel Sekunde von Ihnen wiche, müßten Sie an dem *Erlebnis der Einsamkeit* zugrunde gehn, denn wenn Sie mir auch Weib, Familie, Parteigenossen, Amtskollegen entgegenhalten, ich, Ich bin der einzige Verkehr Ihres Daseins. [...] Kurz und gut, weil ich zwar den Menschen aus den Augen, doch nicht in die Augen sehen kann, will ich ihnen lieber gleich in den Hintern schauen, ob dort ihr Ethos ist Ordnung ist" (S.229-231).

<sup>174</sup> Vgl. Werfel: Dramaturgie und Deutung, S.223.

<sup>175</sup> Werfel: Dramaturgie und Deutung, S.225.

<sup>176</sup> Werfel: Dramaturgie und Deutung, S.225.

<sup>177</sup> Vgl. auch Werfel: Dramaturgie und Deutung, S.244.

Mit der Einschränkung des Symbolwertes des Stücks sowie der Betonung der Notwendigkeit des Kampfes mit dem Spiegelbild, um eine höhere Stufe zu erreichen, erscheinen die homoerotischen Komponenten als Zusätze, die dazu dienen, das Interesse Spiegelmensch an Thamal in einem obskuren Licht erscheinen zu lassen. Dies betrifft vor allem die Betonung der Widerlichkeit der Körperberührungen sowie diverse Assoziationen, die mit anderen zeitgenössischen negativen Bildern korrespondieren: Wie in den anderen Stücken fallen hier die Komponenten der Verlebtheit, des Masochismus, der verkehrten Vergottung, des Narzißmus und des Alkohols, der Nähe zu Verbrechen, Merkmale wie Tod, Nacht, Krankheit auf sowie die Tatsache, daß die mit homoerotischen Zügen ausgestattete Figur eine antagonistische Funktion einnimmt. Unterstützt wird diese Einschätzung durch das allgemeine Bild, das Werfel von Päderastie als dekadenter Zeiterscheinung entwirft. Werfel hat zu den homoerotischen Zügen dieser Dichtung nicht dezidiert Stellung genommen, allerdings gibt er auf allgemeiner Ebene eine tatsächliche Homosexualität ausschließende Auffassung:

"Zwischen Männern, wenn sie von jeder homosexuellen Betontheit frei ist, bedeutet [die Freundschaft] höchste Blüte des Unegoismus, die äußerste Stufe seelischer Kultiviertheit. Ein Freundespaar ist göttlich."<sup>178</sup>

Auf die Uraufführung am 15.10.1921 am Alten Theater Leipzig (Regie: Alwin Kronacher)<sup>179</sup> folgen 1922 Produktionen am Schauspielhaus Düsseldorf sowie am Burgtheater Wien; 1924 wird das Werk mit Gustaf Gründgens in der Titelrolle<sup>180</sup> an den Hamburger Kammerspielen gezeigt.

---

<sup>178</sup> Werfel: Dramaturgie und Deutung, S.247. Vgl. auch: "Jede Perversion ist das Fernhalten der *Wirklichkeit des Weibes*", ebd., S.251.

<sup>179</sup> Abbildungen der abstrakten, symbolhaften Uraufführungsinszenierung, die den Kampfcharakter der beiden Protagonisten unterstreicht, in *Die neue Schaubühne*. Monatshefte für Bühne, Drama und Film. Begründet von Hugo Zehner. 3.Jg. (1921). Dresden, S.180 [Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1969].

<sup>180</sup> Vgl. Gustaf Gründgens. Eine Dokumentation des Dumont-Lindemann-Archivs anlässlich der Gustaf-Gründgens-Ausstellung zu seinem achtzigsten Geburtstag am 22.Dezember 1979. Redaktion: Heinrich Riemenschneider. 2., verbesserte Auflage. München-Wien: Albert Langen/Georg Müller 1981. Im Anhang ist zwar als Rolle Thamal vermerkt (S.234); ein Artikel im "Bücherei-Almanach Hamburg und Altona 1926" charakterisiert Gründgens' Spiel jedoch als "tänzerisch - dämonisch und irrlichternd" (zitiert nach ebd., S.37), was eindeutig auf die Titelrolle hinweist.

### 3.1.6 DES KÖNIGS FRATZE: *Geschlagen* (Franck)

Eine gewisse Ausnahme innerhalb der Dramen um den Preußenkönig Friedrich II. bildet Hans Francks **Geschlagen** aus dem Jahre 1923.<sup>181</sup> Zentrales Geschehen ist die "Tragödie" des Königsbruders Wilhelm, der in Konflikt zwischen seiner Treue zum König und seinen eigenen politischen Überzeugungen gerät und schließlich an dieser Spannung zugrunde geht. Auffällig an dem Drama ist seine zum Pazifismus neigende Tendenz: Zeit des Geschehens ist der Beginn des Siebenjährigen Krieges; Friedrich ist hier differenzierter gezeichnet als in vergleichbaren Werken; selbst wenn unentrinnbar an das Gesetz des Krieges geschmiedet und von weitgehender Einsicht und Gerechtigkeit, treten seine Schwächen deutlich zutage und erscheint er in vielem verblendet. Wilhelm steht ihm mit seiner Friedenssehnsucht als Antipode entgegen; seinen Argumenten ist großes Gewicht beigemessen, wenn auch seine Niederlage letztlich historisch gerechtfertigt erscheint.<sup>182</sup>

Hervorstechend ist auch die Deutlichkeit, mit der die Homosexualität von Friedrichs anderem Bruder, Heinrich, gestaltet ist.<sup>183</sup> Allerdings dienen diese Züge einer Verschärfung der negativen Eigenschaften, die die Figur repräsentiert.

Feige, mißgünstig und intrigant wird er in der Personenbeschreibung als Zerrbild seines Bruders *charakterisiert*:

"Unscheinbar von Gestalt, ohne Anmut, gleicht er, geistig und körperlich [...] dem König. Doch stößt die Ähnlichkeit, die in dessen Abwesenheit anziehend wirkt, im selben Augenblick, da er neben ihn tritt, ab. Für sich gesehen scheinbar des Königs Abbild, erweist er sich neben Friedrich als seine Fratze." (S.4)

Heinrich ist nur auf seinen Vorteil bedacht und nicht bereit, seinen Pflichten im Dienste des Staates nachzukommen, geht dahingegen seinen homosexuellen Neigungen nach: Zu Beginn des Stücks verbringt der Prinz die Belagerung von Prag damit, mitnichten an seinen militärischen Auftrag zu denken und stattdessen sich in den umliegenden Dörfern zu vergnügen. Zum einen ist er hemmungslos promisk, wobei er seine Stellung mißbraucht (S.8, 11),<sup>184</sup> zum anderen dient als zusätzlich negativer Zug seine Frauenfeindlichkeit: Auf die Bemerkung Heinrichs "Wöchnerin? Pfui!" erhält er von General Winterfeldt die ironische Replik:

<sup>181</sup> Franck, Hans: *Geschlagen! Deutsche Tragödie in sieben Stationen*. Stuttgart/Heibronn: Walter Seifert 1923. Uraufführung: Württembergisches Landestheater Stuttgart, 25.4.1923.

<sup>182</sup> Insofern ist Mertz zu widersprechen, der das Werk in eine Reihe jener Dramen einreicht, die bereits auf nationalsozialistische Ideologien hinweisen (Mertz, S.30, 290).

<sup>183</sup> Zur Homosexualität Heinrichs vgl. den Artikel von Ferdinand Karsch-Haak: "Die Liebschaften des Prinzen Heinrich, Bruders Friedrich des Großen" in *Die Freundschaft* 6.Jg. (1924), Nr.12. Beilage "Parisexuelle der Weltgeschichte", S.2-7.

<sup>184</sup> Vgl. auch den Bericht des Kammerdieners, er habe in Diensten Heinrichs, wenn einer der "Kavaliere unvermutet ausblieb", "einspringen" müssen (S.100).

General Winterfeldt: Ohne diese segensreiche Institution dürfte es vermutlich keinen Prinzen Heinrich geben. Zwar man hat mir öfter schon versichert, daß es Männer haben soll, die sich für Frauen brauchen lassen. Doch daß solche Kinder kriegen, hab ich bis zur Stunde nicht gehört. (S.23)

Direkte homosexuelle Aktionen des Prinzen werden zwar nicht vorgeführt, die *verbalen* Anspielungen, die vor allem dem pflichttreuen Preußen Winterfeldt als Heinrichs Gegenspieler in den Mund gelegt sind, sprechen allerdings für sich und dienen zumal im Stückkontext dazu, die negativen Züge der Figur zu bestärken: Auf Heinrichs indignierte Reaktion bezüglich der Zumutung, wenig fürstlich zusammen mit seinem Bruder Wilhelm für eine Nacht im gleichen Bett einquartiert zu werden, hänselt ihn Winterfeldt "Sollt es das erste Mal sein, daß Prinz Heinrich sich mit einem Manne unter eine Decke legt?" (S.26).<sup>185</sup> Winterfeldt erwidert auf die Meldung eines Husaren, man lagere immer noch in einem Ort namens Wokowitz: "Sind denn die Wokowitzer, die es sich zur Ehre machen, einem Prinzen die respektiven Körperteile hinzuhalten, noch nicht sämtlich bedient?" (S.8). Recht deutlich - vor allem bezüglich der Anspielungen auf den Analverkehr - ist die Ausführung des Husaren, weshalb er nicht länger unter Prinz Heinrich dienen will - aus Angst vor sexueller Belästigung:

Husar: Ich tu es auch, wenn Eine sich hinlegt, gern. Vom Prinzen Heinrich zu erfahren, wie es ist, wenn mans getan kriegt, hab ich keine Lust.

General Winterfeldt: Ein Hohenzollernprinz - merk dirs gefälligst! - kann besteigen, wen er will. Wenn es ihm Spaß macht, in drei Teufels Namen, eine alte Sau!

Husar: Ein preußischer Husar - zur Antwort untertänigst - kann mit seinem Hintern machen, was er will. Wenn es ihm keinen Spaß bringt, braucht er ihn auch einem Hohenzollernprinzen nicht hinzuhalten. (S.11)

Bemerkenswert ist hier immerhin die *Begründung*: Homosexualität als solche wird nicht diffamiert; allerdings wird ausdrücklich nur Prinzen das Recht zugesprochen, zu "besteigen", wen sie wollen, und auch der Husar argumentiert lediglich mit der subjektiven Lust oder Unlust.

Heinrichs Egoismus trägt jedoch nicht den Sieg davon; auch seine *Perspektive* ist, sich dem König zu unterwerfen, was ihn jedoch nicht daran hindert, verborgen weiter zu intrigieren, indem er etwa Wilhelm zu einem feigen Selbstmord rät, um Friedrich zu demütigen.

Friedrich ist der entgegengesetzte Charakter, gerade bezüglich der sehr zurückhaltenden Zeichnung von homoerotischen Elementen, die sich in der Konstellation des musizierenden Knaben vor dem ermüdeten König erschöpft.<sup>186</sup> Sein Page versucht, ihn über die verlorene Schlacht zu trösten:

Page (dringlicher): Sie müssen essen, müssen trinken, mein König - (Friedrich blickt auf, streicht mit einer Handbewegung Brot und Becher vom Tablett herunter [...]. Page kann sich des Schluchzens nicht erwehren.)

König Friedrich (hört es, blickt auf, beginnt seinen Kopf zu streicheln): Hab ich dir wehgetan?

<sup>185</sup> Ähnlich die Reaktion, die Marie von Pannwitz zeigt: "(mit höfischer Überlegenheit): Ich ehre die Gefühle, die Prinz Heinrich den Frauen gegenüber anerkanntermaßen immer hegte, so: (sie verabschiedet sich schnell)" (S.92).

<sup>186</sup> Auch schon in diversen David-Dramatisierungen und **Der Zorn des Achilles**, vgl. Kapitel 2.4.1.

[...]

(Friedrich streichelt ihn erneut.)

Page (mutig gemacht): Nicht verschmähen, was ich brachte. [...]

Friedrich: Gib meiner Seele Speise!!

[...]

Page (mit großem Anlauf): Der König Saul ließ manchmal einen Knaben zu sich rufen - (Friedrich nickt [...] Zustimmung. Page zieht eine Flöte hervor und beginnt ein Adagio zu spielen.) (S.60-62)

Der König entreißt sich der Idylle allerdings gewaltsam. Seine *Perspektive* ist Verzicht; die Möglichkeit stilisierter Homoerotik (wenn auch nur in Form von "Seelenspeisung") im *Verhältnis* zwischen König und Pagen zur Ichstärkung ist zwar angedeutet; auch eine zaghafte *Visualisierung* ist gestaltet - generell bietet Francks Darstellung bezüglich des Friedrich-Bildes im Vergleich zu den Vorgängern jedoch nichts Neues.

Das zerbrechliche Idyll, das hier geboten wird, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die dominierende Darstellung von Homosexualität negativ ist. Heinrichs Neigung zum gleichen Geschlecht hält als zusätzlich abstoßendes Merkmal moralischer Verworfenheit her; sein Egoismus wird durch die Wahllosigkeit seines Sexuallebens und sonstige stereotype Merkmale verstärkt. Vor allem wirkt die beständige Anspielung auf die analfixierten Gelüste des Prinzen als negativierend. Die andere, in positiverem Licht erscheinende homoerotisch deutbare Gestalt erscheint hingegen von triebhaft-sexuellem Begehren frei. Davon abgesehen ist immerhin bemerkenswert, daß es nun - im Gegensatz zur Situation vor 1918 - möglich ist, ein Mitglied des Hohenzollernhauses eindeutig homosexuell zu zeichnen, ebenso die Deutlichkeit, mit der hierüber gesprochen wird.

### 3.1.7 GEFANGEN IM NETZ DER SPINNE: *Die Entwurzelten* (Sander)

Das Drama *Die Entwurzelten* von Ernst Sander (1922)<sup>187</sup> behandelt die Verunsicherung in den Nachkriegsjahren. Entwurzelt, das ist der alte Adel, der sich in der neuen Republik, verwirrt durch die Weltkriegsgeschehnisse und desorientiert aufgrund gesellschaftlicher Umwälzungen, nicht mehr zurecht findet und mit allen Mitteln versucht, seine überholte Exzeptionalität zu behaupten. Der nach vierjähriger Kriegsgefangenschaft heimgekehrte Werner Leist wird mit dieser Gesellschaft konfrontiert, in der sich neben Sadisten und einer bisexuellen Tänzerin der homosexuelle Graf Berne befindet - als eine Personifikation der verfallenden Klasse, spätestens seit dem Eulenburg-Skandal eine häufige Verknüpfung.<sup>188</sup>

<sup>187</sup> Sander, Ernst: *Die Entwurzelten*. Drama in drei Akten. Berlin: Hans Heinrich Tillgner 1922. Im gleichen Verlag ist auch *Die Stadt* erschienen.

<sup>188</sup> Vgl. den Artikel im "Vorwärts" vom 7.4.1907: "die Kreise, in denen diese Verfallerscheinungen sich so deutlich manifestieren, bilden die oberste Schicht der herrschenden Klasse" (zitiert nach Eissler, S.46, zu dem Klischee im einzelnen ebd.).

Die Homosexualität des Grafen wird aus erst im Verlauf zu entschlüsselnden *verbalen* Anspielungen deutlich. Zu Beginn verweist der Diener Meyer das Dienstmädchen auf ihr Verhältnis mit dem Geliebten ihrer Herrin, darauf erfolgt als Antwort: "Sie haben ja Graf Berne" (S.12). Ein weiterer Hinweis ergibt sich aus der Diskussion über Werners Zukunft, die seine Schwester Leonore und deren Geliebter Dohlen führen. Angesichts der zerrütteten finanziellen Verhältnisse versucht Dohlen einem Millionär Leonore als Geliebte zu vermitteln; auf ihre Weigerung entgegnet er, es gehe ja auch um Werners Absicherung - als Alternative: "Soll er sich einen reichen Freund suchen? Etwa Berne?" (S.31). In ähnliche Richtungen deuten Umschreibungen wie "etwas Gewisses" (S.35), "das andere" (S.70);<sup>189</sup> ebenso wenn Leonore ihren Bruder von dem Kontakt mit Berne mit dem Hinweis auf die anwesenden Damen abzuhalten versucht:

Leonore: Es wäre mir lieb, wenn du Graf Bernes Gesellschaft nach Möglichkeit meiden würdest. Dohlen erzählt dir wohl gelegentlich - - Überhaupt, du bekümmerst dich zu wenig um die Damen. Hast du dich schon mit der kleinen Daisy unterhalten, der Tänzerin? [...]

Dohlen: Ausgerechnet Daisy!

Leonore: Warum nicht? Besser sie als Berne. (S.43)

Unmißverständlicher ist der lesbische Zusammenhang gestaltet. Daisy hat einen "Ausflug nach Lesbos" (S.53) gemacht, ihr sexueller Erfahrungsschatz gibt denn auch Grund zu Mißverständnissen mit dem völlig naiven Werner, wobei sie augenscheinlich auf die Theorie des "Dritten Geschlechts" anspielt:

Daisy: Vier Jahre ohne Frauen -! Ich könnte nicht vier *Wochen* ohne Frauen leben -!

Werner: Sie meinen, ohne - -

Daisy: Ich meine immer, was ich sage. [...] Denk dir, Dohlen -: dein kleiner Freund weiß nicht mal, daß es dreierlei Menschen gibt -!

Werner: Dreierlei -? Ja, natürlich - Herren, Damen und Kinder.

Daisy: Zu den letzteren gehören Sie! (S.45f)<sup>190</sup>

Berne wird *charakterisiert* als "ungefähr 50 Jahre alt. Sehr distinguiertes, glattrasiertes Gesicht; Haar leicht ergraut" (S.35). Er neigt zu Partnerwechseln (S.36), ist "maliziös" (S.36) und "müde" (S.55); an gesellschaftlichen Ereignissen der Spielbank, die Leonore und Dohlen betreiben, nimmt er aus "Langeweile" teil (S.37), obwohl er den Betrieb "zum Ekeln satt" hat (S.54). Er charakterisiert sich selbst als Personifizierung der Überlebtheit, die letztlich "tödlich" ist:

Graf Berne: Herausgerissen aus dem Mutterboden, in dem allein wir hätten wachsen können, und blühen und Früchte tragen - -

[...] jeden jagt ein Dämon -: [...] Hinschwankend zwischen Lebenskel und Todesgrauen - - Über jedem das Verhängnis [...] Gefangen im Netz der Spinne: "Leben" - Je mehr wir zappeln - je mehr wir denken, handeln - desto tödlicher verstricken wir uns - - Wozu das alles - -? (S.57)

<sup>189</sup> Vgl. auch "Gefällt er Ihnen" (S.38).

<sup>190</sup> Dementsprechend faßt Daisy auch eine Bemerkung Bernes verkehrt auf: Graf Berne: Er ist mein Freund - Sie dürfen also nicht schlecht von ihm sprechen. / Daisy: Ihr Freund -? Ach so - Ja, nun - nun versteh ich. Daher also - - Das hätte er aber gleich sagen können! (S.53)

Von Dr. Heymann, einem die Zeichen der neuen Zeit erkennenden Schriftsteller, der als Sprachrohr des Autors zu verstehen sein dürfte, wird unter anderem die Homosexualität des Grafen als Hemmnis für ein sinnvolles Leben assoziiert:

Dr. Heymann: [...] Er ist klug, kultiviert - und im Grunde edel. - Wäre nicht sein Stand, sein Geld - und - das andere -: er würde heute mehr sein, als er ist, durch *Leistung*. (S.70)

Charakteristisch für diese Figur ist die *Beziehungslosigkeit*. Im Stückverlauf macht Berne diversen Männern zweideutige Avancen, die allerdings nie das Stilgefühl verletzen, erhält jedoch Abweisungen. Ein Beispiel:

Graf Berne: [...] Leisten Sie mir ein bißchen Gesellschaft.  
Alain [...]: Gern - wenn Sie etwa Gewisses aus dem Spiel lassen.  
[...]  
Graf Berne: [...] In Bezug auf andere liebe ich den Wechsel.  
Alain: Diesen ändern geht's in Bezug auf Sie genau so.  
Graf Berne: Und das Ende ist auf beiden Seiten eine Enttäuschung. (S.35f)

Angezogen zeigt er sich auch von Werner, der von ihm als "der Kleine" bezeichnet wird (S.38), wahrt jedoch sein Gesicht. Ausdrücklich verbietet er sich selbst gewisse Hoffnungen:

Graf Berne (immer leise, schlicht): Werner wäre der Mensch, der mir nützt - an dem ich mich emporleben könnte - - - Doch das - darf nicht sein - -  
Dr. Heymann: Es ist gut, daß Sie selbst es sagen. (S.51)

Allerdings bietet er Werner an, ihn zu unterstützen (S.67), mit welchen Hintergedanken, ist nicht auszumachen.

Die einzige dargestellte sexuelle Beziehung wird dem Grafen zum Verhängnis - hierin ist immerhin *gesellschaftliche* Realität reflektiert: Der Diener Meyer erpreßt ihn - auf die Intimität durch den Kosenamen "Phili" anspielend; der Graf gibt nach, vor allem, damit sein Doppelleben als verheirateter Mann<sup>191</sup> nicht auffliegt (vgl. S.38f). In diesem Zusammenhang erhält ausgelebte Sexualität denn auch eine negative Konnotation:

Graf Berne: [...] Und das alles um einer Dummheit willen, die man im Rausch - -  
Dr. Heymann: Wirklich -? Nur - einer -?  
Graf Berne (senkt den Kopf): Wenn Satan keinen Namen hätte - man müßte ihn Eros nennen. (S.51)

Erweist sich dieses von dem Grafen dargebotene Bild zwar als relativ neutral, ergibt sich die ablehnende Haltung jedoch in der *Perspektive*: Nach diversen Konflikten gelingt es Werner mit Hilfe Dr. Heymanns, zu konstruktiver Tätigkeit im Dienste der Gemeinschaft zu finden und damit diese Welt zu überwinden; als Gegner wird nun auch Berne klassifiziert:

Dr. Heymann (schlicht): Ich - wußte es - - - Ihr Leben wird nicht leicht sein -. Wir werden gegen [...] Dohlen und Graf Berne kämpfen müssen, solange wir atmen. - - - Sie werden immer gegen uns stehen - offen und heimlich - -  
Sie werden uns immer Wunden schlagen - Und uns wird man hassen, verfolgen und verachten um dieses Kampfes willen - oder besten Falles nicht verstehen. - - -  
Aber vielleicht sind zuletzt doch *wir* die Sieger - (S.71)

---

<sup>191</sup> Zur Realproblematik von Ehen Homosexueller vgl. Kapitel 2.4.5.



Sanders Stück diffamiert nicht offensichtlich. Allerdings ist Homosexualität als Kennzeichen der Morbidität einer reaktionären, überlebten Welt begriffen. Ihr wird kein Recht zur Auslebung eingeräumt ist; es gilt, sich von ihr zu distanzieren. In der dennoch weitgehend neutralen Charakterisierung - verglichen mit einigen anderen Figuren ist der Graf als durchweg integer gezeichnet - fallen Stereotypen auf (Adel, Sinnentleertheit). Die verbale Gestaltung hält sich in den Grenzen konventioneller Diskretion.

"Die schöne Literatur" kritisiert denn auch gerade die schablonenhafte Darstellung von Homosexualität:

"Die Entwurzelten [...] sind Menschen, denen die Natur einen männlichen Körper und ein weibliches Nervensystem gegeben hat. [...] Die alte Fama, daß der Homosexuelle zugleich auch ein sonst minderwertiges soziales Subjekt sei! Kolportagehaft [...] nebeneinandergesetzt."<sup>192</sup>

### 3.1.8 AUS WEIBERFÜLLTEN VORHÖFEN ZUM TEMPEL DER FREUNDSCHAFT: *Stürme (Unruh)*

Fritz von Unruhs Schauspiel **Stürme** (entstanden zwischen 1913 und 1922)<sup>193</sup> intendiert ebenfalls eine Überwindung des veralteten adeligen Werteschemas. Ähnlich wie **Platz** zählt das Stück zu den Werken Unruhs, deren Anliegen die Konzeption einer "neuen Liebesgemeinschaft" zwischen Mann und Frau ist.<sup>194</sup> Dieses Modell ist hier in dem ehebrecherischen Verhältnis zwischen dem Fürsten Friedrich und Iris gestaltet, wobei der Fürst als Sprachrohr der Autorintention dient.<sup>195</sup> Friedrich übernimmt die Herrschaft von seinem verstorbenen Vater und ist bestrebt, mit den überkommenen Traditionen zu brechen. In diesem Zusammenhang ist auch die Trennung von seiner zunächst bigotten Frau Helene zu verstehen und die Liebesbeziehung zu Iris, der Frau seines Freundes Stefan; Iris stirbt später durch Friedrichs Schuld. Eine Vollendung erfährt das Modell der Liebe zwischen Mann und Frau nun in der Beziehung zwischen Helene und dem Kammerherrn, der seinerseits - nach geltendem Recht - Verbrechen begangen hat und dafür vom Fürsten gegen den Widerstand der Reaktion befördert wird. Dessen Strafe nimmt Friedrich als Entsühnung freiwillig auf sich und bestimmt das neue Paar zu seinen Nachfolgern.

<sup>192</sup> Otto Ernst Hesse in Die schöne Literatur. 25.Jg. (1925), S.14.

<sup>193</sup> Unruh, Fritz von: *Stürme*. Ein Schauspiel. In ders.: *Sämtliche Werke*. Band 4. Hrsg. von Hanns Martin Elster und Dieter Kasang. Berlin: Haude & Spener 1975 (S.431-635). Erstveröffentlichung Kurt Woff-Verlag München 1922.

<sup>194</sup> Begrifflichkeit nach Rühle: *Zeit und Theater*. Band 2, S.889. Dieses Thema wurde seit 1914 zunehmend zum zentralen Inhalt von Unruhs Werk, vgl. Elster, Hanns Martin: Nachwort zu *Stürme und Rosengarten*. In *Unruh: Sämtliche Werke*. Band 4 (S.464-479), S.467-470.

<sup>195</sup> Vgl. Elster, S.466.

Als einer der Antagonisten, die dem Erneuerungswillen entgegenstehen, fungiert Graf Stefan. Er toleriert zwar das Verhältnis seiner Frau mit dem Fürsten, ermutigt den zögernden Friedrich sogar (S.236), ist aber augenscheinlich selbst an einer engeren Bindung zu seinem Freund interessiert. Zeitgenössische Rezensenten interpretieren die Figur als Abrechnung Unruhs mit Stefan George.<sup>196</sup> Anhaltspunkte hierfür ergeben sich allerdings lediglich über Umwegen.<sup>197</sup> Die Bilder, die Unruh wählt, entsprechen allerdings Tendenzen schöngeistiger homoerotischer Belletristik der Zeit.<sup>198</sup>

Die *Figur* ist mit diversen Klischees ausgestattet, die zur Unterstützung der reaktionären Züge dienen: Dem äußeren Adel entspricht ein innerer; Stefan ist als elitär und vornehm gezeichnet. In seinen Verführungsversuchen sind die traditionellen Elemente Exklusivität, Exotismus und Frauenfeindlichkeit gestaltet.<sup>199</sup>

Der elitäre Zug wird durch wiederholte Mystifizierung betont. Stefan fordert Friedrich auf: "In mir vergotte dich" (S.305); es ist der "Tempel höchster Freundschaft",<sup>200</sup> in den er den Fürsten "tragen" will (S.298), quasi ein aller irdischer Beschwernis enthobener Raum:

Stefan: [...] Ich weiß ein Licht, das weder Tag noch Nacht -  
Und nicht dem Chaos seine Leuchtkraft dankt ... (S.297)<sup>201</sup>

Der Charakter der Freundschaft wird als "Geheimnis" (S.157)<sup>202</sup> und "unsichtbar" signalisiert. Stefan stellt sogar einen mystischen Bezug zwischen Iris' Tod und seiner Werbung her:

Stefan: Der Freundschaft Stern geht auf ...  
Hell steht er da ... Mein Freund. Heilige Nacht!  
[...] Was uns nun bleibt  
Von Iris, schwebt zum Strahlenkreis der Mutter,  
[...] Madonna, nimm den Schwesterleib zu dir -  
Und wie der andre bald in Staub zerfällt,  
Laß unsre niedren Triebe mit verwesen,

<sup>196</sup> In einem Artikel Rudolf Ibels "Unruh und George" in *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*. 7.Jg. (1930). Hamburg: Kreis-Verlag, S.550-555. Vgl. auch Elster, S.472f. Unruh wird von Zeitgenossen häufig mit George auf eine Stufe gestellt, obwohl er sich wegen dessen Einseitigkeit von ihm distanziert. Die Wahl der Namen (Stefan, Friedrich) könnte die Interpretation, daß es sich um Synonyme handelt, unterstützen.

<sup>197</sup> Zumindest, was die einschlägigen Textpassagen betrifft. Zu Parallelen im Werk Georges vgl. die folgenden Anmerkungen. Sicherlich verwendet Unruh hier Begriffe, die bei George eine dominante (homoerotische) Bedeutung haben; sollte es sich in der Tat um eine Anspielung auf George handeln, so ist diese allerdings verschlüsselt. Konkrete Zitate sind jedenfalls nicht auszumachen.

<sup>198</sup> Vgl. die entsprechenden Anmerkungen.

<sup>199</sup> Zur häufigen Verwendung dieser Darstellungsmittel in der literarischen Gestaltung von Homoerotik vgl. Bohn.

<sup>200</sup> Für "Tempel" finden sich für Georges Werk in der Wortkonkordanz 28 Nachweise (Bock, Claus Victor: *Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges*. Amsterdam: Castrum Peregrini 1964). In dem "Zeitgedicht" "Carl August" wird das Paar durch ein "tempelwort zum werk" berufen (George, Stefan: *Gesamtausgabe. Endgültige Fassung. VI-VII: Der siebente Ring*. Berlin: Bondi 1927ff, S.28).

<sup>201</sup> Gerade durch die dramaturgische Stellung, als Antwort auf Friedrichs Faszination durch die tote Iris läßt sich dies als Anspielung auf die "himmlische Liebe" lesen.

<sup>202</sup> 40 Nachweise bei Bock für George. Zur homoerotischen Bedeutung von "Geheimnis" und "ungenannt" vgl. Keilson-Lauritz, S.124f, 138.

O neid es nicht, wenn wir uns von der Leiche  
Kühn zu dem Tage unsres Schicksals rüsten. (S.272f)<sup>203</sup>

Dieses Stilmittel bewirkt zugleich eine Entsexualisierung: Entgegen den stark erotisch gefärbten heterosexuellen Beziehungen erscheint homosexuelles Begehren im Gewand einer idealisierten Stilisierung, auch indem Stefan in Friedrich seinen "Bruder im Geiste" (S.158)<sup>204</sup> sieht und ihr Verhältnis als "Kraft erwachter Geistigkeit" (S.245) bezeichnet.<sup>205</sup>

Als weiteres stereotypes Stilmittel fallen Antike-Bezüge auf, wenn in Stefans Werbung er selbst mit dem griechischen Geist- und Lichtgott Apollo,<sup>206</sup> Friedrich mit dem germanischen Licht- und Fruchtbarkeitsgott Baldur gleichsetzt ist:

Stefan: Apollon faßt durch mich dich bei der Schulter.  
Du Baldur fühl den heiligen Griechenkuß...  
Die Mispel Lokis kann uns nicht verwunden,  
Wenn Sein und Werden endlich ihren Bund  
In unserer Freundschaft schlossen... (S.296)<sup>207</sup>

Auch Anspielungen auf prominente homosexuelle Persönlichkeiten wie "Alcibiades" und Sokrates (S.177), "Lionardo" da Vinci (S.297),<sup>208</sup> entsprechend die Erwähnung der Freundschaft zwischen Jesus und Johannes (S.273),<sup>209</sup> spiegeln eine Form der Exklusivität.

<sup>203</sup> Die Stern-Metaphorik ist im Werk Georges häufig, dominant in der Titelgebung des Zyklus "Der Stern des Bundes" (1913); in der Wortkonkordanz finden sich 84 Nachweise; vgl. auch die Zitate (Unruh: Stürme, S.297, 310). "Heiligtum", "heilig" u.ä. für George in 101 Nachweisen; vgl. auch die späteren Zitate (Unruh: Stürme, S.244, 296). Zur Bedeutung der religiösen Metaphern als maskierte Homoerotik im Werk Georges vgl. Keilson-Lauritz, S.91-93. Zur Bedeutung von "Stern" vgl. ebd., S.101.

<sup>204</sup> Auch "Bruder" ist eine bevorzugte Vokabel Georges (50 Nachweise für dieses Wortgebiet bei Bock). Die Verbindung mit "Geist" existiert zwar bei George nicht, wohl aber "bruder im stolz" und "bruder im leid" in dem Widmungsgedicht "M.L." (George: Gesamtausgabe. IV: Das Jahr der Seele, S.78).

<sup>205</sup> Vgl. auch seine geistigen Interessen (S.165) und seine Neigung zur Kontemplativität (S.183f). Vgl. hierzu auch die ganz ähnlichen Argumente Erichs in **Jugend von heute** (Kapitel 2.4.4.).

<sup>206</sup> Homoerotische Konnotationen Apollos ergeben sich in seinen Verliebtheiten in Hyacinthus und Cyparissus, vgl. Ovid: Metamorphosen, 10,107ff; 10,162ff,214ff. Zur ikonographischen Tradition vgl. Sternweiler: Die Lust der Götter, S.153-155.

<sup>207</sup> Auch gegenüber Iris äußert sich Stefan bewundernd über Friedrich: "Ist er kein Gott?" (S.248). U.U. eine Analogie zum Werk Georges: Die Verbindung Baldur-Apollo findet sich in "Der Krieg": "Apollo lehnt geheim / an Baldur" (George: Gesamtausgabe. IX: Das Neue Reich, S.34). Das Gedicht ist in diesem Zyklus zwar erst 1928 erschienen, jedoch bereits 1917 einzeln in "Blätter für die Kunst" veröffentlicht worden, vgl. Seekamp, H.J., Ockenden, R.C. und Keilson, Marita: Stefan George / Leben und Werk. Eine Zeittafel. Amsterdam: Castrum Peregrini 1972, S.277. Eine mögliche weitere Parallele in "Auf das Leben und den Tod Maximins. Das Erste": "Und eines gottes mund hat euch geküsst" (George, Stefan: Gesamtausgabe. VI-VII, S.105). Auch: "Hellas ewig unsre liebe" in einem der "Vorspiel"-Gedichte - gemeint ist die in einem Männerbund (George: Gesamtausgabe. V: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel, S.18). Zur homoerotischen Bedeutung der Vokabel "Bund" im Werk Georges vgl. Keilson-Lauritz, S.95f.

<sup>208</sup> Zur Unterstellung einer Homosexualität Leonardo da Vincis im zeitgenössischen Umfeld vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.108.

<sup>209</sup> Zur homoerotischen Interpretation des Verhältnisses zwischen Jesus und Johannes vgl. Sternweiler: Die Lust der Götter, S.43f, 128.

Der Exotismus kulminiert in Form der Italiensehnsucht, hier durch den Vorschlag zur Flucht nach Florenz ausgedrückt:<sup>210</sup>

Stefan: [...] O komm zum Arno...! Wenn die Vespertglocken  
Entzückend rings um seine Hügel schweben  
Wollen wir versunken auf den Brücken stehen, [...]  
Wenn dann die ersten Sterne freundlich kommen, [...]  
Und überm Dom die junge Sichel schwebt -,  
Dann schlürfen wir Gigantenluft ... wir beide! (S.297)

Andere Züge Stefans dienen darüberhinaus der Unterstützung einer Negativwertung: Zur Verführung und Untermauerung des exklusiv-elitären Charakters der Männerfreundschaft werden frauenfeindliche Argumente angeführt: Stefan versucht, Friedrich unter Zuhilfenahme des Arguments "nur hier ist alles eng und weiberfüllt" (S.297) nach Italien zu entführen. Zur Überhöhung von Friedrichs Schönheit benutzt er die Abwertung der Frau:

Stefan: Du weißt ja nicht, wie schön du selber bist-,  
Wie welk daneben jedes Weibes Leib,  
Den des Gebärens schrecklich heilig Los  
Entstellt in jeder Linie." (S.245)<sup>211</sup>

Auch die Basis der Freundschaft zwischen Stefan und Friedrich liegt in einem Haß auf Frauen begründet, von denen sie eine, die sie "belauschte [...] vom Geländer stießen, / [...] das Geheimnis keusch / Durch ihren Tod zu retten" (S.157).<sup>212</sup> Somit wird die Frau von Stefan als störendes Element empfunden, das man sogar - wenn man sich bedroht fühlt - ermorden kann.

Gerade in Verbindung mit einer Verachtung der Frau gestaltet Unruh das im homoerotischen Kanon stereotype Bild, der Nachwelt statt der hier von Stefan negativ belegten Zeugung etwas anderes - sprich höheres - hinterlassen zu müssen:

Stefan: Die Weiber heißt das Schicksal Kinder werfen!  
Wir wollen endlich aus der Freundschaft Schoß

<sup>210</sup> Stefan malt Friedrich zuvor das Bild einer idyllischen Welt aus, "Gärten", in die sie miteinander entfliehen könnten: "Die Sonne scheint. In deinen Gärten rauschen / Fontänen ihren Silbergruß. In Blüte / Steht jeder Strauch. [...] Ein sanftes Wehen / spielt mit dem Schwanenhals auf deinen Teichen" (S.296). Zur Häufigkeit idyllischer Gartenbilder im Werk Georges vgl. Keilson-Lauritz, S.117. Ein Beispiel ist das Gedicht "Fall" aus dem Zyklus "Prinz Indra": "Dort wo der fontäne strahlen / Aus dem gras im mondenschein / Silbern auf und nieder springen" (George: Gesamtausgabe. XVIII: Schlussband, S.90). Das Gedicht beinhaltet im übrigen die verderbliche Verführung eines Jünglings durch eine sirenenhafte Frau. Es handelt sich um eines der frühesten Werke Georges (vgl. Seekamp u.a., S.4). Seekamp u.a. geben allerdings kein Erstveröffentlichungsdatum an; der Schlußband ist erst 1934 erschienen, so daß es fraglich ist, ob Unruh sich auf dieses Gedicht bezogen haben könnte.

<sup>211</sup> Vgl. auch S.180, 282, 309. Vgl. auch **Den alten Göttern zu: Ein Platen-Roman** von Hans von Hülsen (1918): "Gibt es nicht eine alte Legende: den Leib der Frau schuf Zeus in einer Laune, um den des Mannes hat er sich gemüht-? Auch ward, stellt er lächelnd fest, der Mann zuerst gebildet, und der erste Gedanke des Gottes war das Vollkommene" (zitiert nach Bohn, S.193, vgl auch ebd. S.202). Zur Dominanz männlicher Schönheit gegenüber der vergleichsweise selten geschilderten weiblichen im Werk Georges vgl. Keilson-Lauritz, S.119-121.

<sup>212</sup> George: "Dass ich [...] / Von den verschwiegnen liedern nichts verlaute / Und [...] / Dein heiliges geheimnis treu behüte" (George: Gesamtausgabe. VIII, S.20).

Heroen wieder auf die Erde stellen,  
Durch deren Werke wir unsterblich sind. (S.245)<sup>213</sup>

Die Abwertung von Frauen erscheint vor dem Hintergrund der von Unruh propagierten Erlösungsidee der Vereinigung von Mann und Frau als Mittel der negativen Charakterisierung und dient der Bestärkung von Stefans antagonistischer Position.

Eine dementsprechende Funktion erfüllt die Traditionsgebundenheit: Stefan ist dem "Gesetz der Väter" verhaftet, das Friedrich zum "Reich der Liebe"<sup>214</sup> durchbrechen will. Dies manifestiert sich in dem Festhalten an der gemeinsamen Vergangenheit; ebenso besteht er auf Rituale wie Begräbnisfeierlichkeiten, gegen die der Fürst opponiert.<sup>215</sup> Bestärkt wird dieses Bild, indem der Graf in mystifizierenden Todesvorstellungen schwelgt, was vom Fürsten mit "Vom Tode nichts mehr" abgebrochen wird:

Stefan: Ich wünschte, daß in meinem Staub einmal  
Die edlen Finger eines Freundes streicheln,  
Bis meine Glieder sich in zarten Träumen  
Der frühen Liebe wunderbar erinnern. (S.154)<sup>216</sup>

Ein ungünstiges Licht auf Stefan wirft zudem sein Versuch, Friedrich von seinem Schuldbewußtsein und dem damit verbundenen Weg zur Selbsterkenntnis abzubringen.

Relativiert erscheint diese Zeichnung immerhin durch eine Äußerung Stefans gegenüber Iris, der ein relativ offensives Selbstbewußtsein zu entnehmen ist, das gleichsam als Kritik an überkommenen Wertvorstellungen interpretiert werden kann, zudem die Utopie einer Liebe zu dritt andeutet:

Stefan: [...] Ich lieb dich in ihm. Und ihn  
In dir. Mag es verworfen sein - dennoch, es ist. (S.231)<sup>217</sup>

Der klischeehaften Charakterisierung entspricht eine weitgehend konventionelle *verbale* Gestaltung: Die Eindeutigkeit von Stefans Gefühlen wird erst nach Iris' Tod im vierten Akt

<sup>213</sup> Vgl. Albert H. Rauschs Novelle **Die Träume von Siena** (1920): "Immer lauert die Geburt hinter der Hingabe eines Weibes an einen Mann [...]. Unsre Liebe steht über der ewigen Qual der Zeugung. Sie weiß von Entfaltungen, von Erfüllungen, die keine Frau zu geben vermag" (zitiert nach Bohn, S.199). Eine mögliche Parallele bei George: "Die weltzeit die wir kennen schuf der geist / Der immer mann ist: ehrt das weib im stoffe.. / Er ist kein mindres heiligtum. Das weib / Gebiert das tier, der mann schafft mann und weib / Verrucht und gut ist es aus eurer rippe. / Rührt nicht an sein geheimnis: ordnend innen / Ist es am markte ungesetz und frevel. / Wie in der Bücher Buch spricht der Gesalbte / An jeder wendewelt: 'Ich bin gekommen / Des weibes werke aufzulösen.'" (George: Gesamtausgabe. VIII, S.96). Auch Stefan begreift den heterosexuellen Geschlechtsverkehr als "Augenblick von Tier zu Tier", aus dem es sich nach dem flüchtigen Genuß zu befreien gelte ("lös das Weib von deinem Höhengang"), S.180.

<sup>214</sup> Begrifflichkeiten nach Elster, S.466. U.U. eine Gegenkonzeption zu Georges "Reich des Geistes", das ein utopisches homosoziales Arrangement signalisiert (zur George-Interpretation vgl. Keilson-Lauritz, S.96).

<sup>215</sup> S.154-158, auch S.176, 309.

<sup>216</sup> Mögliche Parallele bei George in einem der "Vorspiel"-Gedichte: "Die frühe liebe blieb zum licht" - nämlich im Gegensatz zu "dem falschen maass unedlen leibes" (George: Gesamtausgabe. V, S.24).

<sup>217</sup> Mögliche Parallele bei George in "Victor \* Adalbert": "Ich bin untrennbar mit dir, seis auch schuld" (George: Gesamtausgabe. IX, S.122).

unmißverständlich: Der Fürst will sich als Ersatzopfer für den Mörder richten lassen; Stefan versucht, ihn mit immer deutlicheren Verführungsversuchen zurückzuhalten, die schließlich in einer konkreten Liebeserklärung als letztem Mittel kulminieren:

Stefan: Um diesen Augenblick nicht zu erleben,  
 Ertrug ich jede Last, ertrug ich dich. -  
 Dich zu befreien, wurde ich vertraulich  
 Mit dem Gemeinen: Freund, ich liebe dich... (S.310)

In allen vorangehenden Szenen herrschen bereits Andeutungen vor, deren erotische Zielsetzung - abgesehen von Stefans Äußerung gegenüber Iris (s.o.) - erst durch die endgültige Liebeserklärung deutlich werden; der geheimnisvolle Charakter wird zudem durch eine entsprechende Sprachgebung unterstützt.<sup>218</sup>

Zahlreiche dieser signalisierenden Umschreibungen dürften primär einem in den Kanon derartiger Anspielungen eingeweihten Rezipientenkreis in ihrer homoerotischen Sinnggebung verständlich sein. Hierzu zählen sowohl die Verweise auf die homoerotischen historischen Personen<sup>219</sup> als auch die Erwähnung von Florenz als homoerotischem locus amoenus: Florenz gilt zu Anfang des Jahrhunderts als ein Zentrum des homosexuellen Tourismus; "florezen" war zudem ein umgangssprachlicher Code für Analverkehr.<sup>220</sup>

Assoziationen ergeben sich zudem aus der Gegenüberstellung von männlicher Schönheit und weiblicher Minderwertigkeit, wie sie von Stefan apostrophiert wird; zudem werden hier Bilder aus Sudermanns **Die Freundin**<sup>221</sup> reproduziert:

Stefan: Was ist das Weib? Vorhof, nicht Heiligtum.  
 Wir aber stehn am Vorhang, an dem letzten,  
 Dahinter Gott sich Sterblichen verbirgt.  
 Das Weib trug Sturm und Not in unsre Kraft  
 Erwachter Geistigkeit ...(S.244f)<sup>222</sup>

Trotz der Erfolglosigkeit des Liebesworbens in der *Freundschaft* zwischen Stefan und Friedrich wird die Möglichkeit gegenseitiger erotischer Spannung zwischen Männern eingeräumt: In der Vergangenheit hat offensichtlich eine Annäherung stattgefunden; Stefan äußert rückblickend:

<sup>218</sup> Z.B. "Geheimnis", S.157; "unsichtbar", ebd.; "Schwüre", S.296; "Tempel höchster Freundschaft", S.298; "blaue Nächte", S.310.

<sup>219</sup> Friedrich II. (S.155), Lionardo, Alcibiades, Sokrates sowie den Lieblingsjünger Jesu, der mit ihm in "schicksalsüße Freundschaft" gewachsen sei (S.273).

<sup>220</sup> Vgl. Derks, S.87.

<sup>221</sup> Mit der (dort allerdings umgekehrten) Argumentationen. Juliane versucht, ihr Opfer Alice zu einer lesbischen Beziehung zu verleiten: "Du stehst noch vor dem äußersten Tore, und erst muß man hübsch in den Vorhöfen opfern, ehe man den Blick ins Allerheiligste verträgt" (Sudermann: Die Freundin, S.26.), um an späterer Stelle zu triumphieren: "Nun hat sich das Tor aufgetan, vor dem du gestern noch standest, und du bist in den *äußeren* Vorhof eingetreten, den Vorhof der Enttäuschung. Wirf ruhig auf den Altar nieder, was dir so lange heilig war" (ebd., S.69). Mit dem "Vorhof der Enttäuschung" sind desillusionierende Erlebnisse mit Männern gemeint.

<sup>222</sup> Neben der Anspielung auf Sudermann könnte hierin gleichsam eine Andeutung der jüdischen Tradition zu sehen sein, in der das durch den Vorhang getrennte Heiligtum dem Hohepriester vorbehalten war. Der einzige Tempelbezirk, den Frauen betreten durfte, war der Vorhof.

"Nicht erkenn' ich den, / Der einst beim Nachtmahl saß, [...] / mir angeschmiegt" (S. 177).<sup>223</sup>

Eine weitergehende Beziehung ist daraus jedoch nicht hervorgegangen, augenscheinlich nur ein nie eingelöstes Versprechen:

Stefan: [...] Dort [...]  
 Steht unsre Bank und wartet, [...]  
 Daß wir die Schwüre, die sie angehört,  
 Einlösen endlich... (S.296)

Auch Friedrichs Abweisung ist nicht durch eine Gefühllosigkeit gegenüber Stefan motiviert, sondern dadurch, daß seine Bestimmung eine andere ist. Er beneidet Stefan sogar:

Fürst: [...] Nein, mein Haar,  
 Verfilzt vom Sturm, kann keinen Lorbeer dulden!  
 Viel lieber Dornen, als im Stern der Schönheit,  
 In blauen Nächten unterm Campanile  
 Glorreicher Zeiten, mit Giganten schwärmen,  
 Die, glücklicher als ich [...]! (S.310)<sup>224</sup>

Stefan geht in seinem Liebeswerben taktisch vor; er setzt variierende Mittel zur Verführung ein: Zum einen durch ein scheinbar selbstloses, unterwürfiges Verhalten ("Die Reue tragen Sie. Ich die Vergebung", S.177), zum anderen erinnert er Friedrich wiederholt an die gemeinsame Vergangenheit und versucht, ihn damit unter Druck zu setzen, fordert die Erfüllung von Versprechungen ein: "Hast du des Knaben stolzen Schwur vergessen, / [...] Was galt damals / In deiner Brust das Weib?" (S.157)<sup>225</sup> Er macht Friedrich unzweideutige Komplimente: "Du weißt ja nicht, wie schön du selber bist" (S. 245). Schon zuvor spielt er auf drei berühmte historische "Friedriche"<sup>226</sup> an und schließt:

Stefan: Du sei nun der vierte, der die Widersprüche, ihre Unerfülltheit zusammenballt. Sei du der 'Einzigel'! So darf ich dich doch weiter 'Friedrich' nennen? (S.155)

Schließlich malt er Friedrich die Herrlichkeiten der Welt aus; die schillernden Verführungsversuche stoßen jedoch auf taube Ohren.

Durch die Unerfüllbarkeit des homosexuellen Begehrens bestätigt Unruh als *Perspektive* die Notwendigkeit des Verzichts zwar wiederum, propagiert jedoch nicht mehr die Sublimierung zum Nutzen der Gesellschaft durch den Opferod wie in **Offiziere** oder die gewaltsame

<sup>223</sup> Zur erotischen Konnotation des "Mahles" bei George vgl. z.B. George: Gesamtausgabe. VIII, S.108.

<sup>224</sup> "Stern der Schönheit" könnte eine Anspielung auf Georges Gedichtzyklus "Der Stern des Bundes" sein (George: Gesamtausgabe. VIII).

<sup>225</sup> Möglicherweise eine Anspielung auf Georges Dialog "Victor \* Adalbert": "Und bleibe treu dem schwur der uns verbunden / Im jüngerlingsjahr den immer wir besiegelt.." (George: Gesamtausgabe. IX, S.122). Eine Taktik, die wiederum an die Gestaltung in **Jugend von heute** erinnert.

<sup>226</sup> Kaiser Friedrich II., Friedrich II. von Preußen, Friedrich Nietzsche. Hierfür finden sich bei George - auch homoerotisch gefärbte - Parallelen. Über Kaiser Friedrich II. in "Die Graeber in Speier": "Gerufen an dem Arm des schönen Enzio / Der Grösste Friedrich" (George: Gesamtausgabe. VI-VII, S.23). Über Nietzsche ein gleichnamiges Gedicht, in dem dieser als "einzig" und "Erlöser" bezeichnet wird (George: Gesamtausgabe. VI-VII, S.12f). In diesem Zusammenhang ist wiederum auffällig, daß auch Erich in **Jugend von heute** der Freundschaft eine Färbung im Sinne Nietzsches gibt.

Zerstörung der homosexuellen Figur wie in **Platz**. Stefan resigniert lediglich, "fällt ins Knie"; sein weiteres Schicksal bleibt offen.<sup>227</sup> Auch in Friedrichs Ablehnung der Werbung ist keine explizite Minderbewertung von Homoerotik zu sehen: "Ich brauche keinen Freund mehr. Weder Mann / Noch Weib!" (S.310).

In Unruhs Sichtweise ist die homoerotische Figur mit reaktionären und kontraproduktiven Zügen ausgestattet; die weitgehend literarischen Klischees entsprechenden homosexuellen Tendenzen scheinen der Bestärkung der antagonistischen Funktion zu dienen und sind nicht immanent notwendig für den Handlungsverlauf. Der generelle Protest und Erneuerungswille Unruhs geht somit auf Kosten der Homosexuellen, wenn auch nicht in der Schärfe wie in **Platz**. Homosexualität wird als Antagonismus zur Rechtfertigung des heterosexuellen Liebesideals benutzt, ist zudem als Hinderungsgrund einer Selbstverwirklichung assoziierbar. Die konventionelle, mit zu entschlüsselnden Andeutungen spielende Sprachgebung könnte u.U. ein Anliegen, dementsprechende Tendenzen des Sprachstils in der homoerotischen Belletristik der Zeit zu karikieren, sein. Allerdings sind gewisse traditionell-tabuisierende Schemata aufgebrochen, indem etwa die Möglichkeit gegenseitiger Emotionalität und ansatzweise eine Verteidigung homoerotischer Gefühle eingeräumt wird.<sup>228</sup>

Das Stück erlebt zwar immerhin bis 1924 eine Auflage von 10.000 Buchexemplaren,<sup>229</sup> findet jedoch auf der Bühne keinen nachhaltigen Widerhall. Die Uraufführung am 5.6.1922 am Darmstädter Hoftheater unter der Regie Gustav Hartungs wird reserviert aufgenommen; auf dem Theater der Republik kann sich das Werk nicht etablieren.<sup>230</sup>

### 3.1.9 ZUSAMMENFASSUNG

Eine negative Darstellung von Homosexualität in der frühen Dramatik der Weimarer Republik wird in einigen Werken eher am Rande gestaltet. In vielen Fällen wird das *Bild* einer verkehrten Welt evoziert;<sup>231</sup> die homoerotischen Wahnvorstellungen als Gipfelpunkt psychischen Verfalls in Eulenbergs Stück und die physisch heruntergekommenen, sexualfixierten Lustgreise Unruhs und Csokors sind lediglich Varianten; ähnlich die Einschätzung Werfels von Päderastie als dekadenter Zeiterscheinung. Allenfalls in **Geschlagen**, **Stürme** und **Die Entwurzelten** ist diese

<sup>227</sup> Das Opfer bringt hingegen Friedrich, indem er alle Schuld auf sich lädt und sich der Staatsgewalt ausliefert.

<sup>228</sup> Auffällig sind die Gemeinsamkeiten, die Unruhs Schauspiel mit dem 20 Jahre älteren Stück **Jugend von heute** von Otto Ernst aufweist: Der Elitarismus und die penetrante Frauenfeindlichkeit der homoerotischen Figur, die schließlich zugunsten der Heterosexualität überwunden wird, ohne daß allerdings die Lösung gewaltsam erscheint.

<sup>229</sup> Vgl. Elster, S.479.

<sup>230</sup> Vgl. ebd., S.470.

<sup>231</sup> Am stärksten in **Die Schwester** und **Die Stadt**.



Tendenz gemäßigt; **Vater und Sohn** kommt ganz ohne karikierende Elemente aus. Der gleichgeschlechtliche Eros stellt häufig eine gefährliche Versuchung dar. Sowohl in **Geschlagen** als auch in **Stürme** finden sich bei aller negativen Grundtendenz argumentative Ansätze für eine Daseinsberechtigung von Homosexualität.

Dementsprechend sind die homosexuellen *Figuren* durchweg als Antagonisten angelegt; in vielen Werken dienen die homoerotischen Züge auch lediglich dazu, diese Funktion zu verstärken. Die Charakterisierungen bedienen sich häufig Klischees wie Krankheit, Todesnähe, Egoismus, Geschlechtsverwirrtheit, Unfruchtbarkeit, Frauenfeindlichkeit, Alkoholismus; zahlreiche Gestalten sind als alt, reaktionär, destruktiv bis zur Selbsterstörung und in ihrer Sexualfixiertheit sadomasochistisch gezeichnet. Gipfelpunkt ist zuweilen die Gotteslästerung und daraus resultierende pervertierte Selbstvergottung. In der Tradition positiv besetzte Bilder der Homoerotik wie Elitarismus, Bildung, Reinheit des Triebes, spiegelbildliche Verschmelzung erscheinen oftmals karikiert und verzerrt. Varianten geben hier wiederum Unruh (**Stürme**) und Franck, deren Gestalten offensiv und selbstbewußt mit ihrer Neigung umgehen (Stefan) bzw. deren positive Zeichnung insofern nicht getrübt erscheint, indem das homoerotische Begehren von aller Triebhaftigkeit gereinigt ist (Friedrich II bei Franck). In den Stücken von Goltz und Sander ist der antagonistische Charakter maßvoll.

Die Bilder, die von homoerotischen *Beziehungen* geboten werden, bleiben stereotyp: das Verdikt einer Unauslebbarkeit homosexueller Gefühle wird in Form wiederholter vergeblicher Werbungen bestätigt (**Platz, Rote Straße, Die Entwurzelten**) bzw. erscheint auch in **Stürme, Geschlagen** und **Vater und Sohn** allenfalls durch Andeutungen gegenseitiger erotischer Spannung gemildert. Allerdings wird die Existenz gleichgeschlechtlicher Kontakte in **Die Schwester** und **Die Stadt** immerhin demonstriert bzw. es wird davon berichtet (**Geschlagen**), in allen Fällen handelt es sich jedoch um recht zwanghafte Kontakte. Vor allem die Werke mit ausgesprochen negativer Tendenz verstärken die angestrebte Ekelregung durch die Konstellation, daß ein alter Mann einen jungen, schönen Mann in widerlicher Weise zu erobern versucht.

Die meisten Texte zeigen bezüglich der *verbalen Gestaltung* einen Fortschritt gegenüber der Vorkriegsdramatik: Das bislang durchweg unaussprechliche Begehren wird in häufig drastisch sexuell gefärbte Vokabeln gekleidet;<sup>232</sup> dies schließt allerdings auch eindeutig negative Ausdrücke ein. In **Die Schwester** und **Spiegelmensch** kommen darüberhinaus konkrete Begrifflichkeiten zur Sprache. Lediglich Eulenberg und Goltz, in geringerem Maße auch Sander, verharren in der Tradition der Anspielungen. Unruh bedient sich in **Stürme** zwar auch einer relativ vornehmen Zurückhaltung, was allerdings Ausdruck einer Karikatur elitär-mystifizierender

---

<sup>232</sup> **Die Schwester, Geschlagen**; etwas abgeschwächt in **Platz, Die rote Straße** und **Die Stadt**.

Sprachgebung in gewissen Teilen der homoerotisch einschlägigen zeitgenössischen Literatur sein könnte.

Die *Visualisierungen* bleiben demgegenüber weitgehend zurückhaltend; lediglich **Die Schwester** und abgeschwächt **Spiegelmensch** bieten hier Ansätze zu einer deutlicheren Darstellung, wobei beide hierdurch die Negativierung unterstreichen. Andeutungen sind in **Die Stadt** und **Geschlagen** gestaltet.

Die *Perspektiven* der Stücke assoziieren für die heterosexuellen Helden die Notwendigkeit der Überwindung einer homosexuellen Versuchung,<sup>233</sup> für die homosexuellen Figuren dementsprechend den Verzicht (**Geschlagen, Die Entwurzelten, Stürme**) bzw. den Opfertodes (**Vater und Sohn**). Wo dieses nicht gelingt bzw. die Berührung mit der gleichgeschlechtlichen Versuchung bereits zu weit gegangen ist (**Schwester**) oder Homosexualität Ausdruck des endgültigen Ruins ist (**Welt ist krank**), ist die Konsequenz der Tod der Betroffenen.

---

<sup>233</sup> **Die rote Straße, Die Stadt, Spiegelmensch**, gewissermaßen auch **Die Entwurzelten** und **Stürme**.

### 3.2 UTOPIE LIEBE

"Gewiß kann bewiesen werden, nur die Liebe zum anderen Geschlecht ist uns als Erteil geworden. Die Berufung in diese Welt erklären wir nicht anders. Niemals darum werden wir in unserer Sehnsucht weiblos sein wollen. Aber die Liebe zu Geschöpfen, die ein Spiegelbild unseres Selbst scheinen, muß im Anfang stärker gewesen sein als die Nötigung, innerhalb der Geschlechterkette eine Blüte zu sein, um neue Früchte zu tragen. Seit Jahrtausenden hebt die Liebe damit an: Die Ungespaltenen küssen einander die Lippen. Und es geschieht doch keine Geburt eines Leibes danach. Es ist nur ein Gesang und Takt, die durch die Räume der Zeiten klingen. Es ist dünner als Atem, was blutlos unvergänglich ist. Diese Sucht, wach zu sein und eine zwecklose, unökonomische Treue zu bewahren, es ist der Geschmack des Todes und die Sage, wir sind nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen. Es werden Gelübde des Schweigens und des Verkündens getan, weil unsere Gefühle voller Verantwortung des Bewußtseins geschehen."

Hans Henny Jahnn: **Perrudja**<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Jahnn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Perrudja. Roman. Hrsg. von Gerd Rupprecht. Hamburg: Hoffmann und Campe 1985, S.572.

Die Mehrzahl der originär homoerotischen Literatur der jungen Republik bietet ein traditionsverhaftetes Bild. Als habe keine Revolution stattgefunden, gleicht der Tenor der Werke einer sentimentalischen Erbauungsliteratur, erhaben über jegliche Realität von Krieg, Chaos, Inflation - und damit auch der Radikalität einer sexuellen Befreiung. Beispiele für diese Art von Belletristik sind **Die Träume von Siena** (1920), **Eros Anadyomenos** (1923) und **Epheebische Trilogie** (1924) von Albert H. Rausch, **Der bittere Weg** (1918) sowie **Der Geiger von Aosta** (1924) von Eugen Ludwig Gattermann und der Vers-Zyklus **Märtyrer** (1923) von Eduard Oskar Püttmann.<sup>235</sup> Die Romane bewegen sich allesamt im Aristokraten- oder Künstlermilieu und spielen vorwiegend in historischer Zeit. Entweder wird ein sentimentaler Verzicht (zuweilen mit anschließendem Selbstmord) geübt oder es wird tatsächlich ein Happy-End geboten, das jedoch der Manier von Trivialromanen gleicht. Diese Werke können nicht zuletzt aus diesem Grunde auch teilweise verkaufsträchtig einem breiteren Publikum angeboten werden.<sup>236</sup> Die Konflikte sind zumeist außerordentlich konstruiert und kolportagehaft - mit den gesellschaftlichen Problemen der Zeit haben sie jedenfalls wenig zu tun. Entsprechend haben die Figuren sämtlich ein elitäres Gepräge, sind gezeichnet von Schönheit, Noblesse, Edelmut - oder von rührender Isoliertheit. Die sexuelle Praxis bleibt vorwiegend aus der Darstellung ausgeklammert, die reine, lediglich erotisch gefärbte Kennzeichnung dominiert.<sup>237</sup> Letztlich werden in dieser Form von Literatur konventionelle Sentiments fortgeschrieben, die gesellschaftliche Situation in Selbstmitleid sublimiert bzw. der Ausweg in die Irrealität gesucht.

Trotz gelockerter Zensurbedingungen wagt augenscheinlich nach wie vor kein Theater eine Aufführung der Weinberg-Szene in **Frühlings Erwachen**; bei der Neuinszenierung Reinhardts 1919 bleibt der Strich jedenfalls bestehen, ebenso in Aufführungen in Hamburg und München,<sup>238</sup> wobei Wedekind im Allgemeinen zur Gallionsfigur neuer Amoralität avanciert.<sup>239</sup>

<sup>235</sup> Spätere Beispiele: **Boris** (Richard Fischer, 1928), **Glück** (Max Schneider, 1927); **Barella der Römer** (1929), **Sieg des Eros** (1929) und **Carlos** (1930) von Eduard Oskar Püttmann. Zu den Inhalten vgl. die entsprechenden Artikel in Lexikon homosexuelle Belletristik. Der sich hier ergebende Eindruck, als sei die Mehrzahl der Homosexualität thematisierenden Prosa mit positiver Tendenz von elitären Merkmalen geprägt, ist nicht mit Sicherheit zu belegen, liegt u.U. in der selektiven Forschung über Homosexualität in der Literatur begründet.

<sup>236</sup> **Der Geiger des Herzogs von Aosta** wird sogar von der UFA verfilmt - allerdings nochmals bereinigt - und läuft monatelang vor ausverkauften Häusern, vgl. Hohmann, S.260.

<sup>237</sup> Als Ausnahme ist hier noch Rauschs dezente Andeutung von Geschlechtsverkehr zwischen Massimo und Alfons in **Eros Anadyomenos** zu werten.

<sup>238</sup> Vgl. den Aufführungsbericht Wandler, Gerhard: Frank Wedekind - Frühlings Erwachen in zwei Inszenierungen 1919 und 1920. Eine kritische Untersuchung [Unveröffentlichtes Typoskript]. Indizien sind weiterhin die entsprechenden Personenverzeichnisse: Auf dem Programmzettel der Aufführung am 3.10.18 am Deutschen Theater fehlen die Figuren Hänschen und Ernst; gleiches gilt für weitere Aufführungen bis Januar 1922. Auf dem Programmzettel der Inszenierung 1918 an den Münchener Kammerspielen fehlt Ernst; in einer Produktion des Schauspielhauses Hamburg im Juli 1923 wird auf Hänschen Rilow verzichtet (vgl. die entsprechenden Programmzettel, Bestand der Akademie der Künste Berlin).

<sup>239</sup> "Es gehört heutzutage kein Mut mehr dazu, Wedekind aufzuführen: Früher spuckte man diesen immoralischen Dichter an: heutzutage ist er der Abgott der Gesellschaft" (Evove).

Zur skandalträchtigen<sup>240</sup> Uraufführung im Deutschen Theater Berlin gelangt dafür endlich Lasker-Schülers **Die Wupper**: Am 27.4.1919 als Veranstaltung des Vereins "Das junge Deutschland".<sup>241</sup> Die Inszenierung ist bemüht, die "unrealistisch gedachten Figuren", also auch die Herumtreiber "so phantastisch als möglich zu behandeln",<sup>242</sup> wobei der Exhibitionismus des Pendelfrederich allerdings gemildert ist.<sup>243</sup> Monty Jacobs bezeichnet den Langen Anna (Wilhelm Voelcker) als "Halbmann im Weiberhut".<sup>244</sup>

Ein weiteres bemerkenswertes Werk wird ebenfalls nun uraufgeführt (Gera 1922): Carl Hauptmanns **Krieg. Ein Tedeum**.<sup>245</sup> 1914 zuerst erschienen,<sup>246</sup> bildet eine Ausnahmeerscheinung gegen die zu jener Zeit herrschende kriegstreibende Literatur, indem die Konsequenzen eines Krieges klar dargestellt werden - vom Ausbruch bis zum "Frieden". Dieser Friede wird nunmehr von Krüppeln gefeiert, die diesem Erlebnis auch *körperlichen* Ausdruck verleihen:

Der Krüppel im Gehrock: Oh ... mein Gott ... umarmen können wir uns freilich nicht ... aber ich kann euch zärtlich berühren mit meinem Munde ... denn meine Seele hungert nach eurer Seele ... daß in uns wieder das Licht der Menschlichkeit mit seinen tausend Träumen brenne [...]

Der Krüppel Schmied (wie ihn auch der Krüppel im Gehrock küßt): Also du fürchtest dich nicht, daß du den alten Wolf in uns küßt ... (S.96f)<sup>247</sup>

Wenn auch mit resignativem Ausklang, wird hier der Idee der Menschheitsversöhnung Ausdruck verliehen durch zärtliche Küsse zwischen Männern - neben der pazifistischen Tendenz kein Wunder, das derartige erst nach dem Krieg ausführbar ist.

In der Dramatik der jungen Republik erscheinen homoerotisch gefärbte Freundschaften als positiv integrierter Bestandteil in Gerhart Hauptmanns **Indipohdi** und Friedrich Wolfs **Mohammed**, als Handlungsschwerpunkt in unterschiedlichen Ausformungen in Einaktern von Waldfried Burggraf. Einige Dramen Alfred Wolfensteins assoziieren Homoerotik als Symbol einer Identitätsfindung und Befreiung. In Otto Zareks **David** wird die Freundschaft zwischen dem Titelhelden und Jonathan gerade in ihrer homoerotischen Färbung zum Kennzeichen des Ideals der Jugend. Die differenzierteste Thematisierung zeigen zweifellos die Dramen Hans

---

Zeitschrift für modernes Theater. Hrsg. von Adiraan M. van den Broecke jun. 1.Jg. (1919). Leipzig. [Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1978], S.44.

<sup>240</sup> Vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.806.

<sup>241</sup> Regie: Heinz Herald; Musik: Friedrich Hollaender.

<sup>242</sup> Vgl. die Ausführungen des Regisseurs in Das junge Deutschland (1919), S.130.

<sup>243</sup> Vgl. die Rezension Fritz Engels, Berliner Tageblatt vom 28.4.1919 in Lasker-Schüler: Die Wupper. Kommentar, S.112.

<sup>244</sup> Monty Jacobs in Vossische Zeitung, 28.4.1919. Zitiert nach Lasker-Schüler: Die Wupper. Kommentar, S.119.

<sup>245</sup> Hauptmann, Carl: Krieg. Ein Tedeum. 2. Auflage. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1919.

<sup>246</sup> Kurt Wolff Verlag Leipzig.

<sup>247</sup> Vgl. auch die entsprechende Gestaltung in Zechs **Empor** (1916), worin die Soldaten "Arm in Arm" die Suche nach einer friedfertigen Welt antreten (Zech, Paul: Empor. Ein dramatisches Gedicht. In Otten (S.238-255), S.253f).

Henny Jahnn, in denen Homosexualität als Utopie einer besseren Welt erscheint. Eine gänzlich unverkrampfte positive Darstellung gelingt Fritz Schiefert in **Bakchos Dionysos**. Als auffallend rückschrittlich und verzagt erweisen sich hingegen gerade Werke der homoerotischen Subkultur mit dem dezidierten Anspruch einer homoerotisch geprägten Dramatik, die in dem eigens zu diesem Zweck eröffneten "Theater des Eros" zur Aufführung gelangen bzw. in den einschlägigen Zeitschriften publiziert werden.

### 3.2.1 WAS IST EINE WELT, IN DER DU NICHT BIST?: *Indipohdi* (Hauptmann)

Angelegentlich der Feierlichkeiten zum 60. Geburtstag Gerhart Hauptmanns gelangt dessen Shakespeares **Sturm** nachempfundene "Dramatische Dichtung" **Indipohdi** (1913-1919)<sup>248</sup> unter dem Titel **Das Opfer** zur Uraufführung - in Szene gesetzt vom Jubilar höchstpersönlich (Schauspielhaus Dresden, 23.2.1922).<sup>249</sup> Die von Opfer, Verzicht und Sühne durchtränkte Handlung begibt sich in einem exotischen indianischen Land, dessen Bevölkerung sich den vor Jahren dorthin geflüchteten weißhäutigen Fürsten Prospero zum Priester erkoren hat. Nach Jahren vershlägt es dessen Sprößling Ormann, der ihn einst vertrieben hatte und nun selbst vertrieben ist, in eben dieses Land. Ormann lehnt sich wiederum gegen den Vater auf, soll geopfert werden und bekommt schließlich durch den Verzicht Prosperos die Herrschaft übertragen.

In Ormanns Begleitung langt sein todkranker Freund Astorre auf der Insel an. Diese *Freundschaft* beruht auf gegenseitiger Zuneigung, wobei Astorre der eher dienende Part ist, der Ormanns Verfehlungen selbstlos auf sich genommen hat (S.1384). In den Abschiedsworten äußert sich ihre Verbundenheit:

Astorre: [...] Wisse: ich lebte und war glücklich! Seit  
du in mein Leben tratest: früher nicht!  
Und wenn ich ungern scheide aus der Welt,  
so ist es nur, weil du in ihr zurückbleibst.

Ormann: Und was ist eine Welt, in der du nicht bist? (S.1382)

Auf *verbalen* Ebene sind homoerotische Komponenten angedeutet in Form von Signalwörtern wie "Liebster" (S.1374),<sup>250</sup> "Freund und Bruder" (S.1381) und "Herzensfreund" (S.1371).

Dezent drückt sich solches auch in einer *Visualisierung* aus, indem Astorre "heimlich flehend Ormanns Hand" nimmt (S.1374). Der Tod fungiert als eine dieses Glück zerstörende *Perspektive*, zu der sich die *Figur* Astorre allerdings hingezogen zu fühlen scheint, mit der Einschränkung, dadurch den Freund verlassen zu müssen. In Ormanns Verwirrung über den

<sup>248</sup> Hauptmann, Gerhart: *Indipohdi*. Dramatische Dichtung. In ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Band 2: Dramen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965 (S.1339-1437). Erstausgabe: S.Fischer-Verlag Berlin 1921.

<sup>249</sup> Berliner Erstaufführung 17.2.1925, Lessing-Theater, Inszenierung: Oskar Kahnel.

<sup>250</sup> Auch: "geliebter Fürst" (S.1371).

Tod des Freundes erweist sich die Symbiose, ein Teil von ihm ist gleichsam mitgestorben: "Wer ist's, / der starb: Astorre oder Ormann?" (S.1403). In einem verzweifelten Augenblick ruft Ormann noch nach dem Toten (S.1408); auch angesichts seiner Schwester Pyrrha, einer androgynen Erscheinung, zu der er im Verlauf inzestuöse Neigungen faßt, hat er zunächst die Assoziation an Astorre, der ihm nun gottähnlich, "himmlisch" erscheint:

Ormann: [...] Und ist Astorre nicht vorausgegangen?  
 Wie konnt' ich das vergessen? - He, Astorre!  
 Oh, welche Tröstung! Welcher milde Klang  
 durchbebt auf einmal mich! Ich fühle dich.  
 [...] Astorre, du bist hier!  
 (Pyrrha wird sichtbar. Ormann schreitet verzückt und weinend mit ausgestreckten  
 Armen auf die Erscheinung zu.)  
 Astorre, Himmlischer! (S.1420)

Bleibt die Freundschaft der beiden Männer bei Hauptmann auch lediglich Episode und weist einige Sentimentalitäten sowie bekannte Bilder - den Tod für den Freund - auf, so wird hier immerhin nicht die Notwendigkeit eines Opfertodes betont, sondern vielmehr die Vereinzelung und Verwirrtheit, die durch das Hinscheiden des Partners ausgelöst werden. Der Held bricht nach dem Tod des Freundes zwar zu einem neuen Leben auf, der Schatten des Verlorenen bleibt jedoch bestehen; eine "Befreiung" bzw. Loslösung von homoerotischen Gefühlen wird nicht postuliert. Insofern bedient sich Hauptmann zwar herkömmlicher Muster, legt jedoch den Nachdruck auf einen anderen<sup>251</sup> Akzent: eine in ihrer Gegenseitigkeit erfüllte Männerfreundschaft.<sup>252</sup>

### 3.2.2 MUSIK DES ZWEISEINS: *Flammen! Patroklos! • Opfer • Die Nacht in Neapel* (Burggraf)

Ähnliche Merkmale wie Hauptmanns Drama weist Waldfried Burggrafs szenische Dichtung **Flammen! Patroklos!** auf,<sup>253</sup> 1920 im "Eigenen-Verlag" erschienen und augenscheinlich im folgenden Jahr im Berliner "Theater des Eros" uraufgeführt.<sup>254</sup> Die Szene ist konzentriert auf den Mythos der Freundschaft zwischen Achilles und Patroklos (hier Patroklos) in Form eines Monologs des Achilles an den Leichen Hektors und Patroklos'. Er schildert der Leiche des

<sup>251</sup> In der Vorkriegsdramatik ähnlich nur in den in Kapitel 2.4.1 besprochenen Dramen anzutreffen.

<sup>252</sup> Interessant im Zusammenhang mit dem homoerotischen Ambiente ist auch eine Anspielung Prosperos auf Achill, dessen Anblick (in Frauenkleidern) vor allem dessen Reiz ausmache: Prospero: [...] Der Knabe ward zum Eros, und aus Eros / Ward jener jugendliche Held Achill, / den Mädchenkleider wohl verbergen konnten.- / Wer wurde satt, ihn anzusehen? (S.340)

<sup>253</sup> Burggraf, Waldfried: *Flammen! Patroklos!* Eine szenische Dichtung. Berlin: Verlag Adolf Brand - Der Eigene 1920.

<sup>254</sup> Vgl. Kapitel 3.2.8.

Gegners zur "Qual", was ihm Patroklos bedeutet hat: das "Leben". Daraufhin versucht er, durch ein Brandopfer der trojanischen Leiche auf einem gemeinsamen Scheiterhaufen den toten Freund zum Leben zu erwecken. Der Plan schlägt fehl: Die Leiche des Patroklos steht in Flammen; die Hektors bleibt unversehrt und wird zu den Trojanern zurückgesendet.

Die *Beziehung* der beiden zeichnet sich dadurch aus, daß Patroklos Achilles von schwerer Krankheit bei den Amazonen gerettet hat:

Achilles: [...] Ich geworfen. Kaltschweißig. Aufgefangen von Patroklos! [...] Ein leises, weiches Streicheln.- Harfend von Lippenfühlen auf meinen. 'Achilles'- [...] Geborgenheit, [...] Patroklos geneigt, da. Bei mir. Bei mir. Er! [...] Musik des Zweiseins!- (S.5)

Daraus ist eine gegenseitige, symbiotische Beziehung entstanden, in der vor allem die Spiegelbildlichkeit, Brüderlichkeit sowie die Gottgleichheit betont sind:

Achilles: [...] Da waren zwei Augen, zwei Seen mit Schwänen ewiger Bläue! Spiegel! [...] - Da habe ich den Sklaven Patroklos geküßt! [...] Meinen strahlenden Bruder habe ich geküßt [...]. Er war das Leben, der Knabe Patroklos, eine Frühlingsblume [...] - Quelle, Mutterhand, Atem war mir die Flamme Patroklos! Der Teil des Gottes in mir, der Knabe Patroklos. (S.6)<sup>255</sup>

Die erotische Komponente erscheint *verbal* unmißverständlich ausgedrückt durch den wiederholten Hinweis auf die "Küsse"; daneben finden sich diverse erotische Assoziationen evozierende Signalwörter: "Frühlingsblume", "Quelle" sowie das titelgebende Wort "Flamme".<sup>256</sup>

Bezüglich der *Charakterisierung* ist als Besonderheit zu vermerken, daß Patroklos hier "Zeltsklave" ist, der Achilles zur "Beute" wird. Achilles erscheint als trauernder Liebhaber und gibt kein sonderlich heroisches Bild ab, verflucht sogar das Heldentum. Auch dieses kurze Stück Homoerotendramatik kommt allerdings nicht ganz ohne die Abwertung von Frauen aus: Es ist die Frauenwelt mit ihren schwülen Versuchungen, wo "Sterne und Sonne" sich "fressen", aus der Patroklos Achilles errettet in die Welt der Männerfreundschaft: "Blau-tief, ruhig, ewig, Tag, Ruhe" (S.5).

Die *Perspektive* ist hier - im Gegensatz etwa zu der Version Schmidtbonns<sup>257</sup> - nicht die gemeinsame Verbrennung und Vereinigung im Tod. Die Wiedererweckung ins Leben durch "Küsse mit Feuer" (S.8) mißlingt; Achilles muß am Ende der Szene ohne den toten Freund weiterleben.

Einen traditionelleren Akzent setzt Burggraf in der dramatischen Dichtung **Opfer** (1918), als Epilog einer fünfteiligen "Folge" **Leiden** konzipiert,<sup>258</sup> dem "Gedenken Hadrians und des

<sup>255</sup> Auffällig ist auch hier wiederum die Farbe "blau", vgl. auch S.5.

<sup>256</sup> Zur erotischen Konnotation der Flammenmetaphorik vgl. Keilson-Lauritz, S.103f; zeitgenössische Verwendungen in der Belletristik bei Hohmann, S.14, 49ff.

<sup>257</sup> Vgl. Kapitel 2.4.1.

<sup>258</sup> Burggraf, Waldfried: *Opfer*. Eine dramatische Dichtung Der Folge "Leiden" Epilog. Meiningen: E.Löffler Nachf.(R.Brönner) 1918. Direkt der Vorspruch gibt schon das Postulat des Leidens: "Denn wir müssen uns leidend niederbeugen, damit wir der ureigensten Erde nahe sind"; weiterhin: "segnen tausend heiße Erdenqualen, für *ein* beraushtes Jubeln" (S.4). Die Folge "Leiden" umfaßt die Werke **Die Berufung Davids**, **Glut**, **Pierrots Herz**,



Antinous" gewidmet. Es handelt sich hierbei um eine homoerotische Variante der Alkestis-Admetos-Sage: Der Kaiser eines märchenhaften Landes ist tödlich erkrankt und kann laut Orakelspruch nur durch das Opfer dessen, das ihm das Liebste ist, gerettet werden - eines Jünglings, der für seinen geliebten Herrn das Leben läßt.

Der Kaiser hat den Jüngling einst gefunden, berauscht von dessen Schönheit und Rätselhaftigkeit. Der Knabe verkörpert Exklusivität gleich in zweifachem Sinne: ausgeschlossen von seiner gottgleichen Herkunft aufgrund zu hoher Schönheit:

Der Kaiser: [...] Ja, Frühling war's, da fand ich ihn, den Hirtenknaben mit den Rätsel-  
augen an einen silberweißen Birkenstamm gelehnt [...], als ob ein Götterkind, dem  
sich der Himmel schloß, durch Töne - eine Brücke bauen wollte zu dem Gefilde, das  
ihn einst gebar, und, weil er allzuschön an Körper - und an - Seele für die dort droben,  
mißgünstig [...] in die Tiefe ward geworfen. (S.9)

Beim Anblick des Jünglings erscheint der Kaiser "voll inneren Glücks" (S.17) und "liebkost des Knieenden Wangen" (S.18). Der Jüngling bedeutet ihm gleichsam Leben und ist Synonym für die Ewigkeit:

Der Kaiser: [...] Doch immer seh ich ihn nur, ihn und ihn, und - wenn ich falle - in ihm leb'  
ich fort. Er ist die Ewigkeit -, ich bin vergänglich, und nur - durch ihn ein Wesen noch,  
das atmet! (S.10)

Der Jüngling zeigt einen Hang zur "Einsamkeit" (S.10); seine Erscheinung ist "unendlich schön, und in ein weißes Gewand gekleidet" (S.12). Dem Jüngling ist der Kaiser "alles" (S.13), er schenkt ihm zum Zeichen seiner Zuneigung dessen Lieblingsblumen: weiße Wasserrosen; in dieser Farbsymbolik spiegelt sich die Reinheit der Verbindung:

Der Kaiser: [...] Die keuschen, jungfräulichen Kelche, doppelt lieb ich ihre schön-  
heitsduft'ge Unschuld, weil du sie bringst [...]. (S.20)

Die höchste Offenbarung der Beziehung ist jedoch erst in der *Perspektive* des Opfers zu begreifen, in den Worten des Weisen religiös verbrämt; die Vokabel "Flamme" könnte eine Parallele zu dem Achilles-Stück bieten:

Der Weise: Du warst ihm viel, - und die Flamme seines Lebens, auf deinen Altar stellt er  
sie, und ging - für dich. (S.23)

In den Trauerworten des Kaisers klingt Versöhnung mit dem Tod an, durch den sich das "Geheimnis" dieser Liebe erwiesen habe:

Der Kaiser (nach langem Sinnen, nimmt sich das Diadem vom Haupte und legt es dem  
Toten in die Hände): Reich es dem Fährmann am Vergessenstrom. Lohn ist's genug  
für dich und mich. [...] Nur eine Weile und ich folge dir; erst nehm ich dein Geschenk -  
und lebe dir! [...] Wir wollen hier nicht rechten, ob das Opfer lohnt, doch für dein tief'  
Geheimnis, das in deinem Sterben sich für mich entfaltet, hab' Dank, hab' heißen  
heißen Dank! (S.24)

Der Tod als zentrales Thema dominiert auch den vierten Teil der Folge, **Die Nacht in Neapel** (1916, veröffentlicht 1918).<sup>259</sup> Der Einakter bietet ein Psychogramm der Gewissensnöte Karls von Anjou bei der Urteilsfindung zur Hinrichtung Konradins von Hohenstaufen und dessen Freundes Friedrich. Burggraf wertet die Figur entgegen dem traditionellen Bild des rücksichtslosen Usurpators differenziert um.

Karl von Anjou ist hier ein in sich zerrissener *Charakter*, der letztlich an den intriganten Überredungen des realpolitischen Kanzlers Bari scheitert. Karl erscheint als "jünglinghaft schöner Mensch" (S.7), dem eine fast krankhafte Affinität zum Tod ("Ich liege im marmor'nen Sarge. Und Würmer benagen mich", S.8) und zum Mord zu eigen ist.<sup>260</sup> Auch in seiner Trunkenheit, in der er schließlich das Urteil unterschreibt, phantasiert er über den Zusammenhang von Begehren und Tod:

Karl (am Fenster, wirt lachend): Ah, wie er sich dort auf dem Henkergerüste windet! Küssen! Konradin! Küssen! Er soll sich beugen [...]! [...] Hier, tauche die Feder in das rote Naß und beschließe mit Wein das Adonisgedicht des Todes! (S.19)

Karl ist von Suche nach Schönheit und Freundschaft durchdrungen, dessen Personifikation ihm Konradin ist: "Mein gefangener Gegner hat mich - durch seine Schönheit besiegt!" (S.9). Die Begegnung mit Konradin und die dadurch hervorgerufenen Emotionen vermitteln ihm eine bislang ungekannte Glückserfahrung:

Karl: [...] Ich habe mich in seine Freundschaft hinein geträumt, gesehnt - und zum erstenmale in meinem Leben fühle ich ein Glücksgefühl sondergleichen in mir! Noch einmal [...] in seine strahlenden Augen schauen - und ich nehme Sizilien als Lehen von ihm [...]! Es soll mir eine Wollust sein, ihm die Krone auf's Haupt zu drücken! (S.14)

Damit verbunden sind Visionen eines perfekten Kunstwerks<sup>261</sup> und Assoziationen von "Heiligkeit" und Schönheit.<sup>262</sup> Karl erniedrigt sich, bittet Konradin um dessen Freundschaft, der ihn jedoch abweist und sich seinem Freund Friedrich zuwendet, der den König schließlich als "Lüstling" beschimpft. Die Folge ist eine Depression über die eigene Liebesunfähigkeit:

Karl: [...] (schmerzhaft) Er hatte recht! Ich bin seiner nicht wert. Ich bin nicht greifbar, ich bin nicht Fisch, nicht Fleisch, ein entsetzliches Wesen, mir selber zur Last! [...] ich habe niemals lieben können, weil ich so arm in mir selbst war. Ich habe die Schönheit wie ein Sammler betrachtet und sie gab nur meinem Auge, nie meiner Seele. (S.15f)

---

<sup>259</sup> Burggraf, Waldfried: *Die Nacht in Neapel*. Ein Kammerspiel. Teil 4 aus der Folge "Leiden". Meiningen: E.Löffler Nachf. (R.Brönner) 1918. Das Deckblatt dieser Ausgabe gibt anstelle von **Opfer** als Epilog **Ausklang** an (auch dieser Text konnte nicht ausfindig gemacht werden).

<sup>260</sup> "Selbststerben ist - Grauen! Sterbenlassen gleicht Wollust, und ist wie Wein, der in Kristallkelchen perlt; wie Sinnenlust ist "Sterben-lassen", auf mailuftdurchzitterten Narzissenflur" (S.7f).

<sup>261</sup> Karl (in innerster Erregung): [...] dieser Mensch ist ein vollendetes Kunstwerk! Sein Körper ist wie eine Gerte so schlank, sein Haar blond wie Gold - und seine Augen - sieh in seine Augen, und dir entfällt der Federkiel. (S.14).

<sup>262</sup> Karl: [...] auch Konradin wird einst heilig dort einziehen, wo man vor Schönheit betend niedersinkt [...] - denn die Schönheit kam wieder in die Welt! (S.15)

Die Lieblosigkeit und die zerrissene, unvollkommene Identität, an der die Figur leidet, ergibt sich insofern aus einem verkehrten Umgang mit Emotionen; eine erfüllte Erfahrung mann männlicher Liebe könnte diesen Zustand ändern. Allerdings ist es gerade das Festhalten an dieser Erinnerung, die Karls Fehlentscheidung auslöst: Eines der wichtigsten Argumente, mit denen ihn der Kanzler zu Fall bringt, ist der süffisante Verweis auf die Beschimpfung als "Lüstling" durch Friedrich, der sich dadurch angemaßt habe, den "Freundschaftstrieb so - von der falschen Seite zu beurteilen" (S.16f).

Auch dieses Stück bietet ein negatives Frauenbild: Die einzige Frau, Beatrice, ist die eigentliche Drahtzieherin, die das Todesurteil forciert und die von Karl schließlich angeekelt ermordet wird.

In dem *Verhältnis* zu seinem Pagen Giovanni zeigt sich dagegen Vertrautheit und Ruhe, ausgedrückt in dem traditionellen Topos, daß der Knabe ein Lied singt. Bei dem Gesang handelt es sich um Hadrians Totenklage um Antinous:

Giovanni [...]: Opfer! Opfer!  
 Er ging von mir!  
 Grabeskälte geistert mich an -  
 Du - hast - mir - keinen - Dienst - getan - Antinous  
 Dein letztes Tun war eitel, denn es reißt Wunden auf -  
 die bluten - - !  
 [...] Wenn du, mein Knabe - neben mir jetzt ständest, dein Lockenhaupt, so nahe an  
 meinem Herzen, als ob ein Beben durch uns beide strömte, - - in eines, eines uns  
 verschmelzend - - und - ich - dich fragen würde - warum tatest du's? du würdest -  
 schweigen! (S.10f)

Diese Erzählung kennzeichnet den Opfertod als Verfehlung; kontrastierend hierzu steht der Traum einer Verschmelzung. Wie das Lied ist auch das Verhältnis des Königs zu seinem Pagen von Todesgedanken durchzogen. In Karls Rückerinnerung an gemeinsame idyllische Stunden - ausgerechnet auf Capri<sup>263</sup> - drückt sich dies aus:

Karl: [...] Weißt du noch? Wie [...] das Meer so unendlich, schwarz wie ein Tuch, das über  
 einen Sarg trauernd gebreitet ist - vor uns lag - und die Sterne ein Widerspiegeln  
 darauf warfen, wie flackernde Totenkerzen in Grabkapellen.  
 [...] Ich habe das Erklingen des Todes stets geliebt Giovanni; denn er war mir ein  
 schaurig süßes Spiel [...]. (S.10)

In diesem Verhältnis findet sich auch eine *Visualisierung* von Zärtlichkeit: Karl streichelt ihm das Haar; Giovanni legt seinen Kopf auf Karls Knie (S.9).

Neben verschiedenen Signalwörtern<sup>264</sup> ergibt sich die *verbale* Deutlichkeit über Ausdrücke wie "Freundschaftstrieb" (S.16) oder auch, daß Hadrian Antinous "so geliebt" (S.11) habe, er sei

<sup>263</sup> Zu Capri als traditionellem Reiseziel und Paradies für die Homosexuellen der Zeit vgl. Mayer, S.175. Noch heute wirkt diese Tradition in der Namensgebung der Zeitschrift des "Schwulen Museums Berlin" fort, zur Begründung vgl. Capri. Hrsg. von: Freunde eines schwulen Museums. 1/1987. Berlin: Selbstverlag, S.2f. Spätetestens seit der Krupp-Affäre 1902 dürfte Capri auch in breiteren Kreisen ein Signalwort sein, vgl. Eissler, S. 44. Vgl. auch Kapitel 5.2.6.

<sup>264</sup> Die häufigen Anspielungen auf antike Personen (Hadrian, Antinous, Adonis), Orte (Capri), Länder (Griechenland); ebenso "heilig", "Schönheit".

ihm "alles" gewesen (S.11); eine erotische Färbung ist durch den Verweis auf die "Küsse" (S.19) gegeben.

Die *Perspektive* bestärkt das Bild einer falschen Entscheidung: Nachdem Karl erkannt hat, was er verbrochen hat,<sup>265</sup> wird er wahnsinnig und erkennt seine Lieblosigkeit: "zu mir kam nie die Liebe" (S.21).<sup>266</sup>

Diese frühen Stücke Burggrafs zeigen positive Darstellungen von Homoerotik bei gleichzeitiger Dominanz der Todesthematik. Die Achilles-Dichtung entspricht in etwa den Tendenzen von Hauptmanns Werk, ist allerdings dominanter von Homoerotik durchzogen.<sup>267</sup> **Opferung** bedient letztlich das konventionelle Sentiment, den Opfertod für den Geliebten als höchstes Ideal zu begreifen. **Die Nacht in Neapel** bietet ein differenziertes Psychogramm eines aus verkehrtem Umgang mit unerfülltem Begehren destruktiven Herrschers. Neben diversen Klischees der Reinheit, Heiligkeit und Frauenfeindlichkeit wird in allen Werken Männerliebe als - zum Teil auch ausgelebtes - Ideal gekennzeichnet, wenn auch diese Welt keinen Raum für eine langfristige Perspektive bietet.

### 3.2.3 GOTT WOHT IM KNABENHERZEN: *Mohammed (Wolf)*

Friedrich Wolfs erstes Schauspiel **Mohammed** (1917)<sup>268</sup> schildert das Leben des Propheten als Parabel für Gewaltfreiheit und Klassenbefreiung.<sup>269</sup> Mohammed als auserwählter Meister wird begleitet von einem ihn bewundernden Jünger namens Ali; die gegenseitige Verbundenheit ist zumindest homoerotisch deutbar. Immerhin ist der Knabe der Mensch, für den Mohammed die stärksten Emotionen zeigt. Dieser Zuneigung verleiht er auch *körperlichen* Ausdruck, gleichsam die "Reinheit" der Zuneigung betonend:

Mohammed: [...] leg deine Hand hier auf mein Herz! Spürst du es, wie es treibt [...]!  
(Preißt Alis Hand auf seine Brust.) Du reines Siegel, kühle Knabenhand, verschließ du mir geheime Qual und wilde Lust. Es glüht die Glut; kühle, ehe sie uns lodern alle schlingt. (S.42)<sup>270</sup>

Die Bedeutung der *Verbindung* besteht vor allem in der Funktion des Knaben, Mohammed Entspannung zu verschaffen, was sich beispielsweise in dem altvertrauten Bild ausdrückt, daß

<sup>265</sup> Wobei allerdings der Mord religiös verbrämt erscheint: Karl fühlt sich an das "Kreuz Christi" erinnert (S.7).

<sup>266</sup> Gegenüber Giovanni verhält er sich sinnbenebelt; in Bari assoziiert er den Tod (vgl. S.23f).

<sup>267</sup> Die Deutlichkeit gegenüber früheren Achilles-Patroklos-Dramen, etwa von Schmidtbonn, hebt auch Dietrich hervor (Dietrich: *Freundesliebe*, S.128) - im Widerspruch allerdings zu seinem eigenen Verweis auf die Bedeutung von Schmidtbonns Stück (vgl. Kapitel 2.4.1).

<sup>268</sup> Wolf, Friedrich: *Mohammed*. Ein Schauspiel. In ders.: *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*. Band 1: *Dramen*. Hrsg. von Else Wolf und Walther Pollatschek. Berlin: Aufbau 1960 (S.7-74). Erstveröffentlichung: Chronos-Verlag Ludwigsburg 1924.

<sup>269</sup> Motto des Stücks ist "Willst du kein Sklave sein, steh auf!" (S.7).

<sup>270</sup> Ali führt auch öfters Mohammed an der Hand (S.43, 58, 66).

er seinem Meister wiederholt zum Trost Lieder singt (S.40, 43). Der Prophet ist ganz offensichtlich auf Ali angewiesen, um Ruhe zu finden:

Ali (traurig): Ich gehe, Meister.

Mohammed (nimmt Alis Kopf und preßt ihn an sich): Nein, nicht du! Bleib, bleib, mein lichter Wächter [...]. (S.38)

In einer Anfechtung Mohammeds bemüht sich Ali um ihn; Mohammed ist von einem Sturm "auf sein Antlitz" niedergeworfen worden:

Ali: Meister ... Meister? (Auf Mohammed zustürzend und über ihm.) Leb, leb, o Meister [...] (Preßt Mohammeds Brust an die seine.) [...]

Mohammed (erwachend, schaut Ali lange an): Du ... meine Seele? Gäß's noch ein Wesen feuerrein wie ER ... so wohnte es im Knabenherzen. (Nimmt Alis Kopf zwischen die Hände.) Könnt ich in diesem Spiegel dein Antlitz, das in Ewigkeiten ruht, erschauernd lesen und - nicht sterbend - schauen.

Ali (begeistert): O Meister, das gilt das Höchste mir, wenn Euer Aug sich in mein Auge senkt. Doch lange ist's, daß Ihr mich liebtet. Schon Wochen irrt Ihr um den wilden Berg und streift das Haus nur. [...] (S.52)

Gotteserfahrung und Knabenliebe verschmelzen hier zur Symbiose; in einer weiteren Anfechtung, die Ali niederwirft, fürchtet Mohammed irrtümlich, den Knaben verloren zu haben, und hadert darüber mit seinem Gott:

Mohammed: [...] (gewahrt Ali, der wie leblos daliegt.) Nein, nein, das kannst du nicht ... das nimmst du nicht! (Über Ali stürzend.) Und drücktest du mit deinen Gotteshänden mich an dein Herz, daß ich gleich dir in lauter Gottheit schwämme ... (Ali an die Brust reißend.) O Herr, ich kann den Menschen nicht vergessen.

([...] Ali zuckt empor, atmet tief auf und sinkt in Mohammeds Arme.)

Mohammed: Wie nah .. wie nahe! (S.55)

Mohammed nimmt Ali - einen freilich mit religiöser Totalität verbundenen<sup>271</sup> - Liebesschwur ab, der jedoch - und das ist die homoerotisch deutbare Komponente - in Abgrenzung zur Frauenliebe begriffen ist, übrigens entsprechend dem generellen Frauenbild des Stücks:<sup>272</sup>

Mohammed (heftig): [...] Du liebst mich, Ali, noch bist du Knabe und kennst das Weib nicht. Doch wär es denkbar, sehr wohl annehmbar, daß du ein Weib einst fändest, das deine Liebe zu mir ... haßte, und dich mit Wundern ihres Leibs berauschte, mich zu hassen [...].

Ali: Tötet mich, geschäh's! [...]

Mohammed: Willst du mich lieben, Ali, rein, feurig, unablenkbar?

Ali: So unablenkbar, wie die Felsen stehn!

Mohammed: Mehr, stärker, steter, Ali, unablenkbarer! Bewahr's, bewahr's, tauch's tief ins Knabenherz: nie wirst du in der Liebe mich verlassen, so du in mir nicht mich ohne den Höchsten liebst, den einzigen Schöpfer, der von Anbeginn - selbst unerschaffen - alle Liebe schuf. (S.53)

Verbale Anhaltspunkte ergeben sich vor allem durch die wiederholte Herz-Metaphorik und die Variationen von "Liebe"; auch andere Ausdrücke bezeichnen die exzeptionelle Bedeutung, die Ali für Mohammed hat: "Kelch meiner Seele, meiner Stimme Ohr, mein Knabe" (S.39). Dieser

<sup>271</sup> Die Liebe wird ausdrücklich als Verbindung mit der Gottesliebe betont; eine Liebe "ohne" diese Komponente erst könnte einen Schlußpunkt der Verbindung setzen.

<sup>272</sup> Auch Mohammeds Frau Chadidjeh erscheint an einigen Stellen als erkenntnishemmend und nur auf die weltlichen Genüsse fixiert (vgl. S.49-51, 55f).

Charakter wird zusätzlich bestärkt durch die Metaphern "Spiegel", "Auge in Auge" sowie "feuerrein" (S.52), worin gleichsam die starke Emotionalität und Reinheit betont ist.

Die positive Funktion erfüllt sich in der *Perspektive*: Das Ziel - die Einigung der arabischen Völker - gelingt Mohammed erst im Zusammenleben mit dem Knaben nach der Trennung von seiner Frau.

Das Stück zeigt die Verbindung zwischen Mohammed und einem Knaben, deren Funktion in der Stärkung des Älteren durch den Jüngeren und dessen begeisterter Zuneigung besteht, die letztlich zur Erfüllung des gesteckten Ziels beiträgt. Die homoerotische Komponente ist verschlüsselt und ergibt sich vorrangig über signalisierende Bilder (Lied des Knaben, Spiegel, Vergottung). Dementsprechend stehen den zarten Visualisierungen Betonungen der Reinheit gegenüber - gerade im Kontrast gegen die bedrohliche Frauenliebe.

### 3.2.4. FREUNDSCHAFT IST LIEBESGEIST: *Der Mann (Wolfenstein) • Die Fälscher (Brod)*

Alfred Wolfenstein, vor allem bedeutend durch seine frühexpressionistische Lyrik, wendet sich in der Weimarer Republik verstärkt dem Drama zu, worin er eine bessere Möglichkeit zur Verkündigung eines von ihm konzipierten neuen Menschentums, einer "Gemeinsamkeit" erhofft,<sup>273</sup> die sich in seinem Werk häufig in der Utopie der Männerfreundschaft ausdrückt.<sup>274</sup> Solche Begeisterung für männliche Jünglinge bzw. Freunde findet ihre Entsprechung in einigen frühen Dramen, die allerdings sämtlich keine Aufführung zu seinen Lebzeiten erfahren.<sup>275</sup> Die zwischen 1916 und 1918 entstanden "szenischen Dichtungen" unter dem Titel **Der Mann**<sup>276</sup> enthalten eine homoerotisch gefärbte Szene: die vierte, betitelt "Der Freund".

Franz, der Protagonist der Szenenfolge, grübelt über die Sinnlosigkeit des Daseins - angesichts des Krieges, seiner Einsamkeit, Ratlosigkeit und seiner Identitätskrise als Dichter. Als mögliche Auswege erscheinen ihm die hassende Liebe (in Gestalt einer Stimme) und die zeugende Liebe (in Gestalt der Frau), die ihn mit erotischen Metaphern zu verführen suchen. Gegen beide wendet er sich schließlich, gegen die Stimme, da sie Destruktion und Auflösung

<sup>273</sup> "[Im Theater] verwirklicht sich durch Freude, was der politische Positivismus trotz Gewalt und Grausamkeit nur erstreben und niemals erreichen kann [...]: Gemeinsamkeit" (Wolfenstein in "Die neue Schaubühne" 1921, zitiert nach Fischer, S.189).

<sup>274</sup> Vgl. Fischer, S.24.

<sup>275</sup> Dieser Umstand ist augenscheinlich allerdings nicht mit den homoerotischen Elementen in Verbindung zu setzen, sondern liegt in dem weitgehend lyrischen, einer theatralischen Umsetzung widerstrebenden Gehalt der Stücke begründet, vgl. Haarmann, Hermann: Musik und Macht. Alfred Wolfensteins Dramen. Eine Einführung. In Wolfenstein, Alfred: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.7-20).

<sup>276</sup> Wolfenstein, Alfred: Der Mann. Szenische Dichtungen. [1916-18]. In ders.: Werke. Band 4. (S.23-69). Erstveröffentlichung Freiburg-Baden: Walter Heinrich 1922.

der Menschheit propagiert, gegen die Frau, da er bei ihr keine Selbstverwirklichung zu finden vermag.

Eine solche ist erst in der Begegnung mit einem männlichen Gegenüber - dem "Anderen" - versinnbildlicht. Eine *Freundschaft* zwischen zwei Männern, die zur "Tat" befähigt, ist hier als höchstes Ideal begriffen:

Der Andere: Dein Auge, wie blind, als ich kam, - schimmert nun heller als meins.  
 Franz: Ich fühle dich, Freund.  
 Der Andere: Was wollen wir tun?  
 Franz: O du, zum Guten Versucher! Schon sprichst du: Tun!  
 Der Andere: Schon fühlst du, welche Tat?  
 Franz: Nicht einsam zu sein! Und nicht uns zu betäuben!  
 Der Andere: Meine Seele auch, wie blind, als ich kam, empfängt nun - gibt nun Licht.  
 (S.53f)

Charakteristisch für die Männerfreundschaft ist der Ausgleich von Geben und Nehmen;<sup>277</sup> durch das Miteinander werden Vereinzelung und Engstirnigkeit aufgehoben, ein Bezug zur Welt hergestellt.<sup>278</sup> Freundschaft wird in hymnisch-mystifizierender Weise als "Liebesgeist" gepriesen:

Franz: [...] Das sind die Strahlen der Freundschaft,  
 Freundschaft ist Geist und Arme,  
 Das Kreuz aus Tat und Leid.  
 Der Andere: Freundschaft ist Liebesgeist.  
 Franz: Gibt sich hin und bewahrt sich auch. (S.56)

Der ideale Wert der Männerfreundschaft ist zuweilen mit einer Abwertung des Weiblichen verbunden - durchaus typisch für Wolfensteins Oeuvre.<sup>279</sup> Nachdem Franz die Frau abgewiesen hat äußert er nun dem Freund gegenüber: "Unsere Umarmung schmilzt nicht in süße Erschlaffung" (S.55).<sup>280</sup>

Dementsprechend besteht die *Perspektive* darin, daß aus der "Umarmung" der beiden eine Nachlassenschaft, eine "Schöpfung" (S.56) entspringt und sie gemeinsam aufbrechen - um die Zukunft zu gestalten und den Krieg durch die Freundschaft zu überwinden, symbolisch eine Symbiose in der Unendlichkeit vollziehend:

Franz: Sieh, der Himmel geht auf, wir und jeder für sich, strahlen  
 Rein und klar, gleich Parallelen, hinaus,  
 Uns zu treffen im Unendlichen!  
 Freundschaft in unendlicher Sonne aufgesammelt,  
 Glühend verschmolzen - strahlt die Kraft zur Erde zurück  
 [...] Freundschaft! das ist Kampf und Alleinigkeit!  
 (Arm in Arm hinaus) (S.57)

<sup>277</sup> "So bin ich heute reicher, ein andermal bist dus!" (S.54, auch S.55).

<sup>278</sup> "Spüren, daß wir nicht innen nur sind, sondern vielfältig und gemeinsam", S.54.

<sup>279</sup> Zur durchweg "misogynen" Haltung in Wolfensteins Werk vgl. Fischer, S.68, 119, 208.

<sup>280</sup> Dies korrespondiert mit einer Äußerung gegenüber der Frau; diese Art der Beziehung bezeichnet er als "Betäubung" (S.52). Die Konnotation der Männerfreundschaft, nicht zu "erschlaffen", kann zudem als sexuelle Metapher einer fortwährenden Erektion gelesen werden.

Homoerotische Assoziationen gestatten einige Anhaltspunkte auf der *verbalen* Ebene, indem von einander "fühlen" und "Umarmungen" und "Berührungen" die Rede ist (S.53, 55, 56), sie sich gegenseitig als "Lieber" ansprechen (S.53); auch ist die Verwendung von Wortkombinationen wie "unsere Liebe", "Liebesgeist", "wie liebt Freundschaft" (S.56) zumindest auffallend.

Die homoerotische Färbung deutet sich auch in der *visuellen* Gestaltung an, indem Franz in des Anderen Arme stürzt (S.54f).<sup>281</sup> Die Ungewöhnlichkeit dieser Männerfreundschaft ergibt sich zudem aus der *Problematisierung*, ob dieses über eine rein geistige Beziehung hinausreichende Verhalten mit einem (herkömmlichen) Männlichkeitsbild zu vereinbaren ist, was letztlich positiv bejaht wird:

Der Andere: Ist es männlich, daß mein Geist an deiner Berührung höher entbrennt?

Franz: [...] Ist es männlich, daß ich dich erst sehn muß, um zu erklingen:

[...] Ja. Männlich.

[...]

Der Andere: Ja. Männlich.

Unser Denken will auch Körper, unser Geist will eine Hand fassen! (S.55, vgl. auch S.54)

Mit diesem unkonventionellen Bild verbunden ist allerdings ein Männlichkeit zum absoluten Wert stilisierender Idealismus:

Franz: Der Mann ist Gottes Hand.

Der Andere: An Gottes ewigen Schultern sich regend.

Franz: Verbunden in seinem Haupt. (S.55f)

Obwohl der Komplex letztendlich symbolischen Wert hat,<sup>282</sup> ergeben sich Assoziationen, die auf homoerotisches Begehren als bereichernden Aspekt dieser Freundschaft schließen lassen.<sup>283</sup> Hier wird dem Klischee der unfruchtbaren Liebe zwischen Männern die befruchtende gegenseitige Stärkung zur Tat entgegengesetzt. Freilich hat diese Freundschaft nur symbolisch in der Welt eine Überlebenschance, was durch die religiös-metaphysische Wendung ins

<sup>281</sup> Später kennzeichnet Franz auch gerade die körperliche Umarmung als bewußtseinsstärkend: "Unsere Umarmung [...] / hämmert, stärkt, verinnigt unsre Kräfte, / Daß sie sich voll im Innern umarmen! / Und die Schöpfung entspringe aus ihrer Fülle" (S.56).

<sup>282</sup> Wolfenstein hat seine Vorstellungen 1917 folgendermaßen zusammengefaßt: "Kunst vermag nicht nur selbst, sondern auch in ihrer Wirkung Menschen gestalten. Wozu der Schoß des Weibes noch nicht genügte, Menschen bringt sie ans Licht einer endgültigen Geburt. Nochmals gehen sie durch einen sie mächtiger prüfenden Organismus, durch den männlichen Geist, durch den Astralleib seiner Kunst." (Zitiert nach Haarmann: Musik und Macht, S.16).

<sup>283</sup> Ein Bild, das in der frühexpressionistischen Literatur gewöhnlich durch die Erlösung des gequälten Mannes durch eine reine Frau ausgedrückt ist.



Transzendente ausgedrückt ist.<sup>284</sup> Auch diese Gestaltungsweise kommt nicht ohne die Stereotypen der Abwertung des Weiblichen gegenüber der Vergottung des Männlichen aus.<sup>285</sup>

Wolfenstein hat die Szene später bearbeitet: 1917 unter dem Titel **Das Vorspiel**.<sup>286</sup> Im Prinzip folgt diese Version im Aufbau und in der Tendenz dem älteren Werk; in allen Begegnungen sind jedoch die erotischen Elemente stark reduziert.<sup>287</sup> Neu ist, daß die Verzweiflung der Hauptfigur - hier der "Jüngling" - u.a. aus der Desillusionierung über einen Kameraden resultiert; die Metaphorik dieser Reflexion assoziiert durchaus Homoerotik:

Der Jüngling: [...] Jener Kamerad, mit dem ich vor einigen Tagen durch den See schwamm, [...] wir beseelt! - aus unseren gleichen nackten Bewegungen und dem Ausdruck unserer verschiedenen Gesichter freudig einsam in den Himmel getaucht, aus solchem Übereinander von Trennung und Übereinstimmung stieg da uns begleitend die Musik klarster Menschlichkeit. Aber - stolz auf den gemeinsamen Schweiß im vollgestopften Eisenbahnzug, mit einem platten Lächeln des Vordergrunds wie ein intimer Schauspieler, den Mund bereits willig in diesen neben ihm gröhrenden Gesang gezerrt wie in ein überall einiges leeres Loch, so winkte er heute der Menge zu, sinnlos verschmolzen! (S.74f)

1918 entsteht wiederum eine Szene mit dem Titel **Der Mann**.<sup>288</sup> Hierin deutet sich als Synthese das Ideal der Vereinigung des Mannes sowohl mit einer Frau als auch mit einem anderen Mann

<sup>284</sup> Allerdings ist dies ein Zug, der auch für andere Werke der Zeit zutrifft. So finden sich etwa in Eugen Kurt Fischers **Begegnung im All** (Uraufführung 1924 in Chemnitz) zwei ehemalige Rivalen schließlich im transzendentalen Raum in "brüderlicher Begegnung", vgl. die Rezension in Die Literatur. 26.Jg. (1923/24), S.368f). Das Stück konnte bislang nicht ermittelt werden.

<sup>285</sup> Die männlichen Gestalten Wolfensteins sind Repräsentanten der Erneuerung, Allegorien des Geistes, während kontrastierend Frauengestalten häufig Reaktion und (dumpfen) Naturtrieb symbolisieren. Seine Auffassung von der Freundschaft als höchstem Gut hat Wolfenstein auch in einem Aufsatz **Freundschaft** dargelegt, in dem er vor allem den geschlechtsübergreifenden Ansatz betont: "Mit gewaltiger Lebendigkeit steigt sie empor, und ihr Flug läßt selbst die Liebe unter sich zurück. [...] Sie ist mehr als ein Erlebnis: ein unerschöpfliches Element; verschworen keiner Person, sondern dem Geheimnis des Menschentums selbst; nicht Liebe zum Mann oder zur Frau, sondern zum Menschen." (Wolfenstein, Alfred: Freundschaft. In Revolution. Wochenschrift An Alle und Einen. Nummer 1-2 (1918) / Neue Erde. Hrsg. von Friedrich Burschell. München 1918/1919 [Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1969] (In: Neue Erde, S.46-48). Seiner Zeit verhaftet ist dieser als geschlechtsübergreifend postulierte "Mensch" denn allerdings männlich.

<sup>286</sup> Wolfenstein, Alfred: Vorspiel. In ders. Werke. Band 4. (S.71-86). Erstveröffentlichung: Die Aktion, Berlin. 7.Jg. (1917), Nr.22/23.

<sup>287</sup> Auch in der Begegnung am Ende ist wenig von den homoerotischen Schwingungen aus "Der Freund" zu spüren - allenfalls in Andeutungen, zumal körperliche "Befühlungen" hier dezidiert ausgeschlossen sind: "Wie dein Mund mich befeuert, nicht befühlt, deine Stirn nicht weichlich verschwindet, wenn sie mich denkt." (S.85). Auch ist hier kein gemeinsamer Aufbruch mehr gegeben; nach der stärkenden Begegnung bleiben und wirken sie vereinzelt, nur noch in Gedanken verbunden; die Strahlen "schneiden" sich nur noch, jeder wirkt als einzelner "Stern" (vgl. ebd.). Von Interesse könnte in diesem Zusammenhang die Publikationsgeschichte sein: "Der Freund" erscheint erst 1922; **Vorspiel** hingegen bereits 1917.

<sup>288</sup> Wolfenstein, Alfred: Der Mann [1918]. In ders.: Werke. Band 4. (S.103-108). Erstveröffentlichung: Daimon, Wien. 1.Jg. (1918).

an. Die erotischen Komponenten der Männerfreundschaft sind allerdings nur zwischen den Zeilen zu lesen. Ein Junge und eine Frau haben ein Rendezvous miteinander; die Frau befürchtet, von ihrem Bruder überrascht zu werden. Der Junge widerspricht, eine Sehnsucht nach dem Mann offenbarend:

Der Junge: [...] Mein Auge seinen unbewußten  
Nacken schon wie lang verführt. [...]  
Und jetzt sein Mund,  
Meer, das von Wucht gekrümmt ans Ufer greift,  
Berauscht mich rings aus seltsam nahem Grund - (S.106)

Den erotischen Metaphern der "Berauschung" durch den Mund bzw. die "Verführung" durch den Nacken entspricht weiterhin eine Anspielung auf eine Umfassung der "Brust" des anderen Mannes (ebd.); revidiert wird dies jedoch direkt darauf durch die Trennung in die körperliche Komponente der Frauenliebe gegenüber der tätigen Männerliebe, die erst zusammen die Erfüllung darstellen.<sup>289</sup>

Viele andere Werke Wolfensteins - vor allem der Gedichtzyklus "Die Freundschaft" - tragen einen antisexuellen, antimaterialistischen, antikörperlichen Zug.<sup>290</sup> Auch ist häufig derartige Freundesfaszination bei Wolfenstein ein metaphysischer Zug eigen.<sup>291</sup> Wolfensteins Dichtung ist bezüglich einer homoerotischen Interpretation immer fragwürdig gewesen;<sup>292</sup> allerdings scheinen Wolfensteins Aussagen zeitgenössisch zuweilen durchaus so gewertet worden zu sein.<sup>293</sup> Latente Homoerotik legen auch Vergleiche mit entsprechenden Werken des Expressionismus nahe, in denen die Männerfreundschaft als gegenseitige Ichstärkung idealisiert wird, die homoerotisch deutbaren Elemente jedoch in geringerem Maße gestaltet sind.<sup>294</sup>

<sup>289</sup> Zur Frau: "Dich Lager des Kusses"; über den erwarteten Freund: "Dich Freundeslager des Kampfes, allmenschlicher Kraft! / Meine Jugend kennen zu lernen, naht unser Bruder" (S.108).

<sup>290</sup> Vgl. Fischer, 146. Zudem ist das Motiv zur Liebe zu einem geschlechtslosen Wesen generell ein typisch expressionistischer Wesenszug (vgl. ebd., S.121). Dieses Ideal ist z.B. auch in **Die Stadt** gestaltet (vgl. Kapitel 3.1.4).

<sup>291</sup> Vgl. Fischer, S.165f.

<sup>292</sup> Peter Fischer widerspricht in seiner Untersuchung über Wolfensteins Werk einer derartige Einschätzung: "Liebe will aber nicht als Eros verstanden sein, sondern als Humanitas, obgleich diese einen erotischen Zug hat, der in der Konzeption der 'Freundschaft' stets gegenwärtig war." (Fischer, S.194). Allerdings ist bei der Einschätzung das Entstehungsjahr der Untersuchung (1968) einzubeziehen.

<sup>293</sup> Fischer drückt dies angedeutet aus: "Das geht soweit, daß Becher in einem Brief an A. W. aus den frühen Zwanziger Jahren [...] eine Ausdrucksweise gebraucht, wie sie im homoerotischen Umgang (hier ganz ausgeschlossen) üblich ist, jedoch nur intensiver Ausdruck der 'Freundschaft' war" (Fischer, S.232).

<sup>294</sup> Beispiele: Paul Zechs **Verbrüderung** (1921): Sebastian (mit tiefer Wärme): Du warst ein gehorsamer Schüler. / Michael (in plötzlichem Erkennen, stürzt sich auf Sebastian und umarmt ihn): Du ... Du. Bruder vergangener Schmach! / Sebastian: Habe ich jemanden [sic] je verwehrt, gut zu sein?! / Michael: Weltfreudentag! / Sebastian (löst sich aus der Umarmung): Es war viel Selbstüberwindung in dem, was Du eben sagtest ... Der freie ...

Vergleichbare Tendenzen weist auch Max Brods Schauspiel **Die Fälscher** (1920) auf.<sup>295</sup>

Thema ist die Schuldverstrickung und letztendliche Erlösung eines ehemaligen Präsidenten der Republik namens Manfred Barka. Als Begleiter ist ihm der Redakteur Achat zugeordnet, ein visionär gezeichnetes Wesen, eine Art Spiegelbild und zweites Gewissen. In einem Moment, in dem Barkas Konflikt sich auf einem Kulminationspunkt befindet, sinkt Achat vor diesem nieder - die Symbiose der beiden Figuren offenbarend:

Achat: Dankbar küsse ich, Barka, den Staub von deinen Schuhen. Und dankbar küsse ich deine zarte starke Hand.

Barka: Achat!

Achat: Da meine Zeit vollendet ist bei dir.

Barka: Du willst weggehn? Mein Schutzgeist, jetzt von mir?

[...] Mein Freund, du leuchtest. Glanz steht um dein Haar. Wer bist du, Achat?

Achat: Der verwunschene Prinz. Und du der tapfere Ritter Drachentöter, der mich entzaubert. (S.82f)

Die Assoziationen ergeben sich hier vor allem über die Metaphorik des Küssens und das Bild des Ritters, der statt des weiblichen Pendants von dem verwunschene Prinzen zur Erlösung ersehnt wird. Achat erscheint wieder als Deus ex machina am utopischen Ende zur Erlösung Barkas, die unter anderem in der Vereinigung mit der "richtigen" Frau besteht. Er verkündet den Anbruch eines friedlichen Zeitalters, das er dem Beispiel, das Barka durch sein Tun gegeben hat, verdanken will. Hierbei "streicht" er "über" dessen "Haar" (S.109).

Bei der Aufführung im Neuen Volkstheater Berlin (Februar 1922)<sup>296</sup> ist die Metapher des Kusses anscheinend auch ausgespielt worden; Döblin berichtet in seiner Kritik davon, daß das "zweite Ich" ihn "küßt".<sup>297</sup>

---

reine ... unendliche Schrei schalle aus den Verbrüderungs-Armen Aller mit Allen! / Michael: Ich bin! / Sebastian (im Fortgehen): Bleibe mir treu! (Zech, Paul: Verbrüderung. Ein Hochgesang unter dem Regenbogen in fünf Stationen. Hamburg-Berlin: Hoffmann und Campe 1921, S.92f). Auch Max Mohrs Komödie **Sirill am Wrack** behandelt die Überwindung des Alten durch die Jugend (Mohr, Max: Sirill am Wrack. Komödie in drei Akten. München: Georg Müller 1923, Uraufführung 17.10.1923, Neues Theater Frankfurt/M.). Zwischen den Männern des Stückes kommt es wiederholt zu Körperberührungen, die jedoch nicht als Ausdruck homosexuellen Begehrens sondern unverkrampften Umgangs miteinander zu werten sind: Sowohl zwischen den Jugendlichen: Sirill "nimmt Markus mit beiden Händen am Kopf, küßt ihn" (S.9); Sirill steht "Arm in Arm mit Markus und Shubby" (S.32); als auch zwischen der älteren Generation: Der Diener Saturn "küßt" seinen Herrn Arkadi "auf die Stirn" (S.41).

<sup>295</sup> Brod, Max: Die Fälscher. Schauspiel in vier Akten. München: Kurt Wolff 1920. Uraufführung: 1.12.1920 Neues Schauspielhaus Königsberg.

<sup>296</sup> Raoul Lange (Barka), Friedrich Lobe (Achat).

<sup>297</sup> Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.60.

### 3.2.5 UNENDLICHKEIT DER LIEBE, DIE IM DU ERKLINGT *David (Zarek)*

Otto Zareks dramatisches Gedicht **David** (Erstveröffentlichung 1921),<sup>298</sup> in seinem utopischen Pazifismus<sup>299</sup> ein Beispiel für die Dramatik des weißen Expressionismus, spannt die Handlung vom Konflikt mit Goliath bis zum Tod Jonathans und der Ernennung Davids zum König. David erscheint als Personifikation der "Jugend",<sup>300</sup> der Hoffnung auf eine Befreiung von verkrusteten Traditionen. Das Drama ist konzentriert auf den Konflikt zwischen David und Saul und die damit zusammenhängenden politischen Intrigen. Davids eigentlicher Gegenspieler ist Sauls jüngerer Sohn Isobeth, der der affektionalen Unberechenbarkeit des Vaters und der Weichheit des älteren Bruders Jonathan die Herrschaft des gefühlkalten Intellekts entgegenstellt, am Ende jedoch an der Begeisterung des Volkes für David scheitert. Michal ist zwar in einigen Punkten entscheidende Handlungsträgerin, zeigt sich auch von David fasziniert; eine Beziehung bzw. Ehe der beiden ist jedoch nicht gestaltet, dies immerhin eine vehemente Auslassung<sup>301</sup> von der Seite eines homosexuellen Autors, der den Stoff behandelt.<sup>302</sup> David übt eine erotische Faszination hier vor allem auf Männer aus.<sup>303</sup>

Vor allem ist es die *Beziehung* zwischen Jonathan und David, die hier entgegen den entsprechenden Vorkriegsdramen die Handlung dominiert und als absolut gegenseitig erscheint, von David als "Unendlichkeit der Liebe, die im Du erklingt" bezeichnet (S.240). Am deutlichsten drückt sich die Verbundenheit in der Abschiedsszene der beiden vor Davids Flucht vor Saul aus:

<sup>298</sup> Zarek, Otto: *David*. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten. München: Georg Müller 1921.

<sup>299</sup> Vgl. z.B. die Äußerungen Davids S.198, 240.

<sup>300</sup> Jonathan äußert z.B.: "David ist die Jugend!", S.57, vgl. auch S.65. Zarek begreift die Aufgabe der "Jugendbewegung" darin, die "Kultur Europas zu gebären" (vgl. seinen Aufsatz "Erkenntnis und Erlebnis" in *Das junge Deutschland*. Monatsschrift für Literatur und Theater. Hrsg. von: Deutsches Theater zu Berlin. 3.Jg. (1920). Berlin: Erich Reiß [Kraus Reprint. Nendeln/Liechtenstein 1969], S.1f.

<sup>301</sup> Allerdings ist Michal auch hier Pfand für den Sieger im Kampf gegen Goliath (S.43, S.77). Zur Zuneigung Michals für David vgl. u.a. S.79.

<sup>302</sup> Brecht beschreibt Zarek: "Und besuche abends den kleinen Zarek, der krank ist, Gebär-michel der Kammerspiele, der Lustknabe des Gummihändlers (Neuhofer), der mit Prä-servativ onaniert." (Tagebucheintragung vom 3.3.1921. In Brecht, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 26: *Journale 1. 1913-1941*. Bearbeitet von Marianne Conrad und Werner Hecht unter Mitarbeit von Herta Ramthun. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1994, S.181). Zarek hat mit Brecht bezüglich des **David** auch Kontakt aufgenommen und augenscheinlich einige Änderungsvorschläge übernommen (Tagebucheintragung vom 27.7.1920. In Brecht: *Journale 1*, S.130). Brecht wiederum nimmt die Begegnung als Anlaß, ein Stück "Saul und David" zu planen (Tagebucheintragung vom 30.7.1920. In Brecht: *Journale*, S.131). Der siebzehnjährige Klaus Mann erfährt Zarek als "finster exzessiven Dichter" und beschreibt sein Verhältnis zu ihm als geprägt von einer "gewissen gefährvollen Intensität" (Mann, Klaus: *Kind dieser Zeit*. Mit einem Nachwort von William L. Shirer. 2. Auflage. Reinbek: Rowohlt 1982, S.162f). Das Stück ist Heinrich Schulte gewidmet.

<sup>303</sup> Neben Jonathan und Saul betrifft das auch die Faszination, die David auf den König Achis ausübt (vgl. S.154ff, 183ff), der allerdings "Verzicht" übt. Ausnahme ist Davids eifersüchtige erste Gattin Asuba.

Jonathan: [...] Bei Dir zu sein! Unwissend doch zu wissen,  
 Warum ich meinen Tag an Dich vergab!  
 Alles ist: Du!!  
 Und wärest Du nicht mehr,  
 Das Hoffen löschte seine Sterne aus, [...]  
 Daß Ich noch bin, und Dir mich gebe, und ertrage,  
 Vor Dir zu sein - und: daß Du mich: erträgst [...]  
 Ich weiß nicht, warum Gott  
 Mich - so sehr - liebt!!  
 (Er wendet sich beschämt ab)

David: [...] Warum denn Scham, wenn Du Dir selbst begegnest,  
 So schön wie nie. Wenn Du  
 [...] aus den Tempeln Deiner Menschlichkeit  
 Die neuen Feuer blutvoll flammen läßt. [...]  
 Wenn ich mit Dir [...]  
 Im Dom der Lüfte weltenweit entschreite? - - [...]  
 Und Insel wurde Uns das Beieinander, [...]  
 Und jetzt: bin Ich tief Deinem Du verwandt.  
 Und wie ich Dich in Seligkeit umarme:  
 So schön wie dieses Du-und-Ich  
 Ist nie der Mensch im Menschen aufgestanden. [...]  
 Und langsam kniet im letzten Herzen doch  
 Ein Mensch vor dieser letzten Schönheit nieder:  
 Im: *Du* zu sein und nur das: Du zu wollen!  
 (Stummes heiliges Sein)

Jonathan: Du bist so schön, [...]

So fasse Du die Schönheit in den Raum  
 Und greife mich ins Rettungsboot des Du! [...]

David (sehr innig zu ihm): [...] Wenn ich entatme, flüstert Dir mein Blut, [...]

Der Kuß, den er ins Herz des Bruders grub,  
 Hat das Unsterbliche der Welt berührt  
 Und zeugt in Ewigkeit: die Liebe fort!

(Über der Gruppe erwacht der Morgen. Der Abschied ist wie ein milder Klang. Nichts  
 wirkliches verwirrt die Szene) (S.149-152)

Die Freundschaft ist Ausdruck von Schönheit und Brüderlichkeit, durch Gegenseitigkeit ("Alles ist: Du", "Insel wurde uns das Beieinander", "tief Deinem Du verwandt", "Rettungsboot") gekennzeichnet und stärkt durch "Selbstbegegnung" das Bewußtsein und darüberhinaus das Umfeld: "Erlösung", "Hoffen", "zeugt in Ewigkeit: die Liebe fort".<sup>304</sup> Betont wird zudem die Exzeptionalität ("So schön wie dieses Du-und-Ich / Ist nie ein Mensch im Menschen aufgestanden") und der durch "nichts wirkliches verwirrte" mystifizierende Charakter: "traumhaft", "Tempel", "Dom der Lüfte", "heiliges Sein".<sup>305</sup>

Die religiös-mystische Zeichnung der Freundschaft vertritt David zudem in seinen rückblickenden Worten am Ende des Stücks:

David: [...] O großer Freund! In diesem Du war Gott! [...]  
 Einmal war Liebe! [...]  
 Ich *habe* das Gehöft des Du erschaut [...].(S.244)

<sup>304</sup> Vgl. auch: "die Menschheit [schwingt sich] zu sich selbst empor", S.149.

<sup>305</sup> David begreift auch in seinem Gesang vor Saul als das Höchste die Synthese zwischen Freundschaft und Gottesnähe: „Denn es gibt einen Gott, der den Menschen Freund ist. / Der Freund: ist der Gott des Menschen, / Mit nackten Augen rennen wir ihn an [...] / Denn des Menschen Freund: ist Gott!“ (S.94f)

In der Totenklage betont er auch die Exklusivität der Freundschaft, die als höchster Sinn der Jugend "unbegreiflich" ist (S.242).

Davids Zuneigung ist kompromißlos;<sup>306</sup> demgegenüber verhält sich Jonathan unterwürfiger in seiner Bewunderung: "Ich bin nicht Einer, der Dir knieen darf" (S.48).<sup>307</sup> David ist in Jonathans Augen von fast überirdischem Adel und Schönheit.<sup>308</sup> Ohneinander ergeben sie keine Ganzheit; wiederholtes Synonym für diesen Zustand ist hier der Begriff "Einsamkeit":<sup>309</sup>

David (tief): Das war die Sünde, daß ich von Dir ging  
Und hing den Fluch der Einsamkeit um Dich [...]. (S.200)<sup>310</sup>

Davids Gegenwart beraubt, sucht Jonathan verwirrt nach "Paaren, die sich eng umpressen", denn: "Vergessen ist die Liebe, die ich sehne" (S.105), wendet sich jedoch schauernd von den "Gassen", die "Gestank / Von Alltagsleben wüst begattend schwellen" (S.107) ab. Er sieht sich selbst als Spiegel, in dem Davids Glanz erstrahlen soll:

Jonathan: [...] David! Von Deiner Jugend gürtete ich den Glanz, [...]  
Liebe mich, der ich bin. Ich bin der Spiegel, [...]  
In dem Dein Licht erschütternd heller wogt [...]. (S.106)

Wie Jonathan ohne David keine *Perspektive* sieht, zeigt sich auch David angesichts Jonathans Tod enturzelt; die entscheidende Komponente in seiner Totenklage ist die Verzweiflung an Gott:

(David, über die Bahre gebeugt, erhebt sich aus unendlichem Schmerz in das Schweigen)  
David: Warum, o Herr?  
Schon, daß ich frage, zeugt, daß Du nicht bist. [...]  
Warum ist sinnlos zwischen Mensch und Mensch  
Der Tod gestellt?  
Warum, o Herr, entspanntest Du die Schlacht  
Zwischen den Wesen, die sich tief gehören? - [...]  
Gott starb in einem Menschen! Wehe! Wehe!  
(Er stürzt weinend über die Bahre)  
Ich blieb zurück, bei mir, allein. (S.235f)

Der Verlust stürzt David in Lethargie, Einsamkeit und Sinnverlust: "Ich habe keinen Freund mehr in der Welt!" (S.237).<sup>311</sup> Hierin liegt der entscheidende Unterschied zur herkömmlichen Behandlung der Trennung eines Freundespaars durch den Tod: Wenn er sich auch später

<sup>306</sup> "O dürft ich an der Gasse letztem Schatten / Als Bettler lehnen, Jonathan zu schauen", S.194, vgl. auch S.127.

<sup>307</sup> Vgl. auch: "Das Jünglinghafte eines Königs fällt vor Dich, / Wie eine wunde Bitte" (S.106).

<sup>308</sup> "diese Schönheit nur / In adeliger Seele lebt" (S.65).

<sup>309</sup> Vgl. S.54. Der Begriff findet sich auch generell als Synonym für die Partner: David: "Wir, die Einsamen" (S.151). Vgl. auch die ähnlichen Tendenzen bei Wolfenstein (Kapitel 3.2.4).

<sup>310</sup> An Jonathan und Michal gewandt formuliert David die Gefahr der Fremdheit, in der die "Einsamen", sehnsüchtig nach Schönheit, schweben: "Bin ich Euch fremd? Ich bin Euch / Sehr fremd; und doch, die Sehnsucht Eures Traumes / Will dieser Fremde gute Freundschaft bieten" (S.78). Dementsprechend finden immer wieder Entfremdungen zwischen David und Jonathan statt (vgl. bes. S.47).

<sup>311</sup> Michal: "So liegt David den dritten Tag und weint." (S.237)

bezwingt,<sup>312</sup> so bezieht David doch nur aus der Erfahrung in dieser Beziehung seine Stärke, nicht aus deren Überwindung:

David: [...] Doch jetzt? Wohin? Ich kann aus allen Völkern  
Nicht wiederfinden, was im DU erstarb. (S.240)

Die *Charakterisierung* der Partner enthält komplementäre Züge: Jonathan ist gutmütig und weich gezeichnet. So verweigert er die Übertragung des Schlachtbefehls (S.36). Von Dritten wird er als "blaß und scheu" (S.211) sowie träumerisch (S.211) und wiederholt weiblich bezeichnet (vgl. S.11, 68). Zudem ist er von Todessehnsucht durchdrungen: "Sterben: ist Güte; Leben: viel zu schwer" (S.140).<sup>313</sup> Seine Außenseiterstellung, von "Gewöhnlichkeiten" ausgeschlossen, in "Verschwiegenheiten" vor „Wirklichkeiten“ flüchtend, äußert sich auch in Vorwürfen, besonders seitens seines verhassten Bruder Isobeth (vgl. S.55).

Jonathan zeigt Minderwertigkeitsgefühle gegenüber der Schönheit Davids, verteidigt gleichsam jedoch diese Art der Liebe als naturgewollt, wenn auch als "Zwang":

Jonathan: [...] Den schlanken blassen Leib biet ich Dir dar,  
Die krumme Hülle meiner jähen Schmerzen.  
Umarme diese dürre Formung auch!  
Sie ist doch eines Menschen trauriges Gefäß,  
Sie ist doch auch vom Zwange der Natur. (S.106)

David ahnt in ihm "Seltenheit des Menschen" (S.47); Jonathan setzt David nicht nur über alle Menschen, sondern begreift ihn als "Antlitz Gottes" (S.179).<sup>314</sup> David verkörpert eine "Schönheit, die nicht menschlich ist" (ebd.) und ewige Jugend, was umso erstaunlicher ist, da er in Zareks Drama bereits einen Knaben, Hagar, hat (vgl. S.34). Gerade in seiner Eigenschaft als Fremder ist er faszinierend, indem er beispielsweise die festgefügteten Protokolle des Königshauses ins Wanken bringt. Davids Gesang vor Saul offenbart einige der Zentralgedanken: David ist die Personifikation der Liebe und dadurch königlich: "Ich aber bin der König der Welt! Denn der König der Welt ist der Liebende" (S.94).

Saul ist keine eindeutig negative Figur, er zeigt paranoide Züge: Ein in sich zerrissener Mensch, schwankend zwischen hysterischer Herrschaftsbesessenheit und Sehnsucht nach Schönheit.<sup>315</sup> Unbegreifliches Symbol dieser Schönheit wird auch für ihn David: "Ich will noch

---

<sup>312</sup> "Nehmt Waffen! seid Männer!! Ich will König sein!" (S.245), prophezeiend, in der "Verheerung" keime "Frühling" auf (S.244) - was im Gegensatz zur sonstigen eher pazifistischen Tendenz des Werkes steht.

<sup>313</sup> Darauf deuten auch seine Worte, bevor er sich in der letzten Schlacht mutwillig in den Tod stürzt: "ich [weiß] nur dies [...]: den Tag zu lieben, / An dem Ich - [...] Erde werde! / [...] ich [...] will den Tod, den ich erleiden werde, / Mehr lieben als den oft ersehnten Tod" (S.212).

<sup>314</sup> Von Pathos durchdrungen ist seine verklärende Bewunderung des Geliebten als Erlöser der Jugend: "David ist mit Uns! Aus dem Morgen schreitet / Der Lebende in jungen Menschen auf. / Ganz hell sang Liebe [...] / Ein Heiliges hat unser Ich befreit, / Und nur in Chören inniger Gemeindung / Schwingt es zum Dombau eines Volkes auf. [...] Es gibt nur eine Jugend auf der Erde! [...] ([...] mit jeder Innigkeit!) / Du!!" (S.214f).

<sup>315</sup> Vgl. Sauls Zweifel über den Sinn und Zweck der Kriegsführung "O, ist das Sieg, wenn wir den Menschen köpfen, / Indes die Schönheit hinter uns erstirbt!" (S.10). Vgl. auch

diese blaue Schönheit spüren" (S.66, vgl. auch S.26). Der König verzehrt sich, dem Mysterium David nahe zu kommen:

Saul: [...] O wäre Jugend wach und Tag und Kraft!  
David bei Uns! Bei allen Menschen: David!!  
Ich will Dich lieben! Lehre mich: zu sein! [...]  
Vielleicht: Ich werde Mensch! Ich werde wieder: Mensch!!  
(Er weint) (S.71)

Allerdings hält Saul die Spannung nicht aus, steht so in beständigem Zwiespalt zwischen Faszination, Furcht und Haß.<sup>316</sup> Er wirbt schließlich recht deutlich um David; wiederum steht als Synonym für die mannsmännliche Begegnung die Überwindung der Einsamkeit:

Saul: [...] Komm in ein stilles menschliches Gemach,  
Wo Einsamkeit an Einsamkeit sich drängt,  
Und alle Wände nach Gesängen dursten. (S.77)

Angesichts von Davids Harfenspiel vor ihm schwankt Saul und wird schließlich weich, gesteht ihm: "Ich liebe Dich, David!" (S.92). Direkt darauf zögert er angesichts der Angst vor der damit verbundenen Selbsterfahrung im Symbol Spiegel:

David: Klingst Dir der Ton der Liebe fremd? [...]  
Saul (versunken): Ich habe - nicht - gelauscht, David!  
Ich sah nur mich! Vor meinem Spiegel sah ich mich!  
Und schreckte oft, wenn Licht das Antlitz traf,  
Vor dem zerfressenen Gesicht zurück. (S.93)

Das Lied bricht schließlich vollends das Eis; Saul übergibt sich seiner Bewunderung:

Saul (will vor ihm niederfallen, anbeten)  
[...] (mit unendlicher Innerlichkeit, stürzt vor David nieder): Du bist der König: David!!  
(S.95f)

Allerdings bedient sich Saul darauf Asuba, um der Versuchung David ("Ich kann nicht lieben, Dich erträgt kein Herz", S.114) zu entgehen; dabei ist er sich sehr wohl bewußt: "Erstickt das Weib das leuchtende Gefühl" (ebd.). Deutlich sind die Aggressionen des Königs hiermit aus einer Angst vor Nähe zu der Schönheit eines anderen Mannes motiviert.

Eine tendenzielle Abwertung der Frauen gegenüber der Absolutheit mannsmännlicher Liebe äußern auch Jonathan und David: Jonathan flieht vor dem Fest, im Konflikt zwischen dem dort vertretenen "grelle Fleisch" und seiner "Leidenschaft", der Reiz der Frauen vermag ihn, da "weißliches Erwachen", nicht zu befriedigen. (S.53) Auch Davids grenzenlose, "reine" Zuneigung zu Jonathan erfährt ihren Kontrast in der "verschlingenden" Frauenliebe:

David: [...] Ich werde, wenn sich hier mir Frauenschöße öffnen,  
In einer fernen reinen Wiese ruhn, [...]  
Und wenn die Luft der Dirnen mich verschlingt  
Und tief in diese Fremde zerren will -

---

Jonathans Einschätzung: "Das ist die Sünde: daß Du [...] / Noch nie das Ich in seiner Schönheit trafst!" (S.11)

<sup>316</sup> Für Saul verkörpert er den (unerfüllbaren) Traum nach Schönheit: "Ich grabe mich tief in Dein reines Herz / Und fühle Dich als Sonne in den Gärten. / [...] Zünde Dein Lied an [...]. / Vielleicht, daß dieses Fest noch: Schönheit wird. (S.76). Vgl. auch S.73f.



Bin ich von einem schlanken Gang berührt; [...]  
 Denn alle Heimat ist mir dieses Du,  
 Und jeder Traum der Jüngling, der mich liebt! (S.164f)<sup>317</sup>

Im Zusammenhang mit der Art der Freundschaft zwischen David und Jonathan wird auch die *gesellschaftliche* Problematik thematisiert. David sieht die Freundschaft generell von Konventionen eingeschränkt;<sup>318</sup> Jonathan führt gegen die Spöttereien seines Bruders Isobeth zur Verteidigung seiner Gefühle für David deren Keuschheit an - betont auch an anderer Stelle die "ganz reine Liebe" (S.66). Der heterosexuellen Geilheit Isobeths wird die religiöse Reinheit seiner Gefühle für den Mann David gegenübergestellt, denen er sich allerdings als von einem "Fluch gekrönt" - analog zu seiner Selbsteinschätzung des "Zwanges der Natur" (S.106) - ausgesetzt sieht:

Isobeth (spöttisch): Der Bube, dessen knabenhafte Locken  
 Du wild gestreichelt [...].  
 Jonathan: O Scham! Gefauchtes Wort! Gift des Erbärmlichen!  
 Saugst Du dir aus dem reichen Strudel Welt  
 Die *schlüpfrige* Gesinnung nur heraus? [...]  
 Wenn Einer war, der sieghaft Jugend ist, [...]  
 Darf dann der Arme, den ein Fluch gekrönt,  
 Vor seinen blauen Augen vorwärtsschleichen, -  
 Wenn ihn Gefühl, in einem Dom zu stehn,  
 Zur Erde niederzwingt, daß er anbete! (S.56f)

Selbst der David in Treue ergebene Joab diffamiert die Art von Jonathans Zuneigung als "krank", worauf eine Verteidigung durch David folgt, der Joab vorwirft, er wisse nichts von "Jugend" und "Liebe" (S.128). Schamlos wird die Schwäche Davids für den "Mädchenknaben" Jonathan von seinen Gegnern ausgenutzt, diesen als Lockmittel in Erwägung ziehend, um Davids Begeisterung auf seinen Geliebten zu lenken und so kampfunfähig zu machen.<sup>319</sup>

Báona: [...] Wie Kinder um ein Zuckerstück das Spiel  
 Vergessen, so flieht er die Pflicht, winkt ihm  
 Der süße Ruf des Einen, den er liebt. (S.176)

Die *Verbalisierung* bietet wiederholt Liebesbekundungen des Paares;<sup>320</sup> ebenfalls reden Dritte darüber, daß David und Jonathan sich "lieben".<sup>321</sup> Auch die Bezeichnung "Glück" (S.236), die

<sup>317</sup> Vgl. auch Davids Äußerung: "Aus jedem Ehbett stöhnt die Zukunft auf / Und ist der Wollust dunkle Begleitung" (S.145). In diesen Zusammenhang paßt auch die Negativzeichnung von Asuba, die in ihrer Eifersucht auch Michal gegen die Freundschaft aufzuhetzen versucht, indem sie darauf anspielt, daß David mit Jonathan zusammen sei anstatt zu seiner "Braut" Michal zu kommen (S.136f).

<sup>318</sup> "Wir reden nicht als Brüder, weil die Menschen / Das Brudersein vergaßen? Wir / Umzirken uns mit tastendem Gefühl / Und stemmen die gewohnten Formen kalt / Von Du zu Du - ? Und wir vergaßen sehr, / Was in uns menschlich ist?" (S.49).

<sup>319</sup> Vgl. die ähnliche Konstruktion in Schmidtbonns **Der Zorn des Achilles** (Kapitel 2.4.1).

<sup>320</sup> David bezeichnet Jonathan als "geliebten Bruder" (S.220) und "Geliebter" (S.236); vgl. auch Jonathans Ausspruch: "Daß Du Dein Leben mit mir trägst" (S.152).

<sup>321</sup> Hager: "Jonathan liebt dich", S.200; Saul zu Jonathan: "Weil Du ihn liebtest", S.210; auch Isobeth sagt, daß David Jonathan "liebt" (S.175).

häufig gegenseitig bestätigte Schönheit,<sup>322</sup> die Herz-Metaphorik (S.114, 151f) und die zahlreiche Begegnungen des Liebespaares durchziehende begeisterte "Du"-Anrede<sup>323</sup>, ebenso die Benennung "Bruder" (S.49, 152, 220) deuten auf die homoerotische Färbung. Daneben finden sich viele einschlägige Signalwörter: "Geheimnisse in unsren wirren Gefäßen" (S.94), "im Sternenwunder greife ich das Du!" (S.152); gerade in diesem Stück ist die Farbsymbolik "blau" wiederum auffällig.<sup>324</sup> Der Ausspruch "Ich habe das Gehöft des Du erschaut" korrespondiert mit altbekannten Bildern.<sup>325</sup> Daneben finden sich zum Teil eindeutig erotische Ausdrücke. Nicht nur ist die Rede von "Küssen" (S.65, 152) und "umarmen" (S.150), auch äußert Jonathan den Wunsch: "Laß mich bei Dir ruhen" (S.147); ebenso ist Davids Bemerkung "Ich lege mich an Deine schönen Glieder" (S.152) erotisch gefärbt. Daneben stehen diverse mit religiöser Symbolik und Naturmetaphorik durchsetzte Bilder, die zumindest assoziativ eine erotische Tendenz haben.<sup>326</sup> Demgegenüber ist keine *Visualisierung* von Erotik gestaltet, wobei allerdings ohnehin der Charakter als Lesedrama zu berücksichtigen ist.

Zarek rückt in seiner Dramatisierung des Stoffes die Liebesbeziehung zwischen Jonathan und David in den Vordergrund und reduziert demgegenüber das Verhältnis zwischen Michal und David auf ein Minimum. Die homoerotische Komponente wird nicht nur unmißverständlich, sondern erscheint als eindeutig positives Symbol der Sendung der Jugend. Allerdings schwingt in der Verteidigung der mannsmännlichen Liebe eine Betonung der Reinheit und eine Abwertung von Frauen mit; die Figur Jonathan bleibt zudem einigen stereotypen Charakterisierungen verhaftet (innere Zerrissenheit, Todessehnsucht, von einem "Zwang der Natur" verfolgt).

Das Stück hat augenscheinlich keine große Wirkung, so jedenfalls die Klage des Rezensenten in "Der Eigene" 1928, der als bemerkenswert aus homoerotischer Sicht folgendes bezeichnet:

"Hamlet und Horatio, Orest und Pylades, Carlos und Posa: all diesen großen Freundespaaren der Weltliteratur bleibt die gegenseitige Zuneigung ein Teil ihres Gefühls, es wird nicht richtunggebend, nicht entscheidend für ihre Lebensgestaltung. In Zareks 'David' geschieht es zum ersten Male im deutschen Sprachbezirk, daß in einem Drama die Liebe zweier Freunde treibende Kraft der Handlung wird. Sie ist nicht eine 'interessante' Nebenerscheinung oder ein pathologischer Fall, wie er in verschiedenen Bühnenwerken unserer Jüngsten zum Ausdruck kommt - sie wird zu einer den ganzen Menschen und sein Fühlen und Handeln bestimmenden Macht. In ihrem Erlebnis findet Jonathan, der lebensmüde Sprößling eines faulenden Geschlechtes, die Kraft zum Kampfe, an ihr wächst David vom wirklichkeitsfernen Träumer zum Volksgenossen. Und an der Leiche dessen, der

<sup>322</sup> Z.B. S.11, 26, 65f, 76, 150-152, 179.

<sup>323</sup> In bemerkenswerter Häufung bes. S.149-152.

<sup>324</sup> Jonathan: Dann hebt das Du uns aus der letzten Schwere / Den gipfelsteilen Weg ins ewige Blau. (S.149); "blaue Schönheit" (S.66); auch Davids Totenklage: "Und über mir - im Blauen - lebt ein Freund" (S.237).

<sup>325</sup> Vgl. **Die Freundin** und **Stürme**.

<sup>326</sup> "Wenn Du [...] aus den Tempeln Deiner Menschlichkeit / Die neuen Feuer blutvoll flammen läßt" (S.150); "die Ampeln Deiner Schönheit" (S.151); "Ich habe [...] von den heiligen Broten / Der lieben Worte eine Frucht gebrochen / Und vom Gesang der Demut fromm getrunken" (S.245); "Wie eine Blume ist er, deren Duft nur streichelt, / Wie eine Sonne, deren Kuß nur wärmt!" (S.65).

ihm der Inbegriff allen Seins war, wählt David nicht den ach so romantisch-schönen Freitod - er, der Hirte, nimmt ein Führertum auf sich, das ihm sein Volk zuträgt."<sup>327</sup>

Hervorgehoben wird insofern als Anspruch und positive Kritik aus homoerotischer Sicht: Erstens ist die Männerfreundschaft handlungstragend und nicht zusätzliche Episode, zweitens befähigt sie die Partner zu positivem Handeln, drittens fehlt das Selbstmordklischee. Erwähnt sei, daß der Rezensent behauptet, das Stück sei mit dem Kleistpreis ausgezeichnet worden, was jedoch nicht ganz stimmt. Zarek findet im Rahmen der Preisverleihung 1919 eine lobende Erwähnung, also vor der Entstehung des Werkes.<sup>328</sup>

Die Freundschaft zwischen Jonathan und David ist ebenfalls Thema einer Dramenskizze mit dem Titel **Saul** (1917) von Franz Jung.<sup>329</sup> Jonathan ist auch hier als "weiblich" und dazu muttergebunden (S.693) beschrieben, ansonsten jedoch charakterstärker als in Zareks Stück. Zu Michal hat er im übrigen eine fast inzestuöse Bindung (S.706f); Assoziationen mit Krankheit ergeben sich aus der Tatsache, daß Jonathans Sohn ein Krüppel ist. Auch hier sind es die "lichte Reinheit" und das Prophetentum der "Liebe" sowie die Brüderlichkeit, die die *Freundschaft* auszeichnen (S.695f). *Verbale* Deutlichkeit vermitteln Ausdrücke wie "Geliebter" und "Kuß" (S.693, 706); auf *visueller* Ebene ist eine Umarmung gestaltet (S.706). Die Totenklage Davids allerdings entbehrt der üblichen Betroffenheit.

### 3.2.6 NACKTE SCHÖNHEIT: Frühe Dramen Hans Henny Jahnn

Die Loslösung von konventioneller Sexualmoral findet ihre wohl radikalste Ausformulierung im Werk Hans Henny Jahnn. Das zeitgenössische Drama betrachtet er als Forum der Kritik an Sexualmoral sowie der positiven Einstellung zu einer freieren Sexualität:

"Mit bis dahin unbekannter Offenheit und Beharrlichkeit eröffnet er [der Dramatiker] die Diskussion über sexuelle Probleme. Um endlich diesen Leib, der er selbst ist, bejahen zu lernen. Er schämt sich keines Wortes und keiner Enthüllung. Er steht als Vorkämpfer für eine neue Moral [...]."<sup>330</sup>

In seiner Konzeption geht Jahnn von der Maxime aus, daß jede Form von Emotion und damit auch Sexualität eine Berechtigung habe und sich einer moralischen Wertung entziehe, solange sie ehrlich bleibe.<sup>331</sup>

<sup>327</sup> Der Eigene. 12.Jg. (1928). Heft 3, S.95.

<sup>328</sup> Vgl. Sembdner, S.9.

<sup>329</sup> Jung, Franz: Saul. In Otten, Karl (Hrsg.): Schrei und Bekenntnis. Das expressionistische Theater. Darmstadt-Berlin-Neuwied: Luchterhand 1959 (S.692-712). Erstveröffentlichung: Verlag Die Aktion Berlin 1917.

<sup>330</sup> Jahnn, Hans Henny: Glossen zum Schicksal gegenwärtiger Dichtkunst. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.944-955), S.954.

<sup>331</sup> Vgl. Jahnn, Hans Henny: Glosse zur syderischen Grundlage der Dichtkunst. In ders.: Dramen 1 (S.917-922), S.921f; ebenso "Das philosophische und symbolische Wort" (Auszüge in Jahnn: Dramen 1, S.1145-1149, darin besonders S.1146).

Als Leitmotiv zieht sich durch sein Werk die Darstellung von bürgerlicher Moral entgegenstehenden Varianten von Sexualität bzw. Verhaltensweisen: Inzest, sexuelle Beziehungen Minderjähriger untereinander und mit Erwachsenen, Sodomie, Promiskuität, uneheliche Schwangerschaften, sexuell motivierte Morde - und immer wieder männliche Homosexualität; das Motiv lesbischer Liebe fehlt auffallenderweise gänzlich. Jahn betont und verteidigt den natürlichen Anspruch von Sexualität und damit zusammenhängend den homosexuellen Gefühle:

"Meine Werke sind [...] alle etwas Naturwissenschaftliches - und voller Moral. [...] Der Geschlechtstrieb und das Zeugungswollen sind in der Natur nichts Übereinstimmendes. [...] Dabei wird die Durchschnittseinstellung der Menschen immer unfaßbarer. Wie ist es möglich, daß man die gleichgeschlechtliche Liebe verfolgt, da sie ein unablässiges, überhaupt nicht eindämmbares Phänomen ist, das die Tiere gleichermaßen erfaßt, das zur Experimentiervoraussetzung der Schöpfung gehört, ohne das sie viele ihrer kühnen Lösungen überhaupt nicht würde gefunden haben?"<sup>332</sup>

Synonym für Homosexualität ist ihm "Schönheit", etwa wenn er über das Unverständnis der Mehrheit gegenüber der Gestaltung von Gleichgeschlechtlichkeit in Kunstwerken reflektiert:

"Die Überzahl der dunklen Masse fühlt nicht homosexuell - das heißt, sie hat für nackte Schönheit keinen Sinn."<sup>333</sup>

Die Mehrzahl seiner frühen Dramen sind von dem dominierenden Faktor Sexualität geprägt: Thema von **Pastor Ephraim Magnus** (1916/17) sind Konflikte mit tabuisierter Sexualität, der in dem einen Fall - Jakob - in einem verzweifelten Lustmord endet, in dem anderen, dem inzestuösen Verhältnis der Geschwister Ephraim und Johanna in gegenseitiger Verstümmelung und Mord, um den Trieben zu entfliehen. Ein ähnliches Motiv weist **Der gestohlene Gott** (1923/24) auf: Ein von Seiten der Eltern unterdrückter Geschwisterinzest. **Die Krönung Richards III.** (1917-1920) und **Medea** (Prosafassung 1924; Versfassung 1925/26),<sup>334</sup> beide Varianten alter Stoffe der Dramenliteratur, legen den Akzent auf ein erotisch determiniertes Psychogramm der Handelnden.

Homosexualität fungiert in diesen Dramen vorrangig als utopische Alternative, als ein wichtiges, durchgehendes, jedoch den Handlungsverlauf nicht dominierendes Element. In **Ephraim Magnus** hat Homosexualität einen episodischen Charakter; in **Der gestohlene Gott** ist die Beziehung der Halbbrüder Leander und Leonard zwar handlungstragend, deren Funktion

<sup>332</sup> Brief an Werner Helwig vom 20.3.1946 in Jahn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Briefe. 2. Teil: 1941-1959. Hrsg. von Ulrich Bitz, Jan Bürger, Sandra Hiemer, Sebastian Schulin. Hamburg: Hoffmann und Campe 1994, S.296.

<sup>333</sup> Jahn, Hans Henny: Des Buches erstes und letztes Blatt. [Dramenfragment von 1915-17] In ders.: Dramen 1 (S.241-272), S.251.

<sup>334</sup> Die Untersuchungen folgen Jahn: Dramen 1 (Pastor Ephraim Magnus: S.5-182; Die Krönung Richards III.: S.273-479; Der gestohlene Gott: S.655-739; Medea Versfassung: S.763-850, Prosafassung: S.581-653).

**Pastor Ephraim Magnus** folgt nicht dem Erstdruck bei Fischer (1919), sondern der "Reinschrift auf Bütten" (bezüglich der homosexuellen Passagen ergeben sich hier allerdings keine Abweichungen); die übrigen Dramen folgen den jeweiligen Erstdrucken. Die Untersuchung der **Medea** folgt der der Uraufführung 1926 zugrunde liegenden Versfassung. Die Prosafassung wird stellenweise zu Vergleichszwecken herangezogen.

tritt jedoch gegenüber inzestuösen Bindung beider Männer zu ihrer Schwester Wendelin in den Hintergrund. In **Medea** ist der Bruderinzest zwischen den Söhnen Medeas als Handlung am Rande gestaltet.<sup>335</sup> Am deutlichsten ist Jahnns Konzeption von Homosexualität in **Richard III.**; die Thematik zieht sich leitmotivisch und in vielfältiger Weise durch das gesamte Stück.

Jahnn gestaltet eine Bandbreite von homosexuell bzw. homoerotisch gefärbten *Beziehungen*: Gegenseitige Liebe, gemeinsam ausgelebte Sexualität ohne emotionale Motivierung, einseitige Gefühle und sadistisch gefärbte Verhältnisse.

Vorherrschend ist die harmonische Liebe zweier Jungen zueinander: In **Richard III.** sind es die Brüder Prinz Richard und Eduard sowie die Pagen Euryalus<sup>336</sup> und Hassan, in **Der gestohlene Gott** die Halbbrüder Leander und Leonard, in **Medea** - eingeschränkt - die beiden Söhne Medeas, der ältere und der jüngere Knabe und gewissermaßen auch der ältere Knabe und sein Vater Jason, die sich gegenseitig lieben und diesen Gefühlen auch erotischen Ausdruck verleihen. Diese Konstellation entspricht Jahnns Ideal einer spiegelbildlichen Vervollkommnung in der Liebe zwischen Männern, das sich dementsprechend häufig im (Zwillings-)Bruderinzest manifestiert.<sup>337</sup> Vollkommen ist solche Vereinigung jedoch nur auf dem Höhepunkt der Liebesfähigkeit, die Jahnn im spätpubertären Alter ansiedelt,<sup>338</sup> ein Grund, weshalb in seinen frühen Dramen keine Liebesbeziehung zwischen erwachsenen Männern gestaltet ist. Die Auffassung der Naturnähe von Homosexualität zeigt sich etwa darin, daß Jahnn

---

<sup>335</sup> Bezüglich einer generellen homoerotischen Ästhetik des Stückes, die sich vor allem in der Deutung der Frau Medea als farbiger Außenseiterin zeigt, vgl. Kröhnke, Friedrich: Paolesinis "Medea" - Jahnns "Medea". In Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang (Hrsg.): Siegerner Hans-Henny Jahnn-Kolloquium: Homosexualität und Literatur. Essen: Die blaue Eule 1986 (S.90-101).

<sup>336</sup> Die Pagen sind eine Erfindung Jahnns. U.U. ist die Namenswahl eine Anspielung auf Heinrich von Veldekes mittelhochdeutsches Epos **Eneit**. Eurialus heißt dort ein trojanischer Krieger, der gemeinsam mit seinem Freund Nisus ein in tiefer Verbundenheit und Verschmelzung kämpfendes Männerpaar bildet, vgl. VV.180, 31ff; 182,10ff, 186,1ff. (Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Etmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart: Reclam 1986). Die Figur ist schon in der **Aeneis** Vergils vorgegeben, auch dort wird häufig die Schönheit betont; es ist bezüglich des Paares von "amor unus" die Rede (Vergil: Aeneis und die Vergil-Viten. Lateinisch-deutsch. In Zusammenarbeit mit Karl Bayer herausgegeben und übersetzt von Johannes Götte. O.O.: Ernst Heimersen 1958, IX, 182); insgesamt ergeben sich hier jedoch weniger homoerotische Konnotationen als in der mittelhochdeutschen Version, vor allem die unbedingte Verschmelzung und Notwendigkeit, gemeinsam mit dem Partner zu sterben, betreffend (vgl. Heinrich von Veldeke: Eneit, VV. 182, 11-19).

<sup>337</sup> Zum biographischen Hintergrund vgl. Wolffheim, Elsbeth: Hans Henny Jahnn. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt 1989, S.12.

<sup>338</sup> Jason in **Medea** gleicht im Aussehen seinen Söhnen: "[...] Einmal darf [Jason] nicht älter erscheinen als seine eigenen Söhne. Oder um die Wahrheit im Paradoxon zu sagen: Er muß eher jünger erscheinen als seine Kinder" (Brief an Jürgen Fehling. Zitiert nach Jahnn: Dramen 1, S.1208). Vgl. hierzu auch Wolffheim, S.43; Jahnn: Des Buches erstes und letztes Blatt, S.252f.

von der Darstellung der beiden Knaben in **Medea** fordert, in ihr müsse "etwas von der Selbstverständlichkeit eines Naturereignisses spürbar sein".<sup>339</sup>

Vor allem in **Richard III.** haben die beiden Paare eine eindeutig positive Funktion: Sie sind die einzigen Figuren des Stücks, die sich ehrliche Liebe entgegenbringen und durch diese motiviert bis zum gemeinsamen Tod füreinander kämpfen. Die Pagen Hassan und Euryalus sind Blutsbrüder: "wir [mischten] uns unser rotes Blut in unsern Leibern" (S.298). Hassan äußert deutliche erotische Wünsche und setzt kompromißlos alles für deren Erfüllung ein:

Hassan: [...] (Er packt Euryalus, hebt ihn in seine Arme) Wollen wir fortlaufen und uns in einer Höhle verbergen? - Ich möchte einmal matt an Dir werden. Alles Blut möchte ich verschütten, dieses Gefühls wegen. (S.296)

Die Beziehung der Prinzen Eduard und Richard, bei Shakespeare bereits vorgebildet,<sup>340</sup> ist gekennzeichnet durch den stärkenden Effekt ihrer Liebe zueinander. Jahnn beschreibt in seinem Tagebuch deren Liebe zueinander als harmonischen Zusammenklang:

"Ich habe dieser Tage an die beiden Söhne irgend eines englischen Königs gedacht, deren Blut so laut und wogend zu einander ging, daß sie es nicht ertragen konnten, wenn sie des Nachts ihre Lippen nicht auf einander preßten. Ich glaube, daß sie nie etwas anderes als diese knabenhafte Glut gefühlt haben, die so jung und schön wie Tau in einer Blume war. Sie haben es an sich nicht gefühlt, als man ihnen die Freiheit nahm und ihnen ein Bettzimmer im Tower gab. Es ist die glücklichste Zeit ihres Lebens gewesen, die mit nichts anderem ausgefüllt war als mit ihrem gegenseitigen Sein. Da war das weite Bett [...], in das sie sich legten, um die Arme um einander zu schlingen und diese wundervolle rote, schwer duftende Blume, die ihre Lippen war."<sup>341</sup>

Ohne die körperliche Nähe seines Bruders verspürt Richard Angst:

Richard: [...] Nur wenn ich Deine Lippen auf den meinen fühle, vermag ich im Dunkeln einzuschlafen.

[...]

Eduard: Ich werde Deine Hand nicht lassen, ich werde Deinen Leib umschlingen, Dich an mich pressen - dann wirst Du ruhig sein und nicht fürchten.

[...]

Richard (klammert sich an ihn): Lieber Bruder, lieber Bruder, wenn es doch nicht solche Nächte gäbe! [...] ich sehe Dich nicht des Nachts. Daher die Angst.

Eduard: Du fühlst mich an der Wärme, die Dir nahe ist. (S.300)

Hassan und Eduard sind die dominierenden Partner: Hassan kämpft gegen die blutdürstigen Machenschaften der Königin Elisabeth, die sich zum Ziel gesetzt hat, Euryalus töten zu lassen, um ihn zu verspeisen. Hassans Widerstand ist durch seine Liebe zu Euryalus motiviert: Er plant den Mordanschlag auf Elisabeth "um unserer Liebe willen" (S.298). Richard ist der Schwächere,

<sup>339</sup> Brief an Jürgen Fehling 9.2.1926. Zitiert nach: Jahnn: Dramen 1, S.1208.

<sup>340</sup> Shakespeare, William: König Richard der Dritte. In ders.: Sämtliche Werke. 1.Band: Historien. Hrsg. von Anselm Schlösser. Berlin: Aufbau 1956 (S.719-816). Tyrell berichtet vom Mord an den Prinzen: "So [...] sich einander gürtend / Mit den unschuld'gen Alabasterarmen: / Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen, / Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten" (S.787); Elisabeth charakterisiert die Prinzen als "zwei zarte Bettgenossen" (S.798).

<sup>341</sup> Jahnn: Tagebücher. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Frühe Schriften. Deutsche Jugend. Norwegisches Exil. Hrsg. von Ulrich Bitz unter Mitarbeit von Jan Bürger und Sebastian Schulin. Hamburg: Hoffmann & Campe 1993 (S.45-588), S.452.

der sich in Notsituationen an seinen Bruder "klammert" (S.340); Eduard übernimmt die Rolle des Beschützers. Diese Haltung basiert wie die Hassans auf seiner Liebe: "Ich lasse niemals von Dir, auch im Tode nicht, weil ich dich liebe." (S.300).<sup>342</sup> Kurz vor ihrem Tod, als sie zum letzten Mal gemeinsam im Bett liegen, empfängt auch Eduard Trost aus der Nähe Richards:

Eduard: Wir müssen sterben, Richard, oh, beiß Deine Hände ineinander fest und laß sie meinen Leib umschließen!

Mir war, als tönte eine Glocke: Tod - und ich ward eisig und voll Wissen wie ein Gott.

Mir war, als tönte abermals die Glocke: Tod - und ich ward klein und dumm, voll Liebe nur zu Dir, und mußte weinen. (S.468)

Sowohl in **Der gestohlene Gott** als auch in **Medea** sind die Freundschaften zwar von gegenseitiger Emotion getragen, zeigen jedoch nicht die Radikalität der Prinzen und Pagen des vorangehenden Dramas. Sie sind weniger harmonisch und gleichgewichtig, erscheinen zusätzlich durch das Begehren von Frauen relativiert.

Der Geschlechtsverkehr der beiden Knaben in **Medea** ist lediglich Ersatzhandlung für den älteren Knaben, weil ihm in seinem Vater Jason ein erfolgreicher Rivale um seine Braut Kreusa erwachsen ist. Nach der Begegnung mit Kreusa erlischt die Lust, des Bruders "Genosse heiliger Bettstatt" zu werden - wie es vorher (S.775) ausgemacht war:

Der ältere Knabe: [...] Vielleicht auch reif ich ihm [dem jüngeren Knaben] zum Feind,  
dem er die Seele nicht entblößt. Und schaudernd  
müßt ich lächeln, fügte es sich so,  
weil's mich Wortbrüchigen befreit, sein Bettgenöß, der doch nur lügt und giftet  
mit Überwinden als Beleidiger zu sein.  
[...] wählen muß ich. [...]  
In meines Bruders schlanken Gliedern fänd ich  
das Weib nur. (S.794)<sup>343</sup>

Diese Unvereinbarkeit wird jedoch im weiteren Verlauf durch die Sehnsucht eines Ideals der Pansexualität überwunden: "O könnt ich [...] vereinen Geilheit und Erlösung und Tier und Mensch und Mann und Weib und was mich sonst erregt!" (S.800).<sup>344</sup>

In **Der gestohlene Gott** erscheint das Verhältnis zwischen Leander und Leonard nur als Vorstufe zu dem heterosexuellen Geschwisterinzest mit Wendelin, der im Verlauf des Stücks vorrangig wird; scheinbar ist allerdings auch hier intimer Verkehr ein Bestandteil der Freundschaft.<sup>345</sup> Hervorgekehrt ist der symbiotische Charakter der Partner, der sich in verwechselbarer äußerer Ähnlichkeit und Seelenverwandschaft äußert, zudem wird eine Gottähnlichkeit assoziiert:

Frau Sebald: [...] sie [sind] aus einerlei Stoff [...].

<sup>342</sup> Umgekehrt stärkt auch Eduard die Liebe Richards. Er ahnt ihren bevorstehenden Tod und versucht, ihm gefaßt entgegenzusehen: "Es war ein Kampf in mir, tief unter meiner Haut, ich mußte weinen, mußte zu Dir und Dich küssen - und jetzt, jetzt kann ich dieses ruhig sprechen" (S.461).

<sup>343</sup> Deutlicher ausgedrückt ist dies in der Prosafassung in den Worten des Älteren Knaben: "Daß meine Geilheit auch an Dir sich stillen können muß, wollen alle Götter mir beweisen. [...] Ruhelos bin ich, weil ich zeugen kann dem Hengst gleich und Du kein Weib" (S.626f).

<sup>344</sup> Das Ideal von Pansexualität ist z.B. auch in der Figur Hassans gestaltet, der in sich sodomitische und homosexuelle Neigungen vereinigt (vgl. S.292-294).

<sup>345</sup> Leonhard spricht davon, daß er seine "Lust" mit Leander "geteilt" habe (S.722).

Sebald: Und aus einerlei Geist. Das erscheint mir wunderbar [...]. Ich verspüre plötzlich eine Kraft, wie die ersten Menschen sie gefühlt haben müssen, die mit Gott zu verkehren wußten. (S.663)

Körperliche Zuneigung ist selbstverständlicher Ausdruck der Freundschaft, auch in den Augen der Mutter, die hierin zutreffend weniger Erkennen des Bruders als erotische Motivation vermutet:

Sebald: Sind denn sie sich niemals um den Hals gefallen, sich erkennend, der Bruder den Bruder?

Frau Sebald: Sie sind sich gewiß schon um den Hals gefallen, sich erkennend - nicht aber ihre Verwandtschaft.

[...] Sie [...] lieben [sich sehr], aus keinem anderen Grunde als dem, daß sie die Zeit des Rausches an eigener und nah verwandter Schönheit ernten. Ich ertrage es ohne Mühe, daß sie sich lieben - und fände es vielleicht auch widersinnig, wenn nicht sie sich liebten.

[...] Es ist mir nicht zuwider, berührten ihre Münder sich. (S.664)<sup>346</sup>

Allerdings erscheint die Symbiose desillusioniert, Leonhard begreift, daß sie doch nicht ganz eins sind (vgl. S.704); auch seine Liebeserklärung spielt konjunktivisch mit einem verlorenen Traum:

Leonhard: [...] Könnte ich dich wärmen, dir etwas von deiner mageren Schönheit fortküssen! (S.703)<sup>347</sup>

Angedeutet findet sich die Konstellation des Geschwisterinzestes auch in **Ephraim Magnus** in der Beziehung zwischen Ephraim, Jakob und Johanna:

Jakob: [...] Ihr seid noch immer meine Geliebten. [...] Solange die Schwester die Lippen leiht und ein Bruder als Kissen dient, solange soll man nicht sagen, daß man verlassen sei. [...] Ihr aber laßt Euch die Gebärden meiner Worte und meines Leibes gefallen. (S.79)

In **Ephraim Magnus** ist zudem ein Verhältnis zwischen zwei halbwüchsigen Schülern dargestellt, das aus purem körperlichen Begehren motiviert ist und zu hemmungslosem Ausleben von Sexualität führt:

Ernst: [...] (Er stürzt sich auf [Walter], reißt ihn zu Boden; doch überwältigt ihn der, zwingt ihm den Mund auf, piet hinein, lacht noch mehr.)

Walter: Du wirst hinunterschlucken, oder ich verprügele Dich. So! (Er läßt von ihm,; beide stehen auf. Ernst weint.) Du mußt nicht weinen. Pie mich auch naß! Ich halte still. Ich will trinken, wie ich Dich zwang. Du mußt nicht denken, daß es ekel sei. [...] (Er kniet vor dem Kameraden, öffnet ihm die Hose, nimmt seinen Mund, trinkt. Jener lächelt, streichelt seinen Kopf.)

Ernst: Es ist angenehm, wenn Du saugst.

Walter: Darf ich auch beißen?

Ernst: Ein wenig, aber nicht so sehr, daß es blutet.

Walter: (wirft sich in die Knie zurück.) Dieses war schön, wir wollen es häufiger so machen. (S.177f)

<sup>346</sup> Allerdings ist diese "Toleranz" von Frau Sebald dadurch motiviert, daß sie in ihrer inzestuösen Liebe sich von dem Mann Leonhard nicht bedroht sieht und nur Leanders Leidenschaften für eine Frau fürchtet.

<sup>347</sup> Leonhard verhält sich zwar auf Leander fixiert und zuweilen unterwürfig, erweist sich jedoch auch als der Stärkere der beiden.



Das Verhältnis der beiden Jugendlichen ist das einzige des Stückes, das bei allen brutal erscheinenden Tendenzen unbelastet von destruktiven Auswüchsen ist und letztlich zu gemeinsamer Befriedigung der Lust führt.

Neben diesen Formen gegenseitiger Beziehungen ist in geringerem Maße auch einseitiges Begehren gestaltet. Sowohl Richard III. als auch Jakob in **Ephraim Magnus** zeigen als einzigem Menschen einem halbwüchsigen Jungen gegenüber liebevolle Gefühle, die weder deutlich erwidert noch abgelehnt werden, ähnliches gilt für Ephraims Empfindungen gegenüber Ernst und Walter (S.168). Für Richard ist es sein Knabe, der für ihn in verzweifelten Situationen Hilfe bedeutet:

Richard: [...] ich kann in mir nicht glücklich werden. - Wer aber hilft mir?! (Er schlägt an eine Glocke. Sein Knabe kommt.)  
 [...] Du mußt heute Nacht zu mir ins Bette kriechen und mich wärmen. Ich fürchte mich. (S.334)

Eine spätere Szene zeigt darüberhinaus Richards emotionale Betroffenheit, indem er dem Knaben gegenüber - anlässlich dessen Lautenspiels vor ihm - liebevolle Gefühle ausdrückt:

Richard: [...] Ich habe nachgedacht und gefunden, daß Du der einzige bist, den ich noch liebe [...]. Ich möchte einmal weinen. [...] leih mir Deinen Schoß, daß ich meine Tränen hineinschütten kann. Du junges Fleisch, erbarm Dich meiner!  
 Der Knabe: Mein fürstlicher Herr - es ehrt mich, daß Ihr Wohlgefallen an mir habt.  
 Richard [...]: Mein Knabe ist so schüchtern. Er würde sich schämen, müßte er sich mir nackt zeigen.  
 [...] Wie ich Dich liebe. [...] Mein Leben schäumt noch warm und grenzenlos - und bin doch morgen tot. (Er setzt sich fassungslos)  
 [...] (Der Knabe spielt [...]. Richard erhebt sich, tritt zu ihm, hält nicht an sich, wirft sich vor ihm nieder und weint fassungslos. [...]) (S.398f)

Der Knabe ist auch der einzige, den Richard nicht ermorden bzw. foltern oder verhaften läßt.

Eine ähnliche Funktion erfüllt in **Ephraim Magnus** für Jakob der halbwüchsige Paul:

Jakob: [...] Es war große Lust in mir, Deinen nackten Leib zu sehen, während Du Dich zum Baden anschicken würdest. (S.29)

Weitergehende Sehnsüchte Jakobs werden jedoch nur geträumt:

Paul: (kommt, wirft sich vor Jakob nieder, weint.)  
 Jakob: Nicht weinen, nicht den Kopf vergraben -  
 [...] Ich bin so [...] sicher und froh, daß Paul vor mir liegt. Ich kann lachen. Nur eines wünschte ich, seine Geliebte zu sein. (S.63)<sup>348</sup>

Jakobs Beziehung zu Paul, ebenso wie die zu Ephraim, ist die einzige, die nicht - im Gegensatz zu seinen Verhältnissen mit Frauen - in Gewalttätigkeiten wie Vergewaltigung oder Lustmord mit Aufschneiden des Leibes endet. Die Beziehung Jakobs und Ephraims ist zwar von sado-masochistischen Tendenzen geprägt, die jedoch ein Zeichen der Nähe sind:<sup>349</sup>

<sup>348</sup> Entsprechend seine Phantasien: "Ich müßte es doch sagen können, [...] daß ich noch diesen Abend mich toll auf den Boden werfen werde, ihn zu küssen [...]. Daß ich so trunken bin, daß ich Knaben und Mädchen küssen möchte [...]." (S.26).

<sup>349</sup> Zu Jahnns Auffassung der erotischen Metapher "Wunde" vgl. Maurenbrecher, Manfred: Gewalt und Hingabe. Körperzustände in Hans Henny Jahnns Texten. In Hans-Henny-

Jakob: [...] Hast Du [Ephraim] nicht mit einem Riemen oft auf meinen nackten Leib geschlagen? - Schrie ich? Hast Du mir nicht mit einem Taschenmesser manch tiefe Wunde gestochen? (S.48)

Destruktive Elemente sind zuweilen als erotisch motivierte Gewalt gestaltet, die in Jahnns Sichtweise Ausdruck einer dem Instinkt nahestehenden ehrlichen Emotionalität ist.<sup>350</sup> So definiert Buckingham in **Richard III.** dem Objekt seiner Begierde, dem Spion Ham, gegenüber sadomasochistische Praktiken als Teil und Beweis der Liebe:

Ham: Ich kann nicht anders sagen, als daß ich mich geprügelt fühle.

Buckingham: Selbst dies kann treffen, daß man seinen Freund abstrafte mit Schlägen, doch zum Beweis, daß es nicht anders war zu bemessen als die Wunde, die sich Männer schneiden zu den Quellen ihres Bluts, um diesen Saft zum ewigen Verbündnis in ihren Leibern zu vermischen, folgt solcher Handlung gleich das Zeichen heißer Liebe nach. (Er küßt ihn.) (S.427)

Der Kampf der beiden steigert sich - durch Alkohol angeheizt - zum Würfelspiel um den Körper des anderen. Buckingham läßt sich durch seine Gefühle täuschen und fällt auf den Spion herein. Ham hat bereits alles verspielt; Buckingham verliert das Maß und entäußert sein gesamtes Vermögen, um Ham nackt zu sehen:

Ham: [...] Das einzige, das ich noch zu verwetten habe, ist mein Hemd, und daran, denk ich, ist Euch nicht gelegen.

Buckingham: Daran ist mir gelegen! Mein ganzes Vermögen setz ich ein, mir Möglichkeit zu schaffen, daß Ihr vor meinen Augen Euch entkleiden müßt. (S.422)

Die Forderung nach bedingungsloser Auslieferung schlägt in Aggression um: Den widerstrebenden Ham will er schließlich "entmannen" (S.423), "prügeln" und "zum Weib machen" (S.426). Buckinghams Verhängnis scheint, daß er Liebe mißversteht, indem er Machtmittel zur Erreichung seines Zieles einsetzt und Ham zu einer Freundschaft zwingen will:

Buckingham: Man muß Dich zähmen wie die Dirnen. Sie kratzen auch in ihren jungen Tagen, wenn sie den Hengtritt noch nicht kosteten. (Er läßt ihn.)

Ham: Du hast mir fast den Bauch zerquetscht [...].

Buckingham: Ja sieh, so kann es kommen, wenn Du Dich meinem Willen nicht fügst.

Ham: Bin ich Dein Sklave denn?

Buckingham: Nein doch, mein Freund. Jedoch in manchem [...] ist beider Schicksal ziemlich ähnlich. Ein Unterschied allein ist wesentlich: wozu den einen man mit Prügeln zwingt, zieht diesen eigener Liebe Trieb. (S.427)<sup>351</sup>

---

Jahnns-Woche 27. bis 30. Mai 1980. (=Kasseler Hochschulwoche 5). Eine Dokumentation. Hrsg. von Bernd Goldmann u.a.. Kassel: Johannes Stauda 1981 (S.35-62).

<sup>350</sup> "Was ist der belanglose Fehl, den irgend eine ungewußte Sinnlichkeit in den tausend erotischen Gewalttätigkeiten ausbrütet gegen die Schuld, die der Staat durch seine Existenz begeht, diese Maschine, die mit jedem Gesetz an Tausenden zum Verbrecher wird, weil er ihr Sein vergewaltigt?" (Jahnns: Des Buches erstes und letztes Blatt, S.268).

<sup>351</sup> Zum Verständnis Jahnns, daß eine Herr-Sklave-Beziehung eine radikale Befreiung der Partner möglich mache vgl. auch seine Deutung der Beziehung zwischen Perrudja und Hein (Jahnns: Perrudja, bes. S.431f).

Im Kontext der Stücke haben die meisten homosexuellen Beziehungen eine positive Bedeutung, sind im Gegensatz zu den heterosexuellen nicht wahllos und destruktiv,<sup>352</sup> sondern liebevoll und ehrlich. In **Richard III.** wirkt ausgelebte Heterosexualität gegenüber den monogamen homosexuellen Beziehungen als bloßes Machtspiel um das Objekt der Begierde (vgl. S.290). Dementsprechend beschimpft Hassan sie als "Hurenböcke" (S.290), ihr wahlloses Sexualverhalten als "tatenlose Geilheit" (S.292). Demgegenüber erscheinen homoerotische Beziehungen zuweilen in einem unwirklichen, fast religiösen Licht.<sup>353</sup>

Die positive Funktion körperlich ausgelebter Beziehungen - Jahnns Ideal entsprechend<sup>354</sup> - schlägt sich in der *Visualisierung* nieder: Die Handlungen haben zuweilen pornographischen Charakter, am deutlichsten in **Ephraim Magnus** in Form von Oralverkehr und gegenseitigem "anpieen". Gerade in der Gestaltung einer in der Auffassung des breiten Publikums mit Ekel besetzten Sexualpraktik ist die Provokation dieser Szene radikal. Konkrete Körperlichkeit ist auch in Form von Küssen der Füße zwischen Jakob und Paul (S.31) gestaltet. Solche Extreme sind in Jahnns anderen Dramen nicht in dem Maße vorhanden, häufig sind jedoch Küsse und Umarmungen als körperlicher Ausdruck von Liebe und erotischem Begehren gestaltet.<sup>355</sup> In Entwürfen für **Richard III.** hat Jahnns zusätzlich eine Szene zwischen Hassan und Euryalus vorgesehen, in der sie gemeinsam onanieren.<sup>356</sup>

Unmißverständlich ist zudem die *verbale Ebene*, indem in allen Stücken zwischen den Partnern Liebeserklärungen geäußert bzw. die Beziehungen an anderer Stelle als Liebesbeziehungen bezeichnet sind.<sup>357</sup> Darüberhinaus ist die erotische Komponente auf sprachlicher Ebene

<sup>352</sup> Die einzige Ausnahme ist der heterosexuelle Geschwisterinzest in **Der gestohlene Gott**.

<sup>353</sup> Der eine Knabe ist dem anderen "Genosse heiliger Bettstatt" (**Medea**, S.775); den Mörder Gurney fallen angesichts der Liebe der beiden Prinzen zueinander Gewissensbisse an: "Mir rinnt der Angstschweiß von der Stirn. Dies sind nicht Dinge dieser Welt" (**Richard III.**, S.471).

<sup>354</sup> "Vielleicht kann man sagen, daß [die Liebe] die Sehnsucht nach Berührung mit irgend einem Wesen ist. [...] Es kommt auf das Hochzeitsfest an, auf die Vereinigung." (Brief an Arthur Harms vom 21.09.1915. Zitiert nach Jahnns: Dramen 1, S.1020). Der Begriff "Hochzeit" ist bei Jahnns nicht in der gängigen Definition der Eheschließung, sondern als Ausdruck körperlicher Vereinigung zu verstehen, unabhängig vom Geschlecht der Partner (vgl. Wolffheim, S.27).

<sup>355</sup> **Richard III.**: Hassan-Euryalus (S.295), Buckingham-Ham (S.427), Eduard-Richard (S.470), Hassan "hebt" Euryalus "in seine Arme" (S.296); in **Der gestohlene Gott** findet nur eine Umarmung statt (S.716).

<sup>356</sup> Vgl. Hans-Henny-Jahnns-Woche, S.195f.

<sup>357</sup> Beispiele: **Richard III.**: Eduard zu Richard "weil ich dich liebe" (S.300); Hassan zu Euryalus "um unserer Liebe willen" (S.298), Richard zu dem Knaben "wie ich dich liebe" (S.399), Buckingham zu Ham "meiner Liebe zu Euch" (S.422); **Der gestohlene Gott**: Leonard zu Leander "solange ich dich liebe" (S.683), "ich liebe dich" (703), Leander zu Leonard (S.704), Leonard über Leander "Ich liebe ihn" (S.681); **Medea**: Älterer Knabe zu Jüngerem "Ich liebe dich" (S.774), Jüngerer zu Älterem Knaben "wenn du mich nur liebst" (S.819), Älterer Knabe über Jason "Er liebt mich" (S.767).

deutlich, indem von Küssen, Umarmungen und dem gemeinsamen Teilen des Bettes die Rede ist.<sup>358</sup> Hassans Rede gegenüber den anderen Pagen zeugt von Unbefangenheit:

Hassan: Der Prinz von Wales und Richard, Herzog von York, schlafen in einem Bett gemeinsam, sind beide an der Zeit, reif zu sein, sind beide bar von Dirnen. Könnt Ihr Euch denken, was sie treiben? (S.292)

Die positive Auffassung ausgelebter Emotionalität, die zu vorbildlichen, unterdrückte Gefühle hingegen zu negativen Handlungen führt, erweist sich in den *Charakterisierungen*: In **Richard III.** löst die Liebe der Prinzen Mitgefühl mit dem gefangenen, mißhandelten und von der Königin kastrierten Pagen Paris aus (S.461). Diese Haltung bewirkt, daß Paris sie an ihrem Bett bewacht und versucht, sie gegen ihre Mörder zu beschützen (S.468). Das Motiv der Mitmenschlichkeit zeigt sich auch bei Hassan, der als einziger Page versucht, dem Sadismus der Königin Widerstand zu leisten, die positive Leitbildfunktion, die er gegenüber den anderen opportunistischen Sklaven innehat, bestätigend (vgl. S.297).

Das Selbstverständnis enthält sowohl intentionelle als auch existentielle Elemente: Hassan drückt das Außenseitertum Homosexueller als ein intentionelles aus, indem er die Freiwilligkeit der Entscheidung, mit Männern statt mit Frauen zu schlafen, hervorhebt ("Meine Gefühle sind bis jetzt ohne Frauen reich genug", S.292). Betont wird die freie Wahl der Liebe zu Männern, die sich nicht durch ein Nicht-anders-Können rechtfertigt, sondern durch ein Nicht-anders-Wollen. Demgegenüber ist Richard III. seinen Neigungen ausgeliefert.<sup>359</sup> Das Leiden an der Gewalt unerfüllten homosexuellen Begehrens<sup>360</sup> drückt sich in destruktiven Tendenzen aus, die jedoch - da durch Emotionalität motiviert - nicht das Ausmaß wie seine übrigen Handlungen zeigen. Für ihn ist Homosexualität wie alles generell mit sadistischen und todessüchtigen Gelüsten versetzt, auch in ihrer idealen Form zwischen Halbwüchsigen:

Richard: [...] Damit beginnen Männer, wenn sie Knaben sind, daß sie sich heimlich lieben mit schäumend rotem Blut, und mit den Bildern süßen Blutvergießens sich zur Verzweiflung stacheln. - Oh, beieinander liegen, sich den Leib aufreißen und bei dem Plätschern warmen Blutes sterben! (S.442f)

Die Vorstellung von Körperlichkeit mit seinem Knaben weckt in ihm kannibalische Gelüste:

Richard: [...] Kann sein, wenn ich auf Deinen Schenkeln ruhe, daß mich die Töne Deines Bluts zu einem Raubtier machen, und werd ich das, glaub nicht, daß Deine Jugend Gnade vor mir findet. Und wärest Du unreif, meine Zähne müßten doch in Deinen Eingeweiden schwelgen. (S.398)

<sup>358</sup> **Richard III.:** Richard zu Eduard: "wenn ich Deine Lippen auf meinen fühle", "Ich werde Deinen Leib umschlingen" (S.300), "küsse mich" (S.468); **Medea:** Älterer Knabe zu Jüngerem "Genosse heiliger Bettstatt" (S.775), vgl auch die Erzählung Medeas über Liebesvereinigung der Söhne (S.845). In der Prosafassung der **Medea** (1924) ist die Sprache weit mehr sexualisiert, z.B.: "Kühl mich mit Küssen" (S.627), vgl. auch die erste Szene der Knaben (bes. S.589f).

<sup>359</sup> Jahnn begreift Richard III. ausdrücklich als bisexuell: "Er liebte unsäglich leidenschaftlich, aber er wußte kaum, ob Mann oder Weib" (Jahnn, Hans Henny: Das Konterfei des Dritten Richard. In ders.: Dramen 1 (S.907-910), S.909.

<sup>360</sup> Hierin Burggrafs Karl von Anjou und Zareks Saul ähnlich, vgl. Kapitel 3.2.2., 3.2.5.

Motiviert ist dies durch unerfülltes Begehren: "Saul warf den Speiß nach David, weil seine Seele düster war und jener Knabe eine rote, üppige Fackel, die nicht ihm brannte" (S.398).<sup>361</sup>

Bezeichnenderweise lassen ihn seine Emotionen für die Prinzen, die er für "Auserwählte" (S.349, 353) hält, beinahe vor dem Mord zurückschrecken:

Richard: [...] Kann man sich nicht für junge Knaben opfern? [...] Ich habe kein anderes Gefühl zu diesen Knaben als Rausch am Anschauen ihrer Üppigkeit. (S.361)

Der Mord an den Prinzen ist der einzige, den er bereut (S.471-475) und den er von einer Schicksalsfügung abhängig macht: "Wenn Gott den Prinzen das Leben schirmen will, würde ich sie nicht töten können" (S.353). Jahnn faßt diese Tat als einziges wirkliches Verbrechen Richards auf.<sup>362</sup> Dahingehend ist wohl auch die Äußerung Richards "Nur solche schlug ich tot, die ich nicht liebte" (S.443) zu verstehen. Für die Prinzen hat er Gefühle und erst im Verstoß gegen diese liegt sein eigentliches Vergehen.

In **Richard III.** sind nur Figuren mit homosexuellen Tendenzen liebesfähig; Ausnahmen bleiben Buckingham und die Titelfigur. Bei beiden erzeugen aber gerade unausgelebte Gefühle Destruktivität.

Für Jakob in **Ephraim Magnus** erscheint der Traum von der homoerotischen Idylle als Sehnsucht nach der verlorenen Kindheit:

Jakob: Es will mir scheinen, als wüßte ich, daß alle einmal als Kind oder halbreif geträumt hätten, wie unser Leben sein müsse und sich erfüllen. In jener Zeit nach unsern ersten geheimen Freuden meine ich, zu der es uns gefiel vielleicht auf die runde Weiche irgend welcher Knabenschenkel unsre Hände oder gar den Kopf zu betten. [...] er, der Freund, trug bloße Füße, als ich so träumte, und meine Lippen hatten Lust, sich still und weich auf diesen Füßen auszuruhen. [...] Doch dieses gilt: Er glitt von mir ab im Leben. (S.20)

In **Medea** haben die Knaben zusätzlich dadurch eine positive Funktion, daß sie Bastarde sind;<sup>363</sup> Leander und Leonhard in **Der gestohlene Gott** zeichnen sich durch ihre exzeptionelle Schönheit,<sup>364</sup> Bildung und Außenseiterstellung aus; Leonhard ist zudem als Organist künstlerisch tätig. Beide zeigen eine enge Mutterbindung, Leonhard opponiert zusätzlich gegen

---

<sup>361</sup> Ebenso ist ein Lustmord Richards aus Ablehnung motiviert: "Sein Auge war ein Abgrund wie ein Meer [...]. Da fiel mir's ein, weshalb sollt ich's nicht dürfen? Ich wollte nicht bei ihm schlafen, so war das Ziel der Liebe nicht, doch beißen hätte ich mögen, wonniglich. Ich trat zu ihm, er sah mich kalt und höhnisch an; er ward noch schöner, doch sein Auge schloß sich zu. Da zwang es mich zu unerhörter Lust, ich nahm den Dolch vom Gürtel und klaffte ihm den Leib auf" (S.443). Richards Mord vermittelt eine negative Wirkung, insbesondere, da er aus uneingestandenem Sehnsüchten resultiert.

<sup>362</sup> "[Er sollte] schön für den Wissenden [sein], wie er war, abstoßend dem Trägen nur; 'der beste König, der je England regiert', dessen Ruhm eingegangen wäre in alle Geschichtsbücher der Erde - wenn nicht vorm Eingang zur Normannischen Kapelle des Towers tief vergraben zwei Kinder durch ihn bestattet worden wären." (Jahnn, Hans Henny: Zur Medea. In ders.: Dramen 1 (S.899-902), S.900; vgl. auch Jahnn: Das Konterfei des Dritten Richard, S.909.

<sup>363</sup> Vgl. Jahnn, Hans Henny: Medea [Aufsatz]. In ders.: Dramen 1 (S.956f), S.956.

<sup>364</sup> Diese nimmt allerdings mit dem Grad des Alterns und der ausgestandenen Nöte ab; der Tod dient in Jahnn's Auffassung u.a. dazu, den Alterungsprozeß zu beenden.

seinen Vater. Leonhard stellt Leander in gewisser Weise über sich, empfindet seine Schönheit gegenüber der "unirdischen" Leanders (S.702) als minderwertiger:

Leonhard: [...] Du bist nicht ich. Weiß Gott, ich bin nicht du. Ich erfahre es. Du bist der Bleiche, der tausendmal Schöner, tausendmal Gütiger. Du bist der Gott und ich der verzerrte, ungläubige Schatten. (S.704)

Andeutungsweise wird in Jahnns frühen Stücken *Diskriminierung* auf verschiedenen Ebenen problematisiert. Hassan erzählt von homosexuellen Handlungen und wird daraufhin von den übrigen Pagen als "Teufelsknecht" und "stinkendes Schwein" (S.292) beschimpft, Euryalus als sein "Lustbube" diffamiert (S.294). Die Verteidigung der Homosexualität geht allerdings einher mit einer latenten Frauenfeindlichkeit. In der Verteidigungsrede Hassans gegen den Spott der anderen Pagen erscheinen Frauen als unrein und mit Geschlechtskrankheiten behaftet (vgl. S.292).<sup>365</sup> Auch heterosexuelle Promiskuität wird von Hassan angegriffen ("Ein Weib, das jeder nutzt, benützen, ist häßlich", S.290); zudem fehlen dem Stück positiv gezeichnete Frauengestalten.<sup>366</sup>

Auf der moralischen Ebene bewegt sich in **Der gestohlene Gott** die Verteidigung Leonards seiner Liebe zu Leander, der sich über Vorurteile hinwegsetzt:

Leonard: Getrennt bin ich von ihm und nur geeint durch Liebe. Und heißt das Schuld, dann mag es sich so nennen. (S.682)

Auch in **Medea** erwidert der Knabenführer dem älteren Knaben auf dessen zögerliches Verhalten, das Versprechen gegen seinen Bruder nicht einhalten zu wollen: "unfaßbar dein Wähnen, daß die Liebe zu dem jungen Bruder nicht neben Lust am Weib bestehen könne" (S.794), damit die Selbstverständlichkeit eines Nebeneinanders von Homo- und Heterosexualität ausdrückend.

In **Ephraim Magnus** greift Jakob die Strafgesetzbücher an - auf Päderastie mit beiden Geschlechtern bezogen - und problematisiert die juristische Ebene:

Jakob: Weshalb aber nahmst Du [Ephraim] das Gesicht eines Bürgers an, [...] dessen Ansicht dahin geht, daß man [...] unsittlichen Männern, die sich an Mädchen und Knaben wagen, die viehischsten Strafen geben sollte? (S.77)

Ebenso wird verdeutlicht, daß Unterdrückung homosexueller Gefühle zu Selbstzweifeln, Gewissensbissen und Unfreiheit führt, in der Rede des alten Magnus auf die Jesus-Figur bezogen:

Magnus: [...] Der Knabe wollte sich zu seinesgleichen fühlen, weil das Herz in ihm schrie, und er ging zu andern und schaute auf sie [...]. Da brach unbändige Gier in ihm aus [...]. Und er betastete sie und ihren Leib, um zu ihnen zu kommen selbst im Gefühl seiner Hände, aber er wurde ein Schwein geheißt. Da zerbiß er sich die Lippen und zerkratzte seinen Leib - und er war einer der Jungen, die man schlägt, weil sie nichts aus sich sind. Seine Sinne riegelten sich zu, er schien tot [...]. (S.14)

<sup>365</sup> Vgl. auch in **Ephraim Magnus** Jakobs Mißachtung von Frauen (bes. S.36f).

<sup>366</sup> Zum zwiespältigen Bild von Frauen in Jahnns Werk vgl. Kalveram, Maria / Popp, Wolfgang: Frauen: Traum und Trauma. In Die Suche nach dem rechten Mann. (S.45-81).

Daraus ergibt sich Magnus' spätere Erkenntnis, er sei "verlassen" und habe "nicht gelebt" (S.15f), denn: "liebte ich nicht - das ist Tod" (S.16).

Vorrangig an heterosexuellen Beispielen wird gezeigt, wozu unausgelebte Sexualität führt, beispielsweise zu Selbstkasteiung in **Ephraim Magnus**. Zu spät kommt die Erkenntnis, daß es für Ephraim und Johanna die befriedigendere Lösung gewesen wäre, miteinander zu schlafen als sich zu verstümmeln. Als Lösung bleibt nur, daß Ephraim seine Schwester als Ersatzhandlung für die nicht ausgelebte Sexualität tötet (S.159f).

Demgegenüber erscheint Homosexualität zuweilen überhöht, etwa in den religiösen Mystifizierungen oder in den mythologischen Bezügen (Jesus-Johannes in **Ephraim Magnus**, S.14, 124)<sup>367</sup> und Verweisungen auf prominente Persönlichkeiten (Michelangelo in dem Vorwort zu **Richard III.**, S.276).<sup>368</sup>

Die *Perspektive* der gegenseitigen Beziehungen und positiv intendierten Charaktere ist auch in Jahnns Dramen immer der Tod, ausgenommen Ernst und Walter in **Ephraim Magnus**, deren Verhältnis jedoch nicht emotional motiviert ist. Der Tod bezieht jedoch utopischen Charakter aus der Gemeinsamkeit des Sterbens. Daher bedeutet er den Paaren Vervollkommnung und nicht Abbruch, sie sterben mit- und füreinander. In solcher Perspektive manifestiert sich die Totalität und Untrennbarkeit der Liebenden.<sup>369</sup> Äußerlich ist dieses Ideal durch den Tod zum gleichen Zeitpunkt mit aneinandergeschmiegtten Körpern ausgedrückt: Hassan und Euryalus werden von Richard "zugleich" durchstochen (S.311), ebenso die Söhne Medeas von ihr selbst auf dem sexuellen Höhepunkt (S.845), die beiden Prinzen Eduard und Richard werden bei lebendigem Leibe begraben - auf ihren Wunsch hin gemeinsam (S.471).<sup>370</sup> Der Tod verliert seinen Schrecken durch eine Aussicht auf das gemeinsame Sterben. Eduard verlangt, gemeinsam mit Richard begraben zu werden, und findet darin die Erfüllung:

<sup>367</sup> Zu Jahnns homoerotischem Jesus-Verständnis vgl. Krey, Friedhelm: Doppelleben. In: Die Suche nach dem rechten Mann. (S.82-129), S.124f.

<sup>368</sup> Vgl. auch: "Michelangelo wäre ein Stümper ohne das fleischliche Vorbild einiger geliebter Knaben gewesen." (Jahn: Des Buches erstes und letztes Blatt, S.250). Zum häufigen Verweis auf Michelangelo zu Rechtfertigungszwecken vgl. auch Hans Henry Jahn-Woche, S.181. Eine Homosexualität Michelangelos betont auch Hirschfeld wiederholt (vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.34, 64, 108, 138).

<sup>369</sup> Vgl die Äußerung des älteren Knaben in der Prosafassung in **Medea**, S.627. Vgl. auch Wolffheim, S.43.

<sup>370</sup> Jahn weicht hier von den Quellen ab (vgl. Jahn: Dramen 1. Kommentar, S.1117). Die Todesart des Lebendig-Begrabens ergibt sich aus Richards Skrupeln, die Körper zu verletzen. Das Motiv ist in **Der gestohlene Gott** auf Wendelin und Leander verlagert (S.716-722). Angedeutet findet sich die Konstellation jedoch auch zwischen den beiden Männern: Leonard: Du liebst mich doch [...]? - Leander: Ewig, Leonard. Ich sterbe, wenn du es nur heimlich dir ersehnt und entsteige dem Grab wieder, wenn du es wünschst. (S.704) Vgl. auch Leonard: Ich liebe dich. Lieben ist das Schönste dieser Welt und jener anderen auch. (S.703)

Eduard: [...] Will man noch lebend uns bestatten, muß man gewähren, daß wir uns beieinander halten. Solange Leben in uns ist, entzweit man unsere Leiber nicht, die ihrer Liebe nichts weiter wünschen, als den Tod zur gleichen Stunde.  
 [...] Der Sonne Licht wird uns nicht wieder scheinen, doch unsern Leibern ist die Ewigkeit gegönnt, die nächste Nähe auszukosten. (S.471)

Die Utopie einer ewigen Vereinigung nach dem Tode bedeutet höchste Vervollkommnung; Jahnn bringt diese Todesvorstellungen bezüglich der beiden Prinzen in einer Ta-gebucheintragung auf den Punkt:

"Wer könnte es nur aussprechen, daß, als man sie gemeinsam still in einen der Särge zu Westminster oder in der verschwiegenen Gruft des Towers bettete, sie an ihrer Erfüllung vorübergegangen wären?"<sup>371</sup>

Zwischen Hassan und Euryalus impliziert ihre Blutsbrüderschaft die Notwendigkeit, gemeinsam zu sterben, da ein Leben ohne den anderen Teil außerhalb des Möglichen liegt:

Hassan: [...] Und stürbest Du, Dein Blut in mir würd kalt, ich stürbe zugleich mit Dir. Und umgekehrt wird's auch ein Schluß. (S.298)<sup>372</sup>

Noch im gemeinsamen Tod beschützt Hassan seinen Freund und nützt die Situation zur letzten Rache an Elisabeth:

Hassan: [...] (Er preßt Euryalus an sich, wälzt sich über ihn.) Ich will Dich mit meinem stinkenden Blut beschmutzen, damit die Königin Ekel vor Deinem Fleisch bekommt und Dich nicht frißt, denn Du bist schön. (S.311)<sup>373</sup>

In **Medea** provozieren die Knaben selbst den Tod als letzten kompromißlosen Liebesbeweis. Der ältere Knabe fordert von seinem Bruder, ihn ermorden zu dürfen:

Der ältere Knabe: Würdst aufschreien du, wenn ich mit deinem Blut mir meine Augen kühlte, beruhigte mein ungezähmtes Herz voll Gier?

Der jüngere Knabe: Du darfst mich töten, wenn du mich nur liebst. (S.818f)<sup>374</sup>

Auch der Mord Medeas an ihren Söhnen bedeutet Erlösung:

Medea: [...] Am Boden,  
 aufeinander sich wälzend, fand ich sie.  
 Wie Hochzeit war's. [...] Und Mord war in des Starken Händen.  
 Sie krallten sich verzweifelt um des Schwächern Hals. Lust, Todesröcheln

<sup>371</sup> Jahnn: Tagebücher, S.453.

<sup>372</sup> Diese Notwendigkeit wird auch in Heinrich von Veldekes **Eneit** ausgedrückt; auch dort findet sich die Vorstellung einer Halbheit ohneinander, vgl. bes. Vv. 182, 14ff.

<sup>373</sup> Auch in Vergils **Aeneis** stürzt Nisus getroffen über der Leiche des Eurialus zusammen (Vergil: Aeneis, IX, 444f).

<sup>374</sup> Deutlicher ist dies in der Prosafassung von 1924: Der ältere Knabe: [...]. bei Deinem Anblick ward mir der Untergang zur Wollust. [...] Was mich zerfleischte, an Dir will ich's abgebildet sehen, weil Du mich liebst. Ich fühl es warm und dampfend wie ein Opfer. Du wirfst Dich mir zu Füßen, Du schenkst mir Deinen jungen Leib, daß ich ihn mir zur Lust zerstücke. Daß meine Geilheit auch an Dir sich stillen können muß, wollen alle Götter mir beweisen. Ich werde Dir gehören und Du mir. Wild wird es sein und wie ein Sturm. Würdest Du schreien [...], wenn ich versengt durch Deine Jugendliche Schönheit, die ich erst jetzt [...] ganz erkenne, den Leib Dir martere, vernichte, daß mich Dein Blut [...] belehrt, daß es doch Liebe gibt, die auch die Geilheit überdauert? (S.626f).



nicht mehr unterschieden.  
 [...] Medeas Faust  
 zwang's [das spitze Eisen] weiter und nagelte zusammen  
 das schöne Paar. Kaum stöhnend auf die Seite  
 wälzt es sich. [...]  
 und sahn mich beide an und lächelten. (S.845)

Die Ursachen des Todes werden allerdings in allen Dramen von außen herbeigeführt: Die Prinzen und Pagen finden durch Richard III. den Tod; Leonard, Leander und Wendelin werden durch die Ignoranz ihres Vaters Hygin in den Tod getrieben; Jasons Verhalten verursacht den Tod seiner Söhne. In **Der gestohlene Gott** ist die gesellschaftliche Ursache des Todes angedeutet:

Leonard: [...] es [ist] besser [...] zu sterben als zu leben, weil wir unserer Liebe nicht  
 abschwören wollen, und weil für sie der Raum unter den Lebendigen nicht besteht.  
 (S.718)<sup>375</sup>

Insofern ist auch in diesen Dramen das typisch expressionistische Motiv der Negativfunktion der Vätergeneration ausgedrückt, die die Liebesbeziehungen der Jugend zerstört, ein Faktor, der in **Der Arzt/sein Weib/sein Sohn** noch stärker ausgestaltet ist.<sup>376</sup>

In **Richard III.** ist dagegen die Utopie eines gemeinsamen Lebens angedeutet, in Träumen ist eine Alternative zum Tod gegeben:

Eduard: [...] Es gibt nur dieses Lebensziel, reif werden für den Tod, das Nichts - oder zu schaffen für die tiefe Tat, die zum Symbol des Ich und Du wird in irgend einem Sinn.  
 (S.460)

Hierin drückt sich zwar das traditionelle Topos des Anspruchs, der Nachwelt etwas zu hinterlassen, aus. Allerdings ist diese Sehnsucht nicht auf gesellschaftliche Integration gerichtet, sondern darauf, ein unvergängliches Symbol der Liebe zu hinterlassen:

Eduard: [...] Was bleibt von der Liebe und von uns, wenn sie nicht ein Symbol gezeugt, das im Gebein noch mit der heißesten Gebärde zeugt, schreit, lobsingt, daß wir geliebt, bis in die Ewigkeit mit Pein und Wonne, voll Tränen und voll Seligkeit [...]? Daß uns dies Zeichen nicht gewährt würde, ist meine Angst vor einem Tod in diesem Sein. Wär mir die Sicherheit im Blut, ich würde ruhen können, [...] umarmen, ein Gerippe, Dich [...]. (S.460)<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> Wie die meisten gesellschaftskritischen Äußerungen dieses Dramas ist allerdings unklar, ob ein Bezug auf die homosexuelle Beziehung eingeschlossen ist.

<sup>376</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2.

<sup>377</sup> Es ist nicht deutlich, ob Jahnn hiermit auf die Unmöglichkeit, Nachkommen in einer homosexuellen Beziehung zu erzeugen, anspielt. Zu Jahnn's diesbezüglicher Sehnsucht und Neigung, die eigene Sexualität durch künstlerische Leistungen wiedergutzumachen und zu sublimieren vgl. Krey: Doppelleben, S.113, 125; Wolffheim, S.29, 35; Jahnn: Tagebücher, bes. S.248, 288. Im Gegensatz dazu stehen allerdings seine Ausführungen in einer Rezension über André Gides **Corydon**, in der er sich gegen eine Überbewertung des Zusammenhangs zwischen künstlerischem Schaffen und Homosexualität wendet (Jahnn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Schriften zur Literatur, Kunst und Politik. Erster Teil: 1915-1935. Hrsg. von Ulrich Bitz, Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Sandra Hiemer und Werner Irro. Hamburg: Hoffmann und Campe 1991, S.1123).

Ein entscheidender Faktor für die positive Bedeutung stellt die dramaturgische Stellung der homoerotischen Passagen dar. Häufig stehen diese in antithetischem Bezug zu Bildern, in denen Gewalt und Greueltaten geschildert sind: In **Ephraim Magnus** schließt die Szene zwischen Ernst und Walter an die der Tötung Johannes an. Dem Tod aufgrund unausgelebter Heterosexualität steht die ausgelebte Homosexualität Lebender entgegen. In **Richard III.** folgen die ersten Szenen zwischen den beiden Pagen und Prinzen der Kastrierung Paris' durch Elisabeth;<sup>378</sup> die Szenen Richards mit seinem Knaben folgen auf Richards Greueltaten wie die Verhaftung Hastings und die Folterung des Kochs; die letzte Szene der Prinzen folgt auf die Massakrierungen Ralphs, den Tod Pulthers und den Tod Elisabeths im Kindbett.

In Jahnn's Dramatik - gemeinhin dem schwarzen Expressionismus zugeordnet<sup>379</sup> - stehen die Homoeroten als Lichtgestalten der Grausamkeit und restriktiven Moral entgegen, übernehmen - in diesem Falle allerdings scheiternd - die Funktion der Erlösungsgestalten des weißen Expressionismus. Homosexualität wird als positive Variante dargestellt; dies wird vor allem durch die gegenseitige Liebe zwischen Männern und die Funktion der Charaktere sowie durch die Betonung der erotischen bzw. sexuellen Komponente vermittelt. Das positive Bild wird verstärkt, indem die gespaltenen, destruktiven Charaktere lediglich gegenüber dem gleichen Geschlecht ehrliche Zuneigung zeigen. Zur Idealisierung von Homosexualität wird allerdings auch bei Jahnn zuweilen eine Abwertung von Frauen vorgenommen. Zwar sterben auch seine Figuren, jedoch gemeinsam, der Tod ist hier nicht Notwendigkeit oder sentimental verbrämter Opfertod für den Partner, sondern Vervollkommnung der Liebe im gemeinsamen Sterben und Vereinigung in der Ewigkeit. Solcherart haben allerdings auch Jahnn's homosexuellen Paare keinen Raum in dieser Welt.

Eine derartige Gestaltung stößt auf Widerstand. Das zeigt sich bereits bei den Publikationsbedingungen: Im Falle von **Ephraim Magnus** entbrennen Diskussionen zwischen Jahnn und dem Verleger S.Fischer, der auf eine Milderung drängt und lediglich eine limitierte Privatauflage von 500 Exemplaren herausgeben will. Schließlich wird der Text doch ohne Änderungen in höherer Auflage gedruckt,<sup>380</sup> allerdings ein Verkauf an Minderjährige verboten.<sup>381</sup> Für die Druckfassung von **Richard III.** streicht Jahnn die Onanierszene der Pagen; ob aus künstlerischen Erwägungen oder Rücksichtnahme, ist nicht zu ermitteln; ebensowenig wie die Frage, inwieweit die Umarbeitung der **Medea**, die in der Urfassung deutlichere

---

<sup>378</sup> In einem früheren Entwurf war direkt die Onanierszene zwischen den Pagen angeschlossen.

<sup>379</sup> Vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.24f.

<sup>380</sup> Vgl. Jahnn: Dramen 1, S.983, 985, 1010.

<sup>381</sup> Vgl. Freeman, Thomas: Hans Henry Jahnn. Eine Biographie. Übersetzt von Maria Poelchau. Hamburg: Hoffmann & Campe 1986, S.165.

homosexuelle Elemente als in der veröffentlichten Verfassung enthält,<sup>382</sup> auf eine Rücksichtnahme auf die Verlage oder Theater zurückzuführen ist.<sup>383</sup>

Dementsprechendes zeigt sich auch in der Aufführungsgeschichte: **Der gestohlene Gott** gelangt zu Jahnn's Lebzeiten gar nicht zur Aufführung; Jahnn muß in den anderen Stücken Streichungen in Kauf nehmen, die sich zum Teil jedoch auf die Aufführbarkeit der überlang geratenen Dramen richten und weniger aus inhaltlichen Erwägungen resultieren dürften.<sup>384</sup>

Obwohl **Pastor Ephraim Magnus** von Oskar Loerke 1920 mit dem Kleistpreis ausgezeichnet wird, was zu aufsehenerregenden, heftigen Kontroversen in der literarischen Öffentlichkeit führt, dauert es bis 1923, bis sich ein Theater findet, das die Uraufführung (24.8.1923) wagt: Ein obskures Berliner Privatunternehmen von Jo Lhermann mit dem Namen "Das Theater". Das Werk erlebt nur wenige Aufführungen, das Haus seine direkte Pleite<sup>385</sup> bzw. das polizeiliche Verbot;<sup>386</sup> das Publikum reagiert befremdet.<sup>387</sup>

Bezüglich der Inszenierung kommt es zu einem Eklat zwischen dem Autor und den beiden Regisseuren: Bertolt Brecht und Arnolt Bronnen. Die dramaturgische Bearbeitung Brechts kürzt das Werk radikal; Bronnen beschreibt die Zustände folgendermaßen:

"Als es von sieben Stunden auf zwei Stunden zusammengeschrumpft war, meldeten sich mit pompösen Visitenkarten zwei große 'Gebietiger' als Anwälte eines utopischen Staates, den Jahnn damals auf einer dänischen Insel begründet hatte: Sie kündeten das Erscheinen ihres Souveräns an. Es kam mit seinem Gefolge der Souverän, Hanns Henry Jahnn, groß, schlank, sehr blond, mit dämonischen Augen. Er erschien auf der Probe und legte sich hernach zu Bett. Bronnen und Brecht wurden an sein Krankenlager im *Hotel Fürstenhof* am Potsdamer Platz zitiert. Es kam zu einem Krach, der vermutlich furchtbar geworden wäre, wenn Brecht anwesend und Jahnn gesund gewesen wäre. So wurde es nur ein resignierendes Wetterleuchten, und der *Pastor Ephraim Magnus* schlitterte seinem Durchfall entgegen."<sup>388</sup>

Jahnn vermerkt 1957:

<sup>382</sup> Vgl. Jahnn: Dramen 1, z.B. S. 767, 769, 773, 775, 800 (Verfassung) mit den entsprechenden Stellen der Prosafassung (S.586, 589f, 592, 627).

<sup>383</sup> Vgl. Jahnn: Dramen 1. Kommentar, S.1154.

<sup>384</sup> Vgl. zu den sich daraus ergebenden Schwierigkeiten der Aufführbarkeit: Hans Henry Jahnn-Woche, bes. S.180f, 227f. Die Berliner Aufführung von **Richard III.** 1926 wird soweit gekürzt, daß sie ohne Pause stattfindet (vgl. Programmzettel in Wolffheim, S.49).

<sup>385</sup> Vgl. Bronnen, Arnolt: Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft. Wien-München-Basel: Kurt Desch 1960, S.156.

<sup>386</sup> So die Version in Die schöne Literatur. 24.Jg (1923), S.354. Nähere Gründe werden nicht angegeben.

<sup>387</sup> Jahnn beschreibt rückblickend die Wirkung folgendermaßen deprimierend: "Das Publikum [...] begriff weder Handlung noch Tendenz (glücklicherweise). Es ging schweigend hinaus, einzig davon überrascht, daß das Drama zu Ende war. Kein Pfiff wurde hörbar, keine Hand rührte sich. Das Theater mußte Konkurs beantragen." (Jahnn: Vom armen B.B. [Fassung des Erstdrucks]. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Schriften zur Literatur, Kunst und Politik. Zweiter Teil: 1946-1959. Hrsg. von Ulrich Bitz, Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Sandra Hiemer und Werner Irro. Hamburg: Hoffmann und Campe 1991 (S.320-326), S.320).

<sup>388</sup> Bronnen: Tage mit Bertolt Brecht, S.155f.

"Ich erkannte mein Stück nicht wieder. Es war leider auch kein Brechtsches Stück daraus geworden. Stundenlange Diskussionen bis zur Feindschaft."<sup>389</sup>

Die Schülerszene in **Ephraim Magnus** ist aller Wahrscheinlichkeit nach in der Uraufführungsfassung - von der kein Regiebuch mehr vorhanden ist<sup>390</sup> - dem Rotstift zum Opfer gefallen. In einer Zeit der strafrechtlichen Verfolgung des Oralverkehrs zwischen Männern scheint eine öffentliche Aufführung einer derartigen Szene unwahrscheinlich, zumal vor dem Hintergrund, daß die Strafbarkeit einer Handlung für die damalige Zensur ein maßgebliches Kriterium ist.<sup>391</sup> In keiner der Kritiken findet sich ein Hinweis auf die Szene - im Gegensatz zu der weniger weit gehenden Beziehung zwischen Jakob und Paul.<sup>392</sup> Auch in späteren Aufführungen ist die pornographische Szene nicht auf die Bühne gelangt.<sup>393</sup> Ebenso unwahrscheinlich ist die szenische Umsetzung der Fußkuß-Szene zwischen Paul und Jakob, da auch diese Form der Körperlichkeit für die Zensur ein Grund zum Einschreiten ist - siehe **Reigen-Prozeß**.<sup>394</sup>

Auch der Regisseur der Leipziger Uraufführung des **Richard III.** (5.2.1922), Hans Rothe, streicht, um "die Art der Vorführung zu mildern", gegen Jahnn's Intention "manche Pisse" ab; sonst wird - abgesehen von der Ham-Buckingham-Szene - in der Uraufführung keine der homosexuellen Szenen gestrichen, über Detailstreichungen im Wortlaut ist nichts nachweisbar.<sup>395</sup> Die Publikumsreaktion ist unspektakulär, "bescheidener Beifall".<sup>396</sup>

Die Prinzen werden in der Berliner Aufführung 1926<sup>397</sup> mit Frauen besetzt, die Pagen allerdings nicht, die Szene zwischen Ham und Buckingham fehlt gänzlich, ebenso verzeichnet

<sup>389</sup> Jahnn: Vom armen B.B [Fassung des Erstdrucks]. In ders.: Schriften 2, S.320. Brecht gibt sich hingegen in einer Würdigung Jahnn's im Rückblick beschönigend: "es ist Ihnen vielleicht nicht gesagt worden, aber ich leitete einmal Proben zu ihrem schönen Stück" (Brecht, Bertolt: Ein Brief [1954]. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 23: Schriften 3. Schriften 1942-1956. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1992, S.281).

<sup>390</sup> Hans Henny Jahnn-Woche, S.180. Diese Vermutung äußert auch Herzer: Dichtung und Wahrheit, S.98.

<sup>391</sup> Vgl. Ausführungen in Kapitel 3.

<sup>392</sup> Ein wichtiger Anhaltspunkt dafür, daß die pornographische Szene in **Pastor Ephraim Magnus** nicht aufgeführt wurde, dürfte die Kritik Alfred Döblin's sein, der generell homosexuelle Elemente in den kleinsten Andeutungen aufspürt und nichts hiervon erwähnt. Im übrigen auf einer zwei Seiten langen Kritik, einer der wenigen positiven, vgl. Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.205f.

<sup>393</sup> Auch in der weitgehend strichfreien Wiederaufführung 1980 (Staatstheater Kassel), vgl. Hans-Henny-Jahnn-Woche 27. bis 30. Mai 1980, S. 165, 183.

<sup>394</sup> Die Frage, ob die Regieanweisung Schnitzlers von Küssen auf Füße ausgeführt worden sei, war ein Untersuchungskriterium im Reigen-Prozeß, vgl. Boetzkes/Queck, S.708. Vgl. auch Kapitel 3.

<sup>395</sup> Rothe an Jahnn 19.12.1921, zitiert nach Jahnn: Dramen 1, S.1132. Eine Aufstellung der gestrichenen Szenen findet sich im Brief Rothes an Jahnn vom 25.11.1921 (ebd. S.1131). Der Theaterzettel der Aufführung am 12.12.1926 im Theater am Schiffbauerdamm ist abgedruckt in Wolffheim, S.49.

<sup>396</sup> Vgl. Die schöne Literatur. 23.Jg. (1922), S.109.

<sup>397</sup> Junge Bühne im Theater am Schiffbauerdamm, 12.12.1926. Regie: Martin Kerb.

der Theaterzettel nicht den Knaben Richards; die Aufführung wird überhaupt als recht unspektakulär eingeschätzt, jedoch eher als Erfolg denn als Skandal.<sup>398</sup>

Die Berliner Uraufführung der **Medea** in der Regie Jürgen Fehlings (4.5.1926) bringt zwar den Durchbruch Jahnn's, muß jedoch aufgrund von Protesten abgesetzt werden.<sup>399</sup> Jahnn spricht davon, daß weitere vier bis fünf Bühnen das Werk angenommen hätten, gespielt wird es jedoch nur in Hamburg und in einer vom Autor nicht näher bezeichneten "schwarzen" Aufführung.<sup>400</sup>

Jahnn's Werke erregen dennoch Aufsehen und sind heftigen Widerständen ausgesetzt - vor allem von kirchlicher Seite, die die sexuell anstößigen Stellen dazu zu nutzen versucht, Jahnn bloßzustellen und zu verleumden.<sup>401</sup> Die Darstellung von Sexualität in Jahnn's Dramen wird als "orgiastischer Hexensabbat" verrissen.<sup>402</sup> Besonders vehemente Diskussionen ruft **Pastor Ephraim Magnus** hervor, vor allem aufgrund der Auszeichnung mit dem Kleistpreis, der als Institution hierdurch selbst in Verruf gerät.<sup>403</sup> "Das deutsche Drama" tut das Werk - von seinem Herausgeber Richard Elsner als "stinkende Kloake" bezeichnet<sup>404</sup> - schlichtweg als "Erzeugnis" einer "schwerkranken, sexuell perversen Phantasie" ab.<sup>405</sup>

Jahnn's offene Behandlung der homosexuellen Thematik zwingt immerhin die Kritik zu deutlicher Benennung der Verhältnisse.<sup>406</sup> Emil Faktor bemerkt über die Schülerszene in **Ephraim Magnus**: "Vorher opfert noch junges Volk in obskurster Perversion dem Sexus."<sup>407</sup> Anders der Akzent in "Die schöne Literatur": **Richard III.** überschreite "die Grenze" des "gesellschaftlich Erlaubten", heißt es dort vornehm.<sup>408</sup>

<sup>398</sup> Vgl. Nürnberg, Rolf: Drei junge Dichter. 12-Uhr-Blatt, 13.12.1926.

<sup>399</sup> Vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.710. Rühle gibt leider keine genauen Hintergründe an.

<sup>400</sup> Jahnn in einem Brief an Peter Martin Lampel vom 14.9.1928 (Jahnn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Briefe. Erster Teil: 1913-1940. Hrsg. von Ulrich Bitz, Jan Bürger, Sandra Hiemer, Sebastian Schulin. Hamburg: Hoffmann und Campe 1994, S.323).

<sup>401</sup> Vgl. Freemann, S.194. Zur analogen Situation in der BRD der fünfziger Jahre vgl. Hans Henny Jahnn-Woche, S.282.

<sup>402</sup> Fritz Mack, Hamburger Nachrichten, 10.2.1922 über **Richard III.**, zitiert nach Freeman, S.176.

<sup>403</sup> Vgl. Sembdner, S.36ff.

<sup>404</sup> Das deutsche Drama. 6.Jg. (1925/26), S.175.

<sup>405</sup> Darauf wird noch missionarischer Eifer geübt: "Ihm zur Gesundheit zu helfen, dazu ist dies geschrieben" (Das deutsche Drama. 4.Jg. (1921), S.166f).

<sup>406</sup> So in der Kritik Hans Natoneks über die Leipziger Uraufführung von **Richard III.**: "unter ihrem Bette liegt heimlich ein zweiter Page, der der Geliebte jenes anderen ist." (Hans Natonek in Berliner Börsen-Zeitung, 11.2.1922. Zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.351).

<sup>407</sup> Kritik im Berliner Börsen Courier, 25.8.1923. Zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.470. Julius Bab urteilt entsprechend über **Medea**: "ein von krankhaft absoluter Sexualität überflutetes Kraftprodukt" (Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. (=Illustrierte theatergeschichtliche Monographien. Hrsg. von Hans Heinrich Borchardt, Karl Holl, Franz Rapp). Leipzig: Weber 1928, S.176).

<sup>408</sup> Die schöne Literatur. 23.Jg. (1922), S.109.

Der Rezensent des "Hellweg" konstatiert eine Anhäufung von Perversionen und möchte das Werk in einer sexualpathologischen Sammlung verschwinden sehen:

"[Dieses formlose Produkt gehört] allenfalls in die Bibliothek des Sexualforschers [...], noch besser aber auf Nimmerwiedersehen in den Sumpf zurückgeschleudert [...], aus dem man es heraus 'gefischt' hat."<sup>409</sup>

In eine ähnliche Richtung gehen die Wünsche von Julius Bab bezüglich **Ephraim Magnus**:

"Dieses eine Buch mag im Giftschrank der Menschheit als eine stärkste Arznei aufbewahrt werden. Wiederholung, Variation oder gar Nachahmung wollen wir uns aber aufs entschiedenste verbitten. Es ist natürlich kein Zufall, daß dieses Produkt der äußersten Auflösung in unsern Tagen entstand. Aber wie gefährdet es mit uns steht - das wissen wir nachgrade."<sup>410</sup>

Auch "Das literarische Echo" fühlt sich anlässlich der Verleihung des Kleistpreises unwillig zu einer Besprechung gezwungen, die von Abscheu und Unverständnis erfüllt ist ("jede geschlechtliche Verirrung [wird] gewissenhaft registriert"), gleich Bab wird das Werk in einer dunklen Ecke aufbewahrt gewünscht, immerhin jedoch die Möglichkeit eingeräumt, Jahnn habe durch das Stück - wenn auch wirkungslos - gegen das zeitgenössische Sexualstrafrecht protestieren wollen:

"Es hat nur eine Zukunft: später vielleicht als seltenes Exemplar in eine Sammlung pornographischer Erotika aufgenommen zu werden. Die Szene, in der zwei Knaben geschlechtliche Verirrungen an sich vorführen, weist dorthin. [...] Oder soll es eine Tendenzschrift für die Aufhebung gewisser Paragraphen des Strafgesetzbuches darstellen? Auch das wäre eine schlechte Propaganda."<sup>411</sup>

In "Westermanns Monatsheften" ist die Rede von einem "Bocksbergsteldichein" aller "Scheußlichkeiten und Widernatürlichkeiten knabenhafter Pubertät".<sup>412</sup> Besonders heftig verfährt das faschistische Organ "Der Angriff", das Jahnn als "modernen Klassiker des Unappetitlichen" geißelt und - in der Rückschau 1931 - die verkehrte Version kolportiert, das Stück sei so "anstößig" gewesen, daß es 1923 in Berlin verboten worden sei.<sup>413</sup>

"Die schöne Literatur" unterstellt bezüglich **Richard III.** "Krankheitssymptome der Zeit" und die Thematisierung allein um der Mode willen:

"Jahnn schien es vor allem darauf anzukommen, der alten 'History' das modische Element erotischer Perversität einzumengen. Richard selbst und alle seine Großen sind homosexuell [...]."<sup>414</sup>

<sup>409</sup> Otto Baumgard. In Hellweg, 19.10.1921. Zitiert nach Sembdner, S.36f.

<sup>410</sup> Bab, Julius: Unterwelt. In Die Weltbühne. 17.Jg. (1921). I, S.649-653. Im übrigen ist die Kritik einigermaßen differenziert; obwohl Bab Jahnn's Werk mit Unverständnis und "Grauen" entgegensteht, erkennt er die künstlerischen Qualitäten Jahnn's an und ist bemüht, dem Drama als extremer Ausformung zeitgenössischer Strömungen gerecht zu werden, reduziert seine Beurteilung nicht auf den reinen Pornographie-Vorwurf.

<sup>411</sup> Rezension von Edgar Groß mit dem Titel "Der preisgekrönte Erotomanenroman" in Das literarische Echo. 23.Jg. (1920/21), S.970f.

<sup>412</sup> Westermanns Monatshefte. 68.Jg. (1923/24). Heft 810 (2/1924). Braunschweig: Georg Westermann 1924, S.614.

<sup>413</sup> Der Angriff, 27.3.1931. Zitiert nach Sembdner, S.40.

<sup>414</sup> Die schöne Literatur. 23.Jg. (1922), S.216.

"Die Literatur" immerhin zeigt sich um relative Objektivität bemüht, räumt bezüglich **Medea**, die dominiert sei von "jeder erdenkbaren Perversität", ein, daß "eine durchaus pathologische Veranlagung hier trotzdem *den* Ausdruck ihrer selbst" gefunden habe, "den Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu erheben berechtigt" sei.<sup>415</sup> Auch Kurt Pinthus äußert sich über **Medea** in der Benennung der homosexuellen Passagen unmißverständlich,<sup>416</sup> zudem empfindet er die Darstellung der Sexualität als zeitgemäß - im Gegensatz zur generellen Tendenz des Werkes.<sup>417</sup> Gemäßigter ist auch die Reaktion der "Weltbühne". In der **Medea**-Rezension, wenngleich verwirrt durch die "chaotische" Fülle der Leidenschaften, räumt der Rezensent ein, daß er beeindruckt sei durch die offenkundig keine Moral suchende Darstellung sexueller Vorgänge:

"Daß in einer vierköpfigen Familie [...] Päderastie und pervertierte Blutschande ohne alle Hexerei teils ausgeübt, teils ersehnt und geträumt wird und jedenfalls zu Tod und Verderben [...] führt: das charakterisiert [...] eine ertümlich barbarische Welt und umso besser, als es nicht bemoralisiert wird."<sup>418</sup>

Nonchalant geht Arthur Eloesser in seiner "Weltbühnen"-Besprechung des **Richard III.** mit Jahnns Eigentümlichkeit um. Er charakterisiert ihn als Anwalt "aller Pubertäten und Perversitäten" seines "erotischen Martyriums"; und äußert über die Prinzen, daß sie sogar "in einem Sarge lebendig begraben noch Vergnügen aneinander finden werden."<sup>419</sup>

Positive Reaktionen finden sich in geringerem Maße. Rolf Nürnberg etwa hebt in seiner Rezension über **Richard III.** die Schönheiten vor allem der Prinzenszenen hervor.<sup>420</sup> Positives Echo findet Jahnns Schaffen auch in der Zeitschrift "Der Kreis", zu dessen Mitarbeitern in jener Zeit allerdings auch der Autor selbst zählt.<sup>421</sup>

---

<sup>415</sup> Ernst Heilborn in Die Literatur. 28.Jg. (1925/26), S.542.

<sup>416</sup> Die "Liebe" Jasons "zum Mann"; die Söhne, die "sich gegenseitig brünstig begehren" und einen "Liebesakt" vollziehen (Pinthus, Kurt: Der Zeitgenosse. Literarische Portraits und Kritiken. Auswahl. Hg. von Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach / Neckar. Redaktion: Benhard Zeller. Marbach: Selbstverlag [1971], S.142).

<sup>417</sup> "Außer der Menge sexueller Varianten bringt dies Stück [...] wenig Förderndes, Klärendes, Auf- und Mitreißendes den Menschen unserer Tage" (ebd., S.143).

<sup>418</sup> Die Weltbühne. 22.Jg. (1926). I, S.819f.

<sup>419</sup> Die Weltbühne. 22.Jg. (1926). II, S.965.

<sup>420</sup> Rolf Nürnberg: Drei junge Dichter. 12-Uhr-Blatt, 13.12.1926.

<sup>421</sup> Vgl. die Rezension über **Der gestohlene Gott** in Der Kreis. 2.Jg. (1925), S.44f; ebenso die Verteidigung von Jahnns Dramatik in Der Kreis. 3.Jg. (1926), S.30-32, 486-492; auch Der Kreis. 4.Jg. (1927), S.598-606.

### 3.2.7 LEICHTER GENUSS: *Bakchos Dionysos (Schwiefert)*

Eine unverkrampfte Darstellung bietet Fritz Schwieferts Komödie **Bakchos Dionysos** (1921).<sup>422</sup> Gegenstand der Handlung ist die Erscheinung des Gottes Dionysos<sup>423</sup> in der starr militaristisch organisierten, lustfeindlichen Stadt Theben, deren Einwohner er durch allerlei Verwicklungen schließlich dazu bewegt, ihm als Gott zu huldigen, ihrem Bedürfnis nach Genuß freien Lauf zu lassen und eine Überwindung alter Prinzipien durch jugendliche Erneuerung zu bewerkstelligen. Sein Gegenspieler ist der König von Theben, Pentheus, dessen starres Regiment nach und nach zusammenfällt, bis auch er sich zu dem Gott bekennt.

Der König scheut unter anderem gerade die homoerotische Komponente in der *Begegnung* mit dem Gott:

Pentheus: [...] Soll ich ihm seine Wange küssen? [...] Soll ich an seinen Knien liegen? - -  
Soll ich tanzen mit ihm? Soll ich zu Bett sein mit ihm? Soll ich geil sein mit ihm? (S.59)

Anscheinend ist es tatsächlich die Komponente, die Dionysos an Pentheus interessiert: Direkt seine erste Frage ist die nach Pentheus' Schönheit (S.13). Die erste Begegnung ist von einer erotischen Verunsicherung des Königs durchzogen:

Pentheus: [...] Laß dich befühlen! (Geht ihm durchs Haar.) Ah! - - Duft! - Das wölkt! Von Narden! - - Köstlich! (zu einem Soldaten) Bring ein Handtuch! Meine Hände sind zu rau für diesen Duft.  
[...] Nun! Was willst du?  
Dionysos: Dich. (S.60)

In einer späteren Auseinandersetzung drückt sich der Zwiespalt zwischen mann männlicher Liebe und der Angst davor deutlicher aus:

Pentheus: Warum läßt du mich nicht still abtun? [...]  
Dionysos (ohne Wallung, ruhig und leicht): Was erfüllst du die Luft mit Geschrei? - - -  
Weil ich dich liebe. - Mann!  
Pentheus (sieht ihn verblüfft an): Wisch das Wort von mir ab. - - Es klebt. - - Wie Speichel aus deinem Mund hängt mir das Wort an der Haut.  
Dionysos: Mein Wort kommt rein von den Lippen und schwebt leicht über dich hin.  
[...]  
Pentheus: Himmel und Erde kannst du verwandeln. Und trägst dich wie schmachttende Knaben - mit Weiberlocken und Salbendünsten. Deine Augen sind süß und feucht, und die Stimme geht sanft. (S.94)

Die Spannung löst sich schließlich in Harmonie auf: Pentheus wird bekehrt und assoziiert sogar, daß er sich von dem Gott "begattet" fühlt (S.99). Dionysos versichert Pentheus zum Abschied: "Ich habe dich am innigsten geliebt" (S.99).

<sup>422</sup> Schwiefert, Fritz: *Bakchos Dionysos*. Eine mythische Komödie. Berlin: Oesterheld & Co. 1921.

<sup>423</sup> Dionysos ist als Gott der Sinnesgenüsse, der Ekstase und Fruchtbarkeit und in der bildenden Kunst immer wieder als androgyn und/oder knabenliebend dargestellt worden (vgl. Sternweiler: *Die Lust der Götter*, S.102f, 108f, 140f).



Neben einem intimen Verhältnis mit Ino besteht auch eine erotische Spannung zwischen dem Gott und Inos Bruder Hyllos, der ihm bedingungslos zugetan ist, sich von ihm "unendlich erlöst" und "verwandelt" fühlt (S.32), durchaus in Zusammenhang mit des Gottes Schönheit: Die Verwandlung ist vor allem durch den Anblick von Dionysos' schwarzen Locken erfolgt (S.33), wonach ihm das Leben nun "leichter Genuß" und "unendliche Schönheit" ist (S.36). Der Umgang der beiden zeigt denn auch erotische Züge und ist von "Brüderlichkeit" erfüllt:

Hyllos: [...] Strahlender! Bist du's? - - Wie habe ich dich gesucht!  
 Dionysos (springt leichtfüßig herab): Hyllos! (Legt ihm die Hände um den Hals.)  
 Hyllos (fast flehend): Betrüge mich nicht um die Scham! [...] Ich kam, um anzubeten!  
 Dionysos (hebt ihn schnell hoch): Bin ich dir nicht dein Freund?  
 Hyllos (hauchend): Du darfst es sagen, - was dir beliebt.  
 Dionysos (drückt ihn zärtlich an die Brust): Mein Bruder! (S.71)

Entgegen der die Angst vor Erotik ausdrückenden *Figur* des Königs erscheint der Gott "in süßer Knabenschönheit verführend" (S.11) und analog zu seinen bisexuellen Tendenzen androgyn.<sup>424</sup> Seine Gottheit drückt sich u.a. darin aus, daß er die Menschheit durch die Künste des Flötenspiels (S.17) und des Gesangs (S.22) verführt.<sup>425</sup> Hyllos erscheint nach der Berührung durch den Gott selbst als "junger Gott" (S.33) und Repräsentant einer zur Befreiung stürmenden Jugend, fühlt sich zudem "geheiligt" (S.39).

Auch der menschliche Begleiter des Dionysos, der etwas ungeschlachte Akötes, ist der Schönheit und Männlichkeit des Gottes ergeben und dient ihm als "Kissen, wenn er müde ist" (S.43). Folgerichtig ist er eifersüchtig auf Dionysos' Affäre mit Ino; in diesem Zusammenhang macht er allgemein abfällige Bemerkungen über Frauen.<sup>426</sup>

Daneben ist es eine Schar von Knaben,<sup>427</sup> die das stilvolle Ambiente herstellen, die miteinander zur "Wollust des Fleisches" baden und sich dabei gegenseitig an ihrer Unterkleidung nesteln (S.10). Dem Betrachter werden die Knaben "nur mit dem Schurz gegürtet" dargeboten, ein "Einsalber reibt ihnen Glieder, Hals und Rumpf mit Öl ein" (S.29). Der Gott tut es ihnen denn auch erotisch an:

Die Knaben: [...] Wie schön du bist! - Wir lieben dich!  
 Dionysos (lächelt)  
 Lykos (faßt zutraulich seine Hände): Spiele noch einmal!  
 Die Knaben (drängen zärtlich bittend nah.  
 [...] hingerissen schauend): Der ist nicht schwer. [...]  
 Dionysos (sinkt berauscht und erschöpft zwischen den Knaben hin)  
 Die Knaben: [...] Sollen wir deine Haut abwaschen?  
 Dionysos (in den Armen der Knaben): Diese Erschöpfung ist wohltuend. (S.20)

Die Szene endet in einer euphorischen Apotheose; Dionysos fordert die Knaben auf: "Blüht mich ganz zu", worauf diese in Ekstase verfallen: "Schweiß uns zusammen!" (S.22f), um "nackt"

<sup>424</sup> "Die Schultern sind schmaler als Manneschultern" (S.42); er hat "Mädchenaugen", und den "Mund eines Knaben" (S.45); Pentheus bezeichnet ihn als "Knabenmädchending" (S.60).

<sup>425</sup> Die Göttlichkeit ist allerdings relativiert, indem der Gott menschliche Speise wie Hechtsuppe zu sich nimmt, was zu komischen Effekten führt (S.43f).

<sup>426</sup> "Der Bauch einer Forelle ist schöner gefärbt als Weibesbauch" (S.49).

<sup>427</sup> Auch der Seher Teiresias tritt mit einem "jungen Blondknaben" (S.37) auf.

in den "heiligen Kampf" - gegen die lustfeindliche Unterdrückung durch das Regime - zu ziehen.<sup>428</sup>

Dieser offenzügigen Darstellung befreiter Erotik entsprechen die übrigen *Visualisierungen* des Stücks, sowohl zwischen Pentheus und Dionysos als auch zwischen dem Gott und Hyllos werden Zärtlichkeiten ausgetauscht.<sup>429</sup>

Gänzlich unbefangen ist auch die *verbale* Gestaltung: Erotisch aufgeladen ist die Rede von "Küssen", "Geilheit" und Teilen des "Bettes" (S.59),<sup>430</sup> ebenso die Liebeserklärungen von Dionysos an Pentheus (S.94, 99).

Die *Perspektive* gestaltet sich - in Abänderung der Ovidischen Vorlage<sup>431</sup> - für alle Beteiligten erfreulich: Das Land wird durch den Gott befreit von der moralischen Enge hin zu einer erotischen Freiheit, die auch von homoerotischen Komponenten durchsetzt ist, was sich sogar in der Versöhnung von Vater und Sohn andeutet:

Hyllos (hat sich hochgerichtet): Du hast die Hände um seine Kniee gewölbt? Du zerbrichst die Gewalt, die nicht sein kann mehr bei deinen gewaltlosen Händen? - - (Hin zu ihm, kniet leidenschaftlich hin, küßt ihm Hände, Haar, Gesicht.) (S.98)

Die Idylle wird lediglich getrübt durch den wehmütigen Abschied zwischen Dionysos und den Geschwistern. Ein Gott kann lediglich Hilfestellung bei der erotischen Selbstfindung geben, eine Verbindung mit ihm auf Dauer ist nicht möglich.

Die Komödie behandelt das gelungene Experiment einer Verführung zur sexuellen Freiheit, ist insofern ein utopisches Abbild der zu Beginn der Weimarer Republik hervorbrechenden Ansätze zu einer sexuellen Befreiung. Die homoerotischen Komponenten sind vollkommen selbstverständlich und positiv in die Handlung integriert und stehen - außer, daß es nicht zu direkten sexuellen Kontakten kommt - gleichwertig neben der heterosexuellen Lust, wobei vor allem die verbale und visuelle Ebene unverkrampft erscheint. Erotische Emanzipation ist hier eingebunden in eine antimilitaristische Tendenz und den Aufruf zu einer gewaltfreien Welt. Schwieferts Stück unterscheidet sich von sämtlichen anderen Werken entsprechender Behandlung des Themas durch die lockere, unbedingte Unkompliziertheit sowie durch die singuläre Perspektive.

<sup>428</sup> Vgl. auch S.87, 97. In der orgiastischen Auflösung ist es vor allem die heterosexuelle Komponente, die zur Entladung kommt; die Königmutter Agave allerdings besingt berauscht die Schönheit ihrer "zierlichen Freundin", um sich daraufhin in inzestuöser Gier ihrem Sohn zu nahen (S.79f).

<sup>429</sup> Pentheus "geht" Dionysos "durchs Haar" (S.60) "umfaßt die Kniee" des Gottes zum Zeichen der Bekehrung (S.98). Dionysos "legt" Hyllos "die Hände um den Hals" und "drückt ihn zärtlich an die Brust" (S.71).

<sup>430</sup> Entsprechend die homoerotischen Assoziationen Pentheus', wenn er sich gleich seiner Tochter "begattet" fühlt und meint, daß sie beide "im Schiff gelegen" haben "und über uns lag der Gott" (S.99)

<sup>431</sup> Das Stück basiert auf dem Mythos, daß Pentheus sich der Einführung des Dionysischen Kultes widersetzt und schließlich von den Mänaden zerfleischt wird (Ovid: Metamorphosen, 3,511-733; vgl. auch Hunger, S.317).

In solch leichtes Gewand gekleidet, als antikes Genrebild, kommt sogar die reaktionäre Presse mit der Thematik zurecht. Hans Frank resümiert in seiner Rezension in "Das Deutsche Drama" wertneutral, daß dem Gott neben der Frau auch der "Mann" zufällt;<sup>432</sup> auch Richard Dohse, sonst gegen die Thematik äußerst reserviert, spricht ebenda anlässlich der Frankfurter Uraufführung am 6.2.1922 von "leichtbeschwingter Freude" und "Befreiung".<sup>433</sup>

### 3.2.8 COURTHS-MAHLER AUF HOMOPHIL: Das Theater des Eros

Teile der Homosexuellenbewegung nutzen das liberalere Klima zur eigenen Auseinandersetzung mit dem Komplex Theater. Erinnerung sei an den Tenor der Besprechungen von homosexueller Seite über die **Freundin**: Die Kritik an popularistischer Ausschachtung für die Sensationsgier sowie die Forderung, im Falle des momentanen Zustands - der Unaufgeklärtheit des Publikums - diesem positive homosexuelle Charaktere zu präsentieren.<sup>434</sup>

Wie brüchig jedoch die Ansprüche sind, und daß anscheinend bereits eine nur deutliche Benennung ausreicht, ein Werk für zufriedenstellend zu halten, beweist, daß sich im Angebot der Zeitschrift "Die Freundschaft" auch ausgerechnet Sidows **Stadt** befindet.<sup>435</sup>

1920 wird in "Die Freundschaft" eine Diskussion über das Bedürfnis für ein auf homosexuelle Thematik spezialisiertes Theater geführt. Ein Rezensent namens Androgynos gibt zu bedenken:

"Von Urningen, die vor die Berufswahl gestellt werden, neigen mindestens 75 Prozent zum Schauspieler [...]. Warum gründen wir nicht einen Verein, der diese Neigungen pflegt? [...] Es braucht ja nicht gerade ein 'ästhetisches Theater' sein, das nur den Auserwählten des Geistes zugänglich und verständlich ist [...]. Bezüglich der aufzuführenden Stücke ist ja allerdings zu bemerken, daß wir keine oder wenig bemerkenswerte Dramen mit einschlägiger Tendenz haben."<sup>436</sup>

Die Betonung liegt also auf dem Mangel an adäquaten Stücken sowie der hervorstechenden Neigung des Homoeroten zum Theater. Darunter befindet sich eine Anmerkung der Redaktion:

"Hierzu bemerken wir, daß sich bereits im Winter d. Js. ein Theaterverein, der die Aufführung dezenter, homoerotischer Stücke pflegen wollte, gründete. Leider löste sich derselbe infolge mangelnder Ausdauer der Führer bald wieder auf."<sup>437</sup>

1920 wird im Hamburger "Trichter Park-Theater" auf dem Spielbudenplatz ein Stück **Das Haus der Frauen oder Paragraph 175** aufgeführt, das "Die Freundschaft" zunächst verreißt ("ein

<sup>432</sup> Das deutsche Drama. 5.Jg. (1922), S.62.

<sup>433</sup> Das deutsche Drama. 5.Jg. (1922), S. 118. Ebenso wird in einer Rezension in "Die schöne Literatur" - allerdings ohne deutlichere Benennung - eine fast "göttliche Komödie, von griechischem Geist und Schönheitskult erfüllt" konstatiert und die Androgynität des Darstellers der Titelrolle betont. (Die schöne Literatur. 23.Jg. (1922), S.109f.

<sup>434</sup> Vgl. das Zitat in Kapitel 1.

<sup>435</sup> Vgl. Die Freundschaft. 7.Jg. (1925), Nr.3.

<sup>436</sup> Die Freundschaft. 2.Jg. (1920), Nr.25.

<sup>437</sup> Die Freundschaft. 2.Jg. (1920), Nr.25.

'Stück', das unserer Sache *nur* Hohngelächter und Schaden bringt")<sup>438</sup>, in der darauffolgenden Nummer wird das Urteil jedoch zurückgenommen - man sei falsch informiert gewesen. Dort wird als Titel angegeben **Welt ohne Frauen**.<sup>439</sup>

In Berlin führt 1920 die Vereinigung "Das ästhetische Theater" ein "tragisches Komödienspiel in einem Prolog und drei Akten" eines Autors namens Wak-Sano auf, eine Parodie der Dido-Aeneas-Sage. Der Rezensent des Mitteilungsblattes der GdE zeigt sich unzufrieden: "die Beteiligten [zeigen] einen großen Mangel an Selbstkritik", ein Umstand, den er als typisch für fast alle homosexuellen Selbstdarstellungen empfindet.<sup>440</sup>

1921 eröffnet in Berlin schließlich ein Theater, das als besonderen Schwerpunkt die Darstellung homosexueller Thematik hat: Das "Theater des Eros" ("Bühnenvereinigung für eigene Kunst") unter der Leitung Bruno Matusseks und Eduard Oskar Püttmanns. Einzelheiten zur Geschichte des Projektes sind Artikeln in der "Freundschaft" zu entnehmen, zwischen deren Redaktionsstab und dem Theater recht enge Verbindungen zu bestehen scheinen. Püttmann legt in einem Artikel den Anspruch des Unternehmens - reichlich mystifizierend aufgeladen - dar:

"Das Theater entstand aus dem Gottesdienst. Ja, es übt selbst Gottesdienst: es adelt Menschenseelen. [...] Auch das 'Theater des Eros' hat seinen Kult: es trägt bald den Purpurmantel der Trauer; bald das Schmetterlingskleid des Scherzes. Die Dramen, die es bringt, hüllen sich abwechselnd in das graue Gewand des Alltags [...] und in die von Geheimnis schillernden Schleier, die Vergangenheit, Zeitlosigkeit und Vers weben. Alle aber wollen Gott dienen, unserem Gott, dem verkannten und verachteten Eros [...]. Ja, eine bewußt homoerotische Kunst pflegt das 'Theater des Eros'. Doch Kunst, nur wirkliche Kunst soll Zugang zu seiner Szene haben. Alles, was nicht durchblutet ist von dem ernstesten, heiligen Willen, dem Eros zu dienen, nahe sich nicht der Schaustätte. Es findet keinen Eintritt. [...]

[Die Mittel] müsen [...] von der Absicht durchdrungen sein, die Schmach von dem Antlitz unseres Gottes zu waschen, mit der es Dummheit und Niedertracht besudelt haben und noch besudeln.

Wir wollen eine Kulturtat tun. Wir wollen die Sehnsüchte und Träume des Homoerotentums, umflossen von dem verklärenden Zauber der Kunst, auf der Szene zur Darstellung bringen und sie von dort zur Menschheit, zu der für das gleiche wie für das andere Geschlecht empfindenden, sprechen lassen. Dadurch hoffen wir mit den Mitteln der Kunst zu erreichen, was das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee mit denen der Forschung durchzusetzen erstrebt: Befreiung, Duldung, Achtung unserer Brüder."<sup>441</sup>

Zusammenfassend werden somit als Ziele betrachtet: Theater als Gottesdienst, Vielseitigkeit einer "wahren" Kunst, Aufklärung; als Zielpublikum wird ein gemischtes Publikum anvisiert.

In einer späteren Nummer der "Freundschaft" findet sich dann ein ausführlicher Artikel über das "Theater des Eros". Zunächst wird die Bedürfnishaltung dargelegt, Theater als Identifikationsfaktor zu begreifen:

<sup>438</sup> Die Freundschaft. 2.Jg. (1920), Nr.51.

<sup>439</sup> Die Freundschaft 2.Jg. (1920), Nr.52. Ein Autor wird nicht angegeben.

<sup>440</sup> Die Gemeinschaft der Eigenen. Bund für Freundschaft und Freiheit. Ein Nachrichten- und Werbeblatt. Hrsg. von Adolf Brand. 5.Jg. (1920). Nr.1 (15.6.1920). Berlin: Adolf Brand, S.37.

<sup>441</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.29.

"*Unsere Freuden, unsere Leiden* in ihrer himmelstürmenden Seligkeit und ihrer todes-  
traurigen Resignation, in ihrer Weite und Tiefe von berufenen Künstlern mit echter  
Empfindung in lebenswahrer Darstellung geformt zu sehen, ist der Wunsch aller Homo-  
eroten, in deren Herzen sich nicht nur der Wille nach gesellschaftlicher Anerkennung ihres  
*Eigenlebens* gewaltig regt, sondern die gerade dieses Eigenleben mit Hilfe der [...] *Bühnenkunst*  
vergeistigen und kultivieren und dem gewaltig großen heterosexuellen  
Menschheitsblock dargestellt wissen wollen, als ihre Empfindungswelt, wie sie von Gott  
geformt und darum auch gewollt ist."<sup>442</sup>

Daneben wird allerdings auch der eingeschränkte, exklusive Kreis angesprochen und als  
Anspruch formuliert, auch Schwachseiten der Identifikationsfiguren zu berücksichtigen:

"[man] erkannte [...] doch gleich, wie groß das Bedürfnis der Invertierten nach der eigenen  
Bühne ist. Diesem Bedürfnis Rechnung zu tragen, ist Aufgabe des 'Eros'. Das Theater will  
nicht auf die große, trivial denkende Masse einwirken, sondern ist nur für einen Bruchteil  
ernstgestimmter Homoeroten bestimmt. So will das Theater seine dargestellten Helden  
nicht immer vorbildlich zeichnen. Sie sollen auch ein Spiegelbild unserer Schwächen  
sein."<sup>443</sup>

In einer Besprechung in "Uranos", einem anderen homoerotischen Blatt, hebt René Stelter  
gerade die Bedeutung der dramatischen Kunst hervor - da diese am meisten die Emotionen  
anspreche:

"Ist uns doch kaum ein wirksameres Mittel gegeben, im Innern das Selbstbewußtsein zu  
heben, das Schauen der eigenen Natur zu vermitteln, die ethischen Gefühle zu wecken und  
zu stärken, und andererseits nach außen die Vorurteile zu zerstreuen, als die dramatische  
Kunst, die [...] unmittelbar am Hebel jeder Gesinnungsänderung wirkt, am Gefühl."<sup>444</sup>

Vor allem begreift er es als Zone jenseits der offiziellen, Homosexualität ausklammernden  
Theaterkultur:

"Das Dasein solchen Theaters *ist* voll berechtigt, so lange die großen Bühnen sich dieses  
[...] Vorwurfs nicht annehmen. [...] Das große Elend hier wie überhaupt in der Bewegung ist,  
daß die bedeutenden Geister und großen Künstler - die doch in unverhältnismäßig großer  
Zahl zu uns gehören - sich scheu zurückhalten. Einmal sind sie besonders den Augen der  
noch verständnislosen Menge ausgesetzt, ein andermal halten sie sich, teilweise aus  
Überzeugung fern in der verkehrten Annahme, es handele sich um eine medizinische Frage  
[...]. das ist die Tragik in unserer Bewegung: ihre Geburt aus dem 'Geist' der Medizin."<sup>445</sup>

Die Struktur des Projektes ist nicht ganz klar auszumachen: Entweder handelt es sich zunächst  
um ein Gastspielunternehmen durch unterschiedliche Berliner Privattheater oder um eine  
Anmietung verschiedener Häuser durch den Verein. Eröffnet wird jedenfalls am 6.7.1921 im  
Stadttheater zu Moabit mit dem Schauspiel **Sein Junge** von Walter Hans Wedell.<sup>446</sup> Wie im  
Falle aller anderen aufgeführten Stücke kann der Inhalt lediglich Rezensionen entnommen  
werden. René Stelter gibt in "Uranos" die Handlung folgendermaßen wieder:

<sup>442</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr. 28.

<sup>443</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.28.

<sup>444</sup> Uranos. Blätter für ungeschmälertes Menschentum. Hrsg. von Ferdinand Karsch-Haak und  
René Stelter. 1.Jg. (1921). Berlin: Karl Schultz, S.149.

<sup>445</sup> Uranos. 1.Jg. (1921), S.250f.

<sup>446</sup> Eine dramatischen Bearbeitung des Romans **Die Infamen** eines gewissen Pernhaum.  
Bereits im Mai 1921 noch unter dem Titel **Die Infamen** als "das erste homoerotische  
Schauspiel" angekündigt, vgl. Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.21.

"Zwei junge Kunstschüler, Richard und Fedi, kommen [...] zum Studium nach Berlin. Ihr Freundschaftsbund löst sich durch die Hinneigung Richards zu oberflächlicher Gesellschaft [...]. Richards Künstlernatur findet Gefallen an der leichten Lebensauffassung der Gefährten, doch Liebe faßt er zu keinem von ihnen, selbst nicht zu dem geistreichen, doch grundsatzlosen Dubois, der seinerseits in ihn verliebt ist. Richard hat einen Gymnasiasten, Karl, kennen gelernt, dem sein Herz sofort zugeflogen ist [...]. Dubois nimmt das Geständnis dieser Zuneigung verhältnismäßig gelassen hin. Bei dem kühlen Weltmann scheint nichts sehr tief zu gehen [...]. Zwischendurch droht die Kompromittierung des Freundeskreises durch die Unvorsichtigkeit eines von ihnen einem jungen Menschen gegenüber. Die Freunde beunruhigt nur, daß sie in den Skandal hineingezogen werden könnten, Angst und Aufregung sind groß, nicht am geringsten bei Dubois, während Richard, eine Kämpfernaut, der Aufdeckung ruhig entgegenseht. Die kompromittierte Person erschießt sich. Die Freunde atmen erleichtert auf. Wenigstens diesmal ist die Gefahr für sie abgewandt. Die keusche Freundschaft Richards zu dem Gymnasiasten vertieft sich [...] im idealen Sinne, erfüllt und beseligt beider Leben. Richard sieht in dem intelligenten, feinsinnigen Jüngling seinen Liebling, den er zu einem vollendeten Menschen machen und den er vor den Härten des Lebens schützen will, der Knabe in ihm den älteren Freund und den geliebten Führer. Ihr schönes Verhältnis wird jäh zerrissen durch das Dazwischentreten Professor Zieglers, des Onkels des Knaben. Karl stirbt im Korrektionshaus aus Sehnsucht zu Richard [...]. Als [Richard] und Dubois den Professor zufällig in einem Lokal treffen, kann er sich nicht mehr halten. Es kommt zu [...] Tätlichkeiten Richards. Dubois sieht sich durch seine Anwesenheit [...] kompromittiert. Wieder droht ein Skandal [...]. Dubois will Richard verleugnen [...]. Es erscheint der Vetter Dubois', der Landgerichtsmann Ackermann, ein gewitzter, kühler Weltmann, dem gegenüber Dubois seine homosexuelle Veranlagung ableugnet, bis dieser ihm vertraulich mitteilt, er wäre selbst "so", nur hätte er es klug verstanden, seine Natur geheim zu halten. Ackermann gibt Dubois Gewißheit daß man ihn jetzt in einem gewissen gesellschaftlichen Kreise nie mehr empfangen würde, der Skandal wäre schon durchgesickert. In der gesellschaftlichen Boykottierung [...] sieht Dubois einen Grund, seinem Leben [...] ein Ende zu machen. Richard packt Ekel vor der Feigheit der Freunde [...]. Im rechten Augenblick, um ihn vor der Selbstvernichtung zu retten, erscheint Fedi, der den Freund wieder in seine Arme schließt."<sup>447</sup>

Das Stück enthält eine Mehrzahl von typischen Klischees: Im Vordergrund steht die „keusche“ *Beziehung*, hier in das Gewand des pädagogischen Eros verpackt, eine die Homoerotik jener Zeit dominierende Komponente, die die Formung eines Jüngeren durch einen reiferen Partner - ohne direkte Einbeziehung sexueller Komponenten, aber maßgeblich durch erotische Emotionen geprägt - zum Ziel hat. Dieses Konstrukt ist die Transformierung des Ideals griechischer Knabenliebe in die deutsche Wirklichkeit jener Jahre, einbegriffen die Glorifizierung knabenhafter Schönheit, die Bildung von Freundeskreisen, das Ideal von Führertum und Gefolgschaft.<sup>448</sup> *Gesellschaftliche* Ignoranz zerbricht den schwächeren der Partner, während der andere als "Kämpfernaut" resistent bleibt - und natürlich Vorbildfunktion hat, wodurch zumindest für diese Figur eine Art erträgliche *Perspektive* geboten ist. Auffällig ist die Rolle, die der Tod in diesem Stück spielt. Dient er in einem Falle als Rührungseffekt der anklägerischen Tendenz, so bedeutet er in den anderen beiden Fällen Sühne für Kompromittierung bzw. Feigheit.

<sup>447</sup> Uranos. 1.Jg. (1921), S.146f.

<sup>448</sup> Z.B in den zahlreichen Wandervogelgruppen, Jugendbünden und freien Erziehungsschulen der Zeit ausgebildet, vgl. hierzu Maasen, Thijs: De pedagogische eros in het geding. Gustav Wyneken en de pedagogische vriendschap in de Freie Schulgemeinde Wickersdorf tussen 1906-1931. (=publicatierrees Homostudies Utrecht. Band 11). Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht 1988.

Die Besprechung im sozialdemokratischen Organ "Vorwärts" gibt sich leicht amüsiert angesichts der Bagatelle und verharmlost den Inhalt, so daß sich die Skizzierung des Inhalts fast wie eine Komödie anhört:

"'Sein Junge' ist nichts weiter als ein munterer, in seiner Lernbegier liebenswert gezeichneter Gymnasiast, der in der Nachtzeit dem Onkel davonläuft, um bei dem geliebten Freund zu sein und dann von dem Onkel bei diesem Freund überrascht wird. Das Ding in seiner Tragödie ist 'kurz wie Frauenliebe'! Der Träger der Hauptrolle [...] ist eine Art Hamlet des § 175."<sup>449</sup>

Wedells Stück erlebt nach der ausverkauften Premiere<sup>450</sup> Ende 1921 eine Neueinstudierung in teilweise veränderter Besetzung, nachdem es zuvor am 10.11. in Hamburg in Szene gegangen ist;<sup>451</sup> bei dieser Aufführung gibt es als Sensation zu vermerken, daß die Darsteller in der Liebesszene so hingerissen sind, daß sie auf Theaterküsse verzichten und sich leidenschaftlich küssen. Das Resümée Püttmanns:

"Vielleicht geschah es zu oft, aber hübsch war es doch und täuschte [...] nicht nur den naiveren Teil der Zuschauer über manche Unzulänglichkeit des Stückes und seiner Wiedergabe hinweg."<sup>452</sup>

Die nächste Veranstaltung findet am 24.8.1921 in den "Orpheus-Sälen" in Berlin statt. Zur Aufführung gelangen drei Einakter: Neben **Flammen! Patroklus!** von Burggraf<sup>453</sup> **Adelung** (Püttmann) und **Der Bursche vom Herrn Leutnant** (Wedell). Zumindest Püttmanns Stück bringt nicht viel Neues, vorherrschend sind die üblichen Klischees. Die konfuse Handlung laut "Uranos"-Rezension:

"Horst, ein junger Rittergutsbesitzer und Dichter [...] hat auf Anraten seines ehemaligen Schulkameraden Dr.Raller [...] einen früheren Zögling des Waisenhauses, Arno [...] in die Stellung eines Privatsekretärs zu sich genommen. Schon während des Beginns der Wirksamkeit des Privatsekretärs hat Horsts Freund sich das Leben genommen und Arno ist an seine Stelle getreten. Von diesem Freunde wie von dessen Tod erfährt man nur durch die Aussprache zwischen den drei angeführten Personen. Aus dem freiwilligen Geständnis des Dr.Raller ergibt sich, daß er, der Horst eifersüchtig von Jugend auf liebte, ohne doch bisher Gegenliebe gefunden zu haben, den Waisenknaben nur in das Haus empfohlen hatte, um den jungen Gutsbesitzer seinem früheren Freunde zu entfremden und dann später des Zufalls Karten gegen Arno auszuspielen, um zuletzt den enttäuschten und einsamen Horst sich in die Arme zu treiben. Mit dem hilflosen Waisenknaben glaubte er wohl leichteres Spiel zu haben als mit dem anderen Freunde. Arno, der anfangs nur seine Stellung voll auszufüllen bestrebt war, verliebt sich später in Horst, gewonnen durch dessen Güte, und als er erkennt, daß Horst an der sinnlichen Untreue und dem Leichtsinne seines Freundes schwer leidet. Es gelingt auch Arno, die Liebe Horsts zu erringen. Der Freund, der im Grunde seines Herzens Horst allein leidenschaftlich zugetan ist, legt bei der Erkenntnis des Verhältnisses zwischen Arno und Horst, und daß er der Liebe dieses verlustig ist, Hand an sich selbst. Arno hat den Schritt vorausgesehen, ihn herbeigewünscht. Er hält sich im Interesse des Lebensglückes von Horst für gerechtfertigt. Horst weiß nichts von den Motiven für den Tod seines ehemaligen Freundes, aber von

<sup>449</sup> Zitiert nach Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.28.

<sup>450</sup> "der Andrang [war] so stark - fast ausschließlich uranisches Publikum -, daß das große Moabiter Stadttheater die Menschenmenge nicht zu fassen vermochte" (Uranos. 1.Jg. (1921), S.146).

<sup>451</sup> In einer veränderten fünftaktigen Fassung im Gegensatz zur vieraktigen in Berlin.

<sup>452</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.45.

<sup>453</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

Vorwürfen und bangen Ahnungen gequält, genießt er sein junges Glück nicht voll. Dr. Raller, der Kenntnis davon bekommen hat, daß Arno bewußt die Ursache des Selbstmordes ist, hält die Stunde für gekommen, die beiden Freunde durch seine grausame Enthüllung auseinander zu reißen und sein Spiel durchzuführen. Er erreicht jedoch nichts für sich. Horst sieht zu klar, daß Arno nur in grenzenloser Liebe zu ihm gefehlt hat. Auch er liebt Arno über alles. Da die Freunde nicht ihr Leben in Nichtachtung und Selbstvorwürfen weiterführen wollen, beschließen sie, gemeinsam in den Tod zu gehen."<sup>454</sup>

Ein Doppelselbstmord als Ausdruck vornehmer - siehe Titel - Gesinnung, dazu ein Suizidär aus enttäuschter Liebe hinter der Bühne, eine Leichenschau, die den für Tragik empfänglichen Homoerotiker nur entzücken kann... Als Kontrast hierzu dann Wedells Schwank am Ende des Abends:

"Es ist die alte Geschichte vom Burschen, der in Abwesenheit seines auf 'die Freite' gehenden Herrn Leutnant, selbst dessen Rolle usurpiert. Hier legt er sich [...] ein 'Gespusi' in Gestalt des sächsischen Rekruten Bemmchen zu, demgegenüber er den Leutnant markiert und in den er 'toll verliebt' ist. Durch das unerwartete Erscheinen des Herrn Schwiegevaters in spe am Orte der Verstellung, werden die Karten des Herrn Leutnant, der nur die Geldheirat will, von Hans, dem richtigen Burschen, und Bemmchen [...] unfreiwillig aufgedeckt. Der Leutnant kehrt, trotz seines Mißerfolges, leichtem Herzens zu seinem Hans, der darüber sehr glücklich ist, zurück."<sup>455</sup>

Was aus bewußtem Bemmchen wird, verschweigt der Rezensent. Der Rezensent empfindet es als "gewagt", zwei "ernste Dichtungen" mit einem Schwank zu kombinieren, räumt überdies die vergleichsweise große Qualität des Stückes des "bekannten Autors" Burggraf ein. Der hohe künstlerische Anspruch scheint sich jedoch nicht bewahrheitet zu haben; "Uranos" beurteilt die Aufführung am 24.8.1922 lediglich als "mäßig".<sup>456</sup>

Komplikationen scheinen sich im folgenden durch chaotische Organisation des Kartenvorverkaufs und durch Schikanen seitens der Behörden bezüglich der Feuergefahr zu ergeben.<sup>457</sup> Auch sind zunächst lediglich geschlossene Vorstellungen anvisiert.<sup>458</sup> Später wird jedoch das Angebot von Abonnements ins Auge gefaßt.<sup>459</sup> Einen Einblick in die Schwierigkeiten und Arbeitsbedingungen gibt die Anzeige für die Aufführung des "Familiendramas" **Andere Liebe** von Ferdy Konradt am 21.9.1921 - dieses Mal in den Orpheus-Sälen - unter der Regie von Otto Harold vom Kleinen Schauspielhaus Charlottenburg; die Rollen sind, so die Versicherung mit "Berufsschauspielern" besetzt:

"Das unserer Kulturarbeit entgegengebrachte Interesse veranlaßt uns, trotz Schwierigkeiten, die Aufrechterhaltung des 'Theaters des Eros' nicht nur allein durchzuführen sondern auch die verwöhntesten Ansprüche unserer Kreise in Bälde zufrieden zu stellen. [...] Das Lektorat, das in Zukunft *alle* Stücke prüft, ist zusammengesetzt aus nur literarisch hoch stehenden Freunden unserer Bewegung, um behördlicherseits nicht Anstoß zu erregen.

<sup>454</sup> Uranos. 1.Jg. (1921), S.211f.

<sup>455</sup> Uranos. 1.Jg. (1921), S.213.

<sup>456</sup> Uranos, 1.Jg. (1921), S.213.

<sup>457</sup> Vgl. Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.28.

<sup>458</sup> Karten seien beim Verlag zu erhalten, die Aufführung finde "nur vor geladenem Publikum statt", vgl. Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.21.

<sup>459</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.29.



Aus letzterer Veranlassung heraus dürfen die Aufführungen in Zukunft nur als streng geschlossene Gesellschaft vor sich gehen und darf *kein öffentlicher Kartenverkauf* vorgenommen und auch Bekanntmachungen nicht erlassen werden.

Wir bitten daher, den unten anhängenden Zettel auszufüllen und an die Geschäftsstelle des 'Theaters des Eros' sofort einzusenden, damit ihnen die nummerierte laufende Platzkarte zugestellt werden kann, da wir nur 441 Plätze eingerichtet haben.

*Es findet also keine Abendkasse statt*, da wir sonst Gefahr laufen, daß das Theater verboten wird.

Sie werden heute mehr denn je verstehen können, mit welchen Schwierigkeiten wir zu kämpfen haben; aber wir wollen die Mission erfüllen und den *Angehörigen das Seelenleben* und die *namenlose Liebe und Qualen* der noch mit *Schmutz und Kot beworfenen Freundesliebe* vor Augen führen und hoffen dadurch, daß auch Sie einmal einen verstehenden Blick erhalten, wie ich ihn bei der ersten Aufführung von einer Mutter mit Tränen in den Augen und folgenden Worten zu hören bekam: *"Jetzt habe ich ein Verstehen für meinen Jungen"*.<sup>460</sup>

Aus den Ausführungen läßt sich schließen, daß die Behörden eingeschritten sind und eine Art freiwillige Selbstkontrolle nahegelegt sowie öffentliche "Werbung" für den Themenkomplex unterbunden haben - ein ähnliches Vorgehen demnach wie im Falle **Anders als die andern**.

Die beträchtliche Anzahl von immerhin "nur" über 400 Plätzen<sup>461</sup> sowie die auf ein zahlungskräftiges Publikum zielenden Preise zwischen 6,50 und 17,60 Mark<sup>462</sup> zeugen allerdings von erwarteten Erfolgsaussichten.

Über **Andere Liebe** äußert sich dann Eduard Oskar Püttmann in einer der folgenden "Freundschaft"-Nummern:

"[Der Autor] behandelt das homoerotische Problem - und mit Recht - als einen Teil der sexuellen Frage, nicht als eine in sich abgeschlossene Äußerungsform des Geschlechtstriebes. Er verknüpft es mit sozialreformatorischen Momenten [...]. Er ist zur Erreichung seines Zwecks stets auf den Bühneneffekt aus und ordnet diesem - man denke an die Szene mit dem Freudenjungen Pepi! - die psychologische Wahrscheinlichkeit unter. Der Inhalt des Dramas ist in großen Umrissen folgender: Alfred, der Sohn des Kommerzienrats Lauenburg, der sich auf Betreiben seiner Eltern mit der Tochter des Ehepaars Matzler verlobt hat, liebt einen jungen Menschen namens Gerhard Schlieben, der jedoch

<sup>460</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.36.

<sup>461</sup> Wobei die meisten anderen Berliner Privattheater mehr Plätze haben: Es finden sich wenige Theater mit weniger als 500 Plätzen, etliche sogar mit über 1000. Das Stadttheater Moabit, Uraufführungsort von **Sein Junge**, hat immerhin 1200 Plätze (vgl. die Aufstellungen in Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. Hrsg. von: Genossenschaft Detuscher Bühnen-Angehörigen. 33.Jg. (1922). Berlin: Selbstverlag). Über die Tätigkeit des Theaters des Eros vermerken die entsprechenden Jahrgänge des Bühnenjahrbuches nichts.

<sup>462</sup> Die teuersten Plätze in - neben den Revueveranstaltungen, deren Eintrittspreise z.T. noch höher liegen - in Berlin teuerstem Privattheater, dem Deutschen Theater, betragen 1929 RM 25,-. Zum Vergleich kostet der beste Platz in der Staatsoper Unter den Linden RM 16,50, ein Preis, der auch für andere anspruchsvollere Sprechbühnen der Zeit gilt. Da das Preisniveau nach der Währungsreform in etwa auf das Niveau vor der Inflation zurückgenommen worden ist, darauf jedoch einige Preissteigerungen folgen (vgl. Lange, Annemarie: Berlin in der Weimarer Republik. Bearbeitet und herausgegeben von Peter Schuppan unter Mitarbeit von Ulrike Köpp. Berlin: Dietz 1987, S.468-474) dürften die Preise einigermaßen vergleichbar sein. Für die Zeit vor 1929 fehlt eine systematische Aufstellung der Eintrittspreise (Angaben nach Theater-Lexikon "Thealex" mit Theaterplänen, Lageplänen, Fernsprechan Schlüssen, Preisen, Fahrverbindungen der Groß-Berliner Theater und Kunststätten. Hrsg. von Verlagsdirektor Budde. 1.Teil. Berlin: Landgemeinde 1929).

kein Verständnis für diese Liebe besitzt. Auf einem Gartenfest in der Villa seines Vaters bittet Alfred den Freund um einen Kuß, den dieser ihm widerwillig gibt. Gerhard setzt darauf den Sohn des Kommerzienrates von seiner Liebe zu einem Mädchen in Kenntnis, dessen Bekanntschaft er gemacht hat. Zum vollkommenen Bruche zwischen den Freunden kommt es im zweiten Aufzug, als Alfred Gerhard über seine Veranlagung aufklärt. Voll Verzweiflung über den Bruch läßt sich Alfred von seinem zukünftigen Schwager Egon Matzler, einem jungen Mediziner, das Rezept zu einem langsam wirkenden [...] Gift geben. Er beschafft sich das Gift; aber bevor er es nimmt, beschließt er, wenigstens einmal das Glück zu suchen, dessen die anderen sich so oft erfreuen. Der ränkeschmiedende Friedrich, ein Diener seines Vaters [...], führt ihm den Freudenjungen Pepi zu [...]. Nach kurzem Rausch nimmt der junge Lauenburg das Gift und wird in das Sanatorium von Professor Rüger eingeliefert. Dort stirbt er, nachdem er seinem, in dem Sanatorium als Assistenzarzt beschäftigten Schwager seine Triebrichtung gebeichtet und ihn gebeten hat, einen Abschiedsbrief nach seinem Ableben Gerhard auszuhändigen."<sup>463</sup>

Der Plot ist ein homophil dramatisierter Dreigroschenroman im Stil der Marlitt: Das Milieu ist geprägt von Kommerzienräten und - altes Klischee aus den Aufklärungsstücken des Jahrhundertanfangs - Medizinern, als Aufklärungsfaktor ist zudem die Bekenntnisszene eingebaut. Als Gipfel der Sentimentalität wird vom schwermütigen Helden der unvermeidliche Selbstmord begangen - aufgrund der Lappalie einer unglücklichen Liebe - zuvor wird auf den Sex mit Strichern als unbefriedigenden Ersatz ausgewichen; darüberhinaus ist der intrigante Diener mit einem Erpresser bekannt. Auch der Kritiker bescheinigt zwar handwerkliches Geschick, reiht den Autor jedoch in die Riege der Dramenproduzenten aus reinem Publikumserfolgskalkül wie Sudermann ein, bezeichnet ihn als "bon carcassier".<sup>464</sup>

Als weitere Projekte werden vorgesehen: Für September 1921 **Die Geißel** (Wedell), das laut "Freundschaft" "in satirischer Weise gewisse Schäden unserer Natur in packender, dramatischer Weise behandeln wird"<sup>465</sup> - außerdem zwei Werke von Püttmann, **Adelung** und **Am Meere**, für den Winter 1921/22 zusätzlich **Sonnenuntergang** und **Im Hause der Gemsbergs** des selben Autors.

**Am Meere** und **Sonnenuntergang** gehen schließlich unter dem phantasievollen Motto "Kürze-Würze" in Szene.<sup>466</sup> **Am Meere** behandelt die Tragik, die unglücklich verlaufende Dreiecksbeziehungen mit sich bringen können:

"Karl Sander ist der ehemalige Geliebte von Professor Heinrich Ganter und reist ihm in ein kleines Seebad nach, wohin sich Ganter zurückgezogen. Aber der Professor weilt dort nicht allein, sondern mit Hermann Gellert, seinem neuen Freunde, der mit hingebender Treue an ihm hängt. Karl zerstört das Glück der Liebenden. Er beweist Hermann, daß der Professor zur Zeit, wo dieser bereits seine "neue Ehe" eingegangen war, seine alten Bande noch nicht vollständig hatte. Es kommt zu einer großen Aussprache zwischen Ganter und Hermann. In dieser schildert der Professor, daß nicht seine Seele, sondern allein sein Blut nach Sander verlangte. Erst das beständige Zusammenleben mit Hermann habe das in ihm glühende Begehren nach und nach zum Erlöschen gebracht. Je inniger sich ihr Zusammenleben

<sup>463</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.41.

<sup>464</sup> Ebd. Ein anderer Rezensent resümiert: "Das Schauspiel [...] verdient in seiner Art durchaus respektiert zu werden. [...] Wenn wir auch hoffen müssen, daß uns die Bühne des Eros bald innerlich Tieferes, an Seele Reicherer, von wahren Leben durchglühteres bietet! Aber wie gesagt: das Konradt'sche Schauspiel ist eine durchaus ernst zu nehmende Arbeit" (Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.39).

<sup>465</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.28.

<sup>466</sup> Vgl. Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.43. Ohne Angabe des Datums und Theaters.

gestaltet habe, desto bitterere Vorwürfe habe er sich wegen seines früheren Verhaltens gemacht. Doch alles, was der Freund vorbringt, überzeugt Hermann nicht von dessen aufrichtiger Liebe. Er erkennt und bekennt, daß die Vergangenheit stets zwischen ihm und Ganter stehen werde. Er ruft ihm die Worte zu: 'Wärst du aufrichtig gewesen, hätte nichts in mir den Glauben an dich zerstören können. Nun aber liegt er am Boden mit gebrochenen Schwingen und vermag sich nie mehr in reine, helle Lüfte zu erheben.' Da gibt Ganter das Spiel verloren und stürzt sich ins Meer, den geliebten und in seiner Liebe auf den Tod verwundeten Freund in Einsamkeit und Qual zurücklassend."<sup>467</sup>

Überdies ist noch die Episodenfigur des Malers Alten eingebaut, der vergeblich zwischen Hermann und dem Professor zu vermitteln versucht, erschwert durch seine eigene Leidenschaft zu dem ersteren, die er entsagungsvoll in "einem schweren Kampfe" meistert. Der tragische Kitsch des Selbstmitleids endet auch hier im Selbstmord aufgrund von konstruierten Liebesproblemen; das Milieu ist wiederum großbürgerlich und jeglicher Alltagsrealität entrückt. "Die Freundschaft" konstatiert lediglich die technisch gute Machart, geht jedoch nicht kritisch auf den Inhalt ein.

**Sonnenuntergang** ist vom Autor als "dramatischer Schattenriß" untertitelt. Dieses Mal ist der Professor ein Gutsbesitzer namens Herbert Gollinger. Dieser

"hat in Berlin die Bekanntschaft eines jungen Herrn, namens Werner Hersbach, gemacht und ihn zum Freunde gewonnen. Auf einem Spaziergang über die Heide, den er mit ihm vom Gut aus unternommen, begegnet er der Gräfin Lisa von Schlittwitz, seiner Nachbarin und Vertrauten. Diese erkennt in Werner ihren früheren Geliebten und macht alte Rechte an ihm geltend. Werner aber ist ihrem Bann entrückt. Die Leidenschaft, die er einst für sie empfunden, war ein schnell verflackerndes Strohfeuer gewesen. Eitelkeit und Champagner, nicht innerster Trieb, hatten ihn zu den Gräfin gezogen. Sie beschwört ihren Jugendgespielen Herbert, ihr, der todgeweihten, schwindsüchtigen Frau, deren Ehe eine 'eisige Oede' ist, Werner zu überlassen. Nur wenige Wochen, bis man sie in die Gruft legt. Aber Herbert willfahrt ihr nicht. Er stellt jedoch seinem Freunde frei, zwischen ihr und ihm zu wählen. Werner entscheidet sich für Herbert. Dem Leben Lisas macht ein jäher Blutsturz ein Ende."<sup>468</sup>

Im Prinzip handelt es sich hierbei um das gleiche Konstrukt mit entgegengesetzten Ausgang; das Paar läßt sich nicht trennen und der - dieses Mal weibliche, lungenkranke und den Alkohol als Verführungsmittel einsetzende - Antagonist stirbt. Anstelle des jammervollen Versinkens im Selbstmitleid will der Autor hier augenscheinlich persönlichkeitsstärkende Aufbauarbeit leisten. An der grundsätzlichen, an die Kunst der Hedwig Courths-Mahler angelehnten Machart ändert dies nichts.

Für den 7.12.1921 wird in den "Orpheus-Sälen" angekündigt: **Der fremde Gott** (Franz Reddi), **Opfergang** (Henny Nordländer) sowie eine Reprise von **Flammen! Patroklus!**. Burggraf zieht jedoch die Erlaubnis für eine Wiederaufführung zurück; künstlerische Gründe sind hier nicht auszuschließen.<sup>469</sup>

<sup>467</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.43.

<sup>468</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.43.

<sup>469</sup> U.U. spielt auch das Popularitätsstreben des Autors eine Rolle, dem eine Aufführung im Rahmen dieser Spezialitätenbühne Abbruch getan haben könnte, vgl. v.a. Burggrafs späteres Spiel im Fahrwasser nationalsozialistischer Ideologie (vgl. Kap. 5.2.3)

Reddis fast fünfzehn Jahre altes Stück<sup>470</sup> erscheint allerdings augenscheinlich dem Rezenten in der "Freundschaft" nicht mehr ganz zeitgemäß: Daß der Sohn eines Stabsarztes aufgrund seiner Homosexualität Selbstmord begeht, obwohl er zuvor seinem Vater seine Veranlagung gestanden hat und von diesem akzeptiert wurde, erscheint unmotiviert. Etwas besser bewertet der Rezensent **Opfergang**, wenn auch dieses dramaturgische Schwächen aufweise: Der Mediziner Heinrich Wißmann ist Gegenstand der Verliebtheit der Geschwister Fritz und Hedwig Steinbach. Obwohl das Verhältnis der beiden Männer recht offensichtlich ist und die Schwester über die Veranlagung ihres Bruders Bescheid weiß, hält sie an ihrer unseligen Verliebtheit fest, verzichtet allerdings umgehend nach einem klärenden Gespräch. Das Stück soll wohl demonstrieren, wie vergeblich es für eine heterosexuelle Frau ist, sich in einen homosexuellen Mann zu verlieben. Immerhin gibt es hier ein homophiles "Happy End"; der obligatorische Selbstmord bleibt erspart.

In der Weihnachtsfeier des Theaters 1921 gelangen zwei Melodramen mit Musik zur Aufführung: **Das Glöckchen von Inisfär**, eine homoerotische Überarbeitung eines Stückes von einem Autor namens Halm mit Musik von J.G.Mayer und **Liebe** von einem nicht genannten Verfasser. Weiterhin wird Ende 1921 angekündigt, Elisarion von Kupffer, im übrigen auch redaktionell für die "Freundschaft" tätig, arbeite unter dem Pseudonym Caesareon an einem Bühnenwerk für das "Theater des Eros", das den Titel **Satyrspiel und Tragödie. Vier Episoden aus dem Leben eines "Solchen"** tragen solle.<sup>471</sup> Die Ankündigung schließt mit den Worten: "Wie wir hören, handelt es sich bei dieser Arbeit um ein Bekenntniswerk des Dichters".<sup>472</sup> Die Aufführung findet am 4.2.1922 im Schwechtensaal (800 Plätze)<sup>473</sup> statt; die Eintrittspreise bewegen sich zwischen 9 und 37 Mark.<sup>474</sup> Der Rezensent der "Freundschaft" stellt fest, daß die "Elite der Berliner Homosexuellen" im Publikum "vertreten" gewesen seien; das Stück habe einen "tiefen Eindruck" hinterlassen, sei "lebenswahr" und "ohne Sentimentalität".<sup>475</sup> Püttmann bezeichnet das Werk allerdings als "maniert".<sup>476</sup> Eine weitere Aufführung im gleichen Theater findet am 25.3. des gleichen Jahres statt.<sup>477</sup> In der Rezension der "Freundschaft" wird das mangelnde Interesse des Zielpublikums gerügt:

"man [kann] das Interesse der homoerotischen Kreise *an allen Bildungsbestrebungen unserer Befreiungsaktiven*, auch nach dem Besuch dieser zweiten Vorstellung beobachtet, als *minimal, nein als beinahe hoffnungslos* bezeichnen."<sup>478</sup>

<sup>470</sup> Vgl. Kapitel 2.4.5.

<sup>471</sup> Wobei es sich um eine Überarbeitung seines in "Der Eigene" erschienenen Fragmentes **Kaleideskop** handele.

<sup>472</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.43.

<sup>473</sup> Laut Bühnenjahrbuch 1922, nach der Aufstellung im "Thealex", S.66 allerdings nur ca. 600 Plätze.

<sup>474</sup> Vgl. Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.3..

<sup>475</sup> Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.7.

<sup>476</sup> Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.7.

<sup>477</sup> Vgl. die Ankündigung in Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.9.

<sup>478</sup> Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.14.

Der Rezensent kommt zu dem Fazit, daß bei größerem Interesse das Stück mühelos zehnmal hätte gespielt werden können; als erschwerend seien Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppe hinzugekommen.<sup>479</sup>

Im Sommer 1922 geht ein weiteres Schauspiel von Hans Wedell über die Bühne; den Titel gibt die Rezension in der "Freundschaft" nicht an, es sei jedoch bislang das "beste": "die Liebe eines jungen gesund empfindenden Homoeroten [...] zu dem Sohn eines russischen Fürsten. Der Prinz [...] aber ist ein durch und durch krankhaft veranlagter Mensch".<sup>480</sup>

1922 scheint die Vereinigung vor allem darauf überzugehen, gesellige Abende in den "City-Festsälen" zu veranstalten.<sup>481</sup> Zum 25-jährigen Jubiläum des WhK findet am 15.5.1922 eine Festvorstellung im Türkischen Zelt Charlottenburg statt, bei der auch **Andere Liebe** zur Wiederaufführung kommt.<sup>482</sup> Spätestens im September 1922 wird künstlerischer Leiter des Unternehmens Hans-Paul Ulbrich, unter dessen Regie der "Freundschaft" zufolge die Qualität der "Kunstabende" eine Steigerung erfährt.<sup>483</sup> Am 4.6.1923 findet im Augusta-Viktoria-Saal Berlin eine Aufführung von Reinhold Kluges **Wer ist schuld?** statt.<sup>484</sup>

Neben den Berliner Aktivitäten finden auch in Hamburg spezielle Theaterabende für das urmische Publikum statt: Am 4.4.1922 im Theatersaal-Sagebiel die Uraufführung von **Die uns schuldig sprechen - und wir**, "drei Akte im erotischen Spiegel von D.Exellenz. Der Aufführung voraus geht eine Rezitation 'Die Beichte des Homoeroten' von D.Exellenz."<sup>485</sup>

Welche Bedeutung die Einrichtung für das homosexuelle Publikum hat, geht aus einem Brief eines Zuschauers über **Sein Junge** hervor, der in der "Freundschaft" veröffentlicht wird:

"Schon allein die Tatsache, daß das erste homoerotische Schauspiel über eine öffentliche Bühne gegangen ist, stellt ein Ereignis dar, das noch ganz unabsehbare Perspektiven für die Zukunft in sich birgt. [...] Mir war das Erlebnis [...] eine Art Gottesdienst. Zum ersten Mal sah ich Menschen gleich mir auf der Bühne, die in unseren Leiden und Freuden lebten und unsere Gedanken verkörperten."<sup>486</sup>

Frank Günther bemängelt in der Rezension von **Sein Junge** in der "Freundschaft" allerdings den Mangel an auf die heterosexuelle Majorität zielenden Aufklärungstendenzen:

"Für den Nicht-Invertierten war diese Veranstaltung noch ohne Wert, ohne Interesse, er konnte noch nichts von Belang für sich mitnehmen. Und weil es sich doch weniger darum

<sup>479</sup> Der Regisseur und Hauptdarsteller Harold habe die Produktion kurzfristig im Stich gelassen und dem Unternehmen dadurch Schaden zugefügt (vgl. Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.14.).

<sup>480</sup> Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.26.

<sup>481</sup> Vgl. die entsprechenden Anzeigen in Die Freundschaft. 4.Jg (1922), Nr.33.

<sup>482</sup> Vgl. die Anzeige in Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.18. Kartenpreise: 17,--; 30,--; 40,-- M.

<sup>483</sup> Besprechung einer Veranstaltung am 14.9.1922 im Schwechtersaal in Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.36.

<sup>484</sup> Vgl. die Anzeige in Der Hellasbote. 1.Jg. (1923), Nr.1 (26.5.1923). Die Anzeige trägt den Zusatzvermerk, daß Karten nur im Vorverkauf in den Geschäftsstellen der Organisation zu erwerben seien.

<sup>485</sup> Vgl. Die Freundschaft. 4.Jg. (1922), Nr.12. Die Kartenpreise bewegen sich zwischen 12 und 18 Mark.

<sup>486</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.31.

handelte, (und weniger darum handeln darf!), den Invertierten etwas zu bieten, als darum, den Nicht-Invertierten auf diese ernsthaft-künstlerische Weise das fehlende Interesse an der einen ewig wichtigen und quälenden Frage beizubringen, [...] bleibt bei aller Sympathie für die Idee von der Leistung selbst nicht viel Positives. Vom einzelnen indessen abgesehen, sei vor einem gewarnt: sich etwa damit begnügen zu wollen, den Invertierten eine neue Stätte der Unterhaltung zu schaffen. So wünschenswert dies vielleicht sein mag, so gilt es zunächst mehr: Ein Publikum in den Zuhörerraum zu zwingen, [...] das ohne eigene Gleichrichtung doch zum Interesse gezwungen wird."<sup>487</sup>

Hierin deutet sich bereits die Krux eines derart eingeschränkten Unternehmens an: Einerseits als Spezialitätentheater zu agieren, andererseits die breite Masse der Nicht-Betroffenen für das Thema interessieren zu wollen, sind zwei schwer zu vereinbarende Ansprüche. Partiiell scheint die Rechnung jedoch aufgegangen zu sein, etwa im Falle der durchweg bewegten Rezension im "Vorwärts" über **Sein Junge**:

"Ich ging mit lächelndem Gesicht in die Vorstellung hinein und ich bin mit einem ernsthaften Gesicht wieder herausgekommen. Denn ich hatte einen jungen, ernsthaften Dichter kennen gelernt und eine mir ganz fremde Welt. Ich hörte Worte, die unter Tränen gedichtet sind [...] mit dem Herzblut des eigenen Empfindens. [...] Der literarische Versuch einer Kunstbehandlung dieses heiklen Themas ist als geistige Revolution zu buchen. Es dürfte nur von Nutzen sein, der Staatsanwaltschaft, der Polizei und auch dem unwissenden Publikum diesen Einblick in die Psyche der Eigenen zu vermitteln."<sup>488</sup>

Hans Dietrich allerdings wertet das Unternehmen kritischer ("lediglich als 'Propagandainstitut wissenschaftlicher Beweise' über Homosexualität zu werten") und zieht einen Vergleich mit den entsprechenden Aufklärungstücken der Jahrhundertwende, bei denen der "Tendenz, Mitleid für den armen verkannten [...] Homosexuellen zu erregen, die künstlerische Gestaltung geopfert" sei.<sup>489</sup> Es finden sich auch kritische Stimmen aus dem Publikum. In einem offenen Brief wird die künstlerische Qualität bemängelt, die hart an den Rand einer Blamage führe und dringend empfohlen, statt den selbst zusammengeschriebenen Dürftigkeiten auf klassische Werke zurückzugreifen.<sup>490</sup>

Auf Dauer ist dem Unternehmen denn auch kein Erfolg beschieden, als maßgebliche Gründe spielen anscheinend Zerwürfnisse innerhalb der Homosexuellenbewegung eine Rolle.

Jedenfalls gerät das "Theater des Eros" in das Kreuzfeuer interner Kritik:

1924 bringt der "Eigene" einen längeren Artikel von St.Ch.Waldecke<sup>491</sup> mit dem Titel "Das Theater als Produkt des mann-männlichen Eros".<sup>492</sup> Der Autor stellt zunächst fest, daß ein "Theater auf der Grundlage des mann-männlichen Eros" keinesfalls eine "Utopie" sein müsse, eher sei die bestehende Form der Geschäftstheater eine "Verirrung" (S.211), denn: Die Ursprünge des Theaters seien homoerotisch:

<sup>487</sup> Die Freundschaft. 3.Jg. (1921), Nr.28.

<sup>488</sup> Zitiert nach Die Freundschaft. 2.Jg. (1920), Nr.28.

<sup>489</sup> Dietrich: Freundesliebe, S.117.

<sup>490</sup> **Eduard II.** (Marlowe), **Hadrian** (Heyse), **Antionous** (Janke), **Das Kloster** (Verhaeren) und Werke von Gozzi und Lope, vgl. Uranos. 1.Jg. (1921), S.252.

<sup>491</sup> Pseudonym für Ewald Tscheck.

<sup>492</sup> Waldecke, St. Ch.: Das Theater als Produkt des mann-männlichen Eros. In Der Eigene. 10.Jg. (1924), Nr.5 (S.211-223).

"Das Theater ist [...] erotischer Abstammung. [...] die dramatische Kunst [steht] dem mann-männlichen Eros auch in ihrer *äußeren* Entwicklung besonders nahe." (S.211)

Zunächst wird die traditionelle Grundlage des Ritus beschworen, als Basis "sublimierte Erotik" angegeben, die "Kunstwerke" schaffe, daraufhin eine Verbindung zwischen mann-männlichem Eros und Priestertum gezogen. Weiterhin wird die Androgynität vieler alter Gottheiten beschworen, der Ritus der Jünglingsweihe herangezogen, der Zusammenhang zwischen Tempelprostitution und Schauspielkunst in ostasiatischen Kulturen dargelegt, um schließlich auf die abendländische Tradition zu sprechen zu kommen, weit bis ins 18. Jahrhundert hinein Frauenrollen von Männern spielen zu lassen (bzw. im Musiktheater von Kastraten singen zu lassen), vor allem wird die dadurch entstehende homoerotische Komponente in Shakespeares Werk ausgedeutet. Das "Theater des Eros" erscheint ihm dagegen als wenig geglückter Versuch, eine vom mann-männlichen Eros getragene Bühne zu erschaffen:

"Wenn ich jenes existierende 'Theater des Eros' und seine Veranstaltungen mit [...] Kritik verfolgte, so besonders deshalb, weil es eine völlig unklare Haltung einnahm. Wollte es ein direktes Tendenzunternehmen sein zugunsten einer unterdrückten, wenn auch vielleicht noch so sympathischen Menschengruppe, so war es damit vom ästhetischen Standpunkt nicht mehr zu beurteilen. Es war nicht ein künstlerisches d.h. kulturelles Unternehmen mehr, sondern ein zivilisatorisches Mittel zum Zweck. [...] Wo waren oder sind im bestehenden 'Theater des Eros' die Dichtungen, die wirkliche Kunstwerke darstellen? [...] Ein Verein ist keine Basis dafür." (S.220f)

Überhaupt sieht der Autor als Ideal eine Bühne elitärer l'art pour l'art im Elfenbeinturm:

"Nie kann ein 'Theater des Eros' eine Herbeiführung der Aufhebung eines wertlosen Strafrechtsparagrafen bewirken, wohl aber sehr viel für den mann-männlichen Eros sein. Die 'Waffe Kunst' ist ein sehr trübes Schlagwort einer unsäglich veräußerlichten Zeit." (S.222)

Als Alternativen werden Werke Elisars von Kupffer und Eugen Ludwig Gattermanns sowie des Autors selbst angegeben,<sup>493</sup> jedoch seien alle als Mitglieder des GdE davon entfernt, sich an solch einem "zweifelhaften" Unternehmen zu beteiligen. Interessant, daß zur gleichen Zeit Franz-Ernst Fischer in Anspruch nimmt, das "Theater des Eros" würde der GdE nahestehen, veröffentlicht in der der GdE nahestehenden Zeitschrift "Die Fanfare":

"Nachstehenden Brief erhielt die Redaktion der 'Fanfare' und bringt ihn hiermit zur Kenntnis der Öffentlichkeit.

Berlin, den 30.1.1924

[...]

In den 'Blättern für Menschenrechte' Nr. 24 vom 1.2.24 ist zu lesen:

Zur Beachtung

Die Mitglieder vom Theater des Eros versammeln sich zwecks Aussprache und Neukonstitutionierung am Dienstag, dem 29. Januar [...] in den 'Central-Festsälen', Alte Jakobstr. 32.

Hierzu erklärt das schon bestehende Theater des Eros (Leitung Bruno Matussék und Franz Ernst Fischer), daß diese Anzeige eine bewußte Fälschung vom B.f.M. sei. Wir sagen an dieser Stelle: Das Theater des Eros - gegründet 1921 von Herrn Matussék - kann nicht mit einer Organisation zusammenarbeiten, wie es der B.f.M. leider geworden ist. Das Theater

<sup>493</sup> Daneben **Saul** von Gide, **Edward II.** von Marlowe und **Apollo et Hyazintus** von Mozart.

des Eros hat sich daher vom B.f.M. als Gruppe losgelöst. Wir stehen in enger Gemeinschaft mit dem 'WhK' und der 'GdE'.<sup>494</sup>

Bereits im Heft zuvor hatte die "Fanfare" von einer Neuauflage des Projekts berichtet:

"Das 'Theater des Eros' hat sich am 17.1. wieder neu konstituiert. Der erste Kunstabend findet im Februar statt.

Erster Vorsitzender: der aus dem Ausland zurückgekehrte Herr Matussék.

Das Theater des Eros hat sich zur Aufgabe gestellt, den Kampf der Kunst und Wissenschaft für die [...] Wiedergeburt der Freundesliebe [...] seinerseits durch aufklärende Bühnenergebnisse zu unterstützen. Es wird bestrebt sein, immer Besseres und Vollkommeneres zu leisten und die Darbietungen des Theaters in litterarischer wie in schauspielerischer Hinsicht auf eine solche Höhe hinaufzubringen, daß das Theater in Zukunft vor jeder Kritik besteht und selbst den verwöhntesten künstlerischen Ansprüchen genügt.<sup>495</sup>

Die GdE hält - unabhängig vom "Theater des Eros" am 7.11.1924 einen "Kunstabend" im Lessing-Museum ab, auf dem u.a. eine Szene aus Marlowes **Edward** zur Aufführung gelangt. In einer "Akademischen Arbeitsgemeinschaft" ("Beurteilung zeitgenössischer Denker vom Erosstandpunkt") wird für den 26.11.24 eine "Vorlesung" dramatischer Werke von E.L. Gattermann angekündigt.<sup>496</sup>

Es spricht alles dafür, daß der Versuch, ein eigenständiges, auf Homoerotik spezialisiertes Theater zu errichten, im Sande verlaufen ist. Neben den internen Querelen dürfte hierfür vor allem die künstlerische Dürftigkeit der Unternehmung verantwortlich zu machen sein. An den reproduzierten Klischees nehmen jedoch die wenigsten homosexuellen Rezipienten Anstoß - eine kritische Haltung nimmt hier im allgemeinen lediglich das WhK ein.<sup>497</sup>

### 3.2.9 UNENDLICH SCHMERZVOLLE GEBURTEN UND HEILIGE RELIQUIEN: *Katastrophe* (Freundsperg) • *Zirkusszene* (Künzelmann) • *Vivat Fridericus* (Burchardt) • *Die Maltheser* (Hülse) • *Der Spiegel* (Stelzer)

Einblicke in den Stil der dramatischen Produktion aus spezifisch homoerotischer Sicht bieten einige in Publikationen der Homosexuellenszene erschienenen Schauspiele:

**Katastrophe** von Peter L. vom Freundsperg, 1924 im "Eigenen" veröffentlicht,<sup>498</sup> handelt vom Niedergang des Kunstmalers Rainer Röhrich, dessen Ruin durch die ihn in Haßliebe verfolgende Baronin Marga und deren korrupten homosexuellen Mann besiegelt wird, die ihn

<sup>494</sup> Zitiert nach: Die Fanfare für freies Menschentum. Jg.1 (1924). Berlin. Nr.6, S.4.

<sup>495</sup> Zitiert nach: Die Fanfare. 1.Jg. (1924). Nr.5, S.4.

<sup>496</sup> Vgl. Die Fanfare. 1.Jg. (1924), Nr.46, S.4.

<sup>497</sup> Karl Besser allgemein bezüglich zeitgenössischer Literatur: "Das belletristische Schema des Konfliktes eines Homosexuellen mit der Umwelt, wobei schließlich entweder der Freitod oder ein rührseliges happy end eintritt, bildet im wirklichen Leben die große Ausnahme." (Zitiert nach MdWhK, S.230).

<sup>498</sup> Freundsperg, Peter L.: *Katastrophe*. Schauspiel in drei Akten. In *Der Eigene*. 10.Jg. (1924), Nr.6 (S.272-294).



nicht nur - seine finanzielle Misere ausnutzend - demütigen, sondern ihm auch noch seinen Liebling, Fritz von Köller, ausspannen.

Das Stück bietet drei verschiedene homosexuelle *Charaktere*: Rainer ist schaffender Künstler - und kämpft mit allen Anfechtungen, die diese Beschäftigung mit sich bringt, vor allem "gebärt" er - und der Vergleich ist auch gleich bei der Hand, daß solche Geburt "unendlich schmerzvoller als Schwangerschaft des Weibes" sei (S.277).<sup>499</sup> Im Krieg war er Offizier, beseelt von der "Idee der Jugend" in Zusammenklang der "Idee" seines "Vaterlandes" - gipfelnd in der platonischen Liebe zu seinen Untergebenen (S.277). Nach einem Skandal ist er in "das freieste Land der Erde" Italien geflüchtet, hat allerdings dort keinen künstlerischen Erfolg gehabt, und versucht sich nun vergeblich in Berlin zu etablieren. Er hat gegen seine Homosexualität angekämpft, "wollte kein Verbrecher werden am eigenen Geschlecht", hat "Normalisierung" bei einer - allerdings jungenhaft aussehenden - Frau, nämlich Marga, gesucht, und nicht gefunden.

Der Baron, strotzend vor Eitelkeit, spielt mit Menschen. Aus Liebhaberei macht er seinen Doktor in Kunstgeschichte, da er stets "begehrlich" nach Titeln ist, arrangiert zuweilen Ausstellungen, um von sich reden zu machen und spekuliert mit An- und Verkauf von Kunstwerken. Offizier ist er im Gegensatz zu Rainer nicht aus Begeisterung geworden, sondern, um bei Hof eine bessere Figur zu machen. Nach Fritz gelüstet es ihn direkt von Anbeginn, um ihn schließlich regelrecht als "Privatsekretär" zu kaufen. Im übrigen ist der Baron klatschsüchtig und hat einen "faible für tönende Namen" (vgl. S.276).

Fritz von Köller, eigentlich der Neffe Rainers, wird von diesem als "schon sehr verdorben" bezeichnet (S.275). Augenscheinlich stand er kurz davor, sich zu prostituieren, als er Rainer begegnete (S.282f). Sein Erscheinungsbild ist "sehr jung und elegant, ein wenig feminin und sehr schön" (S.276). Er ist beständig unentschlossen und reagiert von vorneherein "glitzernd" auf die Komplimente des Barons.

Bezeichnend für den Unterschied zwischen Rainer und dem Baron ist der unterschiedliche Umgang, wie sie auf ihre *gesellschaftliche Ächtung* reagieren: Der Baron, augenscheinlich wegen eines Skandals aus der Armee entlassen, heiratet eine Künstlerin, um der Affäre eine pikante Wendung zu geben, und eröffnet ein Theater, um sich weiterhin interessant zu machen.

Rainer hingegen ist an seiner Leidenschaft gescheitert, seine Homosexualität hat ihn seinen Offiziersposten gekostet:

Rainer: [...] die Liebe meiner Untergebenen hätte mich über glühendes Feuer getragen, bis man in der Intensität meiner Fürsorglichkeit etwas - Anstößiges fand. Ich offenbarte allen Freimut zum Bekenntnis, daß niemals die gewissenhafteste Befolgung aller Dienstvorschriften einen restlosen Wiederhall im Untergebenen auszulösen vermöchte, wenn nicht eben jenes unsäglich zarte Fluidum vom Mann zum Mann die Saiten stimme - [...] ich wußte meine Hände rein und - die Verachtung schlug mir ins Gesicht - versteckt, [...] tausend niederträchtige Augen wühlten sich in meine Äußerungen, auf Schritt und Tritt beschlich mich Argwohn, wühlte meine

<sup>499</sup> Vgl. zu dementsprechenden Tendenzen vor allem das Leitmotiv des "Werke Gebärens", das sich auch durch Jahnns Werk zieht (insbesondere in den Tagebüchern nachzulesen).

Unteroffiziere auf und nahm meinen Jungen die Harmlosigkeit - ich erschloß den langen Gülzow im Duell und zog dann selbst die Konsequenz. (S.277f)

Hieran ist zum einen interessant, daß er Gegenwehr leistet und offen Gegenargumente bezeichnet, zum anderen jedoch, daß ausdrücklich gar keine sexuellen Handlungen stattgefunden haben, daß alles üble Nachrede war.<sup>500</sup>

Genau gegensätzlich ist die Lebensphilosophie des Barons: "Man tut so manches, aber man spricht nicht darüber" (S.278).

Die *Eigendefinition* stimmt zumindest merkwürdig: Rainer betont die Konstruktivität des Kameradschaftsgedankens zwecks - und das ist 1924 das Bedenkliche - "gewissenhaftester Befolgung der Dienstvorschriften",<sup>501</sup> verbunden mit patriotischem Sentiment: "Achtung im Herzen der Kameraden, das ist das Vaterland" (S.281). Im übrigen leiden sowohl Rainer als auch Fritz an Minderwertigkeitskomplexen der Verderbtheit und Überzüchtung:

v.Köller: Unser Blut war Unzucht und ist verdorben. So verdorben, daß wir uns vielleicht - besser nie gesehen hätten.

Rainer: Du bist ausgestoßen wie ich, Fritz, du bist überzüchtet, nicht Zivilisation, nein, letzte Kultur wie ich. Sieh, in jedem von uns lebt wohl ein Begriff: des eines Vagen, Schwerlich-definierlichen, verbunden mit dem Drange, etwas Liebegebendes zu leisten. (S.282)

Homosexualität erscheint zudem als rätselhafter Zwang: Rainer betont, daß er sein Geschlecht "unverständlich lieben mußte" (S.282).

Die *Visualisierung* ist im Gegensatz zur Deutlichkeit auf der *verbalen* Ebene<sup>502</sup> ausgesprochen zahm: Rainer "zieht v.Köller an sich" (S.286). Dahingegen "tätschelt" der Baron "den v.Köller" (S.291), wodurch negative Assoziationen evoziert werden.

Die *Beziehung* zwischen Rainer und Fritz ist offensichtlich unausgewogen. Rainer schenkt Fritz in seiner Liebe grenzenloses Vertrauen. Dieser hingegen hat wenig Verständnis für die Konflikte seines Freundes, und geht - allerdings mit einigem Zögern - zur reicheren Partei, dem Baron, über.

Als besonders stereotyp erweist sich das *Frauenbild*, das offensichtlich den Konstellationen in Bizets Oper **Carmen** nachempfunden ist. Marga, die femme fatale, versucht zunächst, unbefriedigt von ihrem Mann, Rainer in ihre Abhängigkeit zu bringen, läßt ihn jedoch fallen, als das Geld ausgeht und betrügt ihn nebenbei mit Fritz. Im übrigen steht sie eindeutig dem Schaffensdrang Rainers entgegen, lähmt ihn als "dumpfer Tod" (S.283). Die kontrastierende lichte Engelsgestalt Micaela heißt hier Annemarie, ein schlichtes Kind vom Lande, die sich seinerzeit, als er in ihrem Dorf stationiert war, in Rainer verliebt hat und ihm nun nach Jahren vollkommen unmotiviert nach Berlin nachgereist kommt, nicht ohne ihren armen guten Eltern

<sup>500</sup> Der Eindruck vorbildlicher Selbstbeherrschung erscheint lediglich gebrochen durch Rainers Selbstbekenntnis: "ich hatte nicht den Mut" (S.280). Wie sehr ihm die Episode nachgeht, beweist, daß er immer noch Angst vor dem Staatsanwalt hat (S.288).

<sup>501</sup> S.277, s.o. Hierzu paßt auch, daß er "Pflichttreue" und "Verzicht" beim Militär für vorbildlich hält (vgl. S.278). Ganz ähnliche Bilder werden später in der faschistischen Dramatik reproduziert werden, vgl. Kapitel 5.2.

<sup>502</sup> "liebe" (S.281), "dich sehr lieb habe" (S.281), "dein Liebchen" (S.283), "Liebhaber" (S.287, 289), "Liebling" (S.287).

das Märchen zu erzählen, sie fahre zu Verwandten. Nachdem sie erkannt hat, daß Rainer sie nicht lieben kann, entschließt sie sich zur Entsagung und dazu, von Köller direkt platonisch mitzulieben:

Annemarie: [...] wenn diese Frau eben einen solchen Mann mit jener solchen Liebe nachgeht, von der man sagt: sie glaube alles, sie hoffe alles, sie dulde alles - ja, dann muß diese Frau doch den Liebling um diesen Mannes willen liebhaben [...]. (S.287)

Der Plan ist eine Rettung der beiden in eine heile Welt:

Annemarie: [...] ich habe die Erlösung mitgebracht.  
[...] Bei mir daheim [...] in unserem Städtchen habe ich Platz geschaffen für euch beide - wir leben still und reinlich dort - komm, laß das alles - hier gehst du zu Grunde.  
(S.288)

Die Tragik will allerdings, daß es für Rainer keine *Perspektive* mehr gibt, es bereits "zu spät" ist. Vollkommen desolat, nachdem er von Fritz verlassen wurde, und sich auch noch als Vortragskünstler in einem schlechten Variete blamiert hat, erscheint Rainer im Palais des Barons, mit dem Vorsatz, diesen und Fritz zusammenzuschlagen. Marga reicht ihm Gift, er nimmt das Glas mit den Worten "Das ist mein Leben! Hochgespannt in unbändiger Kräftevergeudung und immer in Ekstase"; und trinkt es: "Marga - du bist mir noch am ehesten verwandt" (S.293); seine letzten Worte sind: "Ann-ma-rie" (S.-.294). Diese hinwiederum, nachdem er in ihrem Schoß gestorben ist, erlöst wenigstens noch Fritz aus der Verderbnis, vielleicht zu einem beschaulichen Leben in Frieden und Reinlichkeit:

Annemarie: Sie sind Rainers Erbe an mich, wir sind beide Narren am Glück - kommen sie mit mir [...], hier ist Sodom und Gomorrha. (S.294)<sup>503</sup>

"Der Eigene" veröffentlicht 1923 **Zirkusszene** von Ferdinand Künzelmann.<sup>504</sup> Dieses Werk verherrlicht die Stärke der Männerfreundschaft gegenüber der Versuchung durch die Frau: Max Heygendorff, Schulreiter in einem Zirkus, und in inniger Freundschaft seinem Stallreiter Theodor verbunden, wird von der Gräfin Landrass belagert, die ihn an ein unangenehmes Erlebnis in seiner Vergangenheit erinnert. Diese hinwiederum ist die Ex-Geliebte des Clowns Silvio, den sie seinerzeit sitzen gelassen hat. Als sie sich besonders geschmacklos Max an den Hals werfen will, wird sie von dem eifersüchtigen Silvio erstochen, der direkt darauf noch einen Mordversuch an Max unternimmt, da dieser die Gräfin beleidigt habe. Theodor rettet seinen Freund durch rechtzeitiges Eingreifen, und der Clown wird verhaftet.

Die *Beziehung* der beiden Männer ist gegenseitig und wirkt bestärkend. Die Schatten der Vergangenheit sind augenscheinlich von Theodor verscheucht worden:

Max: [...] Sie haben keine Macht mehr über mich ... Du hast sie verjagt, vertrieben ...

<sup>503</sup> Und dieses Sodom und Gomorrha findet wieder zu einem *fait accompli*: Marga (die mit klarer Ueberlegenheit die Szene beobachtet hat, zu dem Baron herausfordernd): Nun - die Tugend triumphiert und die Gesellschaft ist gerettet. / Baron (auf sie zu, *chevaleresk*): Baronin - eine Partie Whist? (S.294).

<sup>504</sup> Künzelmann, Ferdinand: *Zirkusszene*. In *Der Eigene*. 9.Jg. (1921/22/23), Heft 12 (S.357-368).

Theodor (ihn ganz schnell nur einen Augenblick ansehend): Wir gehen unsern Weg bis ans Ende! (S.360)

Zudem ist die Verbindung - zumindest von Theodors Seite - von dienender Selbstlosigkeit geprägt:

Clown: Ich weiß wohl, was es für sie bedeuten mag, jeden Abend in dem Bedientenrocke da, wenn er auch von einem allerersten Schneider gemacht ist, in der Manege zu stehen ... Warum tun Sie das?

Theodor: Weil Max sich freut, wenn ich bei seinem Auftreten in seiner Nähe bin.

Clown: Und tun Sie das gern?

Theodor: Wunderliche Freundschaft, tät ich's nicht.

Clown: Ich sehe mir oft mit Bewegung an, wie Sie beide still und sicher Ihres Weges gehn ... Das ist selten. (S.359)

Dementsprechend gestaltet sich auch die *Perspektive* aus homoerotischer Sicht erfreulich. Max ist errettet (ob nun verwundet oder nicht, bleibt unklar) und erfüllt seine Pflicht - mit Hilfe

Theodors:

Theodor: Du willst reiten ... ?

Max: Dafür werde ich bezahlt ...

Theodor (ihn groß ansehend, leise und innig): Du *kannst* reiten? .. (etwas heller): Ja, lass uns gehn! Gespenster der Vergangenheit und den Tod! Du hast beide besiegt!

Max (ihn anschauend): Zufrieden also? Gut! An die Arbeit! (S.368)

Beide Figuren erweisen sich als integrale *Charaktere*. Der Schulreiter ist ehemaliger Offizier, "ein grosser schöner Mensch von ungefähr 30 Jahren, schlank und rassig" (S.360). Seine "Männlichkeit" wird durch den Reitanzug, den er trägt, noch unterstrichen (S.367). Theodor ist kontrastierend als "sehr verbindlich, ruhig, weltläufig" gekennzeichnet (S.357).

Nichtssagend sind hingegen die *verbale* und vor allem die *visuelle* Ebene. Lediglich ist von der "wunderlichen Freundschaft" die Rede, oder davon, daß Theodor in der "Nähe" von Max lebt. Der *körperliche* Ausdruck der Freundschaft erschöpft sich darin, einander die Hand zum Freundschaftsschwur zu geben (S.362) bzw. sich "wortlos" zu umarmen (S.367).

Die *Definition* von Homosexualität, ist zumindest fragwürdig: Die enge Freundschaft der Männer ist augenscheinlich durch den Überdruß an Frauen motiviert:

Clown: [...] Ich glaube, ehe sich Freunde so fest zusammen finden, müssen sie viel an den Frauen gelitten haben.

Theodor: [...] Ihn betrog die Geliebte, und ich floh vor einer Mutter, die mich zu Grunde gerichtet hätte ... In solcher doppelten Not fanden wir uns zusammen. (S.359)

Durch solche Not wird unausweichliches, unter Umständen nicht einmal erfreuliches Schicksal, geboren:

Max [...]: Ich gehe den Weg, den eine Frau wie diese mir bereitet hat! Frag nicht, ob ich ihn mit leichter Seele betrat, aber ich gehe ihn, denn er ist mir auferlegt, ist mir bestimmt (S.367)

In diesem Zusammenhang entspricht das *Frauenbild* dem Eindruck der übrigen Stücke dieses Genres. Sie sind die Schuldigen, müssen als böse Mütter und untreue Geliebte als Alibi für die Homosexualität ihrer Opfer herhalten. Die Gräfin erinnert Max eben an die besagte Verfllossene, meint, sich den attraktiven Reiter kaufen zu können, und spricht abfällig über die

Männerfreundschaft.<sup>505</sup> Drastisch assoziiert wird hier das Bild der nymphomanen Frau als alles verschlingendes Monster, allzeit offene Höllenpforte:

Max: Sie hat schreckliche Augen ... So durstig und gierig ... Und einen Mund, der wie eine klaffende Wunde ist ... Solche Frauen sind wie das Böse in die Welt gestellt ... (S.360)

Eine Variante des Preußenkönig-Stoffs aus homoerotischer Sicht bietet das "dramatische Gedicht" **Vivat Fridericus!** von Ernst Burchard, posthum 1920 in dem "Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen" veröffentlicht.<sup>506</sup>

Die Handlung beinhaltet einen entscheidenden Tag im Leben Friedrichs: Den Tod seines Vaters und seinen Regierungsantritt. Diesem Ereignis vorangestellt sind vier Bilder über das Leben des Kronprinzen in Rheinsberg am Tage zuvor einschließlich allerlei sentimental-schmerzhafter Gefühlsverwicklungen.

Dominierender Gegenstand ist die Beziehung zwischen Friedrich und seinem Kämmerer Fredersdorf; Gerüchte über ein sexuell gefärbtes Verhältnis zwischen dem König und seinem Diener gehen auf Voltaire zurück.<sup>507</sup>

Dargestellt wird die Entfremdung in dieser Freundschaft, die darauf beruht, daß Fredersdorf sich in eine Frau verliebt. Zu sagen wagt er dies dem Kronprinzen nur indirekt - in Form eines von einem anderen verfaßten Gedichtes bei einem Sängerwettstreit. Friedrich begreift und verzichtet.

Die progressivste Komponente des Stückes sind die *Rechtfertigungen*. So äußert Friedrich in einem Monolog nach seiner Entsagung, die von der Welt verdammt "Heiligkeit" seiner Emotionen reflektierend:

Kronprinz: [...] Doch mein Gefühl versteht die Welt ja nicht.  
Was sie nicht faßt, das wird sie rasch verdammen;  
Denn wo der Wahrheit Kenntnis ihr gebricht,  
Wird sie zum Haß das Vorurteil entflammen.  
Durch trübe Gläser wehret sie dem Licht,  
Reimt Schauermärchen gruselnd sich zusammen;  
Es ist der alte Fluch im Weltgetriebe:  
Der Heuchler siegt; am Kreuze stirbt die Liebe.  
Die Welt verdammt mein heiligstes Gefühl,  
Das mir ein selbstverständlich Recht erscheint.  
Wann löst das Schicksal meine Ford'ung ein?<sup>508</sup>

Die Kritik wirkt allerdings unkonkret: Die "Welt", die nicht versteht, ebenso der Appell an das "Schicksal", das diesen Zustand ändern solle. Anklagen dieser Art sind lediglich dazu geeignet,

<sup>505</sup> "Der Freund, der Vertraute; das sind Rollen aus der alten Oper, Nebenrollen ... Die Handlung geht über sie hinweg" (S.364).

<sup>506</sup> Burchard, Ernst: Vivat Fridericus! Dramatisches Gedicht in 5 Bildern. In Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen. 20.Jg. Januar und April 1920 (S.3-35). Der 1920 verstorbene Burchard war Vorstandsmitglied im WhK.

<sup>507</sup> Vgl. Volz, S.15. Vgl. auch Die Weltbühne. 22.Jg. (1926). I, S.974ff.

<sup>508</sup> In diese Richtung können auch andere - allgemein gehaltene - Äußerungen Friedrichs interpretierbar sein: "Ich dürfte mir des Daseins Form nicht wählen" (S.7).

Mitleid zu erzeugen - und so vermag der Kronprinz und mit ihm der Autor auch nur eine ebenso vage Zukunftsutopie der Erlösung zu träumen:

Kronprinz: [...] Gewißheit lindert meiner Sehnsucht Schmerz:  
 Es gibt ein Recht, des Menschen Hand entwunden  
 Und an die Brust der Ewigkeit gelegt,  
 Die, unberührt vom Wechselspiel der Stunden,  
 Es treu und still durch alle Zeiten trägt,  
 Bis endlich eine Stätte es gefunden,  
 Bis endlich die Erlösungstunde schlägt. (S.25)

Friedrichs Kühle gegenüber Frauen wird als unentrinnbar existentiell dargestellt. Fredersdorf bemerkt: "Dem Frauenlieb' versagte das Geschick" (S.8). Die Kronprinzessin erträgt seine Lieblosigkeit mit der Rechtfertigung: "Wer könnte wohl die Liebe, / Die ihm Natur verweigert, sich erzwingen?" (S.13).

Nicht ohne Reiz ist immerhin die Tatsache, daß in Rheinsberg eine Art Diktat der Verpönung von Heterosexualität zu herrschen scheint. Das "Geständnis" der Heterosexualität hat hier die Probleme zur Folge, die in der Realität das der Homosexualität hat. Fredersdorf gerät aufgrund seiner bislang nicht zugegebenen Liebe zu einer Frau in Gewissensbisse: "Qualen heimlicher Verstellung" (S.11). Der Grund wird von den anderen Höflingen rasch erraten (vgl. S.9)<sup>509</sup> Unfreiwillig komisch wirkt in diesem Zusammenhang denn auch der Rechtfertigungszwang der Heterosexualität, den Fredersdorf mit unentrinnbarer Natürlichkeit begründet: "Mich trieb Natur mit zwingender Gewalt; / Kein Sträuben half, kein Mahnen der Vernunft" (S.22).

Zwar wird ein Zusammenhang zwischen Krankheit und Homosexualität assoziiert. Fredersdorf, sonst - auch im Zusammensein mit Friedrich (S.6) - "ewig krank", erscheint nach der Entscheidung zur Frauenliebe erstrahlend in "Jugendpracht" (S.26). Solche Einschätzung wird allerdings durch eine Entgegnung Keyserlingks relativiert, in der sogar die Zwischenstufen-Theorie anklingt:

Keyserlingk: Die Liebe wirkt von Fall zu Fall verschieden,  
 In jedem Wesen reift sie eigne Frucht,  
 Und in der Fülle wechselnder Erscheinung  
 Entfaltet sich ihr allumspannend Wissen. (S.26)

Die *Beziehung* zwischen Friedrich und Fredersdorf ist weitgehend einseitig gekennzeichnet. Fredersdorf benennt den Charakter dieses Verhältnisses, das auf der einen Seite von pädagogischem Eros gekennzeichnet ist:

Fredersdorf: [...] dessen Herz so reich an Liebe ist,  
 Voll Zärtlichkeit war er um mich bemüht  
 Und strebte, mich zu seiner Höh' zu heben,  
 Den Geist zu bilden und den Sinn zu klären. (S.8)<sup>510</sup>

<sup>509</sup> Hintergrund ist das historisch verbürgte Verbot Friedrichs II. für seine Kammerdiener, zu heiraten, eine Komponente, die häufig zur Beweisführung für eine Homosexualität des Monarchen benutzt worden ist, vgl. Volz, S.30f.

<sup>510</sup> Vgl. auch S.4-7.

Auf der anderen Seite liegt ein Abhängigkeitsverhältnis vor:

Fredersdorf: [...] Denn was ich bin, verdanke ich dem Prinzen,  
Als sein Geschöpf ward ich sein Eigentum,  
Und jedes eigne Fühlen scheint mir Frevel. - (S.8)<sup>511</sup>

In der letzten Aussprache zwischen beiden tritt Fredersdorfs schlechtes Gewissen sowie Friedrichs sich nun als Luftschloß entpuppender Traum einer Spiegelbildlichkeit zutage:

Fredersdorf: Warum ich schwieg, Ihr selbst wißt es am besten.  
Fühlt' ich es doch, wie sehr's Euch schmerzen mußte,  
Daß Eurer Gunst ich Frauenliebe vorzog.  
Was Ihr in mir geschaffen, Euch zu eigen,  
Ich stehl' es Euch, indem ich Euch betrog. [...]  
Kronprinz: Ich wähte Deine Seele vor mir liegen  
Wie einen Spiegel, fleckenlos und klar [...].  
Wie gerne, in Dein Fühlen mich versenkend,  
Sah ich die Welt in dieses Spiegels Abglanz,  
Mein eigen Bild darin vertraut mich grüßen. - [...]  
So ist des Spiegels Glanz mir jäh erloschen,  
Mit einem Schlage ward Dein Sein mir fremd.  
Sag, Fredersdorf, wie konntest Du das tun? (S.21)<sup>512</sup>

Der Abschied ist sentimental. Es fließen Tränen von Seiten Fredersdorfs, der die Hoffnung äußert, sich dem Kronprinzen nicht gänzlich zu entfremden, woraufhin dieser betont, seine Gefühle blieben konstant - in einer Metaphorik des Jenseitigen vorgetragen:

Kronprinz: Und wärest Du auf des Erdballs anderer Seite [...]  
Ich fühlte niemals mich von Dir getrennt;  
Der Sonne gäb' ich abends meine Grüße,  
Die morgens mir die Deinen wiederbrächte; -  
Ja, wärest Du tot, ich könnte mein Dich träumen, -  
Erinnerung bleibet ungetrübt Besitz, - (S.22)

Im Hier und Jetzt wird jedoch Mitleid mit dem nun einsamen Friedrich evoziert:

Kronprinz: [...] Ach, Fredersdorf, was hast Du mir genommen;  
Du ahntest meiner Seele heimlich Sehnen,  
Du ahntest es und Du verstandst es nicht.  
Du mußttest ahnen meine stillen Tränen,  
Du ahntest sie und achtetest sie nicht! (S.22)

Friedrich schließt die Unterredung ab, die Freundschaft in Erinnerung behaltend: "Mir bleibt das doch: Du warst einst mein!" (S.24).

Die *Charakterisierung* Friedrichs hat weitgehend Vorbildcharakter: Er ist gebildet, gerecht und gefaßt dem "Schicksal" gegenüber, dem klassische Bild des Monarchen entsprechend

<sup>511</sup> Friedrich verlangt Ausschließlichkeit, will die Liebe nicht mit einer Frau teilen. Daher rühren auch Fredersdorfs Gewissensbisse: "Den Prinzen fürchte ich zumeist zu kränken; / Lieb' ich ein Weib, dann bin ich ihm verloren, / Nicht mehr der Mensch, der ihm allein gehört" (S.10).

<sup>512</sup> Daß eine Verwirklichung einer solchen Beziehung in der Realität nicht denkbar ist, erscheint auch in anderen Zusammenhängen angedeutet. Die Höflinge reden von "der Freundschaft Traum" Friedrichs (S.10); in einem (geschlechtsneutralen) Liebesgedicht Friedrichs ist konjunktivisch die Rede: "Könnt' ich Dir liebend die Zukunft erbauen, / Solltest Du froh in ein Märchenreich schauen" (S.18). Das ganze Stück ist durchzogen von einer Metaphorik des Irrealen (vgl. auch S.4f.).

zuweilen weltflüchtig und künstlerisch. Einen Zusammenhang zu seinen nicht zu verwirklichenden Gefühlen läßt sein Verständnis von Musik erahnen:

Kronprinz: [...] Von allen Künsten ist doch die Musik  
Dem heimlichsten Empfinden nächst vertraut.  
Was wir in Versen selbst uns scheun zu sagen,  
Was wir im Bild nicht auszudrücken wagen,  
Das dürften Töne jubeln, Töne klagen [...]. (S.27)

Die *Verbalisierung* ist allerdings verhalten. Immerhin gesteht Friedrich Fredersdorf: "Weil ich dich liebe, muß ich dich verstehn!" (S.23), Fredersdorf redet von "Zärtlichkeiten" (S.8). Im übrigen ist von "heimlich Sehnen" (S.22) die Rede und eben von jener Liebe zu Frauen, die die "Natur" dem Prinzen verweigert hat.

In noch geringerem Maße sind *visuelle* Momente der Erotik gestaltet - ausgenommen eine Andeutung: Fredersdorf "beugt sich" zum Abschied "über des Kronprinzen Hand, der ihn bewegt umarmt" (S.24).

Die *Perspektive*, durch den Plot freilich vorgegeben, beinhaltet die Aufgabe der Sehnsüchte. Entscheidend für die reaktionäre Tendenz des Werkes ist die Sanktionierung des Verzichts für höhere Werte: Friedrich selbst äußert die Notwendigkeit, sich seiner Gefühle zu entledigen:

Kronprinz: Ich ließ Dich von mir gehn um meiner Ehre, [...]  
So tat ich's denn und ich tat recht daran.  
Vernunft und Willen schmiedet' ich zur Kette,  
Wie einen Hund schloß ich mein Herz daran  
Und warf den Schlüssel weit ins Meer! (S.24f)

Am deutlichsten wird dies in der letzten Aussprache mit dem König Friedrich Wilhelm.<sup>513</sup> Der König spielt auf die Intensität der Freundschaft seines Sohnes mit Fredersdorf an:

König: Zu sehr in allen Nachrichten von Rheinsberg  
Fand ich betont den Namen Fredersdorf,  
Duld Namen unter, keinen neben Dir!  
Kronprinz: Wenn die Geschichte meinen Namen nennt,  
Wird keinen zweiten neben ihm sie nennen.  
Einsam zu sein, ist schwerste Pflicht des Fürsten. (S.32)

Trotz einiger Ansätze zur Beschreibung der ablehrenden Haltung der Gesellschaft, der theoretischen Rechtfertigung aller Liebesformen (und hier ironischerweise ausgerechnet der sonst nicht unter Rechtfertigungszwang stehenden heterosexuellen) gleicht die Tendenz von Burchards Werk insgesamt der der übrigen Fridericus-Dramen und steht letztlich ganz in der Tradition einer sentimentalischen Entsagungsdramatik, in der Einsamkeit sanktioniert wird als notwendige Bedingung der Regentschaft.

Besonders bedenklich erscheint die Tatsache, daß das Stück zwei Jahre nach Ausrufung der Republik, die immerhin - wenn auch der Homosexuellenszene nur begrenzt - freiere Möglichkeiten zu erschließen scheint, ausgerechnet in dem im allgemeinen fortschrittlichsten

---

<sup>513</sup> Der Autor klammert überdies das Zerwürfnis der beiden aus.



Organ der Homosexuellenbewegung abgedruckt wird.<sup>514</sup> Gefeierte wird hier reaktionäres Gedankengut, Verklärung der preußischen Monarchie wird unkommentiert reproduziert - in den Abschiedsworten Friedrich Wilhelms an seinen Thronerben:

König: [...] Der Preußen Volk und Herrscher wurden eins  
Im heißen Drange frohen Aufwärtsstrebens,  
Nicht blinder Zufall führte sie zusammen.  
Viel zarte Fäden flochten fest das Band,  
Das ihre Lose wechselweis' verbindet,  
Und nur der Wahnsinn könnte es zerreißen. (S.31f.)

Vergessen scheint die Tatsache, daß von dieser Monarchie immerhin einhundert Jahre nach Friedrichs II. Regierungszeit der § 175 in das gesamtdeutsche Strafrecht installiert worden ist. Zwei Jahre ist es her, daß der "heiße Drang frohen Aufwärtsstrebens" Millionen von Toten gefordert hat; zum Zeitpunkt der Veröffentlichung werden die Ansätze des "Wahnsinns", die immerhin auch sexuelle Befreiung zur Folge haben, von den immer noch bestehenden Überresten des "nicht blinden Zufalls" zusammengeschossen...<sup>515</sup>

Ähnlich reaktionär ist ein Unternehmen Hans von Hülsens, Schillers **Malteser**-Fragment (hier "Maltheser") eine Vollendung angedeihen zu lassen,<sup>516</sup> und gleichsam ein Mahnmal zu schaffen an das durch den Feind erniedrigte deutsche Volk, den Heldenmut nicht sinken zu lassen: Der Maltheserorden wird von Türken seit Monaten blutig belagert; vor allem die Feste Sankt Elmo droht zu fallen. Der spanische König hat jedoch zur Bedingung für sein halbherziges Hilfsangebot gemacht, daß diese Feste gehalten werden müsse. Schweren Herzens, aber stets eingedenk der Pflicht der Eide opfert der Großmeister La Valette auf diesem Schlachtfeld seine besten Mannen. Als die Lage völlig aussichtslos scheint, zudem angestachelt durch die Reden eines Intriganten, verzagen die Krieger; eine Revolte gegen das angeblich sinnlose Blutvergießen bricht aus. Der Großmeister selbst jedoch im Gefolge von Kindern und Greisen gibt nun ein Beispiel, daß er persönlich mit dieser Mannschaft die Feste weiter halten werde und den Feiglingen den von ihnen begehrten Rückzug gewähre. Beschämt durch so viel Großmut leisten die Abtrünnigen Abbitte. Soweit Schillers Entwurf, an den sich

<sup>514</sup> Gleichzeitig betätigt sich Hirschfeld als Redner für die Sozialdemokratie (vgl. Baumgardt: Das Institut, S.31) und arbeiten stark linksorientierte Mitglieder wie Kurt Hiller und Richard Linsert in dem Verein.

<sup>515</sup> Das militante Vorgehen der rechtsstehenden Armee gegen Spartakistenauftände, die Münchener Räterepublik, den Zentralrat im Ruhrgebiet u.ä., vgl. Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933. Frankfurt/M.: Fischer 1987, S.39.

<sup>516</sup> Hülsen, Hans von: Die Maltheser. Schauspiel in fünf Aufzügen. Potsdam: Hans Heinrich Tillgner 1920. Im Ganzen folgt Hülsen dem Schillerschen Entwurf; nicht gestaltet ist ein Plan Schillers, darzustellen, daß die Liebe der beiden Ritter verleumdet wird und in den Machtkonflikt einbezogen wird, vgl. Schiller, Friedrich: Die Malteser. In Schillers Werke. Nationalausgabe Begründet durch Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Hrsg. von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Band 12: Dramatische Fragmente. Hrsg. von Herbert Kraft. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachf. 1982 (S.13-87), S.58. Hans von Hülsen verfasste eine ganze Anzahl einschlägiger Werke, z.B. den Platen-Roman **Den alten Göttern zu** (1918).

Hülsen abgesehen von Detailänderungen hält. In Hülsens Vision des Endes nun schickt La Valette die Besatzung wieder nach Elmo zurück, es ist jedoch tatsächlich nicht möglich, die Feste zu halten. Sein eigener Sohn Saint Priest kommt im Zweikampf mit einem Verräter um, an der Notwendigkeit, die Bastion bis zum letzten Mann zu halten, besteht jedoch kein Zweifel.

Inmitten dieser Handlung selbstverständlich eingebaut ist wie im Schillerschen Entwurf das *Freundespaar* Crequi und besagter Saint Priest; allerdings bietet auch Hülsen der Zeichnung der Freundschaft keinen großen Raum. Crequi ist eindeutig auf seinen Freund, den mutigen Helden, fixiert (S.18, 21, 37). Das kritisieren auch seine Kollegen Ritter an ihm: "Ist er besser als die andern?" (S.25). Durchglüht von warmer Leidenschaft ist ihre Begegnung:

Crequi: Ach, du lebst! - Ich halte deine  
Warme Hand in meiner, trinke  
In mein Auge dein umsorgtes  
Bild - - Du lebst! (S.38)

Ein Konflikt bricht aus, als Crequi sich zu den Verschwörern schlägt und Saint Priest weiterhin zu seiner Pflicht steht:

Crequi: [...] Schmied' mich nicht mit zauberischen  
Banden an dich fest - nicht jetzt! [...]  
Nicht bestochen von der Freundschaft,  
Von der Liebe zarten Winken.  
Laß mich handeln, wie mir's not scheint!  
Halt' dein reines Herz mir offen!  
Ist geschehen, was geschehen muß,  
Kehr' ich heim in deine Arme.  
(St. Priest schüttelt langsam den Kopf.)  
Zürnst du mir?

Saint Priest: [...] Es ist nicht Zürnen -  
Nur ein Schmerz - ein Nichtverstehen  
Und ein Klagen ...

Crequi: Saint Priest!  
(Sie fallen sich, hingerissen, in die Arme, halten sich einen Augenblick umschlungen  
und reißen sich dann auseinander.) (S.51)

Eine stilvolle pathetische *Visualisierung*, später in einer öffentlichen Szene, in der sie sich "umschlungen halten" (S.82) wiederholt.<sup>517</sup> Dahingegen ist die *verbale* Ebene deutlicher, neben Worten wie "Liebe" oder "reines Herz" fallen auch erotisch gefärbte Ausdrücke.<sup>518</sup>

Auf die Beziehung der beiden Jünglinge ist sogar La Valette ein wenig eifersüchtig, der auf seinen Sohn augenscheinlich ein nicht bloß väterliches Auge geworfen hat; in schwieriger Stunde will er sich durch die Gegenwart des Geliebten seines Sohnes trösten lassen - auf gar heilige Weise:

La Valette: [...] er schenkte  
Ihm, ich weiß, sein ganz Herz.  
Zwischen beiden schlang das schönste  
Band sich - oft, in schwachen Stunden

<sup>517</sup> "Er umarmt Crequi", S.84.

<sup>518</sup> "In deine Arme" (S.51), sie "lagen sich im Arm" (S.90); ansonsten "Geliebten" (S.37), "Liebe" (S.51), "das schönste Band" (S.88).

Fühlt' ich Neid auf Crequi - [...]  
 Seine Nähe wird mich  
 Stillen, wie die wundertätige  
 Heilige Reliquie. (S.88)

Die gesamte "adelige" Ritterschaft durchglüht überhaupt eine homoerotisch gefärbte Aura, die sich auch in der Frauenablehnung (S.6f) manifestiert.

Gegenüber dem schwankenden, weichlichen Crequi erweist sich Saint Priest als der *militans dei*, die "Zier des Ordens" (S.82): "wie eine Fahne leuchtet [er] vor der Heldenschar" (S.21); dementsprechend wird ihm auch bei jeder sich bietenden Gelegenheit von den anderen Rittern ein begeistertes "Heil" entgegengerufen; diese *Figur* ist "allgeliebt", alle Ritter blicken auf ihn, des "Heeres Liebling" (S.82), nicht zuletzt durch seine Schönheit motiviert (S.86).<sup>519</sup> Er besitzt sämtliche Rittertugenden, so wahrt er Stil und Sitte auch gegen den barbarischen Feind (S.40); im Gegensatz zu den anderen um ihr Leben bangenden Rittern erblickt dieser "Reine" (S.51, 59) ein "Vorrecht" darin, "an dem schwersten Punkt dem Orden bis zum letzten Hauch zu dienen" (S.50). In höchster Not erkennt allerdings auch Crequi seine Sendung, eilt ins Kampfeslager zum Geliebten, um Seite an Seite mit ihm zu kämpfen (S.90).<sup>520</sup>

Die *Perspektive* ist die klassisch-heroische des Opfertodes. La Valette betont in seiner Totenrede "Dieser ist für Euch gestorben" (S.98) und sieht gleichsam im Tod des Sohnes Strafe für die eigenen Sünden. Zudem wird die Forderung der Stunde erkannt, sich nicht auf einen zu konzentrieren, sondern zum Sinn des Ordens zurückzukehren, alle als seine Söhne zu begreifen, woraufhin denn zwei Ritter auch "an seine Brust" "sinken" (S.98). Zum weiteren Schicksal Crequis ist Hülsen überdies nichts eingefallen.

Das Stück gelangt zwar nicht in den Buchhandel,<sup>521</sup> eine Uraufführung findet jedoch am 30.1.1923 am Nürnberger Stadttheater statt, dessen Chefdramaturg zu der Zeit im übrigen Waldfried Burggraf ist.<sup>522</sup>

Demgegenüber fällt **Der Spiegel** von René Stelter, veröffentlicht 1921 in der Zeitschrift "Uranos" aus dem Rahmen.<sup>523</sup> Das Werk ist als Mysteriendrama verfaßt im Stil expressionistischer Verklärungs-dramatik - in der Komposition ähnlich Sidows **Stadt**: Geschildert wird zunächst die "Wirklichkeit", in der jeder seinen Träumen vergeblich hinterherläuft (bzw. sie aus dem Spiegel herauszufiltern sucht), Befriedigung jedoch nicht erreicht. In der Schau der "Wahrheit" offenbart sich schließlich eine paradiesische Utopie der gewünschten Partnerschaften, in verklärter Vision am Ende zerbricht der Spiegel, heraus steigt der ursprüngliche Mensch, ein Hermaphrodit. Um zu diesem Ende zu gelangen ist es notwendig,

<sup>519</sup> Vgl. auch S.98: "[Ihr] Ließet Euren Blick auf seines / Haares blüh'nder Wiese weiden, / Liebtet ihn."

<sup>520</sup> Von La Valette leicht resigniert kommentiert: "bis zuletzt stiehlt dieser Jüngling mir des Sohnes Herz" (S.90).

<sup>521</sup> Vermerk der Bibliothek auf dem Einbanddeckel der benutzten Ausgabe.

<sup>522</sup> Vgl. Die schöne Literatur. 24.Jg. (1923), S.136f.

<sup>523</sup> Stelter, René: Der Spiegel. In Uranos. 1.Jg. (1921), Nr.1-7 (S.8f, 31f, 68f, 116-119, 206-208, 224-232).

von einer der suchenden Figuren, dem "Helfer", ein "Opfer" zu fordern - die Einsamkeit, die allein geistige Erkenntnis ermöglicht. Neben solchem Aufruf zum Verzicht stehen andere Stereotypen: Die negative Wirklichkeit ist durchsetzt mit Bildern abstoßender ausgelebter Sexualität: Der *Typus* des Femininen verbindet sich mit einem Zuhälter; der "Invertierte" gerät an einen Prostituierten mit "geschminktem Gesicht, affektierten Gesten, gemeinen, schamlosen Dimenzügen" (S.32); der "Geliebte" verbrennt an seiner eigenen Sehnsucht und wird gleichgültig; wohingegen der "Liebhaber" an einen gemeinen Jungen aus dem Volke gerät,<sup>524</sup> der geistigen Dingen abhold nur auf dessen Uhr schießt. Der "Lebemann" schließlich ist der Kulminationspunkt der Verderbnis, nur der Geilheit lebend, von einer promiskuen Erfahrung zur anderen wächst der Hunger immer mehr anstelle einer Befriedigung, schließlich verzerrt sich sein Gesicht und er bricht zusammen. Bemerkenswert an der Gestalt ist seine Doppelmoral in gesellschaftlicher Hinsicht:

Der Lebemann: [...] Ich weiß, meinesgleichen ist feige. Nie würden wir es wagen, bei hellem Tageslicht im Schoße der Gesellschaft unserem Drange zu folgen. Wir würden schön tun und uns kuschen. [...] was geht mich die vervollkommnete Gesellschaft an, was kümmern mich die Geschwüre, die durch mich im Volkskörper entstehen? Ich will nur mich und das ungehemmte Austoben meiner Instinkte! (S.118)<sup>525</sup>

Anders demgegenüber die Utopie: Hier finden sich die "richtigen" Partner; allerdings geht es dort züchtiger zu. Inmitten anderer (heterosexueller) *Liebepaare* "bewegen sich frei der Liebhaber Arm in Arm mit dem Geliebten, der Invertierte "in inniger Umschlingung mit dem Femininen" (S.227). Der "Liebhaber" spricht dieses Ideal der Unkörperlichkeit denn auch dezidiert aus - als Propaganda edlen Menschentums:

Der Liebhaber: [...] Nicht Gebot ist für meinesgleichen der Drang zu dem geliebten Leibe. Stärker ist die Furcht in mir, ich könnte durch die Vermischung das werdende zum niedrig Seienden machen. Mir schaudert bei dem Gedanken, deine lichte Jünglingsreinheit könnten wilde Träume besudeln. Unendlich behutsam will ich nach deinen eigenen Wünschen und nach deiner Wesensart schauen. Dich dem höchsten Sein nahezubringen, ist mir mein letzter Genuß und goldene Erfüllung. Hier und dort ruht auch der leibliche Wunsch meinesgleichen beim Weibe allein, aber alle seelische Sehnsucht ruht beim Jüngling. (S.117)

Neben dem Kontrast zwischen reiner, idealer Erotik und dubioser sexueller Verkommenheit fallen als weitere Stereotypen die religiöse Färbung der Sehnsüchte ("Ich halte deinen reinen Leib als Hostie hoch", S.117) sowie die ideale Partnerkonstruktion eines Schwächeren und eines Stärkeren auf - etwa wenn der "Geliebte" sich als Pendant einen "Bruder" wünscht, der ihm "Lehrer" und "Meister" sei.<sup>526</sup>

<sup>524</sup> Hier offenbart sich überdies Standesdünkel - homoerotischer Elitarismus des Jahres 1921: "Aus den Zügen des Burschen läßt sich deutlich jenes rein materielle Interesse in aller Selbstverständlichkeit herauslesen, wie es, sehr wenige Fälle ausgenommen, dem Volke gemein ist, abseits von jener Verfeinerung und Vergeistigung durch Generationen hindurch, die in den gedachten Schichten schon im Kindesalter offenbar werden" (S.118).

<sup>525</sup> Vgl. auch die Gestalten Ottfried (**Verbrecher**) und Rittmeister (**Pennäler**), Kapitel 4.2.

<sup>526</sup> Ein Beispiel solcher unterwürfigen Träume: "Du allein kannst über mich richten, vor deinem Urteil der Liebe will ich mich beugen und schämen will ich mich um deinetwillen, wenn ich mich auf unrechten Wegen ertappe" (S.69).

Daneben zeigt sich das Bemühen, *Definitionen* zu bieten. In der Figur des Invertierten etwa scheint Homosexualität bereits in unbewußten Kindheitsträumen angelegt, gleichsam wird die mit *gesellschaftlicher* Unterdrückung verbundene Scham angesprochen:

Der Invertierte: [...] Der Keim zu ihr [dieser Liebe] muß ja in mir geruht haben. Vielleicht ruht er auch in allen Menschen. [...] Die Sehnsucht nach dem Traumgefährten beherrscht mich umso stärker, je mehr ich mich dem Jünglinge zu entziehen trachte, und ich ringe danach, mich von ihm zu befreien, ich kämpfe darum einen blutigen Kampf Tag und Nacht, denn als Mann habe ich eine schamhafte Scheu in mir, aufzufallen, mich irgendwie von den anderen zu unterscheiden, und als Mann beuge ich den Nacken vor allen Autoritäten und allen gesellschaftlichen Konventionen.  
(S.32)

Diese Analyse homosexuellen Lebens ist das realistischste des ganzen Stücks, das im übrigen von Mystifikationen dominiert ist.

Sämtliche Werke aus spezifisch homoerotischer Sicht<sup>527</sup> bleiben - ganz abgesehen von der künstlerischen Qualität - in der inhaltlichen Aussage hinter der sonstigen zeitgenössischen Dramenproduktion, die positive Bilder von Homosexualität bietet, zurück, erweisen sich als reaktionär und der jungen Republik tendenziell kontraproduktiv entgegenstehend. Das Milieu ist generell wirklichkeitsfern, das Personal rekrutiert sich aus Aristokraten respektive Kommerzienräten oder Professoren, abgedankten Offizieren, bestenfalls Künstlern. Insgesamt lassen sich zwei Arten von Stücken unterscheiden: Solche mit glücklichem Ausgang (zumeist allerdings auf Kosten einer Frau), und solche, die dem Diktat der Entsagung, der Hinwendung zur Reinlichkeit oder des Selbstmords folgen, der stets jedoch aus Bagatellen oder reaktionärem Patriotismus (Hülsen) begangen wird. Die Mehrzahl der Werke bieten frauenfeindliche Elemente. Sex wird nicht nur aus der Darstellung ausgeklammert, sondern erhält vielfach einen negativen Beigeschmack, entsprechend die generell dezente Verbalisierung, wobei allerdings neben der sich hierin ausgedrückten eigenen Ästhetik Rücksichtnahmen auf die Zensur nicht auszuschließen sind. Als Vorzüge dieser Identifikationswerke lassen sich immerhin festhalten, daß das Thema zentral und handlungstragend ist, durchaus das Bemühen vorherrscht, "homoerotische" Dramatik zu schaffen gegenüber der vorherrschenden, in denen der Gegenstand meist nur einer unter vielen ist. Oftmals werden - im Gegensatz zu den entsprechenden Werken vor 1918<sup>528</sup> - bestehende intime Männerfreundschaften vorgeführt, die hierbei größtenteils die Bindung zwischen einem älteren und einem jüngeren Mann sowie ein untergeordnetes Verhalten eines der Partner aufweisen. Vielfach werden Verteidigungen der Empfindungen geboten, die allerdings im Detail nicht selten fragwürdige bzw. mystifizierende Argumente bieten.

---

<sup>527</sup> Die Zusammenfassung bezieht die Inhaltsangaben in Kapitel 2.2.8 mit ein.

<sup>528</sup> Vgl. Kapitel 2.4.5.

### 3.2.10 ZUSAMMENFASSUNG

Die Dramen der ersten Phase der Weimarer Republik, die ein positives Bild von Homosexualität bieten, repräsentieren zum großen Teil den Typus einer Bekenntnis- bzw. Identifikationsliteratur homosexueller Autoren (Burggraf, Zarek, Jahn, sämtliche Verfasser der in den einschlägigen Medien reproduzierten Werke), die der Thematik ein dominantes Gewicht zukommen lassen. In den entsprechenden "Außenansichten" heterosexueller Dramatiker (Hauptmann, Wolf, u.U. Wolfenstein) bleibt das Thema eher Episode. Den rückschrittlichsten Eindruck vermitteln allerdings ausgerechnet jene Werke mit dem expliziten Anliegen einer homosexuellen Aufklärungsliteratur, die neben der dilettantischen Machart in der unreflektierten Reproduktion herkömmlicher Klischees letztlich kontraproduktiv wirken.

Den hervorstechendsten Kontrast gegenüber der sonstigen zeitgenössischen Dramatik bieten die alternativen Beziehungsbilder und Charakterisierungen:

Deutlich dominieren längerfristige, ausgelebte *Freundschaften* erotischen Charakters, die als höchstes Ideal begriffen und von unbedingter Gegenseitigkeit und damit verbundenem kompromißlosen Zueinanderhalten geprägt sind, was sich z.B. häufig in einer Rettung des Partners bzw. dem Versuch einer solchen manifestiert. Hervorstechende Merkmale sind der symbiotische Spiegelbildcharakter, die Beruhigung, Stärkung und Glückserfahrung. Teilweise erscheinen die Partnerschaften in Verbindung bzw. Assoziation mit einer gleichzeitigen Liebe zu Frauen (z.B. in **Der gestohlene Gott** und **Bakchos**). Die Bedeutung der Freundschaften erweist sich häufig in den daraus entstehenden Schöpfungen und Taten, in der Aufhebung der Isolation. Teilweise sind die Freunde komplementären Charakters. Eine Sonderstellung nimmt das Verhältnis der Schüler in **Pastor Ephraim Magnus** ein, ein singuläres Beispiel für eine positive Vermittlung von purem Sex ohne emotionale Bindung.

Die Kennzeichnung der Beziehungen enthält häufig konventionelle Elemente, die zur Überhöhung dienen: Die exzeptionelle Gottähnlichkeit bzw. Heiligkeit, die zuweilen symbolische und unwirkliche Konnotation und vor allem die penetrante Betonung der Reinheit derartiger Beziehungen, gegen die in Werken des "Theaters des Eros"<sup>529</sup> von Sexualität dominierte Verhältnisse zwischen Männern als negative Beispiele ausgespielt werden. Lediglich die Männerbeziehungen Jahnns haben eine deutlich sexuelle, zum Teil mit sadomasochistischen Elementen durchsetzte Färbung, bei Schwiefert herrscht eine unbeschwerter Erotik, wobei die heterosexuellen Beziehungen im konkret sexuellen Sinne auch hier weiter gehen.

In geringerem Maße finden sich unausgewogenere Konstellationen: Neben Verhältnissen relativer Gegenseitigkeit<sup>530</sup> ist zuweilen unerfülltes, einseitiges Begehren<sup>531</sup> gestaltet. Außer

den seltsam gegen Anfechtungen gefeit erscheinenden idealen Freundschaften finden sich in einigen Werken des "Theaters des Eros" solche, in denen die Beziehung erotisch durch einen anderen Mann bedroht erscheint, der sein Ziel generell auch erreicht. Allerdings wird auch der darin enthaltenen Realismus sentimentalisiert.

Häufig sind die Partner der gegenseitigen Beziehungen jung und gleichaltrig,<sup>532</sup> in den einseitigeren Konstellationen dominieren Altersverhältnisse zwischen einem begehrenden Älteren und einem begehrten Jüngeren. Häufig finden sich Verbindungen zwischen Herr und Diener; auffällig ist auch die viele Werke durchziehende symbolische oder tatsächliche Brüderlichkeit der Partner.

Die meisten *Charakterisierungen* zeugen von der Bemühung, die Figuren als vorbildlich erscheinen zu lassen: Äußerlich manifestiert sich dies in der jugendlichen Schönheit als Bestärkung einer Gottähnlichkeit. Häufig dient ein rätselhafter, unwirklicher Charakter zur Unterstützung der Faszination. Die Schönheit ist zuweilen verbunden mit einer Außenseiterstellung, die als exklusiv erscheint. Neben den dominierenden idealen Lichtgestalten repräsentieren einige Figuren<sup>533</sup> in sich zerrissene Charaktere, die an der unerfüllten Sehnsucht nach Schönheit leiden.

Die Mehrzahl der Figuren ist als bisexuell gezeichnet, als rein homosexuell erscheinen lediglich Jonathan (**David**), die Figuren Burggrafs und das überwiegende Personal der Werke des "Theaters des Eros", wobei bei letzterem auffällig ist, daß Bisexualität lediglich als überwundene Vergangenheitserfahrung bzw. als Kennzeichnung negativer Charaktere fungiert.

Die Detailkennzeichnungen reproduzieren häufig Stereotypen: Der Großteil der Figuren ist adelig oder reich, Menschen aus durchschnittlichen sozialen Verhältnissen treten kaum in Erscheinung.<sup>534</sup> Vielen Figuren sind künstlerische Neigungen zu eigen oder sie zeigen zumindest Bildung. Als besonders fragwürdig erweist sich die hervorstechende Frauenfeindlichkeit, die besonders die Charaktere in den Stücken des "Theaters des Eros" bis zum Überdruß kennzeichnet. Klischeehaft erscheinen häufig Todessehnsüchte sowie die Affinitäten zu Einsamkeit und Angekränktheit; einige Charaktere zeigen Minderwer-

<sup>529</sup> Hierzu sind im folgenden auch die in den homoerotischen Publikationen veröffentlichten, in Kapitel 3.2.9 besprochenen Stücke zu zählen.

<sup>530</sup> Karl-Giovanni (**Nacht in Neapel**); Jakob-Paul (**Pastor Ephraim Magnus**); Richard-Page (**Richard III.**).

<sup>531</sup> Zwischen Karl und Konradin in der **Nacht in Neapel**, Saul und David in **David**, Ham und Buckingham sowie in der Titelfigur in **Richard III.** und in der unglücklichen Liebe des Kronprinzen zu seinem Kammerdiener in **Vivat Fridericus**

<sup>532</sup> Ausnahmen bilden hier **Opfer**, **Mohammed** und ein großer Teil der Werke des "Theaters des Eros".

<sup>533</sup> Karl in **Die Nacht in Neapel**, Saul (**David**), Jakob (**Pastor Ephraim Magnus**), Richard III. und Pentheus (**Bakchos**).

<sup>534</sup> Die einzigen Ausnahmen sind hier Leander in **Der gestohlene Gott**, die Pagen in **Richard III.** sowie das Personal in **Pastor Ephraim Magnus** und **Mohammed**, wobei letzteres aus anderen Gründen "ausgewählt" und "erhoben" erscheint; selbst der Hirtenknaube in **Opfer** ist sozial erhöht.

tigkeitskomplexe gegenüber dem eigenen Körper, verhalten sich dienend bzw. unterwürfig. Die als liebesunfähig gekennzeichneten Gestalten zeigen z.T. auch sadistische Tendenzen, ihre negativen Züge resultieren jedoch nicht aus der Homosexualität, sondern aus einem allgemeinen verkehrten Umgang mit Emotionen, häufig wird hier sogar Homosexualität als Ausweg aus den Verstrickungen angedeutet. Kennzeichnungen der Blässe, Schüchternheit, Verträumtheit sowie Weiblichkeit sind relativ selten; letzterem steht in den Dramoletten des "Theaters des Eros" eine zuweilen gekünstelte Männlichkeit entgegen; Effeminiertheit dient hier als Negativcharakteristikum. Alternativen zur herkömmlichen Charakterisierung bieten hingegen die unheroische Kennzeichnung Achills bei Burggraf, die von Stereotypen durchweg freie Kennzeichnung der Figuren in Jahnns Dramatik und die ideale Androgynität und Zartheit des Gottes in **Bakchos**.

Die *verbale* Kennzeichnung des Gegenstandes ist vorrangig unmißverständlich, sieht man von den in Andeutungen verhafteten Werken Burchardts und z.T. Wolfensteins ab, wobei stereotype Metaphern der Umschreibung auch in den Werken mit deutlicher Benennung auffallen (z.B. in **David** und **Mohammed**). Überwiegend sind Liebeserklärungen gestaltet; eine Erotisierung bzw. Sexualisierung der Sprache findet sich durchgängig bei Jahn, dezenter in den Werken Zareks, Schwiefert, Burggrafs und Brods; gänzlich enthaltsam in dieser Hinsicht sind augenscheinlich zur Unterstützung der moralischen Reinlichkeit die Stücke aus spezifisch homoerotischer Sicht.

Diese scheuen dementsprechend auch jegliche *Visualisierung* - außer in dezenter Form zwecks Negativcharakterisierung; auf dem "Theater des Eros" allerdings haben nachweislich heftige Kußszenen stattgefunden. Jahnns Dramen sind durchzogen von ausgespielter Körperlichkeit, kulminierend in der pornographischen Szene in **Pastor Ephraim Magnus**. Die Werke Brods, Burggrafs, Wolfs - und in sehr verhaltener Form Hauptmanns - bieten erotische Berührungen; **Bakchos** ist regelrecht davon geprägt; Küsse werden allerdings - Ausnahme Jahn - vermieden. Frei von dementsprechenden Regieanweisungen sind **David** und in der Mehrzahl die Stücke Wolfensteins, was allerdings mit dem vorwiegenden lyrischen Lesedrama-Stil der Werke zusammenhängen dürfte.

Auffallend sind die Strategien zur Vermittlung eines möglichst positiven *Bildes* von Homosexualität, etwa die dramaturgische Positionierung der homosexuellen Passagen in den Dramen Jahnns, die Auslassung heterosexueller Komponenten, dagegen Betonung homosexueller (**David**) bzw. die Hinzufügungen homosexueller Elemente (**Medea**, **Richard III.**) gegenüber den Vorlagen. Dementsprechende Funktionen haben die homoerotisch geprägten Szenerien, die deutlich im Kontrast zur gesellschaftlich postulierten Dominanz von Heterosexualität stehen in **Vivat Fridericus** und einigen Stücken des "Theaters des Eros" bzw. das einer verkrusteten Moral programmatisch entgegenstehende erotische Ambiente in **Bakchos**. Als typisches Schema erweist sich die Abwertung von Heterosexualität als unkontrollierter, teils promisker



Geilheit zur Aufwertung einer als reiner dargestellten Homosexualität in **David** und einigen Werken Burggrafs, Wolfensteins, Jahnns und des "Theaters des Eros". Mit der gleichen Funktion produzieren mehrere Autoren ein negatives Frauenbild im Stückkontext.<sup>535</sup> Dem homoerotischen literarischen Kanon entsprechen die Anspielungen auf die Antike, prominente Persönlichkeiten und das Bild des vor dem König singenden Knaben sowie das in den Stücken des "Theaters des Eros" anzutreffende ausdrückliche Bekenntnis der Homosexualität. Eine Anzahl der Stücke vermittelt - im Gegensatz zu den Werken des "Theaters des Eros" - Homosexualität nicht als in sich abgeschlossenen Sachverhalt, sondern bindet den Gegenstand in ein Ideal der Pansexualität (Jahn, Schwiefert), in das Postulat einer Utopie der Jugend (Wolfenstein, Zarek, Jahn, Schwiefert) bzw. in pazifistische Tendenzen (Wolf, Wolfenstein, Brod, Schwiefert Zarek) ein.

Teilweise werden am Rande die *gesellschaftlichen* Bedingungen von Homosexualität reflektiert. Als konkrete diskriminierende Äußerungen werden Diffamierungen durch Heterosexuelle (**David, Richard III.**) und eine Suspendierung vom Dienst vorgeführt (**Katastrophe**). Burchardt bietet eine allgemein gehaltene Anklage an die Welt; Wolfenstein stellt das herkömmliche Männerbild in Frage. Jahn problematisiert zusätzlich die juristische Ebene und geht in der den Konventionen entgegengesetzten Verteidigungen am weitesten, indem er Homosexualität als gleichwertig postuliert und aufzeigt, daß eine Unterdrückung der Gefühle zu Unfreiheit führt. Die Bilder, die die Stücke aus der homoerotischen Bewegung liefern, erscheinen dahingegen nicht gerade schlagkräftig: Anschuldigungen des homosexuellen Verkehrs erweisen sich als verkehrt; zuweilen wird dem unschuldigen Opfer zum Kontrast eine sexualfixierte Figur entgegengesetzt, die sich anpaßt und durchwindet.

Merkwürdig muten zum Teil die *Definitionen* an, die herangezogen werden, um Homosexualität zu rechtfertigen. Lediglich die Auffassung Jahnns assoziiert eine Naturnähe und intentionelle Beweggründe. In den Erklärungsversuchen Zareks und Burchardts schwingen zwanghafte Schicksalsvorstellungen mit, die spezifisch als homoerotische Aufklärungstücke konzipierten Werke behelfen sich mit Erklärungen eines Überdrusses an Frauen oder einfach einer mysteriösen Rätselhaftigkeit.

Bei allem Bemühen um eine positive Vermittlung der Thematik entspricht das Gros der Stücke dem anscheinend unausgesprochenen Postulat, eine Liebe wie diese habe keinen Raum in dieser Welt: Zumeist ist auch hier die *Perspektive* Tod respektive Selbstmord (in den Werken des "Theaters des Eros" aus zumeist lapidaren Gründen), ohne daß allerdings die Darstellungsweise der herkömmlichen Tendenz folgt, eine Notwendigkeit derartiger Finali zu

---

<sup>535</sup> "Theater des Eros", weniger penetrant in **Richard III.** und den Dramen Wolfs, Burggrafs und Wolfensteins.

assoziiieren.<sup>536</sup> Hingegen erscheint der Tod häufig Zerstörung des Glücks bzw. dezidiert sinnlos, selbst wenn die hinterbliebenen Partner in der Regel aus ihrer Trauer herausfinden und weiterleben. In Jahnns Werk findet sich häufig die Auffassung einer idealen Verschmelzung im gemeinsamen Tod.

Hingegen sind die Werke mit glücklichem Ausgang in der Minderzahl: Bei Wolfenstein bleiben die Figuren zwar verbunden, entrücken jedoch in einen transzendentalen Raum. Die Werke des "Theaters des Eros", die ein glückliches Ende signalisieren, verbinden dies mit der Opferung der störenden Frauen. Alternativen bieten hier lediglich die Lösungen in **Mohammed**, in dem die homoerotisch gefärbte Partnerschaft zur Erreichung des Zieles zu befähigen scheint, die sexuelle Befreiung in **Bakchos**, sowie das "Nachspiel" der Sexszene in **Pastor Ephraim Magnus**: "Wir wollen es nun öfters machen".

---

<sup>536</sup> In Burggrafs **Opfer** wird allerdings der Tod als höchste Erfüllung im Hinscheiden für den anderen begriffen; eine deutliche Ausnahme ist auch **Vivat Fridericus**.

### 3.3. GEWALT UND LEIDENSCHAFT

#### Über die Verführung von Engeln

Engel verführt man gar nicht oder schnell.  
Verzieh ihn einfach in den Hauseingang  
Steck ihm die Zunge in den Mund und lang  
Ihm untern Rock, bis er sich naß macht, stell  
Ihn, das Gesicht zur Wand, heb ihm den Rock  
Und fick ihn. Stöhnt er irgendwie beklommen  
Dann halt ihn fest und laß ihn zwei Mal kommen  
Sonst hat er dir am Ende einen Schock.

Ermahn ihn, daß er gut den Hintern schwenkt  
Heiß ihn dir ruhig an die Hoden fassen  
Sag ihm, er darf sich furchtlos fallenlassen  
Dieweil er zwischen Erd und Himmel hängt-

Doch schau ihm nicht beim Ficken ins Gesicht  
Und seine Flügel, Mensch, zerdrück sie nicht.

Bertolt Brecht<sup>537</sup>

---

<sup>537</sup> Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 15: Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1993, S.193.

1923 erscheint Arnolt Bronnens Erzählung **Die Septembernovelle**,<sup>538</sup> in der Homosexualität als eruptives Naturereignis erscheint, hemmungslos und brutal, dabei auf einer Gegenseitigkeit der Partner fußend. Diese radikale Lebensweise, gegen jegliche bürgerliche Moralvorstellungen verstoßend, endet schließlich in Mord und Selbstmord. Die Erzählung ist für ihre Zeit die erste, die Homosexualität als Synonym für totale Anarchie darstellt.<sup>539</sup>

Das Werk ist der Richtung des "schwarzen" Expressionismus zuzuordnen, dessen Wirkung sich besonders in der Dramatik Anfang der zwanziger Jahre als Abwendung von den idealistischen Tendenzen des frühen Expressionismus zeigt. Kennzeichnend ist ein unbeschönigtes Explodieren des Triebhaften.<sup>540</sup> Döblin urteilt über das aggressive Potential:

"Diese Stücke haben alle eine Aufgabe: Blut, Mist, Gegenwart auf die Bühne zu bringen, die laue Romantik der humanistischen Dichter [...] und ihres Publikums zu stürzen."<sup>541</sup>

Bei allem scheinbaren Pessimismus führt diese Endphase expressiver Ausbrüche die Umwälzung auf den Gipfel: Auch die Dichter des "weißen" Expressionismus rechnen im Grunde auf die Werte eben einer "lauen Romantik", die Veredelung des Menschen.<sup>542</sup> Mit der Destruktion konventioneller Werteschemata wird nun literarisch ernst gemacht, allerdings ohne - genausowenig wie der frühe Expressionismus dies vermocht hätte - Lösungswege aus der Zerstörung aufzuzeigen.

Das Kampfpotential in diesen Werken ist vorrangig erotisch und triebhaft motiviert.<sup>543</sup> An die Stelle abstrakter Geist-Seele-Verkörperungen tritt die konkret-reale Erscheinung der Körperlichkeit des Menschen.<sup>544</sup> Damit wird nun - entgegengesetzt den zuweilen entkörperlichten Tendenzen des "weißen" Expressionismus - auch Sexualität zum dominierenden Faktor: "Mit dem Thema der Sexualität wird nun die Konflikt-Steigerung im Drama selbst ein orgasmischer Akt."<sup>545</sup>

<sup>538</sup> Bronnen, Arnolt: Die Septembernovelle. Erzählung. Berlin: Rowohlt 1923.

<sup>539</sup> Die zeitgenössische Bedeutung stellt die "Literatur" in einer Würdigung des Autors heraus: "Mit welcher subtiler Scheu ging Thomas Mann noch vor anderthalb Jahrzehnten an das homoerotische Problem in seinem 'Tod in Venedig'! Mit welchem ungeschlachten Griff packt Bronnen [...] das Grob-Sexuelle. [...] Bronnens novellistische Leistung [...] ist darum so stark, weil der Dichter diesen Einzelfall aller Perversiertheit [sic] entkleidet: Wie ein Spießbürger durch das Erleben der unverkrüppelten Natur außer sich gebracht wird" (Die Literatur. 30.Jg. (1927/28), S.629).

Bronnen selbst bezeichnet das Werk im Nachhinein allerdings als unreflektierte Vermengung von "Faschismus, Sadismus und Perversion" (Bronnen, Arnolt: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Kronberg: Athenäum 1978, S.81).

<sup>540</sup> Vgl. Hermand/Trommler, S.235-237; Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.53f, 56-60.

<sup>541</sup> Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.139.

<sup>542</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.57: "Versuchte der Expressionismus, die Bürgerlichkeit zu überwinden und alle Menschen zu gewinnen, so war nicht zu verhehlen, daß sein Idealismus sogar von der Bourgeoisie noch zu akzeptieren war, weil er sie nicht verletzte."

<sup>543</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.56.

<sup>544</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.57.

<sup>545</sup> Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.58. Allerdings scheint im Gesamtbild die Behauptung in der Sekundärliteratur einer Dominanz des Sexuellen im expressionistischen Drama ähnlich

Neben der großen Anzahl Dramen, die das aufgrund der Weltkriegserfahrung in der Luft liegende Thema Ehebruch behandeln<sup>546</sup> oder den allgemeinen Geschlechterkampf zum Gegenstand haben<sup>547</sup> werden nun verstärkt sexuelle "Perversionen" wie Lustmorde, Sodomie, Inzest auf die Bühne gebracht.<sup>548</sup>

Der sexuell aufgeladene, radikale Charakter dieser Richtung bietet auch einen fruchtbaren Boden für die thematische Einbindung von Homosexualität als Synonym für anarchische Tendenzen. Ein aufsehenerregendes Beispiel für eine entsprechend eruptive Darstellung lesbischer Sexualität ist Paul Kornfelds Tragödie **Himmel und Hölle**,<sup>549</sup> in der Konflikte der Menschheit zwischen Anspruch und Wirklichkeit, Sein und Schein, die Problematik zwischenmenschlicher Armut und die Unmöglichkeit von Liebesbeziehungen, wie überhaupt eine Infragestellung des Begriffes Liebe in einer Art metaphysischem Rahmen behandelt werden. Hervorgekehrt wird, was normalerweise verdrängt wird - die Figuren sprechen aus, was sie an Widersprüchlichem denken.

Relativ großen Raum nimmt hierbei ein lesbisches Beziehungsgeflecht ein. Maria - eine alternde Prostituierte - verläßt ihre Freundin Johanna, um eine Stellung in einem gräflichen Palais anzunehmen, mit dessen Hausherrn sie ein Verhältnis hat. Dessen Frau Beate, ihrem Mann in jahrelanger Ehe entfremdet, faßt eine tiefe Zuneigung zu Maria. In ihrem Liebesbedürfnis von ihrer Tochter zurückgewiesen, ermordet Beate diese. Woraufhin Maria - todessehnsüchtig - die Schuld auf sich nimmt und die Tat gesteht. Johanna ihrerseits ermordet die Mutter Beates, um die Möglichkeit zu erlangen, den gemeinsamen Tod mit Maria zu sterben. Beide werden schließlich hingerichtet; Beate stirbt gleichzeitig an gebrochenem Herzen - und in einem Epilog erscheinen die drei Frauen miteinander vereint auf einer Wolke, um auch den Grafen symbolisch in ihr Paradies aufzunehmen.

Die Liebe und das Begehren der Frauen zueinander ist hier eng verbunden mit Gewalttätigkeit und der unbedingten Bereitschaft zu Tod und Mord.<sup>550</sup> Allerdings sind die Morde nicht

übertrieben wie das Wunschenken einer Hochkonjunktur des Expressionismus auf dem Theater der jungen Republik.

<sup>546</sup> In der extremsten Ausformung in **Der deutsche Hinkemann** (Toller, 1922), vgl. auch Brechts **Trommeln in der Nacht** (1920).

<sup>547</sup> Z.B. **Die Nonnen von Kemnade** von Döblin (1921), zahlreiche Dramen Georg Kaisers, mit einer regelrechten Propagierung von Promiskuität verbunden in **Die Flucht nach Venedig** (1922). In diesem Zusammenhang ist auch die Umwertung der Figur der Hure zu sehen, die im expressionistischen Drama häufig eine Wendung ins Positive erfährt - Rühle spricht hier von dem "Heraustreten der menschlichen Schönheit aus der Deformation" (Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.30). Eine der weitestgehendsten Darstellungen ist etwa der Niedergang der mit masochistischen Tendenzen ausgestatteten Hure **Olympia** von Ernst Weiß (1923).

<sup>548</sup> Sodomie etwa in Tollers **Maschinenstürmern** (1920/21) und Alfred Brusts **Tolkening**; Inzest in Kaisers **Protagonist** (1920/21); zu den jeweiligen Tendenzen in der Dramatik Jahns und Bronnens vgl. die entsprechenden Kapitel dieser Arbeit.

<sup>549</sup> Kornfeld, Paul: **Himmel und Hölle**. Eine Tragödie. Berlin: Fischer 1919.

<sup>550</sup> Beispielhaft ist hier eine Eifersuchtsszene zwischen den dreien (S.50f). Allen drei Frauen ist eine auffällige Todessehnsucht eigen. Der Wunsch des gemeinsamen Sterbens in quasi religiöser Ekstase kennzeichnet sowohl die Beziehung Marias zu Beate (S.74-76) als auch

als "Verbrechen" gekennzeichnet: Johanna begreift beides, den Mord und ihre Liebe zu Maria als gesellschaftliches Außenseitertum und Ausdruck der Anarchie.<sup>551</sup>

Die umstrittene Uraufführung findet am 21.4.1920 durch "Das junge Deutschland" im Deutschen Theater in Berlin statt.<sup>552</sup> Emil Faktor ist nicht ganz wohl bei der Thematik:

"Es sind Symbole von Lebewesen, mit denen sich nichts anderes ereignet, als daß sie von den Wundern, Versuchungen und Flüchen der Liebe heimgesucht werden, daß sie aus hitzigstem Bedürfnis darnach sich zu den tollsten Unwahrscheinlichkeiten hinreißen lassen. [...] All diese Schauer des Stofflichen sind durch die meilenweite Entfernung von der Wirklichkeit wohlthuend abgeschwächt."<sup>553</sup>

Es ist also lediglich die Wendung ins Transzendente, die den Kritiker vor einer gänzlichen Abscheu vor den "Schauern des Stofflichen" abhalten.

Am 12.1.1922 folgt eine Produktion durch Richard Weichert in Frankfurt.<sup>554</sup> In Wien intrigiert das Burgtheater 1922, um das Stück nicht aufführen zu müssen, mit der entsprechenden Zensurbehörde, um mit dem Verbot daraufhin Propaganda zu machen.<sup>555</sup>

Der größte Teil ähnliche Tendenzen aufweisender Dramen zum Thema männliche Homosexualität kommt ohne Kornfelds metaphysischen Verbrämungen aus. Es ist vorwiegend ein existentieller Kampf von Männern untereinander, der erotische Komponenten als Bestandteil der Auseinandersetzung begreift. Alle diese Werke vermitteln letztlich die resignative Erkenntnis, daß selbst im Kampf ein Zueinanderfinden nicht möglich ist: Bei Robert Musil (**Die Schwärmer**) und Georg Kaiser (**Der gerettete Alkibiades**) erscheinen derartige Auseinandersetzungen lediglich in Andeutungen und ohne exzessive Ausbrüche; Kaltnekers (**Opferung**), Paul Duysens (**Das Brausen des Blutes**) und Alfred Wolfensteins Darstellungen ambivalenter Prägung sind teilweise noch konventionellen Mustern verhaftet. Friedrich Koffkas **Kain** sowie Paul Zechs Rimbaud-Drama **Das trunkene Schiff** und vor allem die frühen Dramen Brechts und Bronnens siedeln Homosexualität provokativ in einem anarchischen Rahmen an.

---

zu Johanna (S.88, 110), was schließlich, obwohl Beate inzwischen zu ihrem Mann zurückgefunden hat, in jenen Tod zu dritt mündet.

<sup>551</sup> Johanna bezeichnet die Konsequenz zu morden als Teil der Sehnsucht nach Liebe (S.90f), vgl. auch die Motivation des Mordes von Beate an ihrer Tochter.

<sup>552</sup> Regie: Ludwig Berger, Darstellerinnen: Agnes Straub (Maria), Lina Lossen (Beate), Auguste Pünkösdy (Johanna).

<sup>553</sup> Rezension im Berliner Börsen Courier, 22.4.1920, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.228f.

<sup>554</sup> Mit Gerda Müller und Fritta Brod.

<sup>555</sup> Alfred Ehrenstein jedenfalls belegt die hohe Wahrscheinlichkeit eines österreichischen Klüngels mit mehreren Indizien. Zumal angesichts des lesbischen Inhalts, bezüglich dessen Kornfeld "gar nicht daran rüttelt, daß eine Frau eine andere lieben kann", hält er es für unwahrscheinlich, daß der derzeitige Direktor Anton Wildgans das Stück angenommen hätte und daß sich der Zensor überhaupt die Mühe einer gründlichen Lektüre gemacht hätte, vgl. Die neue Schaubühne. 4.Jg. (1922), S.94-98.

### 3.3.1 BETRÜGER UND GEFÄHRTE: *Die Schwärmer (Musil)*

Robert Musils Schauspiel **Die Schwärmer** (1921),<sup>556</sup> von Alfred Döblin 1923 mit dem Kleistpreis ausgezeichnet, handelt vorrangig von der Unmöglichkeit, zwischenmenschliche Grenzen zu überwinden, dargestellt anhand eines heterosexuellen Beziehungsgeflechts zwischen zwei Männern und zwei Frauen. Regine ist aus ihrer (nur auf dem Papier existierenden) Ehe mit dem Professor Josef mit Anselm in das Haus ihrer Schwester Maria und deren Mann, dem Privatgelehrten Thomas, geflüchtet. Anselm, Typus des faszinierenden, unfaßbaren Eindringlings, bringt die festgefügteten Wertesysteme durcheinander, wendet sich von Regine ab und Maria zu, die ihm schließlich in eine ungewisse Zukunft folgt, während Regine und Thomas - allerdings auch nur angedeutet - ihre Faszination füreinander entdecken.

Das Stück ist von einer Auflösung stereotyper Geschlechtscharaktere geprägt, etwa die knabenhafte Erscheinung von Regine, die lesbischen Komponenten<sup>557</sup> sowie Diskussionen über die Neuorientierung der feminin-maskulinen "Tragödie", die in einem Bezug zu wissenschaftliche Theorien über die verkehrte Seele im Körper des entgegengesetzten Geschlechts stehen. Der Detektiv Stadler zitiert eine Theorie von Thomas:

Stadler: [...] Die alten Tragödien sterben ab und wir wissen nicht, ob es neue noch geben wird, wenn man heute schon im Tierexperiment durch einige Injektionen Männchen die Seelen von Weibchen einflößen kann und umgekehrt. (S.392)<sup>558</sup>

Auch Thomas geht nicht unverändert aus der Begegnung mit Anselm heraus. Inwieweit diese Attraktion nun erotischer Natur ist, ist jedoch fragwürdig.<sup>559</sup>

Die *verbale* Gestaltung immerhin bietet einige Anhaltspunkte. Anselm äußert, daß er Thomas liebe bzw. sich darüber nicht sicher sei - allerdings nur Dritten gegenüber.<sup>560</sup> In einem Dialog mit Maria, die Anselm vorwirft, er wolle sie aus einer unerklärlichen Rache an Thomas verführen, äußert er eine von Haßliebe geprägte, über alles erhabene Hingezogenheit zu Thomas:

Anselm: Wenn jemals mich ein Mensch [...] wie ein Leuchtfeuer Heimat träumen ließ, war er es. [...] Ja; vielleicht trotzdem Haß! Vielleicht deshalb Haß? Ich glaube manchmal,

---

<sup>556</sup> Musil, Robert: *Die Schwärmer*. Schauspiel in drei Akten. In ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Adolf Frisé. Band 2: *Prosa und Stücke - Kleine Prosa, Aphorismen - Autobiographisches - Essays und Reden - Kritik*. Reinbek: Rowohlt 1978 (S.309-407). Erstveröffentlichung Sibyllen-Verlag Dresden 1921.

<sup>557</sup> Fr. Mertens ist Regine in unterwürfiger Ergebenheit zugetan (vgl. bes. S.354) Regine hatte in ihrer Kindheit die Phantasie, ihre Gouvernante heiraten zu wollen (S.386).

<sup>558</sup> In die Auflösung dieser Geschlechtscharaktere passt auch eine Frage Marias an Anselm, warum das Ziel seiner Sehnsucht eine Frau sein müsse (S.357), und eine Bemerkung gegenüber Thomas, der Maria diskret mit Anselm allein lassen will, daß es doch ganz "gleichgültig für das Entscheidende" sei, daß Anselm "ein Mann ist" (S.370).

<sup>559</sup> Allerdings lavieren alle Beziehungsgeflechte in dem Stück recht undeutlich zwischen sexueller Färbung und geistiger Faszination.

<sup>560</sup> Anselm gegenüber Maria: "Ich weiß nicht, ob Sie das beleidigt: Ich liebe Thomas viel mehr, als Sie ihn lieben. Denn ich bin ihm viel ähnlicher." (S.332); später äußert er gegenüber Maria, er wisse nicht, ob er Thomas liebe (S.372).

man darf Böses nur einem antun, den man liebt; sonst ist das Böse so schmutzig wie die Liebe, die ein Mann ins Bordell trägt! (S.352)

Ihr *Verhältnis* zueinander ist sowohl von Kampf und Haß als auch von Faszination gekennzeichnet, wobei es hier vor allem die Geistesverwandschaft zweier besonderer Menschen ist, die hervorgehoben wird.<sup>561</sup> Thomas deutet diese Art von Symbiose folgendermaßen:

Thomas: [...] einer sagt das gleiche wie der andere. [...] Denkt das gleiche. Fühlt das gleiche. Will das gleiche. Der eine früher, der andere später, der eine denkt es, der andere tut es, der eine wird gestreift, der andere ergriffen.  
[...] Es ist nur ein Irrtum, daß man sich wegen der Verschiedenheiten totschlägt. Die Ähnlichkeit ist das Furchtbare! Der Neid, weil man sich unterscheiden will, trotzdem man an *einem* Block festklebt. (S.359)

Trotz oder gerade wegen seiner Emotionen setzt Thomas sich gegen den emotionalen Sturm, den Anselm entfacht, mit Zynismus zur Wehr, ohne dessen Faszination verleugnen zu können.<sup>562</sup> Maria jedenfalls entlarvt diesen hochgespielten Widerstand:

Maria: [...] Aber du, du selbst hast von ihm geschwärmt [...]! Du hast gesagt, er hat, was uns fehlt! (S.323)

Thomas ist in seinen Gedanken auf Anselm fixiert, denkt "fortwährend" über ihn nach, ohne daß das Motiv hierzu Eifersucht wäre. Er verteidigt ihn schließlich gegenüber Josef (vgl. S.367), der die Emotionalität entdeckt hat, die die Gegenwart Anselms in Thomas ausgelöst hat: "Hast du also wirklich Neigung zu ihm?" (S.366).<sup>563</sup> Gerade diese emotionale Betroffenheit scheint allerdings auch der Grund für Thomas' Haßgefühle:

Thomas: [...] Dieses fremde Wesen möchte ich mit den wildesten Säuren wegätzen, das mit mir ringt, ohne daß wir uns fassen können! (S.368)

In seiner eifersüchtigen Haßtirade gegenüber Maria und Anselm kommt die erotische Gefährdung der Situation zum Ausdruck; diese besteht augenscheinlich zwischen allen gleichermaßen:

Thomas (in höchstem Entsetzen, schüttelt den reglosen Anselm am Ärmel): Es ist widerlich, wie du vor mir stehst. Widerlich, wie wir alle dastehen. So außerordentlich körperlich. [...] Etwas widerlich Geschlechtliches von Mensch zu Mensch ist zwischen uns! (S.370)

Auch Anselm erscheint Thomas' Persönlichkeit "gefährlich" (S.332), fast von einer Art Verfolgungswahn besessen setzt er alles daran, einer Aussprache mit Thomas über ihre kompliziert gewordene Freundschaft aus dem Weg zu gehen, obwohl oder weil er ihn liebt. Die Ambivalenz von Liebe und Haß kommt in der letzten Auseinandersetzung der beiden zum Tragen:

<sup>561</sup> Anselm äußert, er sei Thomas "ähnlich" (S.332). Auch Thomas betont Ähnlichkeiten: "Anselm und ich denken beide anders", "Anselm und ich können nie die Wahrheit vergessen" (S.385, vgl. auch S.316)

<sup>562</sup> Vgl. etwa seine unkontrollierten Reaktionen in dem ersten Gespräch mit Regine, S.315f.

<sup>563</sup> Vgl. auch: "Das alles kommt von den übertriebenen Gefühlen. [...] du hast dich nur so umwerfen lassen, weil die überschwenglichen Gefühlsbezeugungen dieses Narren anfangs jeden anstecken" (S.388).



Regine: Was wütest du gegen ihn! Er haßt dich nicht mehr als er jeden hassen muß, aber er liebt dich viel mehr.

Thomas: Mich liebt er?! [...]

Regine: Er liebt dich wie einen Bruder, der stärker ist als er.

Anselm [...]: Ich hasse dich. Wohin ich gehen wollte, immer warst du zuvor.

[...]

Thomas: Man findet einen Gefährten und es ist ein Betrüger! Man entlarvt einen Betrüger und es ist ein Gefährte! (S.378f)

Anselm wird durchweg als faszinierender, in seiner Freiheit und dem betrügerischen Wesen schillernder *Charakter* gezeigt, durchaus "unschuldig" (S.373), eine Art Lebenskünstler, der jedoch eine merkwürdige Einstellung zu zwischenmenschlichen Beziehungen hat, gleichsam in fast kindlichen Wunsch nach Nähe und einer Art Barriere dagegen, wobei in Anselm dieser Zug aller Figuren lediglich am extremsten ausgeprägt erscheint:

Regine: [...] Er wird von dem andren Menschen befallen wie von einer Krankheit! Er verliert völlig die Herrschaft über sich an ihn; er muß sofort einen Widerstand dazwischen aufrichten! (S.315)

Anselm kann von allen Menschen "befallen" werden; die Faszinationskraft, die Weiblichkeit auf ihn ausübt, bedeutet lediglich eine Steigerung.<sup>564</sup> Die unklaren Neigungen Anselms scheinen auch in einem Vorwurf seitens Josefs durch, der ihn im übrigen für "abnorm"<sup>565</sup> und "krank" (S.364) hält:

Josef: [...] Statt einer Frau ist ihm plötzlich ein Mensch zu nahe gekommen! Eine überspannte Krisis bricht in ihm aus, das sind dann diese krankhaft gehässigen Handlungen. (S.365)<sup>566</sup>

Von einer Idee besessen, verfolgt er sie in dem jeweiligen Moment mit Vehemenz, ohne Konsequenzen daraus zu ziehen.<sup>567</sup> Gegenüber Maria wirft Thomas Anselm vor, in der Vergangenheit einen gewissen Johannes ins Verderben gestürzt zu haben;<sup>568</sup> durch den Vergleich mit dem Verhältnis zu Regine liegt immerhin eine Analogie nahe:

Thomas: [...] Warum hat sich Johannes getötet? [...]

Weil er Anselm sein Vertrauen geschenkt hat.

Maria: Doch viel eher, weil ihn Regine gequält hat.

[...]

Thomas: [...] Johannes [...] war schwach. Zart. Er glaubte, daß irgend ein anderer Mensch ihm darüber weghelfen müsse. Und Regine war wenig geeignet [...]. So kam er an Anselm. Der ging scheinbar auf ihn ein. Vertiefte aber die Mutlosigkeit noch mehr in ihm und bestärkte Regine gleichzeitig in ihrer Ungeduld dagegen. Anselm gewann beide - für *sich*! Bis Johannes es nicht mehr ertrug!

Maria: Aber warum sollte er denn das alles getan haben?!

Thomas: Warum? Weil er leidet wie Johannes selbst! [...] Wenn man nichts leistet, so muß man geliebt werden, um bestätigt zu sein. Er stiehlt Liebe, er bricht ein, er raubt sie, wenn es sein muß! Aber-: wenn er sie hat, weiß er nichts damit anzufangen. [...]

<sup>564</sup> Maria: Aber warum müßte es dann eine Frau sein? - Anselm: Weil Sie eine Frau sind. Weil es unsagbar verwirrend ist, daß Sie zu allem auch noch eine Frau sind. (S.357).

<sup>565</sup> Auch von Thomas und Regine wird er als "unnatürlich" eingestuft, allerdings in positivem Sinne, dem bürgerlichen Natürlichkeitsbegriff entgegengesetzt (S.380).

<sup>566</sup> Vgl. auch Josefs Beschimpfung Anselms als "weibische Memme" (S.365)

<sup>567</sup> Zudem hat er - auf Frauen gerichtet - masochistische Tendenzen (S.328f, 356).

<sup>568</sup> Mit Johannes betreibt Regine überdies einen merkwürdigen Totenkult, in den auch Anselm einbezogen ist (S.347f).

Aber merkst du nicht, daß er sich - wie alle Menschen, die immer jemand lieben - nur für sich interessiert? (S.361)<sup>569</sup>

Die *Perspektive* ist die Flucht Anselms mit Maria - von Thomas mit Sachlichkeit aufgenommen. In Thomas' Bewußtsein hat die Begegnung etwas verändert; er bekennt sich zu seinen Träumen, aus dem Intellektuellen ist ein Schwärmer geworden, der gegen die starre Bürgerlichkeit, wie sie Josef repräsentiert, nun opponiert:

Josef: [...] Du bist zwischen den Kranken ein Angekränkelter.

Thomas: Ich meine, daß man gegen Menschen wie dich um die Berechtigung kämpfen muß, hie und da krank zu sein und die Welt aus der Horizontale zu sehen. (S.400)

Insgesamt bleiben die Beziehungsverflechtungen zwischen den Männern unklar, bei aller Gegnerschaft ist eine geheime Faszination spürbar, die jedoch in wesentlich geringerem Maße als in den Mann-Frau-Beziehung ausgedrückt ist.

Obwohl mehrfach zuvor angekündigt<sup>570</sup> gelangt das Stück erst am 3.4.1929 im "Theater in der Stadt Berlin" unter der Regie Jo Lhermanns zur Uraufführung. Musils Proteste gegen die stark gekürzte, das Werk entstellende Version bleiben erfolglos. Die homoerotische Komponente scheint dabei nicht ausgespielt worden zu sein.<sup>571</sup>

### 3.3.2 UNLÖSLICH VERBUNDEN: *Der gerettete Alkibiades* (Kaiser) • *Sokrates* (Konstantiner) • *Der Tod der Athene* (Zickel)

Den Kernpunkt der Handlung von Georg Kaisers Stück *Der gerettete Alkibiades* (1917-1919)<sup>572</sup> bildet der Konflikt zwischen Alkibiades und Sokrates, in Platons **Symposion** vor-gezeichnet als homosexuelles Spannungsfeld zwischen dem in seine eigene Schönheit verliebten Alkibiades und dem eigentlich häßlichen, von ihm jedoch als schön empfundenen Sokrates, woraus des Alkibiades vergebliches Bemühen um eine körperliche Vereinigung

<sup>569</sup> Als aufschlußreich bezüglich dieses zerrissenen, narzißtischen Charakters erweist sich auch die Schriftanalyse des Detektivs Stadler, der Anselm als Menschen mit "Abenteuerlust", "geheime[n] Leidenschaften" und "Selbstmordgedanken" ausweist (S.340).

<sup>570</sup> 1922 im Theater am Kurfürstendamm Berlin und an den Robert-Bühnen Berlin, vgl. Die schöne Literatur. 23.Jg. (1922), S.111, 286.

<sup>571</sup> Vgl. die Rezension von Paul Wiegler in der BZ am Mittag, 4.4.1929: "[Anselm] ist zudem (was im gespielten Drama nur angedeutet wird) sexuell höchst verdächtig" (zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.938).

<sup>572</sup> Die Untersuchung folgt der dritten Fassung (zuerst erschienen 1931 in der Gesammelte Werke-Ausgabe bei Kiepenheuer Potsdam, im selben Verlag 1920 und 1931 vier Auflagen der zweiten Fassung, die mit der dritten identisch ist): Kaiser, Georg: *Der gerettete Alkibiades*. Stück in drei Teilen. In ders.: *Werke*. Hrsg. von Walther Huder. Band 1: *Stücke 1895-1917*. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1971 (S.755-813).

resultiert.<sup>573</sup> Beide sind wiederholt als Gallionsfiguren in der Propaganda der frühen Homosexuellen-Bewegung herausgestellt worden.<sup>574</sup>

Kaiser schwebt eine völlige Neuschöpfung der klassischen Antike-Überlieferung vor<sup>575</sup> - unter angeblicher Ausschöpfung der Platonschen Vorlage:

"Ich [...] weiß: Daß ich fast unmögliches geleistet habe. Der ganze Platon darin - [...] und alles aufgelöst in Szenisches blutvollster Gestaltung. [...] Die Menschheit muß mir danken - oder es liebt sie nicht." <sup>576</sup>

Was nun die "Menschheit" Kaiser zu danken hat, ist die weitgehende Unkenntlichmachung der homoerotischen Motivation in der Konstellation der beiden Männer. Das Verhältnis spielt zwar eine zentrale Rolle, mit Sokrates als Zentrum des Geschehens und, da als statische Figur konzipiert, eben darum des Nicht-Geschehens. Kaiser demontiert den Mythos des standhaften Philosophen, indem er alle Reaktionen durch einen Kakteendorn, den Sokrates sich auf einem Feldzug eingefangen hat, motiviert.<sup>577</sup>

Dadurch nun, daß Kaiser die entscheidende Nacht, von der im **Symposion** die Rede ist, nicht gestaltet, fehlt dem *Verhältnis* die erotische Komponente; die Faszinationskraft bleibt unverständlich. Rudimentär sind allerdings auch bei Kaiser einige Elemente vorhanden, die das eigentliche Motiv durchschimmern lassen: Die beiden Männer befinden sich in einem Kampf miteinander, und hierzu geht die Initiative eindeutig von Alkibiades aus: Um Sokrates zu begegnen, sucht er ihn zu Hause auf, läßt ihn in der ganzen Stadt suchen und schließlich in seiner Sänfte tragen. Auch ist das Verhältnis gekennzeichnet durch eine einseitige Bewunderung ("Herrlich bist du, Sokrates", S.791) sowie ein klammerndes Interesse:

Alkibiades: Sokrates, streck dich auf das Laken, das ich dir räume. Ich sitze neben dir - und wenn du wieder entlaufen willst, stürze ich mich über dich mit liebeklammernden Armen! (S.788)

Offensichtlich erweisen soll sich die Zuneigung des Alkibiades, indem er dem Sokrates seine eigene Geliebte Phryne zur Liebesnacht anbietet, die dieser jedoch verschmäht. Die Benutzung des Objekts Frau soll zur körperlichen Manifestierung der Männerfreundschaft dienen,<sup>578</sup> die

<sup>573</sup> Vgl. Platon, S.67-72 (Vv 33-35).

<sup>574</sup> Zur "Prominenz" von Sokrates und Alkibiades in homosexuellen Kreisen vgl. z.B. die Tatsache, daß Hirschfeld seiner ersten Streitschrift den Titel "Sappho und Sokrates" gab (vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.9); schon Voltaire führte bei seiner Begründung der Forderung nach Strafflosigkeit Alkibiades als Beispiel an (vgl. ebd., S.81).

<sup>575</sup> "Ich habe Griechenland neu geschaffen -- und das des Goethe-Winkelmann gestürzt", Brief vom 13.8.1919 an Otto Liebscher (Kaiser, Georg: Briefe. Hrsg. von Gesa M. Valk. Mit einer Einleitung von Walter Huder. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1980, S.174).

<sup>576</sup> Brief vom 13.8.1919 an Otto Liebscher (Kaiser: Briefe, S.174f).

<sup>577</sup> Daraus folgen eine Reihe endloser Platitüden: Sokrates schmerzt es, seine Füße zu bewegen, daher rettet er Alkibiades, verweigert die Annahme eines Lorbeerkranzes, da dieses mit Treppensteigen verbunden wäre, bewegt sich auf einem Fischmarkt keinen Millimeter weit und provoziert dadurch eine Wasserschlacht; nimmt aus selbigem Grunde schließlich auch freudig den Tod aus dem Schierlingsbecher entgegen.

<sup>578</sup> Der Akt soll wohl eine Art Reinwaschung des Begehrens des Alkibiades sein, das Motiv bleibt allerdings unklar: Alkibiades: [...] Stoße die Herme um - und auf unserm Lager - nach deinem Lager mit ihm - soll Lust blühen, die wieder keusch ist!! (S.794)

den Akt hier nicht bloß meidet, sondern ihn auch gar nicht - entgegen der Vorlage - anstrebt.

Der Frau wird der Philosoph als Koryphäe (geistiger Schönheit) angedienert:

Phryne: Ist Sokrates - schön?

Alkibiades: Einer Herme vollendete Schönheit: - schlage die Teile unter dem Halse weg - und Sokrates überwältigt dich! (S.793f)

Das Gespräch zwischen Phryne und Sokrates ist die einzige Stelle, in der das Verhältnis der beiden Männer inklusive homoerotischer Elemente gedeutet wird:

Phryne [...]: Freund des Alkibiades - dein Freund liebt dich. [...]

Die Liebe deines Freundes ist auch meine Liebe - Freund. [...]

Liebst du Alkibiades?

Sokrates: Ich entgehe seinen Verfolgungen nicht und bin mit dieser Schlinge an ihn gekoppelt. [...]

Er ließ mich auf dem Fischmarkt auspeitschen, als ich vor ihm nicht beiseite treten wollte - und da er ebenso vor mir nicht den Platz räumte, sind wir unlöslich verbunden. (S.795)

Eine zwanghafte, unlösliche Verbundenheit also, gekennzeichnet von Verfolgungen um Liebe ist das Charakteristikum, daß der Beziehung in Kaisers Deutung als allerdings gereinigter Feindfreundschaft zukommt. Laut Aussage Kaisers ist das Verhältnis von einer Dialektik von Zerstörung, Verlust der Persönlichkeit und dadurch Errettung geprägt, ohne daß dieser Anspruch im Drama plausibel umgesetzt wäre:

"Sokrates [zerstörte] die 'Einheit' [...] des Alkibiades - [...]. Doch Sokrates wird mir nicht ein Hassender - ein Mitleidender erscheint er mir, wenn er die Zerstörung des Alkibiades vollenden muß, um ihn zu retten."<sup>579</sup>

Alkibiades verhält sich gegenüber Sokrates gewalttätig (S.764), zwingt ihn in seiner Eitelkeit auch dazu, mit ihm zusammen zu sein (S.782f), scheint zudem durchaus auf Sokrates fixiert (S.786) und steigert sich in einen Verfolgungswahn (S.798), nachdem Sokrates das "Geschenk" Phryne nicht berührt, diese sich jedoch gerade deshalb in ihn verliebt hat. In diesem in Haß umgeschlagenen Wahnsinn schließlich zerstört er die Hermen, lediglich weil Sokrates Hermenmacher ist.

Deutlichere homoerotische Züge trägt der Erste Knabe. Ausgeschlossen von den anderen, weil er nicht "schön" genug ist, macht er immer wieder Annäherungsversuche. In seine *Charakterisierung* fließen einige vertraute Bilder ein: Er weint (S.575), sehnt er sich nach dem Tod (S.579), da Alkibiades ihn nicht berührt hat. Allerdings verteidigt er demonstrativ die "Häßlichkeit", die Abkehr vom Ideal des reinen, gemeißelten Körpers:

Erster Knabe: Gafft her! [...] Ich bin ein Kot. [...] Ich schreie für euch! (Er stimmt ein langgezogenes schrilles Schreien an.) (S.758)

Eindeutiger, jedoch auch vollkommen unmotiviert, sind die homoerotischen Komponenten in der Gerichtsszene. Angeklagt ist Alkibiades; Sokrates sitzt in Stellvertretung auf der Anklagebank - aus welchem Grunde bleibt ohne Erklärung - immerhin einigen sich die Richter bei der Urteilsfindung darauf, ihn als den "Retter" des nun verhaßten Alkibiades stellvertretend zu

---

<sup>579</sup> Brief an Gustav Landauer, 22.6.1918 (Kaiser: Briefe, S.139).

bestrafen. Die gesellschaftliche Ächtung, die Verbannung des Alkibiades wegen Hermenschändung und die Verurteilung Sokrates' wegen angeblicher Verführung der Jugend und Abkehr von den Göttern werden hier aneinander gekoppelt. Voller Anspielungen auf homosexuelle Komponenten sind die Anklagepunkte:

Erster Greis [...] Mein Sohn schleicht matt aus der Ringschule ins Haus - schlaflos ermüden ihn Nächte mit Fieber von Wachheit, das aushöhlt [...] wer sich am Tag und Nacht meines Sohnes verging!--: ich klage den Alkibiades an!!  
 Zweiter Greis: [...] Mit Malen und Striemen am Leib [...] stellte [mein Sohn] abends sich stolz vor mich [...]: Wer den Leib meines Sohnes schändete!--: Ich klage den Alkibiades an!! (S.801)

Homosexualität wird zwar nicht beim Namen genannt, die Anklagen jedoch sprechen eine eigene Sprache ("Tag und Nacht [...] verging", "Schänden"), zumal in der Zeichnung einige Punkte auftauchen, die mit negativierenden Klischees korrespondieren: Die Mattheit und Ausgehöltheit, die Gewaltkomponente.<sup>580</sup>

Die homoerotisch angehauchte Aura zeigt sich auf der *verbalen* Ebene außer in dem bereits zitierten Gespräch zwischen Phryne und Sokrates und der einzigen Liebeswerbung Alkibiades' gegenüber Sokrates, indem fortwährend in dieser größtenteils maskulin dominierten Gesellschaft die Schönheit des Alkibiades glorifiziert wird: "Alkibiades ist schön über allen!" (S. 758, vgl. auch S.757). In der Sterbeszene wird die Schwärmerei der Knaben dann auf Sokrates verlagert:

Erster Knabe (inbrünstig): Schön bist du - Sokrates - und du bist schön -- über Alkibiades! (S.810)

Schönheit ist auch Bedingung für die Aufnahme in die Jungenbündnisse der Ringschule, gerade auch auf das Schönheitsidol Alkibiades bezogen: "Keiner kann von Alkibiades träumen - der nicht schön ist" (S.757). Zudem umwerben die Knaben einander in recht eindeutigen Vokabular:

Erster Knabe: Komm und sitz. Bei mir. Wir sitzen zusammen. [...] Wir schieben die Mäntel weg. Du bist schön - ich bin schön. (S.758)

*Körperlichkeit* kommt in diesem Ambiente unumwunden zum Ausdruck. Die Ringschule ist vor allem dadurch gekennzeichnet, daß die Knaben "umschlungen" (S.757) bzw. "umfaßt" (S.758) miteinander einhergehen, oder sich "an ihn stützend und das Gesicht in seinen Mantel drückend" in die Obhut des Ringmeisters begeben, der dann "über das Haar" des Knaben "streich" (S.761). In diesem Aspekt deutet sich auch das Interesse des Alkibiades an Sokrates an: Er "umarmt" ihn (S.782). Einer der Knaben versucht Sokrates vom Tode abzuhalten, indem er dessen Hand "inbrünstig" "küßt" (S.810).

Bestärkt wird das ganze mit männlicher Schönheit illustrierte Bild durch Regieanweisungen, die Nacktheit bzw. Halbnacktheit fordern: Die Träger des Alkibiades sind "weißnackt"

---

<sup>580</sup> Zur Assoziation von Gewalt und (Homo)-sexualität vgl. auch die Äußerung des Erster Knaben über Alkibiades "der meinen Wuchs nicht verletzte" (S.759) als Synonym für nicht stattgefundenen Sex.

(S.766, 781), sein Vorläufer "halbnackt" (S.781). Alkibiades selbst in einer Begegnung mit Sokrates "streift unwillkürlich die Mütze ab und öffnet den Mantel: herrliche Nacktheit darunter" (S.773).<sup>581</sup>

Insgesamt erscheint die Motivation des Verhältnisses zwischen Alkibiades und Sokrates unklar, interpretierbar durch wenige Anspielungen und für den - in den Stoffkreis als eingeweiht vorauszusetzenden - homoerotischen Beschauer nett garniert mit einigen sich umfassenden nackten Jungenkörpern. Und das wird in der Uraufführung (29.1.1920, Residenz-Theater München)<sup>582</sup> auch dargeboten:

"Ähnliches [die Qualität der "Sehenswürdigkeit"] gilt von den Kostümen, nicht ganz aber von der Kostümlosigkeit. Es ist ein anderes, ob unsere mehr oder minder gut gebauten Schauspieler, oder ob die Jünglinge in der griechischen Arena ihre gepflegten Glieder enthüllt haben. Bei einzelnen hätten wir gerne ein verhüllendes Trikot vorgezogen."<sup>583</sup>

Der Großteil der zeitgenössischen Rezipienten zeigt eine andere Auffassung als der selbstverliebte Autor: Man lastet Kaiser an, dem Stück gebreche es an "innerer Einheitlichkeit",<sup>584</sup> er belasse den "Akzent" auf dem "Unwesentlichen".<sup>585</sup> Besonders hart verfährt der Rezensent der "Münchener Zeitung" mit dem Vielschreiber Kaiser:

"Das Stück ist voller naiver Versuche, Spannung zu erwecken, indem es unklar über Irgendetwas reden läßt, in der Meinung, dies erregte die Neugier, [...] und es ist eben darum spannungslos, weil Spannung ein Wissen, mindestens ein Ahnen voraussetzt und nicht Verschleiern, sondern Klarheit [...] verlangt."<sup>586</sup>

Dieses "Verschleiern" von "Irgendetwas" wird Kaiser denn auch von anderen Kritikern angelastet; der Beziehung zwischen den beiden Männern sei lediglich anzumerken, daß sie "sich suchen, aber nicht finden",<sup>587</sup> wobei die Auslassung nicht konkret bezeichnet wird: "Die Liebe des Sokrates für Alkibiades steht freilich fest, aber sie hat doch andere Gründe gehabt".<sup>588</sup> Und all das hätte sich offenbart, wäre von Kaiser nicht eben die Erzählung des Alkibiades im **Symposion** ausgelassen worden:

<sup>581</sup> Außerdem tragen Gastgeber und Gastfreunde "lose Seidenkittel" (S.783) und werden bedient von "eunuchischen Dienstknechten", um die Knöchel angetan mit "Bernsteinringen" (S.783). Der Henker schließlich erscheint "geschoren, nackt bis auf schwarzen Schurz" (S.811)

<sup>582</sup> Weitere Aufführungen 1920 Württembergisches Landestheater Stuttgart, 1924 Darmstadt.

<sup>583</sup> Alfred Mensi-Klarbach in Bayerische Staatszeitung, 31.1.1920. Zitiert nach Tyson, S.248f; vgl. auch die Rezension in Münchener Zeitung, 30.1.1920 (in Tyson, S.253). Dem widerspricht allerdings eine Abbildung des ersten Bildes, auf der die Jünglinge ziemlich bekleidet erscheinen (In Die neue Schaubühne. 2.Jg. (1920), S.298).

<sup>584</sup> Vgl. Tyson, S.245.

<sup>585</sup> Vgl. Tyson, S.246.

<sup>586</sup> Rezensent mit dem Kürzel Dr. HB. in Münchener Zeitung, 30.1.1920. Zitiert nach Tyson, S.254.

<sup>587</sup> L.G.Oberlander in Allgemeine Rundschau, Nr.6 vom 7.2.1920. Zitiert nach Tyson, S.242.

<sup>588</sup> Alfred Mensi-Klarbach in Bayerische Staatszeitung, 31.1.1920. Zitiert nach Tyson, S.247. Vgl. auch: "die wahre innere Stellungnahme des Alkibiades [...] bleibt undeutlich" (Rezensent mit dem Kürzel G. in Berliner Börsen-Courier vom 3.2.1920. Zitiert nach Tyson, S.245).

"Die eine Szene dort, wo Alkibiades [...] jene wundervolle, innerlich glühende Rede auf Sokrates hält, diese eine, einzige Szene ist stärker, reicher an Leben und innerem Gesicht als der ganze *gerettete Alkibiades*."<sup>589</sup>

Im Vergleich zu anderen Dramatisierungen des Stoffes geht Kaiser allerdings recht weit: 1920 veröffentlicht Friedrich Jacob Kurt Geissler unter dem Pseudonym Konrad Konstantiner Dramolette, darunter auch einen **Sokrates**.<sup>590</sup> Homoerotisches Kolorit ist vor allem im Umfeld des "Knabenbuhlers" (S.56), des Priesters Kallias, anzutreffen, der ob seiner Liebschaft mit Knaben von den übrigen Bürgern gefoppt wird, etwa:

Zweiter Athener: - mit deinem Liebling Autolikos da, deinem Freund aus - aus, nun - aus welchem Stadtteil ist er denn?

Dritter Athener: Aus dem Hinterviertel! (Athener lachen.) (S.51)

Der "Liebling" Autiklos, "schönster aller Jünglinge" tritt denn auch in Erscheinung (S.52), überhaupt ist hier mehr oder minder flapsig häufig von männlichen Schönheiten wie Alkibiades (S.56) die Rede, denen die Bewunderung des Priesters gilt. Diese Anspielungen auf griechische Knabenliebe bleiben allerdings episodisches Beiwerk.

Den gleichen Stoffkreis berührt Reinhold Zickels Tragödie **Der Tod der Athene** (1921).<sup>591</sup> Die auch hier lediglich periphär gestaltete homoerotische Färbung ist etwas deutlicher als bei Konstantiner. Das in seiner Motivation zaghaft angedeutete<sup>592</sup> Verhältnis zwischen Sokrates und Alkibiades ist relativ ausgeglichen, wenn auch Alkibiades die Warnungen des Philosophen ignoriert. Alkibiades ist eine zerrissene, zum Wahnsinn neigende und bisexuelle (S.12) Figur. Allerdings treten nur die Liebhaberinnen des Alkibiades in Erscheinung. In der Schmähere des Nikias auf Alkibiades spielen gerade dessen homosexuellen Züge jedoch eine Rolle zum Zweck der sexuellen Denunziation.<sup>593</sup> Eine Bestätigung findet dieser Vorwurf denn auch darin, daß auf dem Gastmahl des Alkibiades einer der Gäste schamlos mit einem Sklaven anbändelt:

<sup>589</sup> Rezensent mit dem Kürzel D. in Stuttgarter Neues Tageblatt, 3.2.1920. Zitiert nach Tyson, S.256

<sup>590</sup> Konstantiner, Konrad: Sokrates. In ders.: Bühnenwerke. Band 1. Leipzig: Otto Hillmann 1920 (S.49-98). Handlungsgerüst ist der Prozeß um Sokrates.

<sup>591</sup> Zickel, Reinhold: Der Tod der Athene. Eine Tragödie. Postdam: Kiepenheuer 1924. Uraufführung Schauspielhaus Frankfurt/M., 20.2.1924. Im Zentrum steht die als Hybris begriffene Sizilienexpedition Alkibiades' und die durch ihn im Rausch verübte Hermenschändung; die Verurteilung des Sokrates ist am Ende lediglich als Ventil für die rachedurstigen Athener angedeutet, eine Konstellation, die später Klaus Mann erneut aufnehmen wird (vgl. Kapitel 5.3.4).

<sup>592</sup> Alkibiades begreift seinen Freund als "Gott" (S.5); seine Freunde spielen an, er sei "gestorben im Schoße des Sokrates" (S.5). Sokrates äußert, Alkibiades behaupte, ihn zu lieben (S.10), er selbst sei von ihm "verzaubert" (S.66). Auch preist Sokrates in Alkibiades die "Liebe" (S.64).

<sup>593</sup> Verbunden mit dem Vorwurf des Alkoholismus: "Die Locken gesalbt und gedreht, die Lippen geschminkt wie Weiber, Hetären im Schoß, Lustknaben als Schenken - betrunken stehen sie auf und plappern nichtige Spiele! - Verhöhnern Euch, das Volk! - Eure Sitten, die Fruchtbarkeit eurer Weiber" (S.46).

Polytion [...] (Greift nach einem Sklaven): Komm, mein Falter!! Einen Kuß auf deine geplatze Kirsche! (S.57)<sup>594</sup>

### 3.3.3 LIPPEN, AUF DENEN DER TOD SCHÄUMT: *Die Opferung* (Kaltneker)

Hans Kaltnekers Tragödie **Die Opferung**,<sup>595</sup> erster Teil seiner "Trilogie des Erlösungsgedankens",<sup>596</sup> vermittelt ein differenzierteres Bild als **Die Schwester**. Die "Erlösung" begibt sich hier in besonders verworrener Weise: Der Prinz, Protagonist des Stückes, rebelliert vergeblich gegen die Hinrichtung eines Lustmörders. Er versteigt sich daraufhin zu der fixen Idee, die Gewalttätigkeit der Menschheit zu entschöhnen, indem er seinerseits einen Lustmord begeht, um so - als ein moderner Christus - die Schuld auf sich zu nehmen. Solch edlen Motiven schenkt jedoch niemand Glauben; auch er wird zum Tode verurteilt. Dem Verzweifelten begegnet ein Bruder, gekennzeichnet mit dem Haupt des Gekreuzigten, der ihn von seiner Hybris überzeugt und den Sinn der Sühne in wahrer Demut erkennen läßt.

Die Verbindung zwischen Prinz und Delinquenten ist durch *Körperlichkeit* in Form eines Kusses versinnbildlicht:

(Der Mörder, im Bemühen, sich an ihn zu klammern, ist an seine Brust gesunken und hat den Mund an seinen gepreßt.) (S.101)

Gerade hierüber echauffiert sich die philiströse *Gesellschaft*:

([...] Betroffene, empörte Ausrufe, wie: "Aber das gibt's nicht! Pfui Teufel! - Reißt sie auseinander! - Das ist ein Skandal!" - Stimme des Staatsanwaltes: Herr, benehmen Sie sich, wie es unter gesitteten Menschen -" Schutzleute und Henkersknechte dringen auf die beiden ein. Der Prinz wirft sie wie ein Wahnsinniger zurück.) (S.101)

Der Kuß wird dem Prinzen im Prozeß als verschärfend für die Urteilsfindung ausgelegt:

Der Staatsanwalt: [...] Auch der Exzeß, den Sie sich [...] geleistet haben, hat ja gottlob das richtige Gesamturteil der Herren nicht zu beeinflussen vermocht. Sie sind ein degenerierter, zu exaltierten Ausbrüchen neigender, aber geistig vollkommen verantwortlicher Mensch. (S.130)<sup>597</sup>

<sup>594</sup> Auch ansonsten finden sich Umarmungen zwischen Männern (S.7) und Berichte, man habe sich "geküßt" (S.7).

<sup>595</sup> Kaltneker, Hans: *Die Opferung*. Eine Tragödie in vier Akten. In ders.: *Dichtungen und Dramen* (S.51-155). Uraufführung 22.3.1922 Deutsches Volkstheater Wien, vgl. *Die Weltbühne*. 18.Jg. (1922). I, S.478f. Laut *Das deutsche Theater*. Band 1 (1922/23), S.386 im "Deutschen Stadttheater".

<sup>596</sup> Vgl. Kapitel 3.1.4.

<sup>597</sup> Daß die Erklärung der Tat mit religiösen Motiven nicht wirken würde, bestätigt auch der Verteidiger. Mehr Sensation hätte das Insistieren auf sexueller Abnormität gemacht: "Ich habe Ihnen gesagt, religiöser Wahnsinn zieht nicht mehr, seit gewöhnliche Raubmörder schon mit dem heiligen Antonius arbeiten. [...] Hätten Sie mir gefolgt, hätten Sie sich als Erzsadist ausgegeben! Psychopathia sexualis mit schwerer hereditärer Belastung. [...] Aber Sie haben die ganze Sache aus der sexuellen Sphäre, für die sich alle interessiert hätten, in mystische transponiert, um die sich keine Katz kümmert" (S.137).



Die *Begegnung* im Kuß bewirkt ein neues Bewußtsein im Prinzen. Nach dem fehlgeschlagenen Versuch, sich statt des Delinquenten hinrichten zu lassen,<sup>598</sup> ist er nun der Verbindung mit der Tänzerin, an der er später den Mord begehen wird, nicht mehr fähig:

Tänzerin: [...] Küß mich!  
 Der Prinz (ganz wach, in unsäglicher Qual): Mein Mund ist verdorrt und wüst,  
 seit jenes Mörders Mund auf ihm brannte,  
 seit meine Seele, seit mein Geschlecht  
 jenen verdammten Leib erkannte, [...] können meine verdurstenden Lippen  
 keines Weibes segnenden Mund mehr berühren! (S.108)

Der ambivalente, zerrissene *Charakter* wird auch in der Verteidigung des Prinzen deutlich:

Der Prinz: Ah, er hat mich geküßt! [...] Diese Lippen, auf denen der Tod schäumt,  
 dieser Mund, dessen Schrei sich zu Gott gebäut, [...] Er hat mir die Lippen verdorrt, verbrannt! [...] Er hat keine Hand, sie nach mir zu strecken,  
 doch sein Mund kann die Toten vom Tode erwecken. Ich war tot - amorphen, verfluchtes Gestein.  
 [...] sein Mund, vor Grauen verblichen, goß in mich des Lebens  
 bitteren, brennenden, lebendigen Wein! (S.101f)

Hierin wird die Verknüpfung von Homoerotik und Tod geboten, allerdings gebrochen durch die in dieser einem Judas-Kuß gleichenden Berührung enthaltene Faszination. Zudem führt der Kuß mit dem symbolischen Tod hin zu einem - allerdings "bitteren" - Leben. Auffällig in diesem Zusammenhang ist auch die Selbstvergottung des Protagonisten, der mit seinem Verbrechen die Erlösung der Menschheit komplettieren will, da Jesus lediglich den Leib und nicht auch die Seele der Menschheit geopfert habe.

In der *Perspektive* des Todes deutet sich eine erlösende Synthese zwischen dem auf die Tänzerin gerichteten Begehren und der Faszination durch den Delinquenten an, symbolisiert wiederum in einem Kuß - zwischen dem Prinzen und dem Bruder Mönch:

Der Bruder (legt die Hand auf sein Haupt): Absolvo.  
 Der Prinz (erhascht seine Hand und küßt sie): Wie schön deine Hand ist. Oh - weißt du, an wen deine Hand mich erinnert?  
 Der Bruder (lächelnd): Sprich!  
 Der Prinz (ruhig, heiter): An ihre [Tänzerin] Hand.  
 Der Bruder (hebt ihn auf und schließt ihn in seine Arme): Mein Bruder! (Er küßt ihn, wie jener den Mörder geküßt hat)  
 [...] Der Prinz (heiter, still). (S.153)

Ausgelebte Homosexualität fernab des Erlösungsgedankens ist allerdings wie in **Die Schwester** als Metapher einer entgötterten Welt begriffen; auf *verbaler* Ebene die sowieso vorherrschende Deutlichkeit zudem durch Begrifflichkeit erweiternd:

---

<sup>598</sup> Eine ähnliche Konstellation, allerdings ohne homoerotische Färbung, findet sich etwa in **Die Menschen** (Hasenclever, 1917/18); zur allgemeinen Problematik vgl. Alfred Wolfenstein, v.a. **Henkersdienst** (Kapitel 5.1.6).

Der Prinz: [...] Ich bin heute [...] durch die Straßen gegangen. Nicht durch verrufene, ungewöhnliche, [...]. An einem Orte machte ein Homosexueller mir Anträge. In einer einzigen ruhigen Straße war soviel Hölle, daß Dante verstummt wäre. (S.113)

Das Drama bietet zwar negativierende bzw. konventionelle Komponenten: Die Dominanz der Verknüpfung von Homoerotik und Todesnähe, den "höllischen" Charakter von Homosexualität; die Zukunftslosigkeit mann männlicher Begegnung ist hier allerdings relativiert durch die drastische Zeichnung der gesellschaftlichen Ablehnung. Zudem ist bei im übrigen deutlicher Gestaltungsweise eine Faszination unübersehbar.

So begreift auch die Zeitschrift "Die Premiere" den Kuß als die stärkste Szene des ansonsten als schwach empfundenen Werkes:

"[Es] spricht [...] für die dichterische Potenz des Werkes, daß eine Szene, die thematisch fast im parodistischen Sinne bezeichnend für den Schulexpressionismus sein könnte: wie der Prinz den Mörder am Galgen brüderlich umarmt, durchaus einmalige Wucht hat."<sup>599</sup>

### 3.3.4 ENTSETZEN UND SELIGKEIT: *Das Brausen des Blutes (Duysen)*

**Das Brausen des Blutes**<sup>600</sup>, ein "Kammerspiel für junge Menschen", von Paul Duysen aus dem Jahre 1919 behandelt wie so viele Werke der Zeit den Vater-Sohn-Konflikt und den Selbstfindungsprozeß des jungen Menschen.<sup>601</sup>

Gegenstand der Handlung ist die Entwicklung des Sohnes in mehreren Stationen: Kernpunkt ist der familiäre Konflikt zwischen dem pflichtgetreuen, engstirnigen Vater und dem nach Freiheit dürstenden Sohn, zwischen denen als hilflose Vermittlerin (mit vorwiegendem Verständnis für ihren Sprößling) die Mutter steht. Eine Rolle im pubertären Entwicklungsprozeß spielt die Entdeckung der Sexualität: Eingangs unterhält der Sohn als erste sexuelle Erfahrung ein Verhältnis mit einer Witwe und experimentiert hernach mit homoerotischen Gefühlen. Schließlich wird er vom Vater aufgrund von Unterschlagungen, die er begangen hat, in eine Besserungsanstalt gegeben, in der er sich auch bessert.

Die Entdeckung der homoerotischen Anteile offenbart sich im *Verhältnis* zu seinem Freund:<sup>602</sup>  
Den Anstoß bietet ein - positiv begriffenes - Erlebnis in früher Jugend:

<sup>599</sup> Die Premiere. Blätter für wesentliches Theater. Hrsg. von Hanns Horkheimer. Oktober 1925. Heft 2. Berlin: Kiepenheuer 1925.

<sup>600</sup> Duysen, Paul: Das Brausen des Blutes. Ein Kammerspiel für junge Menschen in fünf Akten. Hamburg: Konrad Hanf 1919.

<sup>601</sup> Allerdings beschränken sich die "expressionistischen" Züge auf die allgemein symbolisch gehaltene Namensgebung des Personals: "Der Vater", "Der Freund", etc.

<sup>602</sup> Die homoerotische Komponente ist auch auf dem Umschlag vergegenwärtigt, der zwei Jünglinge zeigt, deren einer - himmelwärts gerichteten Hauptes - den Arm um den anderen legt.

Freund: Aber sage mir, wann erwachte das Blut bei Dir?

Sohn: Schon früh, vor Jahren schon. [...]

(in tiefer Scham) als ich Dich einst im Spiel umarmte.

Freund (aufquellend): Ja, ich weiß, wie Du erblaßtest, matt wurdest und an mir zurücksankst, wie Du die Augen schlossest vor Entsetzen und Seligkeit. (S.49)

Seine eigentliche Sehnsucht ist jedoch auf seinen dreizehnjährigen Nachhilfeschüler gerichtet, der "in enganliegendes Trikot gekleidet, mit weißem Gesicht und wundervoll kontrastierendem, schwarzen Haar" das Schönheitsideal schlechthin repräsentiert. Der Sohn fühlt sich angezogen von der Reinheit des Knaben - gerade im Kontrast zu seiner von ihm empfundenen eigenen, leicht sadistisch angehauchten Verderbtheit.<sup>603</sup> Die Annäherungsversuche stoßen allerdings bei aller Zuneigung von seiten des Knaben auf Unverständnis:

Sohn: Sag', träumst Du des Nachts auch einmal von Deinem Freunde.

Knabe (verwundert): Nein! Das heißt, mitunter doch. [...]

Sohn: Wann geht Ihr zu Bett?

Knabe: Wir? Das weiß ich nicht. Er wird wahrscheinlich, genau so wie ich, schlafen gehen, wenn er müde ist.

[...]

Sohn: [...] Sag' mal, mein Junge, hat Dir schon einmal jemand gesagt, daß Du schön bist?

Knabe: Wer sollte mir das wohl sagen?

Sohn: Deine Freunde vielleicht oder ein Mädchen.

Knabe: Mit Mädchen spiele ich nicht, und meine Freunde sagen so etwas Dummes nicht.

Sohn (bitter): Wie recht Du hast. Ich weiß manches Mal selbst nicht, wie dumm ich bin. (S.60f)<sup>604</sup>

Er überträgt die unerfüllten Sehnsüchte vorübergehend auf seinen Freund. Der Charakter der Freundschaft wird zunächst tastend ausdiskutiert:

Sohn (versonnen): Hast Du schon einmal darüber nachgedacht, was unsere Freundschaft ist. [...]

Wir sehnen uns nach einander, sind so oft bei einander, wie wir können, sind froh, wenn wir zusammen sind.

Freund: Wir gönnen einander nur das Beste; was den einen schmerzt, trifft den andern gleich hart.

Sohn: Siehst Du, und was ist das alles? Ist das nicht Liebe? Reine Liebe, nach der wir uns sehnen?

Freund: Ja, das ist Liebe! (S.71f)

Diese freundschaftliche "Liebe" erfährt schließlich ihren Ausdruck in einem Kuß, der allerdings in dem Freund Scham und Entsetzen, in dem Sohn Ernüchterung auslöst:

Sohn: [...] Eben, vor einer Stunde, da freute ich mich auf Deinen Kuß; jetzt lache ich über ihn. Ein Selbstbetrug und betrogener Betrüger mehr in der Welt! (S.78f)

<sup>603</sup> "Wenn ich so einem Jungen nachsehe, wie er geht, wie er lebt, wie er unbekümmert ist, so bin ich neidisch auf ihn! Ich könnte ihn schlagen dafür; denn mir ist das alles verloren gegangen" (S.66).

<sup>604</sup> Die Konstellation zwischen einem jungen Mann und einem Knaben ist ausgiebig ausgearbeitet in Duysens **Der geniale Mensch** (vgl. Kapitel 4.2.1); ansatzweise vergleichbar ist auch das Verhältnis des Bildhauers Till Ich zu seinem Modell, dem Sohn des Direktors in **Der geborene Verbrecher**, das allerdings für eine homoerotische Interpretation zu wenige Anhaltspunkte bietet (Duysen, Paul: *Der geborene Verbrecher. Tragödie in vier Aufzügen*. Hamburg: Konrad Hanf o.J., S.40f, 56f, 97).

Der Sohn selbst begreift daraufhin diese Art der Begierde als Verirrung, allerdings weniger, weil das Begehren auf einen anderen Mann gerichtet war, als dadurch, daß er den Freund als Ersatzobjekt benutzt hat:

Sohn: [...] Wohin verirrte ich mich, er ist weder schön noch herrlich, außerdem ein Fremder. (S.81)

Die Freundschaft bleibt jedoch erhalten, allerdings frei von Sinnlichkeit, er nun ablehnt:

Sohn: [...] Was in sein jämmerliches Nichts zerbrach, war jene Anwandlung, daß ich Dich liebe, wie das andere Geschlecht. (S.90)

Diese homoerotischen "Anwandlungen" erscheinen als Folge eines Ekels vor dem fleischlichen Verkehr mit Frauen (vgl. S.23, 71). Programmatisch wird der Freundeskuß im Vergleich zur Begierde nach der Frau als rein empfunden, nicht "mit jener schamlosen Gier" wie "beim Weibe erfüllt" (S.72f).

Bei aller Betonung der "Reinheit" wird jedoch auch eine *Verteidigung* des sinnlichen Aspektes von Homoerotik geboten:

Sohn: [...] Auch unsere ganze Sittlichkeit, unsere ganze Moral ist lauter Schwindel. Sieh mal, bei Dir bin ich zufrieden! Aber, wenn ich glücklich wäre und Dich vielleicht im Überschwang des Gefühls einmal küssen würde, das würde Abscheu in Dir erwecken, nicht wahr?

Freund: Bestimmt! Das würde es.

Sohn: Weshalb? Weil etwas Gewisses sich in Dir aufbäumt! Trotzdem würdest Du Seligkeit bei diesen Küssen empfinden [...].

[...] was die Menschen Verbrechen nennen, wäre die Wahrheit und was sie Liebe heißen, wäre Betrug. (S.72f)

In diesem Zusammenhang wird auch der konventionelle Natürlichkeitsbegriff in Frage gestellt:

Freund: [...] Es verstößt gegen die innerste Natur.

Sohn: Was ist denn innerste Natur?! Das, was uns angelernt ist, oder was wir selbst empfinden?

Freund: Aber wir verneinen das Gesetz des Lebens damit.

Sohn: Das ist es ja gerade: Fortpflanzung ist nur Blutsbegehren. Das aber hat mit wirklicher Liebe nichts zu tun, gar nichts. (S.74)

Der *Charakter* des Sohns weist einige stereotype Züge auf: Er ist dem Alkohol ergeben, durch Egozentrik (S.34) und Maßlosigkeit ausgezeichnet (S.79) und hat ein

"bleiches Gesicht mit brennenden Augen, deren Ränder stets dunkel umschattet sind. Hat Unstetes, Fahriges in seinen Bewegungen, als trüge er an irgendeiner geheimen Schuld." (S.9)

Er versucht sich im Künstlerischen, dichtet, auch die Einrichtung seines Zimmers deutet auf Bildung.<sup>605</sup> Die homoerotischen Neigungen scheinen ein Ergebnis der Erziehung zu ästhetischem Empfinden durch die Mutter:<sup>606</sup>

<sup>605</sup> Vgl. S.25. Überhaupt zeigt er Sinn für "Exotisches", Ausstellungen, Blumen usw.- das alles Ergebnis der Erziehung durch die Mutter (vgl.S.28f).

<sup>606</sup> Er ist er fast ausschließlich von der Mutter erzogen worden, da der Vater sich häufig auf Dienstreisen befindet. Dies legt zumindest eine Beeinflussung durch Freuds Theorie nahe, Homosexualität stehe in Verbindung mit enger Mutterbindung bei gleichzeitiger tatsächlicher oder eingebildeter Abwesenheit des Vaters, vgl. Kapitel 2.1.

Mutter: [...] Ich habe etwas von einem Knabenwettschwimmen erzählt, das wert wäre, daß er sich es ansehe. Er sollte Freude haben an den reinen Linien jugendlicher Leiber [...] und in sich aufnehmen. (S.28)<sup>607</sup>

*Verbal* spielt Duysen zunächst vorwiegend mit mystifizierenden Andeutungen. Es fallen Metaphern wie "geheim" (S.9), "sonderbarer Mensch" (S.37), "Wunder meiner Sehnsucht" (S.48), "Märchen von Schönheit" (S.65), "andere Gedanken" (S.71), "heiliges Gelöbnis" (S.75). Klarer sind allerdings Vokabeln wie "Liebe" (S.72, 74, 90), "Küsse" (S.72f), "Umarmungen" (S.49).<sup>608</sup>

Die *visuelle Ebene* erscheint ausgedrückt in dem Kuß, der zudem als subversive Handlung gekennzeichnet ist:

Sohn: So wollen wir sein und leben. (haben sich instinktiv bei den Händen gefaßt, sich angesehen und sich jetzt geküßt)

Sohn (auflachend): Siehst Du, nun hast Du ein Verbrechen begangen (S.77)

Die *Perspektive* bietet die Entwicklung des Sohnes vom Zögling zum reformorientierten Mitarbeiter und somit nützlichen Mitglied der Gesellschaft. Zugleich wird eine Überwindung erotischer Verwirrungen postuliert; der Sohn erscheint geläutert - ausdrücklich frei von sinnlichen Anfeindungen:

Sohn: [...] So ebte das Brausen des Blutes in mir, und ich ward still. Aber froh ward ich [...]. (S.124)

Das Stück ist ein Beispiel für einen unentschlossenen Umgang mit der Thematik: Homoerotische Gefühle werden (freilich ebenso wie heterosexuelle) als pubertäre Verwirrungen begriffen, deren Überwindung notwendig erscheint, um zu sich selbst zu finden und nicht in Egozentrik befangen zu bleiben. Der Autor zeigt sich bemüht, die homoerotischen Aspekte zu bereinigen, gerade im Gegensatz zur mit Ekel behafteten sexuellen Gier nach der Frau. Allerdings wird eine Verteidigung derartiger Emotionen gegeben; die Freundschaft an sich ist als positiv gezeichnet.

Anlässlich der Uraufführung im Deutschen Theater Hannover in der Spielzeit 1920/21<sup>609</sup> wird vom Rezensenten des "Hannoverschen Volkswillens" das Stück als Psychogramm der zeitgenössischen Jugend und ihrer ziellosen Verwirrtheit in erotischen Fragen gedeutet:

"Die Höhen und Tiefen alles erotischen Fühlens werden durchleuchtet und man wagt sich auch an die Klippen der Homosexualität. [...] das ist der Inhalt: Die Jugend erlebt keinen Liebesstil."<sup>610</sup>

<sup>607</sup> Er setzt selbst die auf Jungen gerichteten Begierden, die er als unrein empfindet, in einem unbeholfenen Erklärungsversuch gegenüber der Mutter in Verbindung zu deren Erziehung zur Liebe der "Menschenschönheit" (S.64).

<sup>608</sup> Auch: "daß ich Dich liebe, wie das andere Geschlecht" (S.90).

<sup>609</sup> Vgl. Der Zweemann. 1.Jahresfolge: 1919-20. Heft 5, S.13.

<sup>610</sup> Zitiert nach: Duysen: Der geborene Verbrecher, Anhang.

Der Rezensent in "Die schöne Literatur" begreift das Werk als "Aufklärungsstück" in der Nachfolge Wedekinds, ohne zu detaillierten Komponenten Stellung zu beziehen.<sup>611</sup>

### 3.3.5 GRABESZÄRTLICHKEIT: *Bäume in den Himmel • Mörder und Träumer • Der Narr der Insel • Die verlorene Stimme (Wolfenstein)*

Entgegen den idealistisch begriffenen Männerfreundschaften in Wolfensteins dramatischen Erstlingen<sup>612</sup> ist die Mehrzahl seiner darauf folgenden Stücke von einem ambivalenten Bild bezüglich Homoerotik geprägt:

Das Drama **Bäume in den Himmel** (1922)<sup>613</sup> steht in der Tradition der seit der Jahrhundertwende populären Schülertragödien.<sup>614</sup> Der Internatsschüler Prosper führt am Tag vor der Abiturprüfung bewußt seine Relegation herbei, indem er seine Freundin Silis in das Internat einschmuggelt und sich mit ihr überraschen läßt. Die hierdurch erhoffte Freiheit des gemeinsamen Zusammenlebens erweist sich zwar als letztlich unmöglich - Prosper provoziert schließlich noch seine eigene Ermordung - der Autor läßt jedoch keinen Zweifel daran, daß der Schritt, sich gegen die Schulzwänge aufzulehnen, der richtige ist.

Prosper's Mitschüler Gust, diesem mehr als nur freundschaftlich zugetan, versucht, ihn von dem Entschluß zurückzuhalten, hält ihm jedoch die Treue auch, nachdem sich Prosper gegen die Abiturprüfung entschieden hat. Das *Verhältnis* zwischen Gust und Prosper ist, zumindest was das Begehren betrifft, einseitig angelegt. Gust zeigt direkt zu Beginn Angst vor der Trennung:

Gust (bei ihm): Du --! Wenn ich dich nur sehe, hilfst du mir - (ihn umarmend) Wie kurze Zeit werden wir noch beisammen sein. (S.137)

Auch nach der Trennung kann sich Gust nicht von Prosper lösen, obwohl ihm die Unauflösbarkeit ihrer Gegensätzlichkeit bewußt ist:

Gust: [...] ich immer in unsichtbaren Fesseln, innen angeschmiedet. - Weil jeder von uns zu wild oder zu zart ist, haben wir niemals freie Hand - wir nicht - (S.174)

Prosper verhält sich Gust gegenüber loyal; deutlich ist jedoch, daß ihn im Gegensatz zu Gust die reine Gesellschaft männlicher Mitschüler belastet hat (vgl. S.140, 145). Nach der Trennung wird offenbar, daß auch Gust für Prosper, der sowieso nicht ausschließlich auf Frauen fixiert

<sup>611</sup> Die schöne Literatur. 21.Jg. (1920), S.155f.

<sup>612</sup> Vgl. Kapitel 3.2.4.

<sup>613</sup> Wolfenstein, Alfred: **Bäume in den Himmel**. Drama in drei Akten. In ders.: Werke. Band 4. (S.133-185). Erstveröffentlichung: Berlin: Die Schmiede 1926. Das Entstehungsdatum ist nicht mit Sicherheit auf 1922 zu datieren, es könnte sich hierbei auch um eine der typischen nachträglichen Rückdatierungen Wolfensteins handeln (vgl. Fischer, S.190). Das Werk ist neben **Die Nacht vor dem Beil** (vgl. Kap 5.1.5) Wolfensteins einziges aufgeführtes Bühnenwerk (Uraufführung Februar 1928, Städtisches Theater Oberhausen).

<sup>614</sup> Im Gegensatz zum Kaiserreich hat das Interesse an dieser Art Stücke augenscheinlich zu Beginn der Weimarer Republik abgenommen; zeitgenössische Parallelen sind aber z.B. Johsts **Der junge Mensch** und Duysens **Das Brausen des Blutes**.

erscheint,<sup>615</sup> eine Stütze bedeutet hat. In einer ihm ungeheueren Situation ruft er nach dem nicht anwesenden Freund: "O, Gust, Lieber, hier zapple ich" (S.164).

Prosper nutzt Gusts Liebe zu ihm aus, um ihn zum Werkzeug zu machen: Gust soll Prosper's Zusammensein mit der Frau verraten, um ihm die Relegation zu ermöglichen:

Prosper: Wenn ich dir aber trotzdem noch ein wenig gefalle - [...]  
 So bitte ich dich um einen Dienst. [...]  
 Gust: Ich liebe dich, und noch mehr als je am Ende unserer Schulzeit.  
 Prosper: Ebendarum bitte ich dich, mir das Ende noch zu beschleunigen. Sei meine Glocke, verrate mich. (S.140)

Schließlich erfüllt Gust diesen Wunsch, bei allem Zwang ("Du übst Gewalt") dies halb genießend: "Auch dies ist ein zärtliches Gefühl, von dir Gewalt zu erleiden" (S.147).

Die gegensätzliche Einschätzung der Beziehung wird klar, als die Frau als Konkurrenz für Gust auftaucht:

Gust: [...] Schließ auf, daß wir uns anschauen, laß uns nackt vor einander stehen, deinen Freund, dein Mädchen -  
 Prosper: Wenn du heiterer wärst, machte ich euch gern bekannt - [...]  
 Gust: Diese Klassen, diese Korridore, diese Höfe liebe ich, weil wir darin zusammenlebten, du und ich! [...]  
 Viel Schönheit und Träumerei war hier, wir schickten uns aufregende Botschaften heimlich unter den Tischen hindurch, abends standen wir am Fenster und unsere Gestalten schwangen leidenschaftlich [...]. Aber die Sterne vor uns blieben immer gleich fest.  
 Prosper: Nun aber! Es wanken auch die alten Sterne! Und aus deinem Fenster werfe ich mich ins Leben! [...]  
 Gust: Es kann nicht Leben sein, wenn es uns trennt. (S.140f)

In seinen Warnungen vor dem feindlichen Leben spart Gust nicht mit Komplimenten für Prosper's Äußeres: "Du hast schöne überschwängliche Hände" (S.142).

Bezüglich seines *Charakters* repräsentiert Gust einige stereotype Merkmale.<sup>616</sup> Er erscheint als vergangenheitsverhaftet, "fein" (S.140), unflexibel, ängstlich auf den konventionellen Werten beharrend, so daß er, die "Unschuld" (S.138), zum Spott seiner Mitschüler Rudolf und Robert wird, die ihn als tot empfinden:

Rudolf: Mancher hängt an dem Ort, wo man ihn getreten hat!  
 [...]  
 Robert: - Bleich wie ein Toter.  
 Rudolf: Ein Primus hat Furcht.  
 Gust: - Wovor - meint ihr?  
 Robert: Du Lamm, wovor? Gibts noch irgendeine andere Furcht? Vor morgen!  
 Gust: Und danach? [...]  
 Habt ihr schon überlegt, was dann kommt? [...]

<sup>615</sup> Vgl. auch Prosper's Äußerung über seine Mitschüler: "Silis, [...] du bist am schönsten. Aber auch diese gefallen mir, sie freuen sich auf ihre Abfahrt in die Welt, Freiheit macht wieder die Männer hübsch" (S.182). Auch eine Vereinigung mit Gust weist er nur ab, weil dieser nicht "heiter" genug sei (S.140, siehe Zitat im Text).

<sup>616</sup> Wie auch der Tonfall seiner Verführungen korrespondieren diese in manchem mit der Zeichnung Stefans in **Stürme**, vgl. Kapitel 3.1.8.

Rudolf/Robert (recken sich brüllend): Die Freiheit! - Ist es dir mit zwanzig Jahren noch zu früh! (S.135f)<sup>617</sup>

Der Primus Gust ist im übrigen Geistmensch, der auch die Freundschaft als "feinen Ringkampf der Gedanken" (S.141) verklärt.<sup>618</sup> Darüberhinaus ist er eifersüchtig auf Silis als Frau.<sup>619</sup> Allerdings zeigt der schüchterne Gust ein bemerkenswertes Maß an Courage, wenn sein Freund in Not ist.<sup>620</sup>

Die *Verbalisierung* ist weitgehend deutlich: Robert und Rudolf machen die spottende Bemerkung, Gust habe Prosper "so zärtlich" vermißt (S.136); Gust erklärt Prosper ausdrücklich "ich liebe dich" (S.140) und spricht von seinem "zärtlichen Gefühl" (S.147). Auf *visueller* Ebene korrespondiert hiermit dezenter, daß Gust den Freund umarmt (S.137).

Die *Perspektive* besteht zunächst in Gusts Verzicht auf Prosper - er resigniert.<sup>621</sup> Gust sucht später Silis im Bordell auf, um sie vor Prosper's Mitschülern zu warnen, sieht sie zum ersten Mal und äußert: "ich ahnte, daß Sie so schön sein müßten" (S.173)<sup>622</sup> und phantasiert von einer gemeinsamen Zukunft, in der er - rein platonisch - ihr dienen würde (vgl. S.175). Das Stück endet, indem Prosper, von Gust gehalten, stirbt und die Zuversicht äußert, in beiden weiterzuleben, somit Silis als Hinterlassenschaft Gust anvertraut.<sup>623</sup>

Die Gust-Episode ist durch einen Handlungsstrang im zweiten Akt relativiert. Prosper hat einen blinden Mann, der sich von einer Brücke stürzen wollte, "gerettet". Diesen Mann hatte er bereits vorher in Beziehung zu Gust gesetzt: "Niemand geht doch den Gräbern so nahe wie du. Vorhin sah ich auch solch einen - Freund der Ruhe" (S.142). Der Blinde verlangt nun von Prosper, das von ihm verhinderte Werk durch Mord an ihm zu erfüllen, was Prosper letztendlich auch durchführt. Im Verlauf des Kampfes der beiden Männer äußern sich homoerotisch gefärbte Komponenten:

Prosper: Quäle mich nicht -  
 Der Mann: Das ist meine Zärtlichkeit! -  
 Prosper: O, wie er mich anstarrt - düsteres Gesicht - der fürchterlichste Lehrer -  
 Der Mann (unten durch die Luft streichend): Ja, lerne von mir, Schüler! Grabeszärtlichkeit! (S.164)

Silis ist dermaßen fasziniert, daß sie sich sehnt, von beiden Männern umschlungen zu werden (S.166); auch Prosper wird von der Eigentümlichkeit des Blinden berührt: "Schön wie der Tod

<sup>617</sup> Vgl. auch S.138, 140.

<sup>618</sup> Vgl. auch die Verknüpfung von "Freundschaft" und "Sternen", S.141. Hierin ist allerdings keine Karikatur gegeben; diese Auffassung korrespondiert mit Wolfensteins Auffassung von idealer vergeistigter Männerfreundschaft (vgl. Kap. 3.2.4).

<sup>619</sup> "Sicher ist sie schön und blitzt mich nieder, und unsere Freundschaft sinkt in einem Augenblick zu Asche zusammen" (S.140, vgl. auch S.137).

<sup>620</sup> So etwa tritt er dem Ansturm der Mitschüler entgegen, die neugierig und aufgegeilt Silis zu Gesicht bekommen wollen (S.146).

<sup>621</sup> Der erste Akt schließt: Gust (bleibt zurück, an den Pfosten gelehnt, mit gesenktem Kopf), S.152. Vgl. auch S.142.

<sup>622</sup> Gust begreift Silis bereits zuvor als Schicksalsgenossin "Sie wird mir ähnlich sein wie eine Schwester" (S.147).

<sup>623</sup> "Ihr beiden, -- ich möchte noch gerne sehen, wie ihr geht -- [...] draußen weiter geht -- und ich wachse weiter" (S.185).



bist du" (S.167). Nach dem Mord ist er nicht mehr fähig, Silis zu berühren. "Wie schön er ist, ungeheuer schön" (S.169) schwärmt Prosper; Silis verweigert er sich mit der Begründung "Ich habe ihn berührt" (S.170).<sup>624</sup>

Gust erfüllt zwar eine hemmende Funktion und ist mit diversen stereotypen Charakteristika versehen, jedoch nicht als negative Figur verstanden; die Freundschaft hat bei aller Ungleichgewichtigkeit stärkende Momente. In der Szene mit dem Selbstmörder scheint zudem die Faszinationskraft, die in einer erotisch gefärbten Begegnung zwischen Männern liegen kann, durch - wenn auch mit dem Stigma Tod behaftet, der allerdings in Wolfensteins Sicht nicht per se als Kennzeichen des Negativen zu verstehen ist.

1923 verfaßt Wolfenstein "Drei szenische Dichtungen" mit dem Titel **Mörder und Träumer**.<sup>625</sup>

In den ersten beiden dieser Szenenfolgen sind homoerotische Elemente gestaltet:

"Mörderischer Freund" handelt von zwei Gefangenen. Der eine, ein Mörder, wartet seiner Hinrichtung am morgigen Tag entgegen und beschließt, sich vorher umzubringen,<sup>626</sup> der andere - als Aufpasser eingeschleust - hindert ihn daran. Der Gefangene sträubt sich gegen ihn: "Niemand anders als ein Freund darf hier bei mir sein" (S.193). Schließlich bewirkt die Gegenwart des Gegenübers, daß er sich diesen in verwandelter Gestalt ersehnt - als eine Art schönen, Spiegelbildlichkeit verkörpernden Todesboten:

Der Gefangene: [...] ich sehne mich, daß er nickt und schön ist wie einer, der dem andern die Augen zudrücken will, damit das Bild eines Menschen sich in seinem Blick spiegelt - (S.193)

Er fleht diesen an, sich entsprechend zu ändern: "du sollst [...] willigen darein! Du sollst schön werden, Häßlicher!" (S.195). Als dieser beharrt, beschließt er, sich von ihm gewaltsam zu befreien, wohl wissend, daß zu der Sehnsucht nach dem Tod etwas anderes hinzugetreten ist: "Denn ich sehnte mich inzwischen nach Freundschaft" (S.195). Er ermordet den anderen, vermag nun jedoch nicht mehr, den Selbstmord zu begehen. Ein Zueinanderfinden ist letztlich unmöglich; auffällig ist auch hier die Verknüpfung von der Sehnsucht nach dem Tod und der nach der Schönheit eines Mannes.

Die zweite Szenenfolge, "Besuch der Zeit", handelt von den Entwicklungsstufen eines Dichters namens Georg und weist eine ähnliche Komposition auf wie Werfels **Spiegelmensch**. Im ersten Bild sieht man Georg "nackt" in einem Zimmer stehen, von der Welt abgewendet. Er erhält Besuch von einer männlichen *Gestalt*, die als Allegorie der Zeit (bzw. "die abgehärtete

<sup>624</sup> Vgl. die entsprechende Reaktion des Prinzen in **Opferung**, Kapitel 3.3.3.

<sup>625</sup> Wolfenstein, Alfred: **Mörder und Träumer**. Drei szenische Dichtungen. In ders.: Werke. Band 4. (S.187-223). Erstveröffentlichung: Berlin: Die Schmiede 1923.

<sup>626</sup> Der Konflikt des Selbstmords vor der Hinrichtung ist ein Leitmotiv in Wolfensteins Werk, vgl. **Der Mann** (1916/18, V: Der Geweihte), **Die Nacht vor dem Beil** (3. Szene), **Der Narr der Insel** (6. und 7. Bild).

Wirklichkeit", wie er sich selbst bezeichnet) begriffen ist und im übrigen "geschminkt" erscheint (S.203). Dieser verpflichtet ihn dazu, sich der Welt, die er ihm schildert, zuzuwenden.

Die *Verführungen* des Besuchers sind homoerotisch gefärbt. Direkt zu Anfang spielt er auf Georgs Schönheit an ("Du freilich schimmerst unbefleckt - [...] Schlank und schön", S.197) und benützt diese auch als Argument: "Wir aber können dich nicht entbehren, deine seltsame Schönheit" (S.199). Der homoerotische Charakter wird *verbal* auch in Form sexueller Metaphorik<sup>627</sup> angedeutet:

Georg: Sein Mund stülpt sich zweideutig vor und zurück, schnappend nach meinem  
Raum oder schmerzlich zum Kuß. Was willst du von mir? Du lebstest inzwischen!  
Der Besucher: Einsam - sinnlos wie ein Pfahl ohne deine Blumen -  
Georg: Wie? Sinkst mir dröhnend zu Füßen? (S.200)

Diese Färbung wird zudem dadurch bestärkt, daß der Besucher Georg auffordert "Laß dich küssen" (S.205).

Georg versucht wiederholt, sich ihm zu entwinden. Dies gelingt ihm schließlich, als ihn der unheimliche Besucher mit der Erscheinung eines verwahrlosten Mädchen versuchen will, dessen sich Georg aber annimmt, um für es zu sorgen. Jedoch begreift er, daß sich durch die Auseinandersetzung mit dem Besucher (von ihm nun als ausgestattet mit dem "Kopf der Lieblosigkeit" bezeichnet, S.208), für seine *Perspektive* konstruktiv etwas geändert hat, daß erst dieser ihn "verwandelt", aus "falschen Träumen" getrieben habe (S.206). Homoerotische Elemente, personifiziert in einer männlichen Allegorie, scheinen hier als notwendige Durchgangsstation zur Selbstverwirklichung begriffen zu sein, die jedoch überwunden werden sollte.<sup>628</sup>

1925 folgt das Drama **Der Narr der Insel**.<sup>629</sup> Auch dieses Stück behandelt den Konflikt zwischen Betätigung in der Realität und der Sehnsucht nach einer utopischen Weltabgewandtheit. Franz, Anführer einer linksgerichteten Widerstandsbewegung, und seine Freundin Johanna erhalten Besuch von Michael, der sich als Aussteiger auf einer idyllischen Südseeinsel niedergelassen hat. Er will sie von seiner Lebensweise überzeugen. Johanna tendiert dazu, mit ihm, ihrem Bruder Tonio und Franz in dieses Paradies zu fliehen und dort ganz von vorne anzufangen, die Ziellosigkeit ihrer Generation damit zu überwinden. Franz weigert sich jedoch, seine Aufgabe ist im Hier und Jetzt - und verstrickt Michael darein. Franz wird verhaftet; Michael ermordet dessen Scharfrichter und bringt sich damit auch ins Gefängnis. Michael in seiner Zelle will Selbstmord begehen, wird von dem "Anderen" daran gehindert, den er - jedoch nur beinahe

<sup>627</sup> Zumindest wird eine sexuelle Bedeutung des "Pfahles" und der "Blume" nahegelegt durch die vorherige Betonung der Zweideutigkeit.

<sup>628</sup> Vgl. zu dieser Deutung Fischer, S.190. Gerade in dieser Perspektive erweist sich eine Ähnlichkeit mit **Spiegelmensch** und **Die Stadt** (vgl. Kapitel 3.1.4; 3.1.5).

<sup>629</sup> Wolfenstein, Alfred: *Der Narr der Insel*. Drama in acht Bildern. In ders.: *Werke*. Band 4. (S.235-291). Erstveröffentlichung: Berlin: Die Schmiede 1925.

- ermordet. Homoerotische Andeutungen sind hier in etwa entsprechend **Mörder und Träumer** vorhanden.<sup>630</sup>

Assoziationen finden sich auch im *Verhältnis* zwischen Franz und Michael, wobei beider abwechselnde Beziehung zu Johanna dominierend ist. Die Faszination zwischen den beiden Männern erscheint eingebunden in die Phantasie einer Liebe zu dritt:

Johanna [...]: Daß zwei Brüder, Franz und du, in solcher Welt der Bosheit sich nicht lieben.

Michael: Ich liebe ihn. - Da strahlt dein Gesicht auf! Es freut dich fast ebenso, wie wenn ich sage, ich liebe dich! Als könntest du so uns beide zugleich in die Arme schließen. (S.250)

Diese Hoffnung erweist sich allerdings als utopisch: Nach der Befreiung aus dem Gefängnis kommt es zur letzten Auseinandersetzung zwischen Franz und Michael. Michael will Franz ermorden, besinnt sich - durch Zuruf von Johanna - und ermordet sich selbst. Johanna hat sich getäuscht, auch ihr Zuruf "Eure warmen Hände, eure geöffneten Augen, die müssen miteinander verschmelzen!" (S.286) nützt nichts.

Die einzige Begegnung zweier Männer, die wirklich von Zärtlichkeit geprägt ist, ist die zwischen Michael und Johannas Bruder Tonio:

Tonio (umarmt Michael -).

Michael: - Du bist ja zärtlich, Tonio. (S.285)

Tonio bestattet die Leiche Michaels und spricht eine Totenklage, durch die der *Perspektive* ein versöhnlicher Charakter gegeben wird; eine Verbindung der beiden Männer scheint nur durch den Tod des einen möglich zu werden, dessen Erbe der junge Mensch (Tonio) antritt:

Tonio (knielt): [...] Ich werde euch beiden verwandt sein, [...] Toter und Lebender, euer junger Sohn will ich sein, und so wird es mir besser gelingen, euch zu vereinen, als der Schwester, die euch beide lieben wollte. (S.290f)

Homoerotische Aspekte bietet auch **Die verlorene Stimme** (1926/27).<sup>631</sup> Der berühmte Tenor Camill hat sich vor der Künstlichkeit seines Berufs geekelt und die Stimme verloren. Er kehrt in sein Heimatdorf in der amerikanischen Prärie zurück, in der er nun die wahre Natur sucht und darin auch Vereinigung mit anderen Männern:

Camill (einen andern umschlingend): Wie aus deiner lebendigen Bauernhand die Körner zur Erde prasseln, aufhüpfen und spitz aufwachsen [...]. (S.335)

Seinen eigentlichen Rivalen, den Hirten, empfindet er als "schön" (S.337); es kommt - vordergründig um die Frau Mary<sup>632</sup> - zum Kampf zwischen ihnen, an dem sich Camill erotisch berauscht:

Camill (keuchend): - Schön - schön - willkommen! [...] stoße, presse, biege mich! Du bist sehr gut für meine Arme [...]

<sup>630</sup> Die Rede ist von "erobern", "umarmen, an mich pressen", "Zärtlichkeit", "ich muß dich haben", schließlich: "Entbrenne! Du sollst [...] schön werden, Häßlicher" (S.282f).

<sup>631</sup> Wolfenstein, Alfred: Die verlorene Stimme. Drama in einem Akt. In ders.: Werke. Band 4. (S.327-355). Erstveröffentlichung: Berlin: Die Horen. 3.Jg. (1926/27), Nr. 6.

<sup>632</sup> Der Konflikt besteht darin, daß Mary ihr Idol Camill liebt und der Hirt seinerseits Mary.

Fühlst dich frisch an wie ein Fluß aus der Erde - Freund, ich bin gewiß nicht stärker als du. In meinen Armen ist nur mehr Begeisterung für diese neue Tätigkeit! Steh auf.  
 Hirt (am Boden): Du Schuft -  
 Camill: Du irrst. Liebst du das Mädchen? Ich liebe dich.  
 Hirt (aufspringend): Was - - - toller Hund - - -  
 Camill: Du starrst um dich. Hole nur her, wen du willst! Laß mich deine Brust an allen wiederfühlen! (S.338)

Die gewünschte Verschmelzung mißlingt jedoch; der einzige Ausweg scheint auch hier der Tod, den Camill selbst durch eine provozierte Schlägerei herbeiführt (S.354f).

Wolfensteins Dramen durchzieht die Sehnsucht des Mannes nach der erotisch gefärbten Vereinigung mit einem anderen, meistens angereichert mit der Faszination des Todes. Alle diese Kämpfe untereinander scheitern; Liebe zwischen Männern erweist sich als unlebbarer Utopie. Häufig wird ein Ende durch Mord oder Selbstmord gesetzt. Einzig **Bäume** und der zweite Teil von **Mörder und Träumer** weisen den homoerotisch gezeichneten Figuren eine tendenziell antagonistische Funktion zu. Im Gegensatz zur recht deutlichen verbalen Gestaltung ist auf eine Visualisierung von Erotik weitgehend verzichtet.<sup>633</sup>

### 3.3.6 **TODESKÜSSE DER BRÜDER: Kain (Koffka) • Die feindlichen Brüder (Alverdes)**

Eine homoerotische Deutung erfährt der alttestamentliche Kain-Abel-Konflikt in dem Drama **Kain** (1917) von Friedrich Koffka.<sup>634</sup> Der Autor greift hier einen Stoff auf, der zu Beginn der jungen Republik in der Luft liegt.<sup>635</sup>

Das einaktige Werk ist auf die Auseinandersetzung der beiden Brüder konzentriert, wobei die *Titelfigur* als Ideenträger einer aufbrechenden, zerrissenen, phantasiebegabten Jugend begriffen ist, Abel hingegen als Personifikation unreflektierter Kleinbürgerlichkeit. Kain ist ein Träumer (S.14), für Arbeit unbrauchbar (S.7), generell furchtsam und empfindlich (S.11), zudem trotz dessen Durchschnittlichkeit auf seinen Bruder fixiert und unter seiner eigenen Häßlichkeit leidend (S.26f), vor der es Abel ekelt (S.29).

Einer der *Annäherungsversuche* ist ein nächtlicher Kuß, den Kain allerdings im Nachhinein ableugnet:

Abel: [...] was war das heut nacht?  
 Kain: Was war?  
 Abel: Du hast mich geküßt heute nacht.  
 Kain: Ich habe dich nicht geküßt.

<sup>633</sup> Dies könnte auch auf die vorrangige Konzeption als Lesedramen zurückzuführen sein.

<sup>634</sup> Koffka, Friedrich: *Kain*. Ein Drama. Berlin: Erich Reiss 1917.

<sup>635</sup> z.B.: **Kain** (Anton Wildgans, 1919/20); Wiegand, Carl Friedrich: *Kain*. Tragödie in einem Akt. In ders.: *Die Gefesselten*. Zwei Tragödien. Leipzig-Zürich: Grethlein & Co. 1920 (S.5-53). Auch bei Wiegand findet sich in der Auseinandersetzung eine homoerotisch deutbare Komponente, wenn - über Diskussionen über brüderliche Liebe und Beteuerungen hinaus - der eine den anderen "liebkost und streichelt" (S.31).

Abel: Ich wachte auf davon, daß mich wer auf die Stirn küßte. Ich setzte mich hoch, da warfst du dich auf die Seite und tatest, als wenn du schliefest.

Kain: Ich habe dich nicht geküßt. Es hat dir geträumt. (S.13f)

Kains Begehren richtet sich deutlich auf die Schönheit Abels, so etwa in einem Traum von seinem unbekleidet schwimmenden Bruder (S.17f). Seine Sehnsucht ist, Abel zu gleichen - der Kuß versinnbildlicht diesen Wunsch nach Spiegelbildlichkeit:

Kain: [...] ich ahmte deine Schritte nach. Aber ich strauchelte, wo du gingst, denn dein Gang ist leicht, und der Himmel scheint dir hell auf dein blondes Haar. [...] Ich küßte dich, ja! Ich küßte deine Stirn, und nicht nur das eine Mal! Ich wünsche in jeder Stunde des Tages und der Nacht, daß ich wäre wie du [...]! (S.31)

Der Mord, motiviert durch die Unmöglichkeit einer Annäherung, ist in Salome-Manier gestaltet, auf diese Weise die erotische Ebene *visualisierend*:

Kain zieht aus dem Haupte Abels, den er erschlug, das Beil, trägt es nach vorn. [...] Kain geht auf den Fußspitzen zurück in den Winkel. Er hockt sich zum Bruder, nimmt seinen Kopf in die Hände. Er küßt seinen Mund. (S.34)

Im Tod scheint für Kain die Sehnsucht nach Verschmelzung erfüllt. Über den Kuß hinaus phantasiert Kain, in eine ungewisse *Perspektive* aufbrechend.<sup>636</sup>

Kain: [...] ich werde gehn, Abel wird mit mir sein über dem Felde, uns werden die Tauben begleiten, das Land wird blühen. (S.36)

Vordergründig ist auch hier wieder das Modell des unerfüllten Begehrens gestaltet, das zu Destruktivität führt. Allerdings ergreift Koffka Partei für seinen Anti-Helden und wertet die traditionelle Überlieferung des Kain-Abel-Mythos um.<sup>637</sup>

Mit einer derartigen Deutung steht Koffka in seiner Zeit nicht ganz allein. Eine ähnliche Einschätzung gibt Duysen in seiner Tragödie **Der geborene Verbrecher**:

Ich: [...] Kain war der erste Künstler. Er litt so sehr unter der grausamen Schönheit seines geliebten Bruders, daß er ihn erschlug, daß er ihn erschlagen mußte.<sup>638</sup>

Der Rezensent in "Das literarischen Echo" interpretiert die homoerotische Umdeutung durch Koffka als zeittypisch:

"Auch für das Konträrsexuelle ist gesorgt. Was könnte es sonst wohl für einen Sinn haben, den oft behandelten [...] Vorwurf aufs neue [...] zu bearbeiten? Die Lesart des Zeitgenossen muß sich doch irgendwie von der seiner Vorgänger unterscheiden."<sup>639</sup>

Züge einer "dekadenten Moderne", der "'Salome' Wildes verwandt" sieht der Kritiker in "Die schöne Literatur" ausgedrückt.<sup>640</sup>

Anlässlich der Uraufführung (9.6.1918)<sup>641</sup> bringt das "Junge Deutschland", die Monatschrift des Deutschen Theaters zu Berlin, einen längeren Artikel über das Stück, eines der

wenigen Beispiele für eine Reflexion der Theaterdramaturgie der Zeit bezüglich der homosexuellen Elemente in einem aufgeführten Stück. Diese Komponente wird gerade als der eigentliche und allgemeingültige Kern des Brudermordmotivs interpretiert, Folge der unauflöselichen Entzweiung des Menschen:

"In der Bibel tötet ein Mensch Kain den andern Abel, weil sie nicht Brüder waren; bei Koffka töten sich zwei Menschen, weil sie Brüder sind und doch zwei. [...] Die Spannung dieses tragischen Verhältnisses [...] zertrennt allenthalben das absolute Eins in Kain und Abel, Negativ und Positiv, unselige Differenz."

Ausdruck der Entzweiung ist die uneingelöste Sehnsucht nach Liebe:

"Kain liebt ja den Bruder, [...] wirbt [...] sanft und ungeduldig um ihn. Aber er gelangt nie zu Abel. Die Natur hat sie getrennt, indem sie sie zu Brüdern machte. Das Wissen um ihre Zweierheit ist der Fluch [...]. Sie lieben sich - und werden nie doch die Wand zwischen ihnen auflösen können."

Der Mord erscheint hier gedeutet als mißlungene Revolte, als Versuch auch, die abhängige Liebe zu überwinden. Der Kuß wird betont als Ausdruck der Sexualität, indem er in Verbindung gesetzt ist zu der Geschichte vom "Baum der Erkenntnis". Die Hervorhebung des Kusses im Programmheft deutet zudem darauf hin, daß dieser auch ausgespielt worden ist:

"Kain [macht] zum Mörder [...] Revolution gegen die Natur [...]. Um nicht mehr liebend folgen zu müssen, [...] mordet er die Liebe, die ihn zum Schatten machte. - - Aber es gelingt nicht. [...] Kain küßt den erschlagenen Bruder, und sein Gewissen steht um so mächtiger nur auf gegen ihn, den echten Erben derer, die vom Baume der Erkenntnis aßen."

Schließlich wird Kain in die direkte Nachfolge von Thomas Manns **Tonio Kröger** gestellt und eine Identifikation des Betrachters mit dem Protagonisten evoziert:

"Die 'Geistigen' lieben ja nichts heißer als die 'Freien', ob sie auch tausendmal um deren Untiefe, gar Banalität wissen und sie verspotten [...], magisch zieht es den problematischen Jüngling hin zum frischen Leben, Tonio Kröger zu Hans [...]. Wir wissen es und sind zärtlich zu denen, die wir erschlagen und stürzen davon."<sup>642</sup>

Ein symbolischer Brudermord anderer Art ist gestaltet in dem Trauerspiel **Die feindlichen Brüder** (1923) von Paul Alverdes.<sup>643</sup> Gegenstand ist der Konflikt zwischen Pazifismus und militanter Verteidigung am Beispiel einer "Hauptstadt eines von fremdem Volk geknechteten Landes" - die aktuellen Bezüge zur Besetzung des Ruhrgebiets liegen auf der Hand. Wenn

<sup>636</sup> Vergleichbar der zeittypischen Gestaltung wie z.B. in Hasenclevers **Sohn** und Bronnens **Vatermord** (vgl. Kapitel 3.3.9).

<sup>637</sup> Das Kain-Mal ist zwar von Jahwe als Schutz gedacht, die Überlieferung bietet zumeist jedoch das Bild der Idealgestalt Abels, der von seinem mißgünstigen Bruder ermordet wird.

<sup>638</sup> Duysen: Der geborene Verbrecher, S.63.

<sup>639</sup> Vgl. Das literarische Echo. 20.Jg. (1917/18), S.1164.

<sup>640</sup> Die schöne Literatur. 19.Jg. (1918), S.135.

<sup>641</sup> Versuchsbühne "Das junge Deutschland" (Deutsches Theater Berlin). Eine spätere Aufführung folgt 1919 an der Kestnerbühne Hannover, einer Versuchsbühne für zeitgenössische Dramatik, unter der Regie des Autors mit Ernst Deutsch in der Titelrolle.

<sup>642</sup> Willi Wolfradt in Das junge Deutschland. 1.Jg. (1918), S.282-286.

<sup>643</sup> Alverdes, Paul: Die feindlichen Brüder. Trauerspiel in fünf Akten. Berlin: Der Weiße Ritter 1923. Uraufführung im Alten Stadttheater Nürnberg am 29.1.1925.

auch einigermaßen differenziert, so tendiert Alverdes, später Herausgeber der faschistischen Literaturzeitschrift "Das Innere Reich", zur Lösung des Problems durch Waffen: In der Stadt bekämpfen sich zwei Parteien in der Frage der Umgehensweise mit der "Fremdherrschaft": die Gruppe um Anselm, die eine Verschwörung plant, und eine religiöse "Bruderschaft", geschart um Sebastian, die um des Pazifismus willen alles duldet.<sup>644</sup>

Anselm und Sebastian sind jene "Brüder" des Titels, allerdings nicht natürliche, sondern Blutsbrüder. Ihr *Verhältnis* zueinander ist geprägt von einer Haßliebe, einer geheimnisvollen Faszination, die sie nicht voneinander losläßt. Anselm beschwört alte Zeiten der Verbundenheit, als auch Sebastian noch zum Kreis der Kämpfenden gehörte, mit erotischen Metaphern:

Anselm: Da unterm Himmel auf den Hügeln Nacht  
Für Nacht wir lagen, Brust an Brust im Ring  
Der Freunde [...]. (S.9)

Immanent zum Sinn dieser Freundschaft scheint zudem die Offenbarung des "Geheimnisses des Todes" (ebd.) zu gehören. Anselm vor allem bedarf des - auch hier als reinigend empfundenen - Kampfes mit seinem Alter Ego; er fühlt sich ohne Sebastian nur als "Halber" (S.14):

Anselm: [...] es ist, als habe meines Vaters Lende,  
Der Mutter Schoß mich einzig nur zur Welt geboren,  
Ihm Widerpart zu halten, dem ich so  
Mit Liebe zugetan bin, daß ich jedes Wort  
In seinem Munde hasse, daß nicht meines ist,  
[...] - so lieb ich ihn,  
Daß ich den Abgewürgten auf den Knien liegend  
So schütteln müßte: lebe wieder, lächle Hohn, daß ich  
Entbrenne, wölb dich, Bruderbrust, daß ich  
Im Widerprall mich reiner fühle! (S.25)

Auffällig ist die absolute Dominanz dieser Beziehung - auch etwa vor der Beziehung Anselms zu einer Frau. Sebastian seinerseits äußert, Anselm habe ihm sein "Herz gestohlen" (S.75). Seine Haßliebe zu dem "Schönen" äußert sich denn auch auf der *visuellen* Ebene:

Sebastian: [...] Komm her, ich will dir das Geheimnis sagen!  
(Anselms Gesicht zwischen seine Hände nehmend)  
Hirschgänglich ihr, Centaurenschulter, Adlermund -  
Du! Du!  
(Er küßt ihn, dann stößt er ihn von sich)  
Fort! die schönen Tiere sind dem Reiche feind!! (S.76)

Den verwundeten Anselm hält Sebastian später "umschlungen" (S.115).

Bezüglich der *Figuren* ist auch hier die klassische Konstellation zwischen einem (vordergründig) Stärkeren und Schöneren (Anselm) und einem Schwächeren (Sebastian) gegeben. Allerdings begreift Anselm seinen Feindfreund als "Heiligen" (S.24) und zögert Aktionen immer wieder hinaus, um ihn und seine Gruppe doch noch zu überzeugen und Sebastian nicht

<sup>644</sup> Die Namenswahl könnte auf den Märtyrer als eine *der* homoerotischen Kultgestalten schlechthin anspielen, vgl. Sternweiler: Die Lust der Götter, S.115-119, dort als "Schutzheiliger der Homosexuellen" klassifiziert (S.116); vgl. auch Sternweiler: Kunst und schwuler Alltag, S.81f.

eventuell morden zu müssen. Dahingegen bleibt Sebastian konsequenter seinen Überzeugungen treu, löst sich letztlich auch aus der Verbindung.

Die *verbale* Gestaltung bietet Assoziationen auf erotischer Ebene ("umhalsen", S.24; "küß ihn mit so mörderischem Dolche" S.26); auch der von Sebastian herbeigeführte Tod Anselms wird mit erotischer Metaphorik umschrieben: "Er hat ihn brüderlich zu Tod geküßt" (S.118).<sup>645</sup> Neben "Liebe" (S.25) sind es denn auch die klassischen Signalwörter wie "Herz" (S.75), "Bruder", "Geheimnis" (S.76).<sup>646</sup>

Der Kampf der beiden Männer fordert den Tod, den sie schließlich selbst provozieren: Anselm erzählt Sebastian von dem Plan eines Anschlags, um ihn zu prüfen; Sebastian kann in seiner Konsequenz nicht anders handeln, als ihn zu verraten. Anselm stirbt von Feindeskugeln getroffen in Sebastians Armen, dieser wird von den - letztlich siegreichen - Verschwörern gerichtet. Das Opfer dient als Beispiel für das Volk, sich in diesen "Hälften" zu "erkennen" (S.119). Im Gegensatz zu späteren deutlich faschistischen Werken (vgl. Kapitel 5.2) wird jedoch nicht die Notwendigkeit des Opfertodes betont; es dominiert die Trauer um den vermeidbaren Brudermord. In der *Perspektive* ergibt sich eine Symbiose der beiden, indem sie nebeneinander gebettet werden;<sup>647</sup> der Kreis schließt sich: Im Grab wieder "Brust an Brust":

Wenzel: [...] Nehmt  
Den Toten auf und bettet an die Brust  
Den Narren ihm, der ihn verraten; legt  
Um Bruderhals, noch warm, die Bruderarme,  
Und Hand in Hand verschränkt, unselig ineinander  
Noch blutend, [...].  
in Augen vier, gebrochen, Mund,  
Im Tode erst zu Munde, Brust in Trümmern  
Zu Brust sich senkend [...]. (S.119)

Gleich Koffka endet diese Bruderschaft in Mord; die Vereinigung erweist sich erst im Tode - dem tatsächlichen Kuß in **Kain** entspricht hier der symbolische Todeskuß.

### 3.3.7 WO SIND DIE HIMMEL, DASS SIE SICH SPANNEN UM DIESES SCHÄUMENDE LUFTGEHÄUSE? *Das trunkene Schiff (Zech)*

Paul Zechs szenische Ballade **Das trunkene Schiff**<sup>648</sup> (1920/21), ein Stationendrama über den französischen Lyriker Arthur Rimbaud (1854-1891), schildert dessen exzessives Leben von

<sup>645</sup> Eine Assoziation ergibt sich auch, indem Sebastian sich daran erinnert, einst habe er "braunhüttigen Knaben" sein Haus "selig" geschenkt (S.76). Vgl. auch "Brust an Brust", S.9, 119.

<sup>646</sup> Auch "geheimnisvoll Gesetz", S.25.

<sup>647</sup> Die Vision der gemeinschaftlichen Bestattung ist umso augenfälliger, da eine Bestattung Anselms neben seiner Verlobten Agathe gar nicht in Erwägung gezogen wird.

<sup>648</sup> Zech, Paul: *Das trunkene Schiff. Eine szenische Ballade*. In ders.: Rimbaud. Ein biographischer Essay un die szenische Ballade "Das trunkene Schiff". Hrsg. von Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar und Horst Wandrey. Berlin: Argon 1987 (S.97-193). Erstveröffentlichung: Schauspiel-Verlag Leipzig 1924.



dem Ausbruch als Fünfzehnjähriger aus der Enge des elterlichen Dorfes bis zu seinem Tod an Tropenfieber. Dazwischen stehen als sechzehn "Stationen" sein Dasein als Strolch, seine Bekanntschaft mit Paul Verlaine, das Zwischenspiel einer bürgerlichen Existenz als Hauslehrer in Stuttgart, schließlich der Versuch einer Selbstverwirklichung unter Schwarzen in Afrika.

Für die Jugend nach 1918 ist Rimbaud ein Identifikationsidol, nicht zuletzt aufgrund seines selbstinszenierten Außenseitertums sowie des Zusammenhangs zwischen Gefährdung und genialischem Künstlertum.<sup>649</sup>

Zechs Auffassung von Kunst - als Höchstform im Oeuvre und im Leben Rimbauds gesteigert - postuliert ein per se anarchisches Potential: "Kunst ist Auflösung bürgerlicher Gesetze und Manifestation des unverrückbaren Ichs."<sup>650</sup>

Homosexualität dient als zusätzliche Kennzeichnung der Antibürgerlichkeit.<sup>651</sup> Die erste Hälfte des Stücks dominiert die Schilderung der Beziehung Rimbauds zu dem älteren, prominenten Dichter Paul Verlaine. Rimbaud sendet Verlaine seine Gedichte zu, unter deren Eindruck dieser sogar sein eigenes Schaffen aufgibt. Verlaine lädt Rimbaud zu sich ein und gerät in eine emotionale Abhängigkeit zu dem Jüngeren. Zunächst versucht er, Rimbaud zu dominieren, indem er sich zum Agenten dessen literarischen Schaffens aufwirft. Rimbauds Drang nach exzessivem Erleben folgt er in "obskure Kneipen", in Alkoholräusche, die sie gemeinsam in Rimbauds Dachkammer ausschlafen, endlich in eine Wanderschaft als Landstreicher durch französische Dörfer. Aus der Zerstörung seiner bürgerlichen Existenz "rettet" ihn schließlich seine Frau Mathilde; gleichzeitig wird Rimbaud der Erlebnisse mit Verlaine überdrüssig. Dieser verübt daraufhin einen Mordversuch an Rimbaud, was ihn für zwei Jahre ins Zuchthaus bringt, und versucht danach nochmals vergeblich den inzwischen bürgerlich lebenden Rimbaud zu dem früheren Dasein zu verführen. Die letzte Begegnung endet in einer Schlägerei; Verlaine bleibt verkommen zurück.

Aspekte der anarchistischen Grundaussage des Werkes schlagen sich auch in dem Verständnis von Homosexualität nieder. Eine Schlüsselszene hierfür ist die letzte Begegnung zwischen Rimbaud und Verlaine. Möglich erscheint eine Verbindung zwischen Männern nur in der

---

<sup>649</sup> Vgl. Zech, Paul: Jean-Arthur Rimbaud. Ein Querschnitt durch sein Leben und Werk. In ders.: Rimbaud (S.5-90) S.90. Vgl. auch Haarmann, Hermann und Siebenhaar, Klaus: "Ich bin der Stern, den die Magier in furchtbaren Wachträumen erst ahnen!" Anmerkungen zu Arthur Rimbaud und Paul Zech. In Zech: Rimbaud (S.206-230): "Die Einheit dieser Gegensätzlichkeit im Individuum wurde jetzt derart aktualisiert, daß genuines Künstlertum als höchste Stufe der Gefährdung begriffen werden konnte. [...] Die Außenseiter der Moderne sind Stigmatisierte, die ihr Ausgestoßensein absichtsvoll inszenierten" (S.218). Vgl. auch Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Mit einem Nachwort von Frido Mann. Reinbek: Rowohlt 1984, S.113f.

<sup>650</sup> Zech: Jean-Arthur Rimbaud, S.17.

<sup>651</sup> Die Beziehung der beiden Männer zueinander deutet Zech in seinem Essay als den ersten "Schritt in die Welt jenseits normalen Bürgertums" (Zech: Jean-Arthur Rimbaud, S.17). Auch Rimbauds Lebensphilosophie ist gerade im Anspruch auf selbstbestimmte Körperlichkeit selbstbewußt unmoralisch: "Ich habe zu verkaufen die Körper ohne Preise, auch nicht zu bestimmen nach Rasse, Welt, Geschlecht und Herkunft! (S.137).

Utopie. Verlaine erdichtet eine fiktive Beziehung; und von dieser Vorstellung scheint auch Rimbaud beeindruckt, wenn sie auch nicht in die Realität übertragbar scheint:

Verlaine: Ich hatte einen Geliebten. Ein böser Geist war er. Kein blasser Mitternachtsspuk. Kein Hirngespinnst. [...] Ein Kind war ich fast, als mich seine seltsamen Zärtlichkeiten verführten. Ich habe Ehre, Vater und Mutter vergessen, um ihm zu folgen. Welch ein Leben! Das wahre Leben ist nicht von dieser Welt. [...] Viele Nächte lang packte mich der böse Geist. Wir wälzten uns auf der Erde. Ich rang mit ihm, bis Kot kam. Manchmal sprach er mit zartsamen Silben vom Tode [...]. Und deshalb folgte ich ihm. Weil ich mußte! Ich dürstete von Tag zu Tag mehr nach seiner Güte. Unter seinen Küssen, im Taumel seiner Umarmungen - ja, das war ein Himmel. Ein düsterer Gewitterhimmel, in den ich eintrat und wo ich wohnen wollte: arm, taub, stumm, blind. Ich hatte mich schon an ihn gewöhnt und sah uns als zwei gute Kinder, die ohne Sorge im Paradies der Traurigkeit lustwandeln. Wir verstanden uns, tief bewegt arbeiteten wir Schulter an Schulter. Einmal, nach einer Liebkosung, die mich sehr erschütterte, sagte er: Wie komisch dir das vorkommen wird, wenn [...] du nicht mehr meine Arme unter deinem Nacken fühlen wirst, noch mein Herz, um darin zu ruhen, noch diesen Mund auf deinen Augen. Eines Tages werde ich wieder fortmüssen [...]. Freude werde ich nicht daran haben. Aber man muß - man muß -, teure Seele.

Rimbaud (erschüttert): Ja, man muß ... man muß!

Verlaine: Er mußte mir versprechen, mich nicht zu verlassen. Er gab mir dieses Versprechen eines Geliebten wohl an die zwanzigmal. Er tat es ebenso leichtfertig wie ich [...].

Rimbaud: Und wem willst du dieses Märchen von einem Geliebten aufbinden? Oder wo diesen fabelhaften Traum in die Wirklichkeit hinüberretten mit allen Wildheiten, aller Kraft und dem schwarzen nichtsnutzigen Blut? Wo sind die Himmel, daß sie sich spannen um dieses schäumende Luftgehäuse? (S.153f)

Der "fabelhafte Traum" kann nicht in die "Wirklichkeit" transponiert werden - in der Realität gibt es keine "Himmel", die sich "spannen um dieses schäumende Luftgehäuse". Das erweist sich sowohl innerhalb der Beziehung als auch in den Reaktionen der Außenwelt.

Verlaine entwirft in seiner Phantasie ein *Beziehungsmodell*, das in dem utopischen Charakter gebrochen erscheint: Der Geliebte ist ein "böser Geist", die Berührungen führen in die Nähe des Todes, jener weltferne Ort ist überspannt von einem "düsteren Gewitterhimmel", das "Paradies" ist eines der "Traurigkeit". Die Verbindung ist zum Scheitern verurteilt, weil man sich verlassen "muß", wenn man sie auch durch "leichtfertige" Versprechungen zu retten versucht. In dieser Beziehung, die "das wahre Leben" repräsentiert, das "nicht von dieser Welt" ist, finden "seltsame Zärtlichkeiten" statt, die über das Maß der in der realen Handlung gebotenen hinausgehen.

Prinzipiell ist das Stereotyp des unerwiderten Begehrens eines Älteren gegenüber einem Jüngeren reproduziert. Basis ist eine Art Geistesverwandschaft zweier außergewöhnlicher Menschen (vgl. bes. S.109, 115). Welcher Natur das Verhältnis der beiden Männer zueinander sein könnte, wird durch die Gegenüberstellung mit Frauen assoziiert; zumindest bedeutet die Faszination durch den Mann mehr als die "Lust" an der Frau:

Verlaine: [...] Ich begehre dich, wiewohl du kein Weib bist!

[...] Ich träume nur noch von deinen Augen. Die Frauen verblassen daran. Man nimmt sie nur zur Lust noch ... (S.119f)<sup>652</sup>

---

<sup>652</sup> Vgl. auch S.128, 143.

Zudem drückt sich die homoerotische Komponente in den Reaktionen von Verlaines Frau Mathilde aus. Zum Empfang Rimbauds wird - ironische Vorausdeutung - eine Reminiszenz des Verlaineschen Hochzeitmenüs geboten. Mathilde zieht zwar entsprechende Schlüsse, bleibt zunächst jedoch in heterosexuell-bürgerlichen Denkschemata befangen:

Mathilde: [...] Ein Bräutigam kann nicht aufgeregter auf die Liebesnacht warten [...]. Ein Glück, daß dieser Rimbaud keine Frau ist ... sonst müßte man glauben, daß Paul nicht nur den Verstand - nein - auch den Leib an dieses Wunder schon verloren hat [...]. (S.116)

Wieweit die Beziehung ausgelebten körperlichen Charakter hat, bleibt unklar - Rimbaud bestreitet später, daß es über "Bildliches" hinausgegangen sei.<sup>653</sup> Auch ist im weiteren Verlauf nicht deutlich, worin die Attraktivität Verlaines für Rimbaud besteht.<sup>654</sup> Verlaines Ergebenheit und Mystifizierung des Begehrten wird von diesem zynisch kommentiert:

Verlaine: Ich möchte mich verkriechen in dir; weil du wie eine Kirche bist, Arthur. [...] Ich knie zu deinen Füßen.

Rimbaud: Das sehe ich; kannst dich kaum noch auf den Beinen halten, Saufbold. (S.119)

Durch Verlaines Abhängigkeit und Unterwürfigkeit erhält die Beziehung eine sadomasochistische Färbung, die von Rimbaud im gegebenen Falle auch ausgenutzt wird, etwa wenn er Verlaine "dicht zu sich heran" zieht, um ihn seine Dominanz spüren zu lassen: "Öffne dich, wie wenn du vor einem Küchenmädchen kniest" (S.124). Rimbaud wird Verlaines überdrüssig; Verlaine seinerseits ist inzwischen hilflos ohne den anderen:

Rimbaud (finster): So ungefähr müßte man auch dich abschütteln.

Verlaine (mit großen Augen, angsthaft): Wie?

Rimbaud: Weil ich [...] mich vor deinem ewigen Krebsgang langsam ekle. [...]

Verlaine (ihm nach, winselnd wie ein Hund): Ich bin abgeschabt ... zerkratzt ... zerrissen ... (S.139)

Eine Wiederholung der ungleichen Konstellation bieten schließlich die späteren Begegnungen.<sup>655</sup> Verlaine hat seiner bürgerlichen Existenz endgültig den Rücken gekehrt; gleichzeitig versucht sich Rimbaud in einer solchen. Verlaine bemüht sich vergebens - auch hier wieder das Spiel unterwürfigen Werbens contra ignoranter Ablehnung:

Rimbaud: [...]. Du blamierst mich. [...] Die alten Arien kitzeln meine Zunge nicht mehr. [...]

Verlaine: Aber ich leide [...] Ich bin wie ein Pilger mit bloßen Füßen zu dir gekrochen. Und du ... du speist mich an. Du trittst mich wie einen Wurm in den Dreck zurück. (S.152)

Eifersucht spielt außerdem eine Rolle bezüglich des Kampfes um Frauen: Rimbaud verbringt eine Nacht mit einer Tänzerin, der "schwarzen Sonne", auf die auch Verlaine ein Auge geworfen hat; bei diesem regt sich nun gedoppelte Eifersucht: Der Mann, den er begehrt, nimmt die Frau, die er begehrt:

<sup>653</sup> Verlaine: Ich hatte einen Geliebten... / Rimbaud: Bildlich gesprochen natürlich ... Immer schön in der Wahrheit bleiben, mein Freund! (S.153).

<sup>654</sup> Die Einseitigkeit der Zuneigung äußert sich beispielsweise darin, daß Liebeserklärungen nur von Verlaine ausgehen (S.119, 124, 125). Die Unsicherheit hierüber drückt Verlaine auch selbst aus "Bist doch noch mein Geliebter ... Arthur?" (S.131).

<sup>655</sup> Bereits zuvor, nachdem Verlaine zu seiner Frau zurückgekehrt ist, gerät er bei einem erneuten Treffen wieder in den Bann Rimbauds (S.143).

Verlaine ([...] will Rimbaud nach): Arthur ... Geliebter ... laß mich nicht so allein hier!  
 (Taumelt, schlägt hin. [...])  
 Rimbaud (sieht sich [...] nach Verlaine um): [...] Du Regenwurm!  
 Verlaine [...]: Jetzt muß ich allein durch den Regen traben [...] und darf nicht mit der  
 schwarzen Sonne schlafen gehn! (S.126)

Ein wesentliches Merkmal der Beziehung ist Destruktivität: Rimbaud versucht, Verlaine "den  
 Schädel zu Brei" zu schlagen, als dieser wieder einmal mit einem Gedicht Rimbauds hausieren  
 gehen will (S.126). Zur Katastrophe, dem Mordversuch aus Eifersucht, kommt es schließlich,  
 als sich Rimbaud von Verlaine lossagt:

Verlaine (heftig mit sich kämpfend [...] Schlingt in jäher Aufwallung seine Arme um  
 Rimbaud): Bruder ... Kamerad ... Oh, jetzt fühle ich dich wieder deutlich ... Fort mit  
 allen Mauern, fort mit allem Bürgersinn: ich schmecke Wald ... Herbergsnächste. Ja,  
 jetzt halte ich dich ... Du bist stärker als Weiber. [...]  
 Rimbaud (schüttelt ihn ab)  
 [...]  
 Verlaine: [...] Und du ... Freund ... Bruder ... herrlicher Geliebter ... willst mich hier hilflos  
 liegenlassen ... Arthur ... oh ... brich deine Fäuste auf mein lästerliches Maul entzwei  
 [...] Ich will nicht mehr winseln, daß du mich lieben sollst. [...] Betteln will ich für dich ...  
 und mich auf die Erde legen, wenn du im Stroh schläfst [...]  
 Rimbaud: Nur nicht aufmucksen, Freund [...] ([...] eilt mit schnellen Schritten der Stadt  
 zu.)  
 [...]  
 Verlaine ([...] Brüllend rast er auf die Straße, Rimbaud nach): Arthur ... du warte doch, [...]  
 Verflucht ... Ha, Verräter ... (zieht eine Pistole, schießt zwei-, dreimal.) (S.144-146)

Zwei Jahre später bei der Begegnung in Stuttgart schüttelt Rimbaud Verlaine endgültig ab - das  
 Mittel: Destruktivität. Aus dem Traum vom "schäumenden Luftgehäuse" herausgerissen,  
 reagiert Rimbaud mit gesteigerter Aggressivität:

Rimbaud: [...] Solange wir Literatur mit diesem perversen Gestank besoffen machten,  
 wars lustig. Aber jetzt [...]: Ich habe diesen Fastnachtszauber satt bis an den Hals.  
 Verlaine: Arthur ... Geliebter ... Ich bin ausgehöhlt, wie ein Tiger hinter dem Gitter zwei  
 Jahre ohne Fleisch!  
 [...] (umfaßt seine Knie): Arthur ... wohin ... wohin ...  
 [...]  
 Rimbaud (schüttelt ihn ab): Vieh!  
 Verlaine (langsam ernüchert): [...] Vieh ...? (sucht seinen Knotenstock am Boden): [...] Dein Herz,  
 dein schwarzes, zerreiß ich jetzt! (Schlägt in wilder Raserei auf Rimbaud ein.)  
 Rimbaud ([...] Entreißt ihm den Stock. Schlägt zu): Wurm du ... elender Wurm! (S.154f)

Die *Perspektive* der Trennung Rimbauds von Verlaine ist allerdings primär motiviert durch die  
 bürgerlichen Anteile Verlaines - und diese werden von Rimbaud als "unheilbare Geschwüre"  
 bezeichnet, nicht etwa Verlaines Begehren (S.144). So wird auch erst nach Verlaines Rückkehr  
 in das geordnete Leben sein Gang als "unnatürlich" gekennzeichnet. Verlaine verkommt, nicht  
 zuletzt durch übermäßigen Alkoholgenuß ruiniert. Für Rimbaud hingegen hat das Verhältnis im  
 Rückblick lediglich den Charakter einer Durchgangsstation:

Rimbaud (wegwerfende Handbewegung): Episode aus meinem Knabentum [...] nun: Begraben ... verwest ... und Paris liegt ein paar tausend Meilen hinter uns. In Meilen - und Lebensjahren. (S.167)<sup>656</sup>

Freilich ist mit dieser Darstellung primär eine Schockierung der Bürgerlichkeit intendiert. Dies erweist sich in der Schilderung der Außenwelt. In einem Gespräch mit Rimbauds Freund Anatol repräsentiert Verlaines Gattin Mathilde bürgerliche *Moral* und verletzte Weiblichkeit zugleich:

Mathilde [...]: [...] Die Frauen ... die habe ich ihm immer verziehen ... Er gab nicht viel hin ... Gewann vielmehr. [...] Aber solange dieser wilde Junge hier ist ... hat Verlaine nicht eine Zeile mehr geschrieben ... rein gar nichts. Verludert und verlaust. (S.128)

Auch äußert Mathilde die Vermutung, neben der Anziehung, die Rimbaud auf ihn ausübt, könnte Sex zwischen den Männern stattfinden - die bürgerliche Befangenheit erscheint hier karikiert:

Mathilde [...]: [...] (bedeckt ihr Gesicht ... schluchzt) nein, ich kann es nicht aussprechen, man ist doch kein Weib von der Straße ... (faßt sich wieder): Sagen Sie mir ganz ehrlich [...] auch wenn es das Grauenhafteste ist ... was man einer Frau sagen kann. [...] (mit gesenkten Brauen und nervös bewegten Händen): Sagen Sie mir in aller Aufrichtigkeit ... Anatol ... Ist diese Freundschaft zwischen Paul und Arthur ... körperlich ...? Oh ... (Sie sinkt zurück wie zerrädert auf einen Stuhl)

Anatol (fassungslos): Ich versteh Sie nicht ... Madame ...

Mathilde (springt auf): Verstecken Sie sich doch nicht so ... die Spatzen pfeifen es doch schon von den Dächern ... daß Paul mit dem Bengel wie mit einer Frau zusammenlebt! (S.129f)<sup>657</sup>

Rimbaud weist das Gerücht zwar ab, verweigert jedoch, sich zu verteidigen und setzt dagegen einen Autonomieanspruch:

Anatol: Böse Zungen sind abscheulicher wie Schlangengift. Du kennst die Wirkung der Pariser Klatschmäuler noch nicht [...]!

Rimbaud (schlägt auf den Tisch): Ich bin überall und immer mein eigener Herr! Ich habe mich nicht [...] zu verantworten. Ich kann jeden meiner Wünsche erfüllen ohne den faden Nachgeschmack von Reue (S.131)

Die *Definition* von Homosexualität, die Zech gibt, ist widersprüchlich. Angedeutet ist Verlaines unentrinnbare Verfallenheit:

Verlaine: [...] beladen mit dem alten Laster, das seine Wurzeln in mein Blut hineingetrieben hat seit dem Alter der Vernunft, das zum Himmel wächst, mich schlägt, auf den Boden wirft und mitschleift. (S.144f)

Das Selbstverständnis in seiner Vision hingegen folgt dem Klischee des durch "seltsame Zärtlichkeiten" verführten Kindes (S.153).

<sup>656</sup> Auch wird Rimbauds Zerstörung der Beziehung von Zech auf symbolischer Ebene sanktioniert: "da rebellierte eine von hellster Zukunft feuertrunkene Jugend gegen das schwammig-verfettete Greisentum der Vergangenheit" (Zech: Jean-Arthur Rimbaud, S.38. Vgl. auch ebd., S.39).

<sup>657</sup> Anatol verneint dies. Allerdings stellt sich als zusätzlich pikantes Moment im Nachhinein heraus, daß Verlaine im Nebenzimmer gemeinsam mit Rimbaud geschlafen hat.

Beide stehen als Künstler in Zechs Deutung alleine daher als unmoralische<sup>658</sup> *Charaktere* außerhalb der Gesellschaft. Rimbaud kostet das Leben exzessiv aus, seine Sehnsucht ist, "ohne Grenze und Gesetz" zu leben (S.120). Allerdings wird die Literarisierung mann männlicher Liebe von ihm schließlich auch als "perverser Gestank" empfunden (S.154). Häufig wird er als ungewöhnlich,<sup>659</sup> tierhaft (S.102) bzw. naturverbunden (S.120) gekennzeichnet.

Verlaine ist als der Homosexuelle verstanden, ausgestattet mit diversen Klischees - deutlicher in einem Essay über den Komplex als im Drama hervorgehoben. Zechs Auffassung schwankt zwischen Mitleid, Unentrinnbarkeit und "Naturirrtum", indem sich eine weibliche Konstitution in einen männlichen Körper verirrt habe, wobei sich in dieser Theorie die Nichtauslebbarkeit der körperlichen Komponente im Kunstschaffen sublimiert:

"Was [Rimbaud] noch vor brutalen Mitteln bewahrte, [...] war Mitleid mit dieser armen, von der Natur schrecklich mißhandelten Kreatur. Kein Mensch konnte Verlaine aus dieser Hölle seelischen Mißgeschicks erlösen. [...] Verlaine war femininer organisiert als die Mehrzahl der Frauen. Da ihn die äußere Andersgeschlechtlichkeit daran hinderte, die seelischen Spannungen in körperliche umzusetzen, mußte er im Gedicht das Gleichgewicht suchen. Die Kunst war bei Verlaine nichts anderes als Selbstbefleckung der von einem Irrtum mißhandelten Natur. Daß solch ein körperlich und schöpferisch ins Umgekehrte organisierter Zustand den vor Robustheit aller Organe platzenden Rimbaud in dem Augenblick, da er sexuell ein wilder Kerl geworden war, mit Ekel erfüllen mußte, ist nicht verwunderlich."<sup>660</sup>

Dementsprechend empfindet Verlaine sich selbst als "unrein" (S.152), erscheinen seine Hingabe, sein Masochismus und seine Hörigkeit Rimbaud gegenüber lächerlich - etwa, wenn er ausruft, er sei "nicht wert", ihm "den Staub von den Füßen zu küssen" (S.148), oder er nach einem tätlichen Angriff Rimbauds auf ihn "weinerlich" reagiert: "Mein Geliebter will er sein und schlägt mich" (S.126) bzw. sich als dessen "Sklaven" (S.154) empfindet. Seine Verweiblichung ("ich war die Geliebte eines Lumpen", S.153) drückt sich stereotyp in seiner "sanfter Stimme" und "Schluchzen" aus (S.154).<sup>661</sup>

Auch fällt die Abwertung der Frauen - zumal im Gesamtkontext -<sup>662</sup> als durchgängig präsenter Faktor auf. Rimbaud nimmt sie häufig nicht ernst (S.102f, 170), benutzt sie lediglich als Objekt (S.124f)<sup>663</sup> - oder sie erscheinen als Hemmnis der Selbstverwirklichung (S.150).

<sup>658</sup> Auf Mathildes Frage "aber das Unmoralische [...] muß das auch sein ... um ein großes Kunstwerk zu vollenden?" antwortet Anatol "Für den Dichter aber hat das Leben keine moralischen Gesetze" (S.129).

<sup>659</sup> Seine Ungewöhnlichkeit ist durch den alten Bauern ausgedrückt: Er sei "hundert Jahre zu früh auf die Welt gekommen" und habe "nicht fünf ... nein, sieben Sinne" (S.105). Auch ist er beschrieben als "hochaufgeschossener, blonder Knabe von 15 Jahren. Gesicht sieht älter aus" (S.102).

<sup>660</sup> Zech: Jean-Arthur Rimbaud, S.28f.

<sup>661</sup> Ebenso sieht Zech in der Kunst beider Dichter die Polarität feminin (Verlaine) - maskulin (Rimbaud), vgl. Zech: Jean-Arthur Rimbaud, S.37, S.82.

<sup>662</sup> Mathildes bürgerliche Moral und glückenhafte Betulichkeit (z.B. S.143); Isabella, die Schwester Rimbauds, ist durch hysterische Reaktionen und frömmelnde Verlogenheit am Sterbebett Rimbauds gekennzeichnet.

<sup>663</sup> Jedenfalls, solange die primäre Bindung die an Verlaine ist, im späteren Verlauf ändert sich dieses Verhalten.

Verlaine äußert sich abwertend im Kontrast zu seinem Verständnis von der Beziehung zu Rimbaud (so bezeichnet er Frauen als "Blutegel", S.145).

Die entscheidenden *verbalen* Indizien sind Verlaines Liebesbezeugungen.<sup>664</sup> Mathilde mutmaßt über eine "körperliche" Freundschaft (S.130); Verlaines Phantasie einer Beziehung offenbart eine deutlich erotisierende Sprache.<sup>665</sup>

Bezüglich der *visuellen* Ebene ist Zechs Gestaltung ziemlich zahm: Verlaine "schlingt seinen Arm um Rimbauds Hüfte" (S.122, auch S.143) und "umarmt Rimbaud" (S.124, S.143), "umfaßt seine Knie" (S.155).<sup>666</sup>

Vordergründig erscheinen negative Klischees in Zechs Stück kopiert: Ein letztlich unerwidertes Begehren eines Älteren gegenüber einem Jüngeren, eine Beziehung, die in Destruktivität, Erniedrigung und Verlust solider Existenz mündet. Allerdings sind es gerade die antibürgerlichen Komponenten, die der Autor als faszinierend anarchistisches Potential setzt: ein penibler Umgang mit dem heiklen Thema erscheint karikiert, die Unmöglichkeit, derartige Phantasien in der bürgerlichen Realität auszuleben, reflektiert. Zech sieht sich in seinem Essay allerdings genötigt, klarzustellen, es habe sich nicht um eine homosexuelle Beziehung gehandelt, bereinigt somit den provozierenden Charakter des Dramas auf anderem Wege: "In ihrer Bindung lag nichts Unreines. Körperlich vielleicht ekelten sie sich voreinander." Allerdings räumt er ein, daß die Anlage dazu gegeben scheint:

"Es hatte Ähnlichkeiten mit einem Liebesverhältnis, worin Verlaine die feminine Rolle spielte [...]. Hier war ein gewisser Komplex seiner Schwäche in die natürliche Bahn gelenkt. Hier diente eine dem Sich-Verschenken wahrhaft zugeneigte Seele mit sakraler Inbrunst dem Stärkeren."<sup>667</sup>

Die Deutung der Männerfreundschaft als sexuelles Verhältnis ist für Zech lediglich ein Ergebnis der "schmutzigen" Gerüchteküche:

"Jener homosexuelle Schmutz, dessen Lüge selbst heute noch durch fast alle Literaturgeschichten geistert. Es ist aus vielfachen Dokumenten als erwiesen anzusehen, daß das körperliche Verhältnis dieser beiden Dichter zueinander keine 'Verfehlungen gegen das Strafgesetz' aufzuweisen hat."<sup>668</sup>

<sup>664</sup> Wiederholt spricht er Rimbaud als "Geliebter" (S.119, 124, 125, 126, 131, S.154) - bzw. "herrlicher Geliebter" (S.145) an.

<sup>665</sup> "unter seinen Küssen, im Taumel seiner Umarmungen", "nach einer Liebkosung", "meine Arme unter deinem Nacken", "diesen Mund auf deinen Augen", "seltsame Zärtlichkeiten" (S.153f).

<sup>666</sup> Vgl. auch: Rimbaud "zieht Verlaine dicht zu sich heran" (S.124).

<sup>667</sup> Zech: Jean-Arthur Rimbaud, S.25.

<sup>668</sup> Zech: Jean-Arthur Rimbaud, S.30. Eine weitere Verwirrung bezüglich Zechs Umgang mit Homosexualität ergibt sich durch seine Begründung für die Unterschrift unter die Petition des WhK, der keine Einschätzung als "Schmutz" anhaftet: "Geschlechtlicher Verkehr jeder Form ist Thronerhebung des Blutes" (JfsZ. 23.Jg. (1923), S.237).

Die Uraufführung findet am 21.5.1926 an der Volksbühne Berlin in der Inszenierung Erwin Piscators statt, der hierfür Änderungen des Textes vorgenommen hat. Da das Regiebuch bislang nicht aufgefunden ist, kann die Bühnenfassung nicht rekonstruiert werden,<sup>669</sup> jedoch bieten sich Anhaltspunkte für eine Abschwächung der privaten Episoden.<sup>670</sup> Das Programmheft trägt nicht gerade zur Deutlichkeit bei; die Rede ist lediglich davon, in der "Mitte" von Rimbauds Leben habe "die seltsame Freundschaft" mit Verlaine gestanden.<sup>671</sup>

Wie nicht anders zu erwarten, echauffiert sich "Das deutsche Drama" über die "üble Perversität" - ohne sie direkt beim Namen zu nennen:

"Der erste Teil erhält - wenn auch ein etwas übelriechendes - Interesse durch die Freundschaft Rimbauds mit [...] Verlaine. [...] Nirgends ein Anklängen wirklich menschlicher Regung - tierischer Trieb [...] herrscht überall."<sup>672</sup>

Kerr geht nicht auf die homoerotische Komponente ein,<sup>673</sup> ebensowenig Ernst Heilborn in "Die Literatur", der in der Gestaltung des "Freundschaftsverhältnisses" "einigermaßen Physiognomie" feststellt, die karikierte Zeichnung Verlaines scharf ablehnt und die Motive in die geistige Ebene verschiebt: "Verlaines seelische Hörigkeit wird zu Pudeltum".<sup>674</sup>

### 3.3.8 PERVERSIONEN FÜR TRÜFFELSCHWEINE: *Baal • Im Dickicht (Brecht)*

"Ich bin ein Raubtier und benehme mich auf dem Theater wie im Dschungel. Ich muß etwas kaputtmachen, ich bin nicht gewohnt, Pflanzen zu fressen. Deshalb roch es oft nach frischem Fleisch im Gras und die Seelen meiner Helden waren sehr farbige Landschaften mit reinem Kontur und starker Luft. Das Gestampfe Kämpfender beruhigt mich, die sich zerfleischen, stoßen Verwünschungen aus, die mich sättigen, und die kleinen bösen Schreie der Verdammten schaffen mir Erleichterung. Der große Knall erregt mich musikalisch, die endgültige und unvergleichliche Geste befriedigt meinen Ehrgeiz und stillt zugleich mein Lachbedürfnis. Und das Beste an meinen Opfern ist das tiefe, unendliche Gurren, das stark und satt aus dem Dschungel bricht und ewig andauernd die starken Seelen erschauern läßt."<sup>675</sup>

Diese anarchistische Auffassung des jungen Bertolt Brecht spiegelt sich in seinen frühen Stücken **Baal** (1918-22)<sup>676</sup> und **Im Dickicht** (1921-22.)<sup>677</sup> Vor allem **Baal** - ursprünglicher Titel

<sup>669</sup> Vgl. Haarmann/Siebenhaar, S.228.

<sup>670</sup> "Leider kommt auch er [Zech] nicht über Individualpsychologisches hinaus, wobei er, sehr zum Schaden des Stückes, nicht einmal genügend das Individual-Anarchische sieht; wieder ist es die Übertragung lyrischer Gefühle, die er hier in den Dichterkollegen Rimbaud transponiert" (Piscator, Erwin: Zeittheater, S.76).

<sup>671</sup> [Programmzettel der Uraufführung von Paul Zech: "Das trunkene Schiff", Volksbühne Berlin, 21.6.1926].

<sup>672</sup> Das deutsche Drama. 6.Jg. (1926), S.175.

<sup>673</sup> Vgl. Kerr: Mit Schleuder und Harfe, S.320-325.

<sup>674</sup> Die Literatur. 28.Jg. (1925/26), S.602.

<sup>675</sup> Brecht: Ich im Theater. In ders.: Schriften 1, S.53.

<sup>676</sup> Der Untersuchung liegt die Fassung von 1922 (Erstveröffentlichung 1922 bei Kiepenheuer, Potsdam) zugrunde: Brecht, Bertolt: Baal [Fassung 1922]. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 1: Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1989 (S.83-137). Vergleiche mit den



"Baal frißt! Baal tanzt!! Baal verklärt sich!!!" - wirkt als Apotheose einer Ästhetik des Häßlichen und Provokativen, die Demonstration eines rücksichtslosen, destruktiven Auslebens egozentrischer Sinnlichkeit. Brecht erörtert diese Figur rückblickend 1938:

"Baal, der Provokateur, der Verehrer der Dinge, wie sie sind, der Sichausleber, und der Andrausleber. Sein 'Mach, was dir Spaß macht!' gäbe viel her"<sup>678</sup>

**Baal** ist in der ursprünglichen Konzeption eine Karikatur von Hans Johsts "Menschenuntergang" **Der Einsame**<sup>679</sup> (1917): "'Baal', das entstand, um ein schwaches Erfolgsstück in den Grund zu bohren mit einer lächerlichen Auffassung des Genies und des Amoralen."<sup>680</sup> Die "lächerliche Auffassung" des "Amoralen" bezieht sich vor allem auf den Frauenverbrauch des Protagonisten Christian Dietrich Grabbe, der sich bereits nach einmonatiger Trauerzeit um seine Frau wieder "geil" fühlt, sehr zum Entsetzen seines Freundes Hans Eckart (S.28), dem er später auch noch die Frau ausspannt und diesen damit in die endgültige Verzweiflung treibt. Aus der Figur des Freundes werden in Brechts **Baal** zwei: Johannes und Eckart, wobei letzterer homoerotische Züge trägt.

Thema von **Dickicht** ist die "große Stadt als Dschungel"; der Charakter der darin herrschenden "Feindseligkeit"<sup>681</sup> erscheint verbildlicht in dem Kampf zwischen Shlink und Garga. Die Konzeption des Werkes wird von Brecht in Verbindung zu **Baal** gesehen:

"Eines ist im 'Dickicht': die Stadt. Die ihre Wildheit zurückhat, ihre Dunkelheit und ihre Mysterien. Wie 'Baal' der Gesang der Landschaft ist, der Schwanengesang."<sup>682</sup>

- 
- beiden früheren Fassungen folgen: Brecht, Bertolt: Baal. [Fassung 1918]. In ders: Baal. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. Frankfurt: Suhrkamp 1966 (S.9-75) bzw. Brecht, Bertolt: Baal [Fassung 1919]. In ders.: Stücke 1 (S.17-82).
- <sup>677</sup> Die Untersuchung folgt der Fassung von 1921/22. Brecht: Im Dickicht. In ders.: Stücke 1 (S.343-435). Diese Version ist als Grundlage der Münchener Uraufführung 1923 anzusehen; eine authentische Bühnenfassung ist nicht rekonstruierbar (vgl. Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien. Ediert und kommentiert von Gisela E. Bahr. Frankfurt: Suhrkamp 1968. Kommentar, S.113-116). Brecht ändert für die kürzere Berliner Aufführung mehrere Szenen in Beratung mit den SchauspielerInnen auf der Probenarbeit um, vgl. Kortner, S.241. Aufführungsdaten s.u.
- <sup>678</sup> Arbeitsjournal am 11.9.1938 in Brecht: Journale 1, S.323. Auch in der Arbeit an "Bei Durchsicht meiner ersten Stücke" in den frühen fünfziger Jahren reflektiert er trotz aller Unzufriedenheit mit der fehlenden "Weisheit" des Stücks seinen die Sinnlichkeit befreienden Aspekt: "Die Grundannahme des Stücks [...] scheint [...] ein Feld abzugeben, auf dem eine überaus genußvolle Beziehung zur Landschaft, zu menschlichen Verhältnissen erotischer oder halberotischer Art, zur Sprache usw. entstehen kann" (Nicht in die Druckfassung übernommener Entwurf Brechts, zitiert nach Brecht, Bertolt: Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. 4.Auflage. Frankfurt: Suhrkamp 1982, S.163).
- <sup>679</sup> Johst, Hanns: Der Einsame. Ein Menschenuntergang. 3.Auflage. München: Delphin-Verlag [ca. 1917].
- <sup>680</sup> Autobiographische Notiz, ca.1925. In Brecht, Bertolt: Journale 1, S.282.
- <sup>681</sup> Tagebucheintragung vom 4.9.21. In Brecht: Journale 1, S.236. So auch einer der ursprünglichen Titel: "Die Feindseligen" (Tagebucheintragung vom 15.9.21. In Brecht: Journale 1, S.237).
- <sup>682</sup> Tagebucheintragung vom 24.11.21. In Brecht: Journale 1, S.261. Vgl. auch: "Es müßte die großen Formen des 'Baal' haben" (Tagebucheintragung vom 15.9.21. In Brecht: Journale 1, S.237).

In beiden Stücken ist es Brechts Anliegen, nicht moralisierend zu wirken und zugleich - eine Vorstufe der späteren "Zeigetechnik"- eine Distanz des Betrachters herauszufordern:

"Einen großen Fehler sonstiger Kunst hoffe ich, im 'Baal' und 'Dickicht' vermieden zu haben: ihre Bemühung, mitzureißen. Instinktiv lasse ich hier Abstände [...] [Der Zuschauer] wird nicht beruhigt dadurch, daß er eingeladen wird, mitzuempfinden, sich im Helden zu inkarnieren und, indem er sich gleichzeitig betrachtet, in zwei Exemplaren, unausrottbar und bedeutsam aufzutreten. Es gibt eine höhere Art von Interesse: das am Gleichnis, das am Andern, Unübersehbaren, Verwunderlichen."<sup>683</sup>

Dementsprechend ist auch der Vorspruch zur ersten und zweiten Fassung von **Baal** zu verstehen, zugleich den neutralen Gehalt als auch die Faszination des Absoluten betonend:

"Dieses Theaterstück behandelt die gewöhnliche Geschichte eines Mannes, der in einer Branntweinschenke einen Hymnus auf den Sommer singt, ohne die Zuschauer ausgesucht zu haben - [...] Baal ist von der Natur nicht besonders benachteiligt. [...] Baal ist weder eine besonders komische noch eine besonders tragische Natur. Er hat den Ernst aller Tiere. Was das Stück betrifft, so hat sein Verfasser nach scharfem Nachdenken eine Tendenz darin entdeckt: Es will beweisen, daß es möglich ist, zu seiner Portion zu kommen, wenn man bezahlen will. Und wenn man nicht bezahlen will. Wenn man eben nur bezahlt ..."<sup>684</sup>

Eine ebenso neutrale Haltung vertritt Brecht bezüglich **Dickicht**: "Das Schicksal der Figuren bleibt Geschmackssache."<sup>685</sup>

Die Darstellung von "Perversionen" begreift Brecht allgemein als Mittel zur Sensation, als Provokation der Spießbürger und als möglichen faszinierenden Hauptakteur auf der Bühne:

"'Das Perverse ist nur die krankhafte Steigerung eines normalen Gelüstes.' Ein Fressen für die Schaubühne! Hier werden Plakate gekauft. Und es gibt, für die Trüffelschweine, Perversionen innigster Gefühle, heilige Perversionen. [...] Der Pathologische ist der eigentliche Held. Erstens durch seine Vitalität und zweitens: weil er aus der Menge herausragt, um eines Hauptes oder um eines Phallus' Länge."<sup>686</sup>

In beiden Stücken werden dem Publikum die "heiligen Perversionen" z.T. in einer - der herkömmlicher Anschauung nach - ekelbehafteten Form vorgesetzt: Männerbeziehungen, die in ihrer Intensität zerstörerische Formen annehmen. In **Baal** bedeutet das Verhältnis zwischen der Titelfigur und Ekart eine letzte Steigerung von Baals Liebesleben. Nach vielen wechselnden Frauenbeziehungen verliebt er sich in Ekart, zieht mit ihm durch die Lande und ermordet ihn schließlich aus Eifersucht, damit die emotionalen zwischenmännlichen Strukturen von Johsts Stück umkehrend und differenzierend.<sup>687</sup> In **Dickicht** ist der Schwerpunkt der im

<sup>683</sup> Tagebucheintragung vom 10.2.22. In Brecht: Journale 1, S.271.

<sup>684</sup> "Letzter Wille", Brecht: Baal [1918], S.11; "An meinen Freund Orge", Brecht: Baal [1919], S.18. Vgl. auch Brechts spätere Eigeninterpretation aus "sozialistischer Sicht": "hier [setzt sich] ein 'Ich' gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt [...]. Es ist nicht zu sagen, wie Baal sich zu einer Verwüstung seiner Talente stellen würde: er wehrt sich [...] Die Lebenskunst Baals teilt das Geschick aller anderen Künste im Kapitalismus: sie wird befehdet. Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft." (Brecht: Bei Durchsicht meiner ersten Stücke [1954]. In ders.: Schriften 3, S.241.

<sup>685</sup> Tagebucheintragung vom 30.9.21. In Brecht: Journale 1, S.243.

<sup>686</sup> Tagebucheintragung vom 3.10.21. In Brecht: Journale 1, S.246f.

<sup>687</sup> Solche sind aus Johsts Stück lediglich mit Phantasie herauszulesen: Hans hängt in schwärmerischer Zuneigung an Grabbe, versucht diesen erfolglos von dem moralischen

Handlungsverlauf immer destruktiver werdende Kampf der beiden Männer Shlink und Garga, von Brecht als "purer Sport"<sup>688</sup> apostrophiert, für den ein Movens Shlinks Gefühle für Garga sind. In beiden Fällen ist der jeweilige Mann der wichtigste Bezugspartner, was sich beispielsweise in dem langen Zeitraum, über den diese Beziehungen sich erstrecken, manifestiert<sup>689</sup> - mit einer unbedingten Emotionalität der Figuren, die sich in **Baal** auch gerade darin erweist, daß Ekart die einzige Figur ist, gegenüber der Baal Gefühle zeigt.<sup>690</sup> Somit ist Homosexualität ein entscheidendes Handlungsmotiv: Sowohl Baals als auch Shlinks Handlungsweisen erscheinen ohne die homosexuellen Aspekte unverständlich.<sup>691</sup>

Die *Beziehungen* der Männer sind gekennzeichnet durch Faszination und gleichzeitige Abstoßung; es herrscht - unterstützt durch die steigernden Wirkungen des Alkohols - ein permanenter erotischer Kampf, bei dem eine tendenzielle Einseitigkeit vorherrscht: Baal liebt Ekart und Shlink den jüngeren Garga, ohne daß diese Gefühle gleichermaßen, vor allem bezüglich der erotischen Komponente, erwidert werden, hierin an das Verhältnis Rimbaud-Verlaine angelehnt, an dem sich Brecht auch orientiert hat.<sup>692</sup> Während in **Baal** die Liebe zum anderen Mann eine Station im Sexualleben des Vielfraßes Baal und Ziel des Kampfes ist, ist das Begehren seitens Shlinks nur *ein* Motiv, Mittel zum Zweck im Kampf. Das Nicht-

---

Niedergang abzuhalten. Er schwärmt ihn als "mein Christian" (S.18, 39) an, wird von Grabbe, der daran appelliert, daß Hans ihn "liebhat" (S.17), ausgenutzt und als "Lämmer-schwanz" beschimpft (S.20). Dem Freund ergeben bietet dieser jedoch "innig und männlich" an: "Beschmutze mich immer" (S.28). Zudem macht er einen zweideutigen Annäherungsversuch: Dem betrunkenen Grabbe drängt er sich auf, bei ihm zu schlafen – vordergründig, um auf ihn aufzupassen. Die erotische Färbung kommt dadurch zustande, daß Grabbe ablehnt mit der Bemerkung, er werde bei einem "Mädel" schlafen (S.27). Diese Andeutungen scheinen bei einer Aufführung in Frankfurt allerdings zur Wirkung gebracht worden zu sein: Über Paul Graetz, den Schauspieler des Eckart, wird in einer Besprechung vermerkt, er habe in Grabbe "verliebt" gewirkt (vgl. Das junge Deutschland. 1.Jg (1918), S.295).

<sup>688</sup> "Für das Programmheft zur Heidelberger Aufführung" [1928] in Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 24: Schriften 4. Texte zu Stücken. Bearbeitet von Peter Kraft unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1991, S.28.

<sup>689</sup> In **Baal** spricht Ekart von "acht Jahre" (S.130). In der Endfassung von **Im Dickicht der Städte** sind präzise Zeitangaben geboten: Das Stück beginnt am 8. August 1912 und endet am 27. November 1915.

<sup>690</sup> In der ersten Fassung reagiert Baal auch emotional auf Johannes (vgl. Brecht: Baal [1918], S.37f); jedoch in geringerem Maße auf Ekart.

<sup>691</sup> Z.B. ist in den anderen Versionen von **Baal** die Motivation des Mordes aus unerwidelter Liebe undeutlicher. In der ersten und zweiten Fassung hat zu Beginn der Szene Baal Luise auf dem Schoß, so daß der Mord aus Eifersucht wegen einer Frau motiviert scheint (Brecht: Baal [1918], S.69, Baal [1919], S.75). Vgl. auch die Ratlosigkeit in den Reaktionen gegenüber den späteren Fassungen (vgl. Kapitel 5.1.1).

<sup>692</sup> Brecht vergleicht Garga ausdrücklich mit Rimbaud: "George Garga gleicht A.Rimbaud im Aussehen" (Notate, zitiert nach Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.134) und legt ihm Zitate Rimbauds in den Mund (Brecht: Im Dickicht, S.378). Bezüglich **Baal** ist sowohl von der Kritik ein Zusammenhang hergestellt worden (vgl. Brecht: Baal. Der böse Baal der asoziale, S.171, 174) als auch von Brecht selbst in der Vorrede der zweiten Fassung (Brecht: Baal [1919], S.18).

Zueinander-Finden Shlinks und Gargas dient als Metapher der unüberbrückbaren Einsamkeit der Individuen, Vereinzelung des Menschen im Gegensatz zu Tieren.<sup>693</sup>

Garga: Sie sind einsam geblieben?!

Shlink: 40 Jahre.

[...]

Garga: [...] Jetzt, gegen Ende dieser Jahre zu, verfallen Sie der schwarzen Sucht des Planeten, Fühlung zu bekommen.

Shlink: Durch die Feindschaft?

Garga: Durch die Feindschaft!

(Stille.)

Shlink: Die unendliche Einsamkeit des Menschen macht eine Feindschaft zum un-erreichbaren Ziel. (S.422)

Der Grad der Beziehungen ist nicht eindeutig. Entwürfe Brechts weisen das Verhältnis zwischen Baal und Ekart als ein sexuelles aus, allerdings ist dies in keiner Druckfassung explizit gestaltet.<sup>694</sup> In **Dickicht** lassen höchstens Anspielungen die Assoziation einer sexuellen Beziehung zwischen Shlink und Garga zu. Eine dahingehende Auslegung könnte durch eine Äußerung Gargas gestützt werden, die sowohl eine sexuelle Beziehung intendieren als auch in einem übertragenen Sinne zu verstehen sein könnte:

Garga: "Ich nenne ihn: meinen höllischen Gemahl in meinen Träumen", Shlink, den Hund. "[...] Nun, die Mätresse raucht Virginias und verdient sich was in die Strümpfe!" Das bin ich! (S.378)<sup>695</sup>

Die Gegenseitigkeit der erotischen Spannung ist in **Baal** offensichtlicher: Die Verführung, gemeinsam durch die Welt zu ziehen, geht ursprünglich von Ekart aus, wogegen sich Baal anfangs noch wehrt:

Ekart: [...] (Breitet die Arme aus) Komm mit mir, Bruder! Tanz und Musik und Trinken! [...]  
Baal: [...] Einen Anker! Laß mich nicht mit dem! [...]

<sup>693</sup> Eine Überwindung der Vereinzelung scheint nur in der Körperlichkeit unter Tieren möglich, da sie nicht die falsche Illusion des Kommunikationsmittels Sprache besitzen: Shlink: Ich habe Tiere beobachtet. Sie schienen unschuldig. Die Liebe, Wärme aus Körpernähe, ihre einzige Gnade in der Finsternis. Die Vereinigung der Organe ist die einzige, sie überbrückt nicht in einem Menschenleben die Entzweiung ihrer Sprachen. (S.423)

<sup>694</sup> Ein ca. 1925 entstandener Entwurf lautet: Ekart: [...] Du hast wohl schon lang keine Frau mehr gehabt. - Baal ([...] grinst): Dich. (Brecht: Baal. Der böse Baal der asoziale, S.77). Auch aus einer - allerdings negativ wertenden - Äußerung Ekarts in den ersten beiden Fassungen ließe sich eine sexuelle Beziehung schließen: "Wir, die den Weibern den Schoß wärmen könnten wie kein Schoßhund, liegen im Dreck und vergeuden unseren Samen mit beschränktem Genuß." (Baal [1918], S.62, Baal [1919], S.67). In dem Zusammenleben Baals und Ekarts finden sich Ähnlichkeiten zu der **Ballade von der Freundschaft** von 1920 (in Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 11: Gedichte 1. Sammlungen 1918-1938. Bearbeitet von Jan Knopf und Gabriele Knopf. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1988, S.95-97). Brecht beschreibt hier das Zusammenleben zweier Männer, die sich "lieben", die "wie ranzige Datteln / Einander sanft in den Mund hängen"; der "Leib" wird, "wenn Not daran war", schon mal "hinterm Strauch bei dem gleichen Weib befriedigt", gegen die Kälte liegen sie "umschlungen", "Leib an Leib" - die Freundschaft endet auf einer Insel, auf der der eine zurückbleiben muß, während der andere in die Welt fährt, auch hier das Bild einer Unmöglichkeit mann-männlicher Symbiose im Hier und Jetzt.

<sup>695</sup> Vgl. auch: John: Es hat sich hier etwas begeben, worüber sich schlecht reden läßt. / [...]  
Maë: Er hat eine Sache mit dem Gelbhütigen. (S.365f).

Ekart: Komm, Bruder Baal! Wie zwei weiße Tauben fliegen wir selig ins Blau! Flüsse im Frühlicht! Gottesäcker im Wind und der Geruch der unendlichen Felder [...].  
 Baal: Es ist zu früh, Ekart! Es geht noch anders! [...] (S.94f)<sup>696</sup>

Nach einem Umarmungsversuch Baals "starrt" Ekart ihn an und bemerkt: "Ich kann es nicht schlagen." (S.120) Auch macht Ekart seine Empfindungen für Baal deutlich - allerdings nur gegenüber Dritten: "Ich liebe ihn. Ich nehme ihm nie irgendetwas übel. Weil ich ihn liebe" (S.131). Baal begrüßt er hingegen kurz danach abweisend mit "Was willst du schon wieder?" (S.131). In **Dickicht** ist die Beziehung der beiden Männer von gegenseitiger Abhängigkeit gezeichnet. Jhering konstatiert prägnant, "Garga lebt nur durch Shlink und Shlink nur durch Garga."<sup>697</sup> Gefühle Gargas für Shlink sind allerdings in geringerem Maße gestaltet als die Ekarts für Baal. Bemerkungen wie "Ich weiß nicht, warum ich mich in Sie verbiß" (S.382) und "Ich liebe manchmal die, die man verachten kann" (S.377) lassen auf eine emotionale Abhängigkeit schließen; deutlich ist diese in einer Äußerung Gargas gegenüber seiner Schwester Marie gestaltet: Auf ihre Bemerkung "Du denkst immer an ihn" erwidert er "Ja, dir sage ich es" (S.416). Gegen Ende der Kampfphase erkennt Garga in Shlink den "Kamerad der metaphysischen Aktion" (S.423).

In **Baal** erscheinen die Ablehnungen Ekarts vage. Er droht lediglich, sich von Baal zu trennen ("Jetzt gehe ich nicht mehr mit dir. [...] Du hast meine Seele verdorben", S.124) oder ignoriert dessen Annäherungsversuche:

Baal: [...] Ekart!  
 Ekart: Was willst du?  
 Baal: Ich liebe dich.  
 Ekart: Ich liege zu gut. (S.125)

Gargas Abweisungen sind deutlicher und beleidigender, gerade in der Anspielung auf ekelerregende Assoziationen bezüglich gleichgeschlechtlicher Empfindungen:

Shlink: [...] Ich liebe Sie.  
 Garga: Aber widerlich von Ihnen! Sie sind erschreckend unappetitlich, ein alter Mensch wie Sie!  
 [...] Sie verlieren Ihren Speichel!  
 [...] Ihre ganze jämmerliche Kahlheit, Shlink!  
 [...] Was für ein Schwein Sie sind! (S.429)

Andererseits werden die Liebeserklärungen Shlinks auch erst durch Garga provoziert:

Garga: Sie wiegen mich immer ab, wenn ich Ihr Gesicht sehe. Sind Sie verliebt in mich?  
 Shlink: Sie sehen frisch aus trotz des Trinkens.  
 [...]  
 Garga: Sie blasen sich auf wie eine elende Haut, ich lache auf Sie.  
 Shlink: Ich liebe Ihr Lachen. Ihr Lachen ist meine Sonne. Es war armselig hier, es war ein Kummer, Sie nicht zu sehen. (S.373)

Ihre Faszination erlangen beide Beziehungen durch das Leitmotiv des Kampfes, dessen entscheidendes Charakteristikum Destruktivität ist, die vorrangig von den Liebenden Baal und

<sup>696</sup> Zum Vokabular der Werbung vgl. auch die fast wörtliche Entsprechung in Koffka: Kain, S.36 (vgl. Kapitel 3.3.6).

<sup>697</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Bd.1, S.359.

Shlink ausgehend gegen die begehrten Männer gerichtet ist. Allerdings nutzen sowohl Garga als auch Ekart die Schwäche des in sie Verliebten aus und verletzen ihn.<sup>698</sup> In **Baal** ist der Kampf deutlich auf das Erringen der Liebe des anderen Mannes gerichtet: Baal ist eifersüchtig auf eine Geliebte Ekarts ("Ist sie schöner als ich?"; "Ich hab diese Liebschaften bei ihm satt", S.127)<sup>699</sup> und vergewaltigt sie daraufhin. Wegen eines Flirts mit einer Kellnerin ermordet Baal Ekart schließlich aus Eifersucht:

Baal: Das blendet. (Steht auf.)  
 Ekart (mit der Kellnerin auf dem Schoß, steht mühsam auf, versucht, ihren Arm von seinem Hals zu lösen): Was hast du denn? Das ist doch nichts. Es ist lächerlich.  
 Baal (duckt sich zum Sprung.)  
 Ekart: Du bist doch nicht auf die da eifersüchtig?  
 Baal (tastet sich vor, ein Becher fällt.)  
 Ekart: Warum soll ich keine Weiber haben?  
 Baal (sieht ihn an.)  
 Ekart: Bin ich dein Geliebter?  
 Baal (wirft sich auf ihn, würgt ihn [...]). (S.133)

Motiviert ist der Mord einerseits durch Baals Eifersucht auf Frauen, zum anderen aus Verlustangst aufgrund der wiederholten Drohungen Ekarts, ihn zu verlassen (S.124, 132).

Baals Mord an Ekart entspricht Shlinks Rufmord an Garga: Garga kündigt den Kampf auf (S.396f), woraufhin Shlink einen Aktenschwindel auffliegen läßt und Garga ins Gefängnis bringt (S.406f). Auch Shlink wird zum Mörder: Um Garga zu verletzen, läßt er dessen Frau Jane ermorden (S.428). Diese aus enttäuschem Begehren resultierende Handlung hat Brecht als "Fehlgriff" Shlinks in Form der "Eifersucht auf Jane"<sup>700</sup> kommentiert.

Sowohl Baal als auch Shlink äußern wiederholt Liebeserklärungen;<sup>701</sup> wobei in **Baal** die erotische Komponente der Beziehung direkt zu Beginn und häufiger ausgedrückt ist, darüberhinaus eine Sexualisierung auf *verbaler* Ebene stattfindet:

Baal [...]: Jetzt bist du an meiner Brust, riechst du mich? Jetzt halte ich dich, es gibt mehr als Weibernähe. (S.49)<sup>702</sup>

<sup>698</sup> **Baal**: S.110, 119f; **Dickicht**: bes. S.274-376, 429-431.

<sup>699</sup> Das Motiv der Eifersucht kommt bereits früher auf: Baal ist dem Verhältnis von Ekart und seiner ehemaligen Geliebten Sophie gegenüber mißtrauisch: "Ich will nie wissen, was ihr getrieben habt, als ich saß."(S.118) Auch hat Baal schon zweimal vorher mit Freundinnen Ekarts geschlafen: Ekart: "Du hast mich zweimal aus dem Bett geschmissen. Dich ließen meine Geliebten kalt, du fischtest sie mir weg, obgleich ich sie liebte." - Baal: "Weil du sie liebtest. Ich habe zweimal Leichen geschändet, weil du rein bleiben solltest. Ich brauche das. Ich hatte keine Wollust dabei, bei Gott." (S.118).

<sup>700</sup> Notate in Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.130.

<sup>701</sup> **Baal**: "Du weißt doch, daß ich dich liebe" (S.110), "Ich liebe dich" (S.118, 124, 125), Ekart: "Ich liebe ihn" (S.131); **Dickicht**: "Ich liebe Ihr Lachen" (S.373), "Ich liebe Sie" (S.429, 431), "ich liebe ihn" (S.371).

<sup>702</sup> Vgl. der ähnliche Ausdruck in Zech: Das trunkene Schiff, S.144 (vgl. Kapitel 3.2.7).

Die sexuelle Färbung in **Dickicht** ist Anspielungen zu entnehmen, etwa wenn Shlink die Metapher des "Schiffschaukelns" benutzt (S.422);<sup>703</sup> auch Vokabeln wie "Planeten", die "unkenntlich" sind, ebenso die Farbsymbolik blau<sup>704</sup> assoziieren homoerotische Bezüge.

Eine *Visualisierung* von Erotik ist ausgedrückt, indem Baal Ekart nach einem Ringen brutal an sich "preßt" (S.120).

Die *Charakterisierungen* erscheinen zwiespältig: Baal ist als eine Art Apotheose des Vertierten, Häßlichen, des puren Triebes aufgefaßt, auch in seinen kriminellen Zügen (S.118). Dies manifestiert sich beispielsweise in seinen pansexuellen Sehnsüchten: "Warum kann man nicht mit den Pflanzen schlafen?" (S.34). Durch die Gefühle zu Ekart verliert Baal allerdings seinen Freiheitsanspruch, indem er Besitzansprüche anmeldet. Auch Brechts Vergleich Baals mit den "peinlichen Schädeln des Sokrates und des Verlaine"<sup>705</sup> verstärkt die Ambivalenz gerade bezüglich der homoerotischen Komponenten.<sup>706</sup>

Shlink dagegen fungiert als Antagonist, von Brecht stellenweise als "Der Böse"<sup>707</sup> apostrophiert; seine Gefühle für Garga sind ausdrücklich als Schwäche charakterisiert:

"Der Fehlgriff des Shlink ([...], Interesse für den Gegner statt für den Kampf) ist der Anlaß zum Verlieren des Kampfes."<sup>708</sup>

Allerdings sind gerade Shlink die Reflexionen über die grundsätzliche Einsamkeit der Menschen in den Mund gelegt, auch wertet Brecht an anderer Stelle die Emotionen Shlinks positiver:

"Liebe des Malaien: Anschauung. (Wolkengleichnis. Freundesliebe, ohne Besitzwunsch)"<sup>709</sup> Shlink wirkt "gesichtslos" (S.408), ist emotional abhängig und zeigt - als Kampfmittel - masochistische Züge: "Machen Sie mich zu Ihrem Lasttier" (S.375). Zudem bietet er Garga an,

<sup>703</sup> Zur erotischen Bedeutung im Kontext von Brechts Werk vgl. Bueno, Franco: Bertolt Brecht. 1917-1922. Jugend, Mythos, Poesie. Göttingen: Steidl 1988, S.15-25, 134.

<sup>704</sup> Shlink: [...] Die Planeten sind unkenntlich. Ihre Begegnung verläuft ins Blaue (S.422). Diese Äußerung steht in Zusammenhang mit der Reflexion einer Unmöglichkeit von Freundschaft. Auch die Erwähnung des Planeten könnte ein Signal sein, zumal mit der Konnotation "unkenntlich" sich auf Uranos beziehen (vgl. Kapitel 2.2). "Blau" auch in **Baal** in dem Versuch Eckarts, Baal mit sich zu ziehen (S.94, vgl. Zitat oben).

<sup>705</sup> Brecht: Baal [1919], S.19, auch "Letzter Wille" der Erstfassung [1918], S.11.

<sup>706</sup> Allerdings ist die Bemerkung im Zusammenhang einer Ästhetik des Häßlichen, die der junge Brecht präferierte, zu verstehen: "Fast lebensgroße Kartons Caspar Neher's, die den breitstirnigen, mongoloiden Verlainetyp [...] wiedergaben, hingen in Brechts Augsburger Kammer über seinem Bett", (Münsterer, Hans Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22. Zürich: Die Arche 1963, S.24, vgl. auch S.183f).

<sup>707</sup> Arbeitsnotizen in Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.134f.

<sup>708</sup> Notate in Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.130. Auch der dem Stück vorangestellte Programmzettel bezeichnet Shlinks Taten als "Verbrechen des malaiischen Mörders" (Brecht: Im Dickicht, S.345). Einen zusätzlichen Anhaltspunkt bietet eine der Vorlagen (J.Jensen. **Das Rad**), deren negativere Darstellung Brecht insofern zurücknimmt, als er Shlink keinen Mordversuch an Garga begehen läßt (vgl. Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.145-152).

<sup>709</sup> Arbeitsnotizen in Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.134.

ihn zu ermorden; Garga durchschaut jedoch den mit dieser Haltung verbundenen Egoismus und verliert gerade dadurch das Interesse an Shlink:

Shlink (gibt Garga das Messer, entblößt seine Brust): Schneiden Sie!

Garga: Theater!

[...]

Shlink: Ich bitte Sie darum. Mehrere Male. Warum besinnen! Dann fällt der Mut ins Wasser.

Garga: Sie sind ja geil danach, ich sehe Ihre Flanken zittern.

Shlink: Oder legen Sie das Küchenmesser weg, es macht Ihnen zu viele und blutige Arbeit, sagen Sie mir, ich soll mich unter die Hochbahn legen.

Garga: Vor Lust nach der Hochbahn.

Shlink: Sie halten das nicht aus!

Garga: Einem Leichnam ins Gesicht treten. Brrrr! (S.408f)<sup>710</sup>

Zwar testet Shlink in diesem Angebot Grenzen aus; das Bild korrespondiert jedoch mit einer grundsätzlichen Affinität der Figur zum Tod: "Man müßte den Geschmack des Todes auf die Zunge bringen, die Essenz" (S.424).<sup>711</sup>

Gerade seine emotionale Auslieferung wendet sich gegen Shlink - so Brecht in Entwürfen zu **Im Dickicht**:

"Er [...] hat versucht, durch Passivsein zu siegen. Durch Erleiden Macht zu bekommen. Aber er mußte es erst inszenieren. Vor es aufkommt, bringt er sich 'in Sicherheit'."<sup>712</sup>

Dieses Ausgeliefertsein ist in **Baal** weniger deutlich: Die emotionale Abhängigkeit Baals von Ekart wird vollends erst im Mord deutlich.

Die Charakterisierungen lassen Assoziationen mit Krankheit zu: Baal wird wahnsinnig; Shlink behauptet selbst, eine "Krankheit" zu haben, nämlich durch die Erfahrung von Marterungen eine unempfindliche Haut bekommen zu haben und nun andere zu "martern".<sup>713</sup> Ursprünglich hat Brecht eine deutlich krankhafte Charakterisierung Shlinks vorgeschwebt:

"Kampf zwischen dem Rothaarigen und dem Blatternarbigen ([...] leberkrank, Schlitzaugen, unbewegt, runde Brust)."<sup>714</sup>

Die Zeichnung der Figuren weist zudem frauenfeindliche Tendenzen auf. Nach erfolgter Benutzung zeigt Baal nur noch Verachtung: "Wenn du sie beschlafen hast, ist sie vielleicht ein Haufen Fleisch, der kein Gesicht mehr hat." (S.90) Der Verlust der Liebesfähigkeit für Frauen

<sup>710</sup> Vgl. auch "Ich könnte Ihnen die Wische ins Gesicht schlagen und ich habe solche Lust, vielleicht tue ich das, aber das befriedigt Sie ja" (S.395).

<sup>711</sup> Vgl. hierzu auch Notate Brechts: "(Shlink) kennt seine faulen Stellen nicht, will sie erfahren, sonst brauchte er Garga nicht: da nur, wo Tod möglich, Genußmöglichkeiten sind" (Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.122), "Er will den Geschmack des Todes ins Maul bringen. Da er alles weiß. Es ist zu leicht für ihn zu leben, er spürt sich nimmer" (ebd., S.128).

<sup>712</sup> Entwürfe in Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.130. Mit der "Sicherheit" ist Shlinks Selbstmord gemeint.

<sup>713</sup> Diese Äußerung findet sich erst in der nachträglich verfaßten Szene "Chinesisches Hotel" (in Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.107-109, S.108), die erstmals 1923 in einem Bühnentyposkript zur Berliner Aufführung vorgelegen hat - also wahrscheinlich dort gespielt worden ist (vgl. ebd., S.114, 121, 131).

<sup>714</sup> Notate in Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.134.



("Ich mag kein Weib mehr", S.125)<sup>715</sup> steht in Zusammenhang zu seiner Hinwendung zu einem Mann. Auch Shlink dienen Jane und Marie letztlich nur als Mittel im Kampf.<sup>716</sup>

Gegenüber Shlink und punktuell Baal sind Garga und Ekart positiver gezeichnet. Die Figur Ekart erhält zudem durch Brechts Bezeichnung als "Schmutzfink"<sup>717</sup> eine Faszination des Unästhetischen.

Die *Perspektive* für Baal und Shlink ist Wahnsinn bzw. Tod. Baal richtet andere Menschen zugrunde und zersetzt sich selbst daraufhin schrittweise bis zu einer Auflösung in der Natur, einem "Hinauskriechen" (S.137). Shlink gelingt die Vernichtung des anderen nicht, er zerbricht gerade daran, daß es Garga gelingt, sich von Shlink zu befreien, den Kampf abbricht und dadurch gewinnt<sup>718</sup> - Shlink begeht Selbstmord (S.432f), um sich den von Garga aufgehetzten Lynchern zu entziehen. Allerdings mischt sich auch in dessen Perspektive ein resignierter Unterton:

Garga: [...] Es war die beste Zeit. Das Chaos ist aufgebraucht, es entließ mich ungesegnet. Vielleicht tröstet mich die Arbeit [...] Ich fühle mich vereinsamt. (S.435)

Den Texten ist keine eindeutige Tendenz bezüglich Homosexualität zu entnehmen, es dürfte auch kaum in Brechts Interesse gelegen haben, hier eine dramatisierte Stellungnahme zu liefern. Schockiert werden gleichermaßen die sexualunterdrückende(-drückte) bürgerliche Gesellschaft als auch die schöngeistigen, ästhetisierenden Homoeroten in ihrem gesäuberten Selbstbild. Dementsprechend autonom, kompromißlos bis zur Zerstörung als letzter Konsequenz handeln die Figuren. Im Gegensatz zu herkömmlichen vorsichtig-reinigenden Darstellungsweisen offenbaren die Gefühle hier eine Radikalität. Zudem leugnet Brecht nicht wie Zech die homosexuellen Komponenten in irgendeiner Weise. Allerdings stehen neben dieser provokanten Darstellungsweise durchaus von Klischees nicht ganz freie Charakterisierungen der Figuren.

Die Ambivalenz wird zudem durch die Unklarheit verstärkt, inwieweit bei der Übernahme gängiger negativer Assoziationen lediglich eine Schockierung des guten Geschmacks oder nicht auch eigene Aversionen Brechts einfließen, zumal sein privates Verhalten<sup>719</sup> dieses

---

<sup>715</sup> Baal selbst deutet ein Bedauern des Verlustes an: Auf die Bemerkung des Bettlers "Eine virgo dolorosa" äußert er "Das war früher, Ekart. Ja. Das war auch schön" (S.123).

<sup>716</sup> Ein Notat Brechts: "Die Frau zum Werkzeug machend, indem er [Shlink] sich zu ihrem Werkzeug machen läßt" (Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.131).

<sup>717</sup> Tagebucheintragung vom 1.9.20. In Brecht: Journale 1, S.151. Vgl auch die Beschreibung Ekarts in der ersten Fassung: "[Ein] dürre[r], ausgezehrt[r] Geselle in schäbigen Kleidern" (Brecht: Baal [1918], S.29).

<sup>718</sup> Notiz im Frühjahr 1922: "In dem letzten, mit äußerster Hingabe geführten Gefecht gewinnt George Garga den realen Boden wieder, er bricht den Kampf ab, der des Mannes Shlink letzte Sensation war" (Brecht: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, S.136f).

<sup>719</sup> Brecht widmet den Erstdruck von **Baal** Georg Pflanzelt (Orge), von dem er an anderer Stelle behauptet, daß er ihn "liebe" - im Gegensatz zu einer Frau, mit der er ein Verhältnis hat (vgl. Brecht: Tagebucheintragung vom 21.-26.6.1920. In Brecht: Journale 1, S.122) und

diffuse Bild ebenso bestärkt wie etwa ein "entstellendes Grinsen", das ihn bei der Entdeckung "schwuler" Komponenten im Werk eines gewissen prominenten Lyrikers befällt.<sup>720</sup> Auch in Brechts übrigen frühen Werken, die Homosexualität thematisieren, ist schwerlich eine eindeutige Tendenz auszumachen.<sup>721</sup>

Der provokante Gestus von **Baal** hat Publikationsschwierigkeiten zur Folge: eine geplante Veröffentlichung 1920 im Georg Müller Verlag München kommt nicht zustande, da die im Verlag erschienenen klassischen erotischen Schriften einer Beschlagnahme durch die Zensur zum Opfer gefallen sind und mit Sicherheit mit einer ähnlichen Maßnahme gegen Brechts Stück gerechnet wird.<sup>722</sup> Nachdem sich der Lektor des Verlages, Hermann Kasack, für das Stück eingesetzt hat, wird **Baal** 1922 schließlich bei Kiepenheuer publiziert.<sup>723</sup>

**Dickicht** - obwohl Brecht bereits 1922 unter anderem für dieses Stück von Jhering den Kleistpreis erhält - wird erst 1927 durch den Propyläen-Verlag gedruckt, was allerdings weniger

mit dem wie mit anderen sich erotisch gefärbte Erlebnisse aus den Tagebüchern herauslesen lassen (vgl. Tagebucheintragen vom 24.9.20 und 28.2.21. In Brecht: Journale 1, S.171, 179). Über seine Unternehmungen mit Caspar Neher, den er in Briefen auch öfters als "Geliebten" anspricht (vgl. Brecht: Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, z.B. S.54, 73) berichtet er: "Es ist besser mit einem Freund als mit einem Mädchen" (Tagebucheintragung vom 16.7.20. In Brecht: Journale 1, S.129). Daneben stehen abfällige Äußerungen über Neher, etwa wenn er ihn als "Arschficker" und "urninghaft" bezeichnet (Tagebucheintragen vom 18.8.20 und 5.9.20. In Brecht: Journale 1, S.135, 157). Zu Nehers Homosexualität vgl. Rosteck, Jens: Zwei auf einer Insel. Lotte Lenya und Kurt Weill. Berlin: Ullstein Propyläen 1999, S.138f; vgl. auch Hayman, S. 72f, 104.

<sup>720</sup> Nämlich Rilke: "In einigen seiner Gedichte kommt Gott vor. Ich richte Ihre Aufmerksamkeit darauf, daß Rilkes Ausdruck, wenn er sich mit Gott befaßt, absolut schwul ist. Niemand, dem dies je auffiel, kann je wieder eine Zeile dieser Verse ohne ein entstellendes Grinsen lesen." (Brecht, Bertolt: Rilke. In ders.: Schriften 1, S.158).

<sup>721</sup> Etwa in "Gesang von mir. 16. Psalm": "Ich habe ein Verhältnis mit dem Himmel, ich nenne ihn Azorl, herrlich, violett, er liebt mich. Es ist Männerliebe" (Brecht: Gedichte 1, S.28), zu "Ballade von der Freundschaft" s.o. Eine ähnlich ambivalente Darstellung, verbunden mit Merkmalen äußerlicher Häßlichkeit und gleichzeitiger Faszination in einem anarchischen Raum findet sich auch in der Erzählung **Bargan läßt es sein** (1919-21), die den schrittweisen "Niedergang" des Piratenkapitäns Bargan im Zuge seiner homosexuellen, abhängigen Beziehung zu dem klumpfüßigen Croze behandelt und in einem gemeinsamen Aufbruch in die Ungewissheit der Meere endet (Brecht, Bertolt: Bargan läßt es sein. Eine Flibustiergeschichte. In ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden (=werkausgabe edition suhrkamp). Band 11: Prosa 1. Geschichten. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967 (S.20-36); vgl. auch Bueno, S.49-124.

In eine ähnliche Richtung deutet ein anderes unausgeführtes Stückvorhaben aus der Zeit, **Manuel Wasseschleiche**, in dem der Titelheld neben anderen wahllosen sexuellen Verhältnissen auch mit "einem Landstreicher ertappt" werden sollte (Vgl. Brecht: Journale 1. Anmerkungen, S.583f).

Eine ambivalente Haltung klingt auch in einer allgemeinen Äußerung Brechts an: "Ich habe die Liebe zu den Untergehenden und die Lust an ihrem Untergang." Autobiographische Notizen, um 1920. In Brecht: Journale 1, S.116.

<sup>722</sup> Vgl. Brecht: Baal. Der böse Baal der asoziale, S.123.

<sup>723</sup> Vgl. Brecht: Journale 1. Anmerkungen, S.574. Vorausgegangen sind neben einer zunächst erfolgten Ablehnung durch Kiepenheuer erfolglose Verhandlungen mit dem Wende-Verlag und dem Verlag Paul Cassirer, vgl. Tagebucheintragen vom 12.4.21, 1.-3.6.21, 3.10.21, 2.12.21. In Brecht: Journale 1, S.200, 228, 248, 262.

auf den Inhalt als auf das doppelte Spiel, das der Autor mit diversen Vertragspartnern spielt, zurückzuführen ist.<sup>724</sup>

Eine Aufführung von **Baal** verzögert sich durch Skrupel seitens der Theaterdirektoren. Durch den Generaldirektor der Bayerischen Staatstheater, Viktor Schwanneke, und den Schauspieldirektor Albert Steinrück, beide von der Räteregierung eingesetzt, wird das Stück zunächst angenommen.<sup>725</sup> Carl Zeiß, Schwannekes Nachfolger von der Spielzeit 1920/21 an, zieht das Vorhaben jedoch zurück, wie Brecht bemerkt, "weil er Skandal fürchtet."<sup>726</sup> Für Kiel wird **Baal** zwar von dem damaligen Dramaturgen Carl Zuckmayer angenommen, aufgrund überzogener Geldforderungen Brechts zerschlägt sich das Projekt jedoch.<sup>727</sup> Die Uraufführung von **Baal** findet schließlich am 8.12.1923 im Alten Theater Leipzig unter der Regie des Direktors Alwin Kronacher statt.<sup>728</sup> Die Aufführung ist umstritten, tosender Beifall mischt sich mit totaler Ablehnung.<sup>729</sup> Schließlich wird vom Leipziger Abgeordnetenhaus die Absetzung angeordnet.<sup>730</sup>

Ebenfalls 1923 (am 9.Mai) wird **Dickicht** uraufgeführt: Unter der Regie von Erich Engel in den Dekorationen von Brechts Mitarbeiter und Jugendfreund Caspar Neher im Residenztheater München mit Otto Wernicke als Shlink und Erich Faber als Garga. Die Produktion hält sich allerdings nur kurz und wird nach sechs Aufführungen abgesetzt,<sup>731</sup> nachdem es bei der dritten Vorstellung Gasbomben gehagelt hat.<sup>732</sup> Die Ablehnung des Publikums bei der Uraufführung scheint einem Bericht zufolge vor allem auf das befremdliche Verhältnis der beiden

---

<sup>724</sup> Am 23.12.1921 schließt er mit dem Berliner Verleger Erich Reiß für **Im Dickicht** ab (Tagebucheintragung vom 23.12.21. In Brecht: Journale 1, S.267), spielt dann jedoch ein doppeltes Spiel sowohl mit Kiepenheuer als auch dem Dreimasken-Verlag, denen er das Stück ebenfalls anbietet, um die Preise in die Höhe zu treiben (vgl. Tagebucheintragung vom 7.1.1922. In Brecht: Journale 1, S.269).

<sup>725</sup> Vgl. Brecht: Journale 1. Anmerkungen, S.525.

<sup>726</sup> Tagebucheintragung vom 16.6.20. In Brecht: Journale 1, S.121. Brecht merkt an "Aber er könnte eine geschlossene Vorstellung veranstalten!" (ebd.). Was im übrigen dafür spricht, daß sich die Verhältnisse 1918 nicht so stark geändert haben (auch vor 1918 waren geschlossene Vorstellungen erlaubt).

<sup>727</sup> Vgl. Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir, S.380.

<sup>728</sup> Die Titelfigur spielt Lothar Körner, den Eckart Hans Zeise-Gött. 1921/22 hat Brecht Notizen zu einer Bühneneinrichtung gemacht, die einige Stellen streicht und die Handlung auf den Baal-Eckart-Konflikt konzentriert (gestrichen ist in diesem Zusammenhang lediglich die Vergewaltigung von Eckarts Geliebter durch Baal: "Haselsträucher"), vgl. Brecht: Baal. Der böse Baal der asoziale, S.99f. Inwieweit diese Einrichtung der Uraufführung zugrunde liegt, ist natürlich fraglich. Zumindest die in diesem Entwurf gestrichene Szene mit den zwei Schwestern ("Baals Dachkammer 2") ist in Leipzig gespielt worden (vgl. Kerr: Mit Schleuder und Harfe, S.304).

<sup>729</sup> Vgl. die Notiz Herbert Jherings (Berliner Börsen Courier, 9.12.23), in ders.: Von Reinhardt bis Brecht. Band 1, S.356.

<sup>730</sup> Vgl. Brecht: Baal. Der böse Baal der asoziale, S.184f. Noch 1963 wird das Stück erst ab 17 Jahre freigegeben trotz Eliminierungen von "Passagen, die auch heute noch Anstoß erregen könnten" (ebd., 218).

<sup>731</sup> Vgl. Brecht: Stücke 1. Kommentar, S.597.

<sup>732</sup> Vgl. die Schilderung Thomas Manns in einem Bericht an "The Dial", New York (Mann, Thomas: [Briefe aus Deutschland. Dritter Brief]. In ders.: Gesammelte Werke in 13 Bänden. Band 13: Nachträge. Frankfurt/M.: Fischer 1974, S.290).

Hauptfiguren zu zielen.<sup>733</sup> Ebenfalls in der Inszenierung Engels findet die Berliner Erstaufführung statt: Am 29.10.1924 im Deutschen Theater Berlin. Fritz Kortner spielt den Shlink, Walter Franck den Garga. Die Produktion bringt es auf ganze fünf Vorstellungen.<sup>734</sup>

Eine ausgesprochen widersprüchliche Aufnahme erfahren die Stücke durch die Kritik. Über **Baal** ereifert sich der Rezensent des "Dresdner Anzeigers": "Man hat [...] den Eindruck des gewollt Abstoßenden."<sup>735</sup> Aus Brechts Behandlung des Themas Männerliebe folgert allerdings eine diesbezügliche Offentheit in der Theaterkritik: Georg Jacob Wolf, im übrigen **Dickicht** als "großen Schutthaufen" bezeichnend, erkennt als einen der Aspekte "die Stellungnahme zum homosexuellen Problem."<sup>736</sup>

Kerr, sonst ja sehr aufgeschlossen für das Thema, konstatiert freilich anderes, interpretiert das Stück als Wiederholung veralteter Auffassungen von der Verkommenheit der Homosexualität, wobei hier allerdings auch seine ganz spezielle grundsätzliche Ablehnung Brechts zu berücksichtigen ist:

"Der Chinamann [...] liebt zugleich den Bruder. [...] Alle verkommen selbstverständlich. Das bekannte 'Bild eines Untergangs' soll halt erreicht werden. Es ist ein Wust aus Tertia."<sup>737</sup>

In der weitgehend differenzierten Kritik von Kurt Pinthus über **Dickicht** wird die aufrüttelnde Gestaltung der Männerbeziehung hervorgehoben:

"Dies [...] berührte [...] am heftigsten. Es erstet da hauptsächlich das Problem der Haßliebe: eigentlich ist, was die beiden Todfeinde bindet, nicht Kampf um Haß, sondern Liebe, die wilder und vernichtender ist, als Liebe zwischen den beiden Geschlechtern."<sup>738</sup>

Alleine die Darstellung von Homosexualität wird als Auflösung der gesellschaftlichen Stigmatisierung begriffen. So bemerkt Monty Jacobs über **Dickicht**: "Hier aber wird das Problem [der Männerliebe] zur Gestalt, und damit gewinnt es Bürgerrecht auf der Szene." Begründung hierfür ist die in seinen Augen positive Charakterisierung Shlinks: "der Malaie ist der einzige von all diesen Brüchigen [...], der ein Menschentum einsetzt." Brecht wird in Jacobs

<sup>733</sup> "Bis zur Pause ging alles einigermaßen gut [...]. Dann aber [...], während der Kampf Shlink-Garga immer brutalere Formen annahm, ertönten vereinzelte Pfiffe, die schließlich in ein fast ununterbrochenes Konzert ausarteten. [...] Nach dem Fallen des Vorhangs gab es einen in diesem Theater wohl noch nie erlebten Skandal" (Münsterer, S.183f).

<sup>734</sup> Vgl. Brecht: Stücke 1. Kommentar, S.598.

<sup>735</sup> Zitiert nach Fetting, Hugo (Hrsg.): Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. Band 2: 1919-1933. Leipzig: Reclam 1987. Band 2, S.254. Dies mag durchaus in Brechts Intention gelegen haben, vgl. oben. Der "Völkische Beobachter" indigniert sich über die "Aftermuse", die **Dickicht** auszeichne (Josef Stolzing, Völkischer Beobachter (Münchener Ausgabe), 12.5.1923. Zitiert nach Wyss, Monika: Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren. Eine Dokumentation. Mit einführenden und verbindenden Texten von Helmut Kindler. München: Kindler 1977, S.20).

<sup>736</sup> Georg Jacob Wolf in Münchner Zeitung, 11.5.1923. Zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.449. Ebenso beschreibt Hans Natonek den "gleichgeschlechtlichen Buhlen" (Hans Natonek, Neue Leipziger Zeitung, 10.12.1923, in Fetting. Band 2, S.174).

<sup>737</sup> Kerr: Mit Schleuder und Harfe, S.269.

<sup>738</sup> Kurt Pinthus, 8-Uhr-Abendblatt, 30.10.1924, zitiert nach Fetting. Band 2, S.199.

Augen zum typischen Autor des Themas: "Männerliebe darf in einem Brechtschen Drama offenbar so wenig wie der Branntwein fehlen."<sup>739</sup>

Auch der Rezensent des "Eigenen" zeigt sich angetan von dem Stück ("Gewinn" und "Bereicherung"), erliegt allerdings dem Mißverständnis, Shlink als homosexuellen Märtyrer aufzufassen:

"Eine Kraft [...] gibt [...] das überzeitliche Profil eines im Gefühl gekreuzigten Asiaten. [...] Garga [...] umgibt Shling [sic], der Malaie, mit der bis zu sklavischer Unterwürfigkeit, fanatischem Masochismus [...] und erlöschender Aufopferung gesteigerten Liebe seiner Artung [...]. Dieser Shling ist eine einmalige Erscheinung. Rührender Mensch in der auf letzten Südpolzonen eiserstarrten Glut seines verstoßenen Gefühls. Leidender Mensch in den verstümmelten Perversionen seiner grenzenlosen Liebe. Siegender Mensch in der klaren Verzückung des Todes."<sup>740</sup>

Dahingegen nimmt die "Literatur" den ganzen "Vorfall" nicht ernst, tut **Baal** als "literarisch bedeutungslos" ab, nicht ohne gerade die Sympathie zu betonen, die dem Kraftprotz entgegengebracht werden kann:

"Wer ist Baal? [...] Sexualathlet ohne Ansehen [...] des Geschlechts, [...] daneben und vor allem ein schamloser Wortschweinigel - kurz ein sympathischer Mitbürger, gezeugt aus verspäteten Pubertätsgelüsten [...]."<sup>741</sup>

### 3.3.9 EITEL AUF DIE EKELHEIT *Die Geburt der Jugend • Vaternord • Recht auf Jugend • sturmpatrull (Bronnen)*

Arnolt Bronnens frühe expressionistische Stücke **Die Geburt der Jugend** (1914, Überarbeitung 1919) und **Vaternord** (1915, Überarbeitung 1919/20)<sup>742</sup> spiegeln eine Phase revoltierender Jugend unter dem "Primat von Gefühl und Leidenschaft", in der der Autor eine "Herrschaft der Instinkte" zur Erlangung einer "Autonomie der Jugend" predigt.<sup>743</sup>

<sup>739</sup> Monty Jacobs in Vossische Zeitung, Berlin, 30.10.1924. Zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.566.

<sup>740</sup> Ernst Reissig in Der Eigene. 10.Jg. (1925), S.370f. Eben dieses sieht der Rezensent genial durch Fritz Kortner verkörpert: "Kortner [trug] in ungeahnter innerer Reife und Sammlung das schleichende Geheimnis seines Malaien auf dem Golgathagang des geächteten Gefühls zu einem stillen, großen Triumph genialen Darstellungsvermögens." Reissig steht mit dieser Auffassung nicht allein, auch Franz Servaes beschreibt das "Zwitterwesen" Shlink als "Märtyrer", der "ein Herz voll Liebe offenbart" (Franz Servaes, Berliner Lokal-Anzeiger, 30.10.1924, zitiert nach Fetting. Band 2, S.203).

<sup>741</sup> Georg Witkowski in Die Literatur. Jg.26 (1923/24), S.238f.

<sup>742</sup> Bronnen, Arnolt: Die Geburt der Jugend. Berlin: Fischer 1922; Bronnen, Arnolt: Vaternord. Schauspiel in den Fassungen von 1915 und 1922. Herausgegeben von Franz Peschke unter Mitarbeit von Isabell Riederer. München: edition text + kritik 1985. Die Endfassung (Erstveröffentlichung 1920 im S.Fischer-Verlag, gleichzeitig 1922 Uraufführungsfassung) weist bezüglich der homoerotischen Passagen nur geringfügige Unterschiede zu der etwas provokanteren Frühfassung auf. Entsprechende Abweichungen sind in den Anmerkungen angegeben.

<sup>743</sup> Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.20, 22. Bronnens Intention ist ein Zusammenhang zwischen beiden Stücken: "Das Stück entstand 1914, ein Jahr vor dem 'Vaternord', mit dem es eine Einheit bildet" (Bronnen: Geburt, Innenumschlag).

Beide Werke handeln von einer Revolte der Jugend gegen Eltern bzw. Lehrer als Vertretern der Reaktion. In **Geburt** richtet sich der Protest sowohl gegen das Schulsystem als auch die Eltern, die schließlich gewalttätig überwunden werden; die Jugend feiert daraufhin in einer surrealistischen "Inkarnation" ihre Befreiung. In **Vatermord** entledigt sich der jugendliche Protagonist durch das titelgebende Delikt der ihn belastenden kleinbürgerlichen Enge und bricht mit den Worten "Ich blühe" in eine ungewisse Zukunft auf.

Die Hauptfigur in **Geburt**, Karl, hat homosexuelle Züge, wodurch dieser Komponente im Stückkontext eine relativ große Gewichtung zukommt. Ihn verbindet eine Haßliebe zu seinem Lehrer Bruck, der seine Gefühle jedoch nicht erwidert. Neben dieser zentralen Konstellation sind in einer Nebenepisode Karls erotische Verhältnisse zu seinem Mitschüler Ulrich und dessen Schwester Inne dargestellt.

In **Vatermord** kommt der Thematik eine geringere Gewichtung zu. Zu Beginn des Stücks ist in einem Handlungsstrang das erotisch gefärbte Verhältnis zwischen der jugendlichen Hauptfigur Walter und seinem Schulfreund Edmund gestaltet, das von Walter schließlich abgebrochen wird. Bronnen hat der Szene keine große Bedeutung beigemessen und Überlegungen angestellt, sie zu streichen.<sup>744</sup>

Allgemein betrachtet Bronnen Sexualität als dominierenden Motor, als wesentlich nimmt er an: "die Sexualität und ihre Konsequenz: Unmöglichkeit der Liebe. Sexualität ist das Sturmzeichen der geistigen Krisen."<sup>745</sup> Eine ausgesprochen ambivalente Einstellung, die zudem von eigenen Konflikten zeugt:<sup>746</sup> Sexualität wird hier gleichsam als unentrinnbar und der Idee von Liebe entgegenstehend verstanden. Einen ähnlich gespaltenen Eindruck von eruptiver, dabei vorwiegend liebloser (Homo-)Sexualität vermitteln die beiden Stücke. Provokantes Potential enthalten die Werke vor allem bezüglich der unverblühten *verbalen* Gestaltung, mit der das Thema dem Publikum serviert wird: Die Emotionen sind nicht nur unmißverständlich, sondern auch in ihrer sexuellen Komponente ausgedrückt: In **Vatermord** werden Edmunds Liebeswerbungen im Verlauf der Szene immer konkreter: "ich [hab] dich so gern" (S.31), "So laß mich doch bei dir sein wenn ich das so nett finde" (S.33), "Du bist so

<sup>744</sup> Handschriftliche Anmerkungen im Originalmanuskript von 1915: "Anmerkung fürs Konzept: [...] Edmund vermutlich *unnötig*. [...] für eine [unleserlich] die Szene mit Edmund - gestrichen" (Bronnen: *Vatermord*, S.4f).

<sup>745</sup> Stellungnahme Bronnens "Autors Meinung" im Programmheft der Berliner Aufführung 1928 der **Katalaunischen Schlacht**, zitiert nach Bronnen, Arnolt: *Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung* herausgegeben von Friedbert Aspetsberger. Band 2. Klagenfurt: Ritter [1989]. Kommentar, S.291.

<sup>746</sup> Ohne auf diesen Punkt näher einzugehen, sei zumindest auf Bronnens masochistisch gefärbte Schwärmerei für Brecht hingewiesen (vgl. Bronnen, Arnolt: *Tage mit Bertolt Brecht*, S.14, 21f, 29, 63, 162).

Zum biographischen Hintergrund von Bronnens eigenen homosexuellen Phantasien bezüglich seines Verhältnisses zu seinen Nachhilfeschülern: "stärker [...] empfand ich die Spannung zwischen Erzieher und Zögling, und ich mißbrauchte sie. Wo immer das Objekt mich reizte - und es waren meistens die hübscheren Knäblein [...], wurde ich vom Pädagogen zum Päderasten, und die Eltern setzten mich bald an die Luft" (Bronnen: Arnolt *Bronnen gibt zu* Protokoll, S.8)

schön" (S.37) bis hin zur endgültigen Liebeserklärung: "Na gewiß ich lieb dich doch so nicht wahr" (S.43). Darüberhinaus sind Edmunds Annäherungsversuche sexuell gefärbt: "Du du ich muß dich immer anfassen" (S.37); auch einzelne Körperteile, die Edmund erregen, sind benannt: "Und dein Bauch und solche Lippen und solche Hände" (S.37); diese Äußerungen kulminieren in Edmunds Aufforderung, Karl solle sich "ausziehen" (S.41).<sup>747</sup> In **Geburt** werden Karls Gefühle für Bruck erst am Ende des Stücks in Form eines Liebesgeständnisses unmißverständlich: "Ich werde Sie immer lieben" (S.42); darüber hinausgehend ist eine Sexualisierung darin ausgedrückt, daß Karl Bruck auffordert, ihn zu küssen (S.39).

Wie die sprachliche, enthält auch die *visuelle Ebene* deutliche Züge. Nachdem Karl von seinen Mitschülern bespuckt worden ist, geht Ulrich auf ihn zu:

(Ulrich [...] nimmt ein Glas Wasser und sein Sacktuch und wischt ihn rein. Dann küßt er ihn. Ein Schauer läuft durch beide. Die Klasse steht schwer atmend da und starrt sie an)

Karl: Du

Ulrich: Sie haben dich angespuckt [...] Niemand hat dich lieb. Ich mach dich rein. Ich kann nicht dran denken (S.14)

Diese Komponente ist in **Vatermord** in Form von Umarmungen und Händehalten (S.35) zahmer gestaltet, die Deutlichkeit des sexuellen Begehrens ergibt sich hier stärker auf der verbalen Ebene.<sup>748</sup>

In **Geburt** dominiert das *Verhältnis* zwischen Bruck und Karl; der Kampf der beiden schwankt zwischen einer Revolte gegen die Autorität des Lehrers und einer Werbung um dessen Liebe und erhält so den Charakter einer unerwiderten Haßliebe.<sup>749</sup> Karl machen seine Gefühle kampfunfähig, da er emotional abhängig von Bruck ist: "Ich bin wehrlos vor Ihnen. Ich weiß nicht was geschehn wird" (S.33). Im entscheidenden Moment, als Karl den Lehrer ermorden will, verhindert seine Verliebtheit die Ausführung der Tat:

Karl (tonlos): Aber zuerst muß der Bruck niedergeschlagen werden [...]

(Karl ist lautlos hinter Bruck her und steht neben ihm [...]. Karl packt ihn am Hals und würgt ihn. Bruck blickt ihn an sich wehrend. Dann werden Karls Hände schwach fallen herunter sie sehn sich an)

Karl: Küß mich (S.39)

Durch diese emotionale Abhängigkeit hat Bruck Karl in der Hand. Karl hat ihm einen Liebesbrief geschrieben, was dieser dazu ausnutzt, ihn vor der Klasse zu denunzieren und Strafarbeiten zu verhängen (vgl. S.9f). In einer späteren Auseinandersetzung wird der Versuch Brucks, Karl zu verletzen, vollends deutlich:

<sup>747</sup> Hier geht die Frühfassung noch weiter: Edmund: heut wirst du auch sterben, hier, ganz nackt. [...] So einen kleinen süßen hast du! Alsob er noch gar nicht in Gebrauch gewesen wäre. (S.36).

<sup>748</sup> Auch hier geht die Frühfassung weiter: Edmund "setzt ihn ins Bett, ist über ihm" (S.34).

<sup>749</sup> Zum biographischen Hintergrund der Haßliebe gegen Lehrer und Klassenkameraden vgl. Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.14.

Karl: Warum wollen Sie uns nicht verstehen  
 Bruck: Ich verstehe die andern.[...] Die andern hab ich lieb. Sie sind ein Hetzer  
 [...] Angebotene Liebe ist schamloser als enthüllte  
 [...] Was wollen Sie hier Sie kommen gar nicht in Betracht  
 Karl: Niemand liebt mich (S.32)

Allerdings ist trotz des Nicht-Zustandekommens der erotischen Annäherung eine gegenseitige Spannung angedeutet, Emotionen für den anderen sind latent auch bei Bruck vorhanden. Karls Aufforderung, ihn zu küssen, berührt augenscheinlich seine Gefühle:

Dann wenden sich beide wieder nach vorn stehen nebeneinander mit ganz hoffnungslosen Augen und einem Mund der alles weiß. (S.39f)<sup>750</sup>

Ausnahmsweise ist in diesem Stück der zurückgewiesene Verliebte der jüngere der beiden Männer.

Das kämpferische Verhältnis hat einen Kontrapunkt in der Freundschaft zwischen Karl und Ulrich. Über den Kuß hinaus besteht eine emotionale Bindung zwischen beiden (vgl. S.19), die sich deutlicher bei Ulrich zeigt, der sich in seinen Äußerungen wiederholt auf Karl bezieht (S.20f), wohingegen Karl primär auf Bruck fixiert bleibt.

Daneben ist angedeutet, daß Liebe zwischen Männern stark machen könnte, wenn Skrupel überwunden würden. Nach einem Streit geht Karl auf seine Mitschüler zu:

Karl (reicht ihm [Euler] die Hand): Haben wir uns lieb  
 Ulrich (nimmt die Hand): Schau mich nicht an  
 Karl (hält Euler die Hand hin): Küssen wir uns nicht  
 Euler (nimmt die Hand): Seit wann bist du schamhaft  
 Karl: Ich werd doch nackt (S.8)

Die Episode zwischen Edmund und Walter in **Vatermord** stellt eine Art Zusammenfassung der beiden Konstellationen in **Geburt** dar. Zwar ist im Grunde Edmund der zurückgewiesene Liebhaber - er hat stärkeres Interesse an Walter als umgekehrt - unmißverständlich ist jedoch eine erotische Beziehung der beiden vorhanden,<sup>751</sup> die auch Walter forciert:

Edmund: (Schaut ihn an nimmt seine Sachen schaut ihn nochmals an geht)  
 Walter: (Wird immer röter rennt zu ihm schlingt die Arme um ihn dreht ihn etwas lachend um) Dahin sollst du gehn hh du (S.35)

Walters Ablehnungen sind anfangs noch undeutlich, werden nach dem Auftritt seiner Mutter bereits krasser.<sup>752</sup> Edmund fühlt sich jedoch erst recht ermuntert:

Walter: Laß mich laß mich hast du noch nicht genug / Ich beiß dich ganz einfach  
 Edmund: Wirklich aber wirklich  
 [...] Geh du ausziehn (S.41)

Später nehmen Walters Abweisungen zunehmend unmißverständlichem Charakter an:

<sup>750</sup> Die Konstellation gegenseitiger Spannung findet sich bereits am Ende des zweiten Bildes: "Karl und Bruck messen sich gierig" (S.31, vgl. auch S.32).

<sup>751</sup> Auch dieses kommt in der Frühfassung deutlicher heraus, wo Edmund augenscheinlich mit dem "kleinen süßen" Walters vertraut ist (S.36).

<sup>752</sup> Wahrscheinlich, weil er sich dadurch an die eigentliche Begierde, die nach seiner Mutter, erinnert fühlt.



Walter: Ich sag dir gar nichts mehr [...] du willst ich soll mich selbst betrügen aber ich tus nicht [...] verführ mich nicht und mach nichts mit mir ich dulds nicht [...] (S.47)

Walters Zurückweichen vor Edmund ist durch Angst und verinnerlichte Ekelgefühle geprägt, worin sich überdies autobiographische Züge des Autors spiegeln:<sup>753</sup>

Walter: Und was für ein Schwein du bist / Jetzt muß ich heut immer dran denken und morgen auch / [...] Da bist du schuld (S.39)<sup>754</sup>

Die *Charakterisierung* Karls in **Geburt** erscheint ambivalent, gerade seine homosexuellen Tendenzen betreffend: Die Schwächung durch die Gefühle für Bruck äußert sich u.a. in der Leugnung, den Liebesbrief geschrieben zu haben (S.9, S.38), die offensichtlich aus Angst vor einer Bloßstellung erfolgt ist:

Karl: Warum haben Sie mich blamiert  
[...] Sie [machen] mich nackt vor der ganzen Klasse (S.32f)

In einer Selbstbeschreibung Karls wird gegensätzlich zur elitarisierenden literarischen Tradition die landläufige Vorstellung, Homosexuelle seien ekelerregend, sowie die Vorurteile eines beschleunigten Alterungsprozesses, der Krankhaftigkeit und widerlichen Geilheit als Provokation durch Übersteigerung ausgesprochen:

Karl: Ich bin ganz ausgebrannt [...] ganz greisenhaft. Mein Gesicht schmutzig von Tränen verpickt. Die Augen rot und dreckig die Wangen zerfressen von Schmutz und gefurcht von heimlicher Lust  
Die ekligen Hände klatschen auf den weißen Bauch der von Gier gebläht ist  
Ich fauler stinkiger Dreck! Meine Blicke zittern vor Geilheit. [...]  
Dreck fließt unersättlich entsetzlich spritzt aus ersäuft mich zerrt mich hinab (S.13)

Diese Passage endet in einer provokanten Verteidigung dieser "Gier", die die Intention einer Demontage gerade dieser Vorurteile nahelegt:

Karl: Aber ich bin eitel auf meine Ekelheit ich protze kein anderer ist so schmutzig wie ich  
[...] schaut wie zertreten ich bin  
Mein schales Hirn meine schmale Geilheit meine schmatzenden Schenkel reiße ich auf  
!! Ja ich onaniere (S.13)

Diese Rechtfertigung seiner "Ekelheit" steht im Kontext einer Beschimpfung durch seine Mitschüler: Bereits zuvor wird Karl aufgrund der Denunziation durch Bruck von einem seiner Mitschüler beschimpft: "Gestank ist deine Liebe" (S.12); danach schließlich findet eine offenkundige Schmähung statt:

(Einer geht zu ihm spuckt ihm ins Gesicht. Die andern kommen auch hin und spucken ihm ins Gesicht. Es sieht elend und eklig aus.) (S.14)

<sup>753</sup> Bronnen schildert homosexuelle Begegnungen, die in ihm im Nachhinein ähnliches ausgelöst haben: "Nach solchen Zusammenkünften ergriff mich jedesmal eine kaum zu ertragende Scham, das Gefühl einer Beschmutzung, das nicht und nie mehr tilgbar war" (Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.71).

<sup>754</sup> Hier legt die Frühfassung eine stärkere emotionale Verstrickung Walters in homosexuelle Gefühle nahe: "immer wird es mich so reizen und gar nichts tun werd ich können. da bist du Schuld" (S.38).

Die Vermutung liegt nahe, dies in Zusammenhang mit der Offenlegung von Karls Homosexualität zu sehen, da er erst in dem Moment, als seine Gefühle offenbar werden, verachtet wird - wofür auch die Verwendung der Nacktheits-Terminologie<sup>755</sup> spricht:

Karl: Ich hab mich versteckt. Sie haben mir die Kleider heruntergezerrt. Ich war nackt. Sie haben mich angespuckt. (S.14)

Karl leistet jedoch Widerstand, wird handgreiflich; auf die Provokation Eulers "Will sich der wieder ansucken lassen" reagiert Karl, indem er ihm "ins Gesicht [haut]", daß er blutet. Der Erfolg dieser Aktion ist immerhin, die Achtung bei seinen Mitschülern wieder herzustellen (vgl. S.24f).

Dahingegen vermittelt Edmund in **Vatermord** ein konventionelleres Bild. Von Bedeutung ist etwa, daß er das homoerotische Verhältnis nur in heterosexuellen Denkschemata empfinden kann: "Du bist wie ein Mädels" (S.10).<sup>756</sup> Edmund, Sohn aus gutem Hause und in Kaffeehäusern pseudoanarchistische Parolen schwingend (S.29), erscheint als taktierender Verführer seines sozial weniger bemittelten Klassenkameraden. Als Mittel setzt er den Exotismus einer anderen "Welt" ein, damit gleichzeitig sein Außenseitertum ausdrückend:

Edmund: [...] Ich glaub nämlich du weißt gar nicht daß es eine Welt gibt / So eine Welt nämlich wie die da wo ich darin bin nicht wahr / Und dich jetzt pack und festhalt wenn ich will / Eigentlich alles mit dir tun kann / Aber ich will dich ja nur verderben ich bin nämlich pervers mußst du wissen / Und nur verderben will ich dich (S.41)<sup>757</sup>

Seine Verführungsversuche werden aggressiv; teilweise durch die zunehmenden Ablehnungen Walters forciert, spricht er davon, Walter "verderben" und "schänden" zu wollen, ihn "sterben" zu lassen (S.37).<sup>758</sup> Damit korrespondieren eigene leicht masochistische Neigungen, wenn er sich an der Vorstellung aufgeilt, von Walter gebissen zu werden (S.41).

Aus Edmunds Selbstbezeichnung als "pervers" ist allerdings ebenso wie aus der Karls in **Geburt** keine eindeutige Wertung zu schließen. Allerdings wird er von Walter als unsinnlich empfunden, ganz im Gegensatz zur eigenen Person.<sup>759</sup> Dessen Emotionen gegenüber dem eigenen Körper schwanken zwischen Narzißmus, Selbsthaß, Leiden an der Einengung und Vorwürfen gegenüber Edmund:

<sup>755</sup> Das Wort "nackt" wird deutlich bezogen auf die Denunzierung in Karls Auseinandersetzung mit Bruck wiederholt aufgenommen (S.32f) und zudem in einer anderen Szene zwischen seinen Mitschülern auf einen Kuß zwischen Männern bezogen (S.8, oben zitiert), insofern ist es in diesem Werk als Synonym für Homosexualität zu deuten. Vgl. auch die Nacktheits-Terminologie in der Frühfassung von **Vatermord** (S.36).

<sup>756</sup> Walter wehrt sich auch gegen Edmund mit der Bemerkung: "Ich weiß schon was du willst wie ich sein soll [...] soll mir denken daß ich eine Jung-Jungfrau bin" (S.41).

<sup>757</sup> Vgl. auch: Edmund: Menschenliebe mein Lieber ist süßer und billiger (S.43). Hier nimmt die Verführung einen zunehmend profanen Charakter an.

<sup>758</sup> Es ist jedoch unklar, ob hieraus eine Negativwertung zu interpretieren ist, da Aggression im Stück generell nicht nur negativ besetzt ist.

<sup>759</sup> "Deine Hand riecht nach garnichts / Aber meine riecht nach Fleisch so merkwürdig / Man kann so lange dran riechen" (S.41). Vgl. hierzu die ähnlich von Garga empfundene Gesichtslosigkeit Shlinks in **Im Dickicht**.

Walter: [...] Wenn ich schön bin das reizt mich so und ich muß das überall spüren / Meine Hände darf ich nicht ansehen und nicht meine Beine / Und nicht meinen Hals meinen Bauch meinen Mund / Gleich werd ich ganz rot und heiß wird mir im Kopf heiß / Und und ich küß mich und werd verrückt und / Aber ich bin gar nicht schön / Das hast bloß du mir gesagt daß du mich verdirbst / Ich bin bloß jung (S.41).

Die *Perspektive* beinhaltet in beiden Stücken konventionelle Schemata: In **Geburt** liegt in dem Verzicht auf die Liebe zu Bruck Karls Befreiung; erst indem er sich gegen Bruck wendet, wird dessen Vertreibung und der Triumph der Jugend bewirkt (S.46). Die vierte Szene, "Inkarnation" übertitelt, in utopischer Form unter anderem die orgiastische sexuelle Selbstbefreiung der Jugend darstellend, weist keine homosexuellen Elemente auf. Durch den episodischen Charakter der Szene ist die Perspektive in **Vatermord** nicht eindeutig, es sei denn, in der Beziehung des Sohnes zur Mutter die Überwindung einer homosexuellen Durchgangsphase zu sehen.<sup>760</sup> Die Äußerung Walters "Du machst das Gegenteil aus mir von dem was ich werden soll" (S.45) und sein endgültiges Aufbegehren gegen den Vater, nachdem er Edmund abgelehnt hat, weist immerhin auf eine Deutung, daß Homosexualität eine Selbstverwirklichung behindert.

Neben diesen beiden Werken bieten auch zwei in der gleichen Phase entstandene Dramen homosexuelle Aspekte, die zu Bronnens Lebzeiten jedoch weder veröffentlicht noch aufgeführt worden sind: **Recht auf Jugend** und **sturmpatrull**.

Besonders drastisch und weit hinausgehend über die Gestaltungen in **Vatermord** und **Geburt** ist die Beschreibung von Homosexualität in einer Szene von **Recht auf Jugend**, das erste Werk Bronnens (Beginn: 1913).<sup>761</sup> Der Autor gibt selbst die autobiographisch sexuell intendierten Motivationen und Begleiterscheinungen der Abfassung an - wechselnd zwischen Narzißmus, homoerotischer Faszination und Abgestoßenheit sowie Durchdringung mit total sexuellem Gefühl.<sup>762</sup>

Das Schauspiel behandelt den vergeblichen Kampf des Gymnasiaten Hans Harder um eben dieses Recht auf Jugend als Abrechnung für ein "verfuschtes, verdrecktes, verfehltes

<sup>760</sup> Jones interpretiert eine Spiegelung Freudianischer Theorien: Homosexualität als Durchgangsphase, die durch das Erscheinen einer Frau beendet wird (Jones, James W.: Homoerotik in drei Dramen der frühen Weimarer Republik. In: Siegener Hans Henny Jahnn Kolloquium (S.61-74), S.64.

<sup>761</sup> Bronnen, Arnolt: Recht auf Jugend. Schauspiel. Aus dem Nachlaß. Textfassung Walter Fanta. In ders.: Werke. Band 1. Klagenfurt: Ritter [1989] (S.33-155). 1914/15 oder 1919 umgearbeitet, vgl. Bronnen: Werke. Band 1. Kommentar, S.353.

<sup>762</sup> "Ich suchte [...] junge Menschen, jung wie ich, [...]. Aber es gab keinen außer mir. [...] Mein Gesicht mißfiel mir. Mein Körper erregte mich. Bei meinen Mitschülern war es umgekehrt. Ihre Gesichter erregten mich, ihre Körper stießen mich ab. So wurden es die Hälse, die Nacken, auf die sich meine [...] Begierden konzentrierten. [...] In meinen Träumen geschah alles, was es an Maßlosem, Grausamem, Schmutzigen, Vergewaltigendem gab" (Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.8).

Dementsprechend wird auch die schriftstellerische Tätigkeit dieser Zeit von ihm ausdrücklich als sexueller Akt begriffen: "Gegen diese Süchtigkeit wütete eine Kraft, die mich [...] im Augenblick der schriftstellerischen Produktion zu einem einzigen, riesigen Geschlechts-Organ machte, [...] fortdrängend zu einer Ekstase" (ebd., S.20).

Leben".<sup>763</sup> Von beinahe messianischem Erlösungsglauben beseelt, mit reichlich destruktivem Potential versehen, sammelt er eine Jüngerschaft um sich, verleitet seinen Cousin Franz dazu, ein Attentat auf den Direktor der Schule zu verüben und daraufhin Selbstmord zu begehen - um ihn nach seinem Tod als Märtyrergestalt für die Jugendbewegung verwerten zu können. Hat er Franz durch geistige Faszination sich unterworfen, so macht er dessen Schwester Elsie durch sein sexuelles Charisma von sich abhängig - das Verhältnis trägt sadomasochistische Züge.<sup>764</sup> So auch eine Szene, die Hans Harder während des sexuellen Verkehrs inmitten einer Unterrichtsstunde mit seinem Mitschüler Springer zeigt - die aufgrund ihrer in der Dramatik der Zeit einmaligen pornographischen Drastik hier wiedergegeben werden soll:

(Harder und Springer sitzen nebeneinander in der letzten Bank. Harder beobachtet mit stierem Blick den Springer lange Zeit.)

[...]

Springer (beginnt plötzlich aus seinem Halbschlaf aufzufahren, fährt mit den Händen in seine Hosentaschen und macht dazu ziemlich rhythmische Bewegungen, die immer gezuckter, nervöser, gieriger werden. Er seufzt dazu leise und schnauft)

Harder (schaut ihn an mit gierigen Augen)

Springer (schaut auf mit ziemlich stieren Augen und offenem Mund und Harder an):

Vögel mich!

Harder (schaut ihn halb gierig, halb verächtlich an. Dann nimmt er eine Nadel aus seinem Rock und sticht ihn hinten)

Springer (fährt mit der Hand hin): Au - hör auf - du Harder - filz mich - (er drückt sich vorne mit der Hand) du filz mich - ich bin so geil - so ge-e-e-eil - (er schaudert)

Harder (rückt ihm näher)

Springer: Geh du - vögel mich (er klappt nach vorne zusammen)

Harder (sucht seine Aufmerksamkeit abzulenken): Kusch!

Springer: Ich bin so ge-e-eil - du - komm her - filz mich - ich leg mich auf den Boden - du!

Harder (schaut weg)

Springer (sinkt von der Bank zu Boden): Harder!

Harder (gibt ihm einen Fußtritt)

Springer (lacht ziemlich gehorsam): Sei nicht blöd! Ich halts nicht mehr aus! Ich kanns nicht mehr! Harder!

Harder: Na, so tus doch allein!

Springer: Aber geh - sonst -

Harder: Kusch dich!

Springer: Sonst hast du immer mit mir -

Harder: Du - jetzt schweig einmal!

Springer: Ah - du bist ja bloß feig -

Harder: Kusch!

Springer (knöpft mit zitternden Händen die Hose auf und streift sie herunter. Man sieht den ziemlich gewölbten Bauch aus dem Dunkeln schimmern. Sein Gesicht wird dabei immer erregter wie das eines Menschen [...]. Er spricht mit einer vor Sinnlichkeit zitternden Stimme [...]): Harder - schau her -

Harder (schaut unwillkürlich hin und stürzt dann mit einer gewissen Wut, doch ganz leise - wie instinktiv - hinunter auf Springer): Ah - h - h -

Springer (lacht verzerrt): Au - du - das war Gewalt -

Harder: Jetzt schau dich an! (er gräbt sich nahezu in ihm ein mit nervösen Griffen) Du-u halt - still - still - still -

Springer (schauernd, verhalten): Haa -

<sup>763</sup> Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.21.

<sup>764</sup> Vgl. S.39, S.64f, 105f. Außerdem hat Elsie lesbische und narzistische Züge und bezeichnet sich selbst in diesem Zusammenhang als "krankhaft" (vgl. S.98).

Harder (beide Zeigefinger in seinen Bauch eingrabend, zieht mit den Knien aufwärts):  
 Still - still -  
 Springer: Fester - du - (sein Mund öffnet sich immer mehr) So-o- o-  
 Harder: Still - jetzt lieg ganz ruhig da! Eins - zwei - drei - (sticht ihn mit der Nadel tief in  
 den Schenkel und reißt ihm den Mund auseinander) Still - duu - ganz still -  
 Springer (schluckt und schaut ihn angstvoll an, kriegt dann den Mund frei): Das war ja  
 gemein - dazu hab ich dich nicht gebraucht!  
 Harder (preßt sich gierig an ihn und zuckt hin und her, immer schneller)  
 Springer (mit weit offenem Mund und starren Augen, die Hände gegen Harder gepreßt):  
 A-a-a-ah - (S.115f)

Trotz des anfänglichen Widerstandes scheint es Springer gefallen zu haben ("das war jetzt  
 fein!"), Harder stößt ihn jedoch von sich ("Weg, du - Aas!"). Die Klasse - nachdem es geläutet  
 hat - reagiert amüsiert auf die beiden derangierten Mitschüler (vgl. S.117),<sup>765</sup> im übrigen eine  
 zeittypische Erscheinung.<sup>766</sup> Dem lockeren Spott der Klasse steht allerdings ein doppeldeutiges  
 Verhalten entgegen: Lockere Körperlichkeit zwischen Männern in Form von Tanzen ist zwar  
 gang und gäbe (vgl. S.124); Springer ist jedoch als Außenseiter in der Klasse verpönt und wird  
 als "Kastrat" bespöttelt (S.41);<sup>767</sup> die anderen begeilen sich an Pornoheften und schließen ihn  
 aus (vgl. S.128).<sup>768</sup>

Harder zeigt ein ähnlich von Selbstekel erfülltes Selbstbild wie die entsprechenden Figuren  
 in **Vatermord** und **Geburt**: Er fühlt sich erfüllt von "Dekadenz", "Entartung", "Wollust und Gier"  
 (S.64-66).

1918/19 verfaßt Bronnen das Drama **Sturm gegen Gott**, überarbeitet es 1920 unter dem Titel  
**sturmpatrull**.<sup>769</sup> Es handelt in Kriegsgefechten in Tirol unter der Führung des Fähnrichs Lecht -  
 verfaßt in Tiroler Mundart. Einer der Soldaten, Kenwein, äußert wiederholt sein Begehren nach  
 Nähe zu Männern<sup>770</sup> und wird sterbend deutlicher, eröffnet ein seinem Gesprächspartner Lecht  
 augenscheinlich peinliches Erlebnis, wobei wiederum die Terminologie vom "Mädel" auffällt:

keinwein: [...] ! wer küsst meine hand  
 [...]  
 draussen auch  
 der mich hertragen hat der hat mich küsst  
 ich bin doch kein mädel  
 [...] du hast mich hertragen  
 lecht: ich weiß nicht (S.181)

<sup>765</sup> Zur sexuellen Drastik vgl. auch S.128 beim Betrachten der Pornos: "der Arschfick ist ein  
 Hochgenuß".

<sup>766</sup> Über den lockeren, wenn auch wenig bedeutungsvollen, Umgang mit Homosexualität im  
 Sozialgefüge der Schulen vgl. Blüher, Hans: Die deutsche Wandervogelbewegung als  
 erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion. Mit einem  
 Vorwort von Magnus Hirschfeld. Berlin: Bernhard Weise 1912, S.43f.

<sup>767</sup> Er wird auch "wie ein Mädchen" beschrieben (S.116).

<sup>768</sup> Vgl. auch S.125. Springer hat sich versehentlich auf dem "Klosett" eingeschlossen, kommt  
 nicht heraus und die ganze Klasse macht sich darüber lustig.

<sup>769</sup> Bronnen, Arnolt: sturmpatrull. Aus dem Nachlaß. In ders.: Werke. Band 1. Klagenfurt: Ritter  
 [1989] (S.157-203)

<sup>770</sup> Vgl. S.164, 180.

Lecht wird auch noch von anderen seiner Soldaten begehrt, die er ebenso ablehnt, wobei er einem deutlichen Ekel Ausdruck verleiht.<sup>771</sup> Lediglich gegenüber Alven läßt auch Lecht sich gehen, jedoch nicht ohne dabei Scham zu empfinden.<sup>772</sup> Das Ende des Stückes markiert eine mystifizierende Apotheose der Männerliebe. Als Reaktion auf einen herannahenden feindlichen Angriff nimmt die Truppe das Angebot Lechts, sie zu führen, an. Sich gegen den Feind verteidigend schließen sie sich zusammen:

einer: gib mir dei hand  
 [...] und schaug mih an  
 drei: !! ietz reissts mih auf  
 [...] !! ietzt sprengts mei fleisch  
 lecht: jetzt geb ich mich  
 die anderen: !! mei bluet nimm auf  
 lecht: ich fliess in euch  
 die anderen: !! umarm uns lieb  
 lecht: ich geh in dich  
 ([...] sie stehen oben hand in hand im kreis um den einen) (S.203)

Diese Verklärung dient indessen einer fragwürdigen Aussage: Vordergründig wird zwar eine Überwindung des Krieges - auch durch eine Darstellung der Kriegsofener<sup>773</sup> - bezweckt, als Bild ergibt sich jedoch die um ihren Führer in Bewunderung gescharte Masse, die dem Feind widersteht - bereits hier offenbaren sich präfaschistische Züge.<sup>774</sup>

Bronnens Stücke, vor allem **Recht auf Jugend**, zeichnen sich durch eine unverblümete, stark sexuell gefärbte Darstellung von Homosexualität aus, deren gesellschaftliche Ächtung und damit verbundene Außenseiterposition ansatzweise auch problematisiert erscheint. Dementgegen steht allerdings, daß die Figuren eine Scham zeigen, das Perverse und Ekelerregende hervorkehren, wobei dies als Provokation gängiger, dabei selten offen ausgesprochenen Vorstellungen begriffen werden kann. Die z.T. ausgelebte Erotik der Figuren hat bezüglich einer längerfristigen Perspektive ihre Grenzen: Hier scheitern Bronnens homosexuelle Paarkonstellationen allesamt, abgesehen von der fragwürdigen Apotheose in **sturmpatrull**. Homosexualität scheint die hier notwendige Aggression zu verhindern. Erst nach der Überwindung homosexueller Tendenzen erscheinen die Figuren handlungsfähig, um sich gegen Unterdrückungen zur Wehr zu setzen. Insofern wird das bürgerliche Diktat des Verzichts, in einen anarchischen Rahmen transportiert, letztlich bestätigt, wobei hierin auch Bronnens gespaltenes Verhältnis gegenüber seinen eigenen homosexuellen Regungen gespiegelt ist.<sup>775</sup>

<sup>771</sup> lecht: kann nicht lass mich gnade hh [...] / knittl: ih zwick dih [...] / deine füess lass mih greifen du bist warm [...] / ih will dih haben - lecht: häö weg / du stinkst (S.195f).

<sup>772</sup> lecht: wir müssen lieben [...] / geküsst will ich sein [...] / dein leib soll uns nehmen [...] / !! so halt mich - alven: [...] niemand küsst dich [...] - lecht: hhh / ich schäm mich (S.190f).

<sup>773</sup> "aus der erde steigen die verschütteten / aus den tälern kommen die sterbenden / aus den drahtverhauen kriechen die verfaulten" (S.203).

<sup>774</sup> Zu Bronnens Affinität zum Nationalsozialismus vgl. Kapitel 5.2.8.

<sup>775</sup> In seiner Autobiographie resümiert er in einem Kommentar über seine eher verhaltenen Erzählungen aus den Gefangenenlagern des Ersten Weltkrieges - quasi als Geständnis: "Sie wollen sich nicht darüber äußern, ob es weiter ging, ob es zu ausgesprochen

Bronnens ursprüngliche Konzeption sieht eine Union der vier Stücke vor. Verhandlungen mit der "Wiener Literarischen Anstalt" scheitern an deren Widerstand gegen **Recht** und **Geburt**.<sup>776</sup> **Recht** erregt zwar das Interesse von Gustav Wyneken; 1914 kommt es durch Empfehlung von Franz Pfemfert beinahe zur Drucklegung;<sup>777</sup> auch der Dramaturg am Deutschem Theater, Arthur Kahane, erkennt Qualitäten darin, lehnt jedoch ab - aus Zensurgründen.<sup>778</sup> Als **Vatermord** 1920 bei Fischer erscheint, erfolgen zwei Jahre lang keinerlei Reaktionen (Bronnen: "kein Mensch kümmerte sich darum").<sup>779</sup>

Die Uraufführung von **Vatermord** findet schließlich<sup>780</sup> am 22.4.1922 im Schauspielhaus Frankfurt statt und bringt - trotz oder gerade wegen der Stürme von Entrüstungen<sup>781</sup> - Bronnens Durchbruch zu einem der prominentesten und meistgespielten Dramatiker der Epoche; die Berliner Erstaufführung folgt mit einmonatiger Verzögerung, nachdem der Regieversuch Brechts in einem Fiasko geendet ist,<sup>782</sup> als Matinee am 14.5.1922 in der Inszenierung Berthold Viertel an der "Jungen Bühne" des Deutschen Theaters.<sup>783</sup> Die Produktion wird ein Skandalerfolg<sup>784</sup> und in den Abendspielplan der Kammerspiele übernommen, wo sie es auf dreiundzwanzig Reprisen bringt.<sup>785</sup>

---

homosexuellen Liebes-Akten kam. Das ist für die Beurteilung Ihrer Wahrheit und der Wahrheit Ihrer Werke insofern wichtig, als Sie [...] die Homosexualität mit einer Intensität schildern, zu der nur persönliches Erleben berechtigt. Daß eine entsprechende Anlage bei Ihnen bestand, kann nach Ihren verschiedenen Affären mit den von Ihnen zu unterrichtenden Schülern sowie auch aus einer Szene in dem Drama 'Vatermord' als erwiesen angenommen werden" (Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.69). Bronnen redet sich in den Zwischentexten immer mit "Sie" an.

<sup>776</sup> Vgl. den Brief vom 9.11.1919 an Gustav Wyneken. In Bronnen: Werke. Band 2, S.363.

<sup>777</sup> Bronnen zieht das Werk dann selbst zurück, um es zu überarbeiten, vgl. Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.24.

<sup>778</sup> In einem Brief teilt er 1915 Bronnen mit: "Ihr Stück [...] ist [...] für ein Theater völlig unbrauchbar. Es ist [...] ganz unmöglich, es der Censur einzureichen. Aber selbst wenn ich mir alle censurbedenklichen Stellen gestrichen denke, was dem Stück alle Farbe rauben hieße, wäre es immer noch nicht spielbar, weil das Propagandistische überwiegt" (Zitiert nach Bronnen: Werke. Band 1. Kommentar, S.357).

<sup>779</sup> Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.89.

<sup>780</sup> Eine geplante Aufführung 1921 in einem anvisierten Münchener Projekt "Donnerstagstheater" unter der Regie von Otto Zarek kommt nicht zustande (vgl. Die neue Schaubühne. 3.Jg. (1921), S.189).

<sup>781</sup> "Es war wildeste Expression, ein ungegliedertes Toben und Hauen [...] So gab es einen glatten Durchfall" (Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.100).

<sup>782</sup> Brechts erster Regieversuch endet in einem Riesenkrach mit dem für die Rolle des Vaters zunächst vorgesehenen Heinrich George, vgl. Bronnen: Tage mit Bertolt Brecht, S.39-45.

<sup>783</sup> Zugleich die Eröffnungsvorstellung dieses Unternehmens, von Moritz Seeler kreiert, um gegen die Tradition der Klassiker-Aufführungen Stücke moderner Autoren durchzusetzen (vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.375f).

<sup>784</sup> Die Aussagen über den Grad des Skandals divergieren allerdings: Döblin berichtet, daß die Aufführung zwar ruhig aufgenommen worden sei, hernach jedoch habe aufgrund lautstarker Diskussionen und handgreiflicher Auseinandersetzungen gegen das erregte Publikum die Polizei einschreiten müssen, um den Saal zu räumen (vgl. Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.81f). Dagegen hält Jhering eine weniger dramatische Version parat: "Von der Vorstellung ging eine solche Bannkraft aus, daß das Publikum sich

Die Berliner Aufführung von **Vatermord** mildert die allzu drastischen Komponenten, auch bezüglich der homosexuellen Szene: laut der erleichterten Bemerkung Emil Faktors sei die "Tendenz der Milderung" "wohltuend" im "erotischen Auftritt der Jünglinge"; der Darsteller des Edmund sei "aner kennenswert dezent" gewesen.<sup>786</sup> Über die Gestaltung der Szene mit dem Freund in der Frankfurter Inszenierung berichtet Zuckmayer: "Die Szene mit dem Freund, beim Dichter stark, war in Auffassung und Ausführung völlig verfehlt."<sup>787</sup>

Es folgen Aufführungen in zahlreichen anderen Städten.<sup>788</sup> In Leipzig stößt **Vatermord** auf eiskalte Ablehnung;<sup>789</sup> in Ulm wird das Stück noch vor der Premiere verboten,<sup>790</sup> augenscheinlich aufgrund der Homosexualität, schenkt man der Einschätzung von Franz Servaes Glauben:

"in Bremen rasten die Oberlehrer der Normalgeschlechtlichkeit, in Ulm umtobte Bronnen der Streit um die Knabenliebe."<sup>791</sup>

**Geburt** gelangt erst im Zuge weiterer Erfolge des Autors am 1925 zur Aufführung, wiederum in der "Jungen Bühne".<sup>792</sup>

Die Mehrzahl der Rezensenten kommt nicht umhin, auf die homoerotische Passage in **Vatermord** Bezug zu nehmen. Der Tenor der Kritiken ist allerdings ablehnend bzw. verständnislos: Echauffiert äußert sich Richard Dose in "Das deutsche Drama": Er moniert die "Ekel erregenden Vorgänge" und sieht als deren Gipfel die Homosexualität, in gleichem Atemzuge auf die angebliche Seltenheit solcher Vorkommnisse verweisend:

"Zum Überfluß haben wir vorher auch noch einen pervers veranlagten Freund des Sohnes auf diesen mit seinen unsauberen Gefühlen in nicht mißzuverstehender Deutlichkeit einstürmen sehen, so daß uns wahrlich nichts erspart bleibt, was es an Unsauberkeit und Gemeinheit - vielleicht - hier und da geben mag."<sup>793</sup>

---

während des Spiels musterhaft ruhig verhielt und das Pfeifen am Schluß von orkanartigem Beifall niedergefegt wurde" (Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 1, S.258).

<sup>785</sup> Vgl. Fetting. Band 2, S.128; Rühle: Theater für die Republik, S.376.

<sup>786</sup> Emil Faktor im Berliner Börsen Courier 15.5.1922, zitiert nach Fetting. Band 2, S.132.

Monty Jacobs, weniger moralisch eingestellt als Faktor, urteilt über die anstößigen Passagen insgesamt: "Was gestern auf der Bühne zu sehen war, stellt zudem nur die gemilderte Fassung von dramatischen Vorgängen dar, die in der Buchausgabe zu lesen sind." (Zitiert nach Fetting. Band 2, S.133). Relativiert erscheint dies allerdings durch Döblins Rezension, der ausdrücklich eine "Umarmung" vermerkt (Döblin: Ein Kerl muß eine Meinung haben, S.83).

<sup>787</sup> Die neue Schaubühne. 4.Jg. (1922), S.150.

<sup>788</sup> Wien, Leipzig, Weimar, München, Hamburg, Prag und Nürnberg. 1926 ist **Vatermord** außerdem als Eröffnungsvorstellung der "Jungen Bühne" in Mannheim vorgesehen (vgl. Der Gral. 21.Jg. (1926/27), S.378). Ob diese Aufführung zustande gekommen ist, ist dem Artikel nicht zu entnehmen.

<sup>789</sup> "Mit Schweigen abgelehnt" (Die schöne Literatur. 23.Jg. (1922), S.398).

<sup>790</sup> Vgl. Töteberg, Michael: Nachwort. In Bronnen: **Vatermord** (S.211-218), S.218.

<sup>791</sup> Berliner Lokal-Anzeiger, 8.6.1925, zitiert nach Fetting. Band 2, S.211.

<sup>792</sup> Zu den Reaktionen vgl. Kapitel 4.

<sup>793</sup> Richard Dose in Das deutsche Drama. 5.Jg. (1922), S.159. Der gleiche Wortlaut in Die schöne Literatur. 23.Jg. (1922), S.172f.



Arthur Eloesser empfindet die "erotische Balgerei mit einem Kameraden" als Zeichen der "Verwirrungen";<sup>794</sup> Stefan Großmann gar nimmt die Szene als ein Zeichen für die Irrealität des Stückes, das er nichtsdestotrotz als "geniales Werk" beurteilt, jedoch wohl meint, die dargebotenen Exzesse als bloße übersteigerte, jedoch "entblößende" Enthüllungen der Realität zu deuten: "Im Traum wird der angenehme Händedruck des Freundes zu einer lüsternen Berührung."<sup>795</sup>

Siegfried Jacobssohn sieht in der homoerotischen Szene eine Variante der - anscheinend von ihm eben auch so empfundenen - Männerfreundschaft in **Don Carlos** ("Primaner Walter Fessel, Nachfahr des Don Carlos. Sein Posa: Päderast").<sup>796</sup> Zudem begreift er das Verhältnis der Jungen als einen der möglichen fatalen Auswege aus dem Alptraum der kleinbürgerlichen Enge:

"Schwarzalbenhaft pressen sie selbst im Traum einander den Atem ab. Sie wachen auf - und der einzige Ausweg ist Blutschande, Knabenliebe und Vatermord."<sup>797</sup>

Moralische Erregtheit bietet wiederum Emil Faktor, der Bronnen unterstellt, sein "Blickfeld" sei "von sexual pathologischen Zusammenhängen" verstellt<sup>798</sup> und konstatiert:

"Nebenschauer der Erotik, als der Abiturient von einem perversen Mitschüler zu dunstigem Gebalge am Bettrand verführt wird."<sup>799</sup>

Dementsprechend erleichtert äußert er sich denn über die Milderung eben dieser Szene (vgl. oben) - gleichsam anmerkend, Grund zur Entrüstung sei lediglich bezüglich der Inzestthematik geboten - die "Nebenschauer der Erotik" empfindet er als Mysterium:

"unbegründet die Abwehr selbst gegen die Umarmungen der Jünglinge, weil in das geheimnisvolle Dunkel solcher Nervenbeziehungen eine seltsame Gefühlsmelodie hineinzittert."<sup>800</sup>

Befremdet empfinden natürlich auch die im "Eigenen" zusammengeschlossenen Edel-homoerotischen die Drastik von Bronnens Stück, das als "ein abstoßendes Bild sittlicher Entgleisungen" gebrandmarkt wird.<sup>801</sup> Sogar Thomas Mann fühlt sich genötigt, angesichts der offenzügigen und brutalen Schilderung in einem Bericht an "The Dial" zu monieren, daß sich "alle Strafbarkeiten" - inklusive der "Homosexualität" hier ein "leidvolles Stelldichein" gäben.<sup>802</sup> "Die schöne Literatur" empfindet das "Gemisch" aus "homosexueller Begierde" und den

<sup>794</sup> Arthur Eloesser Das blaue Heft 3.Jg. (1921/22), zitiert nach Bronnen: Werke. Band 1. Kommentar, S.375.

<sup>795</sup> Stefan Großmann, Das Tagebuch. 3.Jg. (1922), zitiert nach Bronnen: Werke. Band 1. Kommentar, S.376.

<sup>796</sup> Die Weltbühne. 18.Jg. (1922) I, S.530.

<sup>797</sup> Die Weltbühne. 18.Jg. (1922) I, S.530.

<sup>798</sup> Emil Faktor in Berliner Börsen-Courier, 5.12.24. Zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.588.

<sup>799</sup> Kritik im Berliner Börsen Courier, 15.05.1922. Zitiert nach Fetting. Band 2, S.129.

<sup>800</sup> Zitiert nach Fetting. Band 2, S.130.

<sup>801</sup> Rezensent mit dem Kürzel H.H.v.W. in seiner Kritik über Klaus Manns **Anja und Esther**, Der Eigene. 10.Jg. (1925), S.588.

<sup>802</sup> Mann, Thomas: [Briefe aus Deutschland. Dritter Brief], S.289.

anderen unliebsamen Themen immerhin nur als "Belanglosigkeit" und unterstellt die ewige Wiederholung des Gleichen.<sup>803</sup>

Franz Servaes beurteilt die Skandale zwar als lächerlich, begründet dies jedoch unerschwerlich damit, Bronnen von dem Verdacht eigener Homosexualität reinzuwaschen, den dies "gar nichts" angehe, da er nicht "aspiriert" habe, "homosexuell zu scheinen."<sup>804</sup>

Neutral auf die Behandlung des Themas reagiert Döblin, der konstatiert, daß das Entscheidende die Thematisierung an sich sei:

"Es wäre nun lächerlich zu sagen, Bronnen sei für Homoerotik zwischen Gymnasiasten [...] 'eingetreten'. Er hat nur etwas Vorhandenes [...] aufgezeigt."<sup>805</sup>

"Die Literatur" hebt die Deutlichkeit, mit der der Sachverhalt behandelt wird, hervor; den Autor gegen die Skandalmake in Schutz nehmend und die Berechtigung des Sexuellen betonend:

"Der Eros in Bronnens Werk ist nur auf das Sexuelle gerichtet. [...] Im Drama [...] bekommt dieser [...] vegetative, wildwachsende Eros oft eine Deutlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, die nicht jedermanns Geschmack sein kann und dem Dichter den Vorwurf des Bürger-Schrecken-Wollens eingetragen hat. Aber zu Unrecht. [...] Das Unmoralische versteht sich immer von selbst [...]."<sup>806</sup>

Monty Jacobs glossiert die moralische Entrüstung seiner Kollegen:

"im entrüsteten Bericht eines Berliner Blattes [stand] eine Aufzählung aller Paragraphen des Strafgesetzbuches, gegen die das Drama verstößt. Eine lange Liste. [...] Ein Mitschüler tauscht Zärtlichkeiten mit dem Sohn auf einem Bett aus. [...] Die Wahl solcher Motive kennzeichnet zumeist die Schwächlinge unter den Dichtern in ihrer Kraftmeierei. Hier aber [...] spricht ein Starker."<sup>807</sup>

### 3.3.10 ZUSAMMENFASSUNG

Ein Großteil der Werke mit homosexueller Thematik zu Beginn der Weimarer Republik, die das Thema auf einen erotischen Kampf der Protagonisten zentrieren, sind im Kontext des schwarzen Expressionismus entstanden. Triebhaftigkeiten explodieren hier auch bezüglich Männerliebe destruktiv und radikal, dabei unbeschönigt und insofern einer realistischeren Darstellungsweise ein Stück entgegenkommend.

Die solcherart gezeichneten *Beziehungen* sind zum größten Teil von einer unentrinnbaren Haßliebe der jeweiligen Figuren geprägt; zumeist geht die Faszination jedoch primär von einem

<sup>803</sup> "alles Dinge, die in den letzten Jahren [...] so selten ausgesprochen worden sind, daß es allerhöchste Zeit war, daß der Tausendhundertste sie sagte" (Die schöne Literatur. 23.Jg. (1922), S.189).

<sup>804</sup> Berliner Lokal-Anzeiger, 8.6.1925, zitiert nach Fetting. Band 2, S.211. Zur Verteidigungshaltung von Servaes ist anzumerken, daß er mit der Familie Bronnens befreundet war (vgl. Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.6).

<sup>805</sup> Ebd., S.83.

<sup>806</sup> Die Literatur. 30.Jg. (1927/28), S.629.

<sup>807</sup> Monty Jacobs, Vossische Zeitung, 15.5.1922, zitiert nach Fetting. Band 2, S.133.

der Partner aus, dessen Verführungsversuche im Endeffekt scheitern, wobei die Detailgestaltungen nur selten spezifischen Klischees folgen. Viele dieser Beziehungen entladen sich in ungehemmter Destruktivität und zeigen allesamt eine letztliche Unmöglichkeit des Zueinanderfindens; in einigen Werken wird deutlich, daß es sich bei mann-männlichen Verbindungen bestenfalls um eine unauslebbar Utopie handeln kann, die im Hier und Jetzt nicht verwirklicht ist (etwa in Zechs Rimbaud-Drama und in **Der Narr der Insel**). Allerdings zeigen sowohl Brechts Stücke als auch **Das trunkene Schiff** längerfristige, möglicherweise auch auf sexuellem Gebiet ausgelebte Beziehungen, Bronnens Dramen eine gegenseitige erotische Spannung.

Die *Perspektive* in diesen Stücken ist auf den ersten Blick durchweg konventionellen Schemata verhaftet: Mord an dem vergeblich begehrten Objekt,<sup>808</sup> Selbstmord oder zumindest Provozierung des eigenen Todes,<sup>809</sup> ein Verenden in der Verkommenheit.<sup>810</sup> Mit solchen Lösungen scheint allerdings in der Regel eher eine Provokation bürgerlicher Werte verbunden als eine dezidierte Abwertung von Homosexualität. Die einzigen Perspektiven, die wirklich reaktionären Darstellungsweisen folgen, sind der edelmütige Verzicht Gusts in **Bäume in den Himmel**, die Läuterung der erotischen Wirrnis hin zu einem verantwortlichen Leben in **Brausen des Blutes**, ähnliche Tendenzen zeigen die Perspektiven von Rimbaud in **Das trunkene Schiff** und der Figuren in Bronnens Dramen. Vergleichbar ist hier auch die Assoziation von Homosexualität als einer - allerdings notwendigen - Durchgangsstation in Wolfensteins **Mörder und Träumer**. Die Werke Musils und Kaisers zeigen zwar ebenso eine Auflösung der gegenseitigen Spannung, messen dieser Lösung jedoch keine tragische Bedeutung bei.

Ausgesprochen ambivalent erscheinen die *Charakterisierungen*: Zwar agieren die meisten der Figuren autonom, Homosexualität - oder besser Bisexualität, wie in den meisten Fällen - ist ein Merkmal der Protagonisten, nicht irgendwelcher Randfiguren oder Figuren mit explizit antagonistischer Funktion. Die Personen sind allgemein als Außenseiter gekennzeichnet und leben ihre Bedürfnisse zum Teil exzessiv und tabulos aus (am ausgeprägtesten in den Stücken Brechts und Zechs) - ein Leiden an der Homosexualität ist lediglich bei Duysen gezeichnet. Nicht selten ist der begehrte Partner der Typus eines von außen einbrechenden Faszinosums.<sup>811</sup> Negativierungen werden hingegen auf den ersten Blick durch die Nähe zu Krankheit (Duysen, Brecht, Bronnen), masochistischer Unterwürfigkeit (Zech, Brecht, Bronnen) und das Stereotyp des Alkohols (Duysen, Zech, Brecht) evoziert. Alle diese Merkmale dienen jedoch augenscheinlich weniger einer Abwertung von Homosexualität als einer Provokation herkömmlicher Vorurteile; denen in Extremform hier ein Spiegel entgegengehalten wird.

<sup>808</sup> **Kain, Baal**, gewissermaßen auch **Bäume in den Himmel** und **Die feindlichen Brüder**, wobei in letzterem sich die Symbiose im gemeinsamen Grab anschließt.

<sup>809</sup> **Dickicht, Der Narr der Insel, Die verlorene Stimme, Opferung**.

<sup>810</sup> **Das trunkene Schiff, Baal**.

<sup>811</sup> Anselm, **Schwärmer**; Michael, **Narr**; Rimbaud, **Das trunkene Schiff**.

Dazu zählt auch die Verteidigung der eigenen Häßlichkeit der Figuren Kaisers und Bronnens, wobei etwa bei Duysen, Koffka und Zech ein Leiden, wenn nicht ein Ekel am eigenen Körper im Gegensatz zur Schönheit des begehrten Mannes gestaltet ist. Auch einige Figuren dieser Dramen zeigen Frauenfeindlichkeit als Charakteristikum, wobei teilweise Frauen als Mittel im Kampf erscheinen. Herkömmlichen Charakterisierungen entsprechen die Konnotationen des Künstlertums,<sup>812</sup> der Bildung,<sup>813</sup> der Weichheit (**Kain**, Knabe in **Alkibiades**) bzw. der Verweiblichung (Bronnen, Zech) und Affinität zum Tod.<sup>814</sup> Ähnliches gilt für die in einigen Werken anzutreffende Exklusivität, zwanghafte Eifersucht sowie der Hang zur Rückwärtsgewandtheit (Gust in **Bäume**). Die soziale Stellung der Figuren ist allerdings vorwiegend durchschnittlich.<sup>815</sup>

Obwohl größtenteils Homosexualität relativ unverkrampft erscheint, stimmen einige *Definitionsversuche* doch merkwürdig. Bei Duysen erscheint Homosexualität vor der Folie eines Ekels vor Frauen erklärt, ebenso in **Das trunkene Schiff**; dort klingen zudem die Verführungstheorie sowie die Auffassung eines Naturirrtums, durch den sich eine weibliche Seele in einen männlichen Körper verirrt habe, an. An Konventionen angelehnt ist auch der Zusammenhang zwischen mann männlicher Liebe und Kindheitserlebnissen in **Das Brausen des Blutes** sowie die Assoziation mit enger Mutterbindung und gleichzeitiger Ablehnung des Vaters im gleichen Stück sowie in **Vatermord**.

Die *verbale Gestaltung* des größten Teils der Dramen ist ausgesprochen deutlich, verschlüsselnde Andeutungen sind kaum nötig, gesteigert erscheint diese Klarheit durch eine Erotisierung (Kaiser, Zech, Duysen, Alverdes) bzw. provokante Sexualisierung der Sprache bei Wolfenstein, Koffka, Brecht und vor allem bei Bronnen).

Dem provokanten Gestus der Stücke entspricht eine teilweise extreme *Visualisierung*: Neben Umarmungen (Wolfenstein, Kaiser) und Küssen (Duysen, Alverdes, Kaltneker, **Geburt**) bzw. einem allgemein erotisch aufgeladenen Ambiente in **Alkibiades** fallen weitreichende Darstellungen wie der Kuß auf den toten Mund in **Kain** sowie der sado-masochistische Sex in **Recht auf Jugend** auf, wobei bemerkenswert die häufige Affinität zwischen sexuellem Begehren und Tod ist (**Opferung**, **Kain**, Wolfenstein).

Verbunden mit dem anarchischen Potential der Dramen sind auch einige *gesellschaftsrelevante Bezüge* gestaltet bzw. kritisiert: Die homosexuellen Figuren werden von der Außenwelt, die hierbei karikiert erscheint, als krank bzw. anormal eingestuft (**Opferung**, **Schwärmer**, **Das**

<sup>812</sup> **Die verlorene Stimme**, **Das trunkene Schiff**, **Baal**.

<sup>813</sup> **Bäume**, **Brausen des Blutes**, **Schwärmer**, **Vatermord**.

<sup>814</sup> **Im Dickicht**, **Die feindlichen Brüder**, **Die Schwärmer**, **Alkibiades**, **Vatermord**.

<sup>815</sup> Ausnahmen: Der Prinz (**Opferung**), auch Edmund (**Vatermord**) und zunächst Verlaine (**Das trunkene Schiff**) sind wohlhabender als das Objekt ihrer Begierde.

**trunkene Schiff, Geburt**); bei Duysen und ansatzweise bei Bronnen findet auch eine Verteidigung der Homoerotik gegen die allgemeine Sittlichkeit statt. Kaiser bietet zwar eine Prozeßdarstellung, ohne damit jedoch eine Aussage zu verbinden (**Alkibiades**)

Insgesamt widersprüchlich ist auch der Eindruck, den das allgemein gebotene *Bild* im Kontext der Stücke ergibt: Bei Brecht und Zech wird Homosexualität zum entscheidenden Handlungsmotiv, wobei Zech zwischen seiner im ganzen deutlichen Darstellung und einer Ablehnung des Zusammenhangs laviert. Dagegen wird bei Kaiser die homoerotische Komponente gegenüber der Vorlage fast eliminiert. In manchen anderen Werken (Duysen, Bronnen) erscheint das Thema in Verbindung mit einem Postulat der Jugend. Nicht selten ergeben sich Assoziationen mit Tod und Gewalt. Duysen und Kaltneker spielen zudem "reine" homoerotische Gefühle gegen tatsächliche Sexualität aus.

### 3.4 ANDERS ALS DIE ANDERN?

Die dramatischen Werke der ersten Phase der Weimarer Republik, die Homosexualität behandeln, bieten ein vielfältiges Panorama zwischen Diffamierungen, konventionellen Darstellungsweisen, positiven Bildern und ambivalenten, häufig mit anarchischer Tendenz durchzogenen Behandlungen. Der 1918 vollzogene Umbruch und die expressionistische Revolution in der Literatur öffnen der Thematik den Weg auf die Bühne - ein Tabu entlädt sich. Welch große Umwälzung nun stattfindet, deutet sich z.B. darin an, daß direkt mehrere Stücke als "erste" Dramen in Anspruch genommen werden, die Homosexualität ausführlich behandeln.<sup>816</sup>

Gemeinsamkeiten zeigen die Werke wenige. Hervorstechend ist die neue Deutlichkeit, mit der der Gegenstand oft dargestellt wird, vor allem hinsichtlich der körperlich-erotischen Komponente. Die Texte verbindet zudem, daß Homosexualität generell einen exklusiven Eindruck vermittelt - sei es in Form der zu überwindenden Perversion, sei es umgekehrt als Kennzeichnung einer Utopie, sei es als Symbol der Anarchie. Mystifizierende Elemente beherrschen die Charakterisierung weiterhin;<sup>817</sup> hinzu kommen jedoch als krasses Gegenteil ein nicht minder extremes antibürgerliches Personal. Dabei nivelliert sich häufig die soziale Elitarität der Figuren der Vorkriegsdramatik;<sup>818</sup> Sonderlichkeiten, die vor dem Hintergrund psychoanalytischer Theorien angesiedelt sind, stehen - wenn überhaupt - im Hintergrund.<sup>819</sup> Konkrete Bezüge zum gesellschaftlichen Umfeld bleiben zunächst meist ausgespart. Verschleiende bzw. bereinigende Darstellungen sowie auf der anderen Seite unmißverständliche Ausformulierungen mit entsprechender sexueller Drastik finden sich in Werken aller Richtungen, scheinen insofern nicht an die inhaltliche Tendenz gebunden. Gegenüber der Vorkriegsdramatik nimmt die Zahl jener Werke zu, in denen Beziehungen als ausgelebt erscheinen. Zu den Polen einer idealistisch-symbolischen Freundschaft und der unglücklichen Verliebtheit kommt als neue Gestaltungsweise vor allem in den Werken des schwarzen Expressionismus der von erotischer Faszination geprägte Kampf zweier Männer hinzu. Die Werke dieser Richtung scheinen eine Synthese aus den diffamierenden Zerrbildern auf der einen und den positiven Stilisierungen auf der anderen Seite zu sein. Auch bezüglich dieser Thematik erweist sich der späte, anarchische Expressionismus als Antwort auf den idealisierenden frühen. Elemente einer exzessiven Darstellung des Sexuellen und einer positiven Intention verknüpfen lediglich die Werke Jahnns. Vor allem jedoch löst sich das

<sup>816</sup> Musil über **Die Schwester**; "Der Eigene" über **David**, "Die Freundschaft" über die ersten Aufführungen des "Theaters des Eros".

<sup>817</sup> Was die "Heiligkeit" anbelangt, so ist die Dramatik des weißen Expressionismus generell religiös-mystisch durchdrungen.

<sup>818</sup> Wobei anzumerken ist, daß das Personal des expressionistischen Theaters vorrangig zeitlos oder zeitgemäß in symbolischer Verkleidung ist; das Interesse an einer Darstellung der Aristokratie nimmt generell ab.

<sup>819</sup> Generell ist hierbei zu beachten, daß die Figuren im expressionistischen Theater eher Typen als psychologisch durchdrungene Charaktere sind, vgl. Otten, S.24.

Thema aus der Funktionalisierung des wilhelminischen Werteschemas: Eine längerfristige Perspektive wird zwar auch nun nicht geboten - in wesentlich geringerem Maße wird hierbei allerdings ein Diktat des Verzichts oder Opfers im Dienst höherer Werte signalisiert.<sup>820</sup>

Trotz der generell besseren Bedingungen gegenüber dem Kaiserreich (der Wegfall der Vorzensur, das gesteigerte Publikumsinteresse) vollzieht sich die Öffnung für die Thematik zunächst nur zögerlich; es sind vor allem die Werke mit großer Deutlichkeit, bei denen zum Teil lange Zeitspannen zwischen Entstehung, Erstveröffentlichung und Uraufführung auffallen,<sup>821</sup> wenn sie überhaupt zur Aufführung gelangen.<sup>822</sup> Gerade zur Annahme von drastischeren Stücken durch die Theater scheint es einer "Eingewöhnungsphase" über einige Jahre bedurft zu haben.<sup>823</sup>

Auseinandersetzungen aufgrund des erotischen Gehalts der Werke mit den Verlagen betreffen vor allem die Stücke Bronnens, Brechts und Jahnns; **Pastor Ephraim Magnus** wird gar als jugendgefährdende Schrift deklariert. Bei **Richard III.**, **Medea** und **Vatermord** sind Abschwächungen der sexuellen Komponente in den Druckfassungen gegenüber der ursprünglichen Version auffällig.

Selbst wenn die Werke ihre Uraufführung teilweise an großen Häusern erleben, sind Serienerfolge und Aufführungen an zahlreichen Orten nur in den Fällen **Vater und Sohn** und **Vatermord** zu verzeichnen, immerhin zwei diametral entgegengesetzte Stücke. Die übrigen Dramen haben kein großes Publikumsecho bzw. werden als skandalös abgelehnt.

Es sind besonders die Dramen Jahnns, Brechts und Bronnens, deren Aufführung sich verzögert, gar nicht zustande kommt oder sogar verboten wird, allesamt aus Befürchtungen eines Skandals aufgrund der sexuellen Drastik. Besonders die Anzahl der Aufführungen von Werken mit positiver Tendenz ist gering. Ebenso ist dem Projekt "Theater des Eros" kein Erfolg beschieden, von den Behörden werden Steine in den Weg gelegt. Der Mißerfolg dürfte allerdings sowohl auf die Unterbindung öffentlicher Veranstaltungen, die Fixierung auf ein Spezialitätentheater als auch die mangelnde Qualität der Werke zurückzuführen sein.

---

<sup>820</sup> Dies steht natürlich auch damit im Zusammenhang, daß den Werken jener Zeit generell eine Verherrlichung des militärischen Ambientes fehlt; parallel dazu nimmt das Interesse an historischen Heldengestaltungen ab.

<sup>821</sup> **Die jüdische Witwe**, **Die Wupper**, **Baal**, die Werke Bronnens, Jahnns und Wolfensteins; auch **Die Schwärmer**, vgl. hierzu die Daten im Anhang, wobei die Situation auch auf andere Dramen der Zeit zutrifft, vgl. Hermand/Trommler, S.194; Rühle, S.11.

<sup>822</sup> Siehe einige Werke Burggrafs, Wolfs, Wolfensteins, **David** sowie **Der gestohlene Gott**, wobei ein Zusammenhang zwischen homosexueller Thematik und Nichtaufführung nicht nachweisbar ist.

<sup>823</sup> Vgl. Rühles diesbezügliche Einschätzung bezüglich der Dramatik Jahnns und Bronnens: "1916 war mit solchen Real-Exzessen nicht auf die Bühne zu kommen." (Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.56).

Die Furcht vor Zensurmaßnahmen bzw. der Däpierung des Publikums prägt eine Mehrzahl von Inszenierungen. In der Regel werden erotisch zu deutliche Szenen abgeschwächt oder ganz gestrichen; Gegenbeispiele sind gering.<sup>824</sup>

Ein widersprüchliches Bild bietet die Reaktion seitens der homosexuellen Rezipienten. Eindeutig negative Tendenzen werden zwar abgelehnt, in weniger drastischen Fällen erscheint jedoch ein in der Grundtendenz diffamierendes Stück (**Die Stadt**) sogar in einem einschlägigen Verlagsangebot. Darstellungen, die von einem Primat des Sexuellen geprägt sind, werden nicht begrüßt, wohlwollend hingegen enterotisierende Darstellungen aufgenommen, wenn nicht - wie im Falle **Dickicht** - das Werk auf das verinnerlichte Märtyrerieal uminterpretiert wird.

Aufschlußreich sind die Reflexionen der Theaterkritik. Gegenüber früheren Verschleierungen ist eine verstärkte Deutlichkeit in der Benennung zu konstatieren, zum Teil auch die dezidierte Forderung nach unmißverständlicher Behandlung der Thematik.<sup>825</sup> Groß ist allerdings die Front der Theaterkritiker, die Anstoß an einer offenzügigen Behandlung des Reizthemas nehmen, vor allem, wenn damit auch erotische Drastik verbunden ist. Besonders agitieren in die Richtung moralischer Entrüstung die Zeitschrift "Das deutsche Drama"<sup>826</sup> und Emil Faktor. Zuweilen wird eine Assoziation mit Krankheit hergestellt oder versucht, das Thema als unrealistisch abzutun bzw. sich anderweitig davon zu distanzieren. Als Rezensenten, die bemüht sind, dem Gegenstand objektiv gerecht zu werden, stechen beispielsweise Alfred Döblin und Monty Jacobs hervor;<sup>827</sup> ein offensiver Befürworter der Gleichberechtigung ist zudem Alfred Kerr.

Ein Trost bleibt jedoch der Riege jener Kritiker, die von der sexuellen Offenzügigkeit echauffiert sind: Die Hoffnung auf bessere Zeiten. Paul Fechter etwa sieht in seiner **Vatermord**-Rezension als einen möglichen positiven Effekt die Übersättigung an der Perversion durch deren so vehemente Darstellung:

"Stücke wie dieses, mit der Peinlichkeit der Jokastenliebe, oder wie die des Herrn Hans Henny Jahnn, der bezeichnenderweise ebenfalls im Spielplan dieses Vereins steht, müssen wohl sein, damit endlich einmal die Kunst an sich und zugleich die Attraktions- und Wirkungskraft des bloßen Sexualismus [...] und überhaupt der menschlichen Unterwelten bis zur letzten Langeweile erledigt wird. Der selige Naturalismus genügte dazu nicht; der

---

<sup>824</sup> Vgl. die Milderungen bezüglich **Vatermord**, **Pastor Ephraim Magnus**, **Richard III**. Demgegenüber wird die dezentere Körperlichkeit in **Platz**, **Alkibiades** und **Die Fälscher** ausgespielt.

<sup>825</sup> Demgegenüber halten sich die Besprechungen, die um den Sachverhalt herumschreiben, in Grenzen. Vor allem betrifft dies größtenteils Kritiken über Stücke, die selbst das Thema verschleiern; der Deutlichkeit der Texte entspricht meist eine Unmißverständlichkeit in den Rezensionen.

<sup>826</sup> Ausgerechnet mit der Ausnahme im Falle **Bakchos Dionysos**.

<sup>827</sup> Jacobs, der ein "Bürgerrecht" ausgedrückt sieht (**Dickicht**); Döblin, der den Wert der sexuellen Explosion in der Dramatik Jahnn's, Bronnens und Brechts darin sieht, der humanistischen Lauheit "Gegenwart" und "Blut" und "Mist" entgegenzusetzen.



Kübel selbst muß offenbar einmal völlig entleert werden, damit er seine Reize verliert und uninteressant wird."<sup>828</sup>

Fechter wird recht behalten. Der "Kübel" der (homo-)sexuellen Exzesse ist mit dem Ende des Expressionismus in der Tat vorläufig "entleert" ...

---

<sup>828</sup> Paul Fechter, Deutsche Allgemeine Zeitung, 15.5.1922, zitiert nach Fetting. Band 2, S.137. Ähnlich tröstet sich auch "Der Gral": "Überhaupt muß um der Ehrlichkeit willen festgestellt werden, daß Bronnens Erotik zwar sehr viel Ekelregendes, aber kaum etwas Verführerisches in sich birgt. Das ist allemal das moralische Plus des Eindeutigen gegenüber dem Zweideutigen. Es ist mehr absolute Schweinerei in den Dramen der Nachkriegszeit als in jenen der Generation von 1914; aber seit wann ist die Verführungskraft des Schweines beträchtlich?" (Der Gral. 21.Jg. (1926/27), S.381).

#### 4. DIE "GOLDENEN" ZWANZIGER

Als Ende 1923 im Zuge der Währungsreform die "Rentenmark" eingeführt wird, tritt schrittweise Entspannung ein.<sup>1</sup> Die folgenden Jahre sind als die sogenannten "Goldenen Zwanziger" in die Geschichte eingegangen. Diese Phase ist gekennzeichnet durch relative wirtschaftliche Prosperität; seit 1925 scheint der Frieden gesichert durch den Abzug der Besatzungstruppen aus dem Rheinland und den Vertrag von Locarno. Allerdings ist die Stabilisierung mit einer zunehmend konservativen Struktur der Regierungskoalitionen verbunden. Die Standardisierung eines naturwissenschaftlich orientierten Technikgefühls ernüchert die Stimmung zusätzlich: "Das Chaos ist aufgebraucht", jener Satz aus Brechts **Dickicht** dominiert verstärkt die Realität. Der junge Klaus Mann erlebt die Situation folgendermaßen:

"Der Spuk der Inflation war vorüber; man hatte sich wieder dem Alltag bescheidener Zahlen und bescheidener Lebensverhältnisse anzupassen. Eine Stimmung von Ernüchterung und Katzenjammer lag in der Luft, zugleich aber gab es doch auch etwas wie eine vernünftig-maßvolle Zuversicht, ein Gefühl von Neubeginn [...], neuer Chance. Die überstandene Schreckerfahrung hatte den Effekt einer Schock-Kur. Nach so grausamem Eingriff fühlte der Patient sich reduziert und zittrig, aber auch erleichtert und erfrischt. [...] Bei so allgemeinem Ausverkauf war man immerhin auch manchen Ballast losgeworden, zum Beispiel die Illusionen."<sup>2</sup>

Anzeichen der kühleren Atmosphäre ist auch die verstärkte Nonchalance, mit der der sexuelle Komplex gehandhabt wird. Liebe wird versachlicht, quasi zum Sport, wie Alfred Döblin konstatiert:

"Es ist eine allgemeine Gleichgültigkeit in Liebes- und Geschlechtsdingen eingerissen, die Liebe hat einen Fußtritt bekommen, sie ist eine muffige, altbürgerliche Sache geworden (was sie wirklich geworden war, es läßt sich beweisen). Und so sehen wir denn viele Jünglinge und Jungfrauen verschiedener Altersstufen sich heute bewegen, sie überschätzen die Sache nicht, unterschätzen sie auch nicht, sind weder von Kopf bis Fuß, noch in umgekehrter Richtung auf Liebe eingestellt, aber sie spielen Tennis, fahren Auto, tanzen, stempeln, treiben Politik und lieben (gebrauchen wir einmal das harte Wort): 'Sie sporteln Sexualität.'<sup>3</sup>

Hochkonjunktur hat die Vergnügungsindustrie, die mit erotischen Reizen kokettiert, Nackt-Revuen, allen voran die "Tiller-Girls", ziehen auch das intellektuelle, des Expressionismus müde Publikum verstärkt an. Die zuvor bestehende Kluft zwischen High Society und derben Volksbelustigungen nivelliert sich, die Aufreizung durch erotische Darbietungen wird zur Massenware.<sup>4</sup> Erich Kästner berichtet 1928 über das "Kabarett der Unmöglichen" in Berlin, das

<sup>1</sup> Allerdings bleibt vor allem das Kleinbürgertum durch die Inflationsschäden nachhaltig verarmt, und die Stabilisierung kommt nur durch den "Dawes"-Plan zustande, der Anleihen bei den USA beinhaltet, was in Folge der Weltwirtschaftskrise ab 1929 katastrophale Folgen zeigen wird.

<sup>2</sup> Mann, Klaus: Der Wendepunkt, S.148.

<sup>3</sup> Döblin in einem Artikel "Sexualität als Sport?" in Der Querschnitt. Begründet von Alfred Flechtheim. Hrsg. von H.v.Wedderkop. 11.Jg. (1931). Berlin: Propyläen, S.761.

<sup>4</sup> Vgl. Hermand/Trommler, S.69f, 225; Schrader/Schebera: Die "Goldenen" Zwanziger Jahre, S.137f.

als große Mode in dem abgetakelten "Toppkeller" von jugendlichen Amateuren und Amateurinnen betrieben wird, die es ohne großes Können vor allem durch schmutzige sexuelle Witze verstehen, das Publikum anzuziehen:

"Die Wände sind mit quatschigen und unanständigen Inschriften beschmiert, die man hier nicht wiedergeben kann. Die Besucherinnen klemmen das Monokel aus vornehmstem Fensterglas fester ins Auge und freuen sich bei der Lektüre, daß man hier nicht rot zu werden die Verpflichtung hat. [...] Diese Kinder renommieren mit der 'schweren moralischen Verpflichtung der Gegenwart, unsittlich zu leben'. Diese Mädels spielen Entkleidungsszenen und singen dreckige Lieder dazu, machen Wortwitzchen wie 'Lesbotanien' und 'ödipoussieren'."<sup>5</sup>

Die Vermutung der sexuellen Freiheit wird gegen Mitte der zwanziger Jahre verstärkt karikiert und bespöttelt, etwa in einer Theaterparodie der Dreiergruppe "Die Losgelassenen", bestehend aus Else Eckersberg, Curt Bois und Wilhelm Bendow 1925 in der Berliner "Komödie". Kurt Pinthus berichtet: "das Kokettieren mit Hysterie und Perversität - das alles wurde [...] so komisch-abschreckend deutlich gemacht, daß niemand [...] jemals mehr mit Ernst die Urbilder betrachten kann."<sup>6</sup>

In dieser Stimmung wird auch Homosexualität zu einer Art Modeerscheinung: Diese Szene wird zum unübersehbaren, selbstverständlichen Bestandteil im Berlin der Zwanziger Jahre; es ist "chic", in homosexuellen Lokalen zu verkehren.<sup>7</sup> Das "Insitut für Sexualwissenschaft" erfreut sich steigender Beliebtheit auch in Proletariereisen, wobei das Interesse häufig das an der Sensation, am Obskuren ist.<sup>8</sup> Einschlägige Zeitschriften erreichen teilweise Auflagen von 150.000 Exemplaren.<sup>9</sup> Von der Vermutung zeugt eine Einschätzung, die Paul Schlesinger bereits 1923 in der "Weltbühne" gibt, in der davon die Rede ist, die Zeit zeichne sich dadurch aus, daß sie "etwas Blutschande mit einem Schüßchen Tribadie als Aperitif vorm Sonntag-Mittagessen kredenzt" bekomme.<sup>10</sup>

Das Klima wirkt sich auch auf den gesellschaftspolitischen Bereich aus: 1923 gründen WhK, GdE und BfM ein "Aktionskomitee", das jedoch zerbricht, weil das WhK eine umfassende, über den Paragraphen 175 hinausgehende Reform verlangt, der BfM hingegen die Forderungen auf den Homosexuellenparagraphen reduziert und zudem ein Schutzalter von 18 Jahren und eine Bestrafung männlicher Prostitution akzeptiert.<sup>11</sup> Auch führen Überlegungen, die Unsinnigkeit

<sup>5</sup> Kästner, Erich: Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der "Neuen Leipziger Zeitung" 1923-1933. Hrsg. von Alfred Klein. 2 Bände. Berlin-Weimar: Aufbau 1989. Band 2, S.102-104.

<sup>6</sup> Die Weltbühne, 21.Jg. (1925) II, S.963.

<sup>7</sup> Vgl. Theis, Wolfgang und Sternweiler, Andreas: Alltag im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. In: Eldorado. (S.48-73), S.71.

<sup>8</sup> Vgl. Dose, Ralf: Humanität Wissenschaft Sexualität. In Schilling, Heinz-Dieter (Hrsg.): Schwule und Faschismus. Berlin: Elefanten-Press 1983 (S.122-149), S.128f).

<sup>9</sup> Vgl. Eissler, S.34.

<sup>10</sup> Die Weltbühne. 19.Jg. (1923) II, S.362.

<sup>11</sup> Vgl. Eissler, S.35. Hirschfeld bezeichnet die interne Uneinigkeit resignativ, daß Homosexuelle "des Solidaritätsgefühls fast gänzlich ermangeln, ja daß es kaum eine zweite

des Paragraphen durch eine Massenwelle von Selbstdenunziationen und Denunziation prominenter Persönlichkeiten zu beweisen, zu Querelen.<sup>12</sup> Dennoch werden Erfolge erzielt, die beinahe zur Reform des Paragraphen führen:<sup>13</sup> Die bereits im Kaiserreich begonnene, jedoch erfolglose Diskussion auf parlamentarischer Ebene wird auf relativ erfolgversprechender Grundlage<sup>14</sup> fortgeführt: Nach mehrfachen Verzögerungen fällt eine vorläufige Entscheidung am 16. und 17. Oktober 1929 in dem Reichstagsausschuß für Strafrechtsreform, der vorsieht, "einfache Homosexualität" straffrei zu belassen.<sup>15</sup>

Die Reaktion ist jedoch bereits auf dem Vormarsch, gerade im kulturpolitischen Bereich, und wird zunehmend von Pressekampagnen unterstützt.<sup>16</sup> Die Früchte dieser Demagogie stellen sich schrittweise ein: 1924 findet im Reichstag eine Debatte um den sozialdemokratischen Intendanten des Berliner Staatsschauspiels Leopold Jeßner statt; im Mai 1927 bringt die DNVP

---

Menschenklasse gibt, die sich in so geringem Grade zur Wahrnehmung gemeinsamer [...] Lebensinteressen zu organisieren verstanden hat" (zitiert nach Stümke, S.34).

<sup>12</sup> Vgl. Baumgardt: Das Institut für Sexualwissenschaft, S.36. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte es derartige Überlegungen gegeben (vgl. Stümke, S.44), die allerdings nicht in die Tat umgesetzt wurden. Ein ähnliches Vorgehen wird seinerzeit auch in der Diskussion um den § 218 erwogen (vgl. Boeser, Kurt und Vatková, Renata (Hrsg.): Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Band. 1: Berlin 1916-31. Berlin: Edition Hentrich im Verlag Fröhlich & Kaufmann 1986, S.265, 267).

<sup>13</sup> Zunehmend werden Großveranstaltungen organisiert (vgl. Stümke, S.73), die "Weltbühne" beteiligt sich durch mehrere Artikelserien an dem Kampf um die Strafrechtsreform (Die Weltbühne 21.Jg. (1925) I, S.91f, 279f; 22.Jg. (1926) I, S.969ff; II, S.91, 175, 206, 325; 24.Jg. (1928) I, S.57ff). Die Initiative hierfür dürfte vorwiegend von Kurt Hiller, der auch Redakteur der "Weltbühne" war, ausgegangen sein. In anderen Ländern werden auf Impuls des WhK hin vergleichbare Organisationen gegründet. 1928 konstituiert sich die "Weltliga für Sexualreform" - einer ihrer Präsidenten ist Hirschfeld.

<sup>14</sup> Seit der Reichstagswahl am 20.05.1928 ist die politische Linke wieder gestärkt. Auch der § 218 wird zwar nicht abgeschafft, immerhin jedoch 1927 der Schwangerschaftsabbruch aus medizinischen Gründen legalisiert (vgl. Soden, S.192).

<sup>15</sup> Strafbar sollen männliche Prostitution, Mißbrauch von Abhängigkeitsverhältnissen und Nötigungen zwischen Männern sowie die "Verführung Minderjähriger" sein, als Kompromiß mit den konservativen Parteien das allgemeine Schutzalter von zuvor 18 auf 21 Jahre angehoben werden. Das Abstimmungsverhältnis ist mit 15 gegen 13 Stimmen denkbar knapp. Im Zentrum der Diskussion steht die Frage nach den Gründen für Homosexualität und damit verbunden die nach einer Schuld, die im Falle einer angeborenen Homosexualität folgerichtig nicht vorliegen könne. Kompromißlose Unterstützung findet die Forderung nach Abschaffung lediglich bei der KPD, die teilweise als parlamentarisches Sprachrohr der Bewegung fungiert und sogar über den Forderungskatalog des WhK hinausgehend ein Schutzalter von 14 Jahren fordert. Die SPD verhält sich eher passiv und stimmt letztlich dem Kompromißvorschlag zu. Die rechtsgerichteten Parteien argumentieren mit der Begründung einer Schädlichkeit von Homosexualität für eine Beibehaltung bzw. Verschärfung; die liberalen Parteien vertreten unklare Positionen. Sofern von konservativer Seite für die Abschaffung des Paragraphen argumentiert wird, wird angeführt, daß durch ihn keine "generalpräventive" Wirkung erzielt werde, durch seine Abschaffung nicht nur den häufigen Erpressungen, sondern auch der pro-homosexuellen Propaganda der Boden entzogen werden könne, was das eigentliche Interesse solcher Argumentation offenbart (vgl. Eissler, bes. S.52-65).

<sup>16</sup> Die DVP wettet schon 1922 im Reichstag gegen die "Afterkunst", die sich breitmache (Fischli: Zur Herausbildung, S.897). Die "Neue Preussische Zeitung" urteilt 1924 über die zeitgenössischen Theater als "Warenhäuser der Nacktkultur" (ebd., S.903).

einen Antrag im preußischen Landtag ein, in dem Jeßner beschuldigt wird, "sittlich anstößige Stücke und ihre sich an die niedrigen Instinkte wendende Inszenierung"<sup>17</sup> aufzuführen, unter anderem handelt es sich hierbei um Wedekinds **Lulu**-Dramen.<sup>18</sup> Das Staatsministerium wird in diesem Antrag ultimativ aufgefordert, Maßnahmen einzuleiten, "um dieser Gefährdung von Kultur, Kunst und Sittlichkeit entgegenzuwirken."<sup>19</sup> Die angebliche sexuelle Verrohung hält hier als Argument her für tatsächliche organisatorische Mißstände.<sup>20</sup> Zunächst hält sich Jeßner allerdings gegen den deutschnationalen Widerstand. Gustav Hartung hingegen verläßt nach einjähriger Intendanz das Schauspiel Köln.<sup>21</sup> Selbst Künstler und Künstlerinnen, die in progressiven Stücken mit großem Erfolg spielen, schließen sich rechtsgerichteten Theaterorganisationen an.<sup>22</sup>

1926 wird das "Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schmutz- und Schundliteratur" eingeführt,<sup>23</sup> das unter anderem die Publikationsmöglichkeit homosexueller Zeitschriften behindert und so vage gefaßt ist, daß es auch zum Zweck literarischer Zensur angewendet werden kann.<sup>24</sup> Die ungefähre Richtlinie dafür, was denn nun "Schmutz" auf sexuellem Gebiet sei, ist einem Urteil zu entnehmen, das immerhin die Gleichwertigkeit verschiedener sexueller Darstellungen, vor denen die Jugend zu schützen sei, postuliert:

"Unreinlich [...] ist vor allem eine Schrift, die sexuelle Lüsterheit erregt. [...] Es macht dabei keinen Unterschied, ob Lüsterheit erregt wird zur Vollziehung der naturgemäßen Beiwohnung zweier Personen verschiedenen Geschlechts, oder zur Onanie [...] zwischen Personen desselben Geschlechts oder zur Vornahme sadistischer oder masochistischer Handlungen."<sup>25</sup>

Beschneidungen durch die Zensur finden auch in der Filmindustrie weiterhin statt: Maßnahmen werden ergriffen gegen **Gesetz der Liebe - aus der Mappe eines Sexualforschers** (1927), ein wissenschaftlicher Film Hirschfelds, und **Geschlecht in Fesseln: Ein Film von der Sexualnot der Gefangenen** (1929). Beide werden erst nach Schnitten, die vor allem die homosexuellen

<sup>17</sup> Vgl. Fischli: Zur Herausbildung, S.897.

<sup>18</sup> Vgl. Das Blaue Heft. Freie deutsche Bühne. Hrsg. von Max Epstein. 9.Jg. (1927). Berlin: Verlag "Das Blaue Heft", S.54f.

<sup>19</sup> Fischli: Zur Herausbildung, S.897.

<sup>20</sup> Vgl. Die Weltbühne. 25.Jg. (1929) I, S.60f.

<sup>21</sup> Seitens klerikaler Kreise wird heftiger Einspruch gegen die Aufführung des Inzeststückes **Giovanni und Annabella** von John Ford erhoben, vgl. Unger, Wilhelm: Das Kölner Theater in den Zwanziger Jahren. In Canaris, Volker u.a.: Theaterstadt Köln. Köln: Prometh 1986 (S.36-44), S.40.

<sup>22</sup> Der 1925 gegründeten "Nationalbühne e.V." gehören als Vorstand Lucie Höflich, als Beirat Agnes Straub an (vgl. Fischli: Zur Herausbildung, S.904). Lucie Höflich spielt die Ernestine in **Verbrecher**, Agnes Straub u.a. in **Vatermord** und **Medea**.

<sup>23</sup> Angenommen mit Stimmen von Zentrum, BVP, DVP, DNVP, Parteilose gegen SPD und KPD, wobei sich die SPD bei Zensurmaßnahmen in den Jahren danach eher abwartend verhält (vgl. Fischli: Zur Herausbildung, S.897).

<sup>24</sup> Vgl. Die Weltbühne. 24.Jg. (1928) II, S.89. In den Volksmund und die Kabarettssatire geht es nach dessen Urheber Wilhelm Külz (DDP) als "Lex Külz" ein, vgl. Kühn, S.348.

<sup>25</sup> Zitiert nach Die Weltbühne. 24.Jg. (1928) II, S.90. Immerhin ist auffällig, daß die strafbaren, "beischlafähnlichen" Handlungen in dem Urteil gar nicht in Erwägung gezogen werden sondern lediglich "onanieähnliche".

Passagen betreffen, zugelassen.<sup>26</sup> Dabei gilt die Prämisse, daß sexuell intendierte Handlungen nicht gezeigt werden dürfen: Eine Darstellung zarter Gefühle zwischen Männern wird zugelassen, eine konkrete Visualisierung sexuell motivierter Annäherung - auch ohne jede Ausführung sexueller Handlungen - jedoch verboten.<sup>27</sup>

Das Theater gerät nach der Erschöpfung des Expressionismus inhaltlich zunächst in eine Krise, immer wieder wird aufgrund der Orientierungslosigkeit und der verstärkten Konkurrenz durch Kino, Sportveranstaltungen und Revuen der Tod des Theaters gemutmaßt.<sup>28</sup> Bei einem Tiefstand konservativer Anteile<sup>29</sup> tritt jedoch zunehmend eine Stabilisierung der Inhalte ein.<sup>30</sup> Der Orientierung an der Realität entspricht eine dramaturgische Veränderung: Vorbei sind die Zeiten, in denen Nöte und Katastrophen als Schicksalkräfte begriffen werden - bislang vorwiegende Grundlage der Dramatik. Mißstände werden als durch menschliches Handeln ausgelöst erkannt (wozu die Entlarvung des Krieges als Spiel der Mächtigen, nicht als Schicksal, entscheidend beigetragen hat) und dargestellt - und somit wird die Möglichkeit einer Veränderung impliziert.<sup>31</sup> Viele Dramen haben nun eine parataktische, z.T. collagehafte Grundstruktur und bieten ein Panorama der Zeit in vielen verschiedenen Schattierungen. Die Handlungen sind häufig nicht nur stringent auf einen zentralen Konflikt konzentriert. Gleichsam verliert das Drama dadurch seinen überzeitlichen "Kunstwert", wird aus der Zeit für die Zeit geschrieben.

Die Entspannung führt zunächst zu einer Mode der Belanglosigkeiten: Komödien, Detektiv- und Gespensterstücke.<sup>32</sup> Viele der expressionistischen Autoren verfassen nun Komödien, die größtenteils ironische Bestandsaufnahmen und Satiren auf die Pathetik des Expressionismus darstellen.<sup>33</sup> Auch aus dem provokativen Schock eruptiver Sexualität ist Mode geworden: "Bett-Dreiakter" etwa sind der große Renner.<sup>34</sup>

<sup>26</sup> Vgl. Theis, Wolfgang: Anders als die Andern - Geschichte eines Filmskandals. In: Eldorado. (S.28-30), S.30.

<sup>27</sup> Von einer angedeuteten emotionalen Annäherung zweier Männer und einer Szene im Schlafsaal, die Sexualität zwischen den Gefangenen - allerdings als Ersatz für unterbundene heterosexuellen Handlungen - thematisiert, wurde in **Geschlecht in Fesseln** die erste Sequenz gestattet, die zweite gestrichen (vgl. Theis: Verdrängung, S.104f).

<sup>28</sup> Hinzu kommt der verstärkte Starkult, vgl. Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.50.

<sup>29</sup> Vgl. Fischli, Bruno: Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897-1933). Bonn: Bouvier 1976, S.216f.

<sup>30</sup> Friedrich Wolf berichtet in „Das zeitgenössische Theater in Deutschland“ über die Zeit zwischen 1922 und 1925: "Auch die Dramaturgen hatten - nach den expressionistischen 'O Mensch'-Dramen - sich sehr bald konkreteren Stoffen zugewandt. Auch sie hatten nach der Explosion ihres Herzens das Bedürfnis, sich zu stabilisieren. Man wollte zu sich und den Dingen Distanz gewinnen" (zitiert nach Wolf: Kunst ist Waffe, S.47).

<sup>31</sup> Im Hinblick auf formale Veränderungen in der Regie ist eines der deutlichsten Zeitzeichen das dokumentarische Theater Erwin Piscators, der zur Erklärung der Vorgänge Dokumente wie Filme und Statistiken einsetzt sowie lebende prominente Persönlichkeiten auf der Bühne darstellt, allesamt bis dahin nicht gekannte Vorgänge.

<sup>32</sup> Vgl. Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.32

<sup>33</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 3, S.11.

<sup>34</sup> Vgl. Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.117.

Dominieren zunächst Abbilder der Probleme des zeitgenössischen Lebens (vor allem Seelennöte bezüglich einer Sinnlosigkeit des Lebens - die zunächst idealistisch herbeigesehnte Entwertung der alten Normen wird nun zum Problem),<sup>35</sup> werden diese Mißstände zunehmend in Verbindung mit den herrschenden Verhältnissen gesetzt. In dem Zusammenhang der Desillusionierung kommt ein Stück heraus, das als eines der wirksamsten zum Thema Homosexualität zählt und ein negatives Bild als objektive Dokumentation der Zeit verkauft: **Krankheit der Jugend** (1925) des Direktors des Renaissance-Theaters Berlin Theodor Tagger, unter dem lange nicht gelüfteten Pseudonym Ferdinand Bruckner.<sup>36</sup> Schauplatz ist eine Art studentische Wohngemeinschaft im Wien der zwanziger Jahre, in der es im Verlauf zu teilweise tödlichen Konflikten kommt. Nach dem Zusammenbruch ihrer Beziehung zu einem sensitiven Jüngling erliegt die hoffnungsvolle Medizinstudentin Marie den Verführungen der lesbischen Komtesse Desirée. Die adelige Tribade, längst an sämtliche Spielarten des Lasters gewöhnt, vermag jedoch auch aus dieser Beziehung keine neuen Sensationen mehr zu ziehen und verübt Selbstmord mit einer Überdosis Veronal, nicht ohne Marie noch in die Arme eines Sadisten zu treiben. In völliger Haltlosigkeit provoziert die Heruntergekommene diesen schließlich, sie zu lustmorden. Auslöser für den Ruin der Figuren sind die sexuellen "Abweichungen": Sodomasochismus und lesbische Liebe, die als Symptome eben jener allgemeinen "Krankheit der Jugend" begriffen sind, als deren letzte Steigerung bis in den Tod. Als *Advocata diaboli*, die nacheinander sowohl das Dienstmädchen Lucy als auch Marie in die Hände des sadistischen Lustmörders und sich selbst in den Freitod treibt, fungiert Desirée. Ein derartig abschreckendes Bild, die kausale Verkettung von masochistischen Exzessen und lesbischer Liebe, die in letzter Konsequenz den Tod zur Folge haben, ist in dieser Ausführlichkeit in der Dramatik der Zeit ziemlich singulär, vergleichbar allenfalls mit Kaltnekers **Die Schwester**.<sup>37</sup>

Die zahlreichen Aufführungen rufen kontroverse Stellungnahmen hervor - Beachtung findet das Stück fast überall - und sei es in der Form der Parodie.<sup>38</sup> Gerühmt wird durchweg der

<sup>35</sup> Vgl. Rühle: *Zeit und Theater*. Band 3, S.16.

<sup>36</sup> Bruckner, Ferdinand: *Krankheit der Jugend*. Schauspiel in drei Akten. In ders.: *Dramatische Werke*. Band 1: *Jugend zweier Kriege*. Berlin: Aufbau 1948 (S.5-97). Erstveröffentlichung Berlin: Fischer 1928.

<sup>37</sup> Eines der wenigen Beispiele ablehnender Tendenz in der Dramatik des Zeitraums ist auch Gina Kaus' **Toni - Eine Schulumädchenkomödie** (Kaus, Gina: *Toni. Eine Schulumädchenkomödie in zehn Bildern*. Berlin: Propyläen 1927). Behandelt werden Pubertätsprobleme der Titelgestalt, die zunächst lieber ein Junge sein möchte. Die lesbische Berta, ein "großes, starrknochiges, unhübsches Mädchen", ist ihr die liebste Freundin. Berta ist auf Toni fixiert und macht täppische Annäherungsversuche, vor allem in einem "innigen" Moment (S.17). Nach ihren Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht läßt Toni und mit ihr die Autorin die "hündische" Freundin, deren weitere Existenz im Dunkeln bleibt, fallen. Wohltuend ist allerdings der selbstverständliche Tonfall, in dem unter den Mädchen über das Phänomen lesbische Sexualität gesprochen wird (S.14), wie bei Bruckner ist auch hier keine Scheu im Umgang mit dem Thema zu spüren.

<sup>38</sup> UA: 17.10.1926 Hamburger Kammerspiele (Regie: Mirjam Horwitz) und am 16.10.1926 Lobe-Theater Breslau (Regie: Paul Barnay) unter dem Titel **Tragödie der Jugend**; Durchbruch durch die Berliner Premiere (26.4.1928, Renaissance-Theater, Regie: Gustav

- von vielen so empfundene - dokumentarische Abbildungscharakter der Realität.<sup>39</sup> Einige Rezensenten werfen hingegen die Frage der nach der zukünftigen Vorbeugung gegen dermaßene Exzesse auf.<sup>40</sup> Gefährlich bereits im Hinblick auf die Körperkulte in der NS-Ideologie - bei aller unfreiwilligen Komik - wirken die Therapiemöglichkeiten, die Kurt Pinthus in seiner Besprechung erwägt:

"Ihr jungen Menschen, wißt ihr denn nicht, daß es draußen frische Luft gibt [...] zum Auslüften Eures Seelendunstes! [...] [Ihr] solltet [...] gymnastisches Körpertraining treiben, ... dann würdet Ihr gefahrloser Eure Komplexe abreagieren, die Giftgase vergangener Jahrhunderte aus Eurem Bewußtsein verjagen!"<sup>41</sup>

Eine tiefergehende Reflexion bietet Erich Kästner, der in Bruckners vordergründig unpolitischem Stück die sexuellen "Krankheiten" als Symptome der politischen Gefährdung der Zeit interpretiert:

"Hier liebt man sich nicht der Reihe nach, um Amusements zu haben. Hier zerstört man sich und den Partner, weiß, daß man es tut, und weiß, warum! Hier wird eine Sittenlosigkeit aufgezeigt, von der die Verfallsepochen jeder Kultur und Klasse berichten. Hier ist die Sittenlosigkeit [...] martervolle, unentrinnbare Todesqual einer geistigen Kaste, historisch bedingt, vom schwächeren Individuum nicht zu umgehen. [...] Junge Generationen, die am Ende eines historischen Zeitabschnittes leben, Erben hoher Kultur, großer Intelligenz und schwacher Nerven mußten immer und müssen heute durch solche Fegefeuer der moral- und hoffnungslosen Freiheit hindurch. Viele kommen darin um. [...] wer um die Gefährlichkeit der Epoche und um die Gefährdung ihrer Jugend weiß, verläßt das Theater [...] tief ergriffen."<sup>42</sup>

Sexuelle Zerrüttung als Symbol des vorausgeahnten Endes der Weimarer Republik - eine inhaltliche Aufladung, die bereits den Weg in die spätere Ausschlachtung des Themas durch die antifaschistische Agitation weist...<sup>43</sup> Gerade darin zeigt sich die Brisanz dieses Warnstücks

---

Hartung); weitere Aufführungen u.a. in Wien (Kammerspiele, 12.1.1927), Schauspielhaus Frankfurt/M., 29.11.28 (Regie: Fritz Peter Buch, u.a. mit Erika Mann). Zur großen Popularität vgl. z.B. Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.126, 128; Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.362.

<sup>39</sup> Z.B. Max Hochdorf in Der Abend, Berlin, 27.4.1928, vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.740.

<sup>40</sup> So Ludwig Marcuse, dem Aufklärung - wie von Bruckner geleistet - als das beste Mittel erscheint: "Auch dann bleibt die Jugend der *locus minoris resistentiae* des Lebens: aber wenigstens eine mit Verständnis bewachte Gefahrenzone." (Marcuse, Ludwig: Ferdinand Bruckner: Krankheit der Jugend. Schauspielhaus. In Frankfurter Anzeiger, 30.11.1928).

<sup>41</sup> Pinthus, Kurt: "Krankheit der Jugend". Franz [sic] Bruckners sexualpathologisches Drama im Renaissance-Theater. 8-Uhr-Abendblatt, 27.4.28. Dabei ist Pinthus als Redakteur des linksdemokratischen "8-Uhr-Abendblattes" alles andere als dem Nationalsozialismus freundschaftlich verbunden. Nicht lediglich wegen seiner jüdischen Abstammung erhält er 1933 Schreibverbot (vgl. Rühle: Zeit und Theater, S.1173).

<sup>42</sup> Kästner, Erich: Gemischte Gefühle. Band 2, S.85. Es ist sicherlich kein Zufall, daß Kästner die gleiche Kausalkette selbst in seinem Roman **Fabian** (1931) erzeugt, vgl. Kapitel 5.1. Vgl. auch die Tendenz in Carl Sternheims Komödie **Die Schule von Uznach**, vgl. Kapitel 4.1.

<sup>43</sup> Diese Auffassung macht sich Bruckner später selbst zu eigen, als er nach dem Zweiten Weltkrieg das Stück als Auftakt seines Zyklus **Jugend zweier Kriege** ansieht; er schreibt sich nun selbst im Nachhinein das Verdienst zu, "rechtzeitig gefühlt zu haben, wieviel schauerliche Zukunft in dieser deutschen Jugend steckte" und "das Pathologische aufgedeckt zu haben, das später zur Entfaltung kam" (Bruckner an Gustav Hartung, 1.5.1945; zitiert nach Lehfeldt, Christiane: Der Dramatiker Ferdinand Bruckner.



über die Gefährdung der Jugend, daß ausgerechnet die sexuellen Freiheiten, die wenige Jahre später vom nationalsozialistischen Regime mit den Füßen getreten werden sollten, hier bereits als Vorboten desselben, als Symptome einer angekränkelten, für den Faschismus anfälligen Generation begriffen werden.<sup>44</sup>

Expressionistische Nachzügler, die Beziehungskatastrophen zum Thema haben, werden nicht mehr recht ernst genommen. Über **Verrat** von Carl Werkshagen, das den tragischen Untergang der Beteiligten innerhalb einer Dreiecksbeziehung zwischen zwei Männern und einer Frau behandelt, bemerkt "Die schöne Literatur", daß die Aufführung 1926 "unter teilnehmendem Gelächter" gespielt worden sei.<sup>45</sup> In "Die Literatur" wird Alfred Grünewalds **Narziß und Foningtunso** (Uraufführung 1927) bespöttelt, das recht undeutlich den exzessiven erotischen Kampf eines Mannes um die Liebe eines anderen zum Thema hat.<sup>46</sup>

Was die Wiederaufführung von Werken, die männliche Homosexualität thematisieren, anbelangt, so halten sich die Skandale in Grenzen: **Medea** wird 1926 zwar noch abgesetzt;<sup>47</sup> auch gegen die Berliner Erstaufführung von **Die jüdische Witwe** am 7. November 1925 im Theater am Schiffbauerdamm in der Inszenierung Karlheinz Martins, die "mit allem Aufwand an Geilheit"<sup>48</sup> ausgestattet ist, werden Zensurmaßnahmen erwogen.<sup>49</sup>

---

(=Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Hrsg. von Ulrich Müller u.a.) Göppingen: Alfred Kümmerle 1975, S.32).

<sup>44</sup> Dabei wird in keiner der zahlreichen Kritiken die einseitige Darstellung, die Bruckner von lesbischer Sexualität gibt, angegriffen. Jhering empfindet den Inhalt als lediglich „im Stoff und Thema schon ein Nachzügler“ (Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.362).

<sup>45</sup> Uraufführung 11.4.1926, Theater der Hochschule für Musik ("Studio 1926"), Berlin. Der Rezensent Hans Knudsen mokiert sich über den Inhalt: "Der Bruder verkehrt linksherum mit einem Freunde, gleichzeitig aber mit seiner eigenen Schwester. Dabei sieht der Freund begehrt zu. Einer muß aus diesem Dreieck heraus." Nach mehreren ungeschickten Mordversuchen erliegt der Freund einer der Schwester zugeordneten Handgranate, währenddessen "erledigt" der Bruder "eine Ohnmacht, und weil der erledigte Freund unvorsichtigerweise ein Messer hat liegen lassen, so verleibt das Mädchen mit Erfolg diesen willkommenen Gegenstand ihrer jungen Brust ein" (Die schöne Literatur. 27.Jg. (1926), S.234). Der Text wurde bislang nicht ermittelt.

<sup>46</sup> "Als Versinnbildlichung der Idee Platons schuf der Verfasser die beiden Hauptträger des Stücks [...], und als Gegenspielerin eine verflachte Kundrygestalt [...]. Foningtunso, [...] häßlich, tierhaft, wird als Träger des Guten und Schönen dargestellt, dessen besseres Ich von den Kräften seiner Sehnsucht nach dem blonden Knaben Narziß [...] aufleuchten soll [...]; Narziß, der fünfzehnjährige Knabe, als [...] als das 'Projektionsphänomen' des besseren Ichs Foningtunsos." Der Rezensent wendet sich gegen die undeutliche Behandlung: "Unangenehm berührt das verworrene ungeschlechtliche Gefasel, der dürftig unterdrückte naturwidrige Brunstschrei" (Die Literatur. 30.Jg. (1927), S.232f). Der Text konnte bislang nicht ermittelt werden.

<sup>47</sup> Vgl. Kapitel 3.2.6.

<sup>48</sup> Anonymer Rezensent, zitiert nach Tyson, S.284. Vgl. auch Das deutsche Drama. 6.Jg. (1925/26), S.83: "Das Theater [...] unterstrich [...] das erotisch bedenkliche in liebevollster Weise." Die Badeszene ist eindeutig erotisch gespielt worden; Falk bezeichnet einen "echten Neger, halbnackt, kräftig gewachsen" (Norbert Falk: "Die jüdische Witwe").

<sup>49</sup> Vgl. die Kritik von Oscar Bie (in Tyson, S.283).

Insgesamt jedoch scheint der Tenor des wenig Spektakulären vorzuherrschen: Jhering bemerkt zur Berliner Aufführung von **Richard III.**, daß sie "für das Werk zu spät komme".<sup>50</sup> Bronnen provoziert mit der Ziegenbock-Szene in **Exzesse**<sup>51</sup> zwar noch einmal einen Skandal, bei der verspäteten Uraufführung der **Geburt der Jugend** (13.12.1925 in der "Jungen Bühne" Berlin)<sup>52</sup> macht sich jedoch wohlwollende Verlegenheit breit: Sogar "Das deutsche Drama" tut das Werk lapidar als "reine Pubertäts-Angelegenheit" ab.<sup>53</sup> Jhering bezeichnet es lediglich "entwicklungsgeschichtlich interessant - also eine Gelegenheit zum fünfzigsten Geburtstag".<sup>54</sup> Kerr bemerkt, der "Inhalt" sei "schal" geworden und charakterisiert das ganze als "harmlosen Lärm".<sup>55</sup> Das "blaue Heft" konstatiert lapidar, die Hauptfigur sei "auch homosexuell, wie es sich gehört"<sup>56</sup> - es gehört halt schon dazu ...

Auch Wedekind verliert an Skandalwirkung.<sup>57</sup> Zur Aufführung gelangt so auch endlich die Weinbergsszene in **Frühlings Erwachen**: In Karl-Heinz Martins aktualisierter, in das Berlin der zwanziger Jahre verlegten Inszenierung an der Volksbühne 1929, wo der Weinberg einem Platz am Rande der Stadt weicht.<sup>58</sup>

**Die Wupper** gelangt 1927 am Staatlichen Schauspielhaus Berlin in einer aufsehenerregenden Inszenierung von Jürgen Fehling zur Aufführung; gegenüber dem Skandal von 1919 wird das Werk nun mit Beifall aufgenommen.<sup>59</sup> Die Darstellung der Herumtreiber allerdings scheint gemildert. Jedenfalls vermerkt Paul Fechter erleichtert: "Vielleicht der stärkste Beweis

<sup>50</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.244.

<sup>51</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

<sup>52</sup> Nun im Lessing-Theater. Darsteller: Mathias Wieman (Bruck), Hans von Twardowski (Karl).

<sup>53</sup> Vgl. Das deutsche Drama. 6.Jg. (1925/26), S.83. Auch der "schönen Literatur" erscheint das Werk trotz des "unangenehmen" Duftes nun "belanglos" (Die schöne Literatur. 27.Jg. (1926), S.92).

<sup>54</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.161. Interessant genug ist es allerdings, um auch hier einen Streit mit Kerr auszutragen, dem er unterstellt, sich in seiner Kritik "bis zu menschlichen Verdächtigungen anzustrengen" (ebd., S.164). Wobei die Angriffe überhaupt nicht zutreffen; Kerr "verdächtig" an keiner Stelle.

<sup>55</sup> Allerdings bezeichnet er die homoerotischen Komponenten sachlich-deutlich: "einer [schreibt] dem jüngeren Lehrer einen Liebesbrief"; "Als er ablassen muß, stöhnt er: 'Küß mich'" (Kerr: Mit Schleuder und Harfe, S.291-295). Ebenso empfindet die "Literatur" "wider Willen" eine „gewisse Komik“ (Die Literatur. 26.Jg. (1923/24), S.404), auch "nichtssagend" (Die Literatur. 28.Jg. (1925/26), S.289) bzw. als "matten Nachklang von 'Frühlingserwachen'" (Die Literatur. 30.Jg. (1927/28), S.629).

<sup>56</sup> Das blaue Heft. 7.Jg. (1926), S.10.

<sup>57</sup> Die "Weltbühne" vermerkt anlässlich des zehnten Todestages, daß eine Reihe von Rezensenten, die sich früher entrüstet hätten, sich nun gelangweilt zeigen und daß Wedekind von der Jugend als nicht mehr zeitgemäß eingeschätzt wird (Die Weltbühne. 24.Jg. (1928). Heft 1, S.418f).

<sup>58</sup> Vgl. Wandler, Gerhard: Frühlings Erwachen von Frank Wedekind. Inszenierung 1929 Karlheinz Martin. Eine kritische Untersuchung. Vgl. auch Die Weltbühne. 25.Jg. (1929) II, S.633f. Klaus und Erika Mann berichten 1927 von einer Aufführung der vollständigen Version in dem "Kleinen Theater" in Tokio, einer radikalen Oppositionsbühne gegen japanische Tradition. Es sei die "einzige völlig ungestrichene Aufführung", die sie jemals gesehen hätten, inklusive der "süß verfänglichen Weinbergsszene" (Mann, Erika und Klaus: Rundherum. Abenteuer einer Weltreise. Reinbek: Rowohlt 1982, S.117).

<sup>59</sup> Jhering konstatiert, daß das Werk "in Wahrheit zwanzig Jahre zu früh" gekommen sei und "jetzt erst [...] von der Zeit erfüllt" werde (Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.285).

für Fehling die Vorsicht, mit der er die gefährliche direkte Poesie der drei Herumtreiber [...] fast unbemerkt gemacht hatte."<sup>60</sup> Einem Szenefoto zufolge war der Lange Anna allerdings außerordentlich charakteristisch dargestellt: In einem kurzen Kleid, mit starken Lidschatten geschminkt, allerdings ohne Perücke und als Mann erkennbar - ein durch und durch androgyner Charakter.<sup>61</sup>

**Die Schwester** kommt wiederum am 30.9.1927 im Theater in der Königgrätzer Straße heraus. In dem Programmheft der Barnowsky-Bühnen wird der Vorspruch des Autors abgedruckt.<sup>62</sup> Erich Kästner mißversteht in seiner Rezension Kaltnekers Absicht, wenn er als dessen Intention unterstellt: "die invertierte Liebe verständlich oder doch verzeihlich darzustellen, ist viel aner kennenswerter als das Stück selber."<sup>63</sup> Selbst ablehnende Stücke scheinen also im Zuge der breiten Öffentlichkeit nun einen positiven Beigeschmack zu bekommen. Weniger selbstverständliche Zeiten für eine dramatische Gestaltung der Thematik konstatiert allerdings die Kritik in den einschlägigen Blättern. "Die Freundschaft" urteilt anlässlich der Aufführung:

"Im ganzen will es uns scheinen, als ob die Öffentlichkeit für die *dramatische* Form *dieser* Frage noch nicht recht reif sei, allerdings müßte ein einigermaßen mögliches Stück auch erst geschrieben werden."<sup>64</sup>

Ferner wird von einem bemerkenswerten Zwischenfall berichtet: Angesichts der verzerrenden Darstellung der homosexuellen Ballszene stellt sich Publikumsprotest ein: "Hier stellte sich etwas Widerspruch ein. Wir hörten den Ausruf: 'Unerhört!'"<sup>65</sup> Sollte dieser Ausruf nicht von einem Moralisten gegen die Zurschaustellung homosexueller Perversion gerichtet sein, sondern tatsächlich - wie vom Rezensten unterstellt - Kaltnekers Sichtweise kritisieren, so ist dies ein bemerkenswertes Beispiel öffentlichen Protestes.

<sup>60</sup> Paul Fechter, DAZ, Berlin, 17.10.1927, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.811. Auch Jhering bemerkt, daß die Herumtreiber "nicht gefaßt" seien (vgl. Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.286).

<sup>61</sup> Abbildung in Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek: Rowohlt 1988, S.283.

<sup>62</sup> Vgl. das Programmheft: Zwischenakt. Theater in der Königgrätzer Straße. Komödienhaus / Berliner Theater. Schriftleitung: Felix Joachimson. 7.Jg. Heft 6: September 1927.

<sup>63</sup> Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.27. Umso unverständlicher ist diese Einschätzung vor dem Hintergrund, daß Kästner selbst in **Ragout fin de siecle** und **Fabian** ähnliche Bilder wie Kaltneker wählt, um Homosexualität als Laster einer demoralisierten Welt zu diffamieren (vgl. Kapitel 5.1) - eine Beeinflussung ist nicht auszuschließen.

<sup>64</sup> Die Freundschaft. 9.Jg. (1927), Nr.11.

<sup>65</sup> Die Freundschaft. 9.Jg. (1927), Nr.11.

#### 4.1 DAS CHAOS IST AUFGEBRAUCHT

"In der Nähe der Hauptstraßen, wenn auch natürlich in dezenter Abgelegenheit, waren diejenigen zu suchen, die sich immerhin auf ihre Eleganz noch etwas zugute taten, wo neckisch übertriebene Fröhlichkeit zu herrschen hatte und die Jungen in koketter Tracht Luftschlangen durch die Räume warfen. Mit damenhaftem Charme hieß der Wirt sie willkommen, weißlich-fett und stark parfümiert. Die jungen Herren stießen hohe Jubeltöne aus, wenn so alte Bekannte wie Andreas, Paul und Franziska das Lokal betraten, sie machten kleine, schleudernde Bewegungen mit der Hand, als würfen sie den lieben Gästen Blumen oder Seidenbällchen entgegen, sie riefen: 'Du Sonnenschein! Ach, seht doch, die drei charmanten Schwestern!' - und schüttelten sich tänzerisch auf den hohen, unbequemen Barstühlen, die sie zum Kauern benutzten. Aber bald kamen sie zu den dreien an den Tisch, die sie als wohlgesinnt kannten, scherzten erst ein wenig, trieben viel Unfug mit einer seidenen Schleppe, die sie, als große Damen, die sie nun einmal waren, zu tragen vorgaben, nippten wohl auch vom Weine, den man ihnen kredenzte."

Klaus Mann: **Der fromme Tanz**<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Mann, Klaus: Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend. Reinbek: Rowohlt 1986, S.79.

Die "Neue Sachlichkeit", Schlagwort für jene Periode, schlägt sich bald auch in der Literatur nieder. Kästner fordert 1927 dezidiert eine deutliche Benennung der Verhältnisse:

"Wir lieben es, die Dinge beim Namen genannt zu hören; wir wollen die Nähe der Welt spüren und den tiefen, allgemeinen Sinn nur dahinter. Es ist zwecklos, von der Natur zu reden, als wäre sie aus großen Worten gemacht. Das Pathos der gestrigen Sprache wird für uns zu Redensarten."<sup>67</sup>

Das "Pathos" verläßt denn auch die Darstellung erotischer Zusammenhänge. Der Idealisierung der Liebe einerseits bzw. den exzessiven, zerstörerischen erotischen Konflikten andererseits folgt eine selbstverständlichere Konstatierung der Tatsachen, Darstellungen sachlicher Liebesbeziehungen bzw. die Ernüchterung über zwischenmenschliche Armut.<sup>68</sup> Bezüglich der Mode, Sexualität in der Literatur zu thematisieren, sieht Kästner als Ziel, daß dieser Komplex dadurch selbstverständlich werden solle:

"es ist [...] keine Frage, daß die übliche Geheimhaltung des Sexuellen an der Obskurität schuld ist, die derartiges umgibt. Was man beim Namen nennt und ausspricht, ist nicht mehr gefährlich. Werden wir oder werden wenigstens Generationen nach uns erleben, daß Bezeichnungen wie 'unzüchtig' und 'obszön' ihren Sinn restlos und überall einbüßen?"<sup>69</sup>

Dieser realistischere Trend schlägt sich - wie in der bildenden Kunst - <sup>70</sup> auch in der Literarisierung von Homosexualität nieder. Als 1925 Klaus Manns **Der fromme Tanz** erscheint, bescheinigen die "Mitteilungen des WhK" dem jungen Autor, "zum ersten Mal" homosexuelles Leben "phrasenfrei und lebenswahr" geschildert zu haben.<sup>71</sup> Alfred Döblin baut in sein Großstadtepos **Berlin Alexanderplatz** (1929) homosexuelle Handlungsstränge als unspektakulären Bestandteil in den Erzählverlauf ein.<sup>72</sup> Ähnlich erscheint in **Begierde** (1930) von Otto Zarek Homosexualität integriert in die Berliner Szene;<sup>73</sup> Hanns Henry Jahn schließlich erschafft 1929 mit dem Roman **Perrudja** das künstlerisch wohl faszinierendste Zeugnis einer Literarisierung von Homosexualität der Zeit.<sup>74</sup>

<sup>67</sup> Kästner: Gemischte Gefühle. Band 1, S.115.

<sup>68</sup> Beispiele der zeitgenössischen Dramatik: Neusachliche Liebe in Hasenclevers **Ein besserer Herr** (1926), ungehemmt-harmlose Geschlechterbeziehungen in Zuckmayers **Der fröhliche Weinberg** (1925), Heimkehrerproblematik ohne exzessive Aufladung mit offenem Schluß in Leonhard Franks **Karl und Anna** (1929), eine komödiantische Verwertung der Destruktivität in Beziehungen in Hasenclevers **Ehen werden im Himmel geschlossen** (1928), sachliche Diskussionen über das Auseinanderleben der Partner in Mackays **Ehe** (1930), die Demonstration zwischenmenschlicher Armut in Marieluise Fleißers **Pioniere in Ingolstadt** (1928).

<sup>69</sup> Kästner: Gemischte Gefühle. Band 1, S.188.

<sup>70</sup> Vgl. Sternweiler: Kunst und schwuler Alltag, S.74.

<sup>71</sup> MdWhK, S.22. Wenngleich der Roman diverse mystifizierende Grundzüge enthält und einer homosexuellen Nebenfigur der obligatorische Selbstmord nicht erspart bleibt, zeugt alleine die Darstellung der Subkultur von Selbstverständlichkeit; auch der Werdegang des Protagonisten, die Akzeptanz seiner eigenen Sexualität und die positive Perspektive zeugen von neuen Orientierungsversuchen.

<sup>72</sup> Vgl. meinen Artikel in Lexikon homosexuelle Belletristik.

<sup>73</sup> Vgl. den Artikel von Joachim Münster in Lexikon homosexuelle Belletristik.

<sup>74</sup> Allerdings fällt das Werk aus dem Rahmen, da es zwar mit Erzähltechniken korrespondiert, die sich auch bei Joyce und Döblin finden, inhaltlich allerdings im Gegensatz zum Mainstream „neusachlicher“ Literatur eine metaphysische und naturorientierte Atmosphäre

Der Realitätsbezug und die damit einhergehende Emanzipation homosexueller Figuren zeigt sich vor allem darin, daß Polarisierungen in der Charakterisierung einer zunehmenden Neutralität weichen. Die, wenn auch nicht häufige, Loslösung von Exotismus und Elitarismus manifestiert sich vor allem im Bruch mit der bürgerlichen Ordnung: An die Stelle der Flucht in eine exotische Welt oder der Todessehnsucht tritt ein Untertauchen in ein unbürgerliches, oftmals kriminelles Milieu, womit häufig eine Protesthaltung intendiert ist.<sup>75</sup> Trotz des Verlustes der bürgerlichen Solidität ist oftmals ein Ausblick mit positivem Unterton gegeben: Eine Rückkehr in die Normalität ist durch das einmal vollzogene Bekenntnis zur Homosexualität ausgeschlossen, eine - wenn auch zumeist ungewisse - Form neuen Lebens wird in einer optimistischen Haltung gegenüber der Zukunft akzeptiert.<sup>76</sup>

Derartige Tendenzen zur Selbstverständlichkeit setzen sich nun auch verstärkt auf dem Theater durch, beispielsweise in der Geschwitz-Darstellung Lucie Höflich in der Produktion der **Lulu**-Dramen 1926 am Staatlichen Schauspielhaus Berlin (Regie: Erich Engel): ein "Eigenleben, das auf die pathologischen Insignien verzichten kann."<sup>77</sup>

Lesbische Sexualität erscheint - mit der Ausnahme **Krankheit der Jugend** - als relativ unspektakulärer, selbstverständlicher Bestandteil einiger Dramentexte, ohne jedoch die Dominanz zu erreichen, die der Thematik in Bruckners Stück zukommt:

Friedrich Wolfs **Koritke** (1927)<sup>78</sup> behandelt den mühevollen Aufstieg der Tänzerin Mia zum Star. Neben zahlreichen Männern, die aus unterschiedlichen Motiven an ihr interessiert sind, erscheint die Industrielle Lis Benz als die einzige Person, mit der Mia eine erfüllende, glückliche Beziehung eingeht und die in Mia weitgehend frei von Egoismen verliebt ist. Allerdings wird auch hier letztlich Verzicht auf die Beziehung geübt: Sie läßt Mia für deren Karriere frei.

Selbstverständlich eingebaut, freilich nur als Randepisode und Modeerscheinung erscheint lesbische Sexualität in **Duell am Lido** von Hans José Rehfisch (1926).<sup>79</sup> Das Interesse der Millionärstochter Lou Carrère gilt gleichermaßen Männern wie Frauen. Die frühreife Achtzehnjährige, "braun und gesund, Monokel im Auge" (S.9), hat es zu Beginn des Stücks auf

---

zeigt, die Figuren als dezidierte Außenseiter darstellt - allerdings in allen Bereichen; Homosexualität an sich ist hier wenn überhaupt eine zusätzliche Besonderheit.

Andere Beispiele: **Die Wandlung der Susanne Dasseldorf** (Joseph Breitbach, 1932), **Fall Vehme Holzdorf** (Wolfgang Hellmert, 1927), **Am Rande der Nacht** (Friedo Lampe, 1933), vgl. die entsprechenden Artikel in Lexikon homosexuelle Belletristik.

<sup>75</sup> Beispiele: **Der fromme Tanz**, **Der Puppenjunge** (John Henry Mackay), **Perrudja**.

<sup>76</sup> Z.B. in der Perspektive der homosexuellen Figuren in Klaus Manns **Der fromme Tanz** (Andreas) und Mackays **Der Puppenjunge** (Hermann).

<sup>77</sup> Die Weltbühne. 22.Jg. (1926) II, S.711. Den gleichen Sachverhalt - nur ins Negative gewendet - spricht Emil Faktor an, anscheinend davon enttäuscht, eben keine pathologisierende Darstellung erleben zu dürfen: "Das eigentlich benötigte Geschöpf, das auch bedauernswert ist, aber der Perversionen nicht entbehren kann, liegt außerhalb ihrem [sic] Bereich" (Berliner Börsen Courier, 23.10.1926, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.744).

<sup>78</sup> Wolf, Friedrich: **Koritke**. Schauspiel. In ders.: *Gesammelte Werke*. Band 2: Dramen 2. Berlin: Aufbau-Verlag 1960. Uraufführung: 5.11.1927, Landestheater Stuttgart.

<sup>79</sup> Rehfisch, Hans José: **Duell am Lido**. Komödie in drei Akten. Berlin: Oesterheld & Co. 1926.

Baroneß Ellen abgesehen, die sie mit Alkohol zu verführen versucht. Zudem neigt sie zur Melancholie; Verlieben ist ihr ein Zeitvertreib. Solange andere Objekte nicht zur Verfügung stehen, zeigt sie die "Absicht", die "Zeit damit zu füllen", sich in Ellen "zu verlieben" (S.13). Zu weitergehenden Flirts kommt es jedoch nicht, einen späteren Antrag lehnt Ellen ab, woraus sich Lou allerdings auf der Suche nach dem nächsten Erlebnis nichts macht.<sup>80</sup>

In Rolf Lauckners **Krisis** (1928)<sup>81</sup> bricht in die sowieso zerrüttete Ehe von Stefan und Antoine deren Freundin Glane ein. Zwischen ihr und dem Mann, zum Teil von der Ehefrau selbst forciert, entwickelt sich eine Beziehung. Stefan ist jedoch - typisch männlich - nicht zu Ehrlichkeit fähig. Am Ende verlassen ihn beide Frauen, um gemeinsam ein neues Leben zu beginnen und das Kind aufzuziehen, das Glane von Stefan erwartet. Indizien einer lesbischen Färbung bestehen zwar lediglich darin, daß die Frauen häufig betonen, sich zu lieben und einander am meisten zu bedeuten sowie diversen Zärtlichkeiten - auffallend ist jedoch das "Happy End" eines Bundes zweier Frauen.

In dieser Hinsicht verdient auch Carl Sternheims **Die Schule von Uznach oder Die neue Sachlichkeit** (1926) Interesse: Das Stück hinterläßt zwar einen zwiespältigen Eindruck, da es eine Abkehr von der neusachlichen Auffassung des laxen, promiskuen Umgangs mit Sexualität intendiert, am Ende allerdings inmitten der geläuterten, zur Monogamie bekehrten Paare - wenn auch nur zart angedeutet - ein Frauenpaar bietet.<sup>82</sup>

Randbemerkungen ähnlicher Art weisen eine ganze Anzahl männliche Homosexualität behandelnde Dramen auf, die das Thema in weitgehend neutralem Licht zeichnen, von denen einige auch bereits früheren Datums sind. Bei den Werken von Autoren wie Karl Kraus, Ernst Toller, Friedrich Wolf und anderen ist der Gegenstand allerdings lediglich periphär gestaltet. Einen relativ dominierenden Raum nimmt der Gegenstand in der Marlowe-Bearbeitung **Leben Eduards des Zweiten von England** von Brecht und Feuchtwanger ein. Als Versuche selbst homosexueller Autoren, ein unspektakuläres Bild von Homosexualität zu vermitteln, können Stücke von Püttmann (**Menczikoff**), Burggraf (**Weh um Michael**), zwei Dramen Erich Ebermayers und Klaus Manns **Anja und Esther** gelten.

---

<sup>80</sup> Mode auch - als Randbemerkung - in Ferdinand Lions Lustspiel **Zwischen Indien und Amerika** (1928): Ein immer nach neuesten Novitäten schnüffelnder Schriftsteller erzählt dort "lüstern" und "leise, vertraulich" von seinen neuesten Plänen: "Eine Frau liebt - ihre Freundin, die aber ihrerseits normal ist und also einen Mann liebt, der aber seinerseits einen Freund hat, welcher ..." (Lion, Ferdinand: Zwischen Indien und Amerika. Lustspiel in drei Akten. Stuttgart-Berlin-Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt 1928).

<sup>81</sup> Lauckner, Rolf: **Krisis**. Schauspiel in drei Akten. München: Albert Langen/Georg Müller 1928.

<sup>82</sup> Vgl. Sternheim, Carl: **Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit**. Ein Lustspiel in vier Aufzügen. In ders.: Gesamtwerk. Band 3. (S.371-444), S.443. Uraufführung: 21.9.1926, Deutsches Schauspielhaus Hamburg; Berliner Erstaufführung Theater in der Königgrätzer Straße, 5.4.1927, in der Regie Gustav Hartung mit u.a. Marlene Dietrich.

#### 4.1.1 BRUDERKÜSSE AUF DEM ANSTANDSORT: *Die letzten Tage der Menschheit* (Kraus)

Karl Kraus' Tragödie **Die letzten Tage der Menschheit** (1915-1919, 1920/21)<sup>83</sup>, eine gigantische Szenenfolge von über 600 Seiten, als Lesedrama konzipiert und seit 1918 in der vom Autor herausgegebenen Zeitschrift "Die Fackel" veröffentlicht,<sup>84</sup> schildert das Geschehen des Ersten Weltkriegs in unerbittlich satirischer Weise und darf als die konsequenteste Entlarvung der Destruktivität der Kriegsmaschinerie im Genre der Dramatik gelten. Das Stück enthält vereinzelte Streiflichter auf das Thema Homosexualität.

In der 25. Szene des ersten Aktes findet sich eine angedeutete Denunzierung des Dichters Hans Müller, einer jener Schriftsteller, die sich die Kriegskonjunktur zu Nutzen gemacht haben. Müller begegnet dem deutschen Soldat Wagenknecht:

Wagenknecht: [...] (Er geht zu einem Anstandsort. Da er eben eintreten will, tritt Hans Müller heraus, geht auf den deutschen Wachtmeister zu und küßt ihn.)

[...]

Hans Müller: Heißa, jeden Tag fällt mir das Wort Bismarcks ein: Unsre Leute sind zum Küssen, und so tu ichs denn. Potz Wetter! Ich kann nicht anders, wenn ich solch eines braven Jungen ansichtig werde. (S.146)

Die denunzierende Note erhält diese Passage vor allem durch die Analogie zwischen öffentlicher Bedürfnisanstalt und homosexuellem Gebaren.<sup>85</sup> Daraufhin bestürmt Hans Müller den deutschen Soldaten, sich von ihm auf einen Schoppen ins Hotel Bristol einladen zu lassen:

Hans Müller: [...] da kamet ihr des Weges, ein Bürge des hehrsten Treuebunds, der je zwei Völker zusammengeschmiedet, und wenn's euch nit verdrießt, Vetter, will ich gern einen Tropfen mit euch schmecken. (S.146)

Diese aufdringliche Einladung verwundert Wagenknecht und er äußert gegenüber seinem Begleiter Sedlatschek:

Wagenknecht: Nee, was es hier für Typen gibt in eurem lieben Wien! [...] Der Mann ist von der Presse und hat mich geküßt! Anstatt daß so 'ne fesche Wienerin es einem besorgt, muß man hier so was mitmachen. (S.149f)

Die Annahme der Unterstellung der Homosexualität ergibt sich vor allem aus dem Vergleich des männlichen Kusses mit dem Wunsch, daß es die "fesche Wienerin" "besorgt".

In der 9. Szene des III. Aktes denunziert Kraus erneut andeutungsweise Müller; wiederum ergibt sich die Assoziation aus der Gegenüberstellung von mann männlicher Körperberührung, einem brüderlichen Kuß, und dem entgegen Abwertung von weiblicher Schönheit - hier dem klassischen Inbegriff, der Mona Lisa:

<sup>83</sup> Kraus, Karl: *Ausgewählte Werke*. Band 5,1: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Berlin: Volk und Welt 1978.

<sup>84</sup> Erstveröffentlichung der endgültigen Buchausgabe, die auch der vorliegenden Textfassung zugrunde liegt 1922 in Kraus' Zeitschrift "Die Fackel" Wien.

<sup>85</sup> Derartige Anlagen waren (und sind noch) traditionelle Treffpunkte für die Anknüpfung homosexueller Kontakte, vgl. Theis/Sternweiler: *Alltag*, S.51.



Hans Müller: [...] Da schaut ein Marschiernachbar mich eine Sekunde herzlich an, dann legt er seinen Arm unter den meinen, preßt ihn kameradschaftlich an sich - [...] Diesen Wackeren - er war ein schnauzbärtiger Gesell, war nicht gerade schön und auch nicht das, was man hochelegant nennt - habe ich vor der österreichisch-ungarischen Botschaft auf den Mund geküßt. [...] ich weiß, daß, wenn die Gioconda dereinst selbst aus ihrem Rahmen stiege und mir das einzige Lächeln ihrer Lippen darböte, ihre Umarmung mich nicht so im Innersten beglücken würde, wie der Bruderkuß auf die Lippen dieses wunderbaren deutschen Mannes. (S.277)

Ein neutraleres Bild bietet dagegen ein Beispiel, das Kraus in der selben Szene für den Fronthumor gibt. Ein Hauptmann rezitiert ein Gedicht, dessen Pointe darin besteht, daß ein Betrunkener einen Mann für eine Frau hält:

Der Hauptmann: [...] Doch die Ordonnanz, schau, schau,  
Hält er für 'ne Kammerfrau -  
Kneift mit zärtlichem Verlangen  
Ihr den Arm und die Wangen.  
Doch darauf für alle Zeiten  
Wollen wir den Mantel breiten. (S.275)

In zwei Bildern (V.Akt, 10. und 26.Szene) ist das Thema der männlichen Prostitution gestaltet. In der ersten Straßenszene in Berlin erscheinen "ältere Strichjungen mit großen Pranken" (S.474). Die andere Szene ist in der Friedrichsstraße angesiedelt, einem der bekanntesten Orte (männlicher) Prostitution Berlins zu jener Zeit.<sup>86</sup> Bevölkert ist die Straße unter anderem von "Pupen", einem berlinerisch-umgangssprachlichen Ausdruck für "Strichjunge".<sup>87</sup> Es kommt zum Zusammenstoß zwischen einem solchen Jüngling und einer Kollegin des anderen Geschlechts:

Ein Jüngling (zu einem vorübergehenden Mädchen): Nuttenzeuch!  
Das Mädchen: Pupenjung!  
Der Jüngling: Wat? Schneppe! (S.503)<sup>88</sup>

In einer (V.Akt, 42.Szene) der zahlreichen Szenen "Der Optimist und der Nörgler im Gespräch", in denen die divergierenden Auffassungen zur Kriegsführung, Monarchie und anderen Themen ausdiskutiert werden, wobei der Nörgler als Sprachrohr des Autors fungiert, wird scheinbar eine Lanze für die Homosexualität gebrochen. Der Nörgler bemängelt das niedrige geistige Niveau des Herrscherhauses und kommt zu dem Schluß:

Der Nörgler: [...] Die geistig regsamsten und zugleich verlässlichsten unter den Habsburgern drüften noch die homosexuellen gewesen sein, und wenn von einem eine menschliche Handlung überliefert wird, so liegt er gewiß auf Mallorca begraben und nicht in der Kapuzinergruft. (S.530)

Gleichsam wird hier Bildung mit Homosexualität assoziiert und in diesem Kontext eine Abschiebung moralisch unliebsamer Persönlichkeiten aus dem Familiengrab bzw. die Wahl eines freiwilligen Exils im sonnigen Süden angedeutet.<sup>89</sup> Zugleich wird nahegelegt, daß die

<sup>86</sup> Vgl. etwa die Schilderung in John Henry Mackays **Der Puppenjunge**. Vgl. auch Theis/Sternweiler: Alltag, S.49.

<sup>87</sup> Vgl. Theis/Sternweiler: Alltag, S.48. Zur Etymologie ebd.

<sup>88</sup> Von einem Ausrufer werden zudem die neuesten Skandale berichtet: "Der Männervestustempel in der Kochstraße polezeilich jesperrt!" (S.503).

<sup>89</sup> Zeitgenössische Quellen gibt der Kommentar nicht an.

heterosexuellen Mitglieder Leid über die Menschheit gebracht haben, indem sie "ihre welthistorische Bestimmung, die Hausmacht durch Heirat zu mehren, ausleben konnten" (S.530).

Die hervorstechende Eigenart der Szenenfolge ist die unbefangene *verbale* Gestaltung und deren integrierte Darstellung, wobei - häufig als komisches Mittel - das Reden über Homosexualität vor der Darstellung dominiert. Allerdings nutzt Kraus das Thema zur sexuellen Denunziation eines politischen Gegners, was jedoch relativiert erscheint durch die Abwertung der heterosexuellen Mitglieder des habsburgischen Herrscherhauses gegenüber den homosexuellen. Die *Charakterisierungen* der Figuren sind allerdings konventionell: Die Homosexuellen sind Adlige, Künstler oder Prostituierte; zudem ergeben sich Assoziationen mit Alkohol und der Flucht in den Süden. Insofern bietet Kraus' Tragödie zwar ein frühes Beispiel für eine unspektakuläre, integrative Behandlung von Homosexualität, ist in den Details jedoch Stereotypen verhaftet.

Eine szenische Aufführung der Szenenfolge findet zu Kraus' Lebzeiten nicht statt, allerdings diverse Lesungen, in denen auch die betreffenden Szenen dargeboten werden.<sup>90</sup>

#### 4.1.2 LUST AUF KNABEN:

*Die Politiker des Geistes* (Müller) • *Der Tod und die Maske* (Mosse) •  
*Phidias* (Lienhard) • *Zwischenspiele* (Pulver) •  
*Alkestis* (Lernet-Holenia)

1917 erscheint Robert Müllers Stück **Die Politiker des Geistes**,<sup>91</sup> ein Vorläufer der Komödien der Neuen Sachlichkeit. Der Held des Stückes ist Gerhard Werner, eine Art Lebenskünstler, zugleich Dichter und Sportsmann, Politiker und Bohemién, der es versteht, alle zu bezaubern, sich aber auf nichts festlegen lässt.<sup>92</sup> Inmitten einer intimen Szene mit seiner momentanen Freundin Lotte erzählt er vollkommen zwanglos von einem homoerotischen Verhältnis in seiner Vergangenheit als Matrose:

Werner: [...]. Alles, was von Wert daran war, spielte sich in der Südsee ab, als wir einen Hinduknaben an Bord hatten. Er war fünfzehn Jahre [...]. Der Kapitän war ein Amerikaner. Er war roh, aber gegen den Hinduboy war er zart. Er schlief mit ihm. Der kleine Hindu aber liebte mich. Er kam zu mir, streichelte mich, erzählte mir melodische Dinge, die ich nicht verstand, und spielte mit mir. Er war ein Teufelskerl. [...] Dies war alles, was ich von jenen, im übrigen demütigenden Erfahrungen gut fand. Allerdings genug; er lehrte mich viel. (S.53f)

An dieser Erzählung ist einiges bemerkenswert: Neben dem zeittypischen *Milieu* (Matrosen)<sup>93</sup> ist es die positive Kennzeichnung, die hier gegeben wird: Werner bezeichnet die homoerotisch

<sup>90</sup> Vgl. Daten im Anhang.

<sup>91</sup> Müller, Robert: *Die Politiker des Geistes*. Sieben Situationen. Berlin: Fischer 1917.

<sup>92</sup> Hierin in vielem ähnlich Musils *Vinzenz* und Manns *Bibi* (vgl. Kapitel 4.3).

<sup>93</sup> Vgl. hierzu etwa Mehrings Gedicht **Matrosenstrich** (1921) (Mehring, Walter: *Matrosenstrich*. In ders.: *Kleines Lumpenbrevier*. Verse und Chansons. Hrsg. von Christoph Buchwald. Zürich: Arche 1985, S.51). Mehring berichtet über den realgeschichtlichen

gefärbte Begegnung als das einzig positive, auch das *Verhältnis* zwischen dem Kapitän und dem Hinduboy wird nicht etwa als gewalttätig gezeichnet, im Gegenteil: Der sonst rohe Mann wird hier zart. Die *verbale* Gestaltung ist denkbar unbefangen; ein besonderes Kennzeichen schließlich für die Selbstverständlichkeit, mit der in diesem Stück mit dem Thema umgegangen wird, ist die Situation: Ausgerechnet im Moment der erotischen Annäherung erzählt Werner seinem weiblichen Gegenüber von Erlebnissen mit einem Mann; sie reagiert nicht etwa abweisend, sondern ist "gebannt".

Immerhin reicht diese kurze Szene aus, daß Hans Franck in seiner Rezension im "Literarischen Echo" Werner als "Männerfreund" kennzeichnet.<sup>94</sup>

Eine unspektakuläre Darstellung am Rande des eigentlichen Geschehens findet sich auch in einer Anzahl von Dramen, deren Schauplatz die Antike ist: So in Friedrich Lienhards **Phidias** (1918),<sup>95</sup> worin Phidias seine Geliebte als seinen "Ganymed" bezeichnet (S.16)<sup>96</sup> und Sophokles berichtet, er sei "verliebt in soviel Anmut" angesichts eines Knaben (S.31).

Ähnliches gilt für Erich Mosses Drama **Der Tod und die Maske** (1920),<sup>97</sup> das von der altrömischen Sitte handelt, am Saturnalienfest aus den Reihen der Sklaven einen falschen Cäsar auszurufen, der nach eintägiger Sklavenherrschaft den Kreuzestod erdulden muß. Die Sklaven, in einem Taumel die Dinge benennend, um die sie die Reichen beneiden, zählen hierbei zur "Lust" auch "Knaben" auf (S.59); der echte und der Vize-Cäsar "sinken sich" in den Tiefen eines Bergwerkes nach einer Aussprache "in die Arme", von Cäsar als Ausdruck der "Liebe, die all dieses bindet" begriffen (S.125).

Vergleichbare Tendenzen weisen die "Zwischenspiele"<sup>98</sup> von Max Pulver auf: **Der bekehrte Polyphem** und **Narzissos und die Amazone** (Erstveröffentlichung 1919). Bei beiden Werken handelt es sich um Travestien der griechischen Mythologie. In letzterem - einer "Tragikomödie" - wird Narzissos nicht nur von Echo und einigen Amazonen begehrt; der Autor fügt in der Konstellation zwischen dem in diese Version hineintransponierten Theseus und dem Titelhelden eine homoerotische Komponente hinzu.

---

Hintergrund: "Die Meuterei der Kieler Matrosen 1918 war das Signal zur Waffenstreckung und zum Umsturz gewesen. [...] Die Matrosentracht wurde zum Kennzeichen revolutionärer Bewegungen und Exzesse. Jugendliche verkleideten sich als Matrosen. Und in der Folge kam es in Mode bei der homosexuellen Prostitution, die, weil sie in Stöckelschuhen auf den Strich ging, 'Talonmarine' bespitznamt wurde." (ebd., Kommentar, S.110). Vgl. hierzu auch meinen Artikel im Lexikon homosexuelle Belletristik.

<sup>94</sup> Das literarische Echo. 20.Jg. (1917/18), S.1120.

<sup>95</sup> Lienhard, Friedrich: Phidias. Schauspiel in drei Aufzügen. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer 1918. Uraufführung 22.10.1918, Hoftheater Weimar.

<sup>96</sup> Phidias wird von Hirschfeld als homosexuell begriffen, vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.139. Zum Ganymed-Mythos vgl. Kapitel 2.4.1.

<sup>97</sup> Mosse, Erich: Der Tod und die Maske. Ein Drama. München: Drei Masken [1920]. Uraufführung Stadttheater Nürnberg 18.1.1923; Inszenierung Waldfried Burggraf.

<sup>98</sup> Pulver, Max: Zwischenspiele. Polyphem - Narzissos. Zürich: Rascher & Cie. 1919.

Echo bereits deutet an, daß es ihr in der Ablehnung durch Narzissos genauso ergehe wie einem Mann, als Beispiel führt sie an, daß selbst Adonis von Narzissos verschmäht werden würde (S.39), auch in ihren Fluch schließt sie gleichwertig ein, daß weder "Mädchen" noch "Jüngling" Spielgesellen des zur Eigenliebe Verdammten sein sollen. Theseus nun, dem sich Echo in nymphomaner Gier der Abgewiesenen anbietet, ist von Narzissos gleichermaßen fasziniert, hält ihn jedoch zunächst für eine Frau.<sup>99</sup> Als ein richtiger Mann prahlt er, daß es hier kein Versehen geben könne:

Theseus: [...] Nein, Mann und Weib hab ich noch nie verwechselt.  
(zu Narzissos)  
Wenn du ein Mann wärst, müßt ich Männer lieben. (S.44)

Als er schließlich eines besseren belehrt ist, begreift er ihn dennoch als "Zwitter", als "Jüngling wider jede Regel" (S.45) - ebenso wie später die Amazone Antiope (vgl. S.57). Als Theseus Narzissos doch berühren will, macht Echo dem Spiel ein Ende, indem sie ihren Schleier fallen läßt und den Helden so endgültig für ihre Reize einnimmt. Narzissos bleibt nach dieser Begegnung verwirrt zurück ("Ob des Heroen Brunst mich so verwirrte", S.50), assoziiert sein eigenes Spiegelbild mit der Erinnerung an Theseus (S.59) und fleht diesen am Ende vergeblich an, ihn zu erlösen.

Ebenso erfährt die Sage von Acis, Galatee und Polyphem einen homoerotisch gefärbten Zusatz:<sup>100</sup> Zwecks Auflösung des Eifersuchtsdramas, das hier entgegen dem Mythos nicht zum Mord des Riesen an dem Hirten führt, erscheint Orpheus und "bekehrt" die beiden Streithähne, die sich daraufhin von der als nymphoman und kokett gezeichneten Frau verabschieden. Von dem Lied des Sängers bezaubert, in dem er den "reinen Atem eines frischen Herrn" fühlt, flieht Acis aus Galatees Armen:

Acis: Nicht länger müßig  
Will ich die Zeit verliegen, wenn er ruft. (S.23)

Auch Polyphem fühlt sich, von dem "Hexenmeister" Orpheus im Mordversuch an Acis aufgehoben, "gelähmt"; der Gerettete "küßt den Saum von Orpheus Kleid" (S.26), "umhüllt von Flammenküssen reißt" ihn sein "Herz zur Wonne" in die "Sphären" des Sängers. Polyphem und Acis schließen sich Orpheus in der Suche nach Eurydike an, nun "Brüder einer Liebeswelle" (S.29). Die homoerotische Konnotation erfährt diese Lösung zudem durch die Einschätzung der zurückgelassenen Galatee, die die Männer zu "Zwittern" verwandelt empfindet, die in ihrer "Liebe" nun "verirrt" seien.

In beiden Werken erscheint die homoerotische Komponente zwanglos der mythischen Vorlage hinzugefügt; das Begehren wird *verbal* durch Ausdrücke wie "Liebe" deutlich, die *Figuren* erscheinen häufig als Zwittercharaktere; in beiden Fällen ist es die von außen her-

<sup>99</sup> Bei seinem Auftritt begrüßt er Echo und Narzissos als "Damen".

<sup>100</sup> Eine Verbindung des Polyphem- und des Orpheus-Mythos ist eine Erfindung Pulvers. Orpheus hat sich jedoch in der Überlieferung nach der mißglückten Heimholung Eurydikes aus dem Hades von den Frauen ab- und der Knabenliebe zugewandt, wofür er von aufgebrauchten Mänaden zerrissen wird (vgl. Ovid: Metamorphosen, 10, 80ff; 11,1ff).

einbrechende (und dazu erfundene) Figur, die die homoerotischen Schwingungen auslöst, die darüberhinaus keine außergewöhnliche Zeichnung haben. Allerdings erscheint das mann-männliche Begehren nur am Rande; in **Narzissos** kommt eine Verbindung der Männer nicht zustande, in **Polyphem** ist derartiges allenfalls aus der Sicht der zurückgelassenen Galatee interpretierbar: Die *Perspektive* ergibt hier schließlich eine Vereinigung der Männer. Konventionell in diesem Zusammenhang erscheint das abwertende Frauenbild.

**Narkissos und die Amazone** gelangt am 4.10.1917 am Frankfurter Schauspielhaus zur Uraufführung,<sup>101</sup> augenscheinlich zu jener Zeit harmlos genug, um kein Ärgernis bei der Zensur zu erregen. Schließlich wird lediglich mit Verwirrungen des Geschlechts gespielt.

Ähnliches bietet Alexander Lernet-Holenias Einakter **Alkestis** (1926):<sup>102</sup> Das mythologische Thema wird variiert, indem eine verfloessene homosexuelle Beziehung zwischen Apollon und Admet<sup>103</sup> unterstellt wird, die Apollon recht nonchalant ausdrückt:

Apollon: [...] Ich weiß noch, wie  
 die Nächte kamen, alle unsre Nächte,  
 Admet, wie zart der Tau vom Himmel fiel, wie  
 das Quellwasser fiel und läutete  
 im Dunkel vor der weinlaubüberhangnen  
 Grotte, in der wir lagen, du und ich,  
 Admet, in unsern wundervollen Nächten!  
 [...] Ich hatte den Knabe Admet geliebt. Aber Admet ist ein Mann geworden ... Man sagt, ich ginge jetzt mit Hyazinth. Er ist viel schöner, als du je gewesen. Hast du davon noch nichts gehört? Die Leute plaudern ja jede Liebschaft aus. (S.52)<sup>104</sup>

Die Frauenfeindlichkeit und Eifersucht Apollons auf Alkestis sowie die Todesbotschaft, die in diesem Zusammenhang als ein Racheakt aus gekränkter Eitelkeit wirkt, gibt dem ganzen indes einen merkwürdigen Beigeschmack (vgl. S.51). Die "Literatur" vermerkt, die Lockerheit der Zeichnung betonend, Admet mache "dem todheischenden Gotte das Angebot, sein Lustknabe zu werden."<sup>105</sup>

<sup>101</sup> Vgl. Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen. Hrsg. von Georg J. Plotte im Auftrag der Generalintendanz. Band 1: Spielzeit 1917/18. Frankfurt/M.: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1919, S.289.

<sup>102</sup> Das Stück ist lediglich in einem überarbeiteten Neudruck von 1946 verfügbar: Lernet-Holenia, Alexander: Alkestis. In ders.: Saul-Alkestis. Zürich: Pegasus 1946 (S.39-73). Uraufführung 19.5.1927, Kleine Bühne Prag, vgl. die Daten in Pott, Peter: Alexander Lernet-Holenia. Gestalt, dramatisches Werk und Bühnengeschichte. (=Wiener Forschung zur Theater- und Medienwissenschaft. Hrsg. von Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Band 2). Wien-Stuttgart: Wilhelm Braunmüller 1972.

<sup>103</sup> Apollo mußte zur Strafe für die Ermordung der Kyklopen ein Jahr lang bei Admetos als Hirte dienen, vgl. Hunger, S.24. Eine homoerotische Überlieferung dieser Episode ist augenscheinlich nicht gegeben.

<sup>104</sup> Zur Verbindung Apollo-Hyazinth vgl. Kapitel 3.1.8.

<sup>105</sup> Die Literatur. 31.Jg. (1928/29), S.324.

4.1.3 **SCHWÄCHT MÄNNERLIEBE DIE SOLDATEN?:**  
**Masse Mensch (Toller) • Die Matrosen von Cattaro (Wolf) •**  
**Lager Toulouse (Wanner)**

Einen unverkrampften Umgang zeigen auch einige Werke, die aus linkspolitischer Sicht geschrieben sind, eine Richtung, die generell der Literarisierung von Homosexualität eher skeptisch gegenübersteht.<sup>106</sup>

Ernst Tollers **Masse Mensch**,<sup>107</sup> "ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts" (1919) beinhaltet eine Problematisierung verschiedener Wege des Klassenkampfes und eine Anklage gegen den Krieg. Im zweiten Bild spekulieren Bankiers um ihren Einsatz im Krieg. Aufmerksam geworden, daß der Gewinn des Krieges in Gefahr ist, da das "Menschenmaterial" "schlecht" (S.73) geworden sei, ist eine Studie über die Ursachen in Auftrag gegeben worden. Das Ergebnis ist, daß "Liebe" (S.75) fehle - diesem Notstand soll nun Abhilfe geschaffen werden durch die Errichtung staatlicher Bordelle. In der Unterredung wird auch der Verdacht geäußert, daß Homosexualität die Kampfkraft der Armee lähmen könne:

Vierter Bankier: [...]  
 Man munkelt Resultate.  
 Dritter Bankier: Die sind?  
 Vierter Bankier: In bürgerlichen Sphären  
 Zu verhüllen.  
 Dritter Bankier: Schwächt Männerliebe  
 Die Soldaten?  
 Vierter Bankier: Merkwürdig nein.  
 Mann haßt Mann. (S.74)

An Tollers Darstellung des Diskussionsgegenstandes ist neben der deutlichen *Verbalisierung* "Männerliebe" auffällig, daß aufgezeigt wird, wie bzw. wann über Homosexualität gesprochen wird, und daß bestehende *Vorurteile* entwertet werden. Mit Dingen, die in "bürgerlichen Sphären" tabuisiert sind, wird als erstes Männerliebe assoziiert. Hierin zeigt sich die Einwurzelung eines Tabus, das gleichsam als solches bekannt ist. Daß die Schwächung eben nicht auf Homosexualität zurückzuführen ist, findet der Banker "merkwürdig", ein Indiz für ein derartiges, im Bewußtsein geschürtes Klischee;<sup>108</sup> gleichsam wird hierdurch diese Auffassung negiert und die Antithese hinzugesetzt: "Mann haßt Mann". Im Kontext eines antimilitaristischen

<sup>106</sup> Die dominierende Auffassung in linken Kreisen von Homosexualität als Dekadenzerscheinung der Bourgeoisie wird in der Auseinandersetzung mit dem Faschismus noch Folgen haben, vgl. Kapitel 5.3.

<sup>107</sup> Toller, Ernst: *Masse Mensch*. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts. In ders.: *Gesammelte Werke*. Band 2: *Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924)*. Hrsg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. [München]: Carl Hanser 1978 (S.63-112). Erstveröffentlichung Kiepenheuer Potsdam 1921, Uraufführung 1920, Stadttheater Nürnberg.

<sup>108</sup> Eine derartige Einschätzung gibt Arnolt Bronnen in dem Schauspiel **Katalaunische Schlacht** (1924). Dort kommentiert der Soldat das ungewöhnliche Auftauchen einer Frau an der Front: "Hätten wir mal haben sollen, eine Frau im Trommelfeuer. Bei der Artillerie schläft kein Kanonier allein. Darum treffen sie auch nichts." (Bronnen, Arnolt: *Katalaunische Schlacht*. Schauspiel. In ders.: *Werke*. Band 2. Klagenfurt: Ritter [1989] (S.105-209), S.131.

Stückes wird hiermit das Argument, mit dem anscheinend von Regierungsseite befürchtet wird, homosexuelle Liebe würde die Kampfkraft zersetzen, karikiert.

Gewissermaßen eine Antwort auf die aufgeworfene Frage gibt Friedrich Wolfs Schauspiel **Die Matrosen von Cattaro** (1930)<sup>109</sup> - eines der nun zahlreich die Bühnen bevölkernden Stücke, die sich mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzen.<sup>110</sup> Thema ist die fehlgeschlagene Matrosenrevolte in der österreichischen Marine 1918. Das Stück problematisiert die Schwierigkeit des Widerstands gegen die Ausbeutung des Proletariats im Krieg, demonstriert die Unfähigkeit der unerfahrenen und in privaten Interessen befangenen Matrosen, die begonnene Revolte solidarisch zu konsequentem Ende zu führen und analysiert das Konfliktpotential innerhalb einer Zwangsgemeinschaft.

In der Zeichnung der Mechanismen des Sozialverhaltens innerhalb der reinen Männergesellschaft nehmen homoerotische Komponenten einen geringen Raum ein.<sup>111</sup> Mann-männliche Erotik ist behandelt als Körperlichkeit der Matrosen untereinander und in der Bespöttelung des Geschützmeisters Jerko durch seinen Kollegen, den Heizer Kuddel Huck.

Das Stück bietet eine Analyse von *Doppelmoral* unter Anspielung auf Homosexualität: Jerko ist - ohne daß sich hierfür übrigens im Stückverlauf Anhaltspunkte bieten - anzüglichen Äußerungen ausgesetzt: Er ist der jüngste, weichste, wird darum auch verspottet und "Puppchen" genannt (S.22). Er gerät dadurch, daß er in unbefangener Naivität andere mit "Liebling" anredet, ins Kreuzfeuer - besonders von Kuddel:

Jerko: Lauter, mein Liebling, lauter!  
 Kuddel: "Liebling" ... meine Herren! (Aufstehend.) Dem piept's wohl hier? So 'ne Rotznase, so'n Kadett ...  
 Sepp (hält ihn zurück.): Na, Kuddel, setz dich; wirst doch keinen Kindsmord begehen. (S.9)<sup>112</sup>

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Stellung, die die beiden *Charaktere* im Stück einnehmen: Kuddel ist der Verräter: Er und schließlich die Mehrheit der Soldaten lassen sich von den Militärs unter Zusicherung der Straffreiheit überreden, von der Revolte Abstand zu nehmen. Jerko hingegen fungiert als eine Art Märtyrer, der mit zwei anderen alleine bis zum

<sup>109</sup> Wolf, Friedrich: *Die Matrosen von Cattaro*. Stücktext/Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hrsg. von Klaus Hammer. Leipzig: Reclam 1988.

<sup>110</sup> Anlaß dieser Welle ist der zehnte Jahrestag der Beendigung des Krieges, vgl. Rühle: *Theater für die Republik*, S.861.

<sup>111</sup> Wolf äußert selbst Schwierigkeiten beim Abfassen des Stücks - augenscheinlich wegen der mangelnden heterosexuellen Komponente: "So ne Männersache wie die Matrosen ohne jeden sexual appeal ist eine verdammt schwierige Sache!" (Wolf an seine Frau Else, Brief vom 29.1.1930. Zitiert nach: Wolf, Friedrich: *Briefwechsel*. Eine Auswahl. Hrsg. von Else Wolf und Walther Pollatschek. Berlin-Weimar: Aufbau 1968, S.34).

<sup>112</sup> Vgl. auch Jerko: Später, auf dem Technikum ... / Kuddel (immer spielend): Technikum, jawoll, daher kommen diese Strizzi, diese Zuckerjungen [...] und Wien ist ein Affenstall. / Jerko (hoch): Das ist 'ne Gemeinheit! In Wien gibt's ganz andere Kerle als auf dem dösigen Kahn hier ... (S.8).

Ende durchhält, für ihn bietet sich insofern eine beinahe klassische *Perspektive*: Er stirbt im Dienst für die gute Sache.<sup>113</sup>

Die Kehrseite der Medaille ist ein Fall nothomosexuellen Verhaltens in einer reinen Männergesellschaft: Ausgerechnet Kuddel meint, Jerko als Objekt seiner nicht befriedigten Begierde hernehmen zu können:

Kuddel: [...] und die Mamsells warten in Cattaro ... (Packt Jerko.) Du, Puppchen, in meiner Hängematte ist Platz ...  
Jerko (ihn wegstoßend.): Blöde? (S.24)

Die feindselige Haltung Kuddels gegenüber Jerko erweist sich als Potenzierung des Drucks durch die Vorgesetzten. In der Zeichnung des Leutnants schwingt unterschwellige Homoerotik als Charakteristikum für Militarismus mit. Der Leutnant redet Jerko mit "mein Liebling" an (S.20) und erkennt überhaupt die Qualität seiner Besatzung an deren körperlichen Vorzügen - vor allem von hinten:

Leutnant: Jawoll ... und stramme Jungens! Prachtkerle! Backen und Banken, bis der Hintern aus der Hose platzt! (S.19)

Zudem wird die doppelte Moral bezüglich körperlicher Berührungen zwischen Männern entlarvt. Im Zuge einer Euphorie erscheinen Umarmungen und Betitelungen mit "Liebling" bzw. "mein Süßer" (S.12) als adäquater Ausdruck der Kameradschaft.<sup>114</sup> Demgegenüber erweist sich *Körperlichkeit* als tabuisiert, sobald sie als Ventil für Niedergeschlagenheit dient und Zeichen der Zuneigung durch Zärtlichkeit ist: Auf dem Höhepunkt des Konflikts ist die erste Euphorie verfliegen; die Probleme innerhalb der revoltierenden Matrosen werden offenbar. Franz, der Anführer der Revolte, ist erschöpft, resigniert und versucht, an Jerko Halt zu finden - die einzige Szene des Stücks übrigens, in der er Schwäche zeigt. Deutlich wird hier das Wissen darum, daß ein derart motivierter Austausch von Körperlichkeiten verpönt ist:

Jerko: [...] (Will ab.)  
Franz (hält ihn): Ach was! Was geht uns das an, Jerko! Nicht weggehn, Jerko! Setz dich. (Umarmt ihn verzweifelt.) Mensch!  
Jerko (erschreckt): Du, wenn jemand kommt?  
Franz (hält ihn umklammert): Mensch!! (S.70)

Das Stück zeigt Mechanismen der Umgehensweise mit mann männlicher Erotik in einer reinen Männergesellschaft. Auffällig ist die Offenlegung der Doppelmoral: Diskriminierende Äußerungen von Vorgesetzten und Mannschaft auf der einen Seite - selbstverständliche Meinung, sich des Opfers solchen Spottes für nothomosexuelle Entladungen bedienen zu können auf der anderen Seite; Tabuisierung von Körperlichkeit zwischen Männern als Ausdruck gegenseitiger

<sup>113</sup> In den Vorarbeiten trägt er den Namen "Fränze" und wird wie folgt charakterisiert: "1894. Geschützmeister, stiller wie Erwin, Sch., aber klar und beschlagen, entschlossen, steht mit berni fest zu Rasch und zur Sache." (Wolf: *Matrosen*, S.103f). Hierbei gibt das Kürzel "Sch." Rätsel auf, es ist nicht auszuschließen, daß Wolf eine Abkürzung von "schwul" intendiert, auch in Zusammenhang mit nachfolgendem "aber", das auf - gemessen an herkömmlichen Klischees - eher atypische Charakteristika verweist.

<sup>114</sup> Sepp: [...] Mensch, Liebling, [...] in meine Arme! Peng! (Heftige Umarmung.) (S.12, vgl auch die Umarmungen S.44).



Stütze im Kontrast zu der selbstverständlichen Heftigkeit von Umarmungen im Siegestaumel. Eine positive Konnotation erweist sich, indem die Gestalt, an der sämtliche Handlungsstränge bezüglich Homosexualität zusammenlaufen, Jerko, positiv intendiert ist. Männerliebe schwächt also nicht die Soldaten, sie ist im Gegenteil eine intime Nische, die sie stärken könnte - von Doppelmoral und internalisierter Repression jedoch eingeschränkt.

Den Uraufführungen in Berlin und Breslau am 8.11.1930<sup>115</sup> folgen zahlreiche Aufführungen im Reich - allerdings lediglich an Privattheatern und/oder durch freie Schauspieltruppen; das Stück entwickelt sich zu einem der durchschlagendsten und meistgespielten des linken Theaters in den letzten Jahren der Republik.<sup>116</sup>

In der Szene zwischen Jerko und Rasch sind in der Berliner Aufführung augenscheinlich Änderungen in Richtung einer Entprivatisierung vorgenommen worden.<sup>117</sup> Trotz des großen Erfolges und der gut nachvollziehbaren Rezeption wird auf die Problematisierung des Umgangs mit Homosexualität - wohl wegen der Undeutlichkeit und der Geringfügigkeit im Stückkontext - in keiner Reaktion auf die **Matrosen** verwiesen.<sup>118</sup>

Homosexualität als Bestandteil der Soldatengesellschaft behandelt auch Paul Wanner in **Lager Toulouse** (1929),<sup>119</sup> das in der politischen Aussage ambivalenter als die beiden anderen Stücke ist.<sup>120</sup> Zwischen den Gefangenen in einem Kriegsgefangenenlager kommt es zu Auseinandersetzungen; Ziel des Spottes ist eine homosexuelle *Beziehung* zwischen dem älteren Nauke und dem jüngeren Klein, "der Kleine" genannt; die Faszination ist dadurch motiviert, daß Klein der Schwester Naukes ähnlich sieht (vgl. S.7). Nauke "gibt seinen Ruhetag" (S.6), damit der schwache, kranke Freund nicht arbeiten muß. Dieses Verhalten wird zur Zielscheibe für Knaup, einer im ganzen negativ begriffenen Figur:

Knaup: [...] Alle beede sind schwach. Ne ganz miesse Schwäche is das. Egal hocken se auf ihrer Falle und schmusen. Ne Sauerei is das. Immer an die Luft mit die warmen Brüder! (Gelächter)

<sup>115</sup> Gleichzeitig in der Volksbühne am Bülowplatz Berlin und im Lobe-Theater Breslau.

<sup>116</sup> Vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.1041. Zusätzlich findet das Stück eine ehrenvolle Erwähnung bei der Verleihung des Kleistpreis 1930, vgl. Sembdner, S.10.

<sup>117</sup> Der Regisseur der Berliner Uraufführung Günther Stark schlägt Wolf in einem Brief vom 20.10.1930 folgende Umarbeitung vor: "daß nach der Erzählung von 'Franz' [...] jetzt an Stelle des privaten Gesprächs mit Jerko, das die einheitliche Stimmung sehr zerreißen würde, die Nutzenanwendung seines Gleichnisses kommt. [...] ich möchte [...] alles vermeiden, was privates Theater darstellt" (zitiert nach Wolf: Matrosen, S.130).

<sup>118</sup> Vgl. die Kritiken in Rühle: Theater für die Republik (S.1041-1047) und in Wolf: Matrosen (132-235).

<sup>119</sup> Wanner, Paul: Lager Toulouse. Ein Kriegsgefangenenstück. Stuttgart-Berlin: Chronos 1929. Uraufführung 22.2.1930, Württembergisches Landestheater Stuttgart unter dem Titel "P.G."

<sup>120</sup> Thema des Stücks ist die Frage nach dem Sinn eines Widerstandes gegen die Ausbeutungen in der französischen Gefangenschaft. Wenngleich am Ende eine realpolitische Lösung der kleinen Schritte propagiert und eine Versöhnung der feindlichen Fronten beschworen wird, so finden sich doch häufig vaterländische, emotional aufgeladene Parolen, die nicht entwertet werden (vgl. bes. S.34, 36, 46, 65).

Nauke (kommt vor): Herr Feldwebel! So geht das nich weiter. Mir könnt's ja gleich sein.  
 Aber den Klein machen se hier noch kaputt.  
 Knaup: Du machst n kaputt.  
 Nauke (näher): Wie?  
 Knaup (sich zurückziehend): Abgeknutscht hast n, ich hab's gesehen! (Grinsen)  
 Nauke (stockend vor Empörung): ... wie er den Brief gekriegt hat, seine Mutter sei krank  
 ... o du ganz gemeiner Hund, du!  
 Knaup: Seht ihr woll?! (S.6f)

Die *verbale* Deutlichkeit dieser Diffamierungen ("warme Brüder", "abknutschen") wird durch ähnliche Ausdrücke Knaups wie "abwischen" (S.7) und "Bettbruder" (S.50) ergänzt. Neben Naukes couragiertem Auftreten wird Knaup allerdings auch von anderen Soldaten gebremst: "Du bist wohl neidig?" (S.7). Auch im späteren Verlauf dienen Anspielungen als Reservoir für Witze, etwa wenn der Pastor in einer Sauforgie eine Predigt parodiert: "Ruhet sanft in Selbstbefriedigung und warmer Brüderschaft" (S.31).

Neben derartig als negativ intendierten *Diskriminierungen* nimmt sich der *Charakter* Kleins allerdings stereotyp aus: Er ist der Kränklichste der ganzen Truppe, dabei einer der Jüngsten. Sein Heimweh ist vor allem durch die Sehnsucht nach der todkranken Mutter motiviert (vgl. S.40); dieses wird von dem grausamen französischen Kommandanten des Lagers kommentiert: "Il est fou" (S.41).

Ähnlich klassisch ist die *Perspektive*: Bei einem Ausflug macht Klein, angestachelt von Heimweh und zermürbt durch den Spott Knaups einen Fluchtversuch und springt in einen Fluß. Nur konnte er leider nicht schwimmen (vgl. S.52). Als Walter, der deutsche Leiter des Lagers, Nauke kondoliert, tröstet sich dieser: "s' geht ihm besser jetzt" (S.55). Mit Kleins Tod verschwindet auch das Thema aus dem Stück.

Homosexualität erscheint hier als ein Bestandteil des Lagers. Vorgeführt wird eine gegenseitige Beziehung, die von selbstloser Hilfe des Stärkeren für den Schwächeren geprägt ist und damit zum Spott der Truppe wird. Eine Verurteilung dieses Verhaltens durch den Autor legt der Umstand nahe, daß die Diffamierungen einer allgemein negativ begriffenen Gestalt in den Mund gelegt sind. Hervorstechend an dem Stück ist die verbale Deutlichkeit; konventionell allerdings erscheinen die Charakterisierung und die Perspektive.

#### 4.1.4 DU BIST WIE ICH: **Segel am Horizont (Leonhard)**

Das 1925 uraufgeführte Schauspiel **Segel am Horizont** von Rudolf Leonhard,<sup>121</sup> eines der zeittypischen Matrosenstücke<sup>122</sup> zeigt eine selbstverständliche, unspektakuläre Integration. Die

<sup>121</sup> Leonhard, Rudolf: Segel am Horizont. Schauspiel in vier Akten. In ders.: Segel am Horizont. Dramen und Hörspiele. Mit einem Vorwort von Maximilliam Scheer. Berlin: Verlag der Nation 1963 (S.59-207). Erstveröffentlichung Verlag Die Schmiede Berlin 1925. Uraufführung 15.3.1925, Volksbühne Berlin; Regie: Erwin Piscator; Gustav von Wangenheim und Albert Venohr agieren als Oleg und Morten.

<sup>122</sup> Neben Wolfs Stück **Gewitter über Gotland** (Ehm Welk, 1927), **Des Kaisers Kuli** (Theodor Plivier, 1930), **Feuer aus den Kesseln** (Toller, 1930). Vgl. Kerrs Einschätzung dieser Mode

Handlung bietet auf Tatsachenberichten beruhende eigentümliche Verhältnisse auf einem russischen Schiff: Der Kapitän ist unter mysteriösen Umständen verschwunden, die Besatzung wählt dessen Frau Angela zur Nachfolgerin, was im folgenden zu Konflikten vor allem sexueller Natur führt. Es sind besonders die Matrosen Oleg und Morten, die um Angela kämpfen, von ihr auch begehrt werden<sup>123</sup> und zusätzlich in einem engen emotionalen Kontakt zueinander stehen.

Oleg und Morten reflektieren ihr *Verhältnis*, das von einer Art Haßliebe geprägt ist, und verleihen diesem in einer Umarmung *körperlichen* Ausdruck:

Morten: Warum sprechen wir miteinander?  
 Oleg: Jetzt, nachts - statt zu schlafen miteinander und mit den andern? [...]  
 Morten: Warum hassen wir einander?  
 [...] Weil wir lieben!  
 [...] Oleg, ich liebe dich! [...]  
 Oleg: Morten, auch ich liebe! Auch ich liebe dich!  
 (Sie umarmen einander) (S.90f)

Der Streit um die Gunst Angelas offenbart den Charakter der Freundschaft; der Kampf geht nicht nur um die Frau, sondern auch um den Freund, der als Alter Ego begriffen wird:

Morten: [...] dir gönne ich sie nicht, grade dir nicht, Oleg, grade du solltest nicht zu ihr dringen -  
 [...] Du bist wie ich! Du bist dasselbe wie ich! Du bist ich!  
 [...] Dich hasse ich, nur dich, denn dich liebe ich. Dich liebe ich ja! Nur durftest ihr nichts sagen!  
 Oleg (zu Morten): Ich liebe dich, Angela!  
 Morten (springt auf ihn zu): Ich schlage dich nieder!  
 Oleg (schlägt ihn zurück): Ich - liebe dich! Da! (S.136f)

Auch von anderen werden sie als Paar empfunden, das einander ergänzt:

Steuermann: [...] übrigens ist Oleg ein Morten in Dunkel. [...] Oder Morten ein Oleg in Blond. (S.106)

Ein Indiz für die Selbstverständlichkeit des Verhältnisses ist, daß Morten *verbal* auch Dritten gegenüber ganz unbefangen äußert, daß er Oleg "liebe" (S.176); überhaupt kommt dieser Freundschaft kein exklusiver Zug innerhalb der Matrosengesellschaft zu.

Auch die *Charaktere* sind denkbar unspektakulär und frei von Klischees gestaltet, letztlich sind die beiden in ihrem Verhalten nicht sehr von den anderen Matrosen unterschieden. Eine Außenseiterstellung manifestiert sich allenfalls darin, daß Oleg empfindlich auf heterosexuelle Witze reagiert (vgl. S.97).

Außer der handgreiflichen Auseinandersetzung ereignen sich zwischen ihnen keine nennenswerten Katastrophen; beide gestehen Angela ihre Liebe und diese ihre Zuneigung zu ihnen; die *Perspektive* bleibt offen. Angela bekennt sich nach internen Kämpfen zu ihrer

---

(Rezension über Welks Stück, Berliner Tageblatt, 24.3.1927, in Fetting. Band 2, S.348), ebenso Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.245, der von einer "Epidemie" spricht.  
<sup>123</sup> Und zwar gleichzeitig: "Oleg und Morten, die Knaben, die harten zärtlichen Knaben - [...] Immer war bei mir die Gemeinschaft der Wünsche Olegs und Mortens. Da war die Gemeinschaft über mir - in mir - in der Nacktheit der Träume" (S.187).

gesamten Mannschaft; ob in dem erotischen Verwirrspiel schließlich eine Verbindung zwischen ihr und ihrem Gegenspieler, dem Telegraphisten oder eine Menage à trois mit Oleg und Morten entsteht, ist nicht auszumachen, was allerdings den generellen Unklarheiten des Dramas entspricht.<sup>124</sup>

Leonhards Stück ist ein Beispiel für eine unspektakuläre Integration homosexueller Thematik, die hier als selbstverständlicher Bestandteil des Matrosenmilieus erscheint. Auch der Haßliebe kommt bei weitem nicht ein dermaßen existentieller Charakter zu wie in den expressionistischen Dramen. Allerdings verbleibt die Darstellung in den Grenzen einer homoerotisch gefärbten Freundschaft, die Thematik ist lediglich periphär gestaltet, der Grad der Beziehung nicht auszumachen.

#### 4.1.5 EIN SPASS DER NATUR OHNE TIEFERES INTERESSE: *Leben Eduards des Zweiten von England (Brecht/Feuchtwanger)*

Auf der Suche nach einem zur Bearbeitung für die moderne Bühne geeigneten Klassiker stößt Brecht 1923 auf Marlowes **Edward II.**, den er in Zusammenarbeit mit Lion Feuchtwanger zur **Historie Leben Eduards des Zweiten von England**<sup>125</sup> umgestaltet.

Brecht verfolgt die Intention, die "primitiven und hoffnungslosen Maßnahmen" Eduards zu zeigen.<sup>126</sup> An einer Wertung der Handlung scheint ihm nicht gelegen zu sein:

"die Figuren [sind] ganz unfixiert. Eduard II. zum Beispiel kann ebenso ein starker böser Mann wie ein schwacher guter sein."<sup>127</sup>

Ebenso stellt er die Titelfigur als Durchschnittsmenschen heraus, wendet sich gegen jegliche Exzeptionalität, womit auch dem Phänomen Homosexualität die Besonderheit genommen ist:

"Denn die Art von Schwäche, die Art von Bosheit, die er hat, ist eine ganz tiefe und metaphysische und bei Leuten aller Art vorhanden."<sup>128</sup>

<sup>124</sup> Worauf hier nicht weiter eingegangen werden soll, vgl. die klare Analyse Herbert Jherings (Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.105f).

<sup>125</sup> Brecht, Bertolt: *Leben Eduards des Zweiten von England*. (Nach Marlowe) *Historie*. In ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 2: *Stücke 2*. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1988 (S.7-91). Vergleiche mit der Urfassung folgen Brecht, Bertolt: *Leben Eduards des Zweiten von England*. *Historie von Bertolt Brecht*. Erste, fragmentarische Fassung. In ders.: *Leben Eduards des Zweiten von England*. Vorlage, Texte und Materialien. Ediert von Reinhold Grimm. Frankfurt: Suhrkamp 1968 (S.109-148). Zum Streit mit Feuchtwanger um die Autorschaft und deren letztlich Vereinnahmung durch Brecht vgl. Brecht: *Stücke 2*. *Kommentar*, S.396.

<sup>126</sup> Brecht: [Die Geschichte der Menschheit]. In ders.: *Schriften 1*, S.180f.

<sup>127</sup> Brecht, Bertolt: *Charakterisierung im Drama*. In ders.: *Schriften 1*, S.241.

<sup>128</sup> Ebd. An anderer Stelle wird Eduard von Brecht als "verwöhnt" bezeichnet (Bericht von Bernhard Reich, vgl. Haymann, S.135).

Die Beziehung zwischen Gaveston und Eduard hat eine zentrale Stellung, ist unter anderem Anlaß des Geschehens und einer der primären Handlungsstränge. Gegenüber Marlowe nimmt Brecht die homosexuelle Komponente dabei zurück und betont die soziale.

In der Verfolgung Eduards und Gavestons wird *gesellschaftliche* Ächtung dargestellt. Neben der Homosexualität betrifft das den verschärften soziale Unterschied - Marlowes kleinadeliger Gaveston ist hier Schlächtersohn und wird von Eduard in den Adelstand erhoben - sowie die Vernachlässigung der Regierungsgeschäfte aufgrund von Eduards Konzentration auf Gaveston. Deutlich ausgedrückt sind diese Komponenten in einem Spottlied:

Balladenverkäufer: Edis Kepsweib hat einen Bart auf der Brust [...]  
 Drum hat der Krieg gegen Schottland aufhören gemußt [...].  
 Der Peer von Cornwall [Gaveston] hat zuviel Schilling im Strumpf [...]  
 Drum hat Patty keinen Arm mehr und O'Nelly nur 'nen Stumpf [...].  
 Edi laust seinen Gavy und hat niemals nicht Zeit [...]  
 Drum ging Johnny in die Binsen vor dem Sumpf vor Bannockbride (S.14f)

Die Beziehung überschreitet Moral- und Klassengrenzen in mehrfacher Weise. Homosexualität wird hierbei als der am leichtesten angreifbare Punkt lediglich benutzt, Gaveston auszuschalten. In der Urteilsverkündung dominiert diese Komponente als Verurteilungsgrund, wobei gleichsam die These, Homosexualität führe zu Kriminalität, formuliert ist:

Erzbischof: [...] Weil Danyell Gaveston [...]  
 Des Königs Eduards Hur war, ihn verleitete  
 Zu Unzucht und zu sonstigen Verbrechen,  
 Auch zweimalige Ausweisung ihn nicht abhielt,  
 Wird er gehängt am Ast. Hängt ihn. (S.28)

Die Diffamierung der Männerbeziehung ist auf der *verbalen Ebene* primär in Form von Schimpfworten, Beleidigungen und abwertenden Witzen deutlich, die gängige Vorurteile wiedergeben, denen zufolge Homosexuelle als Alkoholiker und Schwächlinge diffamiert werden, die Angst vor Frauen haben und feminin sind:

Baldock: Dafür trinkt Edi schon früh um acht Bier.  
 Spencer: Edi ist gestern ohnmächtig geworden. [...] Der Earl von Cornwall hat zu ihm gesagt, er läßt sich einen Bart stehen  
 Baldock: Edi hat neulich in der Gerbergasse gespieen. [...] Es ist ihm ein Weib über die Leber gekrochen.  
 Zweites Individuum: Wißt Ihr das Neueste vom Earl von Cornwall? Er trägt jetzt einen Cul. (S.14)

Homosexualität wird als "verruchter Hang" (S.26) bezeichnet, Gaveston als "Hure" (S.10, 14, 28,32). In dieser Vokabel drückt sich die Reduzierung der auch von Emotionalität getragenen Beziehung auf die sexuelle Ebene sowie die Verknüpfung mit Prostitution und dem Klischee der Femität<sup>129</sup> - einer Hinzufügung entgegen der Vorlage<sup>130</sup> - aus.

<sup>129</sup> Auch im Lied des Balladenverkäufers, der Gaveston als "Edis Kepsweib" bezeichnet; in Lancasters Bezeichnung Eduards als "Frau des Schlächtersohns" und in der Bemerkung des Zweiten Peers "Der König Eduard mit seinen zwei Frauen" (S.14, 22, 31).

<sup>130</sup> Dort wird Gaveston durchweg als „minion“ („Günstling“) bezeichnet, z.B. Marlowe, S.37.

Daneben sind Liebeserklärungen in geringerem Maße gestaltet etwa in der Beteuerung Eduards "Im Aug des Todes: Ich liebe Gaveston" (S.36), in Äußerungen, die den erotischen Charakter der Beziehung verdeutlichen ("Umarm mich", S.12; "Deine schönen Haare", S.27; "Knie an Knie", S.15) sowie in der durchgängigen "Herz"-Metaphorik (S.26f). Auf *visueller Ebene* ist solche Deutlichkeit hingegen nicht gestaltet.

Die *Beziehung* zwischen Eduard und Gaveston ist ausgelebt und langfristig. Eduards Vernachlässigung seiner Frau Anna charakterisiert sie zudem als eine ausschließliche (vgl. S.18). Entgegen Marlowes Darstellung<sup>131</sup> zeigt die Beziehung allerdings Merkmale der Ungleichgewichtigkeit. Gegenseitige Liebeserklärungen sind nicht gestaltet, alle Sympathiebekundungen gehen von Eduard aus (S.12f, 15, 27); Liebe für Gaveston drückt er allerdings lediglich Dritten gegenüber aus (S.36). Gaveston hingegen bezeichnet Eduard nur in einem Selbstgespräch als seinen "Freund" (S.21). Der Eindruck, daß Eduard stärkeres Interesse an Gaveston hat als umgekehrt, wird dadurch verstärkt, daß sich Gaveston kurz vor seinem Tod von der Beziehung zu lösen beginnt: Er warnt Eduard davor, sich zu sehr auf ihn zu fixieren (S.27) und assoziiert, der König wolle ihn "quälen" (S.28). Ein ironischer Kommentar des Autors ist durch die spielerisch wirkenden Kosenamen "Edi" und "Gavy" und die lächerlich wirkende Relativierung der Gefühle Gavestons gegeben: "Und seit ich fortging, litt kein Seel in Höllen / Mehr als Arm-Gaveston" (S.12).

Einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen die *Charaktere*. Gemeinsam ist Eduard und Gaveston das Bewußtsein ihrer Außenseiterposition. Gaveston führt die ihm entgegengebrachte Feindseligkeit auf "Unverständnis" (S.20) zurück, in eine ähnliche Richtung weist Eduards Selbsteinschätzung, er würde sich "von sehr anderer Speise" nähren (S.44).

Eduard ist vorwiegend als schwacher Herrscher gezeichnet.<sup>132</sup> Gerüchten zufolge neigt er zu Alkoholismus und Ohnmachtsanfällen (S.14), er reagiert empfindlich auf Kränkungen (S.24) und trotzig (S.11). Konsequenter ist er im Kampf für den Erhalt seiner Beziehung mit Gaveston: "Ich falle oder leb mit Gaveston" (S.11).<sup>133</sup> Ebenso steht er zu seinen gleichgeschlechtlichen Neigungen, weist ein Anerbieten des Erzabtes, diese "Unzucht wider die Natur" als Sünde zu beichten, stolz ab (S.59). Seine entscheidende Schwäche ist die Grenzüberschreitung aufgrund seiner Emotionen; darin ist er den anderen homosexuellen Figuren Brechts ähnlich.<sup>134</sup> Eduard vernachlässigt seine Aufgaben als Regierungsoberhaupt, was zu einer "Mißwirtschaft" (S.14) führt, und ignoriert den Bezug zu seinem sozialen Umfeld. Über den Angriff im Lied des Balladenverkäufers setzt er sich durch Verdrängung hinweg.<sup>135</sup> Die Liebe zu Gaveston macht

<sup>131</sup> Vgl. auch Gavestons Liebeserklärungen bzw. Beteuerungen (Marlowe, S.11, 39, 41).

<sup>132</sup> Zur Bedeutung einer derartigen Herrscherdarstellung in der Dramatik der Weimarer Republik vgl. Kapitel 3.

<sup>133</sup> Vgl. auch S.11, 25, 36.

<sup>134</sup> Vgl. Kapitel 3.3.8 Brechts Einschätzungen über die Figur Shlink. Brecht hat eine Parallele beider Figuren als für die Zwanziger Jahren zeitgemäße Charaktere gegeben (Vgl. Brecht: [Die Geschichte der Menschheit]. In ders.: Schriften 1, S.180f).

<sup>135</sup> "Mein Gaveston, du hast nur mich zum Freund. / Laß sie! Wir gehen an den Teich von Tynemouth, / Fischend, Fische essend, reitend, schlendernd" (S.15).

Eduard maßlos und ungerecht, er handelt übereilt, indem er Gaveston zum "Lord Erzkämmerer, Staatskanzler, Earl von Cornwall, Peer von Man" macht (S.12). Er gibt sich vollkommen in Gavestons Hände und vertraut ihm blind ("Was du tust, ist gut", S.13). Dieses Verhalten bewegt sogar Gaveston zu Kritik:

Eduard: Wie dieses Storchenschwarms Dreieck am Himmel,  
 Wiewohl fliegend, zu stehen scheint, so steht  
 In Uns Dein Bild, unberührt durch Zeit.  
 Gaveston: Mylord, solch einfach Rechnen [...] wird mir  
 Nicht aufhörn, wenn ich in der Sonn geh;  
 Daß viele mehr als einer sind, daß  
 Solch einer lebt viele Tage, doch nicht alle Tage.  
 Drum setzt nicht drauf zu äußerst Euer Herz,  
 Daß nicht verloren gehn mög Euer Herz. (S.26f)

Auch diese Figur zeigt destruktive Tendenzen. Besonders deutlich wird dies in der eigens von Brecht erfundenen Szene "Elf Uhr Mittag" (S.40f), in der Eduard meineidig die Peers aus dem Hinterhalt überfällt, vermutend, sie hätten Gaveston bereits ermordet, was nach Mortimers Aussage ohne diese Handlung nicht passiert wäre (S.45). Durch seine Liebe motiviert zerstört Eduard sowohl das Leben der Peers als auch - ungewollt - das Gavestons.

Gaveston erscheint gegenüber der Vorlage stark verändert. Das betrifft nicht nur seinen sozialen Status, sondern ebenso die Reduzierung seiner homoerotischen Charakterzüge<sup>136</sup> sowie die Betonung seiner Unattraktivität,<sup>137</sup> wobei bezüglich letzterem Element Brechts Ästhetik des Häßlichen in Rechnung zu stellen ist.<sup>138</sup> Zudem gebärdet er sich taktlos (S.10) und brutal (S.13).

Die *Perspektive* der Figuren ist der Tod, der von den Gegnern herbeigeführt wird, allerdings von Eduard selbst durch sein Verhalten auch provoziert erscheint. Im Gegensatz zur Vorlage ist die Tötungsart allerdings nicht assoziativ mit Homosexualität in Verbindung gebracht, sondern nochmals neutralisiert.<sup>139</sup>

Brechts Bearbeitung ist keine direkte Wertung zu entnehmen. Mortimers Äußerung, die die Berechtigung von Homosexualität mit Verweisen auf prominente Persönlichkeiten untermauert und die Schuld an den Tumulten zunächst dem Volk zuschreibt,<sup>140</sup> zeugt von Akzeptanz einer selbstverständlichen Spielart - eines "Spaßes der Natur":

Mortimer: Die Klassiker erzählen: Alexander Magnus  
 Liebte den Hephästion, den Alkibiades liebte

<sup>136</sup> Vgl. z.B. Marlowe, S.12f. Auch Marlowes Gaveston nutzt seinen Liebhaber allerdings egoistisch aus, vgl. ebd.

<sup>137</sup> Er bezeichnet sich selbst als "dick", S.9.

<sup>138</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 3.3.8.

<sup>139</sup> Bei Marlowe wird außer dem Tisch, unter dem Eduard erstickt wird, ein glühender Eisenstab als Mordinstrument angegeben, zur entsprechenden "Parodie" homosexueller Sexualpraktiken vgl. Hamblock, S.215f. Jahnn weist daraufhin, daß in Entwürfen Marlowes der Mord ursprünglich durch Aufreißen des Afters mit glühendem Eisen verübt werden sollte, diese Tötungsart durch Zensurauflagen gemildert wurde und lediglich die Erwähnung des Mordinstrumentes stehenblieb (Jahnn: Schriften. 2.Teil, S.317).

<sup>140</sup> "Weil einige Hüte heut am Boden kleben / Vor einem Hund, / Stößt dieses Volk seine Insel / In den Abgrund" (S.17).

Der weise Sokrates, und um  
 Patroklos ward Achilles krank. Soll ich  
 Ob solchen Spaßes der Natur tragen mein Antlitz  
 Auf den Markt des schweißigen Volkes? (S.16)

Eine Verteidigung ergibt sich zudem aus der Betonung Gavestons, er sei nicht "anders" (S.20) als andere Menschen.<sup>141</sup> Allerdings ist die Bedeutung dieser *Rechtfertigungen* ambivalent vor dem Hintergrund negativer Einschätzungen, die unkommentiert stehen.<sup>142</sup> Ebenso ist in den Schlußworten des Erzabtes lediglich Unverständnis ausgedrückt:

Erzabt: Und somit sähe [...]
   
Sein Begräbnis keiner. Des zweiten Eduard, der
   
Unwissend, [...] welch
   
Geschlecht über seinem Haupt im Licht war,
   
[...] sein selbst
   
Vergessend, im Elend
   
Verstarb. (S.91)

Die daran anschließenden Verse des jungen Eduard beziehen sich nur auf die Sünde Annas und Mortimers und flehen um "Erlaß"; in den entsprechenden Schlußversen Marlowes ist hingegen deutlicher vom "Verrat" Mortimers die Rede, Eduard wird mit dem Adjektiv "süß" umschrieben und damit rehabilitiert.<sup>143</sup>

Überhaupt erweist der Blick auf Marlowes Vorlage die Zurücknahme der homosexuellen Aspekte: Neben der stärkeren Beidseitigkeit der Beziehung zwischen Edward und Gaveston und der eindeutigeren homoerotischen Züge Gavestons erscheint dort auch Edwards Homosexualität manifester, indem die Gaveston-Handlung durch das spätere Verhältnis des Königs mit Spencer gedoppelt ist; aus dieser Episode hat Brecht das erotische Motiv eliminiert. Zudem differenziert Brecht die Figur Mortimer, die bei Marlowe entgegen den historischen Fakten zwecks Entlastung Edwards eine unbedingte Negativzeichnung erhält.<sup>144</sup> Einzig eine Komponente erfährt bei Brecht eine Aufwertung: Edwards Konsequenz in der Beziehung mit Gaveston, bezüglich derer Marlowes Figur wankelmütiger erscheint.<sup>145</sup> Marlowe thematisierte über 300 Jahre vor Brecht unter einer Gesetzgebung, die Homosexualität unter Todesstrafe stellte,<sup>146</sup> diese weitergehender und positiver als Brecht 1924. Brecht scheint vorrangig am Aufzeigen bzw. "distanzierten Erzählen" von Mechanismen des Kampfes Mächtiger

<sup>141</sup> Ebenso in seinem versteckten Angriff auf die Gesellschaft: "durch zu günstige Umständ / Erledigt, ausgemerzt durch zuviel Glück" (S.21).

<sup>142</sup> Der Übertitel einer Szene lautet: "Mißwirtschaft [...] in den Jahren 1307-1312. Ein Krieg in Schottland geht durch die Fahrlässigkeit des Königs verloren" (S.14). Direkt darauf folgt die Szene, in der die Homosexuellenwitze enthalten sind.

<sup>143</sup> Marlowe, S.196f. Hans Mayer bemerkt über Brechts Deutung: "Unwissenheit also, vermeidbare Verfehlung, nicht Marlowes absolute Lebensalternativen" (Mayer, S.196).

<sup>144</sup> Vgl. die Einschätzung von Hamblock, S.214. Vgl. auch Mayer, S.195f.

<sup>145</sup> Marlowe, S.36f. In einer früheren Version übernahm Brecht diesen Handlungsstrang noch (Brecht: Leben Eduards. Erste fragmentarische Fassung, S.124), ebenso sind dort einige Homosexualität verdeutlichende Passagen von Marlowe übernommen, die in der zweiten Fassung fehlen (ebd. S.112, 125).

<sup>146</sup> Jedoch sind zu Marlowes Zeiten keine Verurteilungen nachweisbar, vgl. Mayer, S.216.



untereinander interessiert, unter denen die Homosexualität nur ein Spielball ist - und die an sich nicht als etwas Besonderes erscheint. Brecht geht es offensichtlich weder um ein Tendenzstück pro Homosexualität oder gar eine Anklage gegen eine Diskriminierung dieser Neigung, noch um eine Diffamierung dieser Liebe. Der "Spaß der Natur" ist unspektakulärer Bestandteil der Handlung, in Jherings Worten: "Brecht interessiert sich für die Homosexualität Eduards überhaupt nicht." Insofern sieht Jhering in **Eduard** den Prototyp einer modernen Thematisierung der Homosexualität im Jahre 1924; das Thema hat keine Bedeutung, ist selbstverständlicher Handlungsstrang. Zumindest handelt es sich nicht um eine Sonderveranlagung, die spezifische Probleme mit sich bringt:

"Wenn ein Dramatiker vor zwanzig oder noch vor zehn Jahren an Marlowe gekommen wäre, hätte er die Homosexualität des Königs als 'Problem' behandelt."<sup>147</sup>

Jhering begreift noch im Nachhinein 1959 das Stück als beispielhaft für seine Zeit:

"Für die zwanziger Jahre war diese Wahl besonders stoßkräftig, weil sie - etwas großzügig ausgedrückt - die Shakespeare- und Wedekind-Darstellung in einem traf. Sie versuchte, das historische, klassische Drama an einem den zwanziger Jahren mit ihrer Sexualliteratur besonders naheliegenden Stoff aufzuzeigen"<sup>148</sup>

Die Uraufführung in Brechts eigener Regie (18.3.1924, Kammerspiele München) scheint allerdings ein verzerrtes Bild von Homosexualität geboten zu haben, wie es den Erinnerungen des damaligen Oberregisseurs Bernhard Reich zu entnehmen ist:

"Brecht präziserte: Eduard [...] ist [...] unbesonnen, frech und zanksüchtig; seine selbstherrlichen Exzesse verübt er lausbubenhaft. - Erich Riewe [der Darsteller des Gaveston], nach manchem Hin und Her, legte sich einen pathologischen Zug - Wollust um den etwas vorgeschobenen, immer ein klein wenig geöffneten Mund - zurecht; das Gesicht des Favoriten von geringer Herkunft ward irgendwie der Maske eines einfältigen Harlekins ähnlich."<sup>149</sup>

Auch Thomas Mann berichtet in diesem Sinne:

"Die Rolle des Favoriten, den man sich doch wohl als einen gewinnenden, wenn auch frechen und sittenlosen Burschen vorzustellen hat, war, offenbar [...] aus reiner Bosheit, mit einem Schauspieler besetzt, dessen persönliche Langweiligkeit die ungesunde Passion des Königs jedem menschlichen Verständnis, auch dem gutwilligsten, sperrte."<sup>150</sup>

<sup>147</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.21. Vgl auch: "Die Liebe des Königs zu dem proletarischen Günstling Gaveston ist nur der Folgen wegen da", ebd.

<sup>148</sup> Jhering, Herbert: Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert. Gesammelte Kritiken zum Theater Brechts herausgegeben und eingeleitet von Klaus Völker. München: Kindler 1980, S.213.

<sup>149</sup> Reich, Bernhard: München 1923, S.256. Auch an anderen Stellen deutet Reich ein negatives Verständnis der beiden homosexuellen Figuren an (ebd. S.251f).

<sup>150</sup> Mann, Thomas: [Briefe aus Deutschland. Fünfter Brief], S.305f. Der Eindruck wird auch durch andere Kritiken der Produktion unterstützt: Eduard sei mit "weibischem Antlitz, weibischen Gebärden" ausgestattet; Gaveston habe ein "lasterhaftes Gesicht" (Walter Behrend, Münchener Neueste Nachrichten, 20.3.1924, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.509). Allerdings muß unklar sein, inwieweit hier nicht das Wunschdenken des Rezensenten eingeflossen ist, der Homosexualität an anderer Stelle als "Widernatur" bzw. "Unnatur" bezeichnet (ebd. S.508).

Die Berliner Erstaufführung findet am 4.12.1924 im Staatlichen Schauspielhaus Berlin statt. Die Inszenierung besorgt Jürgen Fehling; die Titelrolle spielt wie schon in München Erwin Faber, in dessen Darstellung der König mit Zügen der "Entartung" versehen sei - laut der Beschreibung Kerrs.<sup>151</sup> Für die Kölner Aufführung 1926 wünscht Brecht sich ausdrücklich von dem Regisseur Ernst Hardt eine Inszenierung, je "skrupelloser", "desto besser".<sup>152</sup>

Die Aufführungen erregen bei relativem Erfolg<sup>153</sup> keinen Skandal, wenn auch die Münchener Presse eher degoutiert reagiert. Hanns Braun in der "Münchener Zeitung" vermerkt ein "Schnuppern im Menschlich-Trüben", womit das bewußte Thema gemeint ist, wobei Brecht - in dessen Stücken ja bekanntlich die "Männerliebe nicht fehlen darf"<sup>154</sup> - direkt unterstellt wird, hierin die Attraktion gesucht und gefunden zu haben:

"Der Hauptanreiz dürfte für Brecht [...] in der prekären Tatsache gelegen haben: daß hier ein König geschildert wird, der um eines männlichen Geliebten willen seine Familie, sein Reich und sein eigenes Leben zerrüttet."<sup>155</sup>

Abneigung zeigt der Rezensent der "Münchener Neuesten Nachrichten", der mit Vokabeln wie "Widernatur" und "weibischer Schattenkönig" aufwartet, zudem Brecht gegenüber Marlowe eine krassere Gestaltung unterstellt, die des Mitleids entbehre,<sup>156</sup> wobei lediglich weitere Annahme den Tatsachen entspricht. Der gleichen Assoziation geht "Die schöne Literatur" auf den Leim, die Deutlichkeit in der Zeichnung des "weichlich weibischen Eduard" im übrigen als zeitgemäß "ganz im Wesen dieses wie ein Sprech-Kinostück angepackten" Dramas begreifend.<sup>157</sup> Auch Thomas Mann fühlt sich durch den Stoff nicht eben angezogen:

"er [liebt] mit jener Art Liebe [...] Gaveston [...], 'die Hure Gaveston', wie ihn beständig die Gegner einer Verirrung nennen [...]. Ich brauche mich über diesen Inhalt nicht zu verbreiten, er ist allgemein und peinlich bekannt."<sup>158</sup>

Emil Faktor hingegen empfindet die Bearbeitung als tragische Vertiefung, durch - die von Brecht gar nicht intendierte - Anteilnahme kann sogar er das Stück ertragen:

"Während man ihm fälschlich vorhält, daß er sich intensiver als Marlowe dem Problem der Homosexualität hingab, hat er aus der Figur des [...] Schwächlings Eduard eine tragische

<sup>151</sup> Vgl. Kerr: Mit Schleuder und Harfe, S.272. Allerdings greifen hier eventuell auch lediglich Kerrs Zynismen gegen Brecht. Im übrigen geht Kerr auf die homosexuelle Thematik nicht weiter ein, beschreibt lediglich Gaveston als "Lustjungen".

<sup>152</sup> Brecht: Briefe, S.113.

<sup>153</sup> Thomas Mann berichtet, das Stück habe starken "Zulauf" gehabt (Mann, Thomas: [Briefe aus Deutschland. Fünfter Brief], S.305).

<sup>154</sup> Vgl. die Kritik von Monty Jacobs über **Im Dickicht**, Kapitel 3.3.8.

<sup>155</sup> Hanns Braun, Münchener Zeitung, 20.3.1924, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.507. Die Einschätzung entbehrt nicht einer gewissen Grundlage - die Faszination berücksichtigt, die destruktives Potential auf Brecht ausübt (vgl. Kapitel 3.3.8).

<sup>156</sup> "nicht regt sich Mitleid mehr, wenn dieses Königs Unnatur aus den Verhüllungen, in denen Marlowe sie noch schildert, gerissen und in Vergrößerungen des Dialogs gezerrt wird" (Walter Behrend in Münchener Neueste Nachrichten, 20.3.1924, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.508f). Implizit: Mit dem Mittel der Mitleiderregung wäre die Thematik erträglicher.

<sup>157</sup> Die schöne Literatur. 25.Jg. (1924), S.248.

<sup>158</sup> Mann, Thomas: [Briefe aus Deutschland. Fünfter Brief], S.305. Im gleichen Artikel bezeichnet er Eduards Neigung als "ungesund" (ebd., S.306).

Gestalt herausgeholt. [...] Das unsympathisch Hörige seines Günstlings wächst zur Teilnahme des Zuschauers empor."<sup>159</sup>

"Die Literatur" nimmt in ihrer durchweg positiven Besprechung das Stück zum Anlaß, in Frage zu stellen, ob eine "Verirrung der Natur" wie die vorliegende überhaupt Sujet tragischen Geschehens sein könne.<sup>160</sup>

"Der Eigene" lobt das Stück: "Brecht hat das nicht abzustreitende Verdienst in glücklicher Erweckung englischer Königshistorie."<sup>161</sup> Hans Dietrich hebt zwar die Deutlichkeit hervor, in der das Thema hier dargestellt sei, stößt sich jedoch an dem "ziemlich niedrigen Niveau", auf dem der "Eros" belassen sei.<sup>162</sup>

Hans Henny Jahnn hingegen gibt sich ausgesprochen skeptisch. Noch in seinem Nachruf auf den Tod Brechts "Vom armen B.B." resümiert er:

"In der langen Reihe seiner Werke begegnet man eigentlich nur einem, weswegen man ihn schelten müßte: es ist die Fassung seines 'Eduard des Zweiten von England'. In diesem Stück hat er zwei Menschen Unrecht getan: Christopher Marlowe, der die Historie des unglücklichen Königs mit großer Aufrichtigkeit und 'edler' Nachsicht dramatisiert hat - und dem Könige selber, der als liegende Statue auf seinem Sarkophag noch die weiblichen Brüste zeigt."<sup>163</sup>

#### 4.1.6 HURENBENGELS UND BETTGENOSSEN: *Menczikoff (Püttmann) • Weh um Michael (Burggraf)*

Gegenüber der Unbefangenheit der zuvor besprochenen Texte zeigen Werke aus der Feder selbst homosexueller Autoren, die in der Tendenz auch eine integrative Darstellung anstreben, stärkere Relativierungen.

**Menczikoff** (1929) von Eduard Oskar Püttmann,<sup>164</sup> jenem ehemaligen Initiator des "Theaters des Eros", behandelt das Leben der Titelgestalt unter zwei russischen Zaren, Peter I. und Peter II., seinen Aufstieg vom Bäckerlehrling zum Günstling Peters des Großen und seinen Fall vom Regenten zum Verbannten nach Sibirien unter dem späteren Zaren.

<sup>159</sup> Emil Faktor in Berliner Börsen-Courier, 5.12.24. Zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.589.

<sup>160</sup> Die Literatur. 26.Jg. (1923/24), S.551.

<sup>161</sup> Der Eigene. 12.Jg. (1928), Heft 4.

<sup>162</sup> Dietrich: Freundesliebe, S.126.

<sup>163</sup> Jahnn, Hans Henny: Vom armen B.B. [Fassung des Erstdrucks] In Jahnn: Schriften 2. (S.320-326), S.324. Marlowes Leistung in Jahnn's Augen besteht in der offenen Darstellung der homosexuellen Thematik, eine Einschätzung, die - trauriges Beispiel für auch Jahnn's Zurückhaltung in offiziellen Veröffentlichungen der fünfziger Jahre - lediglich im handschriftlichen Entwurf gegeben wird: "Marlowe hat den grauenvollen Tod dieses einen Mann liebenden Mannes auf die Bühne zu bringen gewagt, eines der wenigen urtragischen Motive in unserer Zeit" (Jahnn: Vom armen B.B. [Fassung der Handschrift]. In ders.: Schriften 2. (S.311-319), S.317).

<sup>164</sup> Püttmann, Eduard Oskar: Menczikoff. Eine unhistorische Szenenreihe mit historischen Momenten. Radolfzell am Bodensee: Heim 1929.

Die *Freundschaft* zwischen dem achtzehnjährigen Peter und dem zwei Jahre jüngeren Menczikoff ist unter anderem darin begründet, daß der Aristokrat sich von der Schönheit seines Gegenübers angezogen fühlt und ihn sogleich als Pagen zur Wache an seinem Bett einteilt (S.5f). Dieser sehr dezent gestalteten Freundschaft steht die wahllose Geilheit heterosexueller Soldaten entgegen (S.9). Peters zweite Gattin, Jekaterina Alexejewna, ist ursprünglich die Geliebte Menczikoffs und es scheint sich zunächst auch eine *Menage à trois* zu entwickeln. An der Freundschaft der beiden Männer nimmt Jekaterina nicht den geringsten Anstoß, verteilt ihre Sympathie gleichmäßig.<sup>165</sup> Nach der Heirat, mit der Peter seinen Freund zunächst verletzt (vgl. S.12), tritt die Dominanz des Verhältnisses Menczikoff-Peter in den Hintergrund; die Freundschaft jedoch bleibt bestehen.

Eine Doppelung erfährt diese Konstellation in der Freundschaft zwischen Zar Peter II. und seinem "Liebling und Vertrauten" Prinz Iwan Dolgorukij; von Menczikoffs Schwägerin Barbara "höhnisch" bespöttelt, der Prinz sei "des jungen Zaren Zar" (S.40), wobei das Paar in der feindlichen Haltung gegenüber dem Titelhelden eine negative Funktion innehat.

Dies spiegelt sich auch in der *Charakterisierung*: Peter II. ist seinem intriganten Freund hörig und verbannt auf dessen Anraten Menczikoff, nicht ohne zuvor noch auf dessen niedere Herkunft anzuspielen (vgl. S.42f). Dahingegen herrscht im Falle des anderen Paares eine komplementäre Zeichnung vor. Der direkte, zupackende Menczikoff unterstützt den sensibleren Peter, der "zusammengesunken" und "traurig" erscheint, woraufhin Menczikoff ihn "streichelt" (S.6), übrigens die einzige *Visualisierung* von mann männlicher Erotik; der Ort dieser Handlung ist ausgerechnet das Schlafzimmer. Der einzige wirkliche Fehler des durchweg positiv gezeichneten Peter I. ist das Todesurteil über seinen gegen ihn verschworenen Sohn, nicht etwa die soziale Erhöhung des Bäckergehilfen.

*Verbal* appelliert Peter an die "Liebe" des Freundes (S.12,36); er bezeichnet ihn als "mein Alexaschka", der sein "Herz erobert" habe (S.8). Von Unbefangenheit ist auch die Äußerung des byzantinischen Abgesandten, der Peter I. auf dessen Angebot, mit "Weibern" für den Frieden zu zahlen, antwortet, sein Herr liebe im Gegenteil "Knaben" (S.14). Besondere Deutlichkeit herrscht in denunzierenden Stellen. So versucht Barbara ihren Schwager Menczikoff zur Revolution gegen den "Schwächling" Peter II. zu bewegen mit dem Verweis, daß dieser mit seinem Freund das "Buhlbett" teile (S.41). Umgekehrt verhöhnen die beiden Menczikoff damit, Peter I. sei dessen "Bettgenosse" gewesen (S.43).

Auch diese Männerverhältnisse bleiben Episode und ergänzendes Beiwerk; die *Perspektive* aller Figuren ist der Tod, der allerdings in keinerlei Zusammenhang mit den homoerotischen Komponenten steht.

---

<sup>165</sup> Auf die Nachricht, daß sie Zarin werden solle, fällt sie in Ohnmacht; der Zar und sein Vertrauter fangen sie auf mit der Bemerkung "In den Armen Deiner Freunde", woraufhin sie die beiden mahnt: "Seid Freunde mir! Doch bleibt es selbst Euch auch!" (S.12).

Von Waldfried Burggraf erscheint 1927 **Weh um Michael**,<sup>166</sup> erfolgreich am 14.12.1929 im Alten Stadttheater Nürnberg uraufgeführt,<sup>167</sup> eine Dramatisierung des Lebens Jakob Michael Reinhold Lenz' von seinem Auszug aus dem Elternhaus, um in Königsberg zu studieren, bis zu seinem Ende im Wahnsinn in Moskau. Das Stück bietet neben allerlei eingebildeten und erfolglosen Verliebtheiten in Frauen zwei homoerotische Episoden: Zum einen eine demoralisierende Freundschaft in der Königsberger Zeit mit Herbert Tycho von Mörner, zum anderen Lenz' unglückliche Liebe zu Goethe.<sup>168</sup>

Augenscheinlich versucht Lenz bereits in der *Freundschaft* zu Tycho, ein engeres Band zu knüpfen; jedenfalls hält er den Freundschaftsgedanken weit höher als dieser (vgl. S.47), wobei offensichtlich Tychos Schönheit ein Motiv ist (vgl. S.93). Tychos Freundschaftsdienst beschränkt sich darauf, den unerfahrenen Lenz in ein Bordell zu locken, was zu einem nachhaltigen psychischen Schock bei jenem führt.

Auch in der Faszination durch Goethe spielt dessen Schönheit eine Rolle,<sup>169</sup> Lenz verhält sich unterwürfig, es herrscht ein Meister-Jünger-Verhältnis, in dem Lenz schwärmerisch auflebt und den Angebeten mystifiziert, als "Gottes Sohn" begreift (S.106). Recht bald wird jedoch die Einseitigkeit des Schwärmens deutlich; Lenz schreibt sehnsüchtige Briefe an den bei Friederike Brion weilenden Freund:

"Wolf! Was nützte es, wenn ich die ganze Welt gewönne und verlöre dich? Lache nur des Einsamen, [...] ich schleiche wie ein dummer Hans durch die öde Stadt [...] Du fehlst [...] mir! Alles in mir ist Bewegung. Durch Dich!! [...] Wolfskerl, reiß dich los! Komme zu deinem Michael." (S.107f)

Schließlich beklagt der Eifersüchtige sich und meldet Besitzansprüche an, wobei gerade der Vergleich mit der Frau verdächtig ist:

Michael: Mein Freund muß mir gehören! Allein! [...]  
Warum schreibt er mir Bilette, wo ich ihm Briefe schreibe? Wo ich kein Geheimnis vor ihm habe, hinschmelze vor ihm? [...]  
Bin ich weniger als die Mademoiselle? (S.110f)

Schließlich sagt Lenz Goethe den Kampf an; die Bewunderung schlägt in Haßliebe um. An dieser Stelle wird eine Verbindung von Krankheit und Homosexualität hergestellt:

Michael: [...] das Gift meiner Krankheit gab mir der Freund! Er wächst wie Baal aus meinem Blute! (S.115)

Tycho ist offensichtlich ein übler *Charakter*. Um seine Besuche in Bordellen zu finanzieren, läßt sich der heruntergekommene Adelige seinerseits von älteren, zu Brutalität neigenden, Majoren aushalten. Über seine demolierte Unschuld lästert das ganze Regiment, und sogar der Puffmutter ist solches Gehabe zu undelikat:

<sup>166</sup> Burggraf, Waldfried: *Weh um Michael*. Fünf Akte. Leipzig: Kurt Scholtze Nachf. 1927.

<sup>167</sup> Vgl. *Die Literatur*. 32.Jg. (1929/30), S.297.

<sup>168</sup> Diese Freundschaft bietet in der Tat diverse Anhaltspunkte. Zumindest von Lenz Seite ist der damals übliche Charakter der jugendlichen Schwärmerei überstiegen worden (er spricht z.B. von seiner "Ehe" mit Goethe, vgl. Hohoff, Curt: *Jakob Michael Reinhold Lenz*. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt 1977, S.23).

<sup>169</sup> Lenz bezeichnet ihn als "schönen Judas" (S.131).

Madame: Tycho Mörner wäre gegen Bezahlung für alles zu haben gewesen, derzeit auf der Pagerie in Stockholm.

Tycho: Pah! Wen geht zum Teufel der ganze Dreck was an? Deine Hurenbengels von Leutnants? Bin ich denen was schuldig, hä?

Madame: [...] Habe ich gesagt, daß du jemandem was schuldig bist? Der Herr Papa schickt ja Wechsel auf Wechsel. Feine Geschenkerchen gibst du!

(Stimme unter dem Fenster): Tycho!

Tycho (fährt auf; er stampft mit dem Fuße)

Madame [...]: Gottsschreck! Das alte Mensch! Geh nur! Das Vieh haut alles klein. [...] Gräßlicher Kerl, der Major. [...] Stimmt's? [...]

Der ist der "Herr Papa"? Der hält dich aus, der schickt die schönen Wechselchen.

Stimme (drunten laut): ... von Mörner!

Madame [...]: Und jetzt sag ich, daß du hier bist, sonst kommt dieser verlebte Mensch am Ende noch her! (S.55f)

Die negative Figur ist sexuell hemmungslos; anders hingegen die sensiblere Titelgestalt, die letztlich an der Skrupellosigkeit der Umwelt untergeht, diese beschuldigend, sie habe ihm Goethe gestohlen, weshalb er nun arbeitsunfähig sei (S.116).

Die *Perspektive* ist hoffnungslos: Lenz leidet - "Wölfe", also Goethe assoziierend - an Verfolgungswahn (S.128) und endet schließlich im Wahnsinn.

Die *verbale Ebene* gibt sich - außer in der Bordellszene - verschämt;<sup>170</sup> Burggraf spielt mit Anspielungen auf klassische Freundespaare, die in seiner Sichtweise zu einem Kanon der Homoerotik gehören (Achilles/Patroklos, S.102; Jesus/Johannes, S.104, 156). Assoziationen evozieren Ausdrücke wie "Menschenbruder" (S.107) und die von Lenz geäußerte Faszination durch Goethe, die von erotisch deutbarer Metaphorik durchzogen ist.<sup>171</sup> Deutlicher ist an anderer Stelle die Sprache Lenz' gegenüber dem "liebsten Wolf" (107): "Der Deine, und dein heißt doch: Es gehört dir!" (S.109).

Burggraf bedient in diesem Stück das Klischeebild einer im Unglück für die liebende Partei endende Männerfreundschaft mit ungleichen Vorzeichen. So groß das Verdienst ist, hier nicht Historie reinzuwaschen, so undeutlich ist die sprachliche Behandlung. Einen negativen Beigeschmack haben überdies die Assoziation zwischen Krankheit und Homosexualität sowie die Figur des unmoralischen Edelstrichers, wodurch die stereotype Polarität zwischen schlechter (ausgelebter) und reiner (unausgelebter) Homosexualität nahegelegt wird. Ein ähnliches Kontrastpaar bietet - bei allerdings stärkerer Deutlichkeit - auch Püttmanns Stück: Dem relativ positiv gezeichneten Verhältnis der Titelfigur mit Peter I., die beide bisexuell sind, steht das antagonistische rein homosexuelle Paar gegenüber. Allerdings ist die Zeichnung bei Püttmann weniger mystifizierend als bei Burggraf, eine ausgelebte Beziehung scheint auch für das positive Paar intendiert.

<sup>170</sup> Abgesehen von der eigentlich unverfänglichen Äußerung Goethes Schwagers Schlosser, Lenz "liebe" keinen Unwürdigen (S.135); ebenso dessen Bemerkung "gehaßten, geliebten - Freund" (S.140).

<sup>171</sup> Goethe wird als "*Heiliger Turm*" (Hervorhebung von Burggraf!) bezeichnet, dessen "grauen Stein" er "küssen" wolle. Er begreift in Goethe den "Erwecker" und "Erlöser", der an seine "Pforte" schlägt in seine "Einsamkeit" "hernieder" steigt. Alle diese Assoziationen bilden sich, nachdem Goethes Schritte "tiefer, tiefer" verhallt sind (S.106).

#### 4.1.7 UN RENDEZVOUS AVEC UN JEUNE DIEU *Kaspar Hauser* • Primaner (Ebermayer)

Die "dramatische Legende" **Kaspar Hauser** von Erich Ebermayer (1927)<sup>172</sup> behandelt das Schicksal des Titelhelden von seiner Aussetzung aus dem Käfig bis zu seiner Ermordung, ein Stoff, der in den Zwanziger Jahren Hochkonjunktur hat.<sup>173</sup> Eine Aufklärung der Frage, ob Kaspar nun tatsächlich der aus dem Weg geschaffte Anwart auf den württembergischen Herzogsthron ist, bietet das Stück nicht.<sup>174</sup> Das Werk beinhaltet zwei homoerotisch gefärbte Handlungsstränge: die Freundschaft zwischen Kaspar und Peter und die erotische Spannung zwischen dem Grafen Stanhope und dem Titelhelden.

Die *Freundschaft* Kaspars zu dem gleichaltrigen Peter ist durch Gegenseitigkeit gekennzeichnet; Peter steht zu Kaspar in unverbrüchlicher Treue; für Kaspar ist Peter neben der Mutter der einzige Mensch, nach dem es ihn in seinem Toteskampf verlangt, in den er auch besondere Erwartungen setzt und zudem der einzige, dem er nach seinen ganzen Enttäuschungen das Vertrauen bewahrt. Die Freundschaft bedeutet Stärkung und Hilfe füreinander. Was eine homoerotische Interpretation anbelangt, liegt allenfalls eine dezente Färbung vor, die sich in Körperberührungen äußert (s.u.). Im Traum führen sie ein gemeinsames Leben und machen sich gemeinsam auf, Kaspars Mutter zu suchen:

Kaspar: [...] Alles duftet und blinkt im Tau. [...] Du sitzt auf dem schwarzen Rappen neben mir. Nur wir zwei - mitten in der Stille. (S.68)

In der Phantasie dringen die Freunde in das Schloß ein, bezwingen den Kastellan und bissige Hunde, wobei Peter hier die Rolle des Retters zufällt, so daß Kaspar zu seiner Mutter gelangen kann. Peter befürchtet, als dienender Part dann zurückgesetzt zu werden, am "Tor" stehenzubleiben, jedoch versichert Kaspar ihm, daß er "alles andere, was früher war", vergessen werde, nur ihn nicht, den er sogar zum Minister machen wolle.<sup>175</sup>

<sup>172</sup> Ebermayer, Erich: *Kaspar Hauser. Dramatische Legende in zehn Bildern*. Leipzig: Schauspiel-Verlag 1927.

<sup>173</sup> Zur Bedeutung gerade vor dem Hintergrund der Jugendbewegung vgl. Mann, Klaus: *Der Wendepunkt*, S.149f; ders.: *Kind dieser Zeit*, S.179. Weitere Dramen der Zeit: Die Stücke von Karl Hannemann (1926) und Helene Hirschmann (1928), beide unter dem Titel **Kaspar Hauser**. Die Texte konnten bislang nicht ermittelt werden.

<sup>174</sup> Ebermayer ist um objektive Darstellung bemüht; dies belegen seine Rezensionen über zwei Werke, die sich mit dem Gegenstand befassen. An der Zusammenstellung von Augenzeugenberichten und Selbstzeugnissen **Kaspar Hauser** von Hermann Pies bemängelt er zwar, daß der Autor nicht zu dem Problem "Stellung nimmt" (Rezension Ebermeyers in *Die Literatur*. 28.Jg. (1925/26), S.619). Bezüglich einer Untersuchung des Rechtsanwaltes Barting vermerkt er jedoch, daß im Gegensatz zur Wissenschaft Aufgabe der Dichtung sein müsse, jenes "Vage", das die Geschichte ausmache, "zu gestalten" (Ebermayer, Erich: "Neues über Kaspar Hauser". In *Berliner Börsen-Courier*. 60.Jg., Nr. 585, 15.12.1927. 1.Beilage, S.5).

<sup>175</sup> Auch später noch, als Kaspar an eine Flucht mit dem Grafen glaubt, träumt er davon, daß Peter, wenn er die Schule absolviert habe, nachkommen könne, um mit ihm gemeinsam zu reisen (S.101).

Die Begegnung zwischen Kaspar und dem Grafen ist von gegenseitiger Spannung gekennzeichnet. Kaspar tritt dem Grafen vertrauensvoll entgegen, zeigt ihm von Anfang an Liebe und schenkt ihm von seinem Taschengeld Blumen - ohne zu ahnen, daß des Grafen Mission eigentlich seine Vernichtung ist. Der Graf ist bewegt und verwirrt, begreift Kaspar als gottähnlich und seine eigene Aufgabe als Verbrechen:

Stanhope ([...] zuckt bei seinem Anblick zusammen und hält die Lorgnette vor die Augen.) Ah - ah ... So also sieht der Kaspar Hauser aus ... (Er springt vom Sessel auf, eilt im Zimmer hin und her; leise:) Gut - gut - gut - - verdammt gut! So hab ich ihn mir freilich nicht gedacht! Das ist kein verblödeter Stumpfbock, dem der rasche Tod Erlösung bedeutet. Man hat mich belogen. Ce n'est pas un fou, - - c'est un jeune dieu! (Kaspars Hand ergreifend, mit der ganzen Liebenswürdigkeit des routinierten Kavaliers): Bon jour, mon ami, bon jour ... Warum steht er so schüchtern da? Für wen diese wundervollen Blumen? [...] Pour moi, mon ami - ? (S.82)

Angezogen von Kaspars Attraktivität "mustert" der Graf ihn "unverhohlen". Seine Selbstbeherrschung schwindet angesichts der Zutraulichkeit Kaspars dahin; er reagiert "bewegt", empfindet, daß das Zusammentreffen über seine "Kraft" geht (S.88) und phantasiert schließlich "hingerissen" (S.89), in dem ehrlichen Vorsatz, Kaspar zu retten, ihn zu adoptieren und in fernen Regionen ein gemeinsames Leben zu führen:

Stanhope (blickt ihm mit großer Ehrfurcht ins Gesicht): Du ... du weißt nichts von Schuld? Es gibt einen auf der Welt, der [...] noch nichts weiß von Schuld-? Du Wunderbarer...! [...] (Krampfhaft heiter.) Also wir wollen beieinander bleiben, Kaspar? Du willst mit mir reisen? [...] (Wieder versinkend in Grübeln.) Dann müssen wir bald weg aus dieser Stadt. Es eilt, es eilt, Kaspar. [...] weit weg müssen wir, in ein fernes, fernes Land. [...] Kaspar (berauscht von dem Plan): Wir fliehen [...] - wir beide! Du mit mir! Du führst mich weg in schöne, ferne Länder-! [...]

Stanhope: [...] Du wirst reisen mit mir [...] als mein Freund, als mein Sohn. [...] Mein Haus steht hoch über dem blauen, brandenden Meer. Dort werden wir wohnen, Kaspar, du und ich. Dort ist Friede [...] - keine Mörder, keine Gedungenen, nichts Heimliches ...

[...] Zwischen Fels und Eis werden wir stehen, hoch, hoch über allem, was lebt. Wir beide. (S.91-93)

Diese - im übrigen für Ebermayer typische<sup>176</sup> - Konstellation zeigt sich auch in den *Charakterisierungen*: Kaspar verkörpert - durch das Sujet natürlich vorgegeben - Ungewöhnlichkeit, die der Autor hervorhebt, indem er ihn als "schön"<sup>177</sup> erscheinen läßt, versehen mit einer "leichten, müden Schwermut" und "frauenhafter Weichheit" (S.59). Er ist verträumt; Gegenstand der Träume ist immer wieder die Mutter.

Sein Freund Peter ist im Kontrast zu dem sensibleren Kaspar ein "blonder, stämmiger Bursche" (S.60), ein unbekümmerter, unkomplizierter Flegel, der in entscheidenden Situationen die Courage hat, unbedingt zu Kaspar zu stehen.

Der Graf Stanhope dagegen trägt diverse klischeehafte Züge. Er wird vorgestellt als

<sup>176</sup> Ähnliche Attribute und Handlungsmuster kommt der Konstellation Olaf von Beek-Peter Wolf-Monsieur Bernard in Ebermayer **Kampf um Odilienberg** zu (Ebermayer, Erich: Kampf um Odilienberg. Roman. Berlin-Wien-Leipzig: Zsolnay 1929).

<sup>177</sup> Vgl. auch S.16, wo der "Herr" angesichts der Schönheit Kaspars "zurückfährt".



Vierziger, törichtes, lasterhaftes Gesicht, im Wesen nicht ohne Grazie und echte Liebenswürdigkeit, kein Schurke, sondern ein Edelmann, der, an Luxus gewöhnt, jetzt verarmt und für Geld zu allem zu haben ist. (S.75)

Das "Nest" Nürnberg verachtet er, da er besseres gewöhnt sei, in Deutschland fehlt ihm der "Charme", der fremde, südliche Länder für ihn ausmacht, wo er sich den größten Teil seiner Zeit aufhält, dort sein Leben mit jungen Männern verbringend (S.76f). In dieser Figur spiegelt sich der typische Exotismus und gleichsam der Mißbrauch der Liebe zu jungen Männern als verfügbarem Gebrauchswert. Auch Kaspar umwirbt er dementsprechend:

Stanhope: [...] In Paris, in Rom, in Neapel ist man anders als hier im Norden, dort ist alles beschwingter, [...] im Frühjahr pflege ich nach Neapel zu gehen. Eine Schar junger Freunde erwartet mich dort. [...] Man findet ja überall, was man braucht ... (Galant:) Aber solchen Liebreiz hätt' ich in solcher Gegend nicht erwartet ... (S.83)

Die Charakterisierung wird differenziert durch Selbstzweifel über seinen Lebenswandel.

Kaspars Gutgläubigkeit löst in ihm Reue aus und den Wunsch, sein Leben zu ändern:

Stanhope (zurückzuckend, voll Bitterkeit): [...] Du blinder, blinder Tor! [...] Gut und stark -! Noch einmal! Noch einmal beginnen und werden, wie du mich siehst: Gut und stark! (Er bedeckt das Gesicht mit den Händen.) Ich Schuff! (S.91)<sup>178</sup>

Dementsprechend erwachen Sehnsüchte in ihm nach einem besseren Leben, einer Erlösung zur "Reinheit" durch Kaspar:

Stanhope (aufs neue berauscht von seiner Berührung, mehr zu sich, als zu ihm): Du wirst die Sonne sein, um die hinfert mir alles kreist. Du wirst mich rein machen von meinem elenden Leben; denn du bist rein wie kein anderer auf dieser Erde [...]. (S.94)

Stanhope ist seiner Sucht nach Luxus erlegen, für die er käuflich geworden ist, die Verwicklung in die Ermordung Kaspars ist ihm schon vor dem Zusammentreffen mit dem Opfer "peinlich", wogegen er mit Alkohol anzukämpfen versucht (S.81). Der Auseinandersetzung mit Kaspar versucht er sich ein Stück weit zu entziehen, indem er ihn zunächst nicht anblickt und eine "erregte" und "übertriebene Nachlässigkeit" an den Tag legt (S.82f). Immerhin warnt er Kaspar auch davor, ihm zu vertrauen (S.84). Obwohl er ihn als "Mensch" und "Gott" empfindet, entwindet er sich der ganzen Affäre schließlich durch ein feiges Abtauchen. Wieweit seine Beteiligung an dem Verbrechen im Endeffekt geht, bleibt unklar. Er verschwindet von der Bildfläche und wird nur noch als von fernher wirkender Gönner erwähnt, der nach wie vor vorhabe, Kaspar zu sich zu nehmen.

Die Zuneigung zwischen den Figuren äußert sich in erotisch gefärbten *körperlichen* Berührungen: Eine entsprechende Stimmung atmet ein Idyll zwischen Kaspar und Peter:

Es ist im Zimmer dämmeriger geworden. Der Widerschein des hellen Himmels beleuchtet die beiden, die jetzt nah beieinander auf dem Bettrand sitzen. Kaspar hat leise zu weinen begonnen. Als Peter es bemerkt, nimmt er ungeschickt den Kopf Kaspars, zieht ihn zu sich heran und legt seine Hände darum. [...] Schweigen. Es ist nun ganz dunkel geworden. Über den Dächern ist groß und gut der Mond aufgestiegen. Die Freunde halten sich umschlungen. (S.65f)<sup>179</sup>

Die *verbale* Ebene ist verhalten. Der Graf äußert sich zwar ungezwungen über seine erotischen Amouren, gegenüber dem tumben Beamten Hickel jedoch in halbem französisch:

Stanhope: [...] Ich habe ein Redezvous. Mon très joli ami, - mon cher ami erwartet mich.  
(S.77)

Stanhopes Homosexualität wird zudem deutlich durch die Höherbewertung männlicher Reize gegenüber denen des anderen Geschlechts und seiner Verwirrung angesichts Kaspars Schönheit:

Stanhope: [...] Blumen ... lachende Blumen aus den Händen eines schönen Knaben sind mehr als heiße Tränen eines liebenden Weibes, - sagt der Dichter. Wie sind sie schön ... (Als Kaspar ihn anblickt:) - Die Blumen meinte ich, sprach vorläufig nur von den Blumen. (S.83)

Die Spannung zwischen ihm und Kaspar drückt sich in Ausdrücken wie "Lieber" aus (S.88, 91), und daß Peter behauptet, Stanhope habe Kaspar "lieb" (S.100).

Die *Perspektive* ist freilich ernüchternd. Der Graf erliegt seinen Verstrickungen, verrät Kaspar und läßt am Verabredungsort ein Attentat zu, hält nach dem mißlungenen Mordversuch Kaspar mit falschen Versprechungen hin. Die Verbundenheit mit Peter manifestiert sich noch einmal darin, daß Kaspar in dessen Armen stirbt.

Die Uraufführung findet am 16.2.1927 am Münchener Residenztheater statt, parallel einen Tag darauf an den Hamburger Kammerspielen (Titelrolle: Gustaf Gründgens, Peter: Viktor de Kowa);<sup>180</sup> weitere Aufführungen in anderen Städten folgen.<sup>181</sup>

"Nicht sonderlich bedeutsam" erscheint der "schönen Literatur" das Stück, das dennoch bei der Münchener Aufführung beifällig aufgenommen worden sei.<sup>182</sup> Ein Duisburger Rezensent bemängelt die "Unklarheit" in der Zeichnung der Figur des Grafen;<sup>183</sup> im übrigen werden die homoerotischen Elemente in sämtlichen Rezensionen ignoriert.

Stärker noch ist der Kontrast zwischen dubioser, gewalttätiger sexueller Zuneigung und erotisch motivierter Treue in Ebermayers Stück **Primaner** gestaltet, 1925 begonnen, 1930 im Bühnenvertrieb Oesterheld veröffentlicht<sup>184</sup> und zu des Autors Lebzeiten nicht aufgeführt,

<sup>178</sup> Vgl. auch: "Oh, - das ist viel! Einer, der mir Blumen bringt und mir vertraut ... Wann gab es dies zuletzt [...] in dieser öden Welt, in der man Blumen und Liebe an der Ecken der Straßen kauft?" (S.85f).

<sup>179</sup> Auch: Kaspar "wirft" sich Peter "an den Hals" (S.72), "umfaßt" des Grafen "Knie", schmiegt sich an ihn, "bedeckt" dessen "Hände mit Küssen", "preßt sein Gesicht in des Grafen Schoß", (S.88f) und "bettet seine Kopf" in dessen "Schoß" (S.90). Als angebliche Botschaft der Mutter "küßt" der Graf Kaspar "lang und innig auf die Stirn" (S.90).

<sup>180</sup> Zur Wirkung vgl. Gustaf Gründgens. Eine Dokumentation, S.39, 235.

<sup>181</sup> Vgl. die Aufstellung im Anhang der Arbeit.

<sup>182</sup> Vgl. Die schöne Literatur. Jg.28 (1927), S.187. Auch Kästner urteilt: "ein geschicktes, harmloses und überflüssiges Stück" (Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.235).

<sup>183</sup> Dr.Funk: Duisburger Stadttheater. "Kaspar Hauser" für den Bühnenvolksbund. Rhein- und Ruhrzeitung, 11.5.1927.

<sup>184</sup> Ebermayer, Erich: Primaner. Drei Akte. Berlin: Oesterheld & Co. 1930.

woran der arg konstruierte Inhalt einigen Anteil haben dürfte.<sup>185</sup> Der Primaner Diether prostituiert sich bei dem reichen Herrn Erwin. Von seinem ihm in treuer Zuneigung ergebenen Freund Frank wird er wiederholt vor dem Verhältnis gewarnt. Die Katastrophe ereignet sich, als Erwins Verkehr mit Minderjährigen entdeckt wird, er verhaftet werden soll, und - rechtzeitig alarmiert - Diether dazu zwingen will, ihn auf seiner Flucht nach Amsterdam zu begleiten. Diether weigert sich, sein Freier ersticht ihn<sup>186</sup> und ergreift die Flucht. Indizien sprechen für Frank als Täter, der jedoch selbst nach dem Selbstmord Erwins im Ausland diesen gegen besseres Wissen nicht anzeigt und selbst hinter Gittern verharrt, um das Angedenken seines Freundes nicht zu besudeln.

Klischeehäufungen finden sich bereits in den kontrastierenden *Charakteren*: Diether, eigentlich heterosexuell und "gesund" entspricht dem typischen Schönheitsideal, er ist "blond, unbeschwert, hübsch, eine Mischung von charmant und gewöhnlich" (S.1).

Dahingegen ist Frank als "dunkel, ernst, traurig, eine Häßlichkeit, die durch Klugheit und Anstand verdeckt wird" gezeichnet; er ist "weich" und "hilflos" (S.1); eines seiner Kennzeichen ist humanistische Bildung.

Erwin fällt direkt zu Beginn als "widerlich" auf, weil er sich unnatürlich mit einem Reitdress bekleidet, ohne überhaupt zu reiten; zudem wird er von Frank als "Schwein" bezeichnet (S.3). Ein Freier der zwanziger Jahre, wie ihn Ebermayer dem Publikum vorstellt: "Vierziger, groß, schwer, brutaler Körper, aber schwammiges, feminines Gesicht, hohe Stimme" (S.10), der zudem seinen Reichtum durch dubiose Geschäfte erlangt. Ein zusätzlich negatives Kriterium besteht in seinen pädophilen Exzessen, die ihm später zum Verhängnis werden: "Tertianer sind seine Spezialität" (S.3). Eingerichtet ist er "langweilig-elegant" (S.9); in Konfliktsituationen greift auch er zum Alkohol (S.29).

In beiden *Beziehungen* spielen Abhängigkeitsverhältnisse eine Rolle. Frank ist Diether in "hündischer" Ergebenheit zugetan (S.14), macht ihm die Hausaufgaben, läßt sich von ihm kommandieren. Auf Erwin reagiert er eifersüchtig, allerdings lediglich, weil dieser Diether verdirbt. Diethers Freundin Brigitte verursacht - vordergründig jedenfalls - nicht derartige Gefühle in ihm. Daß sein Begehren nicht nur platonisch ist, wird durch seine Annäherungsversuche an den Freund deutlich:

---

<sup>185</sup> Obgleich dieser einer wahren Begebenheit nachempfunden ist: Dem Mord an dem Primaner Hellmut Daube, gegen dessen Freund Karl Hussmann ein langwieriger Prozeß angestrengt worden ist, der mit dessen Freispruch endete, vgl. Ebermayer, Erich: Primaner-Mord. Der Mord an dem Primaner Daube im Drama. [Teilabdruck der Schlußszene des zweiten Aktes]. In 8-Uhr-Abendblatt. Jg.83, 5.9.1932. Berlin 1932. Der Prozeß ist in einer Artikelserie in Ausgaben des "8-Uhr-Abendblatts" seit dem 16.10.1928 dokumentiert worden. Eine der Fragen in dem Prozeß war die nach homosexuellen Neigungen Hussmanns. Vgl. genaueres Thot, Andreas: Das literarische Werk Erich Ebermayers. [Dissertationsprojekt].

<sup>186</sup> Zumindest ist davon auszugehen; der Mord ereignet sich hinter der Bühne.

Frank: [...] *Alle* liebst du! [...] Jedem gehört ein Teil von Dir ... Nur ich, - ich stehe daneben und kann zusehen! [...]

Diether (ernst, echt, scheu): Du bist mein Freund. Mein richtiger Freund [...].

Frank (wild): Ich will mehr sein ... Du ... Ich pfeife darauf ... Dein richtiger Freund ... Lächerlich (sucht, ihn an sich zu ziehen.)

Diether: Laß das, Mensch! Bist du verrückt?! [...] (gibt ihm einen Stoß.) (S.4)

Später wird das erotische Begehren noch deutlicher; die Erniedrigung geht bis an Grenzen der Selbstaufgabe. Ziemlich unreflektiert wird hier Masochismus, Krankheit und Prostitution miteinander verknüpft:

Diether: Eifersüchtige Tante bist Du. Weiter nichts. Richtig ekelhaft.

Frank: [...] Ja, - ich bin ekelhaft. Und häßlich bin ich. Und arm. Ja, Geld hab ich auch keins, das ich Dir geben könnte. Vielleicht wär dann alles anders ...

[...] Du verlangst sicher viel ...

Diether (schreiend): Jetzt hab ich's aber satt! Mach, daß Du wegkommst!

Frank: Schlag mich doch! Hier! Schlag zu! Daß ich wenigstens was von Dir habe! - -

Diether (gibt ihm einen Stoß [...]): Du willst's ja nicht anders. Bist ja krank. (S.14)

Wie sehr Diether das Verhältnis zu Erwin demoralisiert, wird deutlich durch wiederholte Hinweise auf die Veränderung zum Negativen.<sup>187</sup> Verweigert Diether den Sex, reagiert Erwin brutal und schlägt Diether, was sich mit sadomasochistischen Elementen mischt,<sup>188</sup> wobei wiederum der Alkohol im Spiel ist (S.9). Diether fühlt sich auf mysteriöse Weise abhängig:

Diether: [...] Ich *muß* zu ihm gehen. Immer wieder. Ich will ja gar nicht. Von Mal zu Mal hasse ich ihn mehr. Aber wenn er verweist ist [...] habe ich Sehnsucht nach ihm. (S.4)<sup>189</sup>

Andererseits spielt Diether eiskalt mit Erwins Geilheit: "Soll ruhig warten. Umso größer ist nachher das Glück" (S.2, vgl. auch S.12) und fälscht Wechsel auf dessen Namen, um sich Geld zu verschaffen. Diese Art von Verhältnis wird auch dementsprechend kommentiert:

Frank: Ekelhaft, - was?

Diether: Und ob. Aber man vergißt's schnell. [...] Es ist wie weggewischt nachher, - verstehst Du? (S.3)

Ironischerweise wittern die Eltern in dem "intimen" Umgang zwischen Frank und Diether Unsauberes (S.17),<sup>190</sup> von den anderweitigen Vergnügungen ihres Sohnes haben sie jedoch keine Ahnung.

Der Kontrast zwischen reiner und schmutziger Liebe erweist sich auch in der *Visualisierung*. Zwischen Diether und Frank finden Streicheleien statt (S.4), sie fassen sich an der Hand (S.8) oder Frank zieht Diether "scheu" an sich (S.29). Dahingegen sind die Körperlichkeiten mit

<sup>187</sup> Vgl. die entsprechenden Bemerkungen Franks (S.3), der Hinweis Diethers: gegenüber früher zweimal pro Woche "unter drei, vier Mal die Woche tut er's nicht" (S.3) und die Unterhaltung der Eltern (S.15).

<sup>188</sup> Vgl. S.10, 27, auch S.12 "wirft ihn in die Knie".

<sup>189</sup> Vgl. auch: "Ich komme nicht mehr los von ihm! Er zahlt meine Schulden! Er hat's in der Hand, mich von der Penne jagen zu lassen" (S.3).

<sup>190</sup> So auch wenn über Frank als "dekadentem Jüngling", der "sehr aufgeklärt" sei (S.15) die Rede ist, hingegen der eigene Sohn als "gesund", der nichts "Häßliches" an sich heran lasse, hingestellt wird (S.19).

Erwin eindeutig erotisch motiviert: Diether umfaßt "kokett" Erwin von "rückwärts" und "schmiegt" sich an ihn (S.11).

Selbstverständlichkeit beherrscht vor allem die *verbale* Ebene, zum Beispiel, wie im Klassenzimmer "darüber" geredet wird. Weder ist die besondere Art des Verhältnisses zwischen Frank und Diether ein Geheimnis<sup>191</sup> noch Diethers Geschäfte mit dem dicken "Onkel", der vor der Schule wartet, um ihn abzuholen. Zwar wird das alles von den Mitschülern mit leisem Spott verfolgt, etwa wenn von Erwin herablassend als von dem "Opfer der Gesellschaft mit dem Makel der Anormalität auf der Stirn" (S.4) die Rede ist: im Ganzen scheint das Thema für die Klasse jedoch normal und unsensationell, was sich z.B. in der Verspottung von naiveren Mitschülern erweist, die die Zusammenhänge nicht verstehen. Die deutliche Gestaltung erweist sich auch in Diethers Koketterien mit Erwin:

Diether: [...] Hast Du sadistische Welle, - dann bitte: tobe Dich aus.

[...]

Erwin [...]: Du, - verdammter Bengel, - Du! Was kann man mit Dir machen, - he -?

Diether (leise, sich an ihn schmiegend): Alles ... (S.11)

Franks Homosexualität wird durch Andeutungen klar ("wie sonst nur ein Liebender", S.43) und in der Gegenüberstellung zum Begehren einer Frau:

Diether: [...] die modernen Mädchen [...] sind enorm viel kühler, als man denkt ...

Frank: Schlimm für Euch Jungens ...

Diether: Für *Euch* - ? Was? Bist Du vielleicht kein ... Ach so. Na ja, Mensch, - das kommt noch. [...] Bei manchem eben 'n bißchen spät ...

Frank (spöttisch): Ach, - ich kann's erwarten! (S.29)<sup>192</sup>

Die *Perspektive* ist tragisch: Mord am leichtfertigen Opfer durch den besitzergreifenden, destruktiven Freier, Selbstmord desselben aus ungeklärten Gründen im Exil und heroisches Opfer des "guten", "reinen" Homoeroten, welches denn doch sehr kitschig erscheint: Frank nimmt den Verdacht und eine voraussichtliche Zuchthausstrafe auf sich, um das "Bild eines Menschen" - Diether - nicht "besudelt" zu sehen, sprich das Angedenken des Toten nicht durch dessen Liaison gegen Geld mit einem Widerling aufliegen zu lassen. Von Pathos und Selbstverliebtheit in sein Opfer durchdrungen sind denn auch seine Schlußworte:

Frank: [...] Wenn *die* wüßten, wie wunderbar es ist, mitten im Dreck dieser harten, kalten Zeit für Einen zu leiden, den man geliebt hat, - mehr als sich selbst! (S.45)

Ist es sicherlich ein Verdienst der Stücke, Homosexualität nicht als Randerscheinung zu behandeln, so ist dies doch durch diverse Klischees relativiert: Die positive Komponente liegt auf dem verzichtenden, sich - im übrigen sinnlos - opfernden Part, als Negativum muß ausgelebte Sexualität erhalten - in ihrer "widerlichen" Steigerung als Prostitution. Ärgerlich in diesem

<sup>191</sup> Elne Auseinandersetzung der beiden wird als "Ehekrach" bespöttelt (S.4). Zum Umgang mit Homosexualität im Klassenzimmer vgl. Kapitel 3.3.9.

<sup>192</sup> Daneben auch: "liebe" (S.4), "gernhaben" (S.29), "geliebt" (S.37).

Zusammenhang ist vor allem, daß ein homosexueller Autor<sup>193</sup> die Strafrechtssituation behandelt, ohne sie kritisch zu reflektieren<sup>194</sup> bzw. eine soziale Motivation zu verdeutlichen: Diether ist aus gutbürgerlichem Elternhaus, die Prostitution nur willkommene Taschengeldaufbesserung.<sup>195</sup> Ebenso wird der gegenseitigen Treue im Verhältnis zwischen Peter und Kaspar, das allerdings nur Anhaltspunkte für eine homoerotische Färbung bietet, der Verrat, den der homosexuelle Graf Stanhope an Kaspar übt, entgegengestellt. Die Zeichnung dieses Charakters ist allerdings differenziert, homoerotische Faszination ist als Alternative zur Korruption begriffen, allerdings in einer "reinen" Form; die angedeuteten sexuellen Umtriebe des Grafen erscheinen demgegenüber in einem dubioseren Licht. Die positiv intendierten homoerotischen Verbindungen existieren auch hier nur in Träumen. In **Primaner** wird der Opfermut idealisiert; die Charaktere, vor allem in **Kaspar Hauser**, wirken relativ exklusiv. Insgesamt allerdings erscheint das Thema in **Kaspar Hauser** unspektakulär in den Handlungszusammenhang integriert, wenn auch in zuweilen umschweifender Gestaltung. Die Gründe für Erfolg bzw. Nicht-Erfolg der beiden Stücke könnten jedoch gerade in der unterschiedlichen Deutlichkeit begründet sein.

Als ein anderes Primanerstück wird direkt im Anschluß an die "Steglitzer Schülertragödie" von 1927 in den Hamburger Kammerspielen in der Inszenierung der Hausherrin Mirjam Horwitz ein schnell zusammengeschriebenes Stück **Die Schülertragödie** des Journalisten Edgar Walsemann aufgeführt.<sup>196</sup> Jene Steglitzer Ereignisse in der Wiedergabe des völkischen Kulturforschers Hermann Hass, bemerkenswert übrigens hier auch die Verknüpfung von Alkoholismus und untergeschobener Homosexualität:

"Zwei unreife, moralisch defekte Primaner schmieden [...] den Plan, einen dritten, auch moralisch defekten jungen Mann und ein ebensolches Mädchen zu erschießen und dann Selbstmord zu begehen. Zwei dieser jungen Leute fielen dem Vorhaben zum Opfer. Kriegskinder, feministische Naturen [...]. Der eine der erschossenen Primaner soll geschminkt, gepudert und mit rasierten Augenbrauen zur Schule gegangen sein. Sein Haar habe er getragen 'nach Art der Mädchen im Herrenschnitt gekämmt'. Aus den Berichten ergibt sich das trübe Bild einer Schicksalsnacht, in der Alkoholrausch [...], zügellose Begierde [...] wild durcheinander tobten."<sup>197</sup>

<sup>193</sup> Ebermayers Homosexualität ergibt sich eindeutig aus seinen Briefen, besonders an Peer Baedeker ("Mack"), vgl. Thot, Andreas: Das literarische Werk Erich Ebermayers. [Dissertationsprojekt].

<sup>194</sup> Wie es auch anders geht, wenn auch in gewissen Grenzen, beweist Lampels **Pennäler** (vgl. Kapitel 4.2.6).

<sup>195</sup> Zu dem zeitgenössischen Hintergrund vgl. Kapitel 4.2.6.

<sup>196</sup> Vgl. Das deutsche Drama. 7.Jg. (1927/28), S.150f. Homosexuelle Komponenten werden nicht direkt erwähnt, der Rezensent verweist jedoch auf das Bemühen des Autors, nicht "in Wedekinderei von übler Art zu verfallen".

<sup>197</sup> Hass, Hermann: Sitte und Kultur im Nachkriegsdeutschland. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1932, S.45f. Der objektivere Gerichtsreporter Sling (d.i. Paul Schlesinger), auf den sich Hass als Quelle beruft, beschreibt das Geschehen als heterosexuelle Viererkonstellation (Sling: Richter und Gerichtete. Gerichtsreportagen aus den zwanziger Jahren. Neu eingeleitet und kommentiert von Robert M. W. Kempner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1977, S.19-47). Entweder unterschlägt Sling die homosexuelle

#### 4.1.8 DER MARLITT-ROMAN DER HOMOSEXUALITÄT: *Anja und Esther* (Klaus Mann)

Klaus Manns erstes, "romantisches", Stück **Anja und Esther** (1924/25)<sup>198</sup> schildert Liebesverwirrungen der Jugend. Schauplatz ist ein "Erholungsheim für gefallene Kinder" (S.18); Protagonisten sind vier Jugendliche, die untereinander in "Beziehungen höchst tragisch-komplizierter Natur"<sup>199</sup> verwickelt sind:

Anja und Esther haben ein lesbisches Verhältnis, Jakob ist unglücklich in Anja verliebt; Anjas Halbbruder Kaspar steht eher außerhalb des Geschehens und beschäftigt sich mit einem Knaben namens Gimietto. In diese Konstellation bricht Erik ein, mit dem Esther eine Beziehung anfängt und Anja verläßt. Auch Kaspar fühlt sich von Erik angezogen und folgt Esther und Erik in eine ungewisse Zukunft. Anja hingegen übt Verzicht.

Das Stück ist paradigmatisch für die Ernüchterung, Ratlosigkeit und Desillusionierung der nachexpressionistischen Jugend. Gleich Bruckners **Krankheit der Jugend** zeigt sich die Krise einer Generation, die von Ziellosigkeit geprägt ist, wobei hierfür auch die "Sittlichkeit" der älteren Generation verantwortlich gemacht wird.<sup>200</sup> Dieser Konflikt wird durch Esther ausgedrückt:

Esther: [...] wir müssen uns stündlich gefährdet fühlen, wie niemals ein Geschlecht noch gefährdet war. Wir sind hilflos zwischen alle Extreme gestellt, und niemand ist unser Führer. (S.33)<sup>201</sup>

Bezüglich Homosexualität liegt das primäre Gewicht auf der lesbischen Komponente, vergleichsweise nimmt männliche Homosexualität eine Stellung am Rande ein. In der Figur Kaspars - der Name könnte auf die auch Klaus Mann faszinierende Kaspar-Hauser-Gestalt anspielen<sup>202</sup> - spiegeln sich Züge des Autors: In das Stück sind viele autobiographische Aspekte, eine "persönlichste Beichte"<sup>203</sup> des damals 18-jährigen, eingeflossen:

Komponente oder Haß betreibt billige Kolportage, um eine Verknüpfung von Homosexualität und sittlicher Entartung der "Nachkriegsjugend" herzustellen. Für das Motiv der Homosexualität spricht allerdings, daß Lehfeldt - fälschlicherweise - die Steglitzer Schülertragödie mit der homosexuellen Episode in Bruckners **Die Verbrecher** (vgl. Kapitel 4.2.5) in Verbindung bringt (Lehfeldt, S.40).

<sup>198</sup> Mann, Klaus: *Anja und Esther*. In ders.: *Der siebente Engel*. Die Theaterstücke. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1989 (S.7-72). Die Textfassung folgt der Erstausgabe von 1925 (Oesterheld & Co. Berlin).

<sup>199</sup> Mann, Klaus: *Der Wendepunkt*, S.153.

<sup>200</sup> Esther: [...] Oh, ich höre die gescheiten und wohlgedrechelten Worte, mit denen er [der Vater] uns, unser Leiden, unsere Lust als unsittlich, als liederlich, undiszipliniert beiseite tun würde. Wie ich seine Worte höre. - Sie gehen uns nichts an. Aber die Haltung, die Klugheit, die hinter ihnen steht, machen, daß sie schmerzen, wie sicher gezielte Pfeile. (S.32).

<sup>201</sup> Immerhin ist die Analogie auffallend: Irene: "Erwachte Jugend, die nicht gleichzeitig ihren Platz gefunden hat, schwebt in latenter Lebensgefahr. Gar eine ziellose Jugend wie wir nach diesem Krieg - da wird Jugend selbst zur Krankheit." (Bruckner: *Krankheit*, S.55). Es ist insofern kein Zufall, daß beide Werke wiederholt in einen Zusammenhang gebracht worden sind, vgl. Rühle: *Theater für die Republik*, S.735, 736, 898.

<sup>202</sup> Homoerotische Komponenten finden sich auch in den **Kaspar Hauser-Legenden** (1925) Klaus Manns, der mit Ebermayer zu jener Zeit auch befreundet ist (Mann, Klaus: *Kaspar*

"Wovon sollte es handeln, mein Stück? Natürlich von den Dingen, die mir vertraut waren, die ich liebte. [...] Ein Stück über die eigenen Träume und Erinnerungen, die Sehnsüchte und Begierden."<sup>204</sup>

Wie Kaspar für Erik, schwärmt Klaus Mann zur Entstehungszeit des Stücks für den Schauspieler Hans Brausewetter, dem das Stück gewidmet ist und den Klaus Mann als Vorbild für die Figur des Erik wählt.<sup>205</sup> Überdies spielt Klaus Mann in der Hamburger Aufführung 1925 selbst die Rolle des Kaspar.

Kaspar nimmt im Gesamtzusammenhang eine neutrale Stellung zwischen den heterosexuellen Männergestalten ein, von denen Erik eher positiv und Jakob tendenziell negativ gezeichnet ist. Ihm haftet ausdrücklich keine Besonderheit an, was sich beispielsweise in der mehrfachen Betonung seiner unauffälligen Kleidung zeigt.<sup>206</sup> Diese Extremlosigkeit manifestiert sich in den meisten Aspekten der Darstellung.

Sein *Charakter* erscheint verschwommen; diese eigentümliche Unpersönlichkeit bezeichnet Erik mit den Worten: "Aus ihm werde ich am wenigsten klug. Er steht zwischen diesen allen in so undeutlichen Umrissen" (S.48). Er ist "fremd" in der normalen Welt (S.54), scheu, schüchtern und ängstlich (S.26f), "ungeschickt" (S.37) und zudem mutterlos (S.32). Auffallend ist sein müdes Auftreten ("Der Schlaf ist das einzig Schöne", S.26); passend hierzu sind auch die Diskussionen über den Tod, die Anja auf den Punkt bringt:

Anja: Auf jeden Fall ist es mir, als wenn noch nie eine Jugend sich so viel und so innig mit dem Tode beschäftigt hätte. [...] über allem, was wir tun, ist der Gedanke an ihn. (S.38)

Kaspar hat künstlerische Neigungen, übt - wie die anderen auch - mit den Kindern Tänze ein und fühlt sich zum Dichter berufen, ist auf der Suche nach einem künstlerischen Ausdruck für die Konflikte seiner Generation:

Kaspar: Aber aus alldem muß doch einmal irgend etwas kommen - eine Art Werk - eine Art Gestaltung. - Einer von uns muß das Lied singen, unser Lied. Wie wird es sein? (S.38)

Erik verkörpert den Typus des faszinierenden Fremden, der in die abgeschlossene Welt hereinbricht und durch seine Schönheit alle verwirrt. Anders als die verklemmt erscheinenden Insassen des Heimes ist er in der Welt herumgekommen, im Zirkusmilieu aufgewachsen, hat im Beisammensein mit seiner Mutter masochistische Neigungen entdeckt (S.34), ist überdies für alle Geschlechter offen. In der Vergangenheit hat er eine Beziehung mit einem Steptänzer

Hauser-Legenden. In ders.: Maskenscherz. Die frühen Erzählungen. Hrsg. von Uwe Naumann. Reinbek: Rowohlt 1990, S.110-127; vgl. bes. S.115, 122f, 126f).

<sup>203</sup> Töteberg, Michael: Nachwort. In: Mann, Klaus: Der siebente Engel (S.419-436), S.419.

<sup>204</sup> Mann, Klaus: Der Wendepunkt, S.153.

<sup>205</sup> Vgl. ebd., S.152, 154.

<sup>206</sup> "Er ist [...] in Reisekleidung, die aber nicht zu sehr auffallen darf." (S.64, vgl. auch S.12 und die Vergleiche der Kostüme Jakobs und Kaspars, S.25f, 30).



gehabt, die allerdings zu exzessiven Drogengenüssen geführt und die er daher abgebrochen hat.

Jakob reagiert aggressiv auf Erik, ein Grund sind augenscheinlich Berührungängste:

Erik (hebt, wie um ihn [Jakob] zu streicheln, die Hand nach ihm): Jetzt sollen Sie nicht weitersprechen.

Jakob (fährt zurück, schreit wieder auf): Fassen Sie mich nicht an!! [...] Ich fürchte mich vor Ihrem Fleisch! [...] Ich fühle Lust, Ihr Fleisch zu strafen! [...] (Er reißt einen langen, gefährlich spitzen Revolver aus der Tasche, er richtet ihn zielend gegen Erik.) (S.67)<sup>207</sup>

Kaspar verhält sich, unglücklich von Eriks Schönheit angezogen (S.56), relativ ruhig,<sup>208</sup> da er ein *Verhältnis* gegenseitiger Art pädophilen Charakters zu Gimietto hat; daß diese als eine erotisch gefärbte intendiert ist, geht aus einer Äußerung Klaus Manns hervor:

"Kaspar [liebt] alle und keinen [...]. Soweit er sich überhaupt festlegt, scheint seine Wahl auf einen der Zöglinge, den kleinen Gimietto zu fallen. [...] Kaspar ist eher niedergeschlagen, bleibt aber gesprächig und gelassen, zumal ja seine Beziehung zum kleinen Gimietto nicht unmittelbar durch Eriks mörderischen Sexappeal bedroht scheint."<sup>209</sup>

Allerdings erscheint dieses Verhältnis periphär; zudem gibt Kaspar diese Bindung auf, Gimietto "weint", als Kaspar das Stift verlassen hat (S.71, vgl. auch S.20).

Ansatzweise ist auch zwischen Kaspar und Erik gegenseitige Spannung gestaltet. Den zögernden Kaspar fordert Erik auf "Kommen Sie doch! Geben Sie mir doch die Hand! Warum laufen Sie so geschwind davon?" (S.27); bei der Lektüre eines ihm gewidmeten Gedichtes Kaspars, das er allerdings nicht begreift, "kommt ein Lächeln in sein Gesicht" (S.27).

Gegenüber Esther äußert er Gefühle für Kaspar:

Erik: Ich mag ihn [Kaspar] gern, und manchmal denke ich -

Esther: [...] Sicher leidet er jetzt. Und es ist schön, daß auch er dich gern hat, eigentlich ist es schön -.

Erik: Ich habe sie alle gern. [...] (S.48f)

Andeutungsweise findet sich hierin die Möglichkeit einer Beziehung zu dritt ausgedrückt. Daß die Lösung eine Beziehung zu Esther ist, scheint für ihn zufällig:

Erik: [...] So ist es doch gar nicht in Wirklichkeit. Zuallererst küßte ich doch Anja die Hand. Und Esther? Und Kaspar? - Ich kann doch nichts dafür. (S.67)

Obwohl eine Vereinigung zwischen Kaspar und Erik nicht zustande kommt, stößt Kaspar nicht auf Ablehnung; Erik ermutigt ihn sogar:

<sup>207</sup> Vgl. auch "Ich habe große Angst vor Ihrem Fleisch", S.69.

<sup>208</sup> Abgesehen von einem Eifersuchtsausbruch angesichts der Annäherung von Esther und Erik (S.44f).

<sup>209</sup> Mann, Klaus: Der Wendepunkt, S.154. Der Figur Gimietto hat Mann auch eine Kurzgeschichte gewidmet (Mann, Klaus: Gimietto. In ders.: Maskenscherz, S.40-43). Darin erscheint Gimietto als jugendliche utopische Gestalt des Friedens auch in Zusammenhang mit Homosexualität: "Er ist ein kleiner Italiener und dreizehn Jahre etwa alt. [...] Sie lehnen sich alle weit vor, um den Knaben unten sehen zu können. Die fremden Ägypter haben sich plötzlich an der Hand gefaßt. Für alle ist eine Sekunde des Glücks da [...]. Ohne daß es jemand bemerkt hätte, waren auch die beiden Ägypter ins dunkle Zimmer verschwunden" (S.42f).

Erik: Zu mir - Kaspar - zu mir darf doch jeder sagen - was er will - und ich verstehe die ungesagten Worte so gut wie die gesagten - und ich verstehe sie beide nicht. (S.65)

Dennoch ist das Beziehungsschema prinzipiell einseitig. Kaspar macht wiederholt Annäherungsversuche, die ins Leere schlagen. Er bietet Erik an, bei ihm zu schlafen,<sup>210</sup> beim Mittagessen neben ihm zu sitzen und schenkt ihm ein Gedicht (S.26f). Eines Nachts macht er sich auf die Suche nach Erik, der - Ironie homosexuellen Schicksals - im selben Moment Esther nahe kommt: Kaspar ruft von draußen: "Erik - Erik, ich suche dich" (S.44), was von diesem, der zu sehr mit Esther beschäftigt ist, ignoriert wird.

Die Gestaltung der *verbalen Ebene* ist verschwommen; homosexuelle Gefühle werden mystifizierend als "Märchen" (S.39-41) und als "heilig" (S.17, 71) umschrieben. Kaspars gegen Ende gestaltetes Geständnis seiner Gefühle äußert sich nur undeutlich. Offensichtlich hat er von Normen determinierte Hemmungen, seine Liebe ist im Gegensatz zu der heterosexuellen Esthers eine solche, die ihren Namen eben nicht nennt:

Kaspar (ganz mühsam): Erik - Erik - sie sagt alles zu dir, was andere dir vielleicht sagen möchten - sie sagt alles, sie lacht und sie weint über dich - und andere dürfen dir nur danken. Aber es könnte sein, daß die ungesagten Worte die dunkelsten sind und die heißesten. (S.65)<sup>211</sup>

Erik hingegen erzählt unbefangen von seinem Verhältnis mit dem Steptänzer - und das ausgerechnet, als er mit Esther im Bett liegt;<sup>212</sup> der Charakter dieser Beziehung ergibt sich allerdings nur im Kontext der zuvor erzählten erotischen Verhältnisse mit Frauen.

Eine *Visualisierung* von Erotik findet ansatzweise statt, indem Kaspar Gimietto "streichelt" (S.35, 36).<sup>213</sup>

Die *Perspektive* beinhaltet eine konstruktive Entwicklung und Energie zu Experimenten, ausgelöst durch die Erfahrung homosexueller Verliebtheit, wenn auch unter Ausschluß der erotischen Erfüllung. Erik erscheint somit als inspirierender Faktor; Kaspar erwacht aus seinen Träumereien und wagt den Aufbruch in ein neues Leben:

Kaspar: Wenn ich jetzt draußen etwas schaffen darf, etwas, das ich hier nicht hätte schaffen können - dann sollst du wenigstens wissen, daß du mir die Kraft dazu gabst. Wenn ich etwas vollenden darf, Erik, dann sollst du immer wissen, daß ich dir dafür danken muß. (S.65)

Der Ausbruch aus Perspektivlosigkeit geht einher mit dem Vorsatz, ein "Werk" zu schaffen und darin "unser Märchen" zu erzählen, mit klareren Worten: Ein homoerotisches Kunstwerk zu kreieren. Somit ist hier nicht die Verdrängung Grundlage der Selbstverwirklichung, sondern die Bewußterhaltung homosexueller Gefühle.<sup>214</sup>

<sup>210</sup> Allerdings auf keusche Manier: Kaspar selbst will auf dem Sofa übernachten (S.20).

<sup>211</sup> Vgl. auch: Erik: [...] Kaspar, wie denkst du dir, daß dein Vater ausgesehen hat? / Kaspar: Er soll jung gewesen sein - schön wahrscheinlich. - Er hat wohl eine helle Stimme gehabt. - Vielleicht sah er dir ähnlich -. (S.33).

<sup>212</sup> Eine Analogie zu der Konstellation in **Die Politiker des Geistes** (vgl. Kapitel 4.1.2).

<sup>213</sup> Wie die verbale Deutlichkeit gehen auch die Körperberührungen zwischen den Frauen weiter; allerdings sind auch dort Küsse nicht gestaltet.

<sup>214</sup> Insofern gibt Klaus Mann im Grunde die gleiche Einschätzung wie sein Vater schon in **Tonio Kröger**: Der Zusammenhang zwischen der Notwendigkeit einer Bewußtmachung

Der Eindruck des Stücks ist neutral und extremlos, unauffällig auch auf der verbalen und der visuellen Ebene. Die verschiedenen Formen von Sexualität stehen ungewertet nebeneinander; Homosexualität wirkt nicht außergewöhnlich. Auch in der Charakterisierung Kaspars sind nur in geringem Maße stereotype Züge verwendet. Die Perspektive beinhaltet eine Bewußtseinsweiterung und Energiesteigerung aufgrund homosexueller Gefühle, allerdings lediglich auf ästhetischer Ebene. Die lesbische Liebe zwischen Anja und Esther beruht zwar zunächst auf Gegenseitigkeit, hat jedoch keine gemeinsame Zukunft.<sup>215</sup>

Das Werk erlebt eine Vielzahl von Aufführungen, nicht zuletzt angeheizt durch die Publicity-Trächtigkeit des jungen Autors: Zwei Tage nach der erfolglosen Uraufführung am 25.10.1925 in der Regie Otto Falckenbergs an den Münchener Kammerspielen, in der "bedenkliche Stellen" dem Rotstift zum Opfer fallen,<sup>216</sup> kommt das Stück an den Hamburger Kammerspielen in der Regie Gustaf Gründgens' heraus, die Titelrollen spielen Erika Mann und Pamela Wedekind; der Autor selbst tritt als sein Alter ego Kaspar auf. Die Aufführung bewirkt einen Skandalerfolg; im Blätterwald rauscht es: "Dichterkinder spielen Theater" - und dem Verfasser ist der Rummel willkommene Reklame.<sup>217</sup> Es folgen Aufführungen in Berlin (ein "Desaster"),<sup>218</sup> ebenfalls in den "etwa gefährlichen Stellen" gemildert,<sup>219</sup> am Wiener Raimund-Theater in der Regie Franz-Theodor Csokors ohne weiteren Skandal und schließlich in Darmstadt, wo sich der Landtag trotz einer unspektakulären, mildernden Inszenierung durch Jacob Geis<sup>220</sup> mit dem Theaterereignis beschäftigt; die Argumente gegen eine Aufführung sprechen von "Schrecken und Grauen".<sup>221</sup>

Selbst ein vergleichsweise harmloses Stück wie dieses löst in der konservativen Kritik Entsetzen aus, wobei der prominente Name hier ein übriges getan haben dürfte. Ein Kritiker verurteilt die Hamburger Aufführung: "Das Herumwühlen in sexuellen Entartungsmöglichkeiten"

---

homosexueller Gefühle, die als "gut und fruchtbar" klassifiziert werden, und der dadurch gegebenen Möglichkeit künstlerischen Schaffens (Mann, Thomas: Tonio Kröger. In ders.: Gesammelte Werke in 12 Bänden. Band 8 (S.271-338), S.338).

<sup>215</sup> Ein positiver Lösungsweg deutet sich dabei in der Konstanz der gleichgeschlechtlichen Gefühle an: Anja wartet auf die Rückkehr Esthers; Kaspar schwärmt weiterhin.

<sup>216</sup> So jedenfalls die Behauptung in Die schöne Literatur. 26.Jg. (1925), S.574. Vgl. auch Klein, Tim: [Aufführungsnotiz zu "Anja und Esther"]. In Münchener Neuesten Nachrichten. 78.Jg., Nr.291, 21.10.1925, S.1, der dem Regisseur bescheinigt, "wurmige Stellen ausgekratzt" zu haben.

<sup>217</sup> Vgl. Mann, Klaus: Der Wendepunkt, S.165.

<sup>218</sup> Vgl. Töteberg, S.422. Dazu im Widerspruch steht allerdings die Rezension von Fritz Engel, in der von einem unspektakulären Erfolg die Rede ist (Engel, Fritz: Anja und Esther. Berliner Tageblatt. 25.Jg. Nr.137, 22.3.1926, Abendausgabe, 1.Beiblatt).

<sup>219</sup> Rezension von Fritz Engel im Berliner Tageblatt vom 22.3.1926.

<sup>220</sup> Vgl. die Ausführungen von Geis über seine Inszenierung in Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Hrsg. von: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände e.V. 16. Jg. (1926). Berlin: Oesterheld & Co., S.86f, der im übrigen lesbische Verhältnisse als "Mannersatz" auffaßt.

<sup>221</sup> Vgl. Töteberg: Nachwort. In Mann: Der siebente Engel, S.423.

sei abstoßend, und diese Jugend, die "nichts bewegt als die Wirrnis pervertierter Liebesgefühle" solle gefälligst "ihre düsteren Angelegenheiten im Stillen mit sich selbst abmachen, aber nicht vor der Öffentlichkeit."<sup>222</sup> In Drohbrieffen an Klaus Mann ist gar vom "Schwerverbrecher am deutschen Volke"<sup>223</sup> die Rede. "Das deutsche Drama" konstatiert "erotische Abnormalität" und "perverse Ferkelei".<sup>224</sup> "Die schöne Literatur" betrachtet es als "Anmaßung", daß der Autor als Motiv für das "Märchen" seiner Generation nichts anderes als "verirrten Sexualtrieb" gibt und wendet sich vor allem dagegen, daß "sexuelle Perversität" als "selbstverständliches Bekenntnis heutiger Jugend hingestellt" werde.<sup>225</sup> Allerdings ist es gerade die Positionslosigkeit des Stücks, die es der Kritik ermöglicht, unreflektiert gegen "sexuelle Entartungen" Amok zu laufen - eine tiefgehende Provokation ist nun gerade infolge der Zähmheit der Darstellung eigentlich ausgeschlossen.

Überbewertung des "perversen" Moments prägt auch die im ganzen differenzierte Kritik Felix Hollaenders, der Mann generell "Reinheit und Keuschheit des Herzens" sowie "Noblesse der Jugend" attestiert. Die Beurteilung der Homosexualität allerdings zeigt eine Verbindung mit Krankhaftigkeit, dem angedeuteten Wunsch nach einem frühen Tod der Gestalten sowie die Annahme, es handele sich hier um einen Ausnahmefall:

"Eine junge Welt wird gezeigt, die in allen Perversionen schwelgt. [...] Wirrnis [bedeutet] in diesem Falle Umkehrung aller normal gearteten Triebe [...].  
 [...] Klaus Mann rückt in grelles Rampenlicht eine Generation, die das Grauen aller bürgerlichen Eltern erregen muß, weil sie über die Paragraphen des Strafgesetzbuches hinweg in ihren geschlechtlichen Instinkten sich auslebt.  
 [...] sein einziges Zugeständnis könnte man vielleicht darin erblicken, daß er seine Knaben und Mädchen in einem Stift für gefallene Kinder hausen läßt, als wollte er damit andeuten, daß es sich schließlich um einen ernsten Ausnahmefall, nicht um das Reguläre handelt. [...] Es ist nicht mehr die Jugend der Herren Brecht und Bronnen, die kraftmeierisch und renommistisch die Laster ihres primitiven Daseins betont - es ist ein Geschlecht, dessen Fein-

<sup>222</sup> "Hamburger Fremdenblatt", zitiert nach Töteberg: Nachwort. In Mann: Der siebente Engel, S.422.

<sup>223</sup> Töteberg, S.422.

<sup>224</sup> Das deutsche Drama 6.Jg.( 1925/26), S.97, 133. Die "Münchener Neuesten Nachrichten" bescheinigen dem Werk, es sei "durch und durch morbid" (Klein, Tim: Anja und Esther. Ein romantisches Stück von Klaus Mann. In Münchener Neueste Nachrichten. 78.Jg., Nr.292, 22.10.1925, S.2). Die Zeitung druckt auch einen Brief eines Zwanzigjährigen ab, der sich dagegen verwahrt, daß die Jugend dergestalt als "schmutzige Menschen" dargestellt sei (Münchener Neueste Nachrichten, 28.10.1925).

<sup>225</sup> Die schöne Literatur. 26.Jg. (1925), S.573f. Im gleichen Tenor gibt sich die Besprechung der "Kölnischen Zeitung", naiverweise "erotische Verwirrung", die an "Deutlichkeit" nicht zu überbieten sei, konstatierend, eben dies zudem konsterniert als "zeitsymptomatisch" wahrnehmend (Schabbel, Otto: Klaus Mann auf der Bühne. In Kölnische Zeitung. Nr.796, 26.10.1925, Abendausgabe, S.2). Zahmer gibt sich das evangelische Blatt "Eckart": Klaus Mann zeige "seelische Verklemmung", das Stück sei ein Beweis dafür, daß die reine Vergeistigung respektive Unterdrückung des Körperlichen in derartigen Landschulheimen zu "Perversität und Dekadenz" führe. (Eckart. Blatt für evangelische Geisteskultur. 3.Jg. (1927). Berlin 1927, S.322).

nervigkeit und Hyperästhesie sterbenstraurig nach Entspannung [...] drängt. Als wüßte es, daß es Frucht von krankem Baum ist und nur karge Frist für seinen Rausch übrig hat."<sup>226</sup> "Die Literatur" räumt insgesamt Qualitäten ein, jedoch wird das Werk als altmodisch eingestuft.<sup>227</sup> Der "Bücherwurm" konstatiert "allzunah" Freundschaften für "normale Verhältnisse" und bescheinigt "geistreiche erotische Arabesken", im übrigen erscheinen dem Rezensenten die "erotischen Abnormitäten" denn doch als "die gemäßesten".<sup>228</sup> Eine Anzahl von Kritiken stellt überdies die Überflüssigkeit des Werkes fest.<sup>229</sup>

Gerade die laxe, epigonale Bearbeitung eines brisanten Themas legt Herbert Jhering Klaus Mann zur Last, im übrigen eine der wenigen Rezensionen, die sich wirklich kritisch mit dem Werk auseinandersetzen:

"Klaus Mann [...] schreibt den szenischen Marlitt-Roman der Homosexualität. [...] Wenn man früher auf den Tisch die duftenden Reseden stellte, so parfümierte Klaus Mann die Luft seines 'Heimes für gefallene Kinder' mit erotischen Komplikationen. [...] Sexuelle Problematik ist Stimmung geworden. [...] alles ist nur verzärteltes Auskosten, morbides Glimmern, undramatisch, unlebendig, von einem süßlichen Moderduft durchzogen. [...] Sein Schmerz ist unglaublich. [...] Das Ineinandergleiten der homosexuellen und bisexuellen 'Stimmungen' nachempfunden, nachgezärtelt."

Jhering findet in **Anja und Esther** die Krise der Darstellung von Homosexualität in der Dramatik des Jahres 1925 ausgedrückt. Die Thematisierung derartiger Gefühle habe sich totgelaufen, die Provokation ziele ins Nichts - im Gegensatz zu den Vorgängern:

"Das Problem der gleichgeschlechtlichen Liebe war einst auf der Bühne durch sich selbst revolutionär. Durch sich selbst und durch die fanatische Schöpferkraft, mit der es zuerst Wedekind durch alle Höhen und Tiefen jagte, mit der es noch zuletzt von anderen dramatisch abgewandelt wurde."<sup>230</sup>

Mit den "anderen" mögen Autoren wie Brecht, Bronnen und Jahn gemeint sein, deren Darstellungen in der Tat wesentlich exzessiver ausfallen.

Entgegengesetzt ist die Einschätzung aus den Reihen des "Eigenen". St.Ch.Waldecke meint - ausgehend von der einzig wahren "individualistischen" - also ganz der Meinung Jherings entgegengesetzten - Literaturbetrachtung, dem Werk in einer Zeit, die von einer "Schimmelkultur von schmarotzerhafter Art" gekennzeichnet sei, einen besonderen, überzeitlichen

<sup>226</sup> Hollaender, Felix: Sonntagsmatinee des Lessing Theaters. In 8-Uhr-Abendblatt, 22.3.1926. Durch die Ansiedelung in dem exotischen Heim für gefallene Kinder erhält der Gegenstand allerdings in der Tat einen besonderen Charakter.

<sup>227</sup> Die Konflikte hätten "nichts Erschütterndes"; Thema sei das "Märchen vom tiefen Wildwald des Eros", in der "die Grenzen der Natur verfließen" - und zwar zwischen allen, auch "zwischen Freundin und Freundin" (Die Literatur. 28.Jg. (1924/25), S.167).

<sup>228</sup> Der Bücherwurm. 11.Jg. (1925/26), S.193f. Auf die unspektakuläre Gestaltung verweist auch Fritz Engel: "das, was manche als 'Schmutz' empfinden" laufe "gleich einem Schatten über die Seele, die ihre Spiegelsauberkeit nicht einbüßt" (Rezension im Berliner Tageblatt, 22.3.1926). Vgl. auch Engels Rezension im Berliner Tageblatt vom 23.10.1925 (Abendausgabe, Nr.503), S.2, in der die "Diskretion" betont wird.

<sup>229</sup> Etwa die "Literarische Wochenschrift", die "nichts zwingendes" an der Dichtung findet (Literarische Wochenschrift. Kritisches Zentralblatt für die gesamte Wissenschaft. Begründet und hrsg. von Eduard Zarncke. (1925). Weimar: R.Wagner Sohn 1925, S.329).

<sup>230</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.191f.

Wert einräumen zu müssen.<sup>231</sup> Er prophezeit einen schwierigen Stand auf dem Theater der Zeit, daß ihm "unerotisch" erscheint:

"das Drama [...] ist ja recht eigentlich 'magische' Handlung [...]. Selbstverständlich da nicht mehr, wo es vom heiligen Eros verlassen ist und Geschäftsbühne darstellt. Eigentlich ist Klaus Manns Spiel wegen seines Wertes zu schade für diese Bühnen und ich erwarte auch nicht viel Gutes von seiner Aufführung durch [...] auf Reklame beruhende Vergnügungstheater ohne Gemeinde. [...] Ich fürchte, Aufführungen könnten [...] die Erotik dieses keuschen Werkes vergrößern, das Liebes-Spiel ist doch zu unschuldig."

Gerade das Irreale ("weil es aus dem 'Sinn', nicht aus dem Logos [...] stammt") läßt den Rezensenten zukunftsweisendes auf dem Weg zu einer "heiligen" Dramatik prophezeien:

"Denn *das* Werk der Freundesliebe, wie es jetzt nahe sein müßte, ist es nicht. Wohl aber kann ich mir vorstellen, daß Klaus Mann [...] zu den ganz, ganz wenigen gehört, von denen man auf die neue Erfüllung eines 'heiligen Theaters' und einer 'männlichen Bühne' [...] mit Glauben hoffen darf."

Die "Keuschheit", die "taktvolle und zarte Art", ebenso die Selbstverständlichkeit der Behandlung ist es auch, in der der andere Rezensent der Zeitschrift die Qualität des Stücks sieht, es gegen die Drastik Wedekinds und Bronnens ausspielend:

"Es ist zu beachten, daß die üblichen erotischen und sexuellen Konflikte der Jugend bei Klaus Mann zu stillschweigender Voraussetzung werden, während sie bei Wedekind in ziemlich banalen Verirrungen ihren Ausdruck finden. Wenn die Menschen von Klaus Mann sich hingeben, so tun sie es aus Zuneigung aus innerer Notwendigkeit [...]. Wundervoll ist diese Art, wie Klaus Mann die Erotik [...] in den Mittelpunkt zu stellen weiß, ohne daß sich ein abstoßendes Bild sittlicher Entgleisungen ergibt, wie etwa im 'Vatermord' [...]. Die Erotik als solche wird gar nicht zum Problem, es sind nur die alten und neuen Bindungen, die Kampf und Schmerz unter die jungen Menschen tragen."<sup>232</sup>

Ausgerechnet "Der Gral" verteidigt aus gleichen Gründen das Werk gegen Kritiker, die darin "nur Erotik wittern". Folgerichtig wird eine erotische Beziehung der beiden Titelfiguren ebenso geleugnet wie die erotische Motivation der Kaspar-Figur; das Werk zeuge dagegen von "tiefer Gläubigkeit"<sup>233</sup> - eine Reinigung, die freilich das Stück selbst provoziert.<sup>234</sup>

Demgegenüber sieht die Zeitschrift "Junge Menschen" einen typischen "neuen Eros" ausgedrückt, zwar wird das pubertäre Verwirrspiel betont, gleichsam jedoch auch die Gleichberechtigung verschiedener Liebesarten apostrophiert:

"Hier sehen wir [...], daß sich die Zuneigung in gleicher Stärke [...] sowohl auf das entgegengesetzte als auch auf das gleiche Geschlecht erstrecken kann."<sup>235</sup>

<sup>231</sup> "Ein junger Dichter, der bewußt gewollte 'Modernität' verschmäht wie Klaus Mann, ist allein würdig, daß man sich mit ihm beschäftige"; Rezension in *Der Eigene*, 10.Jg. (1925), S.584-587.

<sup>232</sup> H.H.v.W, ebd., S.587-590; vgl. auch ebd., S.598: "Um dies recht zu würdigen, möge man sich erinnern an die abstoßende, groteske Art, in der Wedekind solche Dinge auf die Bühne bringt. (Z.B. Gräfin Geschwitz im 'Erdegeist')."

<sup>233</sup> *Der Gral*. 20.Jg. (1925/26), S.501.

<sup>234</sup> "Märchen", "heilig" etc.

<sup>235</sup> "Die sexuelle Frage in der jüngstdeutschen Literatur" (Rudolf Melitz) in *Junge Menschen*. Monatshefte für Politik, Kunst, Literatur und Leben aus dem Gesite der jungen Generation. Hrsg. von Walter Hammer. 8.Jg. (1927), Heft 6. Hamburg, S.137f.

Dem öffentlichen Rummel entsprechend, noch verstärkt durch die Tournee der "Dichterkinder" mit Klaus Manns zweitem Stück **Revue zu vieren**, wird der junge Autor zum gefundenen Fressen für das Kabarett - so etwa in der Revue **Bei uns um die Gedächtniskirche rum** (1927)<sup>236</sup> von Friedrich Hollander und Moritz Seeler in dem Chanson **Zwei dunkle Augen, zwei Eier im Glas**<sup>237</sup> und einer satirischen Szene:

"Klaus Mann [...] wurde [...] auch direkt mit einem ironischen Chanson ('Wer kauft Inzeste?') bedacht, in dem Hubert v. Meyerinck als Klaus Mann ('diese exzentrische Type erneuert sich von einer Degeneration zur andern') zu singen hatte: 'Ich benehme mich immer unmöglich, / Ich hab mich noch immer blamiert. / Ich finde mich selbst unerträglich, / Ich bin eben degeneriert. / Ich habe verschiedene Flexe, / Mich behandelt 'ne Kapazität / Ich habe die tollsten Komplexe...' Als der berühmte Dichtervater für seinen Sohn intervenierte, änderte man den Namen Klaus Mann in Kaspar Lehmann um; auf der Kabarett-Bühne klang das, zur Freude des feixenden Publikums, nach 'Kasperle Mann'."<sup>238</sup>

Gerade das Einschreiten Thomas Manns ruft die Wogen der Empörung auf den Plan. Wiederum ist es Jhering, der die damit verbundene doppelte Moral auf den Punkt bringt:

"Diese Revue wagte die geheiligte Person Klaus Manns zu verspotten. Ein Heerbann stellte sich schützend vor ihn. Einstweilige Verfügungen wurden angekündigt. Thomas Mann schrieb einen Brief. [...] Wenn Dichter diese Angst vor der öffentlichen Darstellung haben, Dichter, die selbst das Recht beanspruchen, den Nebenmenschen literarisch auszunutzen, umzuschreiben und wiederzugeben, wie soll man sich über den Protest gewesener Monarchen und Geschäftsleute wundern! [...] Thomas Mann mußte einst die 'Buddenbrooks' gegen die erregten Lübecker verteidigen, die sich, darin geschildert, 'getroffen' sahen. Er vertrat damals seinen Standpunkt mit ausgezeichneten Gründen. Der Schriftsteller hat das Recht, im Nebenmenschen ein Objekt seiner Gestaltung zu sehen. Und er selbst will nicht Modell sein? Welche Unfreiheit, welche Prüderie, welche Inkonsequenz!"<sup>239</sup>

#### 4.1.9 ZUSAMMENFASSUNG

Gegen Mitte der zwanziger Jahre häufen sich Werke, die Homosexualität weitgehend ohne spezifische Sensation darbieten. Vorläufer für eine derartige Darstellungsweise finden sich bereits zuvor; allerdings ist die Thematik in diesen lediglich angerissen, wobei in vielen Werken

<sup>236</sup> Aufführung 1927, Theater am Kurfürstendamm, Berlin.

<sup>237</sup> Verallbert wird darin das weibliche Publikum im "Romanischen Café", das seine Dichteridole anhimmelt, worunter sich auch "Thomas Manns zartverträumter Sohn" befindet (Text in Kühn, S.161f).

<sup>238</sup> Kühn, S.346. Laut anderer Quelle ist der Darsteller Klaus Manns Martin Kosleck (Das blaue Heft. 10.Jg. (1928), S.37). Thomas Mann interveniert stellvertretend für seinen auf Weltreise befindlichen Sohn Ende Oktober 1927 in einem Brief an den Intendanten des Theaters, Theodor Tagger, mit der Bitte, Klaus Mann nicht "dem boshaften, sensationsgierigen Gelächter auszusetzen", vgl. Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. Band 1: Die Briefe von 1889-1933. Bearbeitet und herausgegeben unter Mitarbeit von Yvonne Schmidlin von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer. Frankfurt/M.: Fischer 1976, S.495. Der Brief ist bislang unveröffentlicht.

<sup>239</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.303.

das Reden über Homosexualität vor der direkten Darstellung dominiert.<sup>240</sup> Ein relativ großer Raum kommt dem Gegenstand in **Menczikoff, Weh um Michael, Eduard** und den Werken Ebermayers und Klaus Manns zu. In mehreren Dramen erscheint die Gleichwertigkeit von Homosexualität gerade vor der Folie der nicht unterschiedlich bewerteten Heterosexualität, zuweilen sogar in direkter Verbindung;<sup>241</sup> auch eine unspektakuläre Bekanntheit des Sachverhalts fällt in manchen Stücken auf (**Segel, Primaner**). Prostitution und Matrosenmilieu sind in diversen Dramen vorzufinden, neben einer Vielzahl zeitgenössischer Motive sind auch Historien und Behandlungen antiker und mythologischer Stoffe anzutreffen, die jedoch nicht mehr als Verklärung der Vergangenheit respektive bewußte Transponierung erscheinen.

Insofern *gesellschaftliche* Bedingungen dargestellt sind, herrscht eine kommentarlose Darstellung vor: Die Verfolgung Eduards und Gavestons bei Brecht, die Konstatierung, daß "Männerliebe" in "bürgerlichen Sphären verpönt" sei bei Toller.<sup>242</sup> Ebermayer stellt Strafbarkeit nur unreflektiert dar. Auch die sexuelle Denunziation des politischen Gegners bei Kraus erscheint nicht hinterfragt. In **Die Matrosen von Cattaro** und **Eduard** wird ansatzweise eine Analyse von Doppelmoral geboten: bei Wolf wird der verschiedene Umgang mit Körperlichkeit zwischen Männern reflektiert, bei Brecht wird deutlich, daß die Ablehnung der Homosexualität eigentlich vorgeschoben ist; zudem wird in einer Gegenrede die Normalität von Homosexualität mit dem Verweis auf prominente Fallbeispiele konstatiert - das einzige dieser Stücke übrigens, daß eine Art *Definition* bietet: ein "Spaß der Natur".

Bezüglich der *Charakterisierungen* fällt auf, daß häufig Gegensatzpaare gebildet sind, sei es, daß einer der Stärkere, einer der Schwächere ist,<sup>243</sup> sei es, daß sich der insgesamt neutrale Eindruck erst durch den Kontrast einer - meist reinen - Gestalt gegenüber einer sexualfixierteren negativen Figur ergibt,<sup>244</sup> wobei dieses Merkmal auf die Werke selbst homosexueller Autoren beschränkt bleibt,<sup>245</sup> hingegen bei den Außenansichten die eigentliche Sexualität der Figuren eine untergeordnete Rolle spielt bzw. nur darüber geredet wird. Ein Großteil der Figuren ist bisexuell; die rein homosexuellen Figuren sind zumeist als negative Charaktere gekennzeichnet oder mit diversen Klischees des schwärmenden Homoeroten ausgezeichnet: Wenig attraktive Gestalten, die das schöne Idol anbeten, die von Müdigkeit, Schwermütigkeit und der Sehnsucht nach fernen Ländern geprägt erscheinen und solcherart, wenn auch wenig

---

<sup>240</sup> **Die letzten Tage der Menschheit, Die Politiker des Geistes, Phidias, Tod und Maske, Masse Mensch**; auch **Eduard** und **Lager Toulouse** sind von einem Reden über den Gegenstand geprägt.

<sup>241</sup> So in **Anja und Ester** und **Die Politiker des Geistes**. In indirekter Verknüpfung in **Zwischenspiele, Politiker, Segel, Eduard, Menczikoff**.

<sup>242</sup> Ähnlich die Darstellung bei Klaus Mann, daß internalisierte Hemmungen die Ausdrückbarkeit behindern.

<sup>243</sup> **Menczikoff, Kaspar Hauser, Primaner, Anja und Esther**.

<sup>244</sup> **Weh um Michael, Primaner**, weniger deutlich in **Menczikoff** und **Kaspar Hauser**.

<sup>245</sup> Ausnahme: Klaus Mann.



exklusiv, eine gewisse Außenseiterposition verkörpern - wiederum handelt es sich bei derartigen Kennzeichnungen primär um Innenansichten. Dementsprechend weisen auch die negativen Charaktere Stereotypen auf: Ältere, sexualfixierte, verlebte Männer werden hier vorgeführt, die - im Falle Ebermayer - das Objekt ihrer Begierde in den Ruin stürzen. Auch die Faktoren Feminität, Alkohol und Destruktivität treten zuweilen hervor. Daneben fällt in manchen Fällen ein Bewußtsein der Außenseiterposition, zu der konsequent gestanden wird, auf (**Eduard, Anja und Esther**). Die soziale Stellung der Figuren ist lediglich in wenigen Fällen aristokratisch oder wohlhabend,<sup>246</sup> es überwiegt die Herkunft aus normalen oder sogar niedrigen sozialen Verhältnissen.

Die *Beziehungen* wirken unspektakulärer als die der früheren Stücke. Merkmale wie Haßliebe, Spiegelbildlichkeit, Mystifizierungen, programmatische Verkündigungen der Reinheit sind vergleichsweise selten. Es fehlen allerdings auch die Spannung existentiellen Kampfes sowie ein breiter dichterischer Ausdruck dieser Liebe.<sup>247</sup> Die Konstellationen wirken weniger aufregend.<sup>248</sup> Ebermayer und Püttmann kombinieren eine relativ positiv gekennzeichnete Freundschaft mit einer negativ begriffenen, wobei die letztere die rein homosexuelle ist. Vor allem bei Ebermayer zeigt sich der Gegensatz zwischen negativ begriffenem Sex und der Sehnsucht nach Reinheit. Allerdings sind die positiv besetzten Träume hier homoerotischen Charakters, wenn auch nur in der Vision, wird doch angedeutet, daß es gerade das homoerotische (nicht -sexuelle) Moment ist, daß einem verpuschten Leben Sinn geben könnte.<sup>249</sup> Die - zuweilen langfristigen (**Eduard, Menczikoff**) - Beziehungen relativ gegenseitigen Charakters existieren häufig zwischen komplementären Charakteren,<sup>250</sup> wobei im Falle Ebermayer auffällt, daß einer der dienende Part ist. Als positiv zu vermerken ist, daß in manchen Werken unmißverständlich die Beziehungen sexuell ausgelebt erscheinen.<sup>251</sup> Neben diversen Darstellungen nicht zustande kommender Beziehungen<sup>252</sup> bzw. unerfüllten Begehrens, das sich fast immer an der Schönheit des begehrten Mannes im Gegensatz zur eigenen Unattraktivität manifestiert,<sup>253</sup> finden sich wiederholt zwanghafte Abhängigkeitsverhältnisse,

<sup>246</sup> Titelfigur in **Eduard**, die Zaren und der Fürst in **Menczikoff**, Stanhope in **Kaspar Hauser**, Erwin in **Primaner**.

<sup>247</sup> In den Werken, in denen derartige Beziehungen gegenseitig und positiv gezeichnet sind (**Politiker**, **Zwischenspiele**, **Kaspar Hauser**, **Anja und Esther**) beschränkt sich die Gestaltung auf Randnotizen bzw. ist der homoerotische Charakter lediglich interpretierbar.

<sup>248</sup> Insgesamt scheint Jhering mit seiner Kritik über **Anja und Esther** nicht ganz unrecht zu haben: Das Interesse an dem privaten Beziehungsbereich scheint sich in der Tat totgelaufen zu haben.

<sup>249</sup> Wie in Ebermayers Stanhope-Zeichnung drückt dies Robert Müller in der Erzählung über den Kapitän aus. Und dort ist es deutlich die sexuelle Komponente.

<sup>250</sup> **Segel am Horizont**, **Menczikoff**, **Kaspar Hauser**, **Primaner**.

<sup>251</sup> **Eduard**, **Menczikoff** sowie die Erzählungen in **Politiker** und **Anja und Esther**.

<sup>252</sup> **Die letzten Tage der Menschheit**, **Weh um Michael**, **Primaner**, eingeschränkt durch die ansatzweise gegenseitige Faszination in **Zwischenspiele**, **Kaspar Hauser**, **Anja und Esther**.

<sup>253</sup> **Weh um Michael**, **Kaspar Hauser**, **Primaner**, abgeschwächt in **Anja und Esther** und **Menczikoff**

zuweilen als Abbild der Realität Prostitution. Die gegenseitigen Beziehungen sind durchweg von einer Gleichaltrigkeit der Partner geprägt,<sup>254</sup> hingegen solche mit negativem Beigeschmack als Konstellationen zwischen einem Jüngeren und einem Älteren.<sup>255</sup>

Der Vergangenheit gehören denn auch die erotischen Exzesse an. Die *Visualisierung* mann männlicher Zärtlichkeitsbekundungen gibt sich keusch: Man streichelt und umarmt sich vornehmlich, wenn die Berührungen eindeutigeren erotischen Charakter annehmen, sind sie als negativ begriffen (**Primaner**). Von nun an gilt jedenfalls: Geküßt wird nicht, außer auf die Hand oder die Stirn, von weitergehenden Dingen ganz abgesehen.

Weniger verschämt ist die *verbale* Ebene. Da ist bei Burggraf und Klaus Mann zwar von heiligen respektive märchenhaften Gefühlen die Rede, neben diversen eindeutigen Liebesbekundungen ist in einer Vielzahl von Texten<sup>256</sup> die Sprache jedoch von erotischen Äußerungen geprägt. Eine Novität ist, daß sich verstärkt Begrifflichkeiten durchsetzen.<sup>257</sup>

Die Perspektive der *Figuren* ist auch in diesen Stücken zumeist unglücklich, wobei eine Operation für die gute Sache lediglich in **Primaner** mit Homosexualität in Zusammenhang steht, die Todesfälle bei Burggraf und Brecht weniger deutlich darauf bezogen erscheinen; in den anderen Fällen (Wanner, Wolf, Püttmann, **Kaspar Hauser**) ist eine derartige Assoziation nicht auszumachen. Ein ambivalentes Bild zeigen Max Pulvers **Zwischenspiele**: ein Ende im Narzißmus,<sup>258</sup> ein - allerdings nur homoerotisch deutbarer - Aufbruch in eine ungewisse Zukunft. Rudolf Leonhard deutet ein Weiterleben als Paar an; Klaus Mann suggeriert eine Bewußthaltung homosexueller Gefühle, die ausdrücklich zur "Tat" befähigen sollen.

Im Zuge der Versuche einer selbstverständlicheren und unspektakulärerem Gestaltung ist zu vermerken, daß eine ausführliche Behandlung der Thematik nur die Werke selbst homosexueller Autoren bieten - Ausnahme Brecht. Hingegen gehen häufig die Außenansichten unbefangener mit dem Gegenstand um; diejenigen Werke, die von eigener Betroffenheit zeugen, bleiben bei allem Fortschritt in diversen Relativierungen befangen.

---

<sup>254</sup> **Menczikoff, Segel am Horizont, Eduard**, Kaspar-Peter in **Kaspar Hauser**.

<sup>255</sup> **Weh um Michael, Kaspar Hauser, Primaner**. Ausnahmen: **Politiker des Geistes**, Gimietto-Kaspar in **Anja und Esther**.

<sup>256</sup> Brecht, Püttmann, Wolf, Kraus und Müller.

<sup>257</sup> "Unzucht wider die Natur" (**Eduard**), "Anomalität", "sadistische Welle" (**Primaner**); als Vorläufer "homosexuell", "Puppen" (**Die letzten Tage der Menschheit**), "Männerliebe" (**Masse Mensch**).

<sup>258</sup> Im Grunde scheint auch dies ausgelöst durch die Begegnung mit dem anderen Mann.

#### 4.2 DER PARAGRAPH SELBST IST DER VERBRECHER

"Auch der wirkliche *Dramatiker* kann heute nicht mehr im luftleeren Raum arbeiten oder in der Muse-  
umskammer der Vergangenheit, auch für ihn heißt es:  
*'Die Szene wird zum Tribunal! ... die Bühne wird zum  
Zeitgericht und Zeitgewissen [...] 'Zeitungslektüre'*?  
Als Stoff für ein Drama? Die Kunstpäpste rümpfen die  
Nase. Sie wissen nicht oder wollen nicht wissen, daß  
es für uns heute wichtigere Dinge gibt als den Konflikt  
der Königinnen Elisabeth und Maria Stuart [...]. Es gibt  
nur einen greifbaren Punkt der 'Ewigkeit'; das ist die  
Gegenwart! Der Dichter, der nicht die tragischen Kon-  
flikte des Heute und der Straße sieht, der von ihnen  
nicht gepackt und hingerissen wird, er hat kein Blut in  
den Adern! Er wird die Welt aus seiner Literatenstube  
oder durch stillverstaubte Kirchenfenster sehen; aber  
er wird nicht zu dem harten, wilden, krustig  
unverblühten Leben vordringen, von dem die Kunst  
*heute* ein Teil ist!

*Der Dichter des Heute, der die Not, die Kämpfe, den  
Glauben und Untergang der Menschen der Straße,  
der Hinterhäuser, Fabriken und Bergwerke auf die  
Bretter stellt, er kann nicht mit süßen Jen-  
seitsverheißungen und mit Samtpfötchen kommen;  
seine Gedanken, seine Worte werden notwendig  
Angriff und Waffe sein!"*

Friedrich Wolf: **Kunst ist Waffe!**<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> Wolf, Friedrich: Kunst ist Waffe, S.17-19.

Infolge der Hinwendung zu zeitgenössischen Inhalten und der Abbildung der Realität taucht - auch in Zusammenhang mit der durch die Konkurrenz mit dem Kino ausgelöste Theaterkrise<sup>260</sup> - verstärkt die Frage nach der sozialrelevanten Aufgabe des Theaterautors auf. Der "Scheinwerfer" etwa macht 1928 eine Umfrage "Soll das Drama eine Tendenz haben?" - Brechts Antwort:

"Es ist möglich, daß es nicht soll, aber es ist sicher, daß es hat. Jedes Drama, das nicht nur die Tendenz hat, Geld zu machen, hat irgendeine andere Tendenz."<sup>261</sup>

Ein Großteil der Kritik formuliert die Pflicht des Theaters an der Mitwirkung gesellschaftlicher Veränderungen - allen voran Jhering:

"[Die Autoren] wissen, daß es kein wirksameres Mittel gibt, um Probleme in Fluß zu bringen, Fragen vor der breitesten Menge zu erörtern. Sie wissen, daß durch das Theater Entscheidungen aktiviert, langsame Entwicklungen beschleunigt werden können."<sup>262</sup>

Ein neuer Stücktypus entsteht - das "Zeitstück"; Themen sind vor allem Justiz (§ 218, Todesstrafe), Erziehungssystem, Krieg, soziale Ungerechtigkeit und Arbeitslosigkeit. Die Wahl der meisten Inhalte leitet sich weniger aus den subjektiv von einem Autor erkannten Mißständen her als aus dem aktuellen Hintergrund der zeitgenössischen Diskussion um die Strafrechtsreform, die Problematik der Jugendfürsorge, die Frage nach Wiederbewaffnung bzw. eine Beschwörung der Erinnerung an den Krieg anlässlich des zehnjährigen "Jubiläums" von dessen Beendigung. Friedrich Wolf schafft mit **Cyankali** (1929) das aufsehenerregendste Tendenzstück gegen den Abtreibungsparagraphen und beschreibt sein Programm in der Streitschrift "Kunst ist Waffe!" (1928); viele Autoren kommen eigentlich aus theaterfernen Berufszusammenhängen und beschreiben die dort gemachten Erfahrungen mit den gesellschaftlichen Mißständen.<sup>263</sup>

Die meisten dieser Stücke operieren mit dem Mitleidseffekt<sup>264</sup> und einer realpolitischen Argumentation, die häufig die soziale Not, die Nichtverantwortlichkeit oder tatsächliche

<sup>260</sup> Symptomatisch ist eine Umfrage "Stirbt das Drama?" in der "Vossischen Zeitung 1926.

<sup>261</sup> Bertolt Brecht auf die Umfrage "Soll das Drama eine Tendenz haben?" der Städtischen Bühnen Essen in "Der Scheinwerfer" 1928. Zitiert nach Brecht: Schriften 1, S.251.

<sup>262</sup> Jhering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Band 3: 1930-1932. Berlin: Aufbau 1961, S.37. Auch die Programmatik Erwin Piscators belegt die Abwendung von einer reinen Zustandsschilderung hin zu einem agitatorischen Anliegen: "Wir fassen das Theater nicht auf als einen Spiegel der Zeit, sondern als ein Mittel, die Zeit zu verändern" (zitiert nach Hammer, Klaus: Das "Tendenzdrama". In Wolf, Emmi und Hammer, Klaus: Cyankali (§ 218) von Friedrich Wolf. Eine Dokumentation. Berlin-Weimar: Aufbau 1978 (S.459-482), S.465).

<sup>263</sup> Häufig verfassen in sozialen Bewegungen engagierte Personen Stücke bzw. arbeiteten Schriftsteller mit Fachleuten zusammen. Dies gilt etwa für die Ärzte Friedrich Wolf und Carl Créde und ihre gegen den § 218 gerichteten Stücke und die Juristen Max Alsberg (**Voruntersuchung. Konflikt**) sowie Karl Maria Finkelnburg (**Amnestie**), vgl. Schneider, Hubertus: Das "Zeitstück": Probleme der Justiz. In: Weimarer Republik. [Katalog]. (S.835-842), S.835. Vgl. auch Kapitel 4.2.6.

<sup>264</sup> Sogar Brecht bezeichnet die Anwendung "aristotelischer" Mittel als notwendig, um das Publikum möglichst kurzfristig wachzurütteln. So schreibt er über **Cyankali**: "In der [...] Situation würde nichtaristotelische Dramatik es vielleicht schwerer gehabt haben, eine unmittelbare Aktion auszulösen. Denn sie hätte unzweifelhaft die Frage erörtern müssen, wodurch das Gebärrecht zum Gebärzwang wird, und die Aktion, auf die sie hätte ausgehen müssen, wäre eine weit allgemeinere, größere, aber auch unbestimmtere und im

Unschuld der Betroffenen betont, um die Mißstände möglichst rasch zu ändern; an den eigentlichen Kern, die gesamtgesellschaftlichen Hintergründe, rührt kaum eines der Werke.<sup>265</sup>

Der Regisseur Erwin Piscator äußert sich 1929 in einer Umfrage des Berliner Börsen Couriers "Das Theater von morgen" auch über die theatralische Darstellung des Themas Homosexualität:

"So wünschenswert eine Befruchtung des Theaters erscheint, so wenig wichtig ist sie gegenüber einer 'Befruchtung' des *realen Lebens* durch einige nüchterne Korrekturen: z.B. Aufhebung des § 218 und § 175, [...] ich greife da nur ein paar markante Punkte heraus. Untersucht man einen davon näher, also inklusive der lebenden Menschen, die dahinterstehen, so entdeckt man, daß sie durchaus nicht so nüchtern sind, wie ihr Etikett, im Gegenteil, geladen mit einer Dramatik, voll von Problemen bis zum Bersten und durchaus nicht frei von dem, was man, je nach Lage 'menschlich-groß' oder 'menschlich-klein' bezeichnen kann. Ich glaube, daß es sich hier um Stoffgebiete handelt, die das Theater eminent befruchten, aber nicht um des Theaters, sondern um der *Menschen* willen."<sup>266</sup>

Eine diesbezügliche Konjunktur wittert Max Reinhardt schon 1926: Als eines der Erfolgsstücke der Reinhardt-Theater wird als Dauerserie<sup>267</sup> direkt in Wien und in Berlin **Die Gefangene** des

---

Augenblick unmöglichere gewesen. [...] Das Recht, nicht zu gebären, als ein Teil des Rechts, zu gebären, dargestellt, hat vielleicht auf die Dauer mehr, aber im Augenblick weniger begeisternde Wirkungen." (Brecht, Bertolt: Unmittelbare Wirkung aristotelischer Dramatik. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22: Schriften 2. Schriften 1933-1942. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1993, S.394f).

Kästner dagegen kritisiert solche Mittel: "Sie erweckten das Mitleid für die Verurteilten, und sie sollten den Kampfwillen gegen die herrschende Strafjustiz wachrütteln. Sie gingen *Umwege*, nur die Richtung stimmt. Doch auch das verdient Anerkennung" (Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.176).

<sup>265</sup> So wollen etwa sämtliche Frauen in den Stücken gegen den § 218 - **Die Verbrecher** (Bruckner), **Cyankali** (Wolf), **Der Frauenarzt** (Rehfisch), **§ 218** (Credé) - das Kind eigentlich austragen, sind dazu nur aufgrund der sozialen Umstände nicht in der Lage. Abtreibungswillige vermögende Frauen erscheinen durchweg in diesen Werken als negative Gegenbeispiele. Diese Haltung entspricht der Argumentation der Strafrechtsreformbewegungen. Ebenso liegt in den Stücken gegen die Todesstrafe entweder ein Justizirrtum vor, dem durch den Paragraphen die Möglichkeit zur Entfaltung gegeben wird - **Die Verbrecher**, **Josef** (Kalkowska), **Saccho und Vanzetti** (Mühsam) - bzw. wird durch die Motivation über zerrüttete soziale Verhältnisse ein Mitleidseffekt mit dem Mörder erweckt: **Die Nacht vor dem Beil** (Wolfenstein), **Die Ursache** (Leonhard Frank), wobei der Hintergrund für die beiden letztgenannten Werke in einer Infragestellung des Vergeltungsstrafrechts liegt, dessen Voraussetzung die willentliche Verübung eines "Verbrechens" ist, was sich angesichts der Unzahl an Vergehen, die aus sozialen oder psychischen Zwängen heraus resultieren, als absurd erweist (vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 3, S.32). Eine fundamentalistische Kritik am Vergeltungsstrafrecht ist hier nicht gegeben.

<sup>266</sup> Zitiert nach: Voigts, Manfred (Hg.): 100 Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik. München: Wilhelm Fink 1980, S.340. Piscator hat allerdings keines der Zeitstücke gegen den § 175 inszeniert.

<sup>267</sup> 3.9.1926 Komödie des Deutschen Theaters Berlin, Regie: Max Reinhardt, 136 Aufführungen (ab 27.2.1927 Kammerspiele 17 Aufführungen; Neueinstudierung Deutsches Theater 19.5.29, 19 Aufführungen) mit Helene Thimig, Ernst Deutsch und Lil Dagover. In der gleichen Besetzung zuvor im Josefstädter Theater Wien. Die Aufführung löst eine

Franzosen Edouard Bourdet herausgebracht; der Erfolg schlägt sich auch in einer Parodie im Kabarett nieder.<sup>268</sup> Das Stück behandelt die gesellschaftliche Problematik lesbischer Liebe. Die "Mitteilungen des WhK" äußern sich enthusiastisch über die "höchste Objektivität":

"Dieses Stück ist ein Manifest [...] bedeutet letzte Auslösung eines [...] oftmals beleuchteten, bisher nicht *durchleuchteten* Problems. [...] Aus dieser allseitigen Beleuchtung des Sujets folgt seine widerstandslose Einreihung ins Selbstverständliche. Irene [...] versucht (in der Heirat mit einem Jugendfreund), aus der Gefangenschaft ihrer leidenschaftlichen Neigung zu einer Frau die vermeintliche Befreiung von gesellschaftlichen und innerlichen Konflikten. Vergeblich. Die Natur läßt sich nicht vergewaltigen. der Ehemann, noch vor der Heirat von seinem Freund [...] über die Zwecklosigkeit eines 'Abwehr-Ehebündnisses' in einer dramatischen Unterredung aufgeklärt, muß [...] einsehen, daß Irenes Hingabe die einer unbelebten Statue bleibt."<sup>269</sup>

Alfred Polgar in der "Weltbühne" nimmt die Angelegenheit dagegen nicht ganz ernst, bemängelt neben dem zu dezenten Kammerspielton, daß hier keine Eigenart lesbischer Liebe mit "ihrem Kult, Ritus und Geheimnis" geboten werde, "nur ihre Auswirkung ins bürgerliche Familienleben" stehe "zur leeren Diskussion" - der "private" Reiz fehlt also anscheinend.<sup>270</sup> Der Inhalt erinnert an jene Aufklärungsstücke der Jahrhundertwende über die Nutzlosigkeit von Ehen Homosexueller; der Unterschied ist die Einsicht in die Fakten - kein Selbstmord oder Verzicht.

Scheinbar das einzige deutschsprachige Stück über lesbische Liebe, das deren gesellschaftliche Stigmatisierung reflektiert, ist Christa Winsloes **Ritter Nerestan** (Titel der Uraufführung am Leipziger Schauspielhaus 1930), überarbeitet und im lesbischen Gehalt verdeutlicht 1931 für eine Berliner Aufführung unter dem Titel **Gestern und heute** und im selben Jahr unter dem Titel **Mädchen in Uniform** verfilmt. Geschildert wird das Erwachen lesbischer Gefühle in einer Internatsschülerin, die von dem starren Reglement des Etablissements dermaßen unterdrückt werden, daß sie sich verzweifelt in den Tod stürzt.<sup>271</sup>

---

Modewelle aus: Die „Weltbühne“ spöttelt bei der Berliner Wiederaufführung der **Schwester** 1927: "ich vermute, daß viele Leute trotz der 'Gefangenen' sich noch einmal nach Lesbos einschiffen werden [...]. Bei Bourdet wird über die lesbische Angelegenheit mehr salonmäßig gesprochen" (Die Weltbühne. 23.Jg. (1927) II, S.532).

<sup>268</sup> In der Revue **Was Sie wollen!** von Marcellus Schiffer und Friedrich Holländer, 1927 in der "Komödie" Berlin. Titelrolle in dieser "pervertierten Parodie": Wilhelm Bendow (vgl. die Rezension von Kurt Pinthus: Schiffer und Hollaender: "Was Sie wollen!", 8-Uhr-Abendblatt, 8.4.1927).

<sup>269</sup> MdWhK, S.13.

<sup>270</sup> "Das Problem der lesbischen Liebe wird im Stück durchaus nicht 'behandelt'. Wir erfahren, daß Frau Irene [...] keine Lust am Manne hat, hingegen mit allen Nerven horcht und gehorcht, wenn die Freundin ruft. [...] Lustgewinn scheint sie aus ihrer besonderen Veranlagung wenig zu ziehen, denn es ist ihr sichtlich bange nach der verlorenen Normalität, und ihr Verstand mißbilligt, was ihr Blut begehrt. [...] Auch der Mann, der sie liebt, leidet: an ungestilltem Liebes-Appetit. Er bekommt zu essen, wieviel er will, aber er wird nie satt. Was er bekommt, hat gewissermaßen zu wenig sexuelle Kalorien. [...] Nachdem beide sich über den erotischen Sachverhalt klar geworden sind, gehen sie, Unabänderlichkeiten erkennend, auseinander. Chacun à son amie" (Alfred Polgar in Die Weltbühne. 22.Jg. (1926). II, S.66f).

<sup>271</sup> Vgl. Schäfer: Theater, Theater, S.185. Für die Leipziger Aufführung konstatiert "Die Literatur", daß die "seit dem Frühlings-Erwachen der Pubertätsdramatik überall selbstverständlichen groben Zutaten" fehlen (Die Literatur. 33.Jg. (1930/31), S.283). Die Berliner Aufführung gibt sich im Theater in der Stresemannstraße.

Die Anzahl der Dramen mit entsprechenden Inhalten bezüglich männlicher Homosexualität ist wesentlich größer, wie auch in der Belletristik seit Mitte der zwanziger Jahre eine Zunahme von Erzählungen und Romanen, die Themen wie den Paragraphen 175, männliche Prostitution oder soziale Ächtung problematisieren zu vermerken ist: Stefan Zweigs **Verwirrung der Gefühle** (1927), Hans Siemssens **Verbotene Liebe** (1927) und Bruno Vogels **Alf** (1929). Weiterhin bestehende Publikationsschwierigkeiten zeigen sich allerdings darin, daß 1926 **Der Puppenjunge** von Sagitta (Mackay)<sup>272</sup> nur im Privatdruck erscheinen kann.<sup>273</sup>

Hanns Henny Jahnn schreibt bereits 1922 weit vor der Zeitstückwelle ein in diese Richtung weisendes Werk: **Der Arzt/sein Weib/sein Sohn**; zur gleichen Zeit entstehen diverse Stücke, die um das Thema eher herumlavieren, so **Der Kinderfreund** von Mechtilde Lichnowsky und **Der geniale Mensch!** von Paul Duysen. Carl Sternheim dramatisiert 1924 den Prozeß Oscar Wildes; das Schicksal historischer Persönlichkeiten ist auch in einem Drama über den Fall Eulenberg, **Kamarilla** (Bettauer/Lichey) und in zwei Stücken zum Fall Redl (Cäsar von Arx: **Opernball 13**, Egon Erwin Kisch: **Die Hetzjagd**) behandelt. Ferdinand Bruckner konstruiert in **Verbrecher** 1928 eine konkrete Kritik am Paragraphen 175, ebenfalls Peter Martin Lampel im folgenden Jahr in **Pennäler**. Erich Ebermayers **Dreieck des Glücks** (1929) schließlich nimmt eine ambivalente Sonderstellung bezüglich der Reflexion gesellschaftlicher Stigmatisierung ein.

#### 4.2.1. VERDÄCHTIGUNGEN SCHMUTZIGER PHANTASIE: *Der geniale Mensch!* (Duysen) • *Der Kinderfreund* (Lichnowsky)

Paul Duysens **Der geniale Mensch!**, ein "Spiel von seinem Sein" (1919)<sup>274</sup> trägt ein programmatisches Motto, das es als "Bekennnisdrama" ausweist. Appelliert wird an das Verständnis des Publikums:

"Dir kann es Wahrheit sein und Lüge, Grauen und Abscheu kann es in Dir wecken, doch Liebe, Nachsicht und Verstehen auch: Wie Du es eben nimmst. Deine Sache sei's! Die Meine war es, zu sagen, zu bekennen: Wie Ich es fühle, daß Ich lebe, wie Ich es leide, daß Ich bin. Stolz bin Ich, daß Ich es beichten kann."

Das Alter ego des Autors heißt wie schon in **Das Brausen des Blutes**<sup>275</sup> schlicht "der Sohn"; Thema des recht gekünstelten Diskutierdramas ist wiederum Selbstfindung und Verzweiflung im familiären Umfeld, angereichert durch *gesellschaftliche Konflikte*: Der Protagonist wird in seiner Tätigkeit als Lehrer des päderastischen Umgangs mit seinem Lieblingsschüler Heinz bezichtigt. Als "Ankläger", Repräsentanten des karikiert abwertend gezeichneten "Bürgertums", fungieren der Vater des Knaben und der Rektor. Letzterer sucht die Mutter auf und "warnt" sie

<sup>272</sup> Zu dem Pseudonym vgl. Kapitel 2.3.

<sup>273</sup> Vgl. MdWhK, S.34.

<sup>274</sup> Duysen, Paul: *Der geniale Mensch! Ein Spiel von seinem Sein in vier Aufzügen*. Hamburg: Konrad Hanf 1919. Eine Aufführung konnte bislang nicht ermittelt werden.

<sup>275</sup> Vgl. Kapitel 3.3.4.

bezüglich des "Umgangs" ihres Sohnes mit seinem Freund und einem seiner Schüler (S.14). Der Ideologie des Rektors behagen generell die "Erziehungsexperimente" des Pädagogen nicht (S.15); der Päderastievorwurf erscheint lediglich als geeigneter Vorwand. Es wird verbreitet, er sei ein "unsittliches Subjekt" (S.50) und ein Disziplinarverfahren eingeleitet; die Presse beteiligt sich an der Hetzjagd und titelt "Ein pädagogisches Monstrum" (S.63); schließlich kommt er auf Betreiben von Heinzens Vater ins Untersuchungsgefängnis, aus dem er nach sechs Wochen unter der Bedingung freigelassen wird, bis zur endgültigen Aufklärung nicht amtlich tätig zu sein.

Der Sohn hält eine programmatische Verteidigungsrede auf den pädagogischen Eros, die körperliche Komponente hierbei betonend:

Sohn: [...] Bisher wurde also immer der Geist auf Kosten des Körpers bevorzugt, was eine kolossale Unterdrückung und Mißhandlung des Körpers bedeutete, der sich dann auch, trotz alles Wissens, in scheinbar unbegreiflichen Exzessen rächte.  
[...] deswegen lehre ich: In allem die Liebe, sowohl des Geistes als auch des Körpers, beide gleich bewertet. - Ich liebe meine Schüler körperlich und geistig; deswegen such ich alle Fähigkeiten, die in ihnen schlummern, auf die höchste Erfüllung beider Möglichkeiten zu erziehen. (S.55f)

Die Vorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft über Päderastie bezeichnet er als Ausgeburten "schmutziger Phantasie" (S.63); im weiteren Verlauf gibt er sich jedoch kampflos geschlagen; der Widerstand gegen die Verhaftung geht in Stellvertreterfunktion von seinem Freund, seiner Verlobten, seiner Mutter und Heinz aus. Bemerkenswert ist, daß sich ein Unverständnis der Mutter nicht generell gegen den gleichgeschlechtlichen Umgang richtet, lediglich gegen die enge Bindung ihres Sohnes an einen erst Vierzehnjährigen (S.67).

Das *Verhältnis* zwischen Lehrer und Schüler, eine Reproduktion der entsprechenden Konstellation in **Das Brausen des Blutes**, ist von pädagogischem Eros geprägt: Sein "Heiligstes" habe er dem Zögling gegeben (S.16).<sup>276</sup> Der Tatbestand der Päderastie stellt sich tatsächlich als eine Ausgeburt "schmutziger Phantasie" heraus; deren Reinheit betont auch der Sohn im Gespräch mit seiner Mutter:

Mutter (hart): Aber sag, was hast Du mit Heinz, Deinem besten Schüler?!  
Sohn: Ich liebe ihn, Mutter.  
Mutter: Seine Schüler soll man lieben, das ist gut. Aber, wie liebst Du ihn?  
Sohn: So, daß ich leide und stolz bin. So, daß er mir Glück bereitet und Schmerz.  
Mutter: Also wie Deine Braut?  
Sohn (schreiend): Nein, Mutter! Nein, nein, nein.  
[...] Ich habe mir tausendmal vorgeworfen, ich betrüge mich, tausendmal mit mir selber gerungen [...]. Ich weiß aber, daß ich rein bin und mein Wille auch. Nur, daß mein Herz erglüht und schlägt in wildem Drängen für das, was mich erfüllt. (S.22f).

Offensichtlich sind es in der Tat päderastische Gefühle - "Geistiges" wird "Sinnliches" (S.77), die der Sohn hegt und deren Natur ihm langsam klar wird. Seine Verlobte wittert auch Unsittliches in dem Verhältnis, woraufhin er ausgelebte Erotik in diesem Zusammenhang als "giftig" kennzeichnet, dementsprechende Sehnsüchte jedoch eingesteht:

<sup>276</sup> Auch seine Verlobte behauptet eifersüchtig, Heinz sei "ein Teil seines Lebens" (S.46).



Fräulein: [...] Bist Du nie körperlich ihm zu nahe getreten?

Sohn: Nein, ich bin nicht giftig.

Fräulein: Hattest Du nie das Verlangen danach?

Sohn: Ja, das hatte ich!

Fräulein: Und erfülltest es niemals?

Sohn: Nein, nein. Es würde alles zerstört haben. Ich würde in den Bezirk seines Lebens widerrechtlich eingedrungen sein und hätte damit meinen eigenen zerstört, oder den Teil meines eigenen, der für ihn ist. (S.75f)

Höchste Sehnsucht ist ihm demgegenüber geistige Verschmelzung:

Sohn: [...] Er soll mir sagen, daß er zu mir gehört, daß er für mich fühlt, wie ich für ihn, und daß zwei Menschen eins geworden sind. Dann ist auch meine Lehre wahr geworden. (S.67)

Der Knabe steht denn auch unverbrüchlich zu ihm, schlägt seinen Vater wegen dessen Verleumdungen und verspricht, beim polizeilichen Verhör seinen Freund in Schutz zu nehmen.

Die Liebeserklärung ist durchdrungen von infantiler Sentimentalität:

Knabe: [...] Du gabst mir die Gabe, das Herrlichste zu erfüllen, das, was sein kann zwischen Mensch und Mensch.

Sohn: Und deswegen, mein Junge?

Knabe (in tiefer Scham): Deswegen liebe ich Dich (stolz) und lasse niemals von Dir. (S.73)

Auch über das Verhältnis des Sohnes zu seinem Freund Ehrhardt kursieren Gerüchte. Behauptet wird, der Freund verhalte sich in seiner rückhaltslosen Loyalität wie ein "Sklave" (S.39). Er löst sich zwar von dem Sohn aufgrund dessen Egoismus, gesteht jedoch, er habe ihn "geliebt" (S.58). Der unerotischen Kennzeichnung der Freundschaften entsprechend ist keinerlei *Visualisierung* von Körperlichkeit gestaltet.

Einen zwiespältigen Eindruck hinterläßt der *Charakter* des Protagonisten. Zweiunddreißigjährig repräsentiert er die "Jugend" (S.15) und verkündet ein neues Menschentum. Er ist mit einem rätselhaftem Schicksal behaftet, das mit der dunklen Vergangenheit des - ihm unbekanntem - Vaters in Verbindung steht (S.9). Damit korrespondiert die enge Mutterbindung, die an ihn wie "an einen Gott" glaubt (S.22).<sup>277</sup> Elitär erscheint seine Auffassung des pädagogischen Eros.<sup>278</sup>

Die Figur wird bei aller Arroganz als von Selbstzweifeln gequält gezeichnet.<sup>279</sup> Mit "vielen Möglichkeiten", auch künstlerischen, begabt (S.24), „schwermütig“ (S.25), zum Alkoholismus neigend (S.35), ist er allgemein nicht so „wie die andern“ (S.36). Die Anwürfe nimmt er fatalistisch hin, wartet auf eine Offenbarung, die „heilig“ sei.

Die *verbale* Gestaltung gibt sich zunächst wie in **Das Brausen des Blutes** rätselhaft; von Verdachtsmomenten ist die Rede, von etwas Dunklem, das der Sohn selbst aussprechen müsse (S.15-17) - die Mutter fühlt, daß der Sohn ihr „etwas verheimlicht“ (S.20), gibt den

<sup>277</sup> Ebenso sieht sein Vater ihn in einer Vision als "gottähnlich" (S.116).

<sup>278</sup> Dieser Zusammenhang wird von ihm und reichlich umschreibend reflektiert: Sohn: [...] Ich verliere den Mut, [...] den Weg zu gehen, auf dieser Bahn, die einsam ist und beispiellos und die noch nie gegangen wurde. (S.16f).

<sup>279</sup> Er fühlt sich in einer "Irre", in der er sich befindet durch die "Inbrunst", die er an Menschen "verschwendet" habe, deren "Wert" ihm nun zweifelhaft erscheint (S.7).

„Verdacht“ des Rektors einer "Anlage", einer "Abnormität", die ihn in "konträren Gegensatz zu den anderen Menschen bringe" (S.18) wieder. Kennzeichnend sind die Fragen des Freundes, deren Sinn aus der Gegenüberstellung mit der Liebe zur Braut klar wird:

Freund: Liebst Du auch Heinz?  
 Sohn: Ja!  
 Freund: Beide - gleich?  
 Sohn: Nein, wie kann ich das?  
 Freund: Du möchtest es können?  
 Sohn: Das weiß ich nicht. (S.57f)

Im Verlauf tauchen jedoch wiederholt die Begriffe "Liebe" (z.B. S.22f) und - deutlich den Sachverhalt benennend - "Päderastie" auf (S.63); daneben fällt die Verwendung der Vokabeln "heilig" (S.16, 65) und "Herz" (S.23) auf.

Die *Perspektive* besteht darin, daß der Sohn, nachdem er einen Bekenntnisroman geschrieben hat, aufbricht, um durch seine Genialität die Welt zu erlösen,<sup>280</sup> wobei ihm die in Warteposition verharrende Verlobte "bescheidene Dienerin" sein will (vgl. S.138). Die pädastischen Gefühle sind damit allerdings nicht mehr akut, eine - wenn auch wichtige - Durchgangstation,<sup>281</sup> wie sein Vater es auf den Punkt bringt, wobei die generelle Bisexualität durchaus als Option bestehen bleibt:

Der Unbekannte: [...] alles [ist] konträr [...] in ihm [...]. Hat er die eine Höhe erreicht, sehnt er sich nach einer anderen. Es ist daher alles Episode. Wie es mit dem Jungen war, so wird es morgen mit einem Greis sein, übermorgen mit einem Backfisch und dann mit einer Mondaine usw. (S.130)

Das Stück hinterläßt einen ambivalenten Eindruck. Zur Verteidigung steht der fälschlich der Päderastie angeklagte, in Wahrheit jedoch rein gebliebene "Täter" als Opfer einer vorgeschobenen Diskriminierung, die eigentlich nicht den Päderasten, sondern den Pädagogen treffen soll. Dagegen sind zwar theoretische Verteidigungen gestellt, die Neigung erscheint jedoch in bereinigtem Licht und wird letztlich überwunden, wenn auch als - ähnlich Duysens anderem Stück - gleichberechtigte Durchgangsstation gekennzeichnet.

Dem vagen Inhalt entsprechend nimmt keiner der Rezensenten zu der pädastischen Thematik Stellung.<sup>282</sup>

Ähnliches bietet Mechtild Lichnowskys Schauspiel **Der Kinderfreund** (1919).<sup>283</sup> Der Reformpädagoge Vinzenz Veit versucht, auf die Dorfjugend positiv einzuwirken und wird schließlich

<sup>280</sup> "Jetzt weiß ich, daß ich geheiligt und berufen bin, mich selber und die Welt in mir von ihrem Unreinen zu erlösen" (S.138).

<sup>281</sup> Diese Einschätzung hat der Sohn schon zuvor gegeben: "Es ist auch nur, wenn ich es recht bedenke, eine Episode meines Lebens, die mich gefangennimmt" (S.67).

<sup>282</sup> Die schöne Literatur. 21.Jg. (1920), S.4. Ebenso die Rezensionen in der Volkszeitung Zürich, Zwiebelfisch und Hamburger Fremdenblatt (In Duysen: Der geborene Verbrecher, Verlagswerbung am Ende).

<sup>283</sup> Lichnowsky, Mechtild: Der Kinderfreund. Schauspiel in fünf Akten. Berlin: Erich Reiss 1919.

von der Obrigkeit des Dorfes verwiesen. Anhaltspunkt ist der Tatbestand, daß er Jahre zuvor wegen nicht näher benannter Sittlichkeitsdelikte im Gefängnis gesessen hat, allerdings unschuldig - dementsprechend wird auch in seinem Umgang mit den Kindern sofort etwas "gewittert" (S.34). Unzweifelhaft homoerotisch-päderastische Komponenten sind zwar nicht auszumachen, allerdings ist es vor allem ein 12jähriger, aufsässiger Junge namens Moni, der es ihm angetan hat, dem er "Freund" sein will (S.30), ihn "streichelt" (S.93). Moni wird schließlich auch "bekehrt", reißt von zu Hause aus, um dem Fremden in dessen "Verbannung" zu folgen, wird von diesem allerdings zurückgehalten: Er solle ein Jahr aushalten, dann werde er ihn mitnehmen, wenn er noch wolle. Als zusätzliche Anhaltspunkte kommen hinzu, daß dieser "unglückliche" und "altmodische" Mensch (S.8f) den Umgang mit Frauen ablehnt und sich ihnen gegenüber kalt zeigt, trotz einer nicht näher bezeichneten Liebe zu einer Frau in der Vergangenheit (S.19, 24), sowie seine Sehnsucht, selbst "Mutter" zu sein (S.35).

Bei der freundlich aufgenommenen Uraufführung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin am 10.5.1919 (Inszenierung: Felix Hollaender) wird Moni mit Blandine Ebinger als Hosenrolle besetzt und damit die rudimentäre homoerotische Assoziation zusätzlich verwässert. <sup>284</sup>

#### 4.2.2 TOTENSTARRE DER RECHTSBEGRIFFE: *Der Arzt/sein Weib/sein Sohn (Jahnn)*

"Die Natur hat als Ziel größtmögliche Variation; der dumme Mensch bedroht die Träger des Schöpfungsgedankens mit Strafen, weil er das Postulat einer Sittlichkeit aufrecht erhält, die es unter den Sternen nicht geben kann. So scheint der schönste Schmuck des organischen Lebens [...], die Liebe, eine Quelle tragischen Geschehens."<sup>285</sup>

In diesem Sinne ist in Hans Henny Jahnn's **Der Arzt/sein Weib/sein Sohn** (1922)<sup>286</sup> eine argumentative Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen gestaltet. Als Sprachrohr der Zivilisationskritik bezüglich naturentfremdeter Symptome der modernen Gesellschaft fungiert der Arzt Menke:<sup>287</sup>

Menke: Die Zivilisation widerspricht der Bahn der Sterne, folglich ist sie schlecht, ganz und gar im Widerspruch mit dem Ziel einer höheren Macht. (S.492)

Dem entgegen enthält das Stück Entwürfe zu alternativen Definitionen des Verhältnisses des Menschen zur Natur und zur eigenen Sexualität, das der Zivilisationsgesellschaft ent-

<sup>284</sup> Vgl. Jacobssohn, Siegfried: *Das Jahr der Bühne*. 8.Band (1918/19). Berlin: Oesterheld & Co. 1919, S.218f; *Die neue Schaubühne*. 1.Jg. (1919), S.221f; *Die schöne Literatur*. 20.Jg. (1919), S.131. Titelrolle: Raoul Aslan.

<sup>285</sup> Jahnn, Hans Henny: *Medea* [Aufsatz], S.957.

<sup>286</sup> Die Untersuchung folgt: Jahnn, Hans Henny: *Der Arzt / sein Weib / sein Sohn*. Drama. In ders.: *Dramen 1* (S.481-579).

<sup>287</sup> Zur nachweisbaren Union zwischen Autorintention und den Äußerungen Menkes vgl. Freeman, S.215.

gegensteht, deren sexualfeindliche Moral sich gleichermaßen gegen Homosexualität, Inzest zwischen Eltern und Kindern und Sodomie richtet.

Homosexualität ist in der Partnerschaft zweier Jugendlicher, Karl und Ulrich, gestaltet, die im gemeinsamen Tod endet. Diese Beziehung ist durch ein Verhältnis erweitert, das Ulrich stellvertretend für Karl mit dessen Mutter eingeht.<sup>288</sup>

Eine wesentliche Komponente ist die *Unterdrückung* von Sexualität durch die bürgerliche Gesellschaft. Als Gegenpole fungieren die Reaktionen der Väter. Karls Vater Menke fördert die Beziehung der beiden; Ulrichs Vater hingegen, der Staatsanwalt Ambrosius, vertritt das konservative System der "Bürgerlichkeit" (S.576), unterdrückt die homosexuellen Tendenzen seines Sohns und verbietet ihm jeden Umgang mit Karl (S.512).<sup>289</sup> In der Figur des Anwaltes wird das Strafrecht angegriffen, zumal Ambrosius Mechanismen seines juristischen Berufes ausnützt.<sup>290</sup> Dagegen bestärkt Menke seinen Sohn aus dem Bewußtsein heraus, Homosexualität als gleichberechtigt zu verstehen:

Menke: [...] Ich weiß, daß Du [Ulrich] Ambrosius liebst. Du erniederst mich zum kleinlichsten Wesen, wenn Du auch nur denken kannst, ich hätte [Ulrich] Ambrosius von unserer Tür gewiesen, weil ich wähnte, Dich vor einer Glut bewahren zu können. [...] Ich zwinge Dich nicht den Weg der normalen Gefühle. Mir ist Deine erste Liebe heilig. (S.512)

Menke räumt dabei Fehler in seiner Erziehung ein; in seiner Selbstkritik werden die Ursachen für ein gestörtes Selbstbewußtsein homosexueller Jugendlicher reflektiert, die in einer zwangsheterosexuellen Erziehung liegen:

Menke: [...] Ich habe Dir einmal erzählt, die Schöpfung habe männliche und weibliche Wesen berufen, und Kinder eilten ihrem Ziel zu. Heute glaube ich, es ist anders. Jedwedem Ding und Wesen ist die Möglichkeit gegeben, am Reichtum eigener Gefühle zu entbrennen [...]. Da findet oft ein Mann ein Weib [...]. Es gibt aber Liebe zu Tieren, zu Bäumen, zum Stein; es gibt Schaffende, die Leiber meißeln, denen Mann und Weib keinen Unterschied bedeuten um des Geschlechtes willen. (S.511)

Der isolierten Propagierung heterosexueller Ideale wird somit als Erziehungsalternative entgegengesetzt, die Gleichwertigkeit aller Arten von Liebe zu vermitteln.<sup>291</sup> Zudem bestärkt Menke seinen Sohn durch die Versicherung, er sei nicht "entartet" (S.518) und verdeutlicht ihm seine durch Gesetze manifestierte Außenseiterposition:

<sup>288</sup> Insofern ähnlich der Konstellation in **Der gestohlene Gott**, vgl. Kapitel 3.2.6.

<sup>289</sup> Zur zeitgenössischen Schwierigkeit homosexueller Jugendlicher in ihrem familiären Umfeld vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.11.

<sup>290</sup> Menke: [...] Er hat Erfahrung; er weiß, wie man Menschen Gewalt antun kann, denn sein Amt ist das eines Staatsanwaltes. Er sieht mit dem Auge des Gesetzes, nicht aber mit dem Auge des Menschen. Er gehört zu den tief Verworfenen, denn er mißt die Tat. (S.512)

<sup>291</sup> Darüberhinaus äußert Menke Kritik an einer Teilung der ideal begriffenen Ganzheit, die allerdings mit einer Abwertung von Frauen einhergeht: "Am letzten Ende dieses Meschheidsdomes aber steht groß als ein Symbol die einzig faule Frucht des Paradieses: Mann und Weib. Halbiertes Ziel, die Zweiheit, die den Tod gebar, geschaffen zur Unterhaltung Adam, daß er auch nutzen könne seines Schoßes Kraft und nicht auf ganz entlegene und tiefe, tolle Gedanken verfall" (S.553).

Menke: Es gibt Rechtsbegriffe. [...] Du lebst in einer Welt, die nicht Dir gehört. [...] Nun aber, wo Du einer Liebe zu dienen beginnst, fühlst Du ihre Existenz. Ihre Gesetze gleichen nicht den Gesetzen in Dir. Sie ist an der Macht, sie tut Dir ein Leid an! (S.514)

Diese Kritik orientiert sich an den Gesetzmäßigkeiten der Individuen, gegen die die Gesetze der Masse stehen. Die Form des Widerstandes erfährt eine Steigerung, indem Menke Ulrich aus den Händen seines Vaters befreit und ihn mit Karl zusammenführt.

Das Werk kulminiert nach dem Tod Ulrichs und Karls in einer Auseinandersetzung der beiden Väter. Ambrosius vertritt "den sittlichen, den erhaltenden Standpunkt" (S.576) in Form von vorurteilsbeladenen Äußerungen: Homosexuelle sind für ihn "unglückliche, weibische" Menschen, Homosexualität "unnatürliche Leidenschaft" (S.577) und eine heilbare, nichtsdestotrotz verwerfliche Krankheit:

Ambrosius: [...] Der Knabe entließ mir in seinen krankhaften Süchten. Sie als Arzt nahmen ihn auf, versuchten ihn zu heilen. [...] Fanden Sie bei der Obduktion der Leiche sichere Beweise für die organisch bedingte Anormalität des Knaben, eine Entschuldigung für gewisse Handlungsweisen? (S.577f)

Ambrosius hält die Existenz Homosexueller für nicht lebenswert. Auf die Nachricht vom Tod Ulrichs reagiert er erleichtert: "Krank - und tot. Vielleicht ist eine Beruhigung in dem Gedanken" (S.577). Menkes Antwort ist, daß er Ambrosius von seinem Knecht Soter, den der Staatsanwalt einstmals wegen Sodomie vor Gericht gebracht hatte, erschießen läßt.

Die *Definition* von Homosexualität beinhaltet sowohl intentionelle als auch existentielle Komponenten: Die Argumentation Menkes gegen Ambrosius betont den "freiwilligen Entscheid" (S.577); seine Äußerung über Karls Neigungen als innerliche "Gesetze" (S.514) legen dagegen eine existentielle Definition ebenso nahe wie die Bemerkung Karls, er fühle sich ausgeliefert: "Was geschieht mit mir, darüber ich keine Gewalt habe, das ich hassen möchte, und das mich doch anzieht?" (S.514). In einer fiktiven Verteidigung beruft er sich auf von ihm selbst nicht verantwortete Vorgänge:

Karl: [...] Ich kann vor einem Kläger mich darauf berufen: Das bin ich - und ich widerstand mir nicht. [...] Entgegen meinem Willen steht der Augenblick mit seinen Lüsten, Ängsten und Geschäftigkeiten. (S.519)

Komprimiert sind beide Auffassungen in Karls Äußerung "mein Blut hat sich entschieden" (S.518) gestaltet.

In den Problemen Karls ist die Auswirkung sexualfeindlicher Moral auf das Selbstbewußtsein und den *Charakter* dargestellt: Der Sechzehnjährige zögert zunächst, seinem Vater seine Gefühle zu vermitteln. Hierin zeigen sich Minderwertigkeitskomplexe bezüglich der homosexuellen sowie der inzestuösen Wünsche gegenüber der Mutter, die in der folgenden Szene offenbar werden (S.519-524). Er äußert Selbstzweifel und Schwierigkeiten, sich zu artikulieren ("Ich finde in mir Gefühle, die ich Ihnen niemals anvertrauen könnte", S.511), darüberhinaus eine Furcht, für krank gehalten zu werden (vgl. S.514f).

Die Figuren sind zudem per se als Außenseiter gekennzeichnet, die in abgeschiedener "Einsamkeit" leben. Karl zeichnet sich durch künstlerische Neigungen aus und wird von seinem

Vater als "schön" (S.515) begriffen; Ulrich sogar als "göttlich" (S.577). Menke begehrt selbst beide und beneidet sie um ihre Beziehung (z.B. S.518, 531f), verkörpert somit den unglücklich Verliebten, dessen "Fleisch verbrennt, der Mannleib, der nicht Knabe mehr, nicht Weib sein kann" (S.545). Er erkennt jedoch die Unmöglichkeit einer Erfüllung seiner Gefühle und verzichtet Karl gegenüber:

Menke: Ich bekenne nur, daß ich so jammervoll und ratlos bin, daß ich, der ich Euch liebe, dennoch in Eurer tiefsten Gemeinsamkeit nicht wurzele. [...] Ich bin ein Mann, der alterte, den Sinnen Dir ein Greuel. - Ich hadre nicht. Ich weiß, Du kannst nicht überwinden. Und überwinden wäre Unnatur. (S.548)

In einem Traum sind seine auf Knaben gerichteten Phantasien versinnbildlicht, Verkörperungen des Menschlichen an sich verbunden mit Todesnähe und Fremdheit:

Menke: [...] [Es] nahen, in weiße Überwürfe nur gekleidet, Knaben sich, umschlungen zwei bei zwei. Die Haare schwarz und schwarz die Augen. Die Lippen bleich und kalt wie ohne Lachen. Unsagbar schön, unsagbar fremd, weit ab vom Mensch und doch nur dieses: Mensch. (S.529)

Fragwürdig hingegen ist die latente Frauenfeindlichkeit, die sich in der argumentativen Reduzierung von Frauen auf ihre Gebärfähigkeit ausdrückt.<sup>292</sup> Menke verwehrt sich operativen Eingriffen bei der Geburt mit dem Argument, eine Frau, die nicht fähig sei, zu gebären, habe keine Berechtigung, weiterzuleben.<sup>293</sup>

In der *Beziehung* äußern sich vor allem bei dem stärker unterdrückten Ulrich durch verinnerlichte Normen ausgelöste Hemmungen:

Menke: [...] [Ulrich] ist von unmenschlicher Keuschheit erfüllt, aber es würde kein Wort über seine Lippen kommen, daß er Dich, daß Du ihn liebst. (S.512)

Karl und Ulrich hat eine Scheu voreinander getrennt, sie haben ihre Gefühle noch nicht ausgelebt:

Karl: Ich habe nicht genug für ihn getan, habe nicht tief genug mit ihm gelebt. Eine Süßigkeit nur, ein Neues, Wunderbares. Es war aber noch aus einer fernen Welt in mir und ihm. Darüber haben wir geschwiegen. (S.518)

Wie in Jahnns anderen Dramen ist auch diese Beziehung von einer Verschmelzung geprägt; z.B. empfindet Karl den Atem Ulrichs als seinen eigenen (S.531). Karl erweist sich als der

<sup>292</sup> Allerdings revidiert Jahnns später mehrfach diese Einstellung und wendet sich gegen den § 218, so in einem Brief an Heinrich Christian Meier vom 28.1.1928: "Ich halte jede Abtreibung deshalb für unschön, weil sie die Gesundheit der Frau schädigt. Den Abtreibungsparagraphen aber [...] halte ich für einen nicht zu rechtfertigenden Skandal" (Jahnns: Briefe. 1. Teil, S.312). Vgl. auch Jahnns: Schriften. Band 1, S.645. Zu den Hintergründen (Einsicht in die Gefahr der Überbevölkerung) vgl. Gespräch mit Heinrich Christian Meier in Siegener Hans-Henny-Jahnns-Kolloquium (S.199-212), S.211.

<sup>293</sup> "Zudem, es ist elend, ein untüchtiges Weib zu sein, wenn das Dasein über die Hochzeitsnacht hinausreicht" (S.488). Auch seine Frau Anne, die diesem Modell folgend im Kindbett stirbt, hat dieses Bild verinnerlicht: "Ein Weib, das nicht gebären kann, ist ein niederes Geschöpf" (S.526). Diese Tendenz ist allerdings auch aus dem expressionistischen Umfeld erklärbar. In Ablehnung der Kriegsgreuel wird die Frau zur Erlöserin und Gebälerin der Erneuerung. Selbsterstörung der Menschheit als Mißachtung des Lebens wird hier zumeist als verbrecherisch geschildert (vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 1, S.30).

dominierende Part; es herrscht zwischen den Partnern ein Ungleichgewicht der Kräfte, das in einer Absolutheit der Gefühle kompensiert erscheint:

Ulrich: Ich liebe Dich [...]. Verlange nicht mehr von mir. Du mußt mir voran gehen. Ich werde Dir folgen, weil ich nicht anders kann. [...] Ich bin dem Gesetz Deines Du unterworfen. Wir können nicht scheiden mein und Dein. Ich bin ohne Dich nicht stark zum Ich. [...] Ich halte Deine Hand und schleiche Dir nach. [...] Ich will nur, was Du willst. Ich werde nicht ja oder nein sprechen. (S.567)

Manifestiert erscheint die Absolutheit in der Sehnsucht nach dem Schaffen für die Nachwelt, die sich zunächst in Karls Begehren, ein Abbild von Ulrichs Händen zu modellieren, und darüberhinaus im Wunsch nach Kindern (S.535) äußert. Ulrich erfüllt diesen durch den Geschlechtsverkehr mit Anne, Karls jugendlicher und androgyn wirkender Mutter, und überwindet hierin seinen zunächst monogamen Anspruch (S.535-540). So wird der Inzest zwischen Mutter und Sohn, den beide durch Hemmungen bedingt nicht wagen (S.523f), stellvertretend durch Ulrich vollzogen, der zwischen Vater und Sohn bleibt hingegen unmöglich.

Eine Deutlichkeit auf *verbaler Ebene* ist in Form gegenseitiger Liebeserklärungen ("ich liebe Dich", S.567) und Äußerungen Dritter über die Beziehung der beiden Jungen (z.B. S.512, 540, 555, 568) gegeben; neben Ausdrücken wie "Geliebter" wird die erotische Komponente durch die Erwähnung des gemeinsamen Teilen des Bettes deutlich (S.531). Daneben finden sich die Jahnntypischen Michelangelo-Verweise.<sup>294</sup>

Dahingegen fehlt eine *Visualisierung* von Erotik, taucht periphär nur in einer Vision Menkes auf, in der sich Knaben "umschlungen" halten (S. 570).

Die *Perspektive* für das Liebespaar ist der Tod, in dem sich nach einem ähnlichen Schema wie in den anderen Dramen Jahnns eine letzte Verwirklichung der Beziehung manifestiert. Der Tod scheint hier konstitutionell motiviert, da Karl "nicht stark genug ist für diese Welt" (S.498). Angedeutet ist die Bedrohung durch die Gesellschaft:

Menke: [...] Du kennst nicht die Welt. Ich werde es nicht ertragen, daß Dein Leib unter Feinden steht, die ihn zerstückten, zermartern, zerscharren in ein dumpfes Loch. [...] Du wirst alles verlieren dort unten. Deinen Geliebten, Dich, Dich selbst. (S.568)

Letztendlich erscheint der Tod jedoch naturgewollt, da Ulrich und Karl an der Naturgewalt eines Schneesturms scheitern. Zudem geben sie sich schließlich den Freitod: Ähnlich der Gestaltung in **Medea** verlangt Ulrich von Karl als Liebesbeweis, ihn zu töten:

Ulrich: [...] ich möchte verbluten mit Dir, für Dich. Ich möchte, daß Du mich tötest, ganz gleich zu welchem Ziel [...]. Kannst Du mich töten? - Versprich, daß Du es kannst! (S.567)

In dem Liebesmord vollzieht sich die ganzheitliche Vereinigung als Überwindung des Getrenntseins:

Ulrich: [...] Ich fühle mich geborgen, eingeschlossen. Deine Nähe ist nicht länger von mir gespalten in einer Welt der Erscheinung. Jetzt bin ich Dir der Naheste.

---

<sup>294</sup> Vgl. S.501, 515, 534, 548.

[...] Tue mir den einzigen Dienst, der mir wohl tut. [...] Entkleide mich, lege mich nieder zu dem wildesten Liebesdienst. Töte mich. Noch bin ich jung, noch bin ich schön, noch bist du mutig zu diesem. [...]

Karl: [...] Ich will Dir antun was Du mich batest. Ich will Dein Leben verschütten. Ich will mein Leben verschütten. [...] Ich will überwunden sein an Dir. (S.572f)

Insofern spiegelt der gemeinsame Tod zwar die gesellschaftliche Realität häufiger Doppelselbstmorde,<sup>295</sup> drückt vor allem jedoch das Ideal Jahnns einer absoluten Vereinigung im Tod aus.

Die gesellschaftspolitische Bedeutung des Werkes liegt in der argumentativen Rechtfertigung verschiedener gleichberechtigter Formen der Liebe gegenüber der "Totenstarre der Rechtsbegriffe" (S.577) in Persona des Staatsanwaltes Ambrosius, dem Widerstand auf radikale Art entgegengesetzt wird. Diese Kritik wird stellvertretend durch Menke geübt und betont das Recht auf Individualität. In den betroffenen Figuren selbst manifestiert sich der Widerstand nicht, sie bleiben Opfer. Jahnns Gestaltung ist kompromißlos und nicht auf eine Anbiederung an den Publikumsgeschmack gerichtet; die Anarchie in der "Problemlösung" zeugt deutlich vom Geist des Expressionismus: Die neue Moral tötet eine alte.<sup>296</sup>

Solche Radikalität stößt denn auch auf noch mehr Ignoranz als die meisten übrigen Dramen des Autors: Da kein Verlag das Werk annimmt, muß Jahn es in seinem eigenen Verlag "Ugrino" herausbringen.<sup>297</sup>

Die erste und einzige Aufführung erfolgt erst sechs Jahre nach der Erstveröffentlichung 1928 an den Hamburger Kammerspielen in der Inszenierung durch Gustaf Gründgens. Inwieweit hierbei ein Interesse für die gesellschaftskritischen Tendenzen des Werkes im Zuge der Zeitstückwelle eine Rolle spielt, sei dahingestellt. Die Uraufführung kommt jedoch nur unter der Bedingung der Eigenfinanzierung durch Jahn zustande; das Ergebnis ist eine einzige, kühl aufgenommene Aufführung und somit ein finanzielles Fiasko.<sup>298</sup> Mit dem Argument, es handele sich um eine unrechtmäßige Eigenveranstaltung eines nicht-konzessionierten Veranstalters wird die Produktion von der Staatsanwaltschaft abgesetzt.<sup>299</sup> Eine von Jo Lhermann für das "Theater in der Stadt" in Berlin beabsichtigte Aufführung kommt nicht zustande.<sup>300</sup>

<sup>295</sup> Jeder fünfte Selbstmord von Homosexuellen ist zu jener Zeit der gemeinsame Tod der Partner, vgl. Stümke, S.18.

<sup>296</sup> Vgl. entsprechende Tendenzen in Bronnens **Vatermord**. Diese gesellschaftskritischen Ansätze bleiben bei Jahn allerdings streng auf die Literatur beschränkt. Von der zeitgenössischen Homosexuellenbewegung hält er absolute Distanz, vgl. Krey, S.88.

<sup>297</sup> Vgl. Jahn: Dramen 1, S.1136. "Ugrino" ist ein alternatives Projekt, das künstlerische Bereiche und eine antibürgerliche Lebensweise vereinigt, eine Gründung Jahnns und einiger Freunde in den zwanziger Jahren, vgl. Wolffheim, S.52-58.

<sup>298</sup> Vgl. Wolffheim, S.68-70

<sup>299</sup> Vgl. Jahn: Briefe. Teil 1, S.318.

<sup>300</sup> Jahn erwähnt dieses Projekt in einem Brief an Jhering am 15.4.1929 (Jahn: Briefe. Teil 1, S.330).



Das Hamburger 8-Uhr-Abendblatt bezeichnet das Werk als "pervertierten Gefühlsnobismus";<sup>301</sup> zum Stellvertreter der gepeinigten Moral wirft sich wiederum der Rezensent des "deutschen Dramas" auf, im übrigen die Dinge deutlich beim Namen nennend, und - nichts Neues im Falle Jahn - die Psychiatrie als Alternative herbeiwünschend:

"Es ist das schmähhchste, entehrendste, verächtlichste 'Stück', das mir in 35jähriger Rezensententätigkeit vor Augen trat. Die [...] Verbrämung des Widernatürlichen mit hohlen, schillernden Phrasen [...] als unsägliche krankhafte Verirrungen kann nun nicht mehr überboten werden. [...] Sollte es für Verirrte nicht heilsamere Auswege aus Geschlechtsverwirrnis geben - in psychiatrischen Anstalten?"<sup>302</sup>

Der "Völkische Beobachter" kommt bezüglich des "Schandstücks" zu dem Schluß, daß der Autor "vollkommen mit jüdischem Blut verseucht" sein müsse; jedes Wort verrate ein "verkommenes Innenleben". Nach Aufzählung der angeblichen Perversionen Jahnns, die sich in den handelnden Personen widerspiegeln, zieht der Rezensent das Fazit: "der eigentümlichen 'Glaubensgemeinschaft Ugrino' sollte sich der Staatsanwalt annehmen."<sup>303</sup>

Vergleichsweise zahm reagiert demgegenüber "Die schöne Literatur", zwar das Drama als "übles Machwerk" einstufend, jedoch einräumend, man könne grundsätzlich "Homosexualität" für ein "bedichtenswertes Thema" halten.<sup>304</sup> "Die Literatur" steht dem Werk relativ verständnislos gegenüber, ist allerdings um Objektivität und Klarheit in der Benennung bemüht und konstatiert einen "Triumph der Passion: Das Anderssein".<sup>305</sup>

#### 4.2.3 WAS NOTTUT IST INDIVIDUALISMUS: *Oskar Wilde (Sternheim)*

**Oskar Wilde. Sein Drama** (1924)<sup>306</sup> von Carl Sternheim behandelt die Ereignisse um Wildes Verurteilung 1895 aufgrund von Homosexualität zu zwei Jahren Zuchthaus in Reading.<sup>307</sup> Der Fall hatte zu seiner Zeit großes Aufsehen erregt, die Grundsteine der Homosexuellenbewegung gelegt und ist auch im Bewußtsein der Weimarer Republik noch präsent.<sup>308</sup> Sternheim begreift

<sup>301</sup> Zitiert nach Freeman, S.217.

<sup>302</sup> Das deutsche Drama. 7.Jg. (1927/28), S.184f.

<sup>303</sup> Zitiert nach Freeman, S.290. Diese Kritik ist ein Beispiel für die Agitation sexueller Denunziation und fälschliche Unterstellung semitischer Abstammung durch die Nationalsozialisten.

<sup>304</sup> Die schöne Literatur. 24.Jg. (1923), S.337.

<sup>305</sup> Die Literatur. 32.Jg. (1929/30), S.447.

<sup>306</sup> Sternheim, Carl: Oskar Wilde. Sein Drama. In ders.: Gesamtwerk. Band 3. (S.263-374).

<sup>307</sup> Sternheim benutzt als Quelle die Biographie von Frank Harris, die unter dem Titel **Oscar Wilde - Eine Lebensbeichte** 1923 im S.Fischer Verlag erschienen ist und große Beachtung und Verbreitung in der Weimarer Republik gefunden hat.

Bereits 1919 war in Wien ein Stück des Operettenlibrettisten Fritz Löhner in Zusammenarbeit mit Bruno Hardt-Warden mit dem Titel **Der König des Lebens** aufgeführt worden, das den "heiklen" Inhalt jedoch "wie die Katze den heißen Brei umschleicht" und eine nicht näher bezeichnete "unglaubliche Liebesgeschichte" hinzudichtet (vgl. Das literarische Echo. 21.Jg. (1918/19), S.1375f). Das Stück konnte bislang nicht ermittelt werden.

<sup>308</sup> Vgl. Herzer/Steakley, S.203; Hirschfeld, bes. S.69.

ausdrücklich Wildes Homosexualität als öffentlich relevante Angelegenheit<sup>309</sup> und stellt einen ziemlich konstruierten Zusammenhang mit der aufkommenden Frauenbewegung her:

"Wildes ihm vorgeworfene Päderastie, das Urningtum seiner vierziger Jahre war aber nicht im geringsten seine private leibliche Angelegenheit, kein persönliches Hinwegsetzen aus Übermut über die Gesetze [...], sondern wie jede Bewegung seines Zeitalters gipfelte in ihm und repräsentierte er den [...] erbitterten Kampf [...] der Frau dem Mann gegenüber."<sup>310</sup>

Dementsprechend legt er die Verurteilung Wildes eindeutig der Gesellschaft zur Last:

"Man war nicht mehr geneigt, [ihm] die kleinste Konzession zu machen, geschweige, daß man versuchte, die Ursachen zu ergründen, die [ihn] zu offener Begeisterung für das starke [Geschlecht] geführt hatten. [...] Das ganze vornehme Großbritannien schnob mit allem Tugend schwitzenden Mittelstand unfaire verstellte Entrüstung einer schwer gereizten Tigerkatze, die nichts zur Ursache hatte, als daß ein Genie zeitgemäße Begriffe geprägt, in seinen Büchern das eben noch Unsagbare sagbar gemacht hatte."<sup>311</sup>

In einer Verteidigung der Stoffwahl betont Sternheim ausdrücklich seinen Realitätsanspruch gerade auch in der Darstellung sexueller Problematik in Abgrenzung zur üblichen exhibitionistisch-skandalträchtigen Literarisierung.<sup>312</sup>

*Diskriminierung* von Homosexualität wird anhand eines prominenten, ausländischen Falles thematisiert. In historischem Gewand werden Zustände aufgezeigt, die auch noch in der Weimarer Republik existieren.

Auf der Ebene der Justiz wird in Form des Prozesses gegen Wilde die Inkriminierung von Gleichgeschlechtlichkeit demonstriert; vor allem die Urteilsbegründung, die kein ironisches Stilmittel Sternheims, sondern beinahe dem Wortlaut getreu wiedergegeben ist,<sup>313</sup> läßt tief in gesellschaftliche Vorurteile blicken:

Richter [...]: In Menschen, für die solche Dinge im Bereich der Möglichkeit liegen, muß jedes Schamgefühl erstorben sein. Man kann nicht mehr daran zweifeln, daß Sie,

<sup>309</sup> Homosexualität hat für Sternheim generell öffentlichen Charakter: "Bestimmt waren sie [gemeint sind Prostituierte] nicht lesbisch, weil es anstrengend persönlich, darum shocking gewesen wäre." (Sternheim, Carl: *Lutetia. Berichte über europäische Politik, Kunst und Volksleben 1926*. In ders.: *Gesamtwerk*. Band 6. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1964 (S.343-412), S.356.

<sup>310</sup> Sternheim im Vorwort zu **Oskar Wilde**, S.270. Allerdings wirkt der Bezug angesichts der Frauenfeindlichkeit des Stücks zweifelhaft, so historisch richtig der Zusammenhang von Homosexuellen- und Frauenbewegung ist. Vgl. auch Pfemfert, Franz: *Zu Carl Sternheims neuem Bühnenwerk*. In: Wendler, Wolfgang (Hg.): *Carl Sternheim. Materialienbuch*. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand 1980 (S.188-191), S.190.

<sup>311</sup> Sternheim in Vorwort zu **Oskar Wilde**, S.269.

<sup>312</sup> "Alle epochemachende deutsche Dichtung [...] stammt [...] von knapp der Pubertät Entwachsenen, die ohne eigenen Blick in Tatsachen [...] mit geilen Entblößungen ihrer Privatlüste, Exzessen frühreifer [...] Ausschweifung, mit dem kümmerlichen Orgasmus ihrer Geschlechtlichkeit aufwarten [...]. Ist der wesentliche über die entfliehende Gegenwart ragende Sinn einer Epoche ihre Sichtbarmachung, das heißt, daß ihr ureigenstes [...] Sein der Mitwelt plastisch deutlich gemacht, der Nachwelt authentisch überliefert werden muß, ist Kunst [...] Begriffsbildung, weil nur sie Massen [...] über alles [...] Wesentliche aus künstlerischem Urteil orientiert." (Sternheim, Carl: *Aufgaben einer verantwortungsbewußten Dichtung*. In ders.: *Gesamtwerk*. Band 6. (S.334-337), S.334-336).

<sup>313</sup> Vgl. MdWhK, S.327.

Wilde, Mittelpunkt einer Rotte Menschen waren, in der Sittenverderbnis abscheulichster Art geherrscht hat, und für den das strengste gesetzlich zulässige Urteil abzugeben ist. (S.354)

Im Verlauf der Gerichtsverhandlung werden konventionelle moralische Maximen gegen den Angeklagten ausgespielt:

Gehilfe: Als der Staatsanwalt den Angeklagten fragte, ob er seine Briefe an Douglas für anständig halte, Wilde "Ja" antwortete, fragte Sir Lockwood zurück, ob Wilde die Bedeutung des Worts "anständig" überhaupt verstünde? (S.351)

Die Homosexualität fungiert lediglich als vorgeschobene Begründung, um Wilde unschädlich zu machen, dessen eigentliche Unbequemlichkeit juristisch nicht verfolgbar ist: Gekränkter Stolz des Adels, den Wilde nicht als übergeordnet akzeptiert, ist hierfür das Hauptmotiv.<sup>314</sup>

Als möglicher Ausweg, einer Zuchthausstrafe zu entgehen, wird Pathologisierung angeführt, eine auch in der Weimarer Republik noch gebräuchliche Handhabe.<sup>315</sup> Wilde wird diese Alternative von einem Arzt vorgeschlagen:

Smith: Sie haben schwere Stunden hinter sich. Nicht nur vor der Öffentlichkeit, doch vor dem Gewissen, das in Ihnen Ihren seelischen Zustand kontrolliert.

[...]

Wilde: [...] Sie schlagen, soviel ich begreife, die Einsamkeit des Irrenhauses, die übrige Welt mit Zuchthaus vor. [...]

Smith: Ich bewundere Ihre scharfe Diagnose. (S.340-342)<sup>316</sup>

Wilde wird durch den Zuchthausaufenthalt tatsächlich krank (S.358) - die Krankheit ist hier insofern deutlich eine Folge des Strafrechts.

Sternheim macht deutlich, welchen Mechanismen die Strafbarkeit Vorschub leistet: Homosexuelle sind Erpressungen ausgesetzt; als Beweismaterial dienen entwendete Briefe Wildes (S.301) und Strichjungen, die "erpresserisch" gegen ihn aussagen (S.352f),<sup>317</sup> ein ebenfalls in der Weimarer Republik aktueller Sachverhalt.<sup>318</sup> Eine konstante Gefahr homosexuellen Lebens sind Beschattungen:

<sup>314</sup> Sternheim im Vorwort zu **Oskar Wilde**: "Nun nahm man Wildes herzliches Verhältnis zu Alfred Douglas [...] nicht mehr als das, was es unter dem Beifall der Gesellschaft so lange gewesen war: glänzende Unbekümmertheit um das, was der Mittelständler [...] zu so etwas sagt, sondern tat, als teilte man immer fanatischer dieses Juste Milieus Moral, fand den freien Umgang zweier in der großen Öffentlichkeit stehenden Männer shoking" (S.268).

<sup>315</sup> Etwa Hirschfelds Tätigkeit als Gerichtsgutachter, vgl. Kapitel 2.2.

<sup>316</sup> Ausdrücklich wird die Verfolgung durch den Justizapparat mit der psychiatrischen Behandlung gleichgesetzt - als zwei Mittel, die dem gleichen Ziel dienen: Wilde: [...] die [Psychoanalyse] ist brutaler Totschlag persönlicher Triebe [...]. Ich bin Ihrer Ansichten grimmigster Feind, und ob man mich vor Gericht [...] beschuldigt, ob Sie, mich dem allgemeinen Mitleid empfehlend, zu einem durchschnittlichen Wasserkopf gesund machen wollen, ist eins. (S.341f) Dieser Angriff wird durch eine Einschätzung Tubbys verstärkt, die sich generell gegen eine strafrechtliche und eine medizinische Verfolgung wendet: "So weit der Staat die Massen nicht durch Psychonanalyse zerüttet, muß er die Aufrechten in Zucht- und Irrenhäusern zur Strecke bringen" (S.352).

<sup>317</sup> Ross, einer der Anhänger Wildes, äußert dies. Worin die Erpressung besteht, wird nicht näher erläutert.

<sup>318</sup> Vgl. MdWhK, S.94.

Hugh: [...] Man kreist Sie ein, kennt Taylor, Atkinson, Parker, jeden Ihrer Schritte. Hier ist das Hotelpersonal [...] bestochen, man lauscht durch Ritzen, Schlüssellöcher, durch die Decke. Ich staunte, steckt kein Detektiv unter Ihrem Bett. (S.314)

Die Funktion der Strichjungen ("Jockeys") gibt homosexuelle Denunziation und deren Motivierung wieder: Sie selbst sind Razzien unterworfen und reagieren ihre eigene Diskriminierung in Erpressungen an ihren Freiern ab; eine Situation, die zur Entstehungszeit des Dramas ebenfalls noch gegeben ist.<sup>319</sup>

Homosexuelle leben in einem rechtlich ungesicherten Zustand. Lokalen, in denen sie verkehren, drohen beständig Kontrollen, die die Betroffenen der Gefahr der Verhaftung aussetzen (S.310-312); eine Gefahr, die im Alltag der Weimarer Republik bis 1932 zwar noch latent, aber nicht mehr in dem Maße vorhanden ist.<sup>320</sup>

Als eine weitere Form öffentlichwirksamer Unterdrückung ist die Tabuisierung von Homosexualität in der Presse gestaltet. Sternheim hat diesen Aspekt bezüglich der Publikationen über Wilde kritisiert:

"Man wollte sie [Wildes Homosexualität] unter keinen Umständen zu seinen Lebzeiten kennen, aber auch über den Tod hinaus haben [...] seine Biographen oder wer sonst sich mit seinem Andenken wohlwollend beschäftigen zu sollen glaubte, Wildes lebendige Wahrhaftigkeit [...] nicht aufgedeckt, sondern sein Verhalten nur mehr oder minder geschickt entschuldigt."<sup>321</sup>

Dieser Mechanismus ist im Stück ironisch in den Figuren der beiden Reporter gestaltet, die den Fall noch nicht einmal dazu ausschachten, reißerische Artikel zu schreiben, sondern den Tatbestand Homosexualität ignorieren und durch die Erfindung kitschiger heterosexueller Elemente verwischen. Um "das öffentliche Mitleid zu erregen", soll berichtet werden von "der Gattin, Kinder, alten Köchin Zusammenbrüche - im Bauer der Kanarienvogel fällt vom Stengel" (S.338f). Eine derartige Form der Berichterstattung wirkt ebenfalls in der Weimarer Republik fort.<sup>322</sup>

Neben den Auswirkungen im öffentlichen ist Diskriminierung im privaten Bereich gestaltet. Wilde wird verbal diffamiert, wobei sich neben den üblichen Äußerungen wie "unzüchtige Handlungen" (S.348) oder nicht "anständig" (351) auch ungewöhnlich drastische Ausdrücke finden, die vor allem im 19. Jahrhundert verbreitete Vorstellungen, Homosexualität impliziere Geschlechtskrankheiten im Darmbereich,<sup>323</sup> wiedergeben:

Erste Dirne [...]: Ich wittere Schwüle. Von dort stinkts. Darmentzündung und Schandfackel.

[...]

Erster Zuhälter: Sowas ist schlimmer als Blutschande. (S.354)<sup>324</sup>

<sup>319</sup> Allerdings in geringerem Maße, vgl. Theis/Sternweiler, S.52f; Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.23f.

<sup>320</sup> Vgl. Theis/Sternweiler, S.58, 63f, 73.

<sup>321</sup> Sternheim im Vorwort zu **Oskar Wilde**, S.269f.

<sup>322</sup> Vgl. Hohmann, S.267.

<sup>323</sup> Vgl. Müller, S.92.

<sup>324</sup> An dieser Stelle zeigt sich das häufige Syndrom, daß eine Minderheit, um sich selbst zu behaupten, eine andere diskriminiert. Die Beschimpfungen finden vor dem Hintergrund

Diese verbalen Diffamierungen werden auch handgreiflich in die Tat umgesetzt, indem Wilde mit Gemüse beworfen (S.319) und bespuckt (S.355) wird; in ihrer Phantasie gehen die Zuhälter und Dirnen noch darüber hinaus:

Erste Dirne: [...] Lassen sie ihn laufen, lynchen wir ihn.  
[...]

Erster Zuhälter: Ich schlage das Schwein in die Fresse, daß er Backenzähne kotzt.

Zweiter Zuhälter: [...] Wir werden ihm die Gesichtszüge zum Entgleisen bringen. (S.353)

Eine Doppelung erfährt die Situation Wildes im Schicksal Tubbys, der ins Irrenhaus eingewiesen wird und in die Mühlen der Pathologisierung gerät, weil er durch seine Kritik an der Verurteilung Wildes Verdacht auf sich gelenkt hat (S.366). Hierdurch enthebt Sternheim den Fall Wilde dem Eindruck eines Einzelschicksals, verdeutlicht zudem die Grenzen für einen Dritten, sich der Gesellschaft zu widersetzen: Allein durch Kritik am Strafrecht läuft man Gefahr, sich selbst Nachstellungen auszusetzen.<sup>325</sup>

Im Umgang Wildes mit der Öffentlichkeit zeigen sich unüberwindbare Grenzen des Widerstandes: Er lehnt Justiz und Moral ab, besteht kompromißlos auf dem Recht, seine Individualität auszuleben: "Ichwege sind holprig" (S.343). Ausweglos wird dieses Dilemma, als er einen Prozeß gegen Douglas' Vater Queensberry anstrengt, um sich gegen dessen Beleidigungen zu wehren. Dies impliziert jedoch den Versuch, seine Homosexualität zu leugnen (S.336), was er aus Konsequenz letztlich nicht vermag, wodurch sich der Prozeß gegen ihn wendet (S.328) - Fazit: Homosexuelle müssen sich im Falle eines Widerstandes entweder verleugnen oder einer gerichtlichen Verfolgung aussetzen. Hinzu kommt die Argumentation der Gerichte, Beleidigungen gegenüber Homosexuellen erfolgten "im öffentlichen Interesse" (S.328). Wilde zerbricht an einer Realität, die Individualität nicht duldet. Getreu der Maxime "Ich pfeife auf gesellschaftliche und alle Vorurteile" (S.336) gibt es für ihn keine Alternativen, weder mögliche Flucht noch Pathologisierung:

Wilde: [...] Ich will mich nicht [...] dem, was über mich verhängt ist, entziehn. Einem Schicksal ausweichen, das ich erleben muß. (S.340)

Die freiwillige<sup>326</sup> Opferung erscheint jedoch eher aus historischer Perspektive offensiv, indem er zu einem auf die Nachwelt wirkenden Fallbeispiel wird, wie Tubby bemerkt: "So macht Wilde zu großer Kunst Geschichte" (S.351).

Die Alternative zu gesellschaftlicher Ächtung ist Anpassung. Diese Haltung ist in Wildes Freund Alfred Douglas personifiziert, der Wilde zum Vorwurf macht, seine Homosexualität gestanden zu haben (S.328f). Alfred nutzt sein Verhältnis mit Wilde nur zur Provokation, solange es ihm nicht gefährlich ist, er legt Wert darauf, seinen Vater zu schockieren (S.318f); Wilde

---

statt, daß sich die Dirnen selbst verachtet fühlen: "Immer solls nur das Weib sein. Aber wir sind arme Huren, tun nur, was wir müssen" (S.353).

<sup>325</sup> Durch die Bemerkung, daß Tubby "schreibt, vor seinem Umgang mit Geisteskranken habe er keinen vernünftigen Menschen in England gekannt" (S.366) ist diese Handhabe zudem ironisch kommentiert.

<sup>326</sup> Wilde provoziert die Verurteilung, um eine Selbstverwirklichung zu erreichen (S.343f)

hingegen stellt als Maxime auf: "Kampf, nicht Skandal will ich" (S.284). Exemplarisch an diesem Gegensatzpaar wird zudem Ständekritik geübt:

Ross: Aber niemand fragt, warum Alfred Douglas ruhig in Calais sitzen darf?  
 Gehilfe: An des Lords Verhaftung sei nie gedacht worden, stellte Richter Wills fest, da Briefe, die auf Douglas so geartete Beziehungen deuteten, dafür nicht ausreichen.  
 Tubby: Doch bei Wilde genügen sie. Damned! (S.351f)<sup>327</sup>

Ebenfalls demonstriert die Szene, in der die Razzia stattfindet, wie nützlich ein adeliges Eingreifen gegenüber der Polizei sein kann (S.312).<sup>328</sup>

Kritik an diesen Mechanismen klingt in den Verteidigungen Wildes und Diskussionen über Homosexualität und deren traditionelles Verständnis an. Eine intentionelle *Definition* von Homosexualität ergibt sich in Zusammenhang mit dem Motto des Stücks "Was nottut ist Individualismus": Wilde spricht von "nur vor mir selbst verantworteter Neigungen" (S.342). Als Maxime wird demgegenüber ein Leben nach den eigenen Gesetzen postuliert - in Wildes Worten: "keiner darf blind Gesetzen, muß vollverantwortlich seiner unvergleichlichen Notwendigkeit leben" (S.361). Umständliche Argumentationen gegen das Strafrecht erspart sich der Autor; die Justiz steht dem Willen Wildes entgegen, dessen "Pflicht" auf dieser Welt es sei, sich "himmlisch zu amüsieren" (S.279). Homosexualität erscheint durch freie Willensentscheidung gerechtfertigt, allerdings klingt hier die traditionelle Übersättigungstheorie an:

Wilde: [...] Was will sagen, daß ich auf meines Lebens Höhe seit kurzem durch des Weibes Passivität ermüdet, den männlichen Helden unbedingt vorziehe? (S.283)

Zudem wird das traditionelle literarische Schema der Unausdrückbarkeit von Homosexualität diskutiert und hierbei der "keusche" Charakter dieses Gegenstandes betont:

Ross: Willst Du uns solches Verhältnis nicht endlich einmal gründlich in einem Stück schildern? Es wäre Deine Rechtfertigung vor aller Welt in alle Zukunft.  
 Wilde: Zu keusch, unsagbar ist das; verblaßt im Rampenlicht vor sensationsgeilen Augen, verträgt kaum kühlen Tag und Durchschnittspublikum. (S.363)

Dieser Ausspruch findet in der *verbalen Gestaltung* seinen Niederschlag. Homosexualität als solche wird nicht beim Namen genannt, sondern ergibt sich aus Anspielungen;<sup>329</sup> eine Deutlichkeit in Form von Liebeserklärungen ist allerdings wiederholt gegeben.<sup>330</sup>

Die *Visualisierung* von Erotik ist relativ unauffällig durch Umarmungen und Küssen auf Hände und Haare gestaltet.<sup>331</sup> Gerade hiermit wird jedoch dezidierte Kritik verbunden: Ein

<sup>327</sup> Wilde hatte dies bereits an früherer Stelle vorausgesehen: "Kein Richter [...] wird Alfred Douglas, mit dem Hochadel verschwägert, verdächtigen, anfassen. Auftrumpfen darf Queensberrys Sohn mit Trotz. Das ist sein historisches Recht" (S.284).

<sup>328</sup> Die vergleichsweise tolerante Behandlung des Adels war auch in der Wilhelminischen Ära häufig, vgl. Eissler, S.37f.

<sup>329</sup> Z.B.: Tubby äußert gegenüber Hugh: "Ihr Geschlecht ist dem Mann Wilde gegenüber brüske Herausforderung" (S.294), Wilde über Tubbys Verhaftung: "Aus gleichem Grund, aus dem ich nach [...] Reading mußte" (S.366).

<sup>330</sup> Vgl. S.279, 281, 282, 286, 310, 314, 320, 344.

<sup>331</sup> Vgl. S.280, 282f, 286, 309, 314, 364.

öffentliches Ausleben von Körperlichkeit ist unmöglich - so ist jedenfalls eine Warnung Tubbys an Wilde zu verstehen:

(Parker ist ergriffen, besessen mit dem Kopf an Wildes Brust gesunken.)

Tubby (ruft ihm warnend zu): Fassung, Haltung Wilde! (S.309)

Die gesellschaftliche Ächtung von Körperkontakten zwischen Männern stellt Wilde in der rein freundschaftlichen Körperlichkeit mit Tubby provozierend in Frage:

Tubby: Ich liebe Dich sehr, Junge!

Wilde [...]: Tubby ist fast sechzig Jahre alt. Gegen solche Zärtlichkeit unter Männern wird sogar ein englischer Staatsanwalt nichts einzuwenden haben. (Er küßt ihn.) (S.344)<sup>332</sup>

Neben der Bandbreite der gesellschaftlichen Situationen sind verschiedene homosexuelle *Beziehungsmodelle* - von unglücklicher Verliebtheit bis zu einer gelebten Beziehung - und Beziehungsansprüche - von promiskuen bis zu monogamen - gestaltet. Die meisten Facetten sind in der Titelfigur vereinigt:

Wilde vertritt die Prämisse der Promiskuität und Pansexualität, er "hält" es mit "ausnahmslos jeder Kreatur" (S.283), erklärt zudem, keine Besitzansprüche zu haben (S.282f). Seine Beziehung mit Alfred Douglas ist zwar eine ausgelebte, langfristige und ansatzweise gegenseitige, Alfred verläßt ihn jedoch. Danach wird Wilde aus Sehnsucht fast handlungsunfähig (S.333, 339), zumal die Partnerschaft seine künstlerische Kreativität befruchtet hat (S.282). Neben Alfred zeigt sich Wilde auch von Strichjungen (S.307-310) und dem Hermaphroditen Hugh Dundee<sup>333</sup> angezogen.

Einseitige Verliebtheit ist in der Beziehung des alten, gebrochenen Wilde zu dem heterosexuellen jungen Pariser François gestaltet (S.368-373), deren Perspektive zwar Verzicht ist, gegenseitige Emotionalität jedoch zuläßt: François "wirft sich ihm an den Hals" (S.373).

Umgekehrt ist Hugh bedingungslos in Wilde verliebt, ohne daß es zu einer Vereinigung kommt.

Tubby lebt eine unbefangene Sexualität, er hat neben seiner primären Neigung zu Frauen auch solche zu Männern: "Schönheit ist geschlechtslos" (S.291).

Ähnlich groß ist die Bandbreite der *Charaktere*, die das Stück bietet, die allerdings zum Teil klischeehafter Darstellung verhaftet bleiben:

Der Künstler Wilde ist selbstverliebt (S.331), lebt in einer reinen Kunstwelt, was durch seine häufigen Verweise auf antike Parallelen ausgedrückt ist,<sup>334</sup> und ist dem Alkohol ergeben (S.336ff). Angesichts der aussichtslosen Lage überfällt Wilde Lethargie und Todessehnsucht: "Ich hoffe Grabesruh, zu mir zurückzufinden" (S.332). In der Bewunderung für Douglas bemüht

<sup>332</sup> Auffallenderweise ist dies die einzige Szene, in der nicht ausdrücklich von Küssen auf andere Körperteile als dem Mund gesprochen wird.

<sup>333</sup> Vgl. S.280-285, 295-298, 312-314.

<sup>334</sup> Er vergleicht Alfred mit Ajax und Perseus (S.278f), schwärmt von der "heilen" Welt des griechischen Altertums, in dem der nackte Männerkörper verherrlicht worden sei (S.307f).

er Mystifikationen ("himmlisch", S.278)<sup>335</sup> und überhöht ihn elitär: "Dich liebe ich, Alfred, weil Du Beweis bist, der Mann ist Herr der Welt" (S.281). Kontrapunktisch hierzu steht auch in diesem Stück die Abwertung von Frauen. Frauen sind "ein ewiges Rätsel ohne entschiedene Deutung" (S.286) und passiv (S.283).<sup>336</sup> Damit korrespondieren im Stückkontext die fragwürdigen Bilder der wenigen Frauengestalten, die als karikiert (Erste Dame), naiv (Mädchen) oder diskriminierend (Dirnen) erscheinen.

Der schöne, jugendliche Adelige Lord Alfred fungiert als Gegenfigur zu Wilde: Sein monogamer Besitzanspruch macht ihn "weibisch" eifersüchtig (S.280-285), gewalttätig (S.298) und führt nicht zu konsequenter Liebe: In Gefahr verläßt er Wilde.<sup>337</sup>

Demgegenüber vertritt der Hermaphrodit Hugh Dundee, ein 22-jähriger Adelige, den Typus des selbstlos unglücklich Liebenden: Er riskiert sein Leben, um Wilde zu retten (S.312-315).

Tubby, die liebenswerteste Figur des Stücks, ist ebenfalls adeliger Abstammung, Mittfünfziger, Genußmensch, ohne jedoch wie die Titelfigur über die Stränge zu schlagen. Häufig erscheint er als Kommentator des Geschehens.

Die *Perspektive* ist desillusionierend: Ehrlichkeit kann in einer individualitätsfeindlichen Gesellschaft nur zum Untergang führen, Unehrlichkeit triumphiert. Alle Figuren, außer dem negativ gezeichneten Alfred haben eine pessimistische Perspektive: Wilde und Dundee sterben, Wilde aufgrund seiner Schwächung durch die Haft, Dundee durch Selbstmord aus unglücklicher Liebe nach Wildes Verurteilung (S.368). Tubby endet im Irrenhaus. Dem Ende Wildes ist jedoch einige Schärfe genommen, indem er den Gefängnisaufenthalt als Läuterungsprozeß (S.361) begreift.<sup>338</sup>

Die Bedeutung des Werkes liegt in seinem dokumentarischen Charakter, mittels dessen ein prominenter Fall von Homosexuellendiskriminierung in den Mittelpunkt eines Theaterstücks gestellt wird. Von „Entschuldigung“ der Neigung und sonstigen Anbiederungen an den Publikumsgeschmack ist das Drama frei; auch promiske Begehrlichkeiten sind unbekümmert

<sup>335</sup> Vgl. auch S.281: "Ich vergöttere Dich".

<sup>336</sup> Daß dies die Autorenmeinung wiedergibt und nicht einer Negativwertung der Figur Wildes dient, wird aus Sternheims Vorwort zu **Oskar Wilde** deutlich: "Wilde wollte, was heute Millionen Männer Europas begreifen, sein ausgewogenes verantwortliches Leben lieber mit dem gleichgesinnten Mann als dem andersgearteten Weib zu Ende bringen, nachdem er an dessen Launen schon zu viel Zeit verschwendet hatte [...]. Plötzlich hatte er vor seiner höchsten Vernunft den ferneren Umgang mit dem Weib als für ihn unwesentlich erkannt und zog Konsequenzen" (S.272, vgl. auch S.270f).

<sup>337</sup> "Ich habe, da Du zur Hölle fährst, Relief zu wahren. Nie behauptete ich meines Charakters Gegenteil. Nur das halbe Opfer Deiner Verstiegenheiten wurde ich, rette mich im letzten Augenblick in die angestammte Brutalität, auf das Niveau zurück, in dem ich mich mit Hilfe aristokratischer Vorrechte auskenne" (S.329).

<sup>338</sup> Dieser Energieverlust erscheint zudem nicht durch die gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern vorrangig durch seine Midlife-Crisis ausgelöst (S.331-334).



geschildert; die Kritik an den Zuständen basiert auf individualistischen Argumentationen.<sup>339</sup> Neben dem zentralen Anliegen der Justizkritik ist ein breitangelegtes Panorama homosexueller Existenzen gestaltet: Im Umgang mit der Gesellschaft (Scheitern oder Arrangieren als Alternativen), im sozialen Milieu (von der High Society bis ins Strichermilieu) und in den persönlichen Beziehungsebenen (von ausgelebter Beziehung bis zu einseitiger Verliebtheit). Die einzelnen Facetten sind an verschiedene Personen gebunden; hierdurch wird der Eindruck eines Einzelschicksals vermieden. Ungeachtet der historischen und nationalen Distanz sowie der Betonung englischer Verhältnisse (z.B. S.353, 357) hat das Stück zeitgenössische Bezüge; viele Probleme sind auch im Deutschland des Jahres 1925 aktuell. Allerdings zeigen die Charakterisierungen diverse Klischees; die ausgelebte Beziehung wird zudem als die negativste begriffen.

**Oskar Wilde** erlebt seine Uraufführung am 31.3.1925 am Deutschen Theater Berlin in des Autors eigener Inszenierung (Titelrolle: Rudolf Forster, Hugh Dundee wird mit einer Frau besetzt)<sup>340</sup> und bringt es dort auf sechs Aufführungen. Am 9.4.1925 findet die - erfolgreichere - Erstaufführung an den Hamburger Kammerspielen statt, in der Titelrolle Gustaf Gründgens, der als Grund für den Erfolg für sich in Anspruch nimmt, gegen die Intentionen des Autors gespielt zu haben und besonders die Bedeutung, die die Freundschaft mit Alfred Douglas für ihn gehabt hat, herausstreicht - in einem Artikel in der Zeitschrift „Das Stachelschwein“ - eines der wenigen Zeugnisse einer Rollenanalyse bezüglich Homosexualität seitens eines Schauspielers:

„Das Hauptmotiv [sich nicht der Verhaftung zu entziehen, W.B.] aber war, trotz Sternheim [...]: *Bosie*.

Wilde wußte ganz genau, wie sehr Bosie (Alfred Douglas) seine Flucht verabscheuen würde. [...]

Flucht war gleichbedeutend mit Bosies Verlust, also ließ es Wilde eben darauf ankommen. Der ganze erste Teil der 'Epistola' mit seinen kleinlichen Rechnereien ist ein Beweis dafür: '... vom Freihalten beim Diner im Savoy-Hotel bis ins Zuchthaus habe ich alles für dich getan.'

Für Bosie - *nicht für sich*; denn Wilde gehörte sich selbst nicht mehr in dieser Zeit, konnte also auch gar nicht er selbst sein. [...]

Der Sternheim'sche Grund: sich und seinem Lebensgesetz treu bleiben zu müssen, ist zwar sehr dichterisch und idealistisch, aber bei diesem [...] schillernden, unter keinen noch so weiten Hut zu bringenden, weil mit männlichem und weiblichem zu reich bedachten Oscar Wilde, kann das (*zum Hauptmotiv erhoben*) nichts weiter als eine Phrase sein. Schmus. Schmonzes.

Der große Umschwung in Wildes Leben kam erst ein Jahr nach seiner Entlassung aus dem Kerker, als Bosie, mit dem er [...] wieder zusammen gekommen war (und den er nichts weniger als 'ausgespuckt' hatte), ihn endgültig hatte sitzen lassen. Da erst brach er

<sup>339</sup> Hierin sind Wildes eigene Anschauungen wiedergegeben. Aus Wildes Aphorismen: "Ein Gesetz, welches eine Mehrheit zufällig Gleichgearteter aufstellt, ist für die Minderheit nur *gesetzlich* bindend, nicht *moralisch*.", "Die Welt ist sehr grausam gegen die, die ihr sich widersetzen. Sie erläßt Gesetze, und wehe denen, die es wagen, selbständig zu denken, die sich erkühnen, selbst darüber entscheiden zu wollen, ob sie ihre Eigenart und ihre natürliche Anlage sich ausleben lassen dürfen oder ob sie sie von den eisernen Händen der Herkömmlichkeit erdrücken müssen" (Wilde, S.215f).

<sup>340</sup> Eva Jeaffreson unter dem Namen Jeff Jeaffreson.

zusammen, und da erst war ihm alles gleich. [...] Nun kam es für ihn ja auf nichts mehr an, wo ihm in Bosie der ganze Lebensreiz genommen war.“<sup>341</sup>

Immerhin rückt Gründgens hier nicht allein die eigentliche Motivation zurecht, sondern lastet Sternheim auch die Herabspielung der homosexuellen Elemente an (und besonders die Eliminierung des wieder aufgenommenen Verhältnisses der beiden nach der Haftzeit).

Laut Sternheims Aussage sei **Oskar Wilde** ein Publikumserfolg gewesen, nur die Presse habe einen Mißerfolg gemeldet;<sup>342</sup> die Kritik habe sich an der positiven Aussage des Werkes gestoßen.<sup>343</sup> Zum großen Teil wird das Anliegen in der Tat nicht ernst genommen; so spöttelt etwa Franz Pfemfert: "Üble Luft, bösertige Verkommenheit. Sternheims Sorgen möcht' ich haben!" - ein anderer Kritiker attestiert: "Dilettantenhaft zusammengeflückte Brocken aus Strichjungenjargon und Hirschfeld-Lektüre." Andere Rezensenten greifen zwar nicht den Inhalt an, reproduzieren jedoch Vorurteile - beispielsweise Norbert Falk: "Eignungen für pervertiertes Sonderwesen der Darstellenden waren bestimmend."<sup>344</sup>

"Die schöne Literatur" spielt die Tendenz des Werkes auf eine "rein menschliche und jedenfalls außerkünstlerische Angelegenheit" herunter, mit der hier der "Gegensatz" zwischen Wildes "Männerliebe und der öffentlichen Meinung" herausgestellt sei.<sup>345</sup> Als unnötig empfindet auch Arthur Eloesser in einer Besprechung in der "Weltbühne" die Geschichte: "ich [mag] auch das Unglück von Oscar Wilde nicht als ein großes Schicksal empfinden, das, für uns erlebt, von uns immer wieder durchlebt werden muß."<sup>346</sup> Eine differenziertere Kritik gibt hingegen Ernst Heilborn in "Die Literatur", der sich mit der oberflächlichen Zeichnung von Wildes Homosexualität unzufrieden zeigt und außerdem die unbekümmerte Darstellung der promiskuen Anteile ankreidet:

"Bei Sternheim aber ist diese große Leidenschaft verzettelt in kleine Begehrlichkeiten nach gleichgültigen Lustknaben und einem Hermaphroditen; bleibt von der großen Leidenschaft nicht sonderlich mehr als arme Sinnlichkeit."

Zudem wird der innere Widerspruch zwischen agitatorischem Anliegen und der Zeichnung der widerstandslosen Titelgestalt kritisiert:

<sup>341</sup> „Ein Schauspieler über Sternheims 'Wilde'“. In: Das Stachelschwein. Hrsg. von Hans Reimann. (1925). Heft 14. Frankfurt/M.-Berlin-Leipzig-Wien: R.Th.Hauser & Co. 1925, S.39f. In der Tat muß Gründgens in der Rolle - gerade bezüglich der Homosexualität anbelangt, außerordentlich gewirkt haben: "Für 'Oskar Wilde' viel zu jung, bringt er doch das wichtigste mit: Niveau, Kultur, Phantastik, - angeborene Delikatesse und herzlichen Charme in den Liebesszenen; ein tiefes Wissen um die letzte Hoffnungslosigkeit und Vergeblichkeit trotz liebenswürdigster Anspannung" (Bücherei-Almanach Hamburg und Altona, zitiert nach Gustaf Gründgens. Eine Dokumentation, S.37).

<sup>342</sup> Vgl. Sternheim: Lutetia, S.634f. Allerdings muß unklar sein, ob die positive Aufnahme nicht eher Sternheims Wunschenken entspricht.

<sup>343</sup> "die Rezensenten [...] heulten: [...] Wildes persönlicher Anspruch ans Leben soll bei Sternheim durchaus gelten, und das geht uns gegen Einsicht und Gefühl!" (Sternheim: Aufgaben, S.337). Allerdings sind solche Aussagen des Autors angesichts seiner Tendenz zu Übertreibungen und Selbstverliebtheit mit Vorsicht zu genießen.

<sup>344</sup> Rezensionen zitiert nach Hagedorn, Klaus: Carl Sternheim - Die Bühnengeschichte seiner Dramatik. Diss. phil. Köln 1976, S.379.

<sup>345</sup> Die schöne Literatur. 26.Jg. (1925), S.239.

<sup>346</sup> Die Weltbühne. 21.Jg. (1925) II, S.55.

"So erstet bei Sternheim von allem Anbeginn der Widerspruch zwischen Wort und Handlung. Wilde redet Aufruhr, und leidet als ein Zählmling. Bühnengemäß ergibt das: den Poseur."<sup>347</sup>

Sachlich geht die "Weltbühne" mit dem Werk ins Gericht, neben anderen Unzulänglichkeiten vor allem die Bemühungen um eine Definition von Wildes Homosexualität karikierend - gleichsam eine selbstverständlichere Darstellung einklagend:

"was erfahren wir? Daß Wilde, '[...] sich von der Frau enttäuscht fühlte', bis er sich entschloß, 'sein [...] Leben lieber mit dem gleichgesinnten Mann als mit dem andersgearteten Weib zu Ende zu bringen'. Ähnlich profund sind Sternheims übrige Beiträge zu dem Problem. Wenn nichts wider ihn zeugte, so genügte schon die Vermessenheit, Wildes Liebe [...] 'erklären' zu wollen. Ist eine Naturscheinung überhaupt zu erklären? Ist das Dichters Aufgabe? Hat Shakespeare versucht, die Liebe zwische Julia und Romeo zu erklären? Er hat sie gestaltet - basta."<sup>348</sup>

Der Kritik in "Der Kreis" geht die Darstellung nicht weit genug: Zwar wird "gute Gesinnung" bescheinigt, jedoch sei "weder ein menschliches Schicksal noch ein erotisches Problem gefaßt."<sup>349</sup> Hans Dietrich schließlich empfindet das Drama als "Zerrbild" und bemängelt, der vom Autor angekündigte "Kampf" werde in "kleine Begehrlichkeiten" "verzettelt".<sup>350</sup>

#### 4.2.4 AUSSENSEITER DER GESELLSCHAFT: *Die Hetzjagd (Kisch) • Opernball 13 (von Arx) • Die Kamarilla (Bettauer/Lichey)*

1926 arbeitet der "rasende Reporter" Egon Erwin Kisch seine 1924 in der Reihe "Außenseiter der Gesellschaft" erschienene Reportage **Der Fall des Generalstabschef Redl**,<sup>351</sup> die das Interesse der Öffentlichkeit an diesem Fall maßgeblich angefacht und neue Fakten an den Tag gebracht hat,<sup>352</sup> in eine Tragikomödie unter dem Titel **Die Hetzjagd** um.<sup>353</sup> Gegenüber der Vorlage bedeutet die Dramatisierung nicht nur einen Verlust des analytisch-kritischen Potentials,<sup>354</sup> sondern auch eine Verminderung der homosexuellen Handlungsstränge. Das

<sup>347</sup> Die Literatur. 27.Jg. (1924/25), S.486.

<sup>348</sup> Die Weltbühne. 21.Jg. (1925) I, S.518. Rezension ohne Angabe des Verfassers.

<sup>349</sup> Der Kreis. 2.Jg. (1925), S.43. Ähnlich in "Das blaue Heft": "Die Tragödie der Gleichgeschlechtlichkeit [...] ist nicht einmal angeschlagen" (Das blaue Heft. 6.Jg. (1924/25), S.408).

<sup>350</sup> Dietrich: Freundesliebe, S.127.

<sup>351</sup> Kisch, Egon Erwin: Der Fall des Generalstabschef Redl. (=Außenseiter der Gesellschaft. Die Verbrechen der Gegenwart. Band 2. Hrsg. von Rudolf Leonhard. Berlin: die Schmiede 1924. In der Reihe erscheinen noch weitere Dokumentationen mit homosexuellen Inhalten (z.B. Döblins **Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord**, Theodor Lessings **Haermann, die Geschichte eines Werwolfs**).

<sup>352</sup> In der Folge wird der Stoff mehrmals verfilmt, die homosexuelle Komponente jedoch gänzlich eliminiert (vgl. Theis: Verdrängung und Travestie, S.104).

<sup>353</sup> Kisch, Egon Erwin: Die Hetzjagd. Eine Tragikomödie in fünf Akten. In ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch. Band 1: Der Mädchenhirt. Schreib das auf, Kisch! Komödien. Berlin-Weimar: Aufbau 1986 (S.499-529). Erstveröffentlichung Erich Reiss Berlin 1926.

<sup>354</sup> Die Reportage beschäftigt sich primär mit den Zusammenhängen, Details und der Aufdeckung von Redls Spionagetätigkeit - um anhand dessen die Doppelmoral von militaristisch aufgebauten Staaten zu demonstrieren, die gleichzeitig Spionage provozieren, durchführen und bestrafen. Alleine die Hinzufügung komischer Elemente in der Drama-

betrifft vor allem die Motivation der Spionage. Ist in der Reportage ausführlich dargestellt, wie Redl durch seine Erpressbarkeit aufgrund seiner Homosexualität zur Spionage gezwungen wird, beschränkt sich dieser *gesellschaftsrelevante* Aspekt in der Dramatisierung auf eine kurze Erklärung:

Redl: Der russische Militärattaché, der mich beobachten ließ, weil ich Spionagereferent war, erfuhr so davon, daß ich ... (Pause) ... daß ich homosexuell bin. Ich bin das Opfer einer Erpressung. (S.529)

Auch die in der Reportage ausgeführten spezifischen Lebensumstände Homosexueller, der Zwang zum Doppelleben im Privatbereich, die Funktionalisierung von Homosexualität in Ermittlungen und Beschreibungen der Justizmaschinerie<sup>355</sup> fehlen im Drama.

Durch diese Kürzungen fallen die übrigen klischeehaften, teils auch in der Reportage enthaltenen Züge verstärkt ins Gewicht. Das betrifft vor allem die *Charakterisierung* Redls: In seiner Eifersucht auf die zukünftige Braut seines Liebhabers Stefan macht er frauenabwertende Bemerkungen.<sup>356</sup> Seine Sehnsucht gilt Italien (S.502), zudem ist er von der Vorstellung des noch größeren sozialen Aufstiegs besessen (S.502f).<sup>357</sup>

Auch die *Beziehung* Redls zu dem jüngeren Ulanenleutnant Stefan Hromadka bietet Stereotypen: Stefan will Redl verlassen, um zu heiraten; dieser ist jedoch dermaßen von ihm abhängig, daß er sich immer mehr finanziell ausnutzen läßt, damit Stefan ihm das Versprechen gibt, noch einmal mit ihm zu verreisen. Die Abhebung des dafür nötigen Geldes führt schließlich zur Aufdeckung von Redls Spionagetätigkeiten. Auch äußert Franzl, Stefans Verlobte, Redl habe ihn verführt (S.503).<sup>358</sup>

Wie die *Verbalisierung* ("homosexuell", S.529; "liebe", S.502; "liebhaben", S.503; "mein Stefan", S.506)<sup>359</sup> ist auch die *Visualisierung* deutlich: Redl "hält den Arm um Hromadka geschlungen" (S.501) und "umschlingt ihn" (S.503).

Die *Perspektive* ist Redls Selbstmord, der jedoch in Kischs Version nichts mit dessen Homosexualität zu tun hat.

Ist schon eine Wertung der sich sehr objektiv gebenden Reportage schwierig, so ist eine Tendenz dem Theaterstück erst recht nicht zu entnehmen. Letztlich ist die Zeichnung der Homosexualität relativ unspektakulär, wenn auch unmißverständlich, und vor allem im Vergleich zur Vorlage nur noch rudimentär vorhanden.

tisierung (die Untersuchungsbeamten etwa sind allesamt ausgemachte Trottel) nimmt dem Gegenstand einiges an kritischem Potential.

<sup>355</sup> Z.B. Kisch: Redl, S.39f, 48f, 63, 66, 71.

<sup>356</sup> "Wer gibt sich denn schon mit Frauen ab!" (S.501, vgl. auch S.502)

<sup>357</sup> Demgegenüber fehlen die in der Reportage bezeichnete Finität und Redls gestörtes Verhältnis zu seiner eigenen Veranlagung (vgl. Kisch: Redl, S.30, 38, 47).

<sup>358</sup> Kisch äußert dies auch als Tatsachenbeschreibung in der Reportage (Kisch: Redl, S.49).

Franzi ist gegenüber der Reportage hinzugefügt, fungiert im ersten Bild zwar als Anklägerin Redls, entschuldigt sich dafür jedoch im letzten.

<sup>359</sup> Auch die Kosenamen "Steffi" und "Fredl" (S.503), durch die die Beziehung allerdings in ein etwas lächerliches Licht gerückt wird.

Eine Aufführung findet 1930 in Kurt Robitscheks Berliner "Kabarett der Komiker" statt. Annemarie Lange zufolge handelt es sich bei der Version um eine Bearbeitung durch den Hausherrn.<sup>360</sup> Nach anfänglichen Bedenken Kischs, dem ein Durchfall in einem großen Theater lieber gewesen wäre als ein Erfolg im Kabarett, läßt er sich vom Erfolg des **Redl** überzeugen - und arbeitet in den folgenden Jahren weiter für das "Kabarett der Komiker".<sup>361</sup>

Einen wesentlich größeren Raum bei differenzierterer Darstellung nimmt das Thema in Cäsar von Arx' Dramatisierung des gleichen Falles ein: **Opernball 13** aus dem Jahre 1930.<sup>362</sup> Dies betrifft vor allem den gesellschaftskritischen Hintergrund, die Motivation zum Selbstmord sowie die Gestaltung der Beziehung zwischen Redl - der hier Lert heißt - und Stefan.

Anders als in Kischs Version wird der Generalstabschef zur Spionage für Rußland nicht bloß unter der Androhung verleitet, seine Homosexualität aufzudecken, sondern auch seinen Freund hinter Gitter zu bringen, wodurch die Handlungsweise Lerts menschlich motiviert erscheint. Das gleiche gilt für die *Perspektive*: Lert weigert sich zunächst, den ehrenvollen Freitod zu wählen, um das k.u.k.-System vor dem Skandal zu bewahren respektive seinen eigenen Namen in Ehren zu halten und besteht auf einem fairen Prozeß, bis seine Gegner, froh, seine "Achillesferse" (S.421) endlich gefunden zu haben, das leidige Thema Homosexualität ins Spiel bringen:

Lert: Ich verdanke meinen Aufstieg einzig und allein meinem Fleiß und meiner Intelligenz.

Karoly (schneidend): Vielleicht auch Ihrer Anomalie?!

Lert (erbleicht, beißt sich die Lippen.)

Karoly: Die Beschlagnahme Ihrer Dienstwohnung [...] hat auch zur Entdeckung Ihrer Homosexualität geführt. [...] [es] fanden sich [...] Briefe, deren erotischer Inhalt verschiedene Ihrer Freunde aufs tödlichste kompromittiert. Vor allem einen gewissen Leutnant Stefan, den Sie als Ihren Neffen ausgegeben haben.

Lert: Was hat das mit meinem Delikt zu tun?

Karoly: Es gehört zu den Akten Ihres Prozesses.

Lert: Mein Prozeß ist ein Hochverratsprozeß.

Karoly: Das dürfte die Staatsanwaltschaft nicht hindern, auf Grund der vorliegenden Billets-doux gegen den betreffenden Herrn Klage zu erheben. Daß darauf schwerste Kerkerstrafe steht, werden Sie wissen.

Lert [...]: Und wenn ich dem allerhöchsten Befehl seiner Exzellenz gehorche? -

Karoly: Dann wird das gesamte Beweismaterial sofort vernichtet.

[...]

Lert: --- ich bitte um eine Schußwaffe. - (S.481)

<sup>360</sup> Ob eine solche oder Kischs eigene Dramatisierung nun aufgeführt worden ist, ist schwer zu ermitteln. Annemarie Lange zufolge war die Bearbeitung vor allem darauf ausgerichtet, "gegen die immer aggressiver werdenden Nazis, gegen Militarismus und Krieg" zu demonstrieren, was eher für eine Bearbeitung der Reportage als für eine Aufführung von Kischs eigenem Stück spricht (Lange, S.954).

<sup>361</sup> Vgl. Bemmann, Helga: Berliner Musenkinder Memoiren. Eine heitere Chronik von 1900-1930. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag 1987, S.144.

<sup>362</sup> Arx, Cäsar von: Opernball 13 (Spionage). Schauspiel in drei Akten. In ders.: Werke in vier Bänden. Hrsg. von Armin Arnold, Urs Viktor Kamber, Rolf Röthlisberger. Werke 1: Dramen 1915-1932. Bearbeitet von Rolf Röthlisberger. Olten-Freiburg/Breisgau: Walter 1986 (S.413-481).

Ein gewisser Mitleidseffekt deutet sich auch dadurch an, daß das Stück damit schließt, daß Lert "ohne Bewegung, den Kopf tief gesenkt", als "ein Gerichteter" steht (S.481). Die *gesellschaftliche Brisanz* der "Anomalie" wird so evident: Wo andere Gründe nicht ausreichen, wird diese als zusätzliches Druckmittel eingesetzt - der gleiche Mechanismus wie im Fall Oscar Wilde. Über die Darstellung Kischs hinausgehend findet in einer Geständnisszene zwischen Lert und seinem Freund Dr. Reik auch eine Verteidigung der homosexuellen Neigungen und eine Reflexion der gesellschaftlichen Bedingungen statt:

Dr. Reik (gepreßt): Du bezichtigst Dich einer widernatürlichen Neigung, deren Ausübung unters Strafgesetz fällt?!

Lert: Ich bekenne mich zu meiner natürlichen Veranlagung, deren Unterdrückung ein Verbrechen an mir gewesen wäre.

Dr. Reik (schwer): Das ist Deine Privatsache, die an der Tatsache nichts ändert, daß Du Dich gegen das Gesetz vergehst.

Lert: Dieses Gesetz vergeht sich an meiner persönlichen Freiheit.

Dr. Reik: Es gibt keine persönliche Freiheit des Menschen, es gibt nur eine allgemeine Freiheit der Menschheit.

Lert: Dann ist die Freiheit der Menschheit die Knechtschaft des Menschen.

Dr. Reik: Du redest einem unbegrenzten Individualismus das Wort.

Lert: Weil das Individuum begrenzt ist. Weil ich nur einmal lebe! Weil nichts auf der Welt so wiederkehrt, wie es einmal war. Weil von Millionen Menschen nicht zwei sich gleich sind! Weil jeder [...] anders fühlt [...] als der andere! [...]

Reik: Hältst Du es für ein besonderes Glück, so zu sein, wie Du bist?

Lert: Ich halte es für mein gutes Recht, nicht anders zu sein, als ich bin. Was bin ich denn, daß ich es nicht sein dürfte?!

Dr. Reik: Du bist ein Außenseiter der Gesellschaft.

Lert: Wer hat mich dazu gemacht?

Dr. Reik: Du selbst! Du hast Dich außerhalb des Gesetzes gestellt.

Lert: Das Gesetz hat mich außerhalb der Gesellschaft gestellt.

Dr. Reik: Das Gesetz schützt die Gesellschaft vor Verbrechen.

Lert: Dieses Gesetz ist schuld, daß ich selbst zum Verbrechen erpreßt worden bin.

(S.472f)

Die Verteidigung der Homosexualität gegenüber jemandem, der die Neigung anerkennt, jedoch nahelegt, sie zu unterdrücken,<sup>363</sup> basiert hier auf dem Recht auf Individualismus, das von ignoranten Gesetzen beschnitten wird. Auch wird die Notwendigkeit, die als natürlich betonten Gefühle auszuleben, propagiert. Deutlich ist wie im Fall Wilde die Verknüpfung mit Standesdünkeln gegeben: Lert hat sich als Bürgerlicher in eine bislang vom Adel dominierte Region hochgearbeitet und dies bedingt die Notwendigkeit, ein privat einwandfreies Leben zu führen, wie solcherart in der Unterredung mit dem russischen Spionagechef anklingt:

Lert: Glauben Sie, daß ich im Offizierskorps der einzige Pervertierte sei? Ich könnte Ihnen Namen aus den höchsten Kreisen nennen!

Der Herr: Sie tragen keinen solchen Namen, der Sie schützt, wie die andern. Sie bekleiden keinen Rang, sondern ein Rang bekleidet Sie. [...] Sie sind ein Mensch ohne Vergangenheit, das ist Ihr Debet. (S.433)

Die Gesellschaft zwingt zum Versteckspielen. Auch hier ist die generelle Meinung, Lert sei ein Weiberheld, wozu die "fausse maitresse" erheblich beiträgt, die allerdings aufgrund sexueller

<sup>363</sup> In den Entwürfen war Reiks Meinung ablehnender, vgl. Kommentar in Arx, S.609. Der Abschied erfolgt mit einem Verständigung suggerierenden Händedruck (S.473).

Frustration, da sie sich in ihren homosexuellen Scheinkavalier verliebt hat, in einer Liebesnacht dessen Geheimnis dem getarnten russischen Spionagechef preisgibt; eine Hinzufügung des Autors, die ein abwertendes Frauenbild beschwört.

Die *Beziehung* basiert nicht lediglich auf Verführung seitens des Älteren, der den Jüngeren kauft. Die Faszination ist motiviert durch die Schönheit des "Adonis"; auch hier will Stefan heiraten, was Lerts Eifersucht erregt. Hinsichtlich des Heiratsplans indes werden die gesellschaftlichen Hintergründe reflektiert. Stefan fällt die Trennung von der langjährigen Beziehung zu Lert selbst schwer; er will sich verehelichen, um sich in eine erhoffte Normalität zu retten - eine nicht ungewöhnliche Verhaltensweise von an ihrer Neigung verzweifelnden Homosexuellen jener Zeit<sup>364</sup> - und macht zuvor die Probe aufs Exempel bei einer Prostituierten, um festzustellen, ob er des Geschlechtsverkehrs mit einer Frau überhaupt fähig ist:

Stefan (jäh): Ich will aber nicht anders sein! Ich halt' das nicht länger aus, immer wie ein heimlicher Dieb um den andern herumlaufen zu müssen. Immer die Angst, wenn einer nett zu mir ist - wenn der es wüßte! [...]

Lert: Wenn Du wirklich befürchtest - dann mach's doch wie ich - ich komm' dafür auf.

Stefan: Ich kann nicht Theater spielen wie Du. Alle Welt hält Dich für einen gewaltigen Schürzenjäger.

Lert: Und Dich für meinen Neffen! Was brauchst Du da also noch Angst zu haben?!

Stefan (weiß nichts zu antworten, sagt): Ich liebe die Pepi.

[...]

Lert: In Dir steckt noch immer der kleine Stefferl, der gestreichelt werden will.

Stefan (trotzt): Von einer Frau.

Lert: Stefan - mach Dir nichts vor!

Stefan (verbohrt): Ich habe den Beweis -

Lert: Einen gegen tausend, die ich habe!

[...] Du kannst nicht aus Deiner Haut!

[...] Ich wußte, noch eh' ich Deinen Namen kannte, daß Du mir vom Schicksal zum Freund bestimmt warst. [...]

Stefan: Du hast mich verführt, mit allem, was sich ein sechzehnjähriges Herz nur wünschen kann. Mit den kostbarsten Geschenken! (S.444)

Stefans Sehnsucht nach einem normalen Leben wird hier als Selbstlüge entlarvt - mittels der Regieanweisungen, daß er "trotzt", unsicher reagiert. Schließlich kehrt er zu Lert zurück, begreift seinen "Beweis" als "Lüge" - "aus Wut, aus Scham, aus Trotz" (S.445), wobei ein zusätzliches Motiv auch hier das teure Auto ist, daß Lert ihm zusichert.<sup>365</sup> Stefans Zuneigung ist von Haßliebe geprägt; dies wiederum weckt in Lert masochistische Gelüste:

Stefan: Mich kettet stärkeres an Dich.

Lert: Deine Liebe?

Stefan (senkt den Kopf): Mein Haß.

Lert (als hätte ihn ein Peitschenhieb getroffen): Stefan?!!!

Stefan (leise): Ja, ich habe angefangen Dich zu hassen, als ich erkannte, wie sehr ich Dir verfallen bin.

Lert (nach gespanntester Pause, in welcher die widerstreitendsten Gefühle ihn durchtoben, reißt Stefan plötzlich an sich, hält ihn umklammert): Hasse mich, Stefan! Quäle mich, schlage mich - ich bin ja so glücklich! Du verlässest mich nicht. (S.447)

<sup>364</sup> Vgl. Hirschfeld: *Geschlechtsverirrungen*, S.187.

<sup>365</sup> Für diesen Zweck muß er schließlich das von den Russen postlagernd hinterlegte Geld abheben, was zu seiner Entdeckung führt - die gleiche Verknüpfung wie bei Kisch.

Lert stößt Stefan jedoch von sich, als er sich seiner Entlarvung bewußt wird und verrät ihm auch nichts von den Hintergründen. In dieser letzten Begegnung zeigt er sich unterwürfig; die Trennung ist von gegenseitigem Schmerz und Verweiflung durchzogen, wobei Stefan alles unternimmt, Lert zu verführen, daß er bei ihm bleibt.

Die *verbale* Ebene ist deutlich: Lerts Hingezogenheit äußert sich in Kosenamen wie "Steffler", "Schlingel" (S.423), "Darling" (S.442); umgekehrt "Fredy" (S.438). Der russische Spionagechef macht die Anspielung, er sei "zu wenig hübsch" und "nicht mehr jung genug für Ihren Typ" (S.426); Lert äußert: "Weil ich an Frauen kein Vergnügen finde" (S.433). Neben dem Begriff "Homosexualität" fallen Ausdrücke wie "Liebe" (S.446) und "anders wie die andern" (S.443); Formulierungen wie "Pervertierter" (S.433) und "Anomalie" (S.427) werden allerdings wahllos verwendet.

Die Intensität der Beziehung drückt sich auf der *visuellen* Ebene darin aus, daß Lert "über die Haare" Stefans "streicht" (S.442); und ihn "leise streichelt" (S.445); Stefan "wirbelt ihn im Kreis herum" (S.449) und "legt seine Hände um Lerts Nacken", "schmeichelt sich an Lert" (S.478).

Klischeebehafteter ist hingegen die *Charakterisierung*: Lert erpresst seinerseits andere Spione (S.420), ist „selbstgefällig“ und „schadenfroh“ (S.422). Er verhält sich übertrieben distinguiert, hat an einen unmäßigen Verbrauch an teurer seidener Wäsche und zeigt einen unkontrollierten Hang zum Luxus.<sup>366</sup> Seine Eifersucht veranlaßt ihn zu frauenfeindlichen Äußerungen (S.442); auffallend ist seine Affinität zur Verbindung Eros-Thanatos: „vielleicht ist es so, [...] daß man etwas erst töten muß, wenn man es ganz besitzen will“ (S.445). Er hat einen erheblichen Verbrauch an Cognac (S.467f); Reik bezeichnet ihn allgemein - vor dem "Geständnis" - als "krank" (S.468). Allerdings erweisen sich Lerts menschliche Züge nochmals, indem er seinem Diener teure Anzüge vermacht (S.474f).<sup>367</sup>

Arx betont im Vergleich Kisch wesentlich stärker die menschliche Seite der Affäre. Die Verzweiflung und Ausweglosigkeit Lerts/Redls wird hier spürbar, der Fall aus dem rein politischen Ambiente herausgehoben und gerade den Faktor Homosexualität betreffend, der bei Kisch lediglich als nicht unbedingt notwendige Zutat fungiert, in seinen gesellschaftlichen Konsequenzen durchleuchtet: Das Gesetz macht den Menschen zum Verbrecher oder treibt ihn in eine Heirat, die eine Selbstlüge ist. Arx nimmt für Lert Partei, dessen Charakter zwar auch hier zwielichtig ist, was jedoch angesichts der Karikatur des restlichen Stabes als unerheblich erscheint - so treiben seinen Widersacher Karoly niedere Motive und eigene Machtgier. Partei ergriffen wird hier vor allem für den Fall, der ins allgemeingültige gehoben erscheint; Arx geht es weniger um die konkrete Affäre Redl als um generelle Mechanismen.

<sup>366</sup> So läßt er sein Auto mit "bordeaux-roter Seide austapezieren", S.449.

<sup>367</sup> Vgl. auch die Motivation für die Spionage und den Selbstmord, s.o.



Die Uraufführung findet unter dem Titel **Spionage** am 12.3.1931 am Zürcher Schauspielhaus statt; auf weitere Produktionen an Schweizer Theatern erfolgt die reichsdeutsche Uraufführung am 15.10.1932 in Frankfurt; im gleichen Jahr wird das Werk veröffentlicht.<sup>368</sup> Die Aufführungen haben Erfolg, verwiesen wird in Rezensionen vor allem auf den Mut, den der Autor bewiesen habe, das heikle Thema Homosexualität in solcher Breite aufzunehmen.<sup>369</sup> Max Frisch bescheinigt das "große Feingefühl", mit dem Homosexualität behandelt sei, stellt jedoch in seiner Rezension fest, daß die Problematik denn doch nur angeschnitten sei:

"Lert, gleichgeschlechtlich, verrät die Gesellschaft, weil sie seiner Veranlagung nicht Rechnung trägt. Das ist im weiten gesehen der endlose Widerstreit zwischen Einzelmensch und Gemeinschaft. Aber hier, wo das Perverse Symbol werden könnte und müßte, befriedigt uns von Arx nicht mehr. Sein Lert erscheint uns zu oft einfach als ein homosexueller Oberst, statt den Kern durchleuchten zu lassen: die Tragödie des Andersseins überhaupt. Spionage und Politik bedeuten in diesem Stück glücklicherweise nur das Gerüst für etwas Wesentlicheres, für den Zwiespalt zwischen Natur und Sitte. Muß einer, der von Natur aus anders, vernichtet werden, weil er nicht in die Gesellschaftsordnung jener paßt, die sich, weil sie in der Mehrzahl sind, die Normalen nennen? Oder muß diese Gesellschaftsordnung vernichtet werden, weil sie ihrerseits nicht in die Natur paßt? Aber dieses Problem [...], auf das dieser Fall letzten Endes hinauslaufen muß, wird im Stück immer nur angetupft. Man hat den Eindruck: durch dieses Drama schwebt ein großes Thema, das aber nie an der Wurzel gepackt wird [...]"<sup>370</sup>

Der Rezensent der "Literatur" bezweifelt zwar die Notwendigkeit, das Theater zur Tribüne der Forderung für sexuelle Gleichberechtigung zu machen, konstatiert jedoch die positive

Aufnahme gerade dieser Thematik:

"Ein beklemmendes Werk, [...] auch durch die öffentliche Erörterung der Homosexualität. Ich bestreite, daß ein Plädoyer für sie innerhalb einer Affäre angebracht war, die sich in dieser Zuspitzung in tausend Jahren nicht wiederholt, ich bezweifle, ob die Bühne die Aufgabe hat, der schmalen Minderheit Abseitiger zu ihrem Recht zu verhelfen; festzustellen ist aber, daß ein ausverkauftes Haus gegen keine Liebesszene, keine Beteuerung protestierte, und auch das Plädoyer, das in dem Satz gipfelt, Homosexualität sei so gut eine natürliche Veranlagung wie die vom Mann zum Weibe, widerspruchlos hingenommen wurde."<sup>371</sup>

Einen entsprechenden Skandal in höheren Kreisen, der allerdings sofort ans Licht der Öffentlichkeit gedungen ist, behandeln Fritz Ernst Bettauer und Georg Lichey 1931 in dem Stück **Die Kamarilla**.<sup>372</sup> die Eulenburg-Affäre des Jahres 1907.<sup>373</sup> Der Journalist Maximilian Harden hatte durch Artikelserien und daran anschließende Beleidigungsprozesse einen Skandal entfacht, indem er den Vertrauten des Kaisers, Fürst Philipp "Phili" zu Eulenburg und seinen Kreis (die titelgebende "Kamarilla") der Homosexualität bezichtigt hatte, um über diese Denunziation die Öffentlichkeit darauf aufmerksam zu machen, wer die eigentliche Politik im Kaiserhaus betreibe. Die Reaktion des Kaisers blieb nicht aus: Er distanzierte sich von dem

<sup>368</sup> Rascher & Cie. Leipzig-Stuttgart-Zürich.

<sup>369</sup> Vgl. Kommentar in Arx, S.610.

<sup>370</sup> Max Frisch, Basler Nachrichten, 9.7.1932, zitiert nach Kommentar in Arx, S.610f.

<sup>371</sup> Die Literatur. 35.Jg. (1932/33), S.155.

<sup>372</sup> Bettauer, Fritz Ernst und Lichey, Georg: Die Kamarilla. Ein Stück deutschen Schicksals in zehn Bildern. Stuttgart-Berlin: Chronos 1931.

<sup>373</sup> Zur Realgeschichte vgl. Stümke, S.42-44.

"perversen" Kreis. Im Drama wird die Affäre unter anderem durch die Tatsache motiviert, daß Eulenburg gegen einen vom Generalstab geplanten Krieg ist. Somit fungiert auch hier die Entdeckung der Homosexualität als vorgeschobener Grund anderer Interessen, ohne daß freilich diesen höheren Kreisen an einer Veröffentlichung durch Harden gelegen ist.<sup>374</sup> Das Fazit ist, daß alles beim alten bleibt: Die alte homoerotisch dominierte, schöngeistige, unpolitische Kamarilla wird durch eine neue ersetzt, deren Treiben lediglich in unkultivierten Freizeitvergnügungen besteht.

Zwecks Ausschaltung Eulenburgs und seines Kreises im Interesse kriegstreibender Karrieristen<sup>375</sup> werden gefälschte Protokolle angefertigt, die Eulenburgs "Verfehlungen" belegen sollen (S.19).<sup>376</sup> Konkrete *Kritik* am deutschen Rechtssystem äußert der französische Botschaftsrat Leconte - im Vergleich zur milderen Gesetzgebung des Code Pénal:

Leconte: Es ist in der Tat [...] erstaunlich, [...] in welchem ungewöhnlich hohem Grade Ihr Monarch dem gesamten öffentlichen Leben den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückt. Es ist sehr reizvoll, so etwas zu sehen, aber vielleicht ... nicht immer bequem, es am eigenen Leibe miterleben. In Ihrem Lande erstreckt sich dieser Einfluß [...] sogar tief auf [...] das intimste Privatleben. Bei uns wäre so etwas unmöglich. In Ihrem Gesetze befinden sich Paragraphen, die bei uns einfach undenkbar sind. (S.25)

Andererseits scheint die Tendenz des Werkes Hardens Motivation zu unterstützen, der als durchweg integerer Charakter erscheint und als solcher unreflektiert Sätze äußert wie:

Harden: [...] Eine Gruppe normwidrig empfindender Männer in der nächsten Umgebung unseres Monarchen empfinde ich als Politiker als eine außerordentliche Gefahr, gegen die ich angehen muß. (S.37)<sup>377</sup>

Auch ist Harden "auf das peinlichste davon berührt, daß die Öffentlichkeit das sexuelle Moment ganz einseitig in den Vordergrund" schiebt (S.63); von anderer Seite wird die Entlassung der Kamarilla aufgrund der sexuellen Aspekte als Blamage bezeichnet.<sup>378</sup> Einen weiteren Anhaltspunkt einer Parteinahme für Harden bietet, daß dessen Vorgehen der Verlogenheit der Kamarilla entgegensteht: Kuno von Moltke schickt seinen Vetter Otto vor, um ein Dementi von Harden zu erzwingen bzw. ihn zu einem Duell zu fordern; als Harden beides nicht annimmt, wird ihm ein Beleidigungsprozeß gemacht,<sup>379</sup> in dessen Verlauf sich Hardens Beschuldigungen bestätigen. Zunächst wird Harden freigesprochen, doch aufgrund intriganter Interventionen oberer Stellen kommt es später zu einer Verurteilung. Der Prozeß dreht sich um Hardens

---

<sup>374</sup> Durch entsprechende Intrigen wird Harden zu einer Gefängnisstrafe von vier Monaten verurteilt, was allerdings lediglich dazu beiträgt, den Skandal auszuweiten.

<sup>375</sup> Vgl. die Unterredung zwischen Bülow, Plessen und Schlieffen, S.6, 11. Inwieweit die sexuelle Denunzierung auch durch diesen Personenkreis betrieben wird, ist offen, da in dem - bisher - einzig noch verfügbaren Exemplar des Stücks die Seiten 7-10 fehlen.

<sup>376</sup> Als "gefälscht" werden sie allerdings nur von den Betroffenen bezeichnet.

<sup>377</sup> Vgl. auch "ich [legte], politischer Arztpflicht gehorchend, Hand an Geschwüre" (S.34), "Kein vernünftiger Mensch wird bestreiten, daß es gefährlich ist, eine Gruppe normwidrig empfindender Männer an einem Punkte zu versammeln" (S.73, vgl. auch S.39f).

<sup>378</sup> Vgl. die Äußerungen Hülsens, S.66 und Schweningers, S.34.

<sup>379</sup> Vgl. das ähnliche Vorgehen in **Oskar Wilde**.

Unterstellung homosexueller Veranlagung - nicht Betätigung - des Eulenburg-Kreises und trägt dementsprechend absurde Wendungen:<sup>380</sup>

Vorsitzender: [...] Herr Harden, haben Sie in Ihren Artikeln behaupten wollen, daß der Kläger, Herr Graf von Moltke, homosexuell veranlagt ist?

Harden: [...] Ich habe in meinen Artikeln lediglich behauptet [...], daß Graf Moltke abnorm sexuelle Empfindungen hat. (S.42f)

Solcherart versucht sich auch Eulenburg aus der Affäre zu ziehen:

Vorsitzender: Der Gerichtshof hat beschlossen, in die Beweisaufnahme darüber einzutreten, ob in dem Kreise, dem [...] Euer Durchlaucht angehörten, Päderastie getrieben worden ist [...].

Eulenburg: [...] Ich habe bereits im Mai d.Js. zur Klärung dieser Dinge gegen mich die Einleitung eines Strafverfahrens wegen Verfehlungen im Sinne des § 175 [...] beantragt [...]. Herr Harden hat unter Eid bestätigt, daß er entfernt gewesen sei, mich einer strafbaren Handlung im Sinne des § 175 bezichtigen zu wollen. Darauf wurde [...] das Verfahren eingestellt.

[...]

Harden: der Fürst [...] beliebt [...], den Schwerpunkt der Dinge dorthin zu verschieben, wo er sich sicher fühlt. Er weiß so gut wie ich, daß ich ihn strafbarer Handlungen im Sinne des Gesetzes nie bezichtigt habe. Wohl aber geht es darum [...], ob in dem Kreise [...] gesetzlich zwar straffreie aber normwidrige Dinge [...] getrieben worden sind. (S.54)

Zur Klärung wird ein Sachverständiger vorgeladen, eine Kopie Hirschfelds,<sup>381</sup> der eine unbewußte Neigung feststellt und gleichzeitig ein Plädoyer für Gleichberechtigung hält:

Der Sachverständige: Ich habe [...] die [...] Überzeugung gewonnen, daß bei [...] dem Grafen Kuno von Moltke, objektiv ein von der Norm, d.h. von dem Gefühl der Mehrheit abweichender Zustand vorliegt und zwar eine unverschuldete, angeborene, ihm selbst nicht bewußte Veranlagung, die man mit dem Sammelbegriff homosexuell zu bezeichnen pflegt. Die [...] Diagnose der Homosexualität stützt sich [...] auf drei Punkte: Einmal auf das Verhältnis gegenüber Personen des anderen Geschlechts, dann auf das gegenüber Personen des gleichen Geschlechts und drittens auf die körperliche und geistige Gesamtpersönlichkeit, die beim homosexuellen Mann durch feminine Züge charakterisiert wird. [...] Als der Herr Graf hier ausrief, seine Freundschaft [...] sei rein, fuhr mir unwillkürlich der Gedanke an den Prozeß des unglücklichen Dichters Oskar Wilde durch den Kopf. Als diesen der Richter Gill fragte, von was für einer Liebe reden Sie eigentlich, antwortete Wilde: "Von einer edlen Form der Zuneigung, die in diesem Jahrhundert nicht ihren Namen nennen darf, von der Liebe, wie sie zwischen David und Jonathan bestand, wie sie Platon zur Grundlage seiner Philosophie machte, wie wir sie in den Sonetten Michelangelos und Shakespeares finden, von jener Liebe, die heute so verfehmt ist, daß ich ihretwegen hier stehe". Diese Empfindungswelt scheint mir auch den Herrn Grafen von Moltke zu beherrschen. Seine Freundschaft zum Fürsten Eulenburg ist wider die Norm, aber sie ist nicht wider die Natur. Möge dieser Prozeß dazu beitragen, daß diese Liebe, die in Deutschland nicht häufiger ist, als in den Vaterländern Oskar Wildes und Raymond Lecontes, bald von ihrem Makel befreit wird. (S.59f)<sup>382</sup>

Diese Ausführungen übernehmen in der Tat größtenteils Hirschfelds Theorien und fußen primär auf Argumentationen einer unbewußten und angeborenen Neigung; als Merkmale werden

<sup>380</sup> Zur Komik trägt auch die als Zeugin Hardens geladene Ex-Frau Moltkes, Elbe, bei, deren Schilderung im Prozeßverlauf immer wieder zu Belustigung führt: "Eines Tages hatte Philipp Eulenburg bei uns sein Taschentuch [...] liegen lassen. Als Graf Moltke das Tuch fand, drückte er es inbrünstig an die Lippen und sagte: 'Meine Seele, meine Liebe.'" (S.45).

<sup>381</sup> Hirschfeld war im Prozeß Gutachter, vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.89.

<sup>382</sup> Handschriftliche Hinzufügung: "und nicht mehr strafrechtlich verfolgt wird" (S.60).

Feminität und die unvermeidliche Reinheit geboten, zur Untermauerung dienen historische und mythologische Fallbeispiele; schließlich wird das Publikum mit der Zusicherung besänftigt, daß derartige nicht allzu häufig sei.<sup>383</sup> Eine eingeschränkte Verteidigung klingt auch in den Ausführungen eines Zivilisten an: "Derartige Sachen hat es immer gegeben und sie werden immer wieder vorkommen. Daß man sie aber bewußt in das Volk hineinträgt und in der Presse breit tritt ..." (S.83).

Zur Gestaltung kommt auch die Volksmeinung, etwa, wenn ein Zivilist auf die Empfehlung eines Obers, den Wein Nr.175 zu probieren, äußert: "Die Nummer ist ja nun nicht gerade mein Fall" (S.80).<sup>384</sup>

Mit besonderer Sympathie sind die entsprechenden *Figuren* nicht gestaltet, angefangen mit der Klischeehäufung des Ambientes in Schloß Liebenberg, das in "weicher, leicht-rosiger Beleuchtung" und "schwül" erscheint (S.18). Eulenburg ist eine künstlerische, "kultivierte" Natur (S.20), der für Hölderlin und die Antike schwärmt (S.21) und selbst Lyrik verfaßt; die Bescheidenheit, die er hierbei an den Tag legt, wirkt gekünstelt.<sup>385</sup> Er ist streng monarchistisch und konservativ gesinnt, steht auch nach seinem Fall zu dem Kaiser (S.97) und zeigt märtyrerhafte Züge (S.98). Wenig zu einer Anteilnahme trägt auch das zur Schau getragene Selbstmitleid bei - ganz verwöhnter Adel (S.20). Eulenburgs Leiden und physischer Verfall erscheinen andeutungsweise als Trick, um sich dem Gerichtsverfahren zu entziehen. Aufschlußreich ist hier der Kontrast zwischen der Meinung des Volkes und des Fürsten Wehleidigkeit. Der Repräsentant der unteren Schichten ist der Auffassung, daß eine Sonderbehandlung des Adels vorliege:<sup>386</sup>

2.Kriminalbeamter: [...] Jeden anderen hätten sie längst eingesperrt, Mensch. Und der kriegt immer noch seine Extrawurst gebraten. Und warum? Weil er'n Fürst ist. (S.89)

Dahingegen vertritt der Fürst die Auffassung, daß er nur aufgrund seiner Stellung leiden müsse:

Eulenburg: [...] Jeden anderen hätte man längst herausgelassen. Aber das ist ja gar kein Prozeß, sondern eine politische Aktion. Die Regierung braucht ein Opfer und ich bin dazu ausersehen. Man will der Öffentlichkeit einen Fürsten zum Fraß vorwerfen ... (S.97)

Er verleugnet alles und ist auch seiner Frau gegenüber unehrlich, ohne daß die gesellschaftlichen Bedingungen hierfür reflektiert werden.

<sup>383</sup> Dies dürfte vor dem Hintergrund zu sehen sein, daß infolge der Eulenburg-Prozesse Homosexualität im Ausland als "vice allemand" gehandelt wurde, vgl. Stümke, S.43.

<sup>384</sup> Ebenso, wenn ein waschechter Berliner "Maxe" Harden unterstützend äußert "Immer feste Saures den Brüdern" (S.82).

<sup>385</sup> "Ich empfinde [...] mein bescheidenes Schaffen als einen kleinen Abglanz ... sagen wir als einen winzigen Widerschein der neuen Ära, die unter der Sonne unseres großen Herrschers heraufgezogen ist." (S.25).

<sup>386</sup> Zur unterschiedlichen Behandlung verschiedener sozialer Schichten vgl. Kapitel 4.2.3.

Kuno von Moltke ist vierzigjährig, damit jünger als Eulenburg, musikalisch, frauenfeindlich und - laut dem Urteil des Sachverständigen - feminin. Wie Eulenburg lügt er: "nie hat meine Freundschaft zum Fürsten Eulenburg einen erotischen Zug gehabt" (S.70).<sup>387</sup>

Über die *Beziehung* der beiden vermittelt das Stück wenig: Sie beruht zwar zunächst auf Gegenseitigkeit, als Eulenburg jedoch wegen Meineids auch der Prozeß gemacht wird, macht sich Kuno aus dem Staub.<sup>388</sup> Dementsprechend ist die einzige *Visualisierung*, daß Moltke "einmal zärtlich über Eulenburgs Haar" streicht (S.18).

Die *verbale* Ebene bietet diverse Begrifflichkeiten: "normwidrige, ideelle Männerfreundschaft" (S.38), "homosexuell" (S.42, 59), "§ 175" (S.54), "Kynäden" (S.62), daneben sind diverse eindeutige Anreden und Kosenamen gestaltet.<sup>389</sup>

Die *Perspektive* ist ambivalent: Die alte Kamarilla wird durch eine neue abgelöst, die Schiffstouren unternimmt und sich dort geschmacklos verhält, der "Herr in Zivil" bemerkt hierzu im Vergleich zu den früheren Zuständen: "Ein Rest von Kultur war doch immerhin noch zu spüren. Aber heute ... die Niveaulosigkeit in Permanenz" (S.108). Ähnlich Hardens Resümée:

Harden: [...] ist's wirklich dadurch besser geworden? Sind's reinere Geister, bessere Männer, zuverlässigere Patrioten, die heute auf den Gipfelchen sitzen, von denen ich Phili und die Seinigen stürzte? Ich wag's nicht zu glauben. Kein Preis, der den Einsatz lohnte, will's mir scheinen. Eine passive Bilanz. (S.122)

Als Gipfel der Ironie erscheint, daß nun wieder in Gegenwart der Majestät Eulenburgische Lieder gespielt werden und zudem der Chef des Militärkabinetts Hülsen-Haeseler<sup>390</sup> Travestie darbietet:

"herein schwebt trippelnden Schrittes als Ballerina mit kurzen Gazeröckchen und weißer Perücke kostümiert, sehr stark geschnürt Generalleutnant von Hülsen-Haeseler. Er tanzt auf dem Teppich süß und verzückt nach dem Rhythmus der Eulenburgschen Melodie. [...] ER [Wilhelm II.] ist sichtlich entzückt." (S.132)

Die Entzückung freilich währt nicht lange: Die Ballerina geht aufgrund zu heftigen Tanzes an einem Herzinfarkt zugrunde - süffisante Schlußbemerkung der Bürgerlichen, gleichsam Homosexualität als Dekadenzerscheinung des Adels klassifizierend:

Der Herr in Zivil: Eine Balletteuse hat unsere Offiziere befördert. - Nach -Eulenburg - Hülsen!! -

Paul: Aber das Volk bringen sie doch nicht zur Strecke! (S.133)

Ist über das endgültige Schicksal Eulenburgs dem Stück nichts zu entnehmen, angedeutet lediglich der fortschreitende physische Verfall, so wird mit Hülsen, der mit dem Fürsten auf eine Stufe gestellt wird, immerhin eine Leiche geliefert: Ein Mann im Kleid einer Balletteuse.

<sup>387</sup> Auch das hohle Pathos in Moltkes Motivation, an die Öffentlichkeit zu treten, um seine Soldatenehre zu reinigen (vgl. S.70), verstärkt die karikaturhaften Züge.

<sup>388</sup> Eine ähnliche Konstellation wie zwischen Douglas und Wilde, vgl. Kapitel 4.2.3.

<sup>389</sup> "Liebchen" (S.18), "Liebster" (S.19, 21, 22).

<sup>390</sup> Derartige Auftritte sind verbürgt, vgl. Stümke, S.42. Dietrich Graf von Hülsen-Haeseler, seit 1900 Chef des Militärkabinetts, 1908 in Donaueschingen gestorben. Ob die Todesursache eine dichterische Erfindung ist, ist eine noch offene Frage.

Das Stück durchzieht generell eine antimonarchistische Tendenz;<sup>391</sup> auch erscheint das Treiben der Gesellschaft um den Kaiser generell in lächerlichem Licht, so daß natürlich in einem republikanischen Stück das "Schicksal" des gestürzten Fürsten wenig Mitleid erzielen kann, zumal es weniger als der Fall Redl bei Arx auf die gesamtgesellschaftlichen Bedingungen reflektiert wird. Auch wird Hardens Hintermann Holstein als "in sich geschlossene Persönlichkeit" (S.114) bezeichnet.<sup>392</sup> Der Herr in Zivil dürfte zudem als neutraler Kommentator des Geschehens in Betracht kommen. Alle diese Komponenten sowie die wenig Sympathie erzeugenden Charakterisierungen ergeben trotz der Verteidigungsrede vor Gericht den Eindruck einer Rechtfertigung von Hardens Vorgehen. Ein Verdienst der Autoren ist allerdings zweifellos, die Affäre überhaupt dramatisch dokumentiert zu haben.<sup>393</sup>

Das Stück gelangt zur Uraufführung im März 1932 im "Berliner Theater".<sup>394</sup> Der Rezensent in den "Mitteilungen des WhK"<sup>395</sup> bemängelt begrenztes Interesse:

"Die Dichtung hat [...] keine angemessene Kritik gefunden. Die Zahl der Aufführungen war recht begrenzt. Es hält eben schwer, gegen den Schund aufzukommen, der *im Durchschnitt* von deutschen Bühnen gezeigt wird."

Aus der Sicht des WhK hat das Stück starken emanzipatorischen Charakter:

"Für [die Politiker] ist es geschrieben [...]: es war letzten Endes eine erschütternde Reportage aus einer Zeit, der man sich leider nur zeitlich fern weiß. Würde man die Personen auswechseln, man stünde in der Gegenwart. [...] Man hätte es gewissen deutschen Politikanten zwangsweise vorführen müssen, denn... Denn...!"

Als Grund für die Tatsache, daß Hirschfeld nicht namentlich in Erscheinung tritt, wird von dem Rezensenten vermutet: "Wohl mit Rücksicht auf das Dritte Reich ist der Name Magnus Hirschfeld gestrichen", ein Beispiel für den bereits bestehenden Einfluß der Nationalsozialisten.

Der Kritiker Hans Kafka ("Berliner Börsen-Courier") kritisiert vor allem, daß das Stück gewissermaßen Harden recht gebe, daß solches Vorgehen gegen sexuelle Freiheit jedoch bei einem modernen Publikum keine Identifikation hervorrufen könne:

<sup>391</sup> So der Verweis auf Bismarcks Prophetie einer Demokratie (S.126), die Kritik an Wilhelms Eitelkeit (Holstein: Wilhelm II. lebt vom royalistischen Kapital und ich fürchte, daß ihm das, was er heute achtlos vergeudet, schon in wenigen Jahren empfindlich fehlen wird, S.127), und die Bemerkung von Hardens Verteidiger, der Eid eines Bürgerlichen sei so gut wie der eines Adligen (S.52f).

<sup>392</sup> Graf Holstein war jahrelang graue Eminenz im Auswärtigen Amt. Nach seinem Sturz kam die Eulenburg-Affäre ins Rollen. Daher ist eine Einflußnahme wahrscheinlich (vgl. Stümke, S.42). In dem Drama fungiert er als Drahtzieher der Affäre.

<sup>393</sup> Demgegenüber ist in Emil Ludwigs Stück **Die Entlassung** (1922), die selbige des Fürsten Bismarcks schildernd, Eulenburgs Homosexualität - obwohl er eine der handelnden Personen ist - nicht gestaltet, allerdings ein Ausspruch Bismarcks, in dem ein homoerotesches Bild als Diffamierung des politischen Gegners erhalten muß: "Solche Ideen passen in gewisse Salons, wo Caprivi und Windhorst sich in einer dunklen Sofaecke in den Armen liegen." (Ludwig, Emil: Die Entlassung. Ein Stück Geschichte in drei Akten. Potsdam: Kiepenheuer 1922, S.23).

<sup>394</sup> Darsteller: H.G.Schnell (Eulenburg), Werner Schott (Kuno Moltke), Erwin Kalser (Harden). Regie: Kurt Raeck.

<sup>395</sup> MdWhK, S.396f.

"Das Publikum ging nicht mit. [...] daß in so einem Dilemma der Kämpfer *gegen* die Sexualfreiheit - mag er noch so zwangsläufig und widerwillig zu dieser Rolle gekommen sein - recht haben soll: das nimmt das Publikum 1932 nicht hin."<sup>396</sup>

Demgegenüber wendet sich der Rezensent des „8-Uhr-Abendblatts“ gegen die Aufwärmung des Skandals über „gleichgeschlechtliche Männer“, wobei er sich allerdings eher an der Machart als an dem Inhalt Homosexualität stößt:

„es ist kein Grund ersichtlich, einen Unratkübel aus der Vergangenheit frisch aufzufüllen, zumal es in unserer Gegenwart Schmutz genug gibt.“<sup>397</sup>

Kritik an der Umgehensweise mit hochgestellten homosexuellen Persönlichkeiten in Adelskreisen übt auch Friedrich Lichtneker 1927 in **Bayrische Königstragödie**.<sup>398</sup> Im Gegensatz zu anderen Werken der Zeit<sup>399</sup> wird hier die Homosexualität Ludwigs II. offen beim Namen genannt und als Motiv für die ungerechtfertigte Absetzung bezeichnet.<sup>400</sup>

<sup>396</sup> Kafka, Hans: "Die Kamarilla" im Berliner Theater. [Berliner Börsen-Courier. Zeitungsausschnitt ohne weitere Angabe].

<sup>397</sup> Wilde, Richard: Harden auf der Bühne. 8-Uhr-Abendblatt, 19.3.1932.

<sup>398</sup> Der Text von Lichtnekers Stück konnte bislang nicht ermittelt werden. Uraufführung 10.12.1927, Neues Theater Frankfurt; Regie: Max Ophüls.

<sup>399</sup> Otto Müllers **König Ludwig von Bayern** (1925), **Ludwig II. von Bayern** (1928) von Josef Schick alias Candidus Peregrinus, Fred Antoine Angermayers **Der dreizehnte Juni** (1930) und Julius Maria Beckers **Ludwig II.** (1932). Des Monarchen Einsamkeit und Kunstsucht ist meist motiviert durch seine unglückliche Liebe zu einer Frau. Allerdings wundert es kaum, daß all diese Dramen die Homosexualität Ludwigs umschiffen: Tendenz der Stücke ist, den Vorwurf der Geisteskrankheit zu entkräften; in diesem Sinne muß folgerichtig ein Element, das mit geistiger Abnormität auch noch in der Weimarer Republik in Zusammenhang gebracht wird, eliminiert werden. Zudem ist Ludwig II. ein nationalistisches Idol, trotz seiner allgemein bekannteren Homosexualität. Die Legenden um die Figur kommen bayerischem Mythizismus entgegen. Feuchtwanger weist hierauf in seinem Zeitroman **Erfolg** (1929) hin: "Mit dem [Ludwig kann] man übrigens in Bayern ebensoviel erreichen [...] wie mit dem Alten Fritz im Norden." (Feuchtwanger, Lion: Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz. Berlin-Weimar: Aufbau 1989, S.454).

<sup>400</sup> So jedenfalls der Tenor der Kritik Bernhard Diebolds in Die Literatur. 30.Jg. (1927/28), S.286. Auch die "Weltbühne" bemerkt als Vorzug des Stücks, daß "alle Schleier von der [...] Homosexualität des Monarchen weggezogen werden" (Die Weltbühne. 24.Jg. (1928) I, S.74). "Die schöne Literatur", ohne den Sachverhalt zu benennen, verwehrt sich allerdings dagegen, daß der Autor "tiefste Befriedigung" gehabt habe, den König sogar "in seinem Schlafzimmer [...] zu belauschen" und vermerkt befriedigt, daß der Regisseur "viel Peinliches herausgestrichen" habe, "so daß Greulichstes gemildert und verwischt wurde" (Die schöne Literatur. 29.Jg. (1928), S.152).

#### 4.2.5 EIN STEMPEL AUF DEN POPO: *Die Verbrecher* (Bruckner)

Über Sternheims **Oskar Wilde** notiert Ferdinand Bruckner in seinem Tagebuch:

"Das Stück ist minderwertig. Oscar als schnarrender Leitartikler eines Propagandablättchens für Homosexualität."<sup>401</sup>

Zwei Jahre später schreibt Bruckner seine eigene Propaganda-Version: Das Schauspiel **Die Verbrecher**,<sup>402</sup> nicht nur eines der ersten Aufsehen erregenden Zeitstücke, sondern auch das populärste Drama zum Thema männliche Homosexualität seiner Zeit. Gegenstand der Kritik ist der Justizapparat der Weimarer Republik; Themen sind Abtreibung, Indizienprozeßführung, Todesstrafe und eben auch der Paragraph 175.

Bruckner greift die aktuellen Diskussionen auf: Zum Zeitpunkt der Entstehung haben die öffentlichkeitswirksamen Aktionen im Kampf zur Reform des Sexualstrafrechts eingesetzt;<sup>403</sup> zum Zeitpunkt der Uraufführung (23.10.1928) stehen die Verhandlungen unmittelbar bevor.<sup>404</sup> Über das Homosexuellenmilieu informiert sich Bruckner in diesem Zusammenhang durch einen Besuch in dem Lokal "Eldorado".<sup>405</sup>

**Verbrecher** hat den Charakter einer aktuellen Reportage und eines informativen Aufklärungsstücks: realitätsgetreu sind wesentliche Aspekte der zeitgenössischen Situation Homosexueller wiedergegeben; der Realismus-Anspruch ist von Bruckner auch an die Form der Darstellung gestellt.<sup>406</sup>

Bruckners Argumentation orientiert sich primär an den Auswirkungen des Paragraphen 175: Die Probleme Homosexueller erscheinen als durch diesen ausgelöst, sowohl im gesellschaftlichen als auch im privaten und zwischenmenschlichen Bereich. Bruckner hat an anderer Stelle das Sexualstrafrecht scharf kritisiert, gleichzeitig seinen Pessimismus ausgedrückt, Reformen kurzfristig herbeizuführen, ohne zuvor die Problematik zu verdeutlichen:

<sup>401</sup> Ferdinand Bruckner, [Tagebücher. Handschriftliche Manuskripte]. Eintrag vom 7.4.1925.

<sup>402</sup> Bruckner, Ferdinand: *Die Verbrecher*. Berlin: Fischer 1929. Erste Entwürfe gehen bis 1925 zurück (Tagebucheintrag Bruckners am 26.5.25, vgl. auch Notizen am 20.8.25). Der ursprüngliche Titel sollte "Die Sackgasse" lauten: "Titel für Menschen, die in der *Not* zu Verbrechern werden" (Tagebucheintrag am 1.9.25, vgl. auch 21.5.27, 22.5.27, 2.1.28 über Schwierigkeiten bei der Entstehung). Die Abschrift ist am 2.2.28 beendet.

<sup>403</sup> Am 15. Mai 1927 veranstaltet das WhK eine Kundgebung in der Berliner Stadthalle, an der ca. 1000 - zum Teil prominente - Personen teilnehmen (vgl. MdWhK, S.29). Zur gleichen Zeit bringt das WhK eine Resolution an den Reichstag ein, die ein starkes Echo in der Presse findet (ebd., S.40-53); ebenso wie der "Gegenentwurf" des "Kartells für Sexualstrafrecht, über den die Presse in breitem Rahmen im Winter 1927/28 berichtet (ebd., S.67-69, 74-79, 83-85, 97-101).

<sup>404</sup> Sie verzögern sich letztendlich bis Oktober 1929, ursprünglich anvisiert war Herbst/Winter 1928. Im September 1928 findet eine Besprechung im Reichsjustizministerium zwischen dem Reichsminister und Vertretern des WhK statt (vgl. MdWhK, S.128, 134).

<sup>405</sup> Die dort begutachtete Szenerie findet er jedoch "schrecklich blöd". Tagebucheintragung am 11.8.1927. Andere Quelle: Dr. Hans Gron: *Handbuch des Untersuchungsrichters* (vgl. dem Tagebuch beiliegender Zettel im 3. Quart 1927).

<sup>406</sup> "Das volle, realistische Ausspielen auch der kürzesten Szene legt er [der Verfasser] dem Spielleiter ans Herz" (S.10).



"weil sie [die sexuellen Vorurteile] so wichtig und so arg sind, haben sie die geringste Aussicht, bald abgeschafft zu werden. Damit müssen wir uns schon abfinden. Sie haften am festesten in uns und sie sind sehr verschmolzen mit dem Problem des Geschlechts, das leider auch nicht einfach gelassen worden ist [...] die Vorurteile gedeihen dort immer rasch, wo das Problem unerhell ist."<sup>407</sup>

Exemplarisch wird Unterdrückung Homosexueller an Frank Berlessen aufgezeigt, der unter Androhung einer Anzeige aufgrund des Paragraphen 175 dazu gezwungen wird, vor Gericht für den der Erpressung angeklagten Immanuel Schimmelweis auszusagen, dieser sei ein Ehrenmann. Schließlich wird Frank trotzdem verhaftet, wobei undeutlich bleibt, ob aufgrund des Meineids oder homosexueller Handlungen. Ebenso wie Frank als Homosexueller sind die beiden anderen Personen, die am Strafrecht zugrunde gehen, gesamtgesellschaftlich betrachtet Außenseiter: Tunichtgut als Arbeitsloser und Olga als emanzipierte Frau, denen gerade diese Komponenten auch bei der Urteilsfindung angelastet werden (S.71, 99). Frank ist dabei noch am wenigsten betroffen: Tunichtgut wird zum Tode verurteilt, Olga zu acht Jahren und zehn Monaten Zuchthaus, im Höchstfall erwartet Frank eine Gefängnisstrafe von fünf Jahren (§ 175) bzw. zwei bis fünf Jahre Zuchthaus (§ 153, 157).

Die Auswirkungen von *Diskriminierung* in der Öffentlichkeit sind realitätsgetreu wiedergegeben: Bezeichnend ist der Grund für Franks Handeln, der "zwischen zwei Paragraphen" sitzt (S.65): dem Paragraphen 175 und dem Meineide betreffenden Paragraphen 153. Gegen den Erpresser auszusagen, käme einer Selbstanzeige gleich (S.64), was tatsächlich die wenigsten erpressten Homosexuellen zu dieser Zeit wagen.<sup>408</sup> Die Problematik der lebenslangen sozialen Ächtung von einmal wegen Homosexualität Angeklagten bzw. Vorbestraften<sup>409</sup> ist im Stück angesprochen:

Frank: Ich bin ja ein Ausgestoßener.

[...] Heute weiß nur ich es.

Alfred: Was sprichst Du denn zusammen?

Frank: Bald werden es alle wissen.

[...] Wie die Schweine in der Großschlächtereier. Erst ein Stempel auf den Popo. (S.121)

Frank entscheidet sich für den Meineid, da er die Aussage nur für den Fall verweigern kann, selbst in Gefahr zu geraten, sich einer "strafrechtlichen Verfolgung auszusetzen" (S.82), Aus Angst vor einer Untersuchung durch die Gerichtsmedizin und der damit verbundenen Pathologisierung nimmt er diese Möglichkeit nicht wahr (S.119f). Frank muß insofern einen doppelten Meineid leisten: Von dem Erpresser wird er dazu gezwungen, ihn zu entlasten, von der Justiz zu schwören, daß er nicht homosexuell ist (S.119).

Neben dem Zwang zum Meineid ist die in der Realität wesentlich häufiger auftretende<sup>410</sup> Form der Gelderpressung dargestellt, die ins Grenzenlose weitergeführt wird (S.38-40). Die Repression Homosexueller ist somit auch von sozialer Ungerechtigkeit geprägt: Sofern jemand

<sup>407</sup> Zitiert nach Rühle: Zeit und Theater. Band 4, S.793.

<sup>408</sup> Vgl. MdWhK, S.30f.

<sup>409</sup> Die soziale Ächtung spielt gerade bei der Arbeitssuche eine Rolle, vgl. Stümke, S.28.

<sup>410</sup> Vgl. MdWhK, S.30, 94, 156f. Belege für Erpressung zum Meineid waren nicht auffindbar.

reich genug ist, die Forderungen der Erpresser zu erfüllen, kann er für diesen Preis in Freiheit leben, fehlt das Geld, erhöht sich die Wahrscheinlichkeit einer Anzeige (S.40-42), worin die zeitgenössische Situation präzise wiedergegeben ist.<sup>411</sup>

Franks Lage ist ein typisches Beispiel für den begrenzten Freiraum im privaten Bereich. Im Gegensatz zu den Situationen Olgas und vor allem Tunichtguts wird nicht die konkrete Bedrohung Homosexueller durch eine Gerichtsverhandlung in den Vordergrund gestellt, sondern die Auswirkungen des Paragraphen auf den Alltag. Auch hierin ist die reale Situation gespiegelt: Die Folgen des Paragraphen wirken sich vorrangig auf die Privatsphäre aus. Verzichtet ein Homosexueller nicht auf das Ausleben seiner Sexualität, so lebt er in dem ständigen Bewußtsein, sich strafbar zu machen, was ihn von den meisten anderen "Verbrechern" unterscheidet, die generell einmalig für eine bestimmte Tat verfolgt werden.<sup>412</sup> Aufgrund der Erpreßbarkeit und des Paragraphen sind Homosexuelle dazu gezwungen, ein verstecktes Leben zu führen und sich vor Beschattungen zu hüten. Besonders Sex an einsehbaren Orten ist mit dem Risiko einer Beobachtung der die Grundlage der Strafbarkeit bildenden ausgeübten Sexualpraktiken verbunden.<sup>413</sup>

Frank: Man hat mich doch mit Oskar in der Badekabine gesehen.

[...] Dieser Schimmelweis kennt alle Details. (S.39)

Besonders nach bereits erregtem Verdacht ist gemeinsames öffentliches Auftreten gefährlich (S.45, 121); ebenso, Indizien wie z.B. Briefe offen liegen zu lassen, da sie entwendet (S.41) und als Beweis- bzw. Erpressungsmaterial verwendet werden können. Diese typische Heimlichkeit ist selbst noch in Franks Verhaftung wiedergespiegelt: "Es ist uns gelungen, ohne jedes Aufsehen herein zu kommen" (S.139).<sup>414</sup>

Frank als Opfer der Erpressung und der Justiz ist die Figur Ottfried von Wieg gegenübergestellt, der sich der Situation anpaßt; er kennt die Rechtslage auswendig (S.63), arrangiert sich und achtet darauf, keinen Verdacht zu erregen: "Wenn ein Paragraph schon da ist, kriegt er eben nichts zu sehn" (S.41). Aufschlußreich ist der Vergleich des unterschiedlichen Rechtsbewußtseins der beiden Figuren: Ottfried sieht nur die "Kleinigkeiten" (S.62), der Gesamtzusammenhang der Stigmatisierung ist ihm nicht bewußt. Er selbst bezeichnet Homosexualität unreflektiert als "Verbrechen" (S.40); die "Lektüre" der Paragraphen bereitet

<sup>411</sup> Vgl. Stümke, S.25f.

<sup>412</sup> Die Absurdität dieser Anforderung macht Kurt Hiller wie folgt deutlich: "Wollten die Homosexuellen den Paragraphen 175 [...] ernstnehmen, so müßten sie sich zu lebenslanger geschlechtlicher Enthaltbarkeit entschließen [...]. Das [...] Verbot erlegt ihnen auf, was sonst im staatlichen Leben einzig und allein dem zu lebenslänglichem Zuchthaus Verdammten auferlegt ist!" (Hiller, Kurt: Die homosexuelle Frage. In: MdWhK (Anhang S.I-IV), S.III).

<sup>413</sup> Typisch ist ein Doppelleben: Aus Angst, in der eigenen Wohnung einem Erpresser in die Hände zu fallen oder bei der Nachbarschaft Verdacht zu erregen, leben viele ihre Sexualität in halböffentlichen Lokalitäten aus, was durch die stärkere Einsehbarkeit jedoch ebenfalls ein Risiko bedeutet (vgl. Theis/Sternweiler, bes. S.48, 55f).

<sup>414</sup> Im Kaiserreich wurden Prozesse zuweilen "wegen Gefährdung der Sittlichkeit" unter Ausschluß der Öffentlichkeit geführt (vgl. 750 warme Berliner. Ausstellungskatalog. Hrsg.von: Freunde eines Schwulen Museums Berlin e.V. Berlin: rosa Winkel 1987, S.37). Für die Weimarer Republik sind mir keine derartigen Belege bekannt.

ihm "ein Wollustgefühl, wie das Messer am Hals eines anderen" (S.63), was als in sadistische Vorstellungen mündende Verdrängung der eigenen Bedrohung gewertet werden kann. Hingegen begeht Frank bewußt den Meineid, um einer Verurteilung wegen Homosexualität zu entgehen, da er "lieber" - außer den bereits genannten Gründen - "ein Verbrechen" begeht "als unschuldig zu sitzen" (S.64). Die durch den Paragraphen ausgelöste Indifferenz im Rechtsbewußtsein und die Unberechenbarkeit der Rechtsprechung wird in ihrer ganzen Absurdität symbolisiert, indem Frank und Ottfried die einzelnen Paragraphen nach der Höhe des Strafmaßes gegeneinander aufrechnen und schließlich Münzen werfen, um zu entscheiden, wie Frank sich vor Gericht verhalten soll (S.62-65).

Die Ungerechtigkeit des Strafrechts wird programmatisch und schlagwortartig in Äußerungen Franks reflektiert: "Es ist ja kein Verbrechen. Es ist eine Liebe wie jede andere" (S.40), "Dieser Paragraph selbst ist der Verbrecher" (S.41).

Zur Unterstützung der Kritik sind *theoretische Hinweise* einer Konstitutionalität von Homosexualität eingefügt; etwa, indem Frank von einer "Entdeckung" (S.33) seiner Gefühle redet oder Ottfried betont, er habe Frank seine "wahre Natur" (S.42) gezeigt. Diese Einschübe können als Unterstützungen der Argumente des WhK aufgefaßt werden.<sup>415</sup> Zudem wird der Eindruck nahegelegt, daß Homosexualität mit frühen Kindheitserlebnissen korrespondiere: Die Entdeckung seiner Neigung hat Frank durch eine Rückerinnerung an ein Arzt- und Patient-Spiel mit seinem Jugendfreund Alfred gemacht (S.34f).

Bezüglich der Charakterisierung und der Beziehungen erscheinen hier stereotype Darstellungsschemata als durch die Rechtslage ausgelöst entlarvt:

Die *Charaktere* sind entweder schwach (Frank) oder skrupellos (Ottfried), was sich nicht aus ihrer Homosexualität, sondern aus den realgesellschaftlichen Umständen zu ergeben scheint. Bei dem ohnehin labilen und kunstsinnigen<sup>416</sup> Frank löst die Bedrohung durch die Erpressung und den Paragraphen Handlungsunfähigkeit aus. Obwohl Frank die Natürlichkeit seiner Neigung vertritt (S.40), empfindet er sie als "Schande", sobald sie öffentlich wird (S.119). Trotz des klaren Rechtsbewußtseins hat er die Einstellung internalisiert, Homosexualität müsse gesühnt werden, seine Verhaftung provoziert er dadurch, sich nicht abzusetzen<sup>417</sup> - jedenfalls faßt Alfred dies so auf:

Alfred: Auch die Greuel, die du befürchtest, erwartest du irgendwie. Das ist die Macht der sogenannten Sühne, die uns blendet und paralyisiert. Das sitzt im Blut. (S.122)

Ebenso sind Franks Minderwertigkeitskomplexe, die Angst, wahnsinnig zu werden (S.39) sowie seine Selbstmordgedanken und Todessehnsüchte<sup>418</sup> durch die Angst vor einer Verhaftung und

---

<sup>415</sup> Vgl. Wortlaut der Petition (In Selbstbestimmt schwul, S.71).

<sup>416</sup> Er begeistert sich für Literatur, vgl. S.123.

<sup>417</sup> Insofern die gleiche Verhaltensweise, die auch Oskar Wilde zeigt, vgl. Kapitel 4.2.3.

<sup>418</sup> Vgl. S.33, 35f, 38, 41, 45, 117, 119.

den Druck der Erpressung ausgelöst; diese Situation hat sein Selbstbewußtsein zerstört, wie Ottfried bemerkt: "Noch vor ein paar Monaten warst du voll Lebenskraft." (S.45).<sup>419</sup> Auch dies korrespondiert mit den Selbstmorden oder Suizidversuchen vieler Homosexueller in der Realität der Weimarer Republik, bedingt durch die Angst vor strafrechtlicher Verfolgung bzw. die konstante Zermürbung durch fortwährende Erpressungen.<sup>420</sup>

Ottfrieds Vorsicht aufgrund des Paragraphen löst unsoziales Verhalten aus. Der verarmte Adelige lebt nach der Maxime "Wer Barrieren sieht, weiß sie zu nehmen" (S.139) und möchte mit Franks Problemen "nichts mehr zu tun haben" (S.44); nachdem dieser sich durch seinen Meineid verdächtig gemacht hat, geht er ihm aus dem Weg (S.107, 112).<sup>421</sup> Auch innerhalb der Homosexuellen-Szene führt die konstante Angst vor Erpressungen und strafrechtlichen Verfolgungen zu Vertrauensverlust. Jemand, den man ins Vertrauen zieht, ist ein Risiko: "Wer weiß, wieviel er davon für sich behält" (S.38).<sup>422</sup> Unsozialer Umgang miteinander und Mißtrauen beherrschen tatsächlich den Alltag der Homosexuellen der Zwanziger Jahre.<sup>423</sup>

Die durch den Paragraphen verursachte zwischenmenschliche Armut und Isolation zeigt sich auch in erotischen *Beziehungen*. Erfüllte Partnerschaften sind in diesem Drama nicht gestaltet, allerdings ergibt sich auch hier der Kontrast zwischen negativ begriffenen ausgelebten und in positivem Licht erscheinenden rein platonischen Verhältnissen. Sexuelle Kontakte können nur in Grenzen ausgelebt werden, die durch die spezifische Rechtslage bedingt sind. Das bereits einige Zeit anhaltende (S.42f) Verhältnis zwischen Frank und Oskar, über das aber nur berichtet wird, zerbricht in dem Moment, als Frank in Schwierigkeiten gerät: Einen Verdächtigen zu treffen, birgt die Gefahr in sich, sich selbst einem Verdacht auszusetzen: "Der Umgang mit mir kann ihm Unannehmlichkeiten bereiten" (S.115). Oskar läßt ihn augenscheinlich fallen und wendet sich einem anderen Mann zu. Gefühle offen auszuleben, sich auf eine homosexuelle Liebe einzulassen erweist sich als gefährlich: Franks emotionale Fixierung auf Oskar verhindert seine Flucht ebenso wie sein internalisiertes Sühnebewußtsein (S.120-122).<sup>424</sup> Eine Alternative dazu bilden sporadische, unemotionale Affären, wie sie Ottfried praktiziert (S.139f).<sup>425</sup>

---

<sup>419</sup> Auf ein gestörtes Selbstbild läßt auch die Äußerung schließen " Wer will uns einreden, daß am Tage nach dem Abitur das Leben erst beginne? Am Tage nach dem Abitur hat es gerade aufgehört" (S.206).

<sup>420</sup> Vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.25; Stümke, S.28 führt eine Untersuchung von 1914 an, nach der jeder vierte Homosexuelle einen Selbstmordversuch hinter sich hatte, in drei Prozent der Fälle der Selbstmord geglückt war, worunter sich 51 Prozent wegen einer Strafverfolgung aufgrund des Paragraphen 175 und 14 Prozent aufgrund von Erpressungen das Leben nahmen. Diese Tendenz besteht in der Weimarer Republik weiterhin fort, vgl. MdWhK, S.5, 92f, 156f.

<sup>421</sup> Der negative Eindruck Ottfrieds wird verstärkt durch Regieanweisungen wie z.B. "kalt" (S.113) und "brutal" (S.114).

<sup>422</sup> Vgl. auch S.42, 114f.

<sup>423</sup> Vgl. Stümke, S.25.

<sup>424</sup> Frank nimmt die Flucht nicht wahr, um noch einmal aus der Ferne Oskar, der nun jedoch einen neuen Freund hat, beobachten zu können. Die Wertung bleibt undeutlich. Im Grunde ist intendiert, daß blinde (homosexuelle) Liebe verantwortungsvolles Handeln unmöglich

Eine Möglichkeit menschlicher Nähe besteht hingegen in Beziehungen ohne sexuelle Komponente wie zwischen einem Homosexuellen (Frank) und einem Heterosexuellen (Alfred) - Alfred ist der einzige Außenstehende, dem gegenüber Frank ein „Coming Out“ hat. Beide akzeptieren ihre gesellschaftlich gewertet anomalen sexuellen Vorlieben. Allerdings ist diejenige Alfreds - er liebt eine ältere Frau - nicht strafbar, er kann somit als Außenstehender Frank unterstützen und versuchen, ihn vor den Armen des Gesetzes zu retten (S.121f). Auffallenderweise findet sich zwischen diesen beiden Figuren die einzige Liebeserklärung (S.119), wobei Alfreds Gefühlsäußerung nicht erotisch motiviert ist, und die einzige *Visualisierung* von - gegenseitiger - Körperlichkeit zwischen Männern in Form von Umarmungen (S.36, 118). Ein persönlichkeitsstärkender Effekt ist ausgedrückt, indem sich Franks Spannungen nach Alfreds Umarmung lösen (S.118f). Franks instabiles Selbstbewusstsein äußert sich indessen auch in dieser Freundschaft: Er kann sich mit Alfred keine andere Perspektive als den gemeinsamen Tod vorstellen (S.35f) und fordert von ihm das Versprechen, ihn zu erschießen. Dies erscheint im Kontext nicht aus rein privaten Gründen resultierend, wie in manchen anderen Fällen in der Literatur der Zeit,<sup>426</sup> sondern aus dem Druck, unter dem er steht.

Die Panik vor einer möglichen Diskriminierung erschwert auch das Eingeständnis der Homosexualität gegenüber anderen: Der Zwang zum Verbergen homosexueller Neigungen führt zu undeutlichen Äußerungen wie z.B. der Umschreibung als "Entdeckung" (S.35). Der Zusammenhang mit der Rechtslage spiegelt sich noch im Vokabular des endgültigen Geständnisses:

Frank [...]: Ich empfinde anders [...] als Männer sonst. Ich empfinde nichts für Frauen.  
Das hat das Gesetz verboten. (S.119)

Im Zusammenhang hiermit wird die eingeschränkte *verbale* Ausdrucksmöglichkeit verdeutlicht: "das ist eben nicht normal" (S.34); "es gibt Dinge, die man überhaupt nicht deutlich sagen kann" (S.34). Gegen Ende des Stückes wird allerdings durch die Wortwahl gegen diese Konvention opponiert, indem das Wort "Homo" (S.119) ausgesprochen wird.

Die *Perspektive* ist pessimistisch. Durch dieses Mittel wird hier gleichsam die Notwendigkeit von Reformen bestärkt. Ein Widerstand scheint unmöglich, weil die Betroffenen durch das Gesetz ausgelöste Minderwertigkeitskomplexe internalisiert haben. Als einzige Auswege erscheinen

---

macht. Alfred entlarvt die Fixierung auf Oskar jedoch als vorgeschobenen Grund für das Erwarten der Sühne (S.122).

<sup>425</sup> Otfried tanzt mit einem jungen Mann, den er zum Tee eingeladen hat (S.140).

<sup>426</sup> Vgl. etwa die Szene Jüngerer Knabe - Älterer Knabe in **Medea** (Kap.3.2.6) sowie in **Krankheit der Jugend** die lesbischen Beziehungsvorstellungen Desirées. Hierdurch wird deutlich, wie sehr Bruckners Argumentation auf den Paragraphen fixiert ist: Bezüglich männlicher Homosexualität werden Selbstmordgedanken durch das Strafrecht motiviert, bezüglich weiblicher ist dies nicht möglich; eine diesbezüglich vorstellbare Kritik an moralischer Unterdrückung bleibt dort aus.

Flucht oder Anpassung. Gegen Erpressungen vorzugehen verhindert die Selbstgefährdung; das gegenseitige Mißtrauen erschwert gemeinsame Stärke, die einen Widerstand denkbar machen könnte und als reale Möglichkeit auch ausgedrückt ist - in den Worten des Jüngeren Richters, der als Sprachrohr des Autors fungiert:

Der Jüngere [Richter]: Und ich habe Kundgebungen der Zusammengehörigkeit mit Sicherheit gerade nur dort festgestellt, wo dieses vereinbarte Recht umgeworfen wird, wo wir eben von Verbrechen sprechen. (S.102)

Assoziativ wird als mögliche Folge der Tod des Opfers erwogen, darauf deuten jedenfalls Alfreds Abschiedsworte an Frank: "Ich spüre, daß wir uns nie wiedersehen werden" (S.123).

Die Darstellung in **Verbrecher** erscheint als objektives Abbild der realen Zustände. Der Aufklärungscharakter zeigt sich beispielsweise in der zitierenden Aufzählung der Frank betreffenden Paragraphen (S.62-64), die nicht nur der Verdeutlichung seines Konflikts dienen, sondern darüberhinaus Informationswert über den juristischen Sachverhalt haben. Franks Fall ist allgemeingültig übertragbar, was sich neben seiner unexponierten sozialen Stellung auch in der Darstellung der Erpressung als Phänomen und nicht als persönlichem Konflikt mit einem speziellen Erpresser zeigt: Schimmelweis tritt nur am Rande in der Gerichtsszene (S.103) auf. Typische Charakteristika Homosexueller, die häufig Klischeebildern dienen, wie Selbstmorde, Minderwertigkeitskomplexe und Beziehungslosigkeit werden als Folge der gesellschaftlichen Situation entlarvt.

Die Kritik äußert sich stilistisch vor allem in Angriffen auf das Strafrecht in der Figurenrede des Betroffenen. Wie der Paragraph 218, in dessen Fall das Abtreibungsverbot zum Kindesmord führt, wird der Paragraph 175 primär in seinen Folgen dargelegt. Seine Existenz ermöglicht einen Justizirrtum; Verbrechen werden nicht verhindert, sondern gefördert.<sup>427</sup> Die Konzentration auf die Folgeerscheinung mag in der realistisch weitaus größeren Bedrohung durch Erpressung als durch eine tatsächliche strafrechtlichen Verfolgung begründet sein<sup>428</sup> und übernimmt eines der ausschlaggebendsten Argumente der Homosexuellenbewegung im Kampf gegen den Paragraphen.<sup>429</sup> Zudem ist die Betonung der Erpressungsgefahr die einzige Komponente, die sogar die Anerkennung der bürgerlichen Parteien findet.<sup>430</sup> Die Intention des Stückes richtet sich damit auf die Akzeptanz einer möglichst breiten Masse, der der weitgehend anerkannte Schwachpunkt des Sexualstrafrechts als Hebel der Kritik geboten wird. Dieser

---

<sup>427</sup> Dies erscheint auch in der Äußerung des Jüngeren Richters ausgedrückt: "Immerhin kann es zur Verzweiflung bringen, daß in vielen Fällen, wie Erpressung [...] die Strafgesetze geradezu benutzt werden, um Verbrechen zu begehn" (S.103).

<sup>428</sup> Schätzungen für die Zeit vor 1918 geben die hundertfache Anzahl an (vgl. Stümke, S.25), die in der Weimarer Republik nicht wesentlich zurückgegangen sind (vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.35).

<sup>429</sup> Viele Betroffene würden "in Schande, Verzweiflung, ja Irrsinn und Tod" getrieben und seien dem "Erpressertum" ausgesetzt. Wortlaut der Petition, zitiert nach Selbstbestimmt schwul, S.72; vgl. auch MdWhK, S.30, 107.

<sup>430</sup> Vgl. Eissler, S.55.

Appellcharakter zeigt sich in einer realpolitischen Argumentation, die das Interesse der Gesellschaft hervorhebt, zu deren eigenem Schaden das Strafrecht führt:

Der Jüngere [Richter]: Hier schneidet sich der Mensch ins eigene Fleisch und nennt das "Gesetz". Hier kastriert sich das Volk bei lebendigem Leibe immer wieder selbst "im Namen des Volkes". (S.102)

Das Ziel des Autors, auf die Abschaffung des Paragraphen 175 hinzuwirken, wird bestärkt durch die relativ positive Zeichnung Franks im Vergleich zu den übrigen Männergestalten, die außer Alfred als frauenfeindlich, geldfixiert, egoistisch und skrupellos gezeichnet sind. Allerdings ist der Paragraph 175 ein Beispiel eines Justizfehlers, eine moralische Verteidigung von Homosexualität an sich ist nicht deutlich.<sup>431</sup> Zwecks positiverer Wirkung streicht Bruckner im übrigen für die Druck- und Uraufführungsfassung negativierende Charakteristika, die in der Urschrift noch enthalten sind: Dort ist Ottfried ebenfalls ein Erpresser und zudem der Friseur ein schmieriger Päderast.<sup>432</sup>

Die Uraufführung am 23.10.1928<sup>433</sup> - sie bedeutet einen der Sensationserfolge (111 Aufführungen in vier Monaten)<sup>434</sup> der ohnehin spektakulären Berliner Spielzeit 1928/29 - findet im Deutschen Theater in der Inszenierung Heinz Hilperts statt, die Darsteller sind Mathias Wieman (Frank) und Gustaf Gründgens (Ottfried). Auf den Erfolg durch Effekte hat der Intendant Reinhardt freilich spekuliert:

"Der deutsche Theatergänger ist der kultivierte Mensch, der etwas genießen will, was er nicht jeden Tag sehen oder erleben kann, er fühlt sich in einem Stück wohl, das wie 'Verbrecher' das tiefste Elend und Dunkel des typischen Hinterhauses zeigt"<sup>435</sup>

Größeren Schwierigkeiten ist das Werk in anderen Städten ausgesetzt: Die Produktion in München (Kammerspiele) wird nur als einmalige geschlossene Vorstellung, als Generalprobe deklariert, gestattet; mit der Begründung, das Stück erschüttere das Vertrauen in die Rechtspflege,<sup>436</sup> was zu - wohl erfolglosen - Protesten führt.<sup>437</sup> In Frankfurt ist die Aufführung

<sup>431</sup> Zur Uneindeutigkeit der Tendenz vgl. auch Lehfeldt, S.50f.

<sup>432</sup> Manuskript im Ferdinand Bruckner Archiv. Insgesamt finden sich wenige Veränderungen bezüglich des homosexuellen Handlungsstrangs. Die Charakteristik Ottfrieds findet sich im Entwurf zum 4.Akt (später 3.Akt). In der endgültigen Fassung scheint es sich um Schiebergeschäfte zu handeln. Die Friseurszene: "Der Friseur hat einen Knaben auf den Knien. / Fr.: Was bekommt der gute Onkel [...], unleserlich]? / Kn.: Sie wissen es ja / Fr.: Iss nur Deine Schokolade. Ich mache inzwischen den Laden zu. (Ab) / Der Knabe allein mit der Schokolade."

<sup>433</sup> Augenscheinlich nach anfänglichen und dann gescheiterten Verhandlungen mit Karlheinz Martin (Bruckner: Tagebucheintragung vom 7.2.28).

<sup>434</sup> Vgl. Fetting. Band 2, S.399.

<sup>435</sup> Zitiert nach Boeser, Knut und Vatková, Renata (Hrsg.): Max Reinhardt in Berlin. (=Stätten der Geschichte Berlins, Band 6) Berlin: Edition Hentrich im Verlag Frölich & Kaufmann 1984, S.39.

<sup>436</sup> Vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.898; Schneider, Hansjörg: Ferdinand Bruckner. Anmerkungen zu den Stücken. Zeittafel. In Bruckner, Ferdinand: Dramen. Hrsg. von Hansjörg Schneider. Berlin: Volk und Welt 1990 (S.585-644), S.612. Im Ferdinand Bruckner

nicht jugendfrei.<sup>438</sup> Auch in Hamburg werden, ausgelöst durch nationalistische Randalen, Steine in den Weg gelegt.<sup>439</sup> Im Januar 1929 findet eine Produktion im Neuen Theater in Frankfurt statt; die - erfolglose - österreichische Erstaufführung wird am 18.4.1929 im Theater in der Josefstadt (wiederum mit Gründgens als Ottfried) präsentiert. Im selben Jahr kann bereits das Pariser Publikum einer Aufführung beiwohnen.<sup>440</sup>

Das Stück hat schließlich eine so große Breitenwirkung, daß Hans Henny Jahnn sein ursprüngliches Ansinnen, Bruckner den Kleistpreis 1928 zu verleihen, zurückzieht:

"Daß Ferdinand Bruckner für den Kleistpreis in Frage gekommen wäre, kann ich nicht leugnen. Aber die 'Verbrecher' brachten ihm auch ohne Preis Ruf und Geld."<sup>441</sup>

Die Popularität wird freilich dadurch angeheizt, daß auch nach Bruckners zweiter Premiere das Rätselraten um seine Identität fortgesetzt wird. Aufgrund der Thematik werden hinter dem Pseudonym u.a. Kurt Tucholsky bzw. Max Alsberg vermutet.<sup>442</sup>

Die Kritik reagiert weitgehend neutral; allerdings finden sich auch einige Verhetzungen. Interessant ist die Taktik der konservativen Seite. Hervorgehoben wird meist nicht etwa die allgemeine Justizkritik, agititert wird gegen "'Delikatessen' sexueller und homosexueller Art."<sup>443</sup> Peinlich berührt ist wieder einmal Paul Fechter.<sup>444</sup> Der ganze Komplex wird ihm - bei ent-

Archiv finden sich weder ein Schriftwechsel des Autors mit den Münchener Kammerspielen über den Vorgang noch Rezensionen über die Münchener Aufführung.

<sup>437</sup> Der "Verband deutscher Bühnenschriftsteller" erhebt Klage gegen die Münchener Polizeidirektion, da das Verbot im Widerspruch zur Reichsverfassung bereits vor der Aufführung erfolgt, also eine Art illegale Vorzensur vorgenommen worden sei, vgl. Die Literarische Welt. Hrsg. von Willy Haas. 6.Jg. (1930), Nr.20. Berlin, S.8. Über den Ausgang der Klage wird in den folgenden Heften allerdings nichts vermerkt.

<sup>438</sup> Der Theaterzettel trägt den Vermerk: "Jugendlichen nicht empfohlen" (vgl. Reifenberg, Benno: Die Verbrecher. Zur Frankfurter Erstaufführung des Schauspiels von Ferdinand Bruckner im Neuen Theater. Frankfurter Zeitung, 28.1.1929).

<sup>439</sup> Vgl. Schrader/Schebera: Kunstmetropole Berlin, S.335. Interessant ist die unterschiedliche Darstellungsweise. Bruckner notiert: "Die letzte Aufführung von 'Verbrecher' gesehen, wegen der Tränengas-Skandale abgesetzt" (Tagebucheintragung am 9.12.1928). Aus nationalsozialistischer Sicht hört sich der Vorgang im Rückblick (1934) folgendermaßen an: "Ferdinand Bruckner [...] versuchte in einem Stück, das er bezeichnenderweise 'Die Verbrecher' betitelte, die deutsche Jugend herabzusetzen und so zu tun, als sei das ganze deutsche Volk eine solche Schweinebande, wie sie damals in gewissen Judenvierteln zu Hause war. Die Hamburger Jugend, die gesund und deutsch ist, ließ sich das nicht gefallen. Es flogen faule Eier und matschige Äpfel auf die Bühne, es wurde gepfiffen und gerufen, so daß der Vorhang erst einmal herunter mußte." Nachdem sich der Rezensent über Verhaftungen der Jugendlichen beschwert, fährt er fort: "Verantwortlich für den ganzen Vorfall war [...] die [...] Hamburger Polizei, die [...] diese jüdische Schweinerei unbeanstandet durchgelassen hatte" ([Anonym]: "Verbrecher" [ms. Manuskript]. Für: Fridericus, Berlin, Nr. 4, Januar 1934).

<sup>440</sup> Vgl. Schneider, Hansjörg, S.614.

<sup>441</sup> Jahnn: Schriften. Band 1, S.744.

<sup>442</sup> Vgl. Schneider, Hansjörg, S.592.

<sup>443</sup> Zitiert nach Jaron, Norbert: Das demokratische Zeittheater der späten 20er Jahre. Untersucht am Beispiel der Stücke gegen die Todesstrafe. Eine Rezeptionsanalyse. Frankfurt/M.-Bern: Peter Lang 1981, S.150.

<sup>444</sup> Die Wiedergabe der homosexuellen Episode liest sich bei ihm wie folgt: "Untergang [Franks], der dem homosexuellen Wieg-Ekel verfällt, durch ihn unter die Erpresser gerät,



sprechendem Mitleid für die Darsteller - lediglich durch eine von ihm unterstellte Komik (augenscheinlich in der von ihm mißinterpretierten Szene zwischen Alfred und Frank) erträglich:

"Geradezu peinlich echt dagegen das homosexuelle Pflänzchen Ottfried, das Herr Gründgens hinstellte [...]. Neben ihm, innerlich oft bedauert, Herr Wieman, der seine anständige Kraft einem sentimental 175er leihen mußte. Zum Glück brachte eine homosexuelle Verführungsszene die nötige Komik in diese Seite des Unternehmens."<sup>445</sup>

Alfred Maderno hetzt im "Berliner Lokal Anzeiger" gegen die mit "widernatürlichen Regungen" bis "zum Ekel" geladene "Atmosphäre".<sup>446</sup> Der Rezensent der "schönen Literatur" tut das Werk als "reißerisch" in seinem Aufgebot an "Strafgesetzbuch-Delikten" - inklusive "homosexueller Verkehr" - ab.<sup>447</sup>

Das Gros der Rezensionen bleibt allerdings sachlich: Max Osborn referiert zwar lediglich, eine Tendenz gemischter Gefühle, wenn auch Natürlichkeit der Homosexualität konstatierend, scheint jedoch durch:

"Ein paar junge Homosexuelle werden in Erpresser- und Meineidssachen verwickelt. [...] Der anormale junge Kaufmann, der schmerzvoll unter seiner Naturanlage leidet, wird verhaftet, während sein kühler, schleimiger Kollege unbehelligt im seidenen Pyjama mit einem männlichen Liebchen tanzt."<sup>448</sup>

Heilborn in der "Literatur" betont den Realismus der Problemschilderung - erstaunlicherweise besonders die Femität des Charakters:

"An zwei seiner Gestalten wird er zum Dichter [...], gibt er im Charakter das Schicksal [...]. Dieser Homosexuelle lebt ein wahrhaftes Doppeldasein; ist auch Weib; ist's bis in verräterische Seufzer hinein. [...] Und beide Gestalten [Frank und Ernestine] haben die Eigentümlichkeit, in dem Maße, in dem sie sich von dem normalen Empfinden entfernen einem näherzurücken. [...] Kein Zweifel, er macht aus der Sexualnot eine Pikanterie. Er findet aber auch künstlerischen Adel im Tempo."<sup>449</sup>

Ernst Heilborn lobt an anderer Stelle Wiemans entsprechende Rollengestaltung, die er als Idealverkörperung empfindet:

"Mathias Wieman in der Rolle dieses Homosexuellen, eine Verkörperung mit allen erdenklichen Hintergründigkeiten und seelischen Schauern. Eine seltene Daseinsoffenbarung. Einer, dem man im Traum wiederbegegnet! Der Frauenhafte."<sup>450</sup>

meineidig wird und ins Zuchthaus kommt [...]" (Paul Fechter in Deutsche Allgemeine Zeitung, 24.10.1928, zitiert nach Fetting. Band 2, S.410).

<sup>445</sup> Ebd., S.412.

<sup>446</sup> Maderno, Alfred: Ein Über-Realist schildert krankes Leben. Ferdinand Bruckner: "Die Verbrecher". Deutsches Theater. In Berliner Lokal-Anzeiger, 23.10.1928. Auch Norbert Falk suggeriert eine "Pervertiertheit": "Ein junger schwerblütiger Homosexueller schämt sich, vor Gericht seine Pervertiertheit zu bekennen." (Falk, Norbert: Die Verbrecher. Ferdinand Bruckners Drama im Deutschen Theater. In B.Z. am Mittag, 24.10.1928).

<sup>447</sup> Die schöne Literatur. 29.Jg. (1928), S.604.

<sup>448</sup> Osborn, Max: "Die Verbrecher" - Ferdinand Bruckner im Deutschen Theater. In Berliner Morgenpost, 24.10.28.

<sup>449</sup> Weiterhin bemängelt er allerdings vorhandene dramaturgisch-logische Schwächen: "warum wird dieser Homosexuelle zum Meineid gedrängt, da sich der Meineid sofort doch als so nutzlos erweist, daß er alsbald des Meineids halber erneut vor Gericht gezogen wird?" (Ernst Heilborn in Die Literatur. 31.Jg. (1928/29), S.160f).

<sup>450</sup> Heilborn, Ernst: Die Verbrecher. In Frankfurter Zeitung. Jg.73. Nr.801, 25.10.1928, Abendblatt, S.1f.

Monty Jacobs lobt zwar das aufklärerische Anliegen - gerade in dem Gespräch der beiden homosexuellen Figuren sei "Tendenzluft von der nachdenklichen, von der siegreichen Art"<sup>451</sup> - allerdings verharmlost er die Aktualität der Problematik:

"Seinem [Bruckners] Pessimismus begegnet es nämlich, daß er zuviel, daß er zu spät anklagt. [...] dieser junge Knabenfreund im Taumeln zwischen Selbstmord und Zuchthaus, [lebt er] wirklich im Zeitalter des gütigen Richters Lindsey?"<sup>452</sup>

Ludwig Marcuse urteilt über die Frankfurter Aufführung, Bruckners Schauspiel als "Pseudo-Kampfstück" klassifizierend, daß der Autor lediglich modische Themen zwecks Sensation gewählt und zu unkritisch gestaltet habe:

"Die Wirksamkeit des Stücks hat [...] Quellen: [...], eine augenblicklich sehr populäre Kritik an der Justiz; und die Interessiertheit einiger bürgerlicher Gesellschaftskreise teils an der Drastik, teils an selteneren, aber mondän gewordenen Forderungen erotischen Lebens. [...] auch die Inhalte, die *Justiz-Kritik* und die *Homo-Figuren* [erwecken] den Eindruck [...], als führe Bruckner in das Zentrum heutigen Lebens. Aber [...] er läßt auch hier nur ein bißchen nippen; er befriedigt nicht: weder durch klare Einsichten; noch durch klare Wertungen; noch durch klare Ziel-Setzungen. [...] Ein abgefemter Erpresser wird, da keine Zeugen gegen ihn sind, freigesprochen (sogar von einem humanen Gericht)? Welche Konsequenz will Bruckner aus diesem Fall ziehen? [...] Durch solche harmlos-verschwommenen 'Ketzereien' wie 'Verbrecher' wird nie etwas geändert werden."<sup>453</sup>

Max Alsberg, prominenter Rechtsanwalt der Zeit, hingegen nimmt Bruckner gegen den Vorwurf, lediglich der Mode gefolgt zu sein, in Schutz:

"[...] Delikte, für die unserer Zeit die Erkenntnis aufgegangen ist, daß sie nicht mit moralischen, sondern mit somatischen Gründen zu erklären sind. Deshalb kann es alles andere als eine plumpe Spekulation auf eine angeblich laszive Gesinnung unserer Zeit sein, wenn speziell das sogenannte Sexualdelikt in der heutigen Dichtkunst eine Rolle spielt."<sup>454</sup>

Differenziert urteilt Herbert Jhering - übrigens der einzige, der von Gründgens und Wieman nicht überzeugt ist.<sup>455</sup> Er konstatiert zwar Schwächen ("Bruckner schreibt hier Krankheit der Jugend plus Piscator-Stück"), sieht jedoch die Zeit für diese Art Stücke gekommen (auch im Zuge der Vermodung "sexualpathologischer Dramatik") und betont die überzeugende Gestaltung der § 175-Problematik:

"Ferdinand Bruckners neues Stück [...] kommt in eine günstige, durch Kriminalfälle und Prozesse aufgelöste Zeit. Der stumpfsinnig Uninteressierte [...] kennt das äußere Bild erregender Vorgänge durch Sensationsüberschriften [...]. Der [...] durch Wissen Erschütterte weiß, daß die Vorbereitungen zu einem neuen Strafgesetzbuch wichtiger als alle Teilnahme

<sup>451</sup> Monty Jacobs in Vossische Zeitung, Berlin, 24.10.1928. Zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.901.

<sup>452</sup> Ebd., S.900. Auch Willy Haas bemängelt, daß Bruckner nicht an den Wurzeln rühre und unrealistische Fallbeispiele gewählt habe: "Alle [...] Justizfälle haben mit dem Kern der heutigen Strafjustizkrise nichts zu tun" (Haas, Willy: Ferdinand Bruckner - Die Verbrecher - Deutsches Theater. In Der Montag Morgen, Berlin, 29.10.1928).

<sup>453</sup> Marcuse, Ludwig: Ferdinand Bruckner: Die Verbrecher. Neues Theater. In Frankfurter Generalanzeiger, 28.1.1929.

<sup>454</sup> Alsberg, Dr. Max von: Das Verbrechen im modernen Drama. Betrachtungen zu Bruckners "Verbrechern". In Berliner Tageblatt. 57.Jg., 30.10.1928.

<sup>455</sup> Gründgens: "zu bewußt charakterisiert"; Wieman: "zu feierlich, zu langsam, zu monoton" (Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.364).

an der *Sensation* der Kriminalfälle ist. [...] durch den Fall überzeugend sind [...] zwei Konflikte: [...] der Kampf gegen den Abtreibungsparagraphen [...] und der Kampf gegen den Paragraphen 175."<sup>456</sup>

"Der Eigene" lobt das Stück. Vielleicht etwas übertrieben ist die Behauptung, es sei ein "Premierentaumel" gewesen, "wie ihn selbst Reinhardt vorher nicht erlebt hat." Hervorgehoben wird auch hier die Leistung Wiemans.<sup>457</sup> Hans Dietrich hingegen verfährt kritischer: Zu sehr sei doch auch Frank als "Entarteter" gezeichnet.<sup>458</sup>

Bemerkenswert ist, daß wohl kaum jemals in so ausführlichem Maße über die Darsteller homosexueller Rollen reflektiert worden ist.<sup>459</sup> Wieman und Gründgens werden als Prototypen empfunden.<sup>460</sup> Im letzteren Fall geht dies so weit, daß sich der Darsteller zur Distanzierung genötigt sieht: Die Rolle bringt zwar endlich den Durchbruch, seitdem ist er ein begehrter Schauspieler - nur gegen seinen erklärten Willen auf ein solches Rollenfach festgelegt, was ein Zeugnis für die Schwierigkeiten von Schauspielern in jener Zeit ist, derartige Charaktere zu verkörpern - die Angst, mit ihnen identifiziert zu werden:

"[Ottfried] war eine Rolle, die ich sehr gehaßt habe, die ich aber spielen mußte, einfach um leben zu können, nicht? Aber, sie gab nichts von mir. Sie gab ein Bild von mir, und ich bin manchmal ganz verblüfft, wie wenig das Bild, das man von mir hat, mit dem Bild, das ich von mir habe, zusammenpaßt."<sup>461</sup>

Grund für eine solche Distanzierung mag nun allerdings auch der eher schablonenhaft negative Charakter Ottfrieds sein als dessen Homosexualität - schließlich ist Gründgens ansonsten mit dem Thema auf dem Theater unübersehbar oft in Verbindung gekommen.<sup>462</sup>

---

<sup>456</sup> Ebd., S.361f.

<sup>457</sup> Vgl. *Der Eigene*. 12.Jg. (1928), Heft 4.

<sup>458</sup> Dietrich: *Freundesliebe*, S.117.

<sup>459</sup> So diskutiert Benno Reifenberg anlässlich der Frankfurter Aufführung die Notwendigkeit, Frank mit einem starken Schauspieler zu besetzen, um die anklägerische Wirkung hervorzubringen: "Die Figur [...] mußte einem Schauspieler anvertraut werden, der die Tiraden, die er zur Verteidigung seiner Disposition vorzubringen hat, nicht mit der flattrigen Angst [...] verdecken konnte" (Reifenberg, Benno. In *Frankfurter Zeitung*, 28.1.1929).

<sup>460</sup> Fritz Engel hebt die Leistung Wiemans als "verängsteter 'Homo'" hervor (Berliner Tageblatt, 24.10.1928. Zitiert nach Fetting. Band 2, S.404). Alfred Maderno bescheinigt Gründgens eine "starke Leistung" als "homosexueller Taugenichts" (Maderno, Alfred. In *Berliner Lokal-Anzeiger*, 23.10.1928), vgl. auch Erik Krünes: "Erwähnen muß man Gründgens als lasterhaften Jungen, Wieman als Opfer seiner Sexualveranlagung" (Krünes, Erik: *Ferdinand Bruckner enttäuscht! Uraufführung "Die Verbrecher" im Deutschen Theater*. In *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 24.10.1928). Auch in der "Weltbrille" werden beide ausdrücklich hervorgehoben: "Wieman, den man immer voll unendlicher Sympathie sieht, als qualgezeichneter abnormer Jüngling. Die müde Dekadenz von Gustaf Gründgens" (*Die Weltbrille*. Nr.8 (12/1928). Berlin).

<sup>461</sup> Gründgens in einem Interview 1949, zitiert nach Goertz, Heinrich: *Gustaf Gründgens. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt 1982, S.26.

<sup>462</sup> Immerhin hat Gründgens auch Oskar Wilde, Friedrich II., Richard II., Spiegelmensch und viele andere Rollen gespielt und **Der Arzt** sowie **Anja und Esther** inszeniert.

#### 4.2.6 ZUR ERZIEHUNG PRÄDESTINIERT: *Pennäler* • *Revolte im Erziehungshaus* (Lampel) • *Stempelbrüder* (Duschinsky)

Peter Martin Lampels Schauspiel **Pennäler** (1929)<sup>463</sup> behandelt zwei aktuelle Probleme: Berufsverbot für Lehrer aufgrund von Homosexualität<sup>464</sup> und männliche Prostitution.<sup>465</sup> Auch Lampels populärstes Stück **Revolte im Erziehungshaus** (1928)<sup>466</sup> thematisiert Homosexualität im Berufsleben und sexuelle Nöte Jugendlicher; der Komplex hat hier jedoch geringere Gewichtung. Primäres Anliegen der Schauspiele ist eine Kritik am Schulsystem (**Pennäler**) bzw. Fürsorgewesen (**Revolte**). Lampel greift hiermit aktuelle Diskussionen auf;<sup>467</sup> beide Stücke enthalten über eine Abbildung der Realität hinaus argumentative Kritik und fordern Veränderungen. Das trifft streckenweise auch auf die Thematisierung von Homosexualität zu. Lampel als Mitarbeiter des WhK nutzt das Theater als Forum für Forderungen der Homosexuellenbewegung.<sup>468</sup>

In den Kämpfen gegen Mißstände sind die positiven Leitfiguren der Studienreferendar Dr. Fritz (**Pennäler**) und der Hospitant (**Revolte**), die als Sprachrohre des Autors fungieren - in den Worten Kerrs: "Vize-Lampel".<sup>469</sup> Beide solidarisieren sich mit der Jugend und setzen sich mit deren Problemen auseinander. Dr. Fritz duzt die Schüler, betrachtet sie als seine "Kameraden" (S.24), so daß diese sogar traurig sind, als eine Schulstunde bei ihm zu Ende ist (S.40f); eine entsprechende Funktion hat der Hospitant.

Beide haben homosexuelle Züge, die bei Dr. Fritz offenkundig sind, dem Hospitanten lediglich unterstellt werden. Dr. Fritz vertritt den Typus des relativ offenen und selbstbewußten Homosexuellen. Er bezeichnet sich selbst als "ehrlich" (S.27), leugnet zwar einem Obertertianer gegenüber, homosexuell zu sein (S.93), steht jedoch gegenüber dem Direktor der Schule unumwunden zu seiner Homosexualität.

Anhand dieser Figur wird im letzten Akt des Schauspiels *Diskriminierung* Homosexueller auf der Berufsebene in Form von Arbeitsverbot und sexueller Denunziation sowie auf strafrechtlicher

<sup>463</sup> Lampel, Peter Martin: *Pennäler*. Berlin: Kiepenheuer 1929.

<sup>464</sup> Zur gleichen Zeit gestaltet Otto Ernst Hesse in **Wiederaufnahme beantragt** die Verurteilung eines Lehrer wegen Unzucht mit einer minderjährigen Schülerin, vgl. *Die Literatur*. 32.Jg. (1929/30), S.715f.

<sup>465</sup> Franz Heim empfindet die Darstellung an sich als innovativ: "Dabei erlebte in den 'Pennälern' auch ein Problemkreis zum ersten Mal seine Darstellung im Schauspiel [...]: Männliche Prostitution, Schule und Inversion." (*MdWhK*, S.232).

<sup>466</sup> Die Untersuchung folgt Lampel, Peter Martin: *Revolte im Erziehungshaus*. Emsdetten: Lechte 1954. Erstveröffentlichung: Kiepenheuer Berlin 1929.

<sup>467</sup> **Revolte** bewirkt tatsächlich Reformen, vgl. Rühle: *Zeit und Theater*. Band 4, S.801.

<sup>468</sup> Vgl. *MdWhK*, S.232. Ebenso ist **Revolte** vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen Lampels als Mitarbeiter in einer Erziehungsanstalt entstanden.

<sup>469</sup> Vgl. Baron, Ulrich: Peter Martin Lampel - Anmerkungen zu einer mißglückten Heimkehr. In: *Forum Homosexualität und Literatur*. 6/89 (S.73-92), bes. S.82f; Rühle, *Zeit und Theater*. Band 4, S.798.

Ebene durch eine Verhaftung aufgrund Paragraph 175 demonstriert: Dr. Fritz wird fälschlicherweise vom Vater des Schülers Semler angezeigt, dessen Sohn verführt zu haben. Dieser hypothetische Fall verdeutlicht, wie einfach ohne konkrete Beweise für eine sexuelle Handlung aufgrund von Indizien wie liegengelassenen Gegenständen eine Verhaftung vorzunehmen ist. Als Folge wird dies dem Schulministerium gemeldet, dem Dr. Fritz bereits wegen seiner progressiven Gesinnung unangenehm aufgefallen ist. Vor dem Hintergrund der Schwierigkeiten homosexueller Lehrer ist dieser Komplex von aktueller Brisanz.<sup>470</sup>

In dem Gespräch zwischen Dr. Fritz und dem Direktor werden Möglichkeiten und Grenzen eines Widerstandes diskutiert, wobei in den Argumenten von Dr. Fritz Forderungen der Homosexuellenbewegung transportiert werden, die durch die - wenn auch pessimistischen - Äußerungen des nichtbetroffenen Direktors inhaltlich unterstützt werden. Dr. Fritz führt als Verteidigung an, daß die Gefahr sexueller Ausnutzung der Schüler bei homosexuellen Lehrern nicht größer, sogar geringer als bei heterosexuellen sei:

Dr. Fritz: [...] Niemandem wird es einfallen zu sagen: ein sogenannt "normaler" Lehrer dürfte nicht in Mädchenschulen unterrichten, weil er den anvertrauten weiblichen Personen zunahe treten könnte. Wer hat denn je bewiesen, daß wir andern weniger Hemmungen hätten?

[...] Wieviel mehr Männer mißbrauchen täglich das Weib. (S.125)

Zur Beweisführung wird das Mittel künstlicher Überhöhung eingesetzt, indem Dr. Fritz behauptet, daß Homosexuelle die besseren Lehrer seien, eine zu Rechtfertigungszwecken nicht seltene Argumentationsweise:<sup>471</sup>

Dr. Fritz: Glauben Sie nicht, daß ein Homoerotiker erst recht zur Erziehung prädestiniert sein kann [...]. Ich behaupte: Solche Jugenderzieher sind wichtig - ohne viel Aufwand, durch ihr bloßes Dasein, durch einen Händedruck - einen Blick - leiten sie schon. Nicht als Autoritäten, bloß - und glücklicherweise - als Freunde. Geben Sie es doch offen zu, daß es ein Glück für einen solchen Jungen ist, wenn er einen anständigen älteren Homosexuellen findet, der sich um ihn kümmert. (S.125f)

Die Problematik des Berufsverbotes ist auch in **Revolte** angedeutet. Der Hospitant wird vom Hausvater und dessen Tochter Viktoria verdächtigt, homosexuell zu sein, weil er sich aus Frauen nichts macht (S.40) und sein "Interesse an Erwin", einem der Zöglinge, "allmählich" auffällt (S.67). Mit entsprechenden Anspielungen und der unterschweligen Androhung einer Meldung an die "Behörden" (S.40) wird versucht, ihn einzuschüchtern.<sup>472</sup> Der Hospitant

<sup>470</sup> Auch Hirschfeld wird für Aufklärungsunterricht in Schulen von konservativer Seite scharf attackiert, so bringt etwa der "Völkische Beobachter" am 31.10.1928 die Schlagzeile: "Homosexuelle als Vortragsredner in Knabenschulen. [...] Die Zerstörung der Jugend!"(zitiert nach Stümke, S.83) Zur Schwierigkeit Homosexueller im Beamtenstatus tätig zu sein vgl. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.143.

<sup>471</sup> Vgl. z.B. Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.58, der als Rechtfertigung anführt, sexuelle Zwischenstufen befähigten zu besonderen Leistungen, derer Heterosexuelle nicht fähig seien.

<sup>472</sup> Das "gesunde Empfinden, das Gott sei Dank in unserem Volk noch lebt" wird angeführt, als sich ein Teil der Fürsorgezöglinge den "unmoralischen Schmutzereien" (S.135) des Hospitanten verweigert, wobei jedoch nicht auszumachen ist, ob sich dies auf die ihm unterstellte Homosexualität bezieht.

ignoriert diese Vorwürfe; der Komplex ist jedoch nicht weiter ausgeführt.<sup>473</sup> Auch versucht der Hausvater den Hospitanten durch die Bemerkung zu beleidigen: "Ein Bett kann ich Ihnen, so leid es mir tut, drinnen im Schlafsaal nicht anbieten" (S.73) - sexuelle Diskreditierung erscheint so als Mittel, unliebsame Auseinandersetzungen zu verhindern.

In **Pennäler** wird aufgezeigt, wie die Grenzen des Widerstandes durch das Strafrecht verschärft werden; wo in anderen Bereichen Gegenwehr möglich scheint, ist dies hier nicht gegeben; die Existenz des Paragraphen 175 und dessen Anwendung macht die Betroffenen mürrisch:

Direktor: Wer von der Justizmaschine erst einmal gepackt ist, täuscht sich oft über die Tragweite oder die Resultate solcher Untersuchungen. [...] tausend Prozesse auf einmal? Sowas hält kein Mensch aus. Man wird Sie hetzen, bis Sie nicht mehr können. Menschen wie Sie, sind abgestempelt. (S.125)

Wie Bruckner<sup>474</sup> greift auch Lampel die Folgen des Paragraphen an. In dem Abdruck zweier Szenen aus **Pennäler** in den "Mitteilungen des WhK"<sup>475</sup> ist zudem ein konkreter Bezug auf das Sexualstrafrecht gestaltet, der Beschluß des Strafrechtausschusses (16./17.10.1929) wird von Dr. Fritz als nicht weitgehend genug kritisiert:

Dr. Fritz: Es gibt noch Gerichte.

Direktor: Lieber Kollege, dort werden Sie weder nach dem alten noch nach dem neuen Strafgesetz Gehör finden. Bedenken Sie das Schutzalter, das in dem neuen Gesetz vorgesehen ist.

Dr. Fritz: Schönes Schutzalter. Bis 21 Jahre. Bevormundung, Bespitzelung, Erpressung. Im Kriege gab's ja auch kein Schutzalter. Da waren die Jungens schon mit 16 Jahren reif genug, um sich totschießen zu lassen.<sup>476</sup>

Weitere Grenzen eines Emanzipationskampfes liegen im Einfluß konservativer Moralvorstellungen begründet, den Dr. Fritz maßlos unterschätzt. Der Direktor versucht, ihm den Blick auf realistische Verhältnisse zu eröffnen:

Dr. Fritz: [...] ein albernes, längst widerlegtes Vorurteil disqualifiziert mich?  
[...] Aber wir leben doch in einer aufgeklärten Zeit!

Direktor: Das hab ich auch einmal gedacht. Alle Anzeichen [...] sprechen schmerzlicher Weise dafür, daß wir in eine gar nicht abzusehende Kulturreaktion hineingeschliddert sind. (S.124)

<sup>473</sup> Sexuelle Denunziation ist in **Pennäler** in einem Versuch des Studienrates Schaffer, Dr. Fritz gegenüber dem Direktor zu diskreditieren, gestaltet. Schaffer verweist auf einen Zeitungsausschnitt, der Dr. Fritz als Kommunisten bezeichnet. Auf dessen Leugnung einer kommunistischen Gesinnung und Verteidigung der Bedürfnisse der Schüler entgegnet Schaffer in Anwesenheit des Direktors mit Homosexualität unterstellenden Anspielungen: "Vielleicht ist dieser junge Herr verliebt?" (S.114). Dr. Fritz ignoriert die Äußerung jedoch und nutzt sie zur Forderung nach Sexualberatungen in Schulen.

<sup>474</sup> Vgl. z.B. die sprachliche Entsprechung: "Erst einen Stempel auf den Popo" (Bruckner: Verbrecher, S.121).

<sup>475</sup> In den "Mitteilungen des WhK" (S.233-238) sind zwei Szenen abgedruckt, die im Wortlaut teilweise von der Druckfassung der Kiepenheuer-Ausgabe abweichen. Vor allem betrifft dies Verweise auf die aktuelle Strafrechtsreform, die aufgrund der konkreten Bezugnahme nach deren Beratung im Strafrechtausschuß (16./17.10.1929) eingefügt worden sein müssen. Welche Fassung in der Uraufführung (30.10.1929) gespielt wurde, ist nicht zu ermitteln.

<sup>476</sup> MdWhK, S.237. Das hohe Schutzalter als ein Kompromiß der Parteien wird in Stellungnahmen des des WhK heftig kritisiert (z.B. MdWhK, S.207f).

Die Basis für die Stärke konservativer Anschauungen zeigt sich auch in der Taktik der Medien, "bloß die abscheulichsten Fälle an die Öffentlichkeit" dringen zu lassen (S.125); wiederum ein Aufgreifen realer Probleme: Die Presseberichterstattung über Homosexualität ist in den meisten Fällen lediglich skandalträchtig.<sup>477</sup>

Beeinträchtigend wirkt zudem die mangelnde Solidarität einflußreicher Homosexueller, die sich häufig der herrschenden Moral anpassen und kontraproduktiv verhalten:

Dr. Fritz: Glauben Sie im Ernst, daß in den Ministerien, im Reichstag, unter unsern Pädagogen, kein einziger Homosexueller sitzt?

Direktor: Im Gegenteil - vielleicht die wertvollsten - aber sie werden desto mehr Theater spielen. (S.126)

Auch dieses Problem hat Realitätsbezug.<sup>478</sup> Das WhK hat mehrfach vergeblich versucht, die Unterstützung einflußreicher Homosexueller zu gewinnen.<sup>479</sup>

Lampel stellt realpolitische Prämissen der Durchsetzbarkeit von Forderungen in den Vordergrund der Argumentation. Das erweist sich auch in den propagierten Anforderungen an die Homosexuellen selbst. Auf die Homosexuellenbewegung bezogen wird gesellschaftliche Emanzipation durch Wohlverhalten und Unauffälligkeit propagiert. Dr. Fritz ist als negative *Figur* ein Rittmeister a.D. entgegengestellt, der halbwüchsige Jungen für Liebesdienste bezahlt. Dr. Fritz erhebt den Vorwurf, daß von einem solchen "Verbrecher" (S.93) die Homosexuellen in ein schlechtes Licht gebracht werden:

Dr. Fritz: Sie sind einer von denen, die unsere Bewegung kompromittieren. Asoziale Elemente, wie Sie, sind, Gott sei gelobt, nicht die Regel! Aber Ihr benehmt Euch so gemein und so auffällig, daß die Öffentlichkeit uns bloß nach Euch beurteilt. (S.93)

In der in den "Mitteilungen des WHK" abgedruckten Fassung ist sogar intendiert, daß wegen solcher Homosexueller die Gesetzgebung überhaupt nur bestünde.<sup>480</sup> Diese Vorwürfe geben Argumente der Homosexuellenbewegung wieder; beispielsweise akzeptiert das WhK fraglos eine Bestrafung von Handlungen, die "öffentliches Ärgernis" erregen könnten;<sup>481</sup> zwischen den einzelnen Homosexuellengruppen finden sich häufig gegenseitige von Angst um das Bild in der Öffentlichkeit zeugende Vorwürfe, die Bewegung durch zu auffälliges Verhalten zu diskreditieren.<sup>482</sup>

<sup>477</sup> Vgl. Hohmann, S.265f.

<sup>478</sup> Im Kaiserreich hatten mehrere homosexuelle Abgeordnete für die Beibehaltung des Paragraphen gestimmt, vgl. Stümke, S.45f.

<sup>479</sup> Vgl. Stümke, S.78; MdWhK, S.173. Zur Kontraproduktivität vgl. auch Mann, Klaus: Homosexualität und Faschismus. In ders.: Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1993 (S.235-242), S.238.

<sup>480</sup> Dr. Fritz: [...] Euretwegen kommen so ungeheuerliche Strafgesetze raus. Ihr paar Schmutzfinken betragt Euch so gemein und auffällig, daß dann die Öffentlichkeit denkt, alle Homosexuellen sind so. (MdWhK, S.235).

<sup>481</sup> Vgl. den Wortlaut der Petition (In Selbstbestimmt schwul, S.72).

<sup>482</sup> In **Pennäler** sind sinngemäß Ausführungen Kurt Hillers reproduziert: "Ich glaube, daß gewisse Homosexuelle selbst es sind, die durch ihr Benehmen den Kampf für ihre Befreiung so unpopulär [...] und fast unmöglich machen. Es sind die, deren Getue und Getöle

Lampel als Mitglied des WhK nutzt das Forum des Theaters zudem, um in dem Gegensatz zwischen Dr. Fritz und dem Rittmeister die konkurrierende Vereinigung BfM zu diskreditieren, die im Gegensatz zum WhK eine Bestrafung der Prostitution nicht angreift. Der Rittmeister als Nutznießer der Prostitution ist ausgerechnet mit dem Requisit des Mitteilungsblattes des BfM, "Die Freundschaft" ausgestattet (S.95, 97), dessen Form der oft unreflektierenden Berichterstattung vor allem seit 1928 von Seiten des WhK heftig angegriffen wird.<sup>483</sup>

In dem Gegensatzpaar Rittmeister-Dr. Fritz manifestiert sich ein einseitiges Ideal des vorbildlichen Homosexuellen. Für Dr. Fritz kommt es "auf die menschliche Hilfsbereitschaft" an, für den Rittmeister "auf den Schwanz" (S.92). In diesen Aspekten zeigen sich die Grenzen von Lampels Anliegen: Homosexuelle werden nur als entsexualisierte Wesen in positivem Licht gezeichnet. Das zeigt sich auch in Dr. Fritz' Verteidigung vor dem Direktor, in der er zur Rechtfertigung von Homosexualität bemüht ist, den rein erotischen Charakter gegenüber dem sexuellen hervorzuheben:

Dr. Fritz: [...] Die erotische Bindung zum eigenen Geschlecht ist doch keineswegs gleichbedeutend mit sexuellen Exzessen. (S.125)

Diese Argumentation übernimmt die in der Homosexuellenbewegung häufigen Rechtfertigungen durch betonte Abschwächung der sexuellen Komponente als Gegenreaktion auf das Vorurteil von nur auf Sexualität fixierten Homosexuellen.<sup>484</sup>

Auch in der allgemeinen Charakterisierung erweisen sich die beiden Gestalten als Gegensatzpaar: Dr. Fritz ist Wandervogel,<sup>485</sup> "verlegen" (S.3), ehrlich und zurückhaltend (S.47), in Zusammenhang mit seiner Figur sind Antike-Bezüge gestaltet: Er bezieht sich unmotiviert auf Sokrates, den "man angeklagt" hatte, "daß er die Jugend verführt hat." (S.84).

Der Rittmeister demgegenüber ist gezeichnet als "feister, übertriebener eleganter Herr mit Monokel [...]. Feudaler Gehpelz. Affektiert." (S.57); eines der eingesetzten Verführungsmittel ist neben Zigaretten<sup>486</sup> - wie könnte es anders sein - der Schnaps (S.95).

jedem Menschen von gutem Geschmack den Magensaft in die Höhe treibt. Sie bleiben mit ihren unerträglichen Sitten nicht immer unter sich, sondern stellen sich oft öffentlich aus" (MdWhK, Anhang, S.II). Umgekehrt wirft auch der BfM dem WhK vor, zu auffällig zu sein (Vgl. Stümke, S.61).

<sup>483</sup> Vgl. z.B. MdWhK, S.137f.

<sup>484</sup> Vgl. Kurt Hiller: "Man glaubt, es handle sich da [bei Homosexualität] nur um Sexus, um grobe Geschlechtssachen [...] welche Abgründe klaffen zwischen der Inbrunst, deren diese Liebe fähig ist, und der Brunst, die ihr von der Unkenntnis als ausschließliches Merkmal nachgesagt wird." Allerdings kann hierin auch ein taktisches Mittel vorliegen, um eventuellen Razzien vorzubeugen" (MdWhK, Anhang, S.II). Auch wird in der Kritik von Dr. Fritz an dem Rittmeister die Auffassung reproduziert, die Jugend würde verführt und mißbraucht, was letztlich Anklänge an die Verführungstheorie des konservativen Lagers bietet: "Ich kenne Sie und Ihresgleichen verflucht gut. Mit Eurer süffisanten, speckigen Visage gabelt Ihr Euch für eine Nacht den Proleten unter der Laterne auf, gebraucht den Jungen bllig und schmeißt ihn dann weg" (S.92).

<sup>485</sup> Zur homoerotischen Färbung der Wandervogelbewegung vgl. Geuter, Ulfried: Homosexualität in der deutschen Jugendbewegung. Frankfurt: Suhrkamp 1994, S.79-117.

<sup>486</sup> Zur Ablehnung dieser Genußmittel vgl. die propagandistischen Ausführungen S.31f.



Konventionellem Schema entsprechend geht auch hier die Forderung nach Gleichberechtigung Homosexueller auf Kosten der Frauen. Die Frauengestalten beider Stücke sind nur begrenzt verständnisvoll (Hilde), penetrant (Witwe Platz), schwach (Frau Semler) oder egoistisch und beleidigend (Viktoria in **Revolte**).<sup>487</sup>

Der zweite auf den gesellschaftlichen Umgang mit Homosexualität bezogene Themenkomplex behandelt in den Aspekten Familie, Prostitution und Jugendfürsorge die Situation Jugendlicher.

In **Pennäler** wird die Schwierigkeit homosexueller Jugendlicher in der Familie thematisiert. Fried wird von seinem Vater Semler als "Kanaille", "Schweinehund" (S.98) und "Lotterbube" (S.100) bezeichnet; zudem wird ihm eine Einweisung in die Jugendfürsorge angedroht. Wie bezüglich des Hospitanten in **Revolte** ist ein fiktiver Fall gezeigt. Fried ist nicht homosexuell; er wird von seinem Vater lediglich dafür gehalten. Wie der Hospitant ignoriert Fried die Vorwürfe: Er leugnet zwar, mit Dr. Fritz zusammengewesen, nicht jedoch, homosexuell zu sein.

Die Grenzen von Lampels Engagement zeigen sich in der Thematisierung der männlichen Jugendprostitution - 1929 eine beherrschende Problematik in den Diskussionen innerhalb der Homosexuellenbewegung: Der neue Strafgesetzentwurf sieht die Bestrafung männlicher Prostitution (§ 297) vor; dies wird in den Beratungen des Strafrechtsausschusses auch angenommen. Lampel bringt 1929 zusammen mit anderen Mitarbeitern des WhK ein Buch mit dem Titel "§ 297 - Unzucht zwischen Männern" heraus, das sich gegen eine Bestrafung der männlichen Prostitution vor allem aufgrund sozialer Argumente wendet.<sup>488</sup> Die Möglichkeiten zu sozialkritischer Stellungnahme sind in **Pennäler** allerdings nicht genutzt; die Prostitution der Jungen erscheint - wie in Ebermayers **Primaner**<sup>489</sup> - als Sport der Mittelschicht, um sich ein paar Mark dazuzuverdienen oder ein Fahrrad geschenkt zu bekommen (S.46). Die Strafbarkeit wird zwar angedeutet, jedoch nicht problematisiert:

Helmut: [...] setz Dir ne bunte Mütze uff und jeh mang de Passage in de Friedrichstraße  
Fried: [...] wenn mich aber dort ein Kriminaler sieht

<sup>487</sup> Daneben stehen in **Pennäler** unreflektierte Äußerungen der Jungen, daß "Weiber" durch nackte Knie "doch eben erst" aufzugeilen seien (S.78) und Prahlereien, wie sie "Mädels verkohlen" (S.57), indem sie diese mit Fahrrädern anfahren. Dies wird zwar nie im Zusammenhang mit Homosexualität geäußert, wirkt im Gesamtrahmen des Stücks und im Vergleich mit Tendenzen anderer Dramen jedoch auffällig.

<sup>488</sup> Linsert führt darin an, daß bei einer Befragung von 98 Prostituierten lediglich zwei Fälle von Schülern seien (§ 297, S.37). Auch Lampel selbst betont dort nur die sozialen Härtefälle (ebd., S.95-107). Von andere Autoren wird gerade dieser Gesichtspunkt auch literarisch verarbeitet, so von John Henry Mackay in **Der Puppenjunge** (1926) und Bruno Vogel in **Ein Gulasch** (1928). Die Argumentation aufgrund sozialer Gründe ist nicht nur typisch für die Homosexuellenbewegung, sondern prägt die meisten derzeitigen Strafrechtskritiken, vgl. v.a. die Diskussion um den § 218.

Andererseits spiegelt die Darstellung der Jugendprostitution als Freizeitsport der Mittelschicht eine Realität, die hier im Interesse politischer Schlagkraft bewußt in den Hintergrund gestellt wird. So berichtet Stefan Zweig über dieses Phänomen, allerdings für die Inflationszeit: "Den Kurfürstendamm entlang promenierten [...] nicht nur Professionelle; jeder Gymnasiast wollte sich etwas verdienen" (Zweig: Die Welt von gestern, S.358).

<sup>489</sup> Vgl. Kapitel 4.1.7.

Helmut: [...] Du darfst Dir eben nicht erwischen lassen (S.13)

Entsprechend empfindet der Rezensent der "Mitteilungen des WhK" die Nichtreflektierung sozialer Zusammenhänge der Prostitution als kontraproduktiv:

"Aber nicht der Kampf ums tägliche Brot ist es, der sie auf den Strich treibt, und *der in der Regel* die Ursache der Prostitution ist, sondern Vergnügen und Unterhaltungssucht bilden die Motive, die diese höheren Schüler auf die falsche Bahn bringen. Gerade das, was der Spießler als den verdammungswürdigen Beweggrund anführt, was aber nicht etwa die Regel, sondern die seltene Ausnahme ist, wird in Lampels Schauspiel [...] gestaltet. [...] Wenn wir auf dem Standpunkte stehen, daß die nach unserer Überzeugung barbarischen Gefängnis- und Zuchthausstrafen keine Berechtigung haben, weil sich der größte Prozentsatz aus jugendlichen Erwerblosen zusammensetzt, so wird bei Lampel der [...] Typ des "Jungen aus gutem Hause" gezeigt, der es eigentlich nicht nötig hätte [...]. Würde darum in einem nächsten Werk [...] das Geschick eines jungen Arbeiters gestellt werden, den die Not auf den Strich trieb, so würde die Durchschlagskraft der [...] Argumentation stärker wirken, weil die Not des überzeugt, der sich prostituiert."<sup>490</sup>

Aus diesem Vorwurf wird deutlich, daß die Kritik zwar nicht dort ansetzt, wo es nach Meinung des WhK notwendig gewesen wäre, Lampel sich jedoch der Auffassung des WhK anschließt, Prostitution sei nicht an sich, sondern nur aus der Not heraus gerechtfertigt.<sup>491</sup>

Deutlichere Sozialkritik in diesem Zusammenhang ist in **Revolte** gestaltet; allerdings ist das Thema hier kein durchgehender Handlungsstrang. Der Hausvater benutzt als Negativschilderung des Neuankömmlings Fritz unbegründet den Verdacht, dieser habe sich prostituiert (S.20):

Hospitant: Das ist kein schlimmer Junge.

Hausvater (spöttisch): Wird wohl auch einer sein, der auf den Strich gegangen ist. Vielleicht aus der Puppenkneipe am Halleschen Tor.

Hospitant: Vermuten Sie? - Kein Wunder, wenn die Bengels arbeitslos sind und keiner auf der Welt sich um sie kümmert. (S.20)

Zum einen offenbart sich die Stärke von Vorurteilen, indem homosexuelles Verhalten, wie schon im Falle des Hospitanten, als Negativcharakterstikum unterstellt wird; zum anderen ist die Realproblematik der Einweisung minderjähriger männlicher Prostituierten in die Jugendfürsorge gespiegelt.<sup>492</sup>

In **Revolte** ist zudem das Thema Sexualität in der Fürsorge gestaltet. Einer der Jungen, Erwin, im Jargon der Zöglinge "unsere Rosa", wird von den anderen jede Nacht sexuell benutzt:<sup>493</sup>

Fritz (mit Erwin beiseite [...]): Du bist ein netter Kerl. Man könnte manchmal heulen, weißt du. - Ist dir wohl nicht immer angenehm, daß du wie'n hübsches Mädels aussiehst -

<sup>490</sup> MdWhK, S.232f.

<sup>491</sup> Auch das Buch "§ 297 - Unzucht zwischen Männern" tritt "für die männlichen Prostituierten - nicht für die männliche Prostitution" ein (MdWhK, S.163).

<sup>492</sup> Vgl. MdWhK, S.143.

<sup>493</sup> Die zeitgenössische Vorlage hierzu bildet die "Rede eines sechzehnjährigen Arbeiterjungen, wie er sie gedacht hat, anlässlich einer Matinée in der Piscatorbühne zu halten" (1928). Abdruck in Lampel, Peter Martin: Jugen in Not. Berichte von Fürsorgezöglingen. Berlin: Spaeth 1928, S.232-236. Vgl. die fast wörtliche Übernahme in **Revolte**, S.64f. In der Prosa sind derartige Zustände bereits in älteren Werken zur Sprache gekommen, so in Musils **Verwirrungen des Zöglings Törless** und Heinrich Manns **Abdankung**.

Erwin (weicht zurück)

Fritz: Hab' doch keine Angst - ich bin stinknormal. Aber wenn man vier Jahre eingesperrt ist - man muß doch irgend jemanden haben. (S.61)

Deutlich fungiert dieses Verhalten als Ersatzhandlung für die unterbundene Heterosexualität, da der Direktor der Anstalt darauf bedacht ist, die Jugendlichen "von jeglicher Berührung mit sexuellen Dingen" fernzuhalten (S.96) - eine ähnliche Gestaltung, wie sie auch als Nothomosexualität zwischen Gefangenen in Friedrich Lichtnekers **Eros im Zuchthaus** (1929)<sup>494</sup> und am Rande in Karl Maria Finkelnburgs Schauspiel **Amnestie** (1929) gestaltet ist.<sup>495</sup> Nöte homosexueller Jugendlicher in der Fürsorge sind hingegen von Lampel nicht dargestellt.<sup>496</sup> Der Hospitant bezeichnet dieses Treiben als "Unfug": "Kinder, das macht Euch bloß kaputt" (S.71). Auch ergeben sich in Zusammenhang mit der erzwungenen Sexualität Mißhandlungen (S.59, 65). Sexuelle *Verhältnisse* zwischen Jungen erscheinen somit auf der sexuellen Ebene als destruktives Element. Diese negativ intendierte Darstellung ist allerdings vor dem Hintergrund der Forderung von Koedukation, die in diesem Stück gestellt wird, zu verstehen.<sup>497</sup> Ebenso ist der Kontakt zwischen dem Rittmeister und Günther in **Pennäler** mit Zwanghaftigkeit verbunden.<sup>498</sup>

Diese Einschätzung findet sich in beiden Stücken auch in der *Visualisierung*: Während Sexualität in **Revolte** brutal geschildert ist, ergeben sich positive Assoziationen lediglich auf der

---

<sup>494</sup> Uraufführung: Lobethheater Breslau, 23.11.1923; Regie: Max Ophüls; Darsteller: Hermann Meuschel, O.E.Hasse. Ein Gefangener entfremdet sich seiner Ehefrau, da er durch "die sexuelle Not hinter Gefängnismauern [...] auf Abwege geführt und zur Fortführung der ehelichen Gemeinschaft unbrauchbar" geworden ist. Der Rezensent in "Die Literatur" vermerkt einen "konstruierten" Ausnahmefall und die Modeerscheinung: "zum tausendunderstenmal [steht] die 'sexuelle Not' zur Diskussion. Bei der Jagd auf Spezialgruppen, deren sexuelle Nöte bisher noch nicht dramatisch verarbeitet worden sind, ist Lichtneker aus dem Lampelschen Erziehungshaus ins benachbarte Zuchthaus geraten" (Die Literatur. 32.Jg. (1929/30), S.293f). Der Rezensent vermerkt ferner, daß die Vorlage, die gleichnamige Dokumentation von Karl Plättner, schon verfilmt worden sei; es dürfte sich um **Geschlecht in Fesseln** (vgl. Kapitel 4) handeln. Darauf deutet auch die Rezension von Plätters Buch in der selben Zeitschrift (S.55f), die den Film als "schwache Andeutung bezeichnet". In Plättners Buch finden sich nachweislich nothomosexuelle Akte (vgl. ebd.), insofern ist eine Übernahme in das Theaterstück, an dem Plättner mitgewirkt hat, wahrscheinlich. Der Text konnte bislang nicht ermittelt werden.

<sup>495</sup> Finkelnburg, Karl Maria: **Amnestie**. Schauspiel in drei Akten. Berlin: Volksbühnen Verlags- und Vertriebs-G.m.b.H. 1929. Uraufführung Januar 1930, Volksbühne Berlin. Der brutale Oberaufseher echauffiert sich darüber, daß er nachts immer "die Kerls auseinanderjagen" müsse, die dort "Schweinereien" miteinander betreiben (S.43). Daneben äußert die Frau des Direktors, Karikatur einer von einem vornehmeren Leben schwärmenden Kleinbürgerin, jemand solle "homosexuell geworden" sein, von dem sie "bestimmt" wisse, daß er es früher nicht gewesen sei (S.71). Nothomosexualität im Gefängnis beschreibt auch Döblin in **Berlin Alexanderplatz** (Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Nachwort von Walter Muschg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1965, S.374f).

<sup>496</sup> Bezüglich lesbischer Mädchen in einem Internat hat derartige Christa Winsloe in ihrem Schauspiel **Gestern und Heute** geschildert, vgl. Kapitel 4.2.

<sup>497</sup> Ähnlich wie die Gefängnisstücke, s.o., die Forderung aufstellen, den Gefangenen Geschlechtsverkehr mit ihren Frauen zu ermöglichen.

<sup>498</sup> Der Rittmeister "nötigt ihn, auf der Chaiselongue Platz zu nehmen" (S.88).

körperlichen Ebene ohne sexuelle Motivation, indem z.B. Erwin Fritz streichelt (S.35) bzw. der Hospitant "den Arm um die Schulter" Erwins legt (S.63). In **Pennäler** verstärkt das visuelle Element die Polarisierung eines auf Sexualität fixierten schlechten Homosexuellen und eines auf Kameradschaftlichkeit gerichteten guten Homosexuellen: Dr. Fritz "streichelt" Fried (S.106), der Rittmeister hingegen "klatscht" Günter auf "den Popo" (S.88).

Die *verbale* Benennung ist in **Pennäler** denkbar deutlich, in dem die Bezeichnungen "homosexuell" (S.123), "Homoerotiker" (S.125) und "Homosexueller" (S.126) mehrmals verwendet werden. In **Revolte** wird in Erwins Erzählung von der sexuellen Nötigung die Tabuisierung des Themas reflektiert: "Es ist das, wovon die Leute niemals sprechen" (S.64). Deutlich sind auch Ausdrücke wie "Schwanz" (**Pennäler**, S.92) bzw. "Pupenkneipe" und "auf den Strich" gehen (**Revolte**, S.20).

Die *Perspektive* ist pessimistisch: Der positiv gezeichnete Homosexuelle (Dr. Fritz) wird verhaftet, der negativ gezeichnete (Rittmeister) überlebt in der Gesellschaft; wobei das Thema, wie viele andere in **Pennäler**, nicht zu Ende geführt ist;<sup>499</sup> allerdings ist der letzte gute Rat, den der Direktor Dr. Fritz mit auf den Weg gibt: "Zerstören Sie die Lüge, wenn Sie können" (S.126) - eine vage Hoffnung bleibt. Noch offener ist die Perspektive des Hospitanten in **Revolte**, dessen Zukunft jedoch nicht in Verbindung zur Homosexualität steht.

Die Stücke haben propagandistischen Charakter. Lampel übernimmt realpolitisch orientierte Agitationsmodelle des WhK.<sup>500</sup> Allerdings zeigen sich Grenzen seiner Kritik: Die Fälle sind fiktiv; Lampels emanzipatorischer Ansatz fordert Recht nur für angepasste und unauffällige Homosexuelle; die Argumentation bedient sich Mitteln wie Entsexualisierungen und Überhöhungen. Hervorzuheben ist jedoch, daß Lampels Figuren nicht in der passiven Opferrolle verharren, sondern Widerstand leisten und Möglichkeiten hierzu diskutiert werden. Alternativvorschläge zum Umgang mit Homosexualität, wie sie in **Revolte** bezüglich der Fürsorgereform explizit geäußert sind, bietet **Pennäler** hingegen nicht.

Während **Revolte**, das Lampel scheinbar zuvor erfolglos versucht hat, an anderer Stelle durchzusetzen,<sup>501</sup> nach der Uraufführung durch die "Gruppe junger Schauspieler" 1928 in

<sup>499</sup> Vgl. auch die Kritik Franz Heims "Vielleicht stellte er auf einmal zu viel zur Debatte" (MdWhK, S.231).

<sup>500</sup> Die gesamte Tendenz in **Pennäler** ist dezidiert eine der realpolitischen kleinen Schritte, vgl. die Argumentation Dr. Fritz', S.26f.

<sup>501</sup> Eine Antwort Jahnns vom 14.9.28 auf einen nicht bezeichneten Brief Lampels, die auch eine allgemeine Reflexion über die Diskussion sexueller Fragen auf dem Theater beinhaltet, deutet darauf hin, daß sich Gründgens an "anstößigen" Stellen gestoßen hat: "Die Stellungnahme von Gründgens ist mir nicht ganz verständlich. Über das sogenannte 'Anstößige' in Ihren Werken kann man nur sagen, daß wir im Anfang der Diskussionen über geschlechtliche Dinge stehen. Die Allgemeinheit, wie sie sich heute zusammensetzt, kann garnicht anders, als sich über Offenheit entrüsten, weil das System ihrer Existenz auf

Berlin zu einem der erfolgreichsten Zeitstücke wird - und Lampel von Jahnn auch eine ehrenvolle Erwähnung bei der Kleistpreisverleihung 1928 einbringt<sup>502</sup> - findet **Pennäler** bei der Uraufführung 30.10.1929 am Theater am Schiffbauerdamm Berlin ein wesentlich geringeres Echo.

Allerdings ergeben sich aus den Aufführungen Diskussionen, wie der Rezension des WhK über die Aufnahme von **Pennäler** zu entnehmen ist:

"[Das Werk] hatte [...] einen jener, in der Theatergeschichte so seltenen Erfolge: daß nämlich Publikum *und* Presse absolut geteilter Meinung waren; von restloser Bejahung bis zur glatten Verurteilung reichten die Stimmen der Kritiker."<sup>503</sup>

Eine ablehnende Haltung vertritt "Die schöne Literatur", die angesichts der einzigen "Ausnahme" inmitten schlechter Menschen (der "homosexuelle Studienreferendar") konstatiert: "Die Fülle der Schweinereien kann kaum noch überboten werden."<sup>504</sup> Bezeichnend ist auch, daß die Münchener **Revolte**-Aufführung zwar ohne größere Störungen abläuft, die konservative bayerische Presse sich jedoch auf das Sexuelle konzentriert, um vom eigentlichen Thema abzulenken.<sup>505</sup>

Auch Kästner reduziert die homosexuelle Komponente auf das Negativcharakteristikum, so äußert er über **Revolte**: "die unheimliche Sexualnot der zwanzigjährigen Zöglinge, die in den Schlafsälen zu entsetzlichen Exzessen führt."<sup>506</sup> Ähnlich verfährt Jhering in seiner **Pennäler**-Kritik, in der er - obwohl die anderen Problematiken erwähnend - dem Kampf gegen den § 175 keine Zeile widmet, hingegen die Nebensächlichkeit konstatiert, der "homosexuelle Rittmeister" sei "bedrohlich echt".<sup>507</sup>

Die strafrechtliche Problematik wird zuweilen als Modeerscheinung verharmlost, so von Paul Brandt in seiner Rezension von **Pennäler**:

"Nebenerscheinung: alle Tertianer prostituieren sich prinzipiell mit unsympathischen Männern (aktuelles Motiv: sexuelle Not der Jugend). [...] Der *gute* Studienreferendar ist homosexuell (aktuelles Motiv: § 175)."<sup>508</sup>

Ähnlich urteilt Carl von Ossietzky in der "Weltbühne", der **Pennäler** als "homosexuell ornamentiert" glossiert;<sup>509</sup> ein anderer Kritiker unterstellt neben dem Motiv einer Mode parteiorientierten Opportunismus:

---

Verlogenheit aufgebaut ist. Das einzig Tröstliche dabei ist, daß die Verlogenheit allmählich zugegeben wird" (Jahnn: Briefe. 1. Teil, S.323f).

<sup>502</sup> Vgl. Sembdner, S.10.

<sup>503</sup> MdWhK, S.231.

<sup>504</sup> Die schöne Literatur. 30.Jg. (1929), S.618.

<sup>505</sup> Vgl. Jaron, S.161f. Jaron stellt dieses Vorgehen auch bezüglich der Reaktion auf andere Stücke ohne homosexuellen Inhalt fest. Vgl. auch die Reaktion auf **Verbrecher** seitens der Nationalsozialisten, Kapitel 4.2.5.

<sup>506</sup> Kästner, Erich: Gemischte Gefühle. Band 2, S.149.

<sup>507</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.444-446.

<sup>508</sup> Brand, Paul: Pennäler. Theater am Schiffbauerdamm. [Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, dem verwendeten Exemplar von **Pennäler** beigelegt].

<sup>509</sup> Die Weltbühne. (1929) II, S.747.

"[...] ein junger Studienreferendar, der - man muß doch schließlich mit der Mode gehen - natürlich homosexuell ist [...]. Dazwischen [...] Gymnasiasten, die auf den Strich gehen und, damit man es mit den Herrschaften von links nicht ganz verdirbt, ein bißchen Propaganda für die Aufhebung des Paragraphen 175 [...]."510

Daneben finden sich Reaktionen, die ein Unbehagen an der beigeordneten Darstellung homosexueller Problematik und der nicht konsequenten Durchführung äußern: So kritisiert Alfred Kerr, der im übrigen bescheinigt, "gut ist, daß man solche Stücke bringt":

"Lampel konnte zum Schutz der Homosexualität ein Stück schreiben. Er hat jedoch ein solches Stück mit einem [...] Schulstück vermengt. [...] Die Gleichgeschlechtlichkeit erfordert schon ein eigenes Werk. Sie erscheint mir nicht unlösbarer Innenteil des Gymnasiums."511

Diese Kritik äußert auch Hans Fallada in einer Würdigung Lampels in "Die Literatur":

"['Pennäler' ist] voll von verschiedenen Problemen, deren keines geklärt wird. [...] Ein Stück über Homosexualität? [...] Die Fragen steigen auf, bleiben liegen, entschwinden wieder, es ist keine Zeit für sie [...]."512

Eine kritische Auseinandersetzung erfährt **Pennäler** auch in Bewegungskreisen: In einer Kritik der Zeitschrift "Eros" wird neben der laxen Behandlung der Prostitution bemängelt, daß das Berufsverbot hineingezwängt in mehrere andere Handlungsstränge nebenbei mit abgehandelt werde:

"Angedeutet nur werden die Pubertätsnöte der Jungen, ihr Liebesverlangen, ihre Freundschaftssehnsüchte und Träume. Statt dessen erlebt der Spießer im Parkett mit Schaudern, wie sich Obertertianer für die Geschenke ihrer reichen und päderastischen Gönner prostituieren. Gewiß: auch das soll schon vorgekommen sein. Im allgemeinen sind es jedoch weniger die vergnügungssüchtigen Pennäler, als arbeitslose Proletarierjungen, die von der Not auf den Strich getrieben werden. [...] Daß Lampel noch das Problem des homosexuellen Lehrers in die ohnehin schon zusammengedrängten Geschehnisse hineinbringt, erscheint mehr als bedenklich, da das doch bei aller Wichtigkeit noch sehr umstritten ist, um es mit ein paar Schlagworten abtun zu können."513

Kritikpunkte findet auch Hans Dietrich:

"so stellt P.M.Lampel in seiner 'Revolte im Erziehungshause' die sexuelle Not unter den Jugendlichen als so stark hin, daß die Erzieher nichts Klügeres tun können, als perversen Ausschreitungen gegenüber Blindheit zu heucheln, und in den 'Pennälern' wird ein pathologischer Sonderfall durch schablonenhaft grelle Gegenüberstellung eines Idealisten und eines Schurken demonstriert."514

510 I-s.: Lampel bei Hörsing gelandet. "Pennäler", Uraufführung im Theater am Schiffbauerdamm. [Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, dem verwendeten Exemplar von **Pennäler** beigefügt]. Ein weiterer Kritiker phantasiert gar eine Vermengung von Homosexualität und Kommunismus: "Homoerotische kommunistische Junglehrer" (Dr.Peter Adolf Paul: "Aktuelles Zeittheater" in Städtische Bühnen Köln. Jahrbuch 1929/30. Hrsg. von: Verwaltung der Städtischen Bühnen Köln. Köln: 1930, S.76).

511 Kerr: Mit Schleuder und Harfe, S.479, 481. Ähnlich urteilt Ernst Heilborn: "Lampel hat sein Pennälerdrama [...] unnötig mit homosexuellen Vorgängen belastet. Die haben mit dem eigentlichen Thema [...] nichts zu tun; führen zu unsagbar plump eingefädelter Intrigue (Hutverwechslung) und enden in billigen Apostrophen ans Publikum" (Die Literatur. 32.Jg. (1929/30), S.159).

512 Die Literatur. 34.Jg. (1931/32), S.188f.

513 Rezensent "Arnold" in EROS. Zeitschrift für Freundschaft und Freiheit, Liebe und Lebenskunst. 1.Jg. (1929), Nr.9. Berlin: Der Eigene 1929.

514 Dietrich: Freundesliebe, S.117. In einer Rezension Bruno Vogels in den "Mitteilungen des WhK" ist der Hospitant als homosexuelle Figur interpretiert, gleichzeitig die Darstellung als

Daß auch die Konzentration auf die soziale Motivation der Prostitution alleine nicht sonderlich erkenntnisfördernd ist, beweist hingegen Richard Duschinskys Zeitstück **Die Stempelbrüder** aus dem Jahre 1929.<sup>515</sup> Fredy, Sproß einer in einer Mietskaserne im Norden Berlins verwahrlost hausenden Arbeitslosenfamilie versucht dem Übel abzuweichen, indem er auf den Strich geht. Im übrigen ist er von seiner Schwester so angezogen, daß er mit ihr schläft.

Der *soziale* Hintergrund ist lediglich angerissen. Fredy äußert zwar die Forderung nach Regierungsprogrammen, der Jugend Arbeit zu beschaffen (S.52). Die Not der Prostitution erstreckt sich jedoch darauf, daß der ganze Verdienst dadurch aufgebraucht wird, sich mit Reizwäsche auszustaffieren (S.50). Insofern wirken auch die Klagen über seine Situation - besonders vor dem Hintergrund der anderen Betroffenen - wenig überzeugend:

Fredy: [...] Wat Du Dir blos vorstellst [...]! Meenst woll, det ma uf de Friedrichstraße die jebraten Tauben int Maul fliegen! Irrtum! Scheiße is et, det Janze!  
 [...] Et ist keen Vajniejen, da kannste Gips druf nehmen.  
 [...] Wat vadien ick denn schon!! [...] Ne Mark mal, wens viel is! [...] Und wenn ick mal bin unvorsichtig und mir ... (an seinem Ohr, dann lauter) ... denn kann ick zwee Eier fressen, det ick wieda in stande komme, det kost ma fuffzich Fennije - und wat hat ick denn vadien bei die Mark? N Tinnef. Spucke mit Kotze. (S.50f)

Die soziale Not erwerbsloser Jugendlicher, die der Prostitution nachgehen, wird damit verkürzt auf die - nicht laut ausgesprochene - Problematik, sich nach versehentlicher Ejakulation mittels teurer Eier wieder zu einer Erektion zu verhelfen. Die strafrechtliche Ebene bleibt völlig unthematisiert.<sup>516</sup> Verdächtig ist auch, daß der angegebene Verdienst von einer Mark im Vergleich zu dem Einkommen der sich ebenfalls prostituierenden Untermieterin der Familie, Irma, von zehn Mark - auch sie keine vornehme Konkubine - als bewußt untertrieben erscheint. In anderen Situationen prahlt er hingegen mit seinen Verdiensten (vgl. S.21), und behauptet etwas gekünstelt, daß er "uff Masseur" lerne (S.38), was ihn nicht daran hindert, seinem jüngeren Bruder die Milch wegzutrinken (vgl. S.28) und im passenden Moment wieder wehleidig auf seinen geringen Verdienst hinzuweisen:

Glubsch: Na, wo Du doch Dein Jeschäft nachjehst.  
 Fredy: Ick jeh ihm nach. Aber et looft immer davon, det Jeschäft. (S.50)

Auch ansonsten strotzt die *Figur* von Klischees: Er ist Langschläfer (S.34), zeigt "hübsche Beine" in "merkwürdig hellen Strümpfen" (S.19), selbiger Irma entwendet, und trägt Magazine bei sich, die "nackichte Mädels und nakichte Kerle" zeigen (S.20). Ungeniert bedient er sich auch Irmas Schminkzeug, um es in einem Wutanfall zu zertrümmern (S.49f). Er stiehlt ihr auch

---

nicht weitgehend genug kritisiert: "Bedauerlich ist, daß der Fähnrichsvater [in **Verratene Jungen**], Repräsentant der Inversion, als so wenig überzeugender Mensch dargestellt ist. [...] Das gleiche gilt von dem Hospitanten in 'Revolte', der sich mit schlaffen Lyrik-Reden nicht vorteilhaft unterscheidet von den geradezu großartig gezeichneten Fürsorgezöglingen" (MdWhK, S.244f).

<sup>515</sup> Duschinsky, Richard: Stempelbrüder. Eine Tragödie unter Arbeitslosen. Berlin: Fischer 1929.

<sup>516</sup> Obgleich Fredy von Seiten des jüdischen Mitbewohners Stern eine Denunzierung droht, allerdings lediglich den Inzest mit seiner Schwester betreffend (S.40).

Schlüpfer und Schuhe, wobei er sie als "miese Ziege" (S.20) bezeichnet. Ihre Antwort ist der Auszug.

Die *verbale* Gestaltung ist zwar unmißverständlich, was Ausdrücke anbelangt wie "ufn Strich jehn" (S.50) oder "Nutte" (S.79) und "Pupenjunge" (S.90); klar wird dieser Zusammenhang allerdings erst im Verlauf, zunächst nur angedeutet durch die geschminkten Lippen. Auch vermeidet die Gestaltung eindeutige sexuelle Ausdrücke.<sup>517</sup> Dadurch, daß nur "darüber" geredet wird, ist keine *Visualisierung* von Erotik gestaltet.

Im weiteren Verlauf der Handlung setzt sich Fredy von seinem Milieu ab. Die *Perspektive* für ihn heißt, sich recht oder schlecht mit seinem zweifelhaften Erwerb durchzuschlagen:

Pauli: [...] Er redete blos immer von Massagesalong.

[...] Verschiedene, nämlich, wo ihn jesehn ham ... Se sagen, det a nu Frauenkleider trächt ... Eener will ihn sojar jesprochen haben. Der erzählte, det eene Nutte uff ihn zutrat - in die Lutherstraße soll et jewesen sind, janz draußen im Westen - und sachte zu dem, ob er nich mal Appetit hätte uf ne Frau mit 'nem ... Und die Nutte war eben Fredy. (S.78f)

Das Stück bietet eine Figur, die nicht unbedingt als Außenseiter fungiert, männliche Prostitution erscheint hier nur als *ein* - wenn auch wenig tragischer - Auswuchs der Arbeitslosigkeit.

Duschinsky vermeidet Negativzeichnungen der Freier wie Lampel;<sup>518</sup> auch von moralischer Entrüstung ist nichts zu verspüren. Zum Verständnis der realen Situation bzw. des strafrechtlichen Hintergrundes trägt das Werk allerdings nichts bei. Auch bleibt die Zeichnung der Figur klischeehaft.

In dem Programmheft der erfolgreichen<sup>519</sup> Uraufführungsproduktion (1.10.1929 Renaissance-Bühnen Berlin, Regie: Gustav Hartung) wird auch nur die allgemeine Arbeitslosenproblematik geschildert.<sup>520</sup>

Kerr bemängelt eine Aneinanderreihung und Thematisierung um der Mode willen:

"Nicht genug. [...] Der andere Sohn mit Lippenstift ein Transvestit in der Friedrichstraße. [...] er packt [...] nicht die Gegenwart, sondern eine Mode der Gegenwart am Zipfel."<sup>521</sup>

Ähnliches deutet Kästners Kritik an: Der Autor habe "alle Auswirkungen der Arbeitslosigkeit auf einmal" vorführen wollen, so auch den "Strichjungen", und sei daran gescheitert - das Ergebnis: "ein Museum des Elends".<sup>522</sup> Rechtsorientierte Kritiker wie Adolf Paul in dem Jahrbuch der Bühnen Köln 1929/30 nutzen die homosexuelle Thematik wiederum, um eine

<sup>517</sup> Vgl. die entsprechenden Auslassungen ("..."), S.51, 79.

<sup>518</sup> Auch Ebermayer und Burggraf, vgl. Kapitel 4.1.6, 4.1.7.

<sup>519</sup> Vgl. Kästner: *Gemsichte Gefühle*. Band 2, S.213.

<sup>520</sup> Vgl. [Programmzettel der der Aufführung von Duschinskys "Stempelbrüder" am 7.10.1929].

<sup>521</sup> Kerr, Alfred: Duschinsky: *Stempelbrüder*. Renaissance-Theater. In *Berliner Tageblatt*. 58.Jg., Nr.465, 2.10.1929, Abendausgabe.

<sup>522</sup> Kästner: *Gemsichte Gefühle*. Band 2, S.213. Auch der Rezensent der "Weltbühne" empfindet das Stück als Häufung von "Unwahrscheinlichkeiten" (*Die Weltbühne*. 25.Jg. (1929) II, S.602).



Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Inhalt zu umgehen und das Stück schlichtweg als ein "Von Rohheiten und Perversitäten strotzendes Tendenzstück" abzutun.<sup>523</sup>

Der Forderung Kerrs, ein eigenes Stück zum Thema Homosexualität zu schreiben, ist Wolf Ulrich Hasse mit **Die Hoffnung des Wolfgang Binder** nachgekommen (Uraufführung 4.5.1932, Theater am Schiffbauerdamm Berlin).<sup>524</sup> Das Stück beinhaltet das Verhältnis zweier Schüler, das aufgedeckt wird. Einer der beiden wird von der Lehrerkonferenz der Schule verwiesen. Sie kämpfen jedoch nicht dagegen, sondern ergeben sich in ihr Schicksal, woraus sich die eigentliche "Tragödie" entwickelt. In den Worten Kurt Hillers:

"Wolfgang Binder, ein Jünglinge Liebender, erschießt sich, weil zwei Jünglinge dem Befehl der Schule, der Familie, der Gesellschaft, einander preiszugeben, seicht-weibisch folgen, statt zu kämpfen; vielleicht auch, weil er selber, verdrängerhaft, sich diesem Kampfe entzogen und ihn anderen zugeschoben hatte."<sup>525</sup>

Dieses resignative Konstatieren einer nicht erfolgenden Auflehnung gibt symptomatisch den Pessimismus im Zeichen des erstarkenden Nationalsozialismus wieder, eine derartige Tendenz findet sich auch in anderen gesellschaftskritischen Werken zu Ende der Republik.<sup>526</sup> Dennoch ist das Stück als Warnung vor Passivität aufzufassen; Kurt Hiller schreibt in seiner Rezension:

"Diese Tragödie [...] muß als einer der seltenen dramatischen Versuche gelten, dem Problem der Homoerotik auf geistige Art beizukommen. Auf geistige, nicht auf sentimentale Art; auch nicht auf bloß intellektuell-sozialkritische."<sup>527</sup>

#### 4.2.7 DIE SPIESSER SOLLEN STAUNEN: *Dreieck des Glücks* (Ebermayer)

Eine merkwürdige Stellung nimmt Erich Ebermayers als Tragikomödie betiteltes Werk **Dreieck des Glücks** (1929)<sup>528</sup> ein, das sich wie eine dramatische Nachempfindung von Zweigs **Verwirrung der Gefühle** liest.<sup>529</sup> Zwischen dem alternden Jura-Professor Pantenius, seiner wesentlich jüngeren Frau Ellen und seinem Studenten Rolf Hentig, der bei ihnen wohnt, herrscht ein Beziehungsgeflecht von gegenseitiger Anziehung. Das mehr als rein pädagogische

<sup>523</sup> Städtische Bühnen Köln. Jahrbuch 1929/30, S.76.

<sup>524</sup> B-Besetzung: Peter Elsholtz (Wolfgang), Jobst Karde (Peter Wolff), vgl. Programmzettel der Aufführung.

<sup>525</sup> MdWhK, S.398.

<sup>526</sup> Vgl. Hermand/Trommler, S.168f.

<sup>527</sup> MdWhK, S.397. Umgekehrt verreißt "Die Neue Literatur" (Nachfolgezeitschrift der "schönen Literatur") das Stück, gerade weil es leitartiklerisch ist und wegen der homosexuellen Thematik (Vgl. Die Neue Literatur. 33.Jg. (1932), S.286f).

<sup>528</sup> Ebermayer, Erich: Dreieck des Glücks. Tragikomödie in drei Akten. Berlin: Oesterheld & Co. 1929.

<sup>529</sup> Zweig, Stefan: Verwirrung der Gefühle. In ders.: Verwirrung der Gefühle und andere Erzählungen. Frankfurt/M.: Fischer 1979. Bei Zweig handelt es sich um die vergleichsweise tragischere Konstellation zwischen dem Anglistikprofessor, seiner Frau und dem Ich-Erzähler, wobei es zwischen den beiden Männern in emotional aufgeladener Weise "nur" zu einer geistigen Verbindung kommt.

Interesse des Professors bemerkt Rolf jedoch nicht sofort. Erst dessen "Geständnis", ausgelöst durch einen Erpressungsversuch, öffnet ihm die Augen; er nimmt es zunächst schockiert entgegen. Zumal durch Zuspruch der Ehefrau-Geliebten wächst in ihm jedoch Einsicht und Widerstand gegen die Diffamierungen, die seitens der Kollegen gegen den Professor vorgebracht werden.

Somit ist vom Plot her die Möglichkeit gegeben, die *gesellschaftlichen* Bedingungen für das Leben eines Homosexuellen zentral zu gestalten, die Chance ist teilweise jedoch vertan: Das "Unglück" nimmt seinen Lauf damit, daß Pantenius von dem Stricher Eugène erpresst wird,<sup>530</sup> der behauptet, daß sie etwas miteinander gehabt hätten und nun Geld verlangt. Völlig unklar bleibt, was tatsächlich vorgefallen ist; des Professors Version lautet wie folgt:

Pantenius: [...] Daß Sie mich damals in Berlin angesprochen haben, früh um drei, elend, frierend, halbverhungert, armselige Kreatur, daß ich Ihnen dann in meinem Hotel in einem andern Flügel, nach hinten raus, [...] ein Zimmer hab geben lassen und früh so'n paar Mark in die Hand gedrückt, weil Sie mir eben leid taten in in Ihrer gräßlichen Verschlamptheit, - na, glauben Sie dann, daß mir *ein* Mensch auf der Welt daraus einen Vorwurf machen könnte - he? (S.44)

Dennoch ist Pantenius bereit, Eugène ein großzügiges Darlehen einzuräumen; allerdings hat dieser pikanterweise, um ein größeres Druckmittel in der Hand zu haben, zuvor mit des Professors größtem Feind Tee getrunken, diverse erfundene Anekdoten zum Besten gegeben und deren Richtigkeit durch Unterschrift bestätigt. Auch hier ist die Homosexualität das gefundene Fressen, um den Gegner, dem man aus den eigentlichen Gründen - dem Karriereid - nicht schaden kann, das Wasser abzugraben. Die Folgen bleiben nicht aus: "Die Hunde hetzen" (S.51); der Kreis schließt sich immer enger. Auch Rolf wendet sich von ihm ab, nun des Professors Zutraulichkeit als homoerotisches Begehren begreifend:

Rolf: [...] Es ekelt mich vor Dir!!  
 [...] Und Du, - Du hast mir zuweilen mit der Hand übers Haar gestrichen, - mit dieser gleichen Hand! [...] Du hast mich geküßt, - es ist unnatürlich, daß Männer sich küssen, ich mag es nicht leiden, aber Du könntest mein Vater sein; - und ich glaubte doch bisher, daß Du mich liebtest, rein, groß [...] Und jetzt so, - so - besudelt! (S.59)

Der Professor verteidigt sich - die Berliner Vorfälle als Fiktionen darstellend, seine Liebe zu Rolf jedoch eingestehend:

Pantenius: [...] wenn Du wissen willst, warum das in Berlin angeblich geschah, - warum es *hätte* geschehn können, damals und vielleicht öfter noch, hier und dort, wenn ich plötzlich verschwand aus diesem Nest: - ich habe keinen Grund, etwas zu beschönigen: *Deinetwegen* geschah das, Rolf! *Deinetwegen* gibt es Stunden, in denen ich irr bin und wild vor Sehnsucht nach Dir. Ich schäme mich nicht, es zu bekennen, ich alter Mann vor Dir jungem Kerl. Denn im Liebenden ist der Gott und niemals im Geliebten. - *Deinetwegen* nahm ich mir vielleicht diesen Eugène oder wie er sonst heißen mag. Um Dich zu schonen, zu retten, wie Du es nennen würdest in Deiner pathetischen Bürgersprache. Denn ich liebte Dich bis heute, junger Mensch, ganz, unteilbar, Deine Seele, Deinen Leib ... Das verstehst Du nicht, - Du blinder

---

<sup>530</sup> Der Handlungsstrang der Erpressung wird bei Zweig als Rückerzählung kurz berichtet (Zweig: Verwirrung, S.177).

Eiferer der Moral. Aber eine gibt's, die das versteht. Geh bei der in die Lehre. [...] Sie wird es Dir erklären. (S.60f)

Die Notwendigkeit, mit Prostituierten Umgang zu pflegen, um der Versuchung zu entgehen, die angehimmelten Studenten in den Sumpf niederer Sexualität zu ziehen, ist eine von Zweig übernommene Erklärung.<sup>531</sup> Rolf gegenüber bezeichnet es der Professor zudem als seine "Pflicht" (S.55), Menschen wie Eugène zu kennen, zumindestens wahrzunehmen. Ähnlich vage ist seine Verteidigung gegenüber seinem Kollegen Valentin, in der er in aller Ironie gleichsam die Tatsachen offenläßt und dennoch verteidigt:

Pantenius: [...] *Wenn* ich das getan habe, was Sie und der gesund denkende Teil der Studentenschaft mir vorwerfen, - ich sage: *wenn*, - dann habe ich gefehlt gegen das, was sich im Augenblick Gesellschaft nennt. Und werde es büßen, wie Ihr das nennt. (S.71)

Es folgt eine spielerische Reflexion, in der nichts genau ausgesprochen wird, neben einer exklusiven Sichtweise jedoch eine utopische Hoffnung auf eine Änderung der Gesellschaft anklingt:

Valentin: Ein Leben des Leidens also.

Pantenius: Wie andere auch.

Valentin: Und der Verstellung.

Pantenius: Vielleicht.

Valentin: Und Hilfe - ?

Pantenius: Nur in uns selbst. Den Einzelnen. Einmaligen. Dessen Tage begrenzt, dessen Leben verrinnt. Unwiederbringlich.

Valentin: Allein in diesem Kampf, - sehr unterlegen.

Pantenius: Heute noch.

Valentin: Immer.

Pantenius: Wir werden sehen. (S.72)

Und wirklich geschieht eine Erlösung aus dem vereinzelt Kampf. Rolf und Ellen haben einen Teil der anscheinend eher "ungesund denkenden Studentenschaft" aufgeboten, um eine Massenkundgebung zu veranstalten, verglichen mit den Widerstandsmöglichkeiten, den die anderen Dramen aufzeigen, singulär - allerdings wiederum von Dritten initiiert. Rolf betont nun, daß ein "großer Teil der akademischen Jugend" unverbrüchlich zu dem "reinen und freien Menschentum" des "Meisters" stehe, "was auch vorgefallen ist, was auch geschehen möge" (S.74). Der Professor in seiner Danksagung an die Solidaritätsbekundung appelliert an die "heilige" Achtung "vor dem Tun des anderen" (S.76). Dementsprechend ist auch Ellens Antwort auf Pantenius' Frage, ob sie sein Verhalten billigen könne, "der Mensch ist frei - jeder" (S.77).

Demgegenüber erscheinen die Angriffe als Karikatur. Von der "Wiedergesundung" des "Vaterlandes" ist dort die Rede, die nur durch "saubere und untadelige Lebensführung jedes Einzelnen" zu bewerkstelligen sei (S.64). Als Maßnahme seitens der Universität wird eine Rücknahme der Kandidatur zum Rektor und ein freiwilliger zweijähriger Studienurlaub "nahegelegt" (S.68f).<sup>532</sup>

<sup>531</sup> Vgl. Zweig: Verwirrung, S.176-178.

<sup>532</sup> Auf die Problematik wird bereits zu Beginn hingewiesen: In der Büchersammlung des Juristen befindet sich auch eine Broschüre "Gegenentwurf zu dem Entwurf über ge-

Einzigartig an Ebermayers Lösung ist neben dem öffentlich bekundeten Widerstand die *Perspektive*: Pantenius nimmt zwar den Bildungsurlaub, allerdings als Mittel zur Selbstverwirklichung; der Widerruf Eugènes liegt nämlich inzwischen in seiner Schreibtischschublade, aber wofür abstreiten und sich um das Happy End - den Urlaub zu dritt - bringen. Die Verwirklichung der Utopie eines Lebens zu dritt ist allerdings auch hier nur im gelobten Land "jenseits der Alpen" möglich:<sup>533</sup>

Pantenius: [...] Aber das sag ich vorläufig nur Euch. Sonst verscherzen wir uns noch den Studienurlaub: Die Kläffer sollen weiter kläffen. Jenseits der Alpen hören *wir* drei nichts mehr davon! (S.78f)

Damit wird der Ausgangspunkt dieses *Beziehungsgeflechts*, jetzt in den Motivationen aufgeklärt, wiederhergestellt. Rolf und Ellen haben ein Verhältnis miteinander, von dem Ellen annimmt, daß ihr Mann es toleriert (vgl. S.17); daneben verbindet den Professor und Rolf eine enge Freundschaft. Theoretisch werden diese Beziehungen als gleichwertig propagiert. Zu Beginn plaudern die Beteiligten über diese merkwürdige *menage à trois* im lockeren Konversationston:

Pantenius: [...] Von mir wird wenig zu sehen sein.  
 Rolf: Das täte mir aber sehr leid ...  
 Pantenius (lachend): Hast Du gehört, Ellen? ... Leid täte es ihm. Ein Kavalier. [...] Nun sagen Sie aber auch meiner Frau ein Kompliment. Sehen Sie nicht, daß sie darauf wartet ... (S.14f)

Das sozusagen Unmoralische dieser Konstellation<sup>534</sup> wird von den drei Beteiligten als bewußte Schockierung der Bürgerlichkeit propagiert:

Pantenius: [...] -- Drei Menschen unter einem Dach! Das ist doch heut schon was furchtbar Außerordentliches, das steht ja schon fast als Sensation im Blättchen, heut, - in unserer aufgeklärten, herrlich sachlichen Zeit!  
 Ellen: Es wird geschafft. Getrost, Herr Professor, die Spießler sollen staunen: über das Dreieck des Glücks - (S.21)

Ähnlicher Humor, gepaart mit Sentimentalität, verbreitet sich, als Rolf und Ellen - ohnehin eine androgyne Erscheinung<sup>535</sup> - sich für ein Kostümfest beide als Pagen des Professors verkleiden:

(Pantenius breitet weit die Arme und nimmt Ellen in den einen, Rolf in den andern; im Augenblick der Berührung bricht das Lachen ab, es wird still. Pause.)  
 Pantenius (in einem Übermaß der Empfindung): Ihr - Beiden. - Wie - soll - ich - Euch - danken ... (Er preßt sie an sich): Was - seid Ihr meinem Leben - ! Was wär ich ohne Euch, Ihr - Jungen! (S.36f)

---

schlechtliche und mit dem Geschlechtsleben in Zusammenhang stehende Handlungen", die Rolf "unanständig" findet (S.24).

<sup>533</sup> Bei Zweig hingegen wird die Unmöglichkeit, zueinanderzufinden postuliert. Nach der Aussprache trennen sich die beiden für immer.

<sup>534</sup> Das Motto dieser Vereinigung wird in etwa in den Worten des Conçierge ausgedrückt: "Es gibt zum Glück Dinge zwischen Himmel und Erde, von denen Eure Schulweisheit sich nichts träumen läßt" (S.5).

<sup>535</sup> "das Aussehen eines jungen englischen Lords", S.3; "Figur wie'n Hotelpage", S.4. Auch die Frau des Professors in Zweigs Novelle trägt derartige Züge, dort ist die Androgynität der ausgesprochene Grund, daß sie ihren Mann, obwohl sie eine Frau ist, zunächst fasziniert (Zweig: Verwirrung, S.133, 176).

Das Gemeinschaftsgefühl zwischen dem Professor und Rolf offenbart sich auf einer Gebirgstour; beide empfinden diese Naturerfahrung als "Wunder".<sup>536</sup> Ohne Rolf ist für den Professor die Welt "grau" (S.12), ergriffen ist umgekehrt auch dieser:

Rolf: [...] [es] war mir, als müsse ich hinsinken vor dem Menschen, dem ich das verdanke ... Ich warf mich dem Meister an die Brust. Er zog mich an sich heran [...] umklammerte meinen Hals, meine Hüften, flüsterte Worte, sinnlose, die ich nicht verstand, daß er mich brauche, daß ich ihn nicht allein lassen dürfe - so verlassen gegenüber dem Unendlichen ...  
[...] heut Abend [...] ergriff [er] meine Hand und sagte: "Wir müssen Geduld haben miteinander." Ich konnte nicht reden. Alles war verschlossen in mir, soviel wollte ich ihm sagen, ihm versprechen. Nur seine Hand konnte ich fassen und halten. (S.18f)

Hinsichtlich der *Charakterisierung* sind Professor und Student ein Gegensatzpaar - Einsamkeit und Geistigkeit contra Schönheit und Unkompliziertheit:

"Pantenus, schöner, edler Gelehrtenkopf Anfang sechzig; ein von Einsamkeit, Leid und Erkenntnis gezeichnetes, großes Gesicht. Gesund und nicht ohne Humor. [...] Im Schweigen sagt er mehr als durch Worte. Rolf von Hentig, junger blonder, gerader Mensch von achtzehn oder neunzehn Jahren, einfach im Wesen, unproblematisch, jungenhaft [...]." (S.10)

Pantenus wird als Außenseiter eingeführt. Anlässlich der Gebirgswanderung mit seinem Idol bestätigt sich für ihn endgültig, daß eine "Welt" zwischen ihm und seinen Mitmenschen liegt (S.10). Zudem wird er überhöht, als "der Weise", "der Meister" bezeichnet (S.17), gleichsam als "wunderbar und seltsam" (S.18).<sup>537</sup> Gewissermaßen leidet er an seiner Schwärmerei, zumal er sich als krank empfindet gegenüber der geliebten gesunden Jugend. Er bringt eine Rechtfertigung, die die Reinheit betont, vor - wobei die Anspielung auf die "himmlische Liebe" ihrerseits dem Kreis der Wissenden verständlich sein dürfte:<sup>538</sup>

Pantenus: Was hat das miteinander zu tun -? Frau - und Freund? ... Da liegt eine Welt dazwischen. Liebe ... Welches ist die himmlische, welches die irdische? Darf es nicht Herzen geben, groß und weit und rein genug, um beides zu umfassen: [...] Ich will zu Euch gehen ins Lichte, Ihr glücklichen Kinder! Will mich wärmen an Eurer heiteren Nähe. Denn die Wissenden frieren. (S.22)

Diese Schwäche der Figur äußert sich auch darin, daß er den um ihn wütenden Skandalen mit Lethargie und Passivität entgegensieht.

Als Gegentyp gezeichnet ist der Erpresser Eugène, der bezeichnenderweise feminine Züge aufweist:

"junger Herr ungewissen Alters. Gutgeschnittenes, pfiffig-glattes Gesicht. Stark geschminkt. Gekünstelt vornehme Aussprache, wiegende Bewegung in den Hüften, häufig Spiel mit den schmalen weißen Händen; das Haar ist voll und leicht gewellt. Er trägt einen Straßenanzug nach der letzten Mode, lange buntseidene Strümpfe." (S.26)

<sup>536</sup> Hierdurch wird auch eine Verbindung von Homosexualität und Naturnähe assoziativ hergestellt. Vgl. auch Pantenus' Argumentation gegenüber Valentin, er liebe "Die Natur, die freie, ungebeugte" (S.70).

<sup>537</sup> Vgl. die ganz ähnlichen Einschätzungen in Zweig: Verwirrung, bes. S.120f.

<sup>538</sup> Zur Bedeutung der "himmlischen Liebe" vgl. Kapitel 2.2.

In dieser Figur erscheinen gängige Stereotypen karikiert, so etwa die Italiensehnsucht, die der Professor jedoch auch aufweist (vgl. S.78):

Eugène: [Italien] ist das Land meiner Sehnsucht.

Pantenus: Was Sie nicht sagen - ? Das Land Ihrer Sehnsucht! ... Wo haben Sie denn das aufgeschnappt, Herr Eugène?

Euène: Mein Freund spricht so. Mein Freund Marc Antoine lebt im Frühjahr in Neapel. Er pflegt im Winter diesen Ausdruck zu gebrauchen. (S.28)

In dieses Bild paßt auch sein Traum, einen Friseursalon aufmachen zu wollen (S.43) sowie die ständig betonte Mutterbindung, wobei hier der Rühreffekt mit der armen, kranken Mutter als Zweck zur Erpressung dient. Zusätzlich erscheint die Figur karikiert durch das schlechte Gewissen, das sie in Zitaten aus kitschigen Filmen zur Schau trägt.

Die *visuelle* Ebene ist denkbar dezent: Pantenus' Zuneigung äußert sich darin, daß er Rolf die Haare "rauft" (S.13) bzw. ihn an sich "zieht" (S.77).

Auch die *verbale* Gestaltung zeigt größtenteils Anspielungen: Pantenus deutet Rolf an: "Von Dir, - ja, - da begeh' ich allerdings Unmögliches" (S.24); erst in der Aussprache gesteht er, ihn "geliebt" zu haben (S.60).<sup>539</sup> Als Signal ist die Erwähnung Platens zu verstehen, der "auch über die Alpen gejagt" worden sei (S.78).<sup>540</sup> Deutlicher schon ist das Gespräch zwischen Eugène und Pantenus, in dem der Stricher darauf hinweist, daß die "Herren" schließlich verlangen könnten, daß er gebadet sei (S.27), respektive von der "Kundschaft" die Rede ist (S.57).

Das Einzigartige von Ebermayers Stück besteht in dem Widerstand, der - zumal durch eine Massenprotestaktion unterstützt - gegen Maßnahmen geleistet wird, die über eine der Homosexualität bezichtigte Persönlichkeit öffentlichen Lebens verhängt werden. Zudem ist das Happy-End singulär. Als - wenn auch in fernen Landen - verwirklichte Utopie wird hier eine Dreierkonstellation geboten, die zumindest eine dezente erotische Färbung trägt. Diese progressiven Komponenten gehen allerdings auf Kosten der Deutlichkeit und sind nur mit Zuhilfenahme publikumsgemäßer Stereotypen möglich. Der Tatbestand einer sexuellen Handlung bleibt im Ungewissen, die Beziehung zu dem angehimmelten Mann ist bereinigt. Sexualität soll ausdrücklich gar nicht stattfinden, wohingegen eine solche in der Mann-Frau-Beziehung eingeschlossen ist. Auch hier bietet Ebermayer wieder das Klischee eines positiven, reinen Verhältnisses im Kontrast zur schmutzigen Prostitution.

<sup>539</sup> Vgl. auch: "Wenn wir beide, Ellen und ich, aber feierlich erklären, daß wir Dich lieb haben" (S.77).

<sup>540</sup> Dieses Herantasten an die Aufklärung des "Geheimnisses" entspricht ebenfalls der Komposition von **Verwirrung der Gefühle**.

Die Uraufführung am 5.12.1930 im Stadttheater Halberstadt wird mit herzlichem Beifall aufgenommen.<sup>541</sup> Hart ins Gericht mit dem Stück geht allerdings Fritz Mack in einer Rezension in den "Leipziger Neuesten Nachrichten", vor allem die Lauheiten der eigentlichen - homoerotischen - Motivation bemängelnd, hierbei eine bewußte Abmilderung gegenüber einer von ihm angenommenen Frühfassung<sup>542</sup> suggerierend. Die "Schuld" hieran gibt er der Gesellschaft, die für eine offenere Thematisierung noch nicht reif sei:

"Im ersten Entwurf [...] war diese 'Tragikomödie' offenbar als ein die herrschende Geschlechts- und Ehemoral revolutionierendes Tendenzstück gedacht. Ein Mann sollte gezeigt werden, der in gleicher Liebe der Frau und dem Freund verbunden ist. Die Einsicht, daß die gegenwärtige Gesellschaft für solche Anarchismen noch nicht reif ist, die Erkenntnis vielleicht auch, daß dieser Vorstoß ins Sexualethische dichterisch nicht zu bewältigen war, mögen die Ausführung dieses Entwurfs verhindert haben. So entstand ein kaum lebensfähiger Zwitter, Auflehnung gegen Überkommenes und Zugeständnissen an eben diese Gegebenheiten. [...] der Autor möchte uns glauben machen, daß die gegenseitigen Beziehungen der Menschen in diesem 'Dreieck des Glücks' rein geistiger Natur seien. [...] Dazu kommen die auf die ursprüngliche Richtung des Stückes weisenden verschiedenen szenischen Rudimente - vor allem die in der gegenwärtigen Fassung psychologisch unmögliche Szene des Professors mit dem Straßenjungen Eugène und die (in der jetzigen Gestalt des Stückes ebenfalls unverständliche) Motivierung seines Tuns dem Freund Rolf gegenüber."<sup>543</sup>

Auch in einer anderen Rezension in dem selben Blatt anlässlich der Leipziger Aufführung im Februar 1931 werden Mängel aufgezeigt. Zunächst stellt der Rezensent in Frage, ob überhaupt ein "Problem" bestünde, das der Gestaltung bedürfe, woraufhin kritisiert wird, daß durch den Begriff "Dreieck" Erwartungen geweckt und dann nicht bestätigt würden.<sup>544</sup> Auch der "Berliner Börsen-Courier" gibt sich skeptisch aufgrund der Verwischungen des "reichlich unklar gelassenen Verhältnis[ses]", die der Autor mit einer "etwas biedermeierlichen Feder" vorgenommen habe:

"Der Versuch mißglückte, da der Autor nicht entschieden genug Farbe bekennt, da er das Stück in eins der unwahrscheinlichsten Happy-ends ausklingen läßt, die jemals Tragisches in Süßigkeit aufgelöst haben[.]"<sup>545</sup>

Die "neue Literatur" hingegen bescheinigt "geschickte" Handlungsführung, nennt die Dinge beim Namen, hinterfragt allerdings, ob dem "Glückszustand" wirklich "nur Gefahren von außen" drohen.<sup>546</sup>

<sup>541</sup> Mack, Fritz: Erich Ebermayer: "Dreieck des Glücks". Uraufführung am Stadttheater Halberstadt. In Leipziger Neueste Nachrichten, Nr.341, 7.12.1930, S.2.

<sup>542</sup> Eine solche konnte bislang nicht ermittelt werden, vgl. Thot: Das literarische Werk Erich Ebermeyers.

<sup>543</sup> Fritz Mack, Leipziger Neueste Nachrichten, 7.12.1930, S.2.

<sup>544</sup> Beyer, Paul: Erich Ebermayer: "Dreieck des Glücks". Erstaufführung im Alten Theater. In Leipziger Neueste Nachrichten. Nr.60, 1.3.1931, S.3. Hierdurch erscheint auch ihm die Eugène-Episode "unwahrscheinlich".

<sup>545</sup> R.: Uraufführung in Halberstadt, Berliner Börsen Courier, Jg.63, Nr.579 (Morgenausgabe). 12.12.1930, S.7f.

<sup>546</sup> Die Neue Literatur. 32.Jg. (1931), S.104. Der Erpresser wird als "homosexuell" tituiert.

Die Problematik in einer Dreierkonstellation behandelt auch **Eros mit dem Januskopf** von Kurt Siemers-Hildebrand (Uraufführung 4.10.1930 in Görlitz). Der Schriftsteller Thomas Elimar kehrt von einer langjährigen Forschungsreise zurück - in Begleitung eines Freundes, von dem er sich nicht mehr trennen mag. Die Ehefrau begreift recht bald die Motivation dieser Freundschaft und versucht - vergeblich - den Mann wieder zu einem rein auf sie gerichtetem Begehren zu bekehren. Auch der Freund allerdings bringt nicht die entsprechende Zuneigung zu seinem Reisegefährten auf, der Versuch einer Gemeinschaft zu dritt, die der Dichter anstrebt, mißlingt.<sup>547</sup>

#### 4.2.8 ZUSAMMENFASSUNG

Die zumeist in Folge der Zeitstückwelle entstandenen Dramen, die Homosexualität in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Bedingungen behandeln, messen der Thematik zuweilen einen großen Raum zu,<sup>548</sup> in **Oskar Wilde** steht das Thema sogar zentral. In den Dramen Lampels, Ebermayers und Jahnns zeigen die Leitfiguren homosexuelle Züge. Manche dieser Stücke zeigen Tendenzen von Bekenntnis- bzw. Diskutierdramen, zuweilen herrscht ein dezidierter Realitäts- und Aufklärungsanspruch, am ausgeprägtesten bei Lampel, der als Mitarbeiter des WhK dessen Anliegen auf die Bühne bringt.

Die Themen, die solcherart die *gesellschaftliche* Situation erhellen, beinhalten ausgewogen sowohl prominente historische Fallbeispiele als auch Abbildungen der Gegenwart. Häufig wird der Konflikt mit dem Strafrecht gestaltet (**Oskar Wilde, Opernball, Verbrecher, Pennäler**), der überwiegend in Verurteilungen endet; wobei neben Prozessen aufgrund § 175 bzw. gleichartiger Rechtsbestimmungen anderer Länder Beleidigungsprozesse und Meinelidverfahren aufgezeigt werden - zuweilen unter Zuhilfenahme gefälschter Beweismittel.<sup>549</sup> Problematisiert erscheinen die Schwierigkeit solidarischen Eintretens, da ein solches mit der Gefahr verbunden ist, selbst verfolgt zu werden, sowie die mit dem Verfahren verbundene Pathologisierung, die lebenslange Ächtung der einmal Verdächtigten und die konstante Gefahr von Beschattungen. Ein dominierender Faktor ist die Erpressung (**Hetzjagd, Opernball, Oskar Wilde, Verbrecher, Dreieck**). Weitere Themenschwerpunkte bilden Berufsverbote bzw.

<sup>547</sup> Vgl. Die schöne Literatur. 31.Jg. (1930), S.570f. Der Rezensent bemerkt, daß das "heikle Thema" mit "erfreulicher Delikatesse" behandelt sei. Der Mann wird von dem Rezensenten bedauert "wie ein Kranker"; "tiefer" berühre die Problematik der Frau. Das "Berliner Tageblatt" hingegen vermerkt, hier sei "ein wichtiges Thema" mit "viel Takt", aber wenig künstlerischem Können behandelt. (Kunz, Ludwig: Kurt Siemers-Hildebrand: "Eros mit dem Januskopf". In Berliner Tageblatt. 59.Jg., Nr.477, 9.10.1930. Abendausgabe, S.3). Die Lösung hört sich in dieser Rezension allerdings weniger resignativ an. Der Text konnte bislang nicht ermittelt werden.

<sup>548</sup> Ausnahmen: **Der Kinderfreund, Hetzjagd, Revolte.**

<sup>549</sup> **Kamarilla, Pennäler.**



sexuelle Denunziation am Arbeitsplatz,<sup>550</sup> Konflikte zumeist Jugendlicher im familiären Umfeld<sup>551</sup> sowie die Hetze seitens der Presse.<sup>552</sup> Diese Formen der Diskriminierung gehen oftmals mit verbalen Diffamierungen einher.<sup>553</sup> Leitmotive sind auch Prostitution sowie Nothomosexualität in Gefängnissen, die jedoch kaum auf die sozialen Bedingungen reflektiert erscheinen.<sup>554</sup> Vor allem Sternheim, Bruckner und Lampel spiegeln präzise die zeitgenössischen Probleme wider. In diesem Kontext evident ist auch die Häufigkeit von Bekenntnisszenen, wobei in den Dramen Jahnns und Bruckners die Schwierigkeit der Artikulation von Homosexualität behandelt ist. Sternheim, Bruckner und Lampel zeigen in diesem Zusammenhang zudem als Alternative ein unverantwortliches, unsoziales Leben auf, um die Gefahren des Paragraphen zu umgehen. Häufig fungiert Homosexualität als vorgeschobener Grund, um den Angegriffenen aufgrund nicht verfolgbarer Unbequemlichkeiten ausschalten zu können.<sup>555</sup> Auffällig ist die Häufigkeit fälschlicher Verdächtigungen: Die unterstellten homosexuellen Betätigungen treffen nicht zu.<sup>556</sup> Allerdings ist dies in dem Kontext zu bewerten, daß die meisten Zeitstücke sich nicht gegen den Kern der angegriffenen Rechtssprechungen richten, sondern gegen Indizienurteile bzw. mit einer Nichtverantwortlichkeit der Verurteilten argumentieren.<sup>557</sup>

Repräsentanten der unterdrückenden Gesellschaft sind häufig Väter, die Angst um die Verderbnis ihrer Sprößlinge haben, und Kollegen, die den unliebsamen Konkurrenten ausschalten wollen. Bei Jahn und Sternheim werden Vertreter der Justiz als Personifikationen der Unterdrückung herausgestellt. In fast allen dieser Texte steht der Betroffene jedoch nicht isoliert; Unterstützung findet er häufig in der eigenen Familie respektive bei Freunden, die häufig - besonders bei Jahn und Ebermayer - in Stellvertreterfunktion Widerstand ausüben.

Abgesehen von den Stücken Kischs, Duschinskys und eingeschränkt Bettauer/Licheys verbinden alle Texte mit der Dokumentation gesellschaftlicher Verhältnisse eine Kritik an denselben, wobei die Jahnns, Sternheims, Arx' und in Grenzen Ebermeyers und Duysens das Recht des Individuums auf ein freies Leben betonen, Bruckner und Lampel stark mit realpolitischen Argumentationen - angelehnt an das Vorgehen der zeitgenössischen Homosexuellenbewegung - agieren. Die Kritik macht sich vor allem am Strafrecht fest, das im Gegensatz zu dem liberaleren anderer Länder steht (**Kamarilla**), Möglichkeiten zur egoistischen

---

<sup>550</sup> **Der geniale Mensch, Pennäler, Dreieck**, angedeutet in **Der Kinderfreund**.

<sup>551</sup> **Der Arzt, Pennäler**.

<sup>552</sup> **Der geniale Mensch, Kamarilla, Pennäler**. Das umgekehrte Vorgehen, ein Vertuschen des Sachverhaltes durch die Presse, ist in **Oskar Wilde** gestaltet.

<sup>553</sup> Vor allem in **Der Arzt, Oskar Wilde** und **Pennäler**.

<sup>554</sup> Prostitution: **Pennäler, Oskar Wilde, Dreieck**; Gefängnismilieu: **Revolte, Amnestie**. Und wenn, dann enthält das Stück bezüglich Homosexualität keine gesellschaftskritischen Tendenzen - Beispiel: **Stempelbrüder**.

<sup>555</sup> **Der geniale Mensch, Opernball, Kamarilla, Oskar Wilde, Pennäler, Revolte, Dreieck**.

<sup>556</sup> **Der geniale Mensch, Der Kinderfreund, Pennäler**, undeutlich in **Revolte**, offen in **Dreieck**.

<sup>557</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

Ausnutzung bietet (**Der Arzt**), die Homosexuellen überhaupt erst zu Außenseitern macht (**Der Arzt, Opernball, Verbrecher**), Schuld an Erpressungen ist (**Opernball, Verbrecher**) und die Betroffenen zermürbt (**Pennäler, Verbrecher**) - wobei Lampel hier eine eher kontraproduktive Ausnahme macht: Nach seiner Auffassung existiert das Gesetz wegen widerlicher Abarten Homosexueller, die ihre Sexualität zur Schau tragen. Lampel und Bruckner konzentrieren sich auf die Auswirkungen des Paragraphen auf verschiedene Bereiche. Den globaleren Hintergründen geht lediglich Jahnn auf den Grund, demzufolge Unterdrückung von (Homo-)sexualität im Kontext einer allgemeinen Naturentfremdung der Zivilisationsgesellschaft anzusiedeln ist.

Die gegen die Diskriminierung aufgebrauchten Argumente betonen die soziale Ungerechtigkeit (**Opernball, Oskar Wilde, Verbrecher**), die Gleichberechtigung (**Der Arzt, Verbrecher, Dreieck**) oder auch, daß es sich nicht um sonderbare Einzelfälle handele (**Opernball, Pennäler**). Selten werden wirkliche Alternativvorschläge vorgebracht: Jahnn propagiert als Anforderung an die Erziehung, die Gleichberechtigung aller Formen der Liebe zu vermitteln, die Forderungen nach Gleichberechtigung in **Dreieck** bleiben allgemein, bei Lampel erschöpft sich der Alternativvorschlag darin, mehr Homoeroten als Lehrer anzustellen.

Der Widerstand äußert sich häufig in Verteidigungsreden der Betroffenen,<sup>558</sup> die in der konkreten Aktion jedoch zumeist passiv und handlungsunfähig bleiben; die offensivste Selbstverteidigung zeigt Dr.Fritz in **Pennäler**. So geht, wenn überhaupt, konkreter Widerstand von dritten aus,<sup>559</sup> wobei Jahnn's Lösung der Ermordung des Gegners die radikalste und Ebermayers Massenprotestkundgebung die sensationellste Form ist.<sup>560</sup> Insgesamt scheint eine Gegenwehr fast unmöglich, ein Umstand, der bei Lampel und Sternheim auch kritisch reflektiert erscheint. Als einziger Ausweg erscheint zuweilen die Fluchtmöglichkeit, die jedoch nicht wahrgenommen wird.<sup>561</sup> Die Konzentration auf den Widerstand durch Nicht-Betroffene kann allerdings auch auf den Appellcharakter der Stücke zurückzuführen sein.

Zur Verteidigung angeführte *Definitionen* halten sich in Grenzen: Programmatisch wird eine solche lediglich in **Kamarilla** in der Referierung der Thesen Hirschfelds geboten, etwas bemüht in **Oskar Wilde** in Form einer Erklärung durch die Übersättigungstheorie. In vielen Texten klingt die Natürlichkeit von Homosexualität an;<sup>562</sup> zuweilen wird die Betonung der Reinheit zuhulfe genommen.<sup>563</sup> In **Oskar Wilde** wird eine intentionelle Erklärung geboten, in **Verbrecher** und **Kamarilla** eine existentielle; Jahnn deutet beides an.

<sup>558</sup> **Der geniale Mensch, Opernball, Oskar Wilde, Verbrecher, Pennäler**, konjunktivisch in **Dreieck**.

<sup>559</sup> **Der geniale Mesch, Der Arzt, Dreieck**.

<sup>560</sup> Wobei der expressionistische Hintergrund und generelle symbolische Charakter der Dichtung Jahnn's zu berücksichtigen ist.

<sup>561</sup> Ausnahme: **Dreieck** - allerdings in einem Moment, in dem dies nicht mehr nötig wäre.

<sup>562</sup> **Opernball, Der Arzt, Kamarilla, Verbrecher**, als Andeutung in **Dreieck**.

<sup>563</sup> **Kamarilla, Pennäler, Dreieck**, angedeutet in **Oskar Wilde**.

Die *Perspektiven* beinhalten größtenteils zur Verstärkung der Anklage und des Mitleidseffekts, mit dem die meisten Zeitstücke arbeiten,<sup>564</sup> den Niedergang der Betroffenen: Verhaftungen, Selbstmorde und Todesfälle zumeist aufgrund der Diskriminierung herrschen vor. Offen bleibt die Perspektive lediglich in jenen Stücken, in denen das Thema periphär abgehandelt erscheint (**Revolte**, **Der Kinderfreund**) bzw. eine Überwindung homosexueller Empfindungen propagiert wird wie bei Duysen. Alternativen bieten hier Jahnn in Form der symbolischen Vernichtung der Unterdrückung - die Betroffenen sind allerdings auch hier zuvor gestorben - und Ebermayer in dem Bild eines Happy Ends zu dritt, das dem homoerotischen Faktor allerdings keine sexuelle Auslebung zuspricht. In dieser Gesellschaft überleben im allgemeinen die negativen Figuren, die sich eine solche Lösung durch ein unsoziales Arrangieren mit dem herrschenden System ermöglichen.<sup>565</sup>

Dementsprechend sind auch die negativen *Charaktere*, die einige dieser Stücke beinhalten, mit diversen Klischees gestaltet. Generell skrupellos erscheinen die Figuren zuweilen ungehemmt und flüchtig in ihrem Sexualverhalten,<sup>566</sup> zeigen destruktive Tendenzen und sind selbst verbrecherisch.<sup>567</sup> In Gefahr lassen sie den Freund bzw. Partner im Stich. Demgegenüber sind die unter Verfolgung leidenden Figuren zumeist positiv gekennzeichnet<sup>568</sup> und zeigen häufig Züge des typischen Homoeroten: Als allgemeine Außenseiter gezeichnet sind sie überwiegend zurückhaltend, vom pädagogischen Eros durchdrungen, elitär, mit einer Affinität zum Künstlerischen ausgestattet, schwermütig, einsam oder todessehnsüchtig, die Diskriminierung passiv erdulend. Generelle Stereotypen, auch in diesem Dramenkreis zuweilen auffällig, sind - unabhängig von der Auffassung der Figuren - Frauenfeindlichkeit, Arroganz und der Hang zum Alkohol. Abgesehen von den historischen Figuren liegt die Präferenz auf einer größtenteils durchschnittlichen sozialen Stellung.

Die privaten Konflikte in *Beziehungen* spielen der Tendenz der Stücke entsprechend eine eher untergeordnete Rolle. Der häufigen Kontrastierung der Figuren entsprechend ergibt sich ein ähnliches Bild bezüglich der Beziehungen: Häufig sind die ausgelebten als negativ begriffen, die ausdrücklich in ihrer sexuellen Komponente nicht verwirklichten als positiv,<sup>569</sup> was zuweilen einhergeht mit einer dezidierten Betonung der Reinheit bzw. Abwertung sexueller

---

<sup>564</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

<sup>565</sup> Douglas in **Oskar Wilde**, Ottfried in **Die Verbrecher**, der Rittmeister in **Pennäler**; ohne Wertung Ferdys in **Stempelbrüder**.

<sup>566</sup> Rittmeister in **Pennäler**, angedeutet Ottfried in **Verbrecher**. Umgekehrt allerdings die monogamen Besitzansprüche Alfreds in **Oskar Wilde**.

<sup>567</sup> Ottfrieds dunkle Geschäfte (**Verbrecher**), Eugènes Erpressertätigkeit (**Dreieck**, vgl. auch Lert in **Opernball**). In diesem Zusammenhang zu berücksichtigen sind auch die Diebstähle Ferdys in **Stempelbrüder**.

<sup>568</sup> Ausnahmen: Redl (**Die Hetzjagd**), Eulenburg und Moltke (**Kamarilla**), eingeschränkt Lert (**Opernball**).

<sup>569</sup> **Die Verbrecher**, **Revolte**, **Pennäler**, **Dreieck**, eingeschränkt **Oskar Wilde**.

Handlungen.<sup>570</sup> Ausnahmen im zwanglosen Umgang mit Promiskuität und dem freien Ausleben von Sexualität bieten lediglich Jahn und Sternheim. Die negativ begriffenen sexuellen Verhältnisse sind denn auch häufig von Zwanghaftigkeit, Verführung und Ausnutzung gekennzeichnet. Umgekehrt begegnen in den positiver gezeichneten Verbindungen zuweilen mystifizierende Stereotypen. Eine vorherrschende Form von Beziehungen ist in Texten dieser Art nicht auszumachen. Die Bandbreite reicht von einigen gegenseitigen Freundschaften über unglückliche Verliebtheiten bis zu den zwanghaften Abhängigkeitsverhältnissen.

Der untergeordneten Bedeutung erotischer Beziehungen entsprechend und im Interesse einer Vermittlung der kritischen Tendenz wird auf Provokationen durch eine *Visualisierung* von Körperlichkeit verzichtet, die über Streicheln, Umarmungen, über die Haare des anderen streichen und ähnliches nicht hinausgeht. Die Ausnahme, ein "Klatschen" auf das Hinterteil in **Pennäler**, ist ein ausdrückliches Negativbeispiel. In **Oskar Wilde** ist im Zusammenhang mit einem - unerotisch intendierten - Kuß zweier Männer das Tabu eines Auslebens von Körperlichkeit reflektiert.

Von hervorstechender Deutlichkeit ist hingegen die *verbale* Ebene. In keiner anderen Textgruppe werden in dem Ausmaß Begrifflichkeiten<sup>571</sup> verwendet; dies dürfte in Zusammenhang mit dem argumentativen Anliegen der Stücke stehen. Zusätzliche Deutlichkeit wird über Liebeserklärungen und eindeutige Vergleiche bzw. pikante Anspielungen erreicht. Selten wird mit der Taktik von Andeutungen hantiert.<sup>572</sup> Auffallend ist auch die häufige Verwendung von Ausdrücken aus dem vulgären Sprachgebrauch.<sup>573</sup>

---

<sup>570</sup> **Der geniale Mensch, Pennäler, Dreieck.**

<sup>571</sup> Zumeist "Homosexualität", "Homosexueller", "Homo" (**Die Hetzjagd, Opernball, Kamarilla, Pennäler, Amnestie, Verbrecher**), daneben auch "Päderastie", "§ 175", "Abnormität im konträren Gegensatz zu anderen Menschen", "Normwidrige Männerfreundschaft", "Kynäde", "Pervertierter".

<sup>572</sup> **Der Kinderfreund**, auch die erst schrittweise Klärung in **Der geniale Mensch** und **Dreieck**.

<sup>573</sup> "Schwanz" (**Pennäler**), "Pupe" (**Revolte, Stempelbrüder**), "Nutte" (**Stempelbrüder**), "Strich" (**Revolte, Stempelbrüder**).

### 4.3 TRANSVESTITEN UND KOMÖDIANTEN

Wenn die beste Freundin mit der besten Freundin,  
 Um was einzukaufen, um was einzukaufen,  
 Um sich auszulaufen,  
 Durch die Straßen latschen, um sich auszuquatschen,  
 Spricht die beste Freundin zu der besten Freundin:  
 Meine beste Freundin.  
 O meine beste Freundin, o meine schöne Freundin,  
 O meine treue Freundin, o meine süße Freundin!

Geht die beste Freundin mit der besten Freundin,  
 Spricht die beste Freundin zu der besten Freundin:  
 Meine Beste! Meine beste Freundin!

Ja, mein Mann ist ein Mann!  
 Ja, dein Mann ist ein Mann!  
 Wie mein Mann ist kein Mann!  
 Wie dein Mann ist kein Mann!

Früher gabs den Hausfreund, doch der schwand dahin.  
 Heute statt des Hausfreunds, gibts die Hausfreundin!

Wenn die beste Freundin mit der besten Freundin,  
 Spricht die beste Freundin zu der besten Freundin:  
 Meine Beste! Meine beste Freundin!

(Marcellus Schiffer)<sup>574</sup>

---

<sup>574</sup> Nummer in der Revue **Es liegt was in der Luft** (Musik: Mischa Spoliansky), zitiert nach Kühn, S.156.

Gesellschaftsfähig ist die Verwischung der Geschlechtergrenzen und das Spiel mit erotischen Absonderlichkeiten in der Kabarettkultur der Zeit; Hochkonjunktur hat vor allem die Travestie.<sup>575</sup>

Eine *der* Attraktionen des Berliner Kabarets - sowohl für das heterosexuelle wie für das gleichgeschlechtlich empfindende Publikum - heißt Wilhelm Bendow, der komische Effekte mit "altweiberlich zimperlicher Art (Huch nein!)"<sup>576</sup> erzielt; seine Paradenummer ist die "Tätowierte Dame" aus dem "Staate Urania", erstmals vorgestellt Anfang der zwanziger Jahre in "Die Wilde Bühne" (Leitung: Trude Hesterberg). Bendow erscheint in Gips verpackt mit diversen Gemälden versehen auf der Bühne und erläutert die verschiedenen Körperteile. Sein Kommentar zu den hinteren Gefilden:

"Leider ist es mir nicht gestattet, meinen hinteren Teil darzubieten, da er von der Polizei verboten ist. Auch hier trage ich Gemälde von ungeahnter Schönheit."<sup>577</sup>

In den jeweils auf aktuelle Situationen anspielenden Versionen der Nummer greift Bendow 1921 auch die Zensur von **Anders als die Andern** an:

"Dieser Teil meines Rückens ist anders als die andern - er ist aber leider von der Zensur beschlagnahmt worden."<sup>578</sup>

Harmloser nimmt er in einer Parodie auch den Erfolgsschlager "Ich küsse Ihre Hand, Madame" auf den Arm:

"Ich küsse Ihren Mund, Madame,  
Und Ihre Sympathie.  
Ich küsse Ihren Mund, mein Herr,  
Und glaub', es wäre Madame,  
Ich war mal ganz gesund, mein Herr,  
Eh' dieser Schlager kam."<sup>579</sup>

Die Komik wird hier über irrtümliche Verwechslung erzeugt - ein häufiges Stilmittel im Kabarett der Zeit.<sup>580</sup> Gerade Auftritte in der Garderobe des anderen Geschlechts haben es dem Künstler und seinen Fans angetan, sei es als Parodie auf die Nackttänzerin Celly de Rheidt, sei es als spießige hanseatische Abonnentin des "Thalia-Theaters" oder als Weihnachtsengel, der für

<sup>575</sup> Diese Vorliebe mag auch damit zusammenhängen, daß in Theatern in Gefangenenlagern Frauendarsteller zu Stars avanciert waren, insofern die Fremdheit solcher Darstellungen für den "Normalbürger" jener Zeit genommen ist (vgl. den Bericht Emmerich Laschitz' "Als Frauendarsteller in der Kriegsgefangenschaft" in *Der Querschnitt*. 13.Jg. (1933), S.119f).

<sup>576</sup> Bemann, S.101. Zur Popularität Bendows gerade in homosexuellen Kreisen vgl. auch Theis: *Verdrängung und Travestie*, S.108f.

<sup>577</sup> Bemann, S.101. Wobei der Hinweis auf das Verbot der "hinteren Teile" als Replik auf die strafrechtliche Verfolgung des Analverkehrs zwischen Männern verstanden werden könnte... Eine Abbildung Bendows als "Tätowierte Dame" ebd., S.104.

<sup>578</sup> Die Version von 1921 (in Zusammenarbeit mit Kurt Tucholsky) ist abgedruckt bei Kühn, S.126-129. Entsprechende Anspielung auf die Filmzensur S.127.

<sup>579</sup> Zitiert nach Pacher, Maurus: *Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten*. Frankfurt/M.-Berlin: Ullstein 1987.

<sup>580</sup> So Otto Reutter über die grassierende Geschlechternivellierung: "Sei modern auch in Manier und Kleidung, / da gib't's heut nur wenig Unterscheidung: / Vater, Mutter, Tochter und der Sohn / seh'n sich ziemlich ähnlich heute schon. Drum, willst mit der Tochter du charmeren, / darfst se nicht verwechseln beim poussieren. / 'S ist fatal, wenn ihr bei Tische sitzt, / und wenn du Vatern auf die Beene trittst" (Zitiert nach Pacher, S.155).

eine "sexuelle Zwischenstufe" gehalten wird. Mit einer eigenen Kabarettgründung, dem "Tütü" (1924), hat Bendow allerdings weniger Erfolg.<sup>581</sup> Zu "seinen" Theaterrollen gehören denn auch derartige Figuren: So wird in einer Rezension zufolge entsetzlichen Schwank von Heinz Ullstein mit dem Titel **Der scharfe Löwe**, der am 10.4.1924 im Lustspielhaus Berlin gegeben wird, die Komik dadurch erzielt, daß Bendow sich "in Schwestertracht in ein Damensanatorium" einschleichen darf.<sup>582</sup> "Lieschen" Bendow feiert daneben auch Triumphe in Filmen, in denen er sich als UFA-Tunte par excellence betätigt.<sup>583</sup> Welchen Wert Bendow auf ein extravagantes Auftreten legt, belegt eine Anekdote von Trude Hesterberg:

"Bendow schrie hysterisch [...], ging nach Hause, legte sich ins Bett und ließ sich krankmelden. Kein Mensch konnte ihn mehr zum Auftreten überreden. [...] Als ich ihm aber erklärte, der neue Auftritt für ihn wäre 'eine Wolke', ließ er sich endlich erweichen und hörte wenigstens zu. Marcellus Schiffer hatte das neue Chanson für Bendow 'Das lila Lied' genannt. Ich versprach ihm, es würde 'lila' in allen Farben werden. Schräge lila Bar, lila Smoking [...] und Kreissäge à la Chevalier, natürlich mit lila Band. Dieser Auftritt stellte sogar die 'Tätowierte Dame' in den Schatten. Es war mit das Frechste, was sich Bendow je erlaubt hatte, und er konnte sich schon was erlauben!"<sup>584</sup>

Ein anderer Publikumsliebhaber ist Hubert "Hubschi" von Meyerinck, dessen "feminine Bizarrie" selbst in nicht-homosexuellen Rollen begeistert.<sup>585</sup> Im "Kabarett der Unbegabten" (Musik: Friedrich Hollaender), moderiert von Willi Schäffers alias Friederike Kemper, tritt er 1928 als "junge Nonne" auf,<sup>586</sup> außerdem 1928 in **Bei uns - um die Gedächtniskirche rum** in der Klaus-Mann-Parodie und als "Nutte unter dem Bülowbogen".<sup>587</sup> In der Revue **50 Jahre Flechtheim** sind sie denn vereinigt: Wilhelm Bendow als ältliche Dame, "Hubschi" von Meyerinck als Kokotte; die umgekehrte Travestie betreibt Alexa von Poremsky als Napoleon.<sup>588</sup> Diese Mode scheint zum Beispiel auch in der Revue **Rund um den Mittelpunkt** von Fritz Grünbaum, 1925 eine der Attraktionen der Kulturstadt Wien, durch: In einer Szene wird die Zukunftsvision im Jahre 1950 dargestellt: der Mann wirbt hier in Frauenkleidern um den "weiblichen Junggesellen in Hosen".<sup>589</sup>

Unweigerlich homoerotische Assoziationen bieten sich auch, wenn die Comedian Harmonists zum Besten geben "Am Sonntag will mein Süßer mit mir angeln gehn" - oder Claire

<sup>581</sup> Vgl. Bendow, Wilhelm / Schiffer, Marcellus: Der kleine Bendow ist vom Himmel gefallen. Enthüllungen in Wort und Bild vom unentwickelten Knaben bis zum überreifen Manne. Berlin: Efra o.J., S.36, 52, 103. Vgl. Kühn, S.361. Ähnlich erfolglos (nur für die Dauer eines halben Jahres) scheint auch Bendows Versuch gewesen zu sein, 1930 das "Theater am Kottbusser Damm" für ein eigenes Kabarett zu pachten (vgl. Lange, S.954).

<sup>582</sup> Vgl. Die schöne Literatur. 25.Jg. (1924), S.199f.

<sup>583</sup> Vgl. Theis: Verdrängung und Travestie, S.108f.

<sup>584</sup> Trude Hesterberg in ihrer Autobiographie "Was ich noch sagen wollte", zitiert nach 750 warme Berliner, S.77.

<sup>585</sup> So als Marcel in der Uraufführung von Max Hermann-Neißes **Josef der Sieger** 1919 im Berliner "Kleinen Schauspielhaus" in der Regie Karl-Heinz Martins, vgl. Die neue Schaubühne. 1.Jg. (1919), S.385f.

<sup>586</sup> Vgl. Der Querschnitt. 8.Jg. (1928), S.53. Abbildung von Schaeffers S.54.

<sup>587</sup> Der Querschnitt. 8.Jg. (1928), S.133; vgl. auch Kapitel 4.1.8.

<sup>588</sup> Der Querschnitt. 8.Jg. (1928), Abbildungen nach S.354.

<sup>589</sup> Vgl. Die Bühne. Zeitung für Theater, Literatur, Film, Mode, Kunst, Gesellschaft und Sport. 2.Jg. (1925), Nr.14. Wien: Verlag "Die Stunde", S.24f.

Waldoff "Det Scheenste sind die Beenekens" besingt - und damit die Beine einer Frau meint,<sup>590</sup> ebenso wenn sie - augenscheinlich angeregt durch Eindrücke in der lesbischen Subkultur - über "Hannelore" singt: "süßes, reizendes Geschöpfchen mit dem schönsten Bubiköpfchen, / keiner unterscheiden kann, ob du Weib bist oder Mann."<sup>591</sup>

Jene legendären Beine, die wenig später von "Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt" sein sollten, präsentieren sich 1928 in Marcellus Schiffers Revue **Es liegt was in der Luft** (1928) in lesbischer Aufmachung - Marlene Dietrich mit Monokel:

"In schwarzen Kleidern mit Veilchensträußchen auf den Schultern trugen Marlene Dietrich und Margo Lion in einer Sister-Nummer das Lied von der besten Freundin vor: 'Wenn die beste Freundin mit der besten Freundin' [...]. Dieses androgyne Lied brachte die beiden in den Verdacht, eine lesbische Beziehung unterhalten zu haben."<sup>592</sup>

Nicht alle Spielereien sind allerdings so harmlos - besonders im Kabarett linkspolitischer Richtung. Sexuelle Denunziation in der Gleichsetzung von Monarchie und Homosexualität wird etwa in Walter Mehrings **Coitus im Dreimäderlhaus** (1919) geboten:

"[...]. Heut ist Kaisers Geburtstag  
Wir machen 'ne Extratour  
Nach Amerongen  
Hintenrum  
Alte 175er  
Ich rechne auf Euch!"<sup>593</sup>

Ähnliche Assoziationen ergeben sich, wenn Mehring in **Deutscher Liebesfrühling 1919** die Regierungstruppen und deren Oberbefehlshaber Gustav Noske, die im Januar 1919 den Spartakusaufstand blutig niedergeschlagen haben, folgendermaßen in Verbindung bringt:

"Begeistert brüllt die Wachtparade:  
Ach Noske jib mir'n Frühlingsschmatz"<sup>594</sup>

Eine Mode scheint in der Ansiedlung von Kabarett in einschlägigem Milieu gelegen zu haben. Max Hermann-Neiße berichtet über eine derartige Gründung im August 1928:

"'Die Unmöglichen' eröffnen ihre neue Bleibe und laden dazu mit einer jener kitschig amou-  
rösen Ansichtskarten ein, die man nur noch in den Schaufenstern von kümmerlichen  
Papierläden [...] findet. Ort der Handlung ist diesmal der erste Stock über dem 'Eldorado',  
der Koalition mit derartigen Lokalen scheint man also treu zu bleiben, und sicherlich hat so  
eine Umgebung mit ihrer dürftigen 'Verruchtheit' ihre bestimmte Note."<sup>595</sup>

Ein gänzlicher Freiraum ist allerdings das Kabarett auch nicht: Bereits 1924 setzten wieder politische Kontrollen ein. Grundlage ist eine Notverordnung des Innenministeriums, die alle

<sup>590</sup> Vgl. Bemann, S.142, 190-194.

<sup>591</sup> Zitiert nach Pacher, S.154. Pacher setzt das Lied in einen Zusammenhang mit dem Frauenklub "Pyramide", dem Claire Waldoff zu jener Zeit angehört.

<sup>592</sup> Neifer, Manfred: Marlene Dietrich - Beine, so aufregend lang, daß die Strümpfe nicht hinaufreichen. In Hickethier, Knut (Hrsg.): Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der Zwanziger Jahre. Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1986 (S.233-247), S.243, vgl. auch S.246.

<sup>593</sup> Zitiert nach Kühn, S.22.

<sup>594</sup> Zitiert nach Kühn, S.36.

<sup>595</sup> Hermann-Neiße, Max: Kabarett. Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst. Frankfurt: Zweitausendeins 1988, S.347f.



Veranstaltungen, die "der Schaulust, dem Bedürfnis nach leichter Unterhaltung oder Zerstreuung oder Sinnenreiz dienen" kontrollierbar und damit verbotlich macht - nicht selten wird unter diesem Deckmantel politisch Unliebsames verfolgt.<sup>596</sup> Auch scheint sich die sexuelle Mode bald zu überreizen. Als Friedrich Hollaender und Marcellus Schiffer in den **Hetärengesprächen** 1926 allzu leichtfüßig mit sexuellen Absonderlichkeiten umgehen, kritisiert der "Querschnitt":

"Die Hetären-Gespräche sind so selbstverständlich gut und leicht, daß sie dem auf Erlebnis gestimmten Publikum keinen Widerstand bieten. Sadismus, Lesbiertum und andere Sexualprobleme ziehen, wenn sie ernst genommen werden, wenn irgend jemand daran zugrunde geht. Persifliert man diese Säckelchen, was weiß Gott heute, wo wir schon über den Bisexualismus hinaus sind, wo es guter Ton sein sollte, daß man das reichlich genügend erörterte sexuelle Problem ad acta legt, weil es wichtigere Aufgaben gibt, so macht man sich unbeliebt."<sup>597</sup>

Vergleichsweise wenig offen für einen witzigen Umgang mit Homosexualität ist hingegen der belletristische Bereich: Granands **Erotisches Komödiengärtlein** (1920),<sup>598</sup> das von pikkelnder, erotischer Offenheit geprägt ist, sowie **Der homosexuelle Bandwurm** von Mynona<sup>599</sup> dürften Ausnahmen darstellen.

Im Gegensatz zu einer Thematisierung von Homosexualität ist Travestie und das Spiel mit den Geschlechterrollen ein Leitmotiv im Film der Zeit, das sich auch nach 1933 noch hält.

Komisches Element sind hier neben dem an sich Lacherfolge herausfordernden Bild eines Mannes in Frauenkleidern "peinliche" Situationen, in denen sich ein Mann in einen als Frau verkleideten Mann verliebt<sup>600</sup> - oder wie in dem originellsten Erzeugnis solcher Doppelbödigkeiten, Reinhold Schüzels **Viktor und Viktoria** (1933), worin sich ein Mann in eine als Mann verkleidete Frau verliebt, die wiederum in der Maske der Frau vorgibt, Travestie zu bieten und unbefangen mit einem Travestiekünstler Arm in Arm über die Leinwand spaziert.<sup>601</sup>

Komik bezüglich lesbischer Liebe erzielt beispielsweise Alexander Lernet-Holenia in seiner Komödie **Erotik** aus dem Jahre 1927.<sup>602</sup> Ein als erotischer Austausch mißverständenes Beisammensein zweier Frauen ist hier pikanter Auslöser einer ganzen Reihe von Verwicklungen, die schließlich zum PartnerInnentausch und heterosexuellen Happy End führen. Die Verdächtigten, Blanche und Maresi, werden von Clemens dabei ertappt, wie sie miteinander wild tanzen und sich daraufhin auf einem Diwan "im Spaß" abküssen. Wenn sich auch alles als

<sup>596</sup> Vgl. Kühn, S.253.

<sup>597</sup> Zitiert nach Pacher, S.218.

<sup>598</sup> Vgl. Hohmann, S.283.

<sup>599</sup> D.i. Salomo Friedländer. Vgl. den Artikel von Manfred Herzer in Lexikon homosexuelle Belletristik.

<sup>600</sup> So in **Exzellenz Unterrock** (1920) und **Der Fürst von Pappenheim** (1927) mit Curt Bois, vgl. Theis: Verdrängung und Travestie, S.109f.

<sup>601</sup> Zu ähnlichen Filmen vgl. Theis: Verdrängung und Travestie, S.109-111.

<sup>602</sup> Lernet-Holenia, Alexander: **Erotik. Komödie in drei Akten**. Berlin: Fischer 1927. Uraufführung Frankfurter Schauspielhaus, Dezember 1927.

harmlos herausstellt, hat die Szene eine pikante Note durch die Küsse und gegenseitigen Komplimente über die Schönheit. Die Komik wird durch die Art und Weise erreicht, in der Clemens über seinen Verdacht spricht bzw. eben nicht spricht. Da ist die Rede von der "sogenannten Freundin", da wird die "Normalität" derselben in Frage gestellt, da wird vielsagend auf bewußten Diwan gedeutet und von "indezenten" Situationen geredet, welche aufgrund von Clemens' undeutlicher Umschreibung von Blanchés Mann für heterosexuelle Orgien gehalten werden.

Bernhard Diebold bespöttelt, daß der Autor die Thematik nur anreißt und nicht ausführt, außerdem das verschämte Reden bzw. Nicht-Reden hierüber - in einem fiktiven Dialog mit Lernet-Holenia, der anführt:

"Und dann mein glänzender Einfall am Anfang, bitte! [...] Können Sie das harmlos nennen? Clemens nennt es überhaupt nicht. Man nimmt ein solches Wort nicht in den Mund. Man schwätzt über das Unaussprechliche und schürt im Gatten der Blanche [...] wildeste Jalousie. [...] Aber Lesbos ist heimlich. Und das beste: Lesbos ist nicht mal Lesbos ... Ist das nicht Idee?"<sup>603</sup>

Auch männliche Homosexualität als komische Komponente dringt auf die Sprechbühnen der Zeit, allerdings in wesentlich geringerem Maße als tragischere Behandlungen. Insgesamt zieht sich eine solche Darstellungsform gleichmäßig verteilt durch die Weimarer Republik, konzentriert sich nicht auf eine bestimmte Periode. Bereits 1921 wird eine Komödie mit dem Titel **Johnnys Busenfreund** des Amerikaners Walter D. Ellis im Komödienhaus Berlin aufgeführt, die laut Siegfried Jacobssohn ein Reinfall gewesen ist und von ihm als "allergrößter Schund" verrissen wird; Max Pallenberg in der Hauptrolle sei "fast schwebend" als "platonischer Homosaxone" gewesen. Sein Unmut richtet sich aber eher gegen die Machart des Stückes als gegen die Thematik.<sup>604</sup>

Travestie als Mittel der Komik wenden Else Lasker-Schüler in **Artur Aronymus** (1932) und Bronnen in **Die Exzesse** (1921/22) an. Einen relativ großen Raum nimmt der als Außenseiter gezeichnete komische Homoerot in Musils **Vinzenz** (1923) und Heinrich Manns **Bibi** (1928) ein. Als selbstverständliche Variante mit komischer Note erscheint die Thematik Anfang der dreißiger Jahre in den Schauspielen Hermann Brochs. Eine Verknüpfung von Komik und Gesellschaftskritik bietet **Anonyme Briefe** von Rudolf Leonhard (1928).

<sup>603</sup> Darauf Diebolds Antwort: "Gewiß, es ist 'Idee' bis vor der zweiten Hälfte des ersten Aktes. Dann verrauscht sie im Wirrwarr der normalen Eifersüchtelei der Geschlechter. Es reicht nicht aus. Es ist nicht Pudels Kern. 'Erotik' ist ein kernloses Pudeldrama" (Diebold, Bernhard: Lernet-Holenia: "Erotik". Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus. In Berliner Tageblatt. Jg.56, Nr.611, 27.12.1927. Abendausgabe, S.4).

<sup>604</sup> Vgl. Die Weltbühne. 17.Jg. (1921) II, S.269.

#### 4.3.1 DIE SCHWIEGERMUTTER IN GESCHMACKLOSER SEIDE: Arthur Aronymus (Lasker-Schüler) • Die Exzesse (Bronnen)

Die Erzielung komischer Effekte durch das Mittel der Travestie hat Konjunktur: Die einschlägigen Klassiker Shakespeares, Hauptmanns **Schluck und Jau**<sup>605</sup> und der Kassenmagnet **Charleys Tante** von Brandon Thomas<sup>606</sup> bevölkern die Bühnen der Weimarer Republik. Kommentar Jherings: "Ein Mann in Frauenkleidern wird an sich als komisch empfunden. Es ist der Humor der Vereinsfestlichkeiten, der Kneipen, der Dilettantenbühnen."<sup>607</sup> Auch die **Faust I**-Inszenierung Lothar Mühels 1932 im Staatlichen Schauspielhaus Berlin verwendet das Mittel der Travestie. Aribert Wäscher spielt die Hexe (Kerr kommentiert: "eine Hexe wie den Aribert Wäscher, mit fett schwellenden Protuberanzen, hach-nein, - suchen sollt ihr das");<sup>608</sup> Gründgens als Mephisto wird von Jhering charakterisiert: "Er ist Kabarett­sänger und Charleys Tante, Kavalier und zierige Dame."<sup>609</sup>

Auch Else Lasker-Schülers Schauspiel **Arthur Aronymus und seine Väter** (1932)<sup>610</sup> bedient sich des Mittels der Travestie zur Erzeugung von Komik. In dem Genrebild um die jüdische Gutsbesitzersfamilie Schüler in einem westfälischen Dorf des Jahres 1840 ereignet sich als eine Episode die Verlobung der Tochter Katharina. Deren zukünftige Schwiegermutter, eine gewisse Alwine Vogelsang aus Wuppertal-Elberfeld, ist "zu spielen von einem hageren Mann"; sie "hat einen grauen, kleinen Backenbart, spricht stark Wuppertaler Dialekt" (S.125). Die "olle" Vogelsang ist eine typische Karikatur: "geschmacklos in lila und grüne Seide gekleidet" (S.129). Direkt bei ihrem Auftritt kompromittiert sie ihren Mann:

Frau Vogelsang [...]: Vogelsang wollt nicht aufwachen, und ich konnt doch bei seinem Schnarchen nicht einschlafen - so stört er mir immer die Ruhe seit unserer Hochzeit. (S.129)

Vor allem ist sie gierig daran interessiert, daß ihr Sohn eine gute Partie macht (die Mitgift ist eine Apotheke, die Schülers für das Paar kaufen); Herr Schüler tröstet seine Frau damit, daß die "siebzigjährige Närrin" nicht mehr lange leben werde (S.132f). Die Nervensäge ist nebenbei "listig" und auf ihren Vorteil bedacht, so, wenn sie "ihres Mannes Fuß unterm Tisch" anstößt, um ihn über die Qualität des Schülerschen Porzellans zu befragen. Nachdem der "Kuhhandel" abgeschlossen ist, zeigt sie sich nochmals von ihrer besten Seite:

<sup>605</sup> Vgl. Kapitel 2.4.6.

<sup>606</sup> **Charleys Tante** wird sogar am Staatlichen Schauspielhaus Berlin (Inszenierung Jeßner) seit dem 31.12.1924 in Erfolgsserie aufgeführt.

<sup>607</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.76.

<sup>608</sup> Kerr: Mit Schleuder und Harfe, S.594.

<sup>609</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 3, S.288.

<sup>610</sup> Lasker-Schüler, Else: **Arthur Aronymus und seine Väter** (Aus meines geliebten Vaters Kinderjahren). Schauspiel in fünfzehn Bildern. In dies.: Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 7: Die Wupper und andere Dramen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1986 (S.89-226). Uraufführung 1936 Zürich.

Frau Vogelsang (aufatmend): Bravo, Moritz! (Auf einmal intim) Siehste, Vogelsang, so eine Vaterliebe imponiert mir! (Tränen stehen in den Augen des Herrn Vogelsang. Frau Vogelsang würdig) Beherrsche dich, Vogelsang. (Frau Vogelsang läßt es passant die Worte fallen) Unserem Jungen stand die Welt offen -

[...]

Simeon (eiskalt [...]): Dann rate ich Ihnen, Madame Vogelsang, dieselbe noch nicht hinter ihm zu schließen. (Eine kühle Pause.)

Herr Vogelsang (vorwurfsvoll): Das hat nur deine Liebe, Alwinchen, zu unserem Engelbrecht dir wieder eingebrockt. (S.131)

Die Strafe folgt denn auch prompt:

Frau Vogelsang (verbrennt sich die Zunge an dem heißen Kaffee): Kinder, der Kaffee, der Kaffee, der Kaffee.

(Frau Paderstein tritt ihrer Mutter auf den Fuß.)

Herr Vogelsang: Ein vorzüglicher Mocca.

Frau Vogelsang (hält ihren Leib mit beiden Händen): Ich bin ja so dunkel nicht gewöhnt, Kinderkes! (Sie ächzt und erhebt sich schnell, um an einen bestimmten Ort zu eilen. [...] Frau Schüler eilt ihr etwas angewidert nach [...].) (S.131)

Frau Schüler benimmt sich nach der Hilfestellung "erregt"; Frau Vogelsang - nun "aufatmend mit den Händen auf dem Leibe wie nach überstandener Operation" - hat ihr anscheinend in einer "ernsten Konferenz" unangenehme Dinge mitgeteilt, die jedoch nicht näher ausgeführt werden (S.132).

Des Mittels Travestie bedient sich auch Arnolt Bronnen: In der Uraufführung von **Die Exzesse** (7.6.1925, Die Junge Bühne im Lessing-Theater, Berlin)<sup>611</sup> wird die Partie einer Tiroler Tante, die komisch entrüstet mit Sprüchen wie "Heilige Maria Mutter Gottes" die Szenerie bereichert,<sup>612</sup> mit dem Komiker Eugen Klöpfer besetzt, der durchweg positive Rezensionen erntet.<sup>613</sup> Daneben enthält das Werk eine skandalöse sodomitische Szene zwischen einer Frau und einem Ziegenbock - für die Aufführung jedoch in abgeschwächter Version.<sup>614</sup> In beiden Stücken wird das Element der Travestie angewendet, um die Lächerlichkeit der Figuren zu steigern, das Alter der Betroffenen quasi komisch zu potenzieren.

<sup>611</sup> In fast identischer Besetzung am 2.2.1926 Übernahme der Produktion in das Theater in der Königgrätzer Straße Berlin.

<sup>612</sup> Bronnen: Die Exzesse. In ders.: Werke. Band 1 (S.273-349), S.310-313. Entstehung ca. 1921/22. Erstveröffentlichung Rowohlt Berlin 1923.

<sup>613</sup> "Eine alte Tiroler Tante, hinter deren Brille Eugen Klöpfers Augen funkeln, eine Tante im röchelnden Falsetto - wer könnte da widerstehen?" (Monty Jacobs in Vossische Zeitung, Berlin, 8.6.1925, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.641) - "Klöpfer, reizend und diskret als Tante in Tirol" (Herbert Jhering in Berliner Börsen Courier, 8.6.1925, zitiert nach ebd., S.643) - "Besondere Nummer" (Das Blaue Heft. 6.Jg. (1924/25), S.534).

<sup>614</sup> S.321f. "Diese ach wie volle und tolle junge Dame giert - nach einem Ziegenbock. Unter dem macht sie's nicht. Im Buche macht sie's. Auf der Bühne war Herr Bronnen und sein Manager doch noch nicht revolutionär genug. Ganz konventionell und feig haben sie sich den herkömmlichen Sitten des Theaters angepaßt und den Ziegenbock verhindert, die wartende, o wie geile Dame, zu bespringen" (Franz Franklin, Die Welt am Abend, 9.6.1925. Zitiert nach Bronnen: Werke. Band 1. Kommentar, S.385).

#### 4.3.2 EIN ZIEGENBOCK MACHT WEIBCHEN *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer (Musil)*

Robert Musils Posse **Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer** (1923)<sup>615</sup> ist eine der ersten Komödien in Absage an den Expressionismus<sup>616</sup> mit satirischer Zustandsschilderung zwischenmenschlicher Armut, Schieberei, Käuflichkeit, Lüge und der Entwertung des romantischen Liebesbegriffs. Leitmotiv ist das Konstrukt einer verkehrten Welt, die gerade in ihrer Absurdität die Verhältnisse der Wirklichkeit entlarvt.<sup>617</sup> Eine Dame mit dem Kunstnamen Alpha versammelt um sich eine Schar von Verehrern, die miteinander in dieser Verflechtung merkwürdige Arrangements getroffen haben. In dieses Konglomerat zwischenmenschlicher Nicht-Beziehungen bricht Alphas Jugendfreund Vinzenz, ein Hochstapler, ein.<sup>618</sup> Die beiden tun sich zeitweise zusammen, bis das Verhältnis an ihrer Ähnlichkeit scheitert. Vinzenz verläßt sie, um sich im Dienst anderer durchzuschlagen; Alpha löst beide Arrangements - sowohl das mit Vinzenz als auch das mit ihren Verehrern - auf, um sich mit einem reichen Baron zu verheiraten, freilich erst nach Scheidung von ihrem ersten Mann Dr. Apulejus-Halm.

Dem düpierten Ehemann macht dies allerdings nicht viel aus: Die Ehe hat nur auf dem Papier bestanden, denn die Begierde des Gatten richtet sich - auf Männer. Wie die anderen Figuren im Umfeld Alphas ist auch Halm als Karikatur, als eine Personifikation jener verkehrten Welt angelegt, und Musil spart hier nicht mit Klischees. Als Gatte wäre er dem gängigen Werteschema nach zwar der intime Nächste, in dem Stück ist er jedoch gerade das Gegenteil, worauf z.B. auch eine spöttische Bemerkung eines der "bedeutenden Männer" anspielt, als Halm auf Alphas Namenstag als Gast erscheint:

Politiker (zu Halm): Nun wenigstens Sie haben doch bestimmt keinen Schlüssel?! [...] Er gehört nämlich nicht in unsern Kreis, er ist der Gatte, ho, ho ... (S.422)

*Verbal* wird die Homosexualität eingangs angedeutet durch eine spöttische Bemerkung Vinzenz' gegenüber Halm:

Vinzenz: Jetzt klang es schon fast so zärtlich, als ob Sie zu mir Putzi gesagt hätten. Sie wissen ja, daß sich Liebende in der Umarmung auch Schimpfworte zuflüstern; es hat einen eigenen Reiz. (S.418f)

Halm sagt von sich selbst, daß er sich "aus den Männern" viel "macht" (S.420). In diese Richtung weist auch eine spöttische Bemerkung Alphas: "Er ist nicht normal und neidisch wie ein Frauenzimmer" (S.425) oder die Frage des Musikers "Er ist doch Frauen gegenüber ein

<sup>615</sup> Musil, Robert: *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*. Posse in drei Akten. In ders.: *Gesammelte Werke*. Band 2 (S.409-452). Erstveröffentlichung Ernst Rowohlt Berlin 1924.

<sup>616</sup> "Dies Stück [...] bedeutet eine Parodierung nicht nur des Expressionismus; sondern des Zeitalters, wo er Mode zu werden schien." (Alfred Kerr, Berliner Tageblatt 5.12.1923, zitiert nach Rühle: *Theater für die Republik*, S.493).

<sup>617</sup> Kerr hierzu: "Der Untertitel könnte sein: 'Verkehrte Welt'." (Zitiert nach Rühle: *Theater für die Republik*, S.494), vgl. auch Schneider, Günther: *Untersuchungen zum dramatischen Werk Robert Musils*. (=Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik. Band 18). Bern: Herbert Lang - Frankfurt/M.: Peter Lang 1973, S.190f..

<sup>618</sup> Eine ähnliche Gestalt wie Anselm in Musils **Die Schwärmer** (vgl. Kapitel 3.3.1).

Cherubim?" (S.444) - wobei auffallend ist, daß die Deutlichkeit häufig über Vergleiche mit Frauen zustande kommt. Auf die Vorstellung von Homosexualität als Krankheit anspielend könnte eine Äußerung Vinzenz' verstanden werden während er "ungeniert" Halm "betrachtet": "Aber ich bin heillos gesund" (S.450).

Gerade die *Charakterisierung* Halms bietet ein Arsenal stereotyper Züge: Er ist "Kunstschriftsteller", wohl eine Karikatur des "gelehrten" Homosexuellen der Literaturtradition,<sup>619</sup> der sich selbstgefällig nur im eigenen wohlhabenden Kreis dreht.<sup>620</sup> Halm ist eine weiche Figur, von seiner Frau als weiblich bezeichnet (S.425), häufig "liebenswert" (S.418). Lächerlich wirkt sein "vornehmer Ton", seine "preziöse" Art (S.418),<sup>621</sup> er reagiert abwechselnd "äußerst aufgeregt", woraufhin er "verlegen zusammenknickt" (S.425). Vinzenz versucht er zunächst, zu benutzen (und zu bezahlen), um eine Handhabe zur Scheidung zu bekommen. Motiv hierfür sind seine Abneigung gegen Frauen und eben die Homosexualität; das "Geständnis" gegenüber Vinzenz nimmt sich wie eine Persiflage aus:

Halm: Ich muß es Ihnen sagen, ich werde es Ihnen sagen [...]: ich halte es nicht mehr aus, es in mich hineinzufressen, ich bin so unglücklich ...! (Er ist ein schwächlicher Mann und weint. Trocknet sein Ziegenbärtchen.) Ich mache mir wenig aus Alpha, wie Sie wissen. Ich mache mir überhaupt nicht viel aus Frauen; sie bestehen aus zu viel Fett und zuviel Ansprüchen. Aber Alpha hätte darin großartig zu mir gepaßt, die sich aus Männern nichts macht und das große weibische Getu mit der Liebe nicht leiden mag. (S.419)

Ausgleich bietet gerade das "wunderbar Knabenhafte" Alphas (S.419). Diese Ehe ist eine Zweckgemeinschaft, zumal Alpha als Kunstgeschöpf ihres Mannes erscheint:<sup>622</sup> Der Name ist von ihm kreiert, die verführerischen Worte, mit denen sie die Männer ausnimmt, von ihm komponiert - und zwar aus seiner Wesensverwandtschaft mit dem Weiblichen:

Halm: [...] Ich liefere echt weiblichen Reiz des Geistes und die unbestimmten Gedanken, welche soviel umfassender sind als die der Männer. Ich habe [...] alle aparten Einfälle künstlerischer Kleidung und Gewohnheiten geliefert. (S.420)

Diese geistige Befruchtung einer Frau durch einen Homosexuellen ist als ein satirisches Merkmal der verkehrten Welt deutbar.<sup>623</sup>

<sup>619</sup> Allerdings - und das relativiert die Einschätzung einer bewußten auf diese Tradition gerichteten Karikatur - sind die Verehrer auch teilweise Intellektuelle und Künstler: Der Gelehrte, der Musiker, der Reformier. Man kann wohl Schneider beipflichten, der in Apulejus-Halms Homosexualität "Satire auf die femininen Schöngeister des Kulturbetriebes" interpretiert (Schneider, Günther, S.181). Zusätzlich dient es augenscheinlich dazu, Alpha in ein lächerliches Licht zu rücken. Originalton Musil: "Überhaupt ist Schöngeist niederen Niveaus eine dankbare Figur. Ist maskulin mit tyrannischen Neigungen gegen Frauen, die ihr gefallen, hält sich Männer, die irgendeinen Einschlag ins Homosexuelle haben" (Zitiert nach Schneider, Günther, S.257).

<sup>620</sup> "Ich kaufte, wofür ich kritisch einzutreten vermochte, und also vermochte ich kritisch einzutreten für das, was ich gekauft hatte. Mein Wohlstand hat sich im Einklang mit meinen Überzeugungen entwickelt" (S.419f).

<sup>621</sup> Vgl. etwa "Wenn die Schläferin der Geruch der Schlaflosigkeit nicht stört" (S.418).

<sup>622</sup> Alpha wird von der zeitgenössischen Kritik wiederholt als parodistische Variante von Wedekinds Lulu interpretiert (vgl. Rühle: Theater für die Republik, S.493-498).

<sup>623</sup> Vgl. auch die Deutung von Helmut Arntzen: "Dr. Apulejus-Halm, ihr Mann, befruchtet Alpha - ein Eunuch und in der verkehrten Welt als Perverser normal." (Arntzen, Helmut:

Jedoch sind hieraus auch Konflikte erwachsen, nämlich des - im übrigen vollkommen beziehungslosen - Gatten Eifersucht auf seine eigene Frau, die zusätzlich dadurch gesteigert wird, daß Alpha gerade von ihrer androgynen Ausstrahlung profitiert:

Halm: [...] Ich also liefere allen Geist, alle Phantasie, [...] und diese Idioten, glauben Sie, daß einer mich entzückend findet? [...] nur die Aufmachung wirkt; wie in der Welt so in der Liebe! Verstehen Sie jetzt, was ich an der Seite dieses Weibes leide?! [...] Alpha hat es bloß von mir, zwischert es hinaus, und die Aufmachung mit einem Busen, breiterem Gesäß und so weiter sichert ihr die Aufnahme. Dabei - und das ist das Ärgste! - reizt sie noch durch das Maskuline, das hinter ihrer jungenhaften Weiblichkeit steckt, aber ich bin doch immerhin noch um einiges maskuliner als sie und muß das echte Verdienst hinter seiner Verwässerung und Verfettung zurücktreten sehn! (S.420)

Zudem wird in einem Auftritt Halms auf das Bild des Homosexuellen als Analerotiker angespielt: Er tritt "mit dem Gesäß voraus" auf (S.421). Auch hat Halm eine Affinität zur Travestie: Die Verehrer bringen als Geschenke einige Kleidungsstücke mit, auf die sich Halm stürzt, um sich damit zu bekleiden:

Der junge Mann: Ich habe mir erlaubt, dieses hinterindische Gewebe ... (Er breitet einen Schal aus.)

Halm (hingerissen): Oh, wie entzückend! Man fühlt sich sogleich wie eine der zwölfhundert Frauen des Königs von Birma. (Er legt frauenhaft den Schal um sich.)

Musiker (eifersüchtig): Ich habe diesen entzückenden Lendenschurz mitgebracht, den mir eine Schülerin von den Osterinseln geschenkt hat.

Halm: Oh! oh! Wie Sie Alpha verwöhnen! (Er legt sich vor dem Spiegel begeistert auch den Schurz um.)

[...]

Gelehrter (eine Kappe hervorziehend): Diese Goldhaube ist eine Nachahmung der Kappe, welche Königin Anna von England im Jahre 1312, als-

Halm (reißt sie ihm förmlich aus der Hand): Oh, wie wunderbar! Wie man erscheint - - - (Er hat sie aufgesetzt. Zu allen.) Wie wunderbar sind Sie!

([...] Halm [macht] hingerissen vor dem Spiegel Weibchen [...]) (S.424)

Apulejus-Halm, zunächst von den Verehrern gemieden, wird nun angesichts der Bedrohung durch Vinzenz von diesen in seinem Nutzwert erkannt, sie haben ihn davon überzeugt, die Ehe aufrechtzuerhalten, und versuchen auch Alpha, dazu zu bewegen:

Alpha [...]: Das wagt Ihr mir zu bieten? Halm, diesen Ziegenbock, den ich aus meinem Schlafzimmer gejagt habe, kaum daß ich vom Schreck genesen war, als man meine unerfahrene Jugend an ihn verkuppelte?!

Musiker: Ja, ja, ja; das schätzen wir doch gerade an ihm.

[...]

Gelehrter: Er hat sich als wirklich treuer Freund erwiesen [...].

Musiker: Und dann hat er uns auch von sich einiges anvertraut, das ganz famos ist. Er ist, hihi, nein, Alpha, er ist, haha, Ihnen doch gar nicht lästig oder uns ein unangenehmer Gedanke. [...]

Politiker: Er hat uns versichert, aus der Wiederaufnahme des Ehebandes in keiner Hinsicht auch nur die geringsten Ansprüche abzuleiten. Wir werden kommen und

gehen können wie jetzt, ohne daß er sich um diese geistigen Beziehungen kümmert. (S.444f)

Allerdings scheitert Apulejus-Halm mit der Hoffnung auf solch eine *Perspektive*. Alpha gibt ihm, der um Aufrechterhaltung der Pro-forma-Ehe<sup>624</sup> mit einem Blumenstrauß bettelt, die Abfuhr "Ich will mit solchen unpassenden Geschichten nichts mehr zu tun haben" (S.451).

In der Forschung wird immer wieder die Frage nach dem Modell für Apulejus-Halm in dieser "Schlüsselkomödie" aufgeworfen. Mehrheitlich wird Dr. Johannes Allesch-Allfest dahinter vermutet,<sup>625</sup> zumal vor dem Hintergrund eines Dementi Alleschs auf die Homosexualitätsdenunziation unter der Maske der Posse.<sup>626</sup>

Als verstärkendes Element der Karikierung tritt eine "Freundin" auf,<sup>627</sup> die Alpha gegenüber körperlich deutlich bis zur Unterwürfigkeit zugetan ist, was diese wegen deren "unangenehmen" Atems abstößt.<sup>628</sup> Im übrigen ist sie als nymphoman, hysterisch und sensationsgierig gezeichnet.<sup>629</sup> Allerdings ist dies die einzige Beziehung, abgesehen von dem nicht in Erscheinung tretenden zukünftigen Gatten, die Alpha fortzuführen gedenkt.<sup>630</sup>

<sup>624</sup> Dies deutet gleichsam auf Alibieen Homosexueller zur Festigung der sozialen Position.

<sup>625</sup> Vgl. Corino, Karl: Alpha - Modell Nr. 2. Bemerkungen zum biographischen Hintergrund von Robert Musils Posse "Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer". In Robert Musil - Theater, Bildung, Kritik. Internationales Robert-Musil-Sommerseminar 1984 im Musil-Haus, Klagenfurt 27. August bis 1. September. Hrsg. von Josef Strutz und Johann Strutz. (=Musil Studien. Hrsg. von Karl Dinklage und Karl Corino in Verbindung mit der Vereinigung Robert-Musil-Archiv Klagenfurt. Band 13). München: Wilhelm Fink 1985 (S.95-109), S.105. Allesch war der Gatte von Ea von Allesch, eines der Vorbilder für Alpha; die Scheidung wurde damit begründet, daß "die fleischliche Vereinigung von Mann und Frau" niemals stattgefunden habe, vgl. Corino, S.105.

<sup>626</sup> "Es ist nicht ohne Reiz, daß gerade Allesch [...] eine falsche Spur zu legen suchte. Er behauptete nämlich, das Milieu der Posse stamme aus Robert Musils eigenem Elternhaus [...]. Das Ablenkungsmanöver hatte auch etwas von einem kleinen Racheakt, denn allzu freundlich war es nicht, wie Musil Apulejus-Allesch zeichnete, als präziösen, homosexuell tingierten Kunstschriftsteller, und wie er die Affäre zwischen Allesch und Emma Rudolf, die 1916 ja immerhin zu einer Kriegstraung und zu einer farcenhafte Ehe geführt hatte, ausschlachtete." (Corino, S.95).

<sup>627</sup> Vgl. S.426f, 432f, 445-448. Zu den Modellen für diese Figur vgl. Albertsen, Elisabeth: Ea oder die Freundin bedeutender Männer. Porträt einer Kaffehaus-Muse. In Musil-Forum. Hrsg. von Internationale Robert-Musil-Gesellschaft. 5.Jg. (1979). Saarbrücken: Selbstverlag 1979 (1.Halbjahresheft: S.21-37, 2.Halbjahresheft: S.135-153), S.135.

<sup>628</sup> Karikiert wird hier nicht nur lesbische Sexualität, sondern auch die "Menschenliebe"-Phrase des Expressionismus, hier Synonym für Bisexualität (vgl. etwa S.427, 447), vgl. Schneider, Günther, S.181: "bei der männertollen lesbischen 'Freundin' Satire auf das expressionistische Pathos allumfassender (alle umfassender) 'Menschenliebe'".

<sup>629</sup> Ihre Kunstausübung als Violinvirtuosin ist letztlich nur Ersatz für "einen wirklichen Mann" (S.427), wodurch im übertragenen Sinne auch ihre lesbische Faszination für Alpha als Ersatzhandlung gedeutet werden kann.

<sup>630</sup> Sie händigt der Freundin als einziger einen Schlüssel zu ihrem Appartement aus, vgl. S.448. Alpha stellt im übrigen heterofixierte Moral in Frage: "Ihre plumpen Köpfe glauben, zur Liebe muß ein Mann gehören" (S.446).



Insofern die heterosexuellen Verehrer ebenso karikiert erscheinen wie Apulejus-Halm, ist zwar keine hervorstechende Abwertung der homosexuellen Figur zu konstatieren; allerdings fallen die Klischeehäufungen auf. Komik scheint für Musil nur erzielbar über die Reproduzierung von Stereotypen: Der Homosexuelle als perfekter Ausdruck einer verkehrten Welt.

Im Gegensatz zum Sorgenkind **Die Schwärmer** ist die Posse publikumswirksamer: Die Uraufführung findet durch die "Truppe" im Lustspielhaus in Berlin am 4.12.1923 unter dem Titel **Vinzenz oder die Freundin bedeutender Männer** statt. Unter der Regie von Berthold Viertel spielt Aribert Wäscher den Apulejus-Halm. Weitere Aufführungen folgen 1924 in Teplitz-Schönau und Wien.

Beim Berliner Publikum hat das Stück Erfolg, die Kritik allerdings reagiert reserviert, wirft Musil Plagiate - besonders bei Wedekind - vor. Die Rezensenten äußern sich nur andeutungsweise über die Homosexualität Apulejus' - beispielsweise Kerr: "'Wie kommen Sie gerade auf den?', ließe sich [Alpha] fragen" oder "Heiraten, die keine Ehen sind".<sup>631</sup> Jhering schreibt über Aribert Wäscher: "Hier hatte er eine gezierte Rolle, den süßlichen Ehemann Alphas".<sup>632</sup> Vergleichbar ist auch die Äußerung Ernst Heilborns in "Die Literatur": Die Rede ist von einer "Verrückung der Geschlechtsgrenzen, wenn auch sehr vorsichtig verschleiert" bezüglich der Freundin und des "sehr weibischen" Ehemanns, der "keine Lust am Weibe" habe.<sup>633</sup> Moralische Entrüstungen halten sich in Grenzen.<sup>634</sup>

#### 4.3.3 PUDERN UND ZIEREN: *Bibi (Heinrich Mann) • Die neuen Kerle (Schickele)*

Auch Heinrich Manns Schauspiel **Bibi. Seine Jugend** (1928)<sup>635</sup> präsentiert Homosexualität als Synonym einer verkehrten Welt. Zentrales Motiv ist die zwischenmenschliche Armut, die hier in einem schnellen Wechsel der erotischen Beziehungen karikiert erscheint: "Täglich 'ne andre Sache, / Und kein Tag läßt uns viel von sich zurück" (S.548).

In einem Konglomerat, in dem beinahe alle Figuren miteinander sexuelle Beziehungen unterhalten, kommt der männlichen Homosexualität eine Außenseiterposition zu. Der Ein-

<sup>631</sup> Alfred Kerr, Berliner Tageblatt 5.12.1923, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.494.

<sup>632</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 1, S.355. Die Freundin apostrophiert er als "falsche Geschwitz" (S.354).

<sup>633</sup> Die Literatur. 26.Jg. (1923/24), S.238.

<sup>634</sup> Ludwig Sternaux mokiert sich über das "kranke Tempo unserer Zeit", das in der Komödie zum Ausdruck komme (Berliner Lokal-Anzeiger 5.12.1923, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.496). Ein Wiener Kritiker echauffiert sich über die "vorkommenden Sauereien", was sich allenfalls auf die in der Tat sehr körperlich ausgedrückten Szenen mit der Freundin beziehen dürfte (Vgl. Schneider, Günther, S.199).

<sup>635</sup> Mann, Heinrich: Bibi. Seine Jugend in drei Akten. In ders.: Schauspiele. Düsseldorf: Claassen 1986 (S.545-600). Erstveröffentlichung: Paul Zsolnay Berlin-Wien-Leipzig 1929.

tänzer<sup>636</sup> Bibi wird von allen begehrt, mit allen geht er ein sexuelles Verhältnis ein; Ausnahmen bleiben lediglich der Präsident Dolf und seine Mutter, die nicht das Ziel ihrer auf Bibi gerichteten erotischen Wünsche erreichen, wobei diese Episode die letzte Station der verrückten Begebenheiten darstellt, in die die Titelfigur gerät.

Auf der *verbalen* Ebene wird neben deutlichen Ausdrücken<sup>637</sup> mit der Tradition der Umschreibung und Tabuisierung jongliert: So bemerkt Bibi zu der Großmutter: "Statt dessen will man was von mir. Ich kann dir nicht sagen, was. Das gab es zu deiner Zeit noch nicht" (S.590) - somit wird gleichsam eine zeittypische Erscheinung suggeriert. Auch gängige Vorurteile werden ironisch gebrochen wiedergegeben: Bibi charakterisiert die Gefühle des Präsidenten als "Verkennung der Natur" (S.589); in Anspielung auf den Filmtitel<sup>638</sup> äußert Bibi: "Ich bin nicht anders als die andern" (S.589). Die *Strafbarkeit* der Homosexualität wird ironisch mit dem Synonym für Heterosexualität als "erlaubte Neigungen" (S.588) umschrieben.

Die Komik wird durch die Kopie stereotyper *Beziehungsmuster* erzeugt. Die Unerfüllbarkeit der Verliebtheit eines Älteren in einen Jüngeren erfährt eine zusätzliche komische Note, indem auch Dolf systematisch von Bibi umgarnt und provoziert wird. Bibi interessiert sich für ihn, da er reich ist (S.571) und umschmeichelt ihn mit Kosenamen ("Dölfchen", S.582; "Kleines", S.589). Sobald Dolf Gefühle entwickelt hat, fühlt sich Bibi sozial abhängig und meint, er müsse sich "stellen, als ob" bei ihm "etwas zu machen wäre" (S.589). Das Abhängigkeitsverhältnis ist gegenseitig: Bibi droht Dolf an, ihn bei seinen Geschäftspartnern zu denunzieren und erpreßt ihn damit, zu entsagen und ihm seine Tochter zur Frau zu geben (S.592, 597). Dolf seinerseits sucht Bibi durch Geld abhängig zu machen (vgl. S.591). Zudem findet eine Verwechslung statt, der Diener meint "betont", Bibi sei "der Freund des Herrn Präsidenten" (S.588).

Die *Charakterisierung* Dolfs überspitzt Klischees: Er ist der Prototyp zwischenmenschlicher Armut, "durch seine Geschäfte menschlich verarmt" (S.565), hat Liebe immer als sekundär betrachtet; Frauen dienten ihm nur zur "Staffage" (S.555); in seiner erst nach mehreren Erlebnissen mit Frauen ausgelösten Verliebtheit spiegelt sich die Übersättigungstheorie. Zudem wird eine Persiflage der Pathologisierung geboten: Durch einen Schlag auf den Kopf wird Dolf verwirrt und bekommt zusätzlich homosexuelle Gefühle (S.582f). Er hält alle Menschen für käuflich (S.558) und scheitert als Bestrafung an seinen Gefühlen für einen Mann, dem gegenüber er handlungsunfähig wird: "Sein Anblick versetzt mir einen Schlag, wie sonst die schönste Frau" (S.591). Karikiert erscheinen auch seine destruktiven Phantasien; nach Bibis Erpressungsversuch nimmt er sich etwa vor, Bibi "blutig" niederzuschlagen (S.593). Dolfs Wünsche an Bibi kopieren Klischeevorstellungen effeminierten Verhaltens und der Ersatztheorie, Homosexuelle behandelten ihre Partner wie Frauen:

Bibi: [...] Der alte Bubi lehrt  
Das Pudern mich und Zieren

<sup>636</sup> Zur Mode des Eintänzertums vgl. Kästner: Gemischte Gefühle. Band 1, S.218-223.

<sup>637</sup> "Wer verliebt sich da in mich? Der Vater des Mädchens" (S.589).

<sup>638</sup> Vgl. Kapitel 3.

Ich stelle mich verkehrt  
Und mir muß das passieren! (S.589)

Als *Perspektive* für Dolf bleibt die Entsagung, vorrangig jedoch aufgrund seines Alters und solcherart nicht existentiell tragisch: "Aber die Liebe bringt in gewissen Jahren / Dem Geschäftsmann erst die wahren Gefahren" (S.600).<sup>639</sup> Der Verzicht äußert sich versöhnlich, allerdings in konventioneller Manier: Das Happy-End ist dem heterosexuellen Paar, Bibi und Mädi, der Tochter Dolfs, vorbehalten. Ein positiver Unterton ist in der Akzeptanz ausgedrückt, mit der die Großmutter - freilich selbst in einer Außenseiterinnenrolle - gegenüber ihrem Sohn bemerkt, sie würde ihn verstehen: "auch wo du abweichst" (S.596). Relativiert ist das Bild zudem durch das harmonische lesbische Verhältnis zwischen Tino und Lani, in dem die erotische Komponente deutlich ausgespielt ist (z.B. S.551, 564).

Die Uraufführung findet am 22.10.1928 unter dem Titel **Bibi. Jugend 1928** im Theater im Palmenhaus in Berlin (das ehemalige "Kabarett der Komiker") mit Curt Bois in der Titelrolle statt. Die Kritik Kästners zielt auf Belanglosigkeit, erwähnt auch die homosexuelle Komponente und kritisiert Manns Darstellung als unrealistisch:

"Das Stück behauptet [...], die '*Jugend 1928*' zum Thema zu haben, und hat statt dessen die geschäftlich und sexuell unlautere Sorte der Inflationsjünglinge und Dollarweibchen zu packen gekriegt, die schon begraben wurde. [...] Ein Eintänzer verkauft bei Heinrich Mann Frauen, die ihn aushalten, an Industrielle, die ihn daraufhin zum Privatsekretär [...] machen, da er homosexuelle Johannistriebe und unfaire Geschäfte, von denen er weiß, erpressermäßig ausnützt.

Aber Heinrich Mann hat der Jugend 1928 nicht nur durchs verkehrte Schlüsseloch geguckt und in eine Welt hinein, in der sie nicht mehr wohnt [...]. Die Kritiker [...] haben sich nicht wenig den Kopf zerbrochen und schließlich einen Grund gefunden [...]: Heinrich Mann lebt in München! Eine Darstellung und gar eine Kritik der großstädtischen Jugend wäre ihm nur von Berlin aus möglich gewesen. München liegt, wie man heute weiß, auf einem anderen Stern."<sup>640</sup>

"Die schöne Literatur" betrachtet das Stück als "üblen Mißgriff", inklusive der "homosexuellen Neigung" des Präsidenten.<sup>641</sup> Hans Dietrich kritisiert, Heinrich Mann zeichne den Präsidenten so, daß der Anschein erweckt werde, "als müsse der Homosexuelle eben ein Entgleister sein."<sup>642</sup> Auf den Punkt bringt die Mischung aus Belanglosigkeit und Orientierung an Publikumsbedürfnissen, gegen die nichts zu sagen sei, der Rezensent des "Eigenen":

"Heinrich Mann macht es sich mit dem Problem homoerotischer Hemmungen und Enthemmungen leicht. Aber er wird nie böseartig. Und mancher vom Kurfürstendamm, der so etwas sehen will, zieht leichtblütige Bibis den Brucknerschen schwerer veranlagten Gestalten vor."<sup>643</sup>

<sup>639</sup> Vgl. auch: "Es kommt auch gerade in den Jahren, wenn man es eigentlich nicht mehr brauchen kann" (S.599).

<sup>640</sup> Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.140. In eine ähnliche Richtung deutet die Kritik von Kurt Pinthus, der zudem vermerkt, das Werk wirke, als sei es von Heinrichs Neffen Klaus geschrieben (Pinthus, Kurt: Heinrich Mann: "Bibi, Jugend 1928." Theater im Palmenhaus. In 8-Uhr-Abendblatt. 81.Jg., Nr.249 (23.10.1928), S.11).

<sup>641</sup> Die schöne Literatur. 29.Jg. (1928), S.603.

<sup>642</sup> Dietrich: Freundesliebe, S.117.

<sup>643</sup> Der Eigene. 12.Jg. (1928), Heft 4.

Einen vergleichbaren Eindruck hinterläßt die Komödie **Die neuen Kerle** (1920) von René Schickele,<sup>644</sup> eine Satire auf kleinbürgerliches Prestigedenken und Schieberei rund um einen Sängerpreis in einem Dorf namens Bimmelstadt. Der Mächtegern-Drahtzieher der Intrigen, der Millionär Dschingis-Cohn, im übrigen Invalide (ihm fehlt ein Bein), zeigt einige merkwürdige Verhaltensweisen im Umgang mit seinem Freund Eso. Eingangs macht er alkoholisiert anzügliche Bemerkungen, die Eso echauffieren, und die Dschingis-Cohn mit der Gewohnheit des Junggesellen verharmlost:

Dschingis-Cohn: [...] Prost, mein Schatz!  
 Eso: Pfui Deibel: Ich bin nicht dein Schatz.  
 Dschingis-Cohn (in kleinen Schlucken trinkend): Verzeih ... einem alten Junggesellen ... dumme schlechte Gewohnheiten ... kleben wie die Krätze (S.43f)

Einige Reaktionen sind durchaus als Annäherungsversuche gegenüber Eso begreifbar, wenn er ihn etwa zu sich "zieht" (S.44).<sup>645</sup> Augenscheinlich scheint er ihm ergeben, er verspricht ihm sein Vermögen; Eso nutzt dies schließlich auch aus, Dschingis-Cohn an seiner schwachen Stelle treffend:

Eso: [...] Was hast du für mich?  
 Dschingis-Cohn: Mich.  
 Eso: Dich! Dschingis-Cohn, genügt es dir, so bist du ein Gott.  
 Dschingis-Cohn: Bitte, locke mich nicht ins Wunderbare, wo ich mich nicht auskenne.  
 Was willst du von mir? Geld!  
 [...]  
 Eso: Gib mir dreißig-vierzigtausend Mark. (S.56)

Mit dem Geld und einer Frau macht sich Eso aus dem Staub, was allerdings in Dschingis-Cohn keine nennenswerte Erschütterung hervorruft, außer einer "krampfhaften" Bemerkung "Da fährt ein Stück von mir .. sauber ... über den See" (S.67), um darauf mit seinen Schiebereien weiterzumachen.

In beiden Stücken wird der komische Effekt erzeugt, indem die homosexuellen Figuren düpiert werden. Allerdings bleibt undeutlich, ob Komik auf Kosten Homosexueller oder Persiflagen gängiger Vorurteile vorgenommen sind. Zwar werden Klischees reproduziert, gleichsam erscheinen sie jedoch auch karikiert, für eine direkte Diffamierung spricht nichts.<sup>646</sup>

<sup>644</sup> Schickele, René: Die neuen Kerle. Komödie in drei Akten. In Das Tribunal. Hessische radikale Blätter. Hrsg. von Carl Mierendorf. 2.Jg. (1920/21) 4.-7.Heft. Darmstadt: Tribunal-Verlag 1920/21 (S.43-67). Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1969.

<sup>645</sup> In diesen Zusammenhang paßt es auch, wenn Eso Dschingis-Cohn als sein "Kindermädchen" bezeichnet (S.55).

<sup>646</sup> Zumal Heinrich Mann sich auch öffentlich durch Unterschrift der Petition und Briefwechsel mit dem WhK für die Gleichberechtigung Homosexueller ausgesprochen hat (vgl. MdWhK, S.XX).

#### 4.3.4 UNBESCHWERTERE VARIANTEN: *Aus der Luft gegriffen* (Broch)

Hermann Broch, der in seinem Roman **Die Schlafwandler** (1931/32) ein ausgesprochen ambivalentes Bild von Homosexualität entwirft,<sup>647</sup> behandelt in seinen Theaterstücken die Thematik mit komischer Note und erlangt eine unverkrampftere Wirkung als die Mehrzahl der übrigen Komödien.

Das Trauerspiel **Die Entführung** (1932),<sup>648</sup> ein Zeitstück über die soziale Brisanz der Weltwirtschaftskrise und den Mißerfolg des Widerstandes seitens der Arbeiter aufgrund interner Selbsterfleischung und der Übermacht des Kapitals enthält eine originelle Randbemerkung: Die eher zwischen den Parteien stehende Schriftstellerin Thea von Woltau - die im übrigen lesbische Züge aufweist<sup>649</sup> - unterhält eine rein freundschaftliche Beziehung zu dem Redakteur Dr. Viktor Hassel. Scherzhaft reflektieren sie die Art ihrer Freundschaft:

Thea [...]: Also Sie sind mir hörig, Hassel? ... so richtig, mit Elan?  
Hassel: Ja, das bin ich ... mit Elan und ganz gespenstisch, wie sich's gehört.  
Thea: Das ist ja eine homosexuelle Beziehung, Hassel, wir zwei sind Kameraden [...].  
(S.37)<sup>650</sup>

Es handelt sich hierbei um eine ungewöhnliche *verbale* Spielerei mit dem Begriff, nicht zur Klassifikation einer Beziehung zwischen gleichgeschlechtlichen, sondern zwischen gleichempfindenden, geistesverwandten Partnern. Es schwingt allerdings mit die Assoziation Hörigkeit-Homosexualität.

Die Komödie **Aus der Luft gegriffen oder Die Geschäfte des Baron Laborde** (1934)<sup>651</sup> behandelt Verwicklungen zwischen der Titelfigur - einem Hochstapler - und diversen Gästen eines vornehmen Seehotels, darunter Seidler, Präsident eines Bankkonzerns und seiner Tochter Agnes, die sich beide von Laborde fasziniert zeigen. Für Seidler ist dieses Interesse primär ein geschäftliches Abenteuer und Risiko, homoerotische Momente sind jedoch interpretierbar. In *verbaler* Deutlichkeit wird diese Assoziation geweckt durch Laborde selbst, der in einer Verfolgungsjagd über diverse Balkone und Räumlichkeiten auch im Schlafzimmer des Präsidenten landet, und diesem - auf seinem Bettrand sitzend - versichert, es handele sich

<sup>647</sup> Vgl. den Artikel von Manfred Herzer in Lexikon homosexuelle Belletristik.

<sup>648</sup> Broch, Hermann: *Die Entführung*. Trauerspiel in drei Akten und einem Epilog [Buch- und Bühnenfassung]. In ders.: *Kommentierte Werkausgabe*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Band 7: Dramen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979 (S.11-234). Erstveröffentlichung Rhein Verlag Zürich 1933. Uraufführung 15.3.1934, Schauspielhaus Zürich.

<sup>649</sup> Vgl. meinen Artikel im Lexikon homosexuelle Belletristik.

<sup>650</sup> Entsprechend in der Bühnenfassung S.148. An späterer Stelle erwägt Hassel, mit Thea eine "Geschwisterehe" einzugehen, für die wieder "die Zeit" komme (S.115).

<sup>651</sup> Broch, Hermann: *Aus der Luft gegriffen oder Die Geschäfte des Baron Laborde*. Komödie in drei Akten. In ders.: *Kommentierte Werkausgabe*. Band 7 (S.235-309). Erstveröffentlichung in jener Ausgabe, bislang keine Uraufführung.

"leider" auch nicht um eine "homosexuelle Annäherung" (S.269). Der Abschluß der windigen Geschäfte findet allerdings am Bettrand statt; Seidler verhält sich wie eine beleidigte Verliebte:

Laborde: Seien Sie nicht beleidigt, Präsident Seidler, Sie wissen, daß ich Sie liebe und verehere ... aber ein Bankier, der einen Hochstapler mit solcher Intensität deckt, wie Sie es getan haben, will diesen Hochstapler für seine eigenen Zwecke benützen ...  
 Seidler: An meine aufrichtige Sympathie für Sie wollen Sie also nicht glauben ... (er dreht sich wie ein gekränktes Kind zur Wand und zieht die Decke hoch.)  
 Laborde (setzt sich auf sein Bett): Präsident Seidler ...  
 (Seidler gibt keine Antwort.)  
 Laborde: Lieber kleiner Präsident Seidler ...  
 (Seidler grunzt.)  
 Laborde: Nicht böse sein.  
 Seidler (Zur Wand): Wenn ich Papiere anbiete, sind sie immer echt ... (S.275f)

Seidler versucht auch, Laborde als Schwiegersohn an Land zu ziehen, was seine Tochter mit anzüglichen Bemerkungen quittiert:

Seidler: Laborde [...] wird dich glücklich machen, er ist ein Ehrenmann ...  
 Agnes: Und du bist verliebt, Papa.  
 Seidler: Was bin ich?  
 Agnes: Verliebt ... und verlangst, daß ich es auch sei. (S.292)

Das Projekt wird zwar nicht verwirklicht, Hochstapler lassen sich nicht binden, Vater und Tochter gehen jedoch aus der Begegnung erfrischt hervor. Im Gegensatz zu Manns Stück, das eine ähnliche Handlungsführung aufweist, ist dies insofern eine weniger resignative *Perspektive*. Eine leise Wehmut klingt nach; Labordes Abreise tut Seidler "beinahe ... weh"; mit "einem kleinen gerührten Lächeln" träumt er noch einmal kurz davon, daß Laborde einmal zurückkommen könnte (S.308).

In dem Schwank **Es bleibt alles beim Alten** aus dem selben Jahr<sup>652</sup> ist lediglich eine kurze Andeutung enthalten: Zwei heterosexuelle Paare, wechselseitig in intimen Verhältnissen stehend, erwägen alle möglichen Kombinationen: Die beiden Frauen, Lorle und Tilde sind zwischenzeitlich sowieso recht zärtlich miteinander umgegangen; Tilde spielt dies gegen Robert aus, woraus sie die homosexuellen Kombinationen als "unbeschwertere" Möglichkeiten in Erwägung zieht - die Männer lehnen amüsiert ab:

Tilde (sich aus Roberts Arm freimachend): Ich aber sage, daß es für jede Frau unwürdig ist, sich zum Spielball männlicher Intrigen zu machen ... komm, Lorle, wir haben mit diesen Leuten nichts zu schaffen ...  
 Robert (läßt Lorle nicht los): Lorle und ich lieben uns aber ...  
 Lorle: Und ob ... doch das hindert nicht, daß ich die Tilde noch mehr liebe ...  
 Robert (läßt sie los): Dann fahre hin, Elende ...  
 Tilde (umarmt sie): Schau, wie unbeschwert das Leben bei dieser Einteilung wäre ...  
 Hans: Eine nette Einteilung ... ich und der Robert ... nein, ich danke schön ...  
 Robert: Lieber Freund, Dir bleibt wenigstens noch deine Lotte ... mir aber bleibt, sofern man von Dir absieht, überhaupt nichts. (S.378f)<sup>653</sup>

<sup>652</sup> Broch, Hermann: Es bleibt alles beim Alten. Schwank mit Musik (in Zusammenarbeit mit H.F. Broch de Rothermann). In ders.: Kommentierte Werkausgabe. Band 7 (S.311-400). Erstveröffentlichung in jener Ausgabe, bislang keine Uraufführung.

<sup>653</sup> Lotte ist eine der Figuren in dem von Hans geschriebenen Schauspiel.

Die Randbemerkungen in Brochs Dramen sind allesamt selbstverständlich, nebenbei integriert; freilich wird die Komik dadurch erzeugt, daß es sich eben nicht um wirkliche homosexuelle Konstellationen handelt bzw. diese nicht zustande kommen.

#### 4.3.5 ICH BIN EINS MIT MIR: *Anonyme Briefe* (Leonhard)

1928 verfaßt Rudolf Leonhard eine "Komödie ohne Helden" mit dem Titel **Anonyme Briefe**,<sup>654</sup> die während der Weimarer Republik jedoch weder zur Veröffentlichung noch zur Aufführung gelangt, obwohl das Werk 1930 eine ehrenvolle Erwähnung im Rahmen der Kleistpreisverleihung findet<sup>655</sup> und Kurt Tucholsky die Satire in der "Weltbühne" enthusiastisch anpreist:

"Sie haben ein ausgezeichnetes Theaterstück geschrieben, Rudolf Leonhard. Es heißt '*Anonyme Briefe*' - und es zeigt, wie eine ganze Stadt unter den Hagelschauer jener kleinen gefalteten Zettel gerät, die, sobald sie der Postbote ins Haus bringt, keine Zettel mehr sind - sondern Briefe. Wie Firmen durch sie ins Wanken geraten; wie Bettgeheimnisse öffentlich werden, den Voyeurs einen kräftigen Sexuelschauer nach dem andern über den Rücken jagen und Neid, Neid; wie sich die Spitzen der Gesellschaft waidwund in die Löcher des Privatlebens verkriechen, und wie sich nun endlich - als Krönung des Ganzen - das Gericht mit breitem Hintern auf den Unflat setzt. [...]  
Sie zeigen uns den Schreiber dieser Briefe nicht - wir hören ihn nur; in drei wundervollen, filmischen Szenen hören wir seine Stimme und sehen nur einmal den Schatten seines Kopfes und sehen seine schreibende Hand.  
Man wird ihr Stück mit den '*Verbrechern*' vergleichen - aber ich halte es für bedeutend besser; Sie werden vielleicht in den Verdacht kommen, Herr Bruckner zu sein, und ich weiß nicht, ob Sie es sind. Daß aber diese wirbelnde Tragikomödie der '*Anonymen Briefe*' viele gute Aufführungen verdient, das weiß ich gewiß [...]"<sup>656</sup>

Ein Opfer der Briefe ist auch der Oberlehrer Schottenschleger, in dessen Falle allerdings völlig verkehrte Bettgeheimnisse zur Sprache kommen, der "Sexuelschauer" bleibt dennoch nicht aus - nämlich in Form eines Geständnisses der Homosexualität. Als Begründung für die Unwahrheit der in den Briefen unterstellten heterosexuellen Pikanterien führt er an:

Schottenschleger: [...] Ich - ich - Es ist nämlich alles gar nicht wahr, was in diesen Briefen steht. [...] Es ist alles nicht wahr gewesen in den letzten Jahren. Wenn ich mich von Curtius und andern habe mitnehmen und aufputschen und verleiten lassen, das ist alles nicht wahr gewesen. Es kann gar nicht wahr gewesen sein. Ich bin nämlich überhaupt homosexuell -! (Er keucht, wischt sich den Schweiß von der Stirn [...] und läuft ab) (S.256)

Diese Selbstentäußerung wird von den anderen zwar mit "das fängt ja gut an" bzw. der "glücklichen" Bemerkung des Redakteurs "Ich muß mir Notizen machen" aufgenommen, entbehrt im übrigen jedoch spektakulären Charakters. Zunächst allerdings geht Schottenschleger aus Angst nicht mehr in die Schule (S.261) und bleibt trotz Vorladung als Zeuge der

<sup>654</sup> Leonhard, Rudolf: *Anonyme Briefe*. Eine Komödie ohne Helden. In ders.: Segel am Horizont. (S.209-315).

<sup>655</sup> Vgl. Die Literatur. 33.Jg. (1930/31), S.121.

<sup>656</sup> Tucholsky, Kurt: *Anonyme Briefe*. In ders.: Gesammelte Werke. Band 7 (S.56f).

Gerichtsverhandlung fern (S.265). Deutlich ist jedoch die befreiende Komponente, die das Geständnis für ihn bedeutet:

Schottenschleger: [...] Es war einmal. Ich bin raus aus dieser Zeit. [...] Gott sei Dank. [...] Ich bin ja rausgeflogen! Gott sei Dank. Geflogen, wie ein Vogel fliegt. [...] Weil ich die Wahrheit gesagt habe! Weil ich jetzt die Wahrheit habe!  
 Curtius: Freiwillig hast du's doch nicht gesagt - damals.  
 Schottenschleger: Nein, aber ich habe gleich hinterher gefühlt, daß ich's längst hätte tun sollen und freiwillig. Mir ist die Wahrheit widerfahren. [...] Ich hatte kein Geheimnis mehr. [...]  
 (sehr glücklich): Ich bin ja gar nicht abgeklärt, ich weiß, es geht nun alles erst richtig los, der Kampf und die Not und alles. Aber es geht doch nun los, und ich brauche nichts mehr zu verstecken. Ich hab' nicht mehr den Feind in mir selbst, den Mitwisser, den Verräter!  
 Döllmer: Sie müssen ja noch andre Mitwisser gehabt haben. Und verraten hat doch der Unbekannte!  
 Schottenschleger: Mich nicht. Ich hab mich selbst verraten. Wenn ich euch nun beschreiben könnte, wie gut das ist! [...] Ich bin eins mit mir. (S.286f)

Die *Perspektive*, die er sich ausmalt, ist durchaus hoffnungsvoll, allerdings verbunden mit der Flucht in ein anderes - besseres, exotisches - Land und gekennzeichnet mit dem für homoerotische *Figuren* der Zeit typischen Faible für das Aristokratische und Antike sowie entlegene Erziehungsstätten:<sup>657</sup>

Schottenschleger: [...] Ich reise ab, ich habe an Aman Ullah geschrieben [...], den König von Afghanistan. [...] Aman Ullah, was das für ein schöner Name ist! Man könnte Monarchist werden dafür. [...] der spielt Monarchie, um über diese verschrobene spießbürgerliche Zeit wegzukommen [...]. Ich will dort ein Landeserziehungsheim gründen und giechische und französische Literatur vortragen. [...] Ich bin homosexuell, ja, ich bin so, und ich geh nach Afghanistan und direkt in die Zukunft. (S.288)

Einer seiner Gesprächspartner verabschiedet sich von ihm mit der Bemerkung "Ich glaube - Sie haben recht" (S.289).

Wie die Komödienfiguren der anderen Stücke ist und bleibt auch Schottenschleger *beziehungslos*: Seine Homosexualität äußert sich in einer unerwiderten Schwärmerei, die er einem "auffallend schönen", etwa fünfzehnjährigen, Schüler - der unter Umständen auch der Schreiber jener Briefe ist<sup>658</sup> - entgegenbringt und dem er diese Zuneigung durch dezente *körperliche* Annäherungsversuche zeigt:

Der Knabe [...]: Ich wollte Ihnen den Aufsatz geben, Herr Oberlehrer!  
 [...]  
 Schottenschleger (nimmt ihm gedankenlos das Heft ab): Konrad, Konrad, wenn ich Sie ansehe - so war ich auch einmal - mit so hoher Stirn - so rein - so hochmütig -  
 Der Knabe (antwortet nicht)

<sup>657</sup> Die häufig von der Idee sexueller Befreiung geprägten Erziehungsheime sind fast ausschließlich von einer antistädtischen Konzeption und daher auf dem Land angesiedelt (vgl. Maasen, S.37f). Dies scheint hier in der Transponierung nach Afghanistan komisch übertrieben.

<sup>658</sup> Jedenfalls wird die Analogie zwischen den Gestalten am Ende gezogen (S.314), zudem erschreckt Schottenschleger beim Anblick der Schrift des Knaben (S.223).



Schottenschleger (legt ihm ,der ganz dicht vor ihm steht, die Hände [...] auf die Schultern): Bleiben Sie so, Konrad, ich bitte Sie, ich flehe Sie an, bleiben Sie so, wie Sie jetzt sind. (Er beugt sich, als wolle er ihn auf die Stirn küssen. Da sagt)  
 Der Knabe (ruhig, ohne fühlbare Ablehnung und ohne Drängen): Der Aufsatz, Herr Oberlehrer! (S.222f)

Mystifizierend ist schließlich die letzte Begegnung der beiden zum Abschied; der Lehrer empfindet den Knaben nun als Verkörperung des antiken Sonnengottes,<sup>659</sup> der ihm die neue Zukunft weist:

Der Knabe (kommt durch die offene Tür): Herr Schottenschleger!  
 Schottenschleger (tief überrascht herum): Konrad! - Phöbus!  
 Der Knabe (lächelt): Ja - Phöbus!  
 Schottenschleger: Was wollen Sie! Was bringen Sie!  
 Der Knabe: Sagen Sie du.  
 Schottenschleger: Was willst du?  
 Der Knabe: Ich will mich von Ihnen verabschieden. Sie haben mich gerufen.  
 Schottenschleger: Ich habe dich nicht gerufen!  
 Der Knabe: Sie haben doch gerufen. Sie haben es nur nicht gesagt.  
 Schottenschleger: Und das weißt du - Phöbus?  
 Der Knabe (nickt): Das weiß ich. Deshalb eben - "Phöbus!"  
 Schottenschleger (sieht ihn an): Nun geh ich -  
 Der Knabe (beginnt zur Tür zu weichen): Nun gehn Sie!  
 [...] Leben Sie - schön!! (S.289f)

Das Stück suggeriert somit die Notwendigkeit, ein Doppelleben zu beenden und die Möglichkeit, durch ein Geständnis der Homosexualität zu einer befreiten Identität zu finden, zu der Chance, "schön" zu leben. Gerade die positive Perspektive bildet eine auffallende Ausnahme; auch ist die homosexuelle Figur selbstverständlich in die Handlung integriert. Lediglich der Charakter weist stereotype Züge auf (er ist Lehrer und hat gewisse typische Vorlieben, auch der Name rückt die Gestalt in die Nähe des Lächerlichen); das unerfüllte Schwärmen für einen jungen Schüler entspricht ebenfalls gängigen Bildern. Im ganzen ist jedoch diese Komödie eine originelle Variante des komischen Umgangs mit dem Thema; die Figur wird nicht lächerlich gemacht, ein emanzipatorisches Anliegen ist in die Handlung eingegliedert. Insofern ist diese Komödie vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Reformbestrebungen zu begreifen, zumal Leonhard die Ziele des WhK zur gleichen Zeit durch Unterschrift unter die Petition unterstützt<sup>660</sup> und über die Diskussion um die Strafbarkeit männlicher Prostitution "jahrelange gründliche wissenschaftliche Studien" betrieben hat.<sup>661</sup>

<sup>659</sup> Phoebus ist der Beiname Apolls als Sonnengott. Die Namenswahl des "Phoebus"-Verlags von Kurt Eitelbuss, der in Verbindung mit "Die Freundschaft" und der Karl Schultz-Verlagsgesellschaft steht, und in dem eine ganze Anzahl von Freundschaftsnovellen erschienen sind, deutet darauf hin, daß in der Weimarer Republik dieser Gestalt eine einschlägige Bedeutung zukommt.

<sup>660</sup> Vgl. MdWhK, S.161.

<sup>661</sup> Leonhard in seiner Antwort auf eine Umfrage des WhK in § 297, S.119.

#### 4.3.6 ZUSAMMENFASSUNG

Die vergleichsweise wenigen Stücke, in denen Homosexualität als komisches Element geboten wird,<sup>662</sup> bieten zum großen Teil das Bild einer verkehrten Welt, ohne hierbei allerdings zu drastischen Diffamierungen zu greifen, zumal in der Reproduktion von Klischees diese zumeist karikiert erscheinen. Das Bild der verkehrten Welt drückt sich häufig in dem Mittel der Travestie aus, zudem in der geistigen Befruchtung einer Frau durch einen Homosexuellen (**Vinzenz**); bei Broch wird die Komik darüber erzeugt, daß die so interpretierten Zusammenhänge eben gar nicht homosexuell sind; Leonhards Anwendung einer derartigen Gestaltungsweise ist besonders originell, da sich hier die Denunzierung heterosexueller Verfehlungen vor dem Hintergrund einer tatsächlichen Homosexualität als absurd erweisen. Die Thematik nimmt zumeist eine periphere bis mittlere, integrierte Stellung innerhalb der Stücke ein. In sämtlichen Werken ist allerdings Homosexualität kein handlungstragendes Element. Bei Musil, Heinrich Mann und Broch ist die männliche durch die Komponente der weiblichen Homosexualität ergänzt. Musil nimmt eine versteckte Denunzierung einer lebenden Person vor; ansatzweise bei Heinrich Mann und Broch wird eine Akzeptanz von Homosexualität suggeriert, ausgelebt erscheint sie allerdings nicht. Das einzige Stück, in dem eine Gleichberechtigung gefordert erscheint, ist **Anonyme Briefe**.

Leonhard ist auch der einzige, der in diesem Zusammenhang *gesellschaftliche* Bedingungen reflektiert. Dem inneren Zwang zu einem versteckten, verlogenen Leben, wird hier die Notwendigkeit entgegengestellt, offen zu seiner Homosexualität zu stehen, da nur auf solche Weise ein Selbstbewußtsein aufgebaut werden kann. In **Vinzenz** dahingegen erscheint das Geständnis der Homosexualität karikiert, die Erpreßbarkeit Homosexueller wird - allerdings unreflektiert - angedeutet in **Bibi**.<sup>663</sup>

Die *Charakterisierungen* sind relativ schematisch, vor allem Musil und Heinrich Mann orientieren sich stark an Klischees. Durchweg sind die Homosexuellen älteren Jahrgangs und wohlhabend.<sup>664</sup> Zuweilen wird mit Stereotypen gearbeitet, so daß die Figuren als gelehrt (**Vinzenz**, **Anonyme Briefe**), unausgeglichen und manipulierbar<sup>665</sup> sowie frauenablehnend respektive diese nur als Staffage nutzend (**Vinzenz**, **Bibi**) erscheinen. Bei Heinrich Mann

<sup>662</sup> Dieser Umstand liegt nicht in der allgemeinen Gewichtung zwischen Komödien und "ernsteren" Stücken in der Weimarer Republik begründet, deren Dramenliteratur einen großen Anteil von Komödien aufweist. Auf die zahlenmäßig geringe komische Literarisierung des Themas weist auch Wolfgang Popp hin, der die homosexuelle Literatur überhaupt als "humorlos" klassifiziert (Popp: Männerliebe, S.373).

<sup>663</sup> Das originelle Bild der "verkehrten Welt" in **Anonyme Briefe** ist hingegen gerade die Erpreßbarkeit der Heterosexuellen.

<sup>664</sup> Ausnahme: Schottenschleger (**Anonyme Briefe**) ist nicht direkt wohlhabend, das Geld reicht jedoch dafür, sich eine neue Zukunft aufzubauen. Dieses fehlende Charakteristikum wird jedoch für seine Vorliebe für alles Adelige ersetzt.

<sup>665</sup> **Vinzenz**, **Bibi**, **Die neuen Kerle**, **Aus der Luft gegriffen**.

ergeben sich zudem Assoziationen von Pathologisierung und Destruktivität. Auffällig ist auch, daß die Homosexuellen häufig als Kontrastfiguren zu jugendlichen, gesünderen Heterosexuellen, die zumeist den Typus des faszinierenden, rätselhaften Eindringlings verkörpern, dargestellt werden.<sup>666</sup>

In allen Komödien herrscht eine grundsätzliche *Beziehungslosigkeit* der Figuren. Besonders Heinrich Mann, Schickele und Broch in **Aus der Luft gegriffen** zeichnen eine unglückliche Verliebtheit eines Älteren in einen Jüngeren. Die Abhängigkeit der Figuren gegenüber dem Objekt ihrer Begierde geht soweit, daß sie sich ausnutzen lassen. Die traditionell komische Note, daß ein Mann einen Mann aus Versehen küßt<sup>667</sup> bzw. sich ein Mann in einen als Frau verkleideten Mann verliebt - ein vor allem im Film populärer Effekt<sup>668</sup> - bzw. in eine Frau, obwohl sie als Mann verkleidet ist,<sup>669</sup> ist in den Komödien des Zeitraums nicht gestaltet.

Der fehlenden Darstellung mann männlicher Beziehungen entsprechend fehlt weitgehend eine *Visualisierung* erotischer Berührungen, einige sehr dezente Andeutungen bei Schickele und Leonhard ausgenommen.

Die Komik äußert sich vor allem in der *verbalen* Gestaltung. Die verkehrte Welt erscheint häufig in Negationen ausgedrückt in Kontrast zu "erlaubten Neigungen" (**Bibi**), zu einer Normalität, Gesundheit, Natürlichkeit, wobei hierin nicht unbedingt diffamierende Ausdrücke zu sehen sind. Musil arbeitet stark über eine Abgrenzung zur Frauenliebe, Heinrich Mann spielt mit Andeutungen von Homosexualität als Zeiterscheinung. Deutlichkeiten in Form von Liebeserklärungen fehlen dagegen weitgehend.<sup>670</sup> Der Begriff "homosexuell" wird von Leonhard und Broch verwendet, wobei letzterer ihn zu einer originellen Bedeutungsverschiebung nutzt.

Für die homosexuellen Neigungen bietet sich generell keine *Perspektive*, wobei dies nie als in irgend einer Weise tragisch begriffen erscheint. Vorherrschend ist die Gestaltung einer Entsagung mit einer kleinen Träne im Knopfloch. Von einem Happy-End bleiben die homosexuellen Figuren zwar ausgeschlossen, außer bei Musil verschwinden sie jedoch nicht von der Bildfläche. Eine alternative Gestaltungsweise bietet Leonhards Stück: Hier wird durch die Offenbarung der Homosexualität ein selbstbestimmtes Leben erst ermöglicht, wenn auch nur in Form einer Auswanderung in ein fremdes Land.

---

<sup>666</sup> **Vinzenz, Bibi, Aus der Luft gegriffen, Anonyme Briefe.**

<sup>667</sup> So in **Scherz, Satire, Ironie und ihre tiefere Bedeutung** und in **Die Hochzeit des Figaro** (sowohl bei Beaumarchais als auch bei Mozart/da Ponte).

<sup>668</sup> Vgl. Kapitel 4.3.

<sup>669</sup> So in **Was Ihr wollt**, im zeitgenössischen Film in **Viktor und Viktoria**.

<sup>670</sup> Ausnahmen sind **Bibi**, worin von der "Verliebtheit" die Rede ist und **Die neuen Kerle**, worin Kosenamen geboten werden.

#### 4.4. EINE LIEBE WIE ANDERE AUCH?

Die relative Stabilisierung und die Hinwendung zur Abbildung der Realität in den "Goldenen Zwanzigern" schlägt sich auch in der Dramatisierung von Homosexualität nieder. Das Thema wird unspektakulärer behandelt, als häufig selbstverständlich integrierter Bestandteil der Handlungen mangelt es zunehmend an elitären auf der einen und diffamierenden Zeichnungen auf der anderen Seite; die ambivalente Darstellungsweise des schwarzen Expressionismus, die auf exzessive Weise die negativen und überhöhenden Bilder miteinander verbunden hatte, scheint somit gegen Mitte der zwanziger Jahre in Neutralität zu münden. In den Fällen, in denen Homosexuelle dezidiert als Außenseiter begriffen sind, erscheint eine solche Randstellung meist durch die gesellschaftlichen Verhältnisse ausgelöst. Mehrere Stücke verbinden mit der Abbildung der Realität der Repression auch eine Kritik an den herrschenden Zuständen. Wirkliche Alternativlösungen werden allerdings kaum aufgezeigt. Die Nivellierung drückt sich auch in den Charakterisierungen aus: Die Figuren sind zunehmend durchschnittlicher gezeichnet, Stereotypen der Typisierung zwecks Elitarisierung oder Diffamierung treten auch hier vergleichsweise in den Hintergrund. Die insgesamt neutrale Haltung, die die Werke suggerieren, wird jedoch zunehmend durch die Kontrastierung eines positiven, meist reinen Homoeroten gegenüber einer sexualfixierten negativ begriffenen Figur,<sup>671</sup> erreicht. An Bedeutung gegenüber den früheren Stücken verlieren deutlich erotische Beziehungen zwischen den Männern. Die Wendung von einer das private Moment betonenden Darstellung hin zu einer öffentlicheren, politischeren, geht auf Kosten der Darstellung erotischer Spannungen, was sich auch in der auffallenden Abwendung von Provokationen durch eine Visualisierung erotischer Handlungen zwischen Männern zeigt. Hierfür dürften sowohl das Interesse an einer argumentativen Überzeugung des Publikums im Zuge der Zeitstückwelle, der generell verminderte Gehalt sexueller Exzesse in der Dramatik jener Periode und die Bedrohung durch die Zensur in Form des Schund- und Schmutz-Gesetzes bzw. der Richtlinien für Filme verantwortlich sein. Der Verminderung auf dieser Ebene - auch verbunden mit einer deutlichen Abnahme direkter Liebeserklärungen - steht die häufigere verbale Begrifflichkeit gegenüber, wohl verstärkt durch die allgemeine Tendenz vieler Stücke, in den Vordergrund ein Reden über Homosexualität anstelle eines Zeigens homosexueller Beziehungsverflechtungen zu stellen. Bei allen Tendenzen zu einer unspektakuläreren Darstellung werden dennoch keine positiven Perspektiven geboten - auch keine utopischen, und wenn, dann zumeist ohne Auslebung der Sexualität in fremden Ländern. Allerdings sind tragische Lösungen in den meisten Fällen mit einer Gesellschaftskritik verbunden; dem entgegen stehen häufig offene Perspektiven.

Neben einer verstärkten Öffentlichkeit und Vermodung von Homosexualität dürften diese veränderten Kennzeichnungen vor allem in den Veränderungen literarischer Ansprüche

---

<sup>671</sup> Solche Figuren weisen, obwohl negativ intendiert, nicht eine karikaturhafte Zeichnung in dem Maße auf wie ihre expressionistischen Vorgänger.

anzusiedeln sein: Die Hinwendung zu "neuer Sachlichkeit", die Konjunktur der "Zeitstücke" und die Abkehr vom Expressionismus unter anderem in Form von Komödien.

Infolge der stabilisierten Konjunkturlage und der Gewöhnung an die Thematik ist auch die Publikations- und Aufführungsgeschichte zunehmend unspektakulär.<sup>672</sup> So ist die Häufigkeit der Aufführungen größer, die Werke, die ohne Aufführung bleiben, sind in der Minderzahl,<sup>673</sup> Entstehung, Publikation und Uraufführung liegen zeitlich in den meisten Fällen dicht beisammen,<sup>674</sup> wobei die Gründe hierfür auch in einer verstärkten Hinwendung der Autoren zu direkt für eine Aufführbarkeit geschriebenen Stücken und eine Abwendung von Lesedramen ist.<sup>675</sup>

Für die größere Offenheit spricht auch, daß viele Stücke nun an wichtigen, großen Bühnen herauskommen und für diverse Produktionen Erfolgsserien zu verzeichnen sind<sup>676</sup> bzw. Inszenierungen an mehreren Häusern gemacht werden.<sup>677</sup>

Dementsprechend sind die erwogenen bzw. eingeleiteten Maßnahmen zur Verhinderung von Aufführungen auch relativ gering: In München und Hamburg wird die Aufführung der **Verbrecher** erschwert; **Anja und Esther** führt zu Debatten im Hessischen Landtag, die Inszenierung der **Jüdischen Witwe** 1925 zu Auseinandersetzungen im Preußischen Landtag. Massiven Schwierigkeiten sind wiederum die Werke Jahnns ausgesetzt: Die Berliner

---

<sup>672</sup> Schwierigkeiten, das Werk in einem Verlag zu publizieren, haben lediglich Jahn mit **Der Arzt/sein Weib/sein Sohn** und Rudolf Leonhard mit **Anonyme Briefe**, zwei Werke allerdings, die auf ihre Weise ungewöhnliche Bilder entwerfen. Dies trifft zwar auch auf die beiden letzten Dramen Brochs zu, die jedoch bereits Exilstücke sind. Rücksichten in den Druckfassungen werden nur im Falle **Kamarilla** und **Dreieck des Glücks** genommen; allerdings wird dies in beiden Fällen ohne Nachweis nur von den Rezensenten unterstellt. Bruckner setzt in der Druckfassung der **Verbrecher** sogar eine positivere Zeichnung als die ursprünglich intendierte.

<sup>673</sup> Für den Zeitraum betrifft dies lediglich **Anonyme Briefe**. Sämtliche anderen aufgrund der inhaltlichen Tendenz in diesem Kapitel besprochenen Werke, die ohne Uraufführung bleiben, sind entweder vor 1923 entstanden und haben einen Lesedrama-Stil (**Die letzten Tage der Menschheit**, **Der geniale Mensch**) oder fallen bereits in die Zeit der Weltwirtschaftskrise bzw. des Exils (**Primaner**, **Aus der Luft gegriffen**, **Es bleibt alles beim alten**). Für **Die Politiker des Geistes**, **Die neuen Kerle** (ebenfalls vor 1923) und **Menczikoff** sind Aufführungen bislang nicht nachweisbar.

<sup>674</sup> Ausnahmen: **Der Arzt**, wobei der Grund hierfür darin liegen mag, daß erst 1928 infolge der Hinwendung zum Zeitstück ein Interesse an der Tendenz des Stückes erwacht; **Arthur Aronymus**, wobei hierfür die verschlechterte Theatersituation 1932 verantwortlich sein könnte.

<sup>675</sup> Dies äußert sich z.B. darin, daß in einigen Fällen die Publikation nach der Uraufführung erfolgt bzw. viele Stücke in Bühnenverlagen als Manuskripte vertrieben werden.

<sup>676</sup> So für **Opernball 13**, **Die Hetzjagd**, **Die Verbrecher**, **Revolte**, die Hamburger Aufführung von **Oskar Wilde**, **Stempelbrüder**, **Vinzenz**, **Die Wupper** in der Produktion 1927. Ein relativer Erfolg ist auch zu verzeichnen für **Eduard**, **Weh um Michael**, **Kaspar Hauser**, **Dreieck des Glücks**. Max Reinhardt spekuliert im Falle **Verbrecher** sogar direkt auf den Erfolg.

<sup>677</sup> **Anja und Esther**, **Kaspar Hauser**, **Eduard II.**, **Opernball 13**, **Die Verbrecher**, **Revolte**, **Die Matrosen von Cattaro**, je eine Nachfolgeproduktion **Vinzenz** und **Dreieck des Glücks**.

Aufführung von **Medea** 1926 wird nach einigen Vorstellungen abgesetzt, ebenso die Hamburger Produktion von **Der Arzt/sein Weib/sein Sohn**.

Auch die Publikumsreaktionen zeigen weniger Erschütterung. Skandale rufen allenfalls noch einige Produktionen von **Anja und Esther** hervor, wobei in diesem Fall der Name des Autors und der übertriebene Werberummel sein übriges getan haben dürfte. Die **Verbrecher**-Aufführungen in Hamburg führen allerdings zu einer gezielten Randal durch die völkische Jugend, die dann auch eine Absetzung bewirkt. Die große Öffentlichkeitswirksamkeit, die die beiden Stücke erlangen, schlägt sich auch in Parodien im Kabarett nieder.<sup>678</sup> Besonderheiten der Publikumsreaktion zeigen sich bei der Aufführung von **Opernball 13**, in der Plädoyers für Homosexualität widerspruchlos hingenommen werden und in Protesten gegen die Negativzeichnung von Homosexualität in der Neuproduktion der **Schwester** 1927, ebenso der Vermerk eines Kritikers, **Kamarilla** habe deshalb keinen Erfolg gehabt, da ein Publikum der Weimarer Republik nicht hinnehmen könne, daß dem Kämpfer gegen Homosexualität in dem Stück ein gewisses Recht zugesprochen wird.

Auch die Abmilderungen bedenklicher Stellen in den Inszenierungen halten sich in Grenzen, was freilich auch mit der verminderten sexuellen Provokativität der Stücke zusammenhängt. Ein derartiges Vorgehen läßt sich lediglich für eine Anzahl von **Anja und Esther**-Produktionen nachweisen; auch die Uraufführung der **Matrosen von Cattaro** scheint in der entscheidenden Szene entprivatisiert worden zu sein.

Bezüglich der Reaktion durch die Kritik fällt auf, daß in der Beschreibung der Vorgänge zunehmend Schranken fallen - jedenfalls insoweit die Sprache auf das Thema kommt. Begriffe wie "Homosexualität", "§ 175", "Lustjunge", "gleichgeschlechtlich" haben nun ihren selbstverständlichen Platz in den Rezensionen auch konservativerer Zeitschriften, die zuweilen jedoch auch diffamierende Ausdrücke verwenden.

Nach wie vor finden sich in diversen Blättern, vor allem in "Das deutsche Drama" und in "Die schöne Literatur", sowie seitens einiger Kritiker wie Faktor, Fechter und Falk Echauffierungen über die krankhaften "Perversionen", denen das Recht abgesprochen wird, an die Öffentlichkeit getragen zu werden. Auffällig an dieser Sorte ablehnender Kritiken ist die Infragestellung, ob Homosexualität überhaupt ein bedichtenswertes Thema sei sowie die Verwischung gesellschaftspolitischer Anliegen durch Überbetonung der Abscheu vor den dargestellten sexuellen Abartigkeiten. Zuweilen werden im Interesse der Negativzeichnung auch direkt den Autoren ablehnende Intentionen unterstellt, die die Stücke eigentlich gar nicht vermitteln.

Der Großteil der Kritik gibt sich allerdings neutral. Hervorstechendes Kennzeichen ist die Auffassung in einer Vielzahl der Kritiken, die Darstellung von Homosexualität entspreche der Mode. In einigen Rezensionen klingt allerdings auch an, gerade eine Betonung der sexuellen Komponente bzw. die Überbetonung der Problematik des Sachverhalts seien nicht mehr

---

<sup>678</sup> Zur Parodie von **Verbrecher** vgl. Kapitel 5.1.5.

zeitgemäß. Symptomatisch ist Jherings Beobachtung anlässlich **Eduard II.**, daß die Homosexualität der Sensation entbehre und über **Anja und Esther**, daß die Literarisierung ins Belanglose abgleite. Auffällig ist die oftmals betonte Notwendigkeit einer tragischen, mitleidvollen und dezenten Gestaltung, durch die das Thema erst Daseinsberechtigung bekomme.

Gerade die relativ unbefangene Selbstverständlichkeit und die Forderungen einer Gesellschaftsveränderung werden von diversen Kritikern positiv aufgenommen. Kerr fordert darüberhinaus sogar ein eigenes Werk zu der Thematik, die ansonsten neben den übrigen dargestellten Problemen in den Stücken eine zu geringe Gewichtung habe; in einigen Rezensionen vor allem zu **Oskar Wilde** und **Dreieck des Glücks** wird bemängelt, daß die Darstellung nicht weit genug gehe. Diverse Kritiker bespötteln Undeutlichkeiten und Rücksichtnahmen der Autoren bzw. halten eine Erklärung der als selbstverständlich begriffenen Homosexualität für unnötig.

Die Rezeption durch die Homosexuellenszene zeigt sich zumeist erfreut; festzustellen ist zuweilen eine Tendenz, die neutrale Aussage von Werken in eine positivere umzudeuten sowie den Erfolg überzubetonen. Nach wie vor ist jedoch eine Abscheu vor der zu drastischen Darstellung sexueller Vorgänge zu bemerken, sei es, daß die dezente Zeichnung gelobt wird, sei es, daß bemängelt wird, das "Erotische" habe "zu niedriges Niveau". Eine Kritik erfahren auch die Schwarz-weiß-Zeichnungen der Figuren und die unreflektierte Prostitutionsdarstellung.

Welch große Öffentlichkeit das Thema auf dem Theater der Zeit bekommen hat, zeigt schließlich Max Frischs Rezension über **Opernball 13**:

"eine perverse Liebe zu gestalten [...] ist heute kein Verdienst mehr. Im Gegenteil: Bruckner, Lampel, Winsloe und ihre weniger begabten Nachkläffer haben eine Bühnenmode geboren, bei der man sich in unseren Theatern als Normaler bald beängstigend anormal vorkommt."<sup>679</sup>

Es wird nicht mehr lange dauern, bis sich die "Anormalen" im Theater wieder als ebensolche vorkommen...

---

<sup>679</sup> Max Frisch, Baseler Nachrichten 9.7.1932, zitiert nach Kommentar in Arx, S.611.

## 5. WELTWIRTSCHAFTSKRISE - DRITTES REICH - EXIL

24. Oktober 1929 - der "schwarze Freitag": Die Börsenkurse an der New Yorker Wallstreet fallen ins Bodenlose und lösen die bis dahin größte Weltwirtschaftskrise aus. Für die deutsche Republik - vollkommen abhängig von der amerikanischen Wirtschaft - bedeutet dies den Anfang vom Ende. Konkurse und Bankzusammenbrüche sind an der Tagesordnung, alleine bis 1930 wächst die Arbeitslosenquote auf über 20 Prozent, 1932 sind es über 40. Die soziale Schere zwischen Arm und Reich wird zunehmend beängstigend. Die Folge vor allem in Arbeiter- und Kleinbürgerkreisen sowie bei der Jugend ist eine Anfälligkeit für republikfeindliche Stimmungen;<sup>1</sup> das zuvor gemäßigte politische Klima verschärft sich extrem: Bei den Reichstagswahlen im September 1930 gewinnen die radikalen Parteien, vor allem die NSDAP, Stimmen hinzu, die zuvor regierende große Koalition wird abgelöst durch in den folgenden Kabinetten immer konservativere Regierungen.<sup>2</sup> Straßenschlachten zwischen Kommunisten und Faschisten sind an der Tagesordnung, wobei Justiz und Polizei zunehmend auf dem rechten Auge blind werden.<sup>3</sup>

Da sich die Mehrheiten im Reichstag 1930 zugunsten der rechtsorientierten Parteien verschieben, kommt auch die anvisierte Strafrechtsrevision nicht mehr zustande. Die Reform des § 175 scheitert zudem an der Rechtsangleichung Deutschland-Österreich 1930.<sup>4</sup> Die zunehmende Polarisierung zeigt sich auch in der Homosexuellenbewegung: Bereits gegen Ende der 20er Jahre wird die Zersplitterung verstärkt deutlich. Unter anderem aufgrund des unterschiedlichen Umgangs mit der NSDAP zerbrechen viele Gruppen bzw. verlieren den Kontakt zueinander. Als Fallbeispiel hierfür kann das WhK angesehen werden. Während Hirschfeld eine konsequent antifaschistische Position bezieht und jeden Dialog ablehnt, setzt sich mehrheitsmäßig die Meinung durch, man müsse mit der NSDAP ins Gespräch kommen - letztlich einer der Gründe für Hirschfelds Rücktritt als Vorsitzender. Eine Annäherung kommt freilich nicht zustande. Eine noch 1931 geäußerte Hoffnung auf einen gemeinsamen antifaschistischen Kampf<sup>5</sup> scheitert an der mangelnden Solidarität innerhalb der Bewegung und der wachsenden Homosexuellenfeindlichkeit der linksgerichteten Parteien, die gleich den Nationalsozialisten in ihrer Agitation Homosexuelle als Sündenböcke benutzen, um den politischen Gegner sexuell zu denunzieren. So schlagen die Veröffentlichungen in der "Münchener Post" über die Homosexualität des SA-Chefs Ernst Röhm - seinerseits Mitglied im BfM, was für die politische Indifferenz dieser Vereinigung spricht - Wellen. Homosexualität wird

---

<sup>1</sup> Vgl. Gay, S.182f.

<sup>2</sup> Die Parteien der bürgerlichen Mitte sehen in der SPD keinen geeigneten Koalitionspartner mehr, da eine Stimmenabwanderung zur KPD befürchtet wird, und tendieren zunehmend zu Bündnissen mit dem rechten Lager. Zudem dominieren rechtsgerichtete Großindustrielle wie Hugenberg verstärkt die Kulturindustrie.

<sup>3</sup> Vgl. Gay, S.215.

<sup>4</sup> Vgl. Baumgardt: Das Institut für Sexualwissenschaft, S.36f.

<sup>5</sup> Vgl. MdWhK, S.284.



zum Kampfmittel politischer Interessen; besonders tut sich hier die sozialdemokratische Zeitschrift "Vorwärts" hervor, die anstelle einer sachlichen politischen Auseinandersetzung mit Unterstellungen von Homosexualität gegen die Nationalsozialisten hetzt.<sup>6</sup> Andererseits ist seitens der Nationalsozialisten eine Zunahme physischer Gewalt gegenüber Homosexuellen zu verzeichnen.<sup>7</sup> Hirschfeld - bereits 1920 von Nationalsozialisten zusammengeschlagen - wird als Jude und Homosexueller, "Perversitätsüberbonze", eine Zielscheibe der faschistischen Agitation.<sup>8</sup>

Die Krise wirkt sich sehr bald auf den Kulturbereich aus: Der Buchumsatz geht rapide zurück; die Folge ist eine Sparpolitik der Verlage.<sup>9</sup> Die literarische Produktivität wird seit ca. 1930 durch eine Zunahme von Zensurverfahren eingeschränkt;<sup>10</sup> das "Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schmutz- und Schundliteratur" wird mit steigender Tendenz gegen Ende der Republik praktiziert.<sup>11</sup>

Seit der Weltwirtschaftskrise ist auch die Theaterarbeit durch eine Verminderung der Subventionen erschwert,<sup>12</sup> zudem verkaufen sich die teureren Plätze in geringerem Maße.<sup>13</sup> Die Krise beginnt mit der Spielzeit 1930/31. Stützpfiler des fortschrittlicheren Theaters räumen das Feld: Jeßner gibt 1930 die Intendanz des Berliner Staatstheaters auf, Piscator geht 1931 nach Moskau. Aufricht wechselt von der Intendanz des Schiffbauerdamm-Theaters (wo u.a. einige Stücke Lampels entdeckt worden waren) ins Genre des musikalischen Unterhaltungstheaters;<sup>14</sup> Reinhardt gibt 1932 die Intendanz des Deutschen Theaters ab.<sup>15</sup>

Die Nationalsozialisten erzielen zunehmend kulturpolitische Erfolge: So wird im Juni 1932 ein Antrag an den Preußischen Landtag eingebracht, "Bühnenstücke [...] sittlich destruktiver

---

<sup>6</sup> Vgl. Eissler, S.106-112.

<sup>7</sup> Vgl. Mann, Klaus: Tagebücher 1931-1933. Hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller. München: Spangenberg 1989, S.62, 82; vgl. auch MdWhK, S.70f.

<sup>8</sup> Zitiert nach Stümke, S.74, vgl. auch ebd. S.84.

<sup>9</sup> Vgl. Lange, S.947f.

<sup>10</sup> Beispielsweise kann Bruno Vogels Roman **Alf** in der ersten Auflage 1929 noch ohne Beanstandungen erscheinen, die zweite Auflage 1931 kommt nur nach Streichungen durch die Zensur heraus (vgl. Hohmann, S.277).

<sup>11</sup> Vgl. Hermand/Trommler, S.183. Ein Beispiel für die reaktionäre Stimmung ist auch, daß Josephine Baker 1929 in München Auftrittsverbot erhält, vgl. Kühn, S.377.

<sup>12</sup> Vgl. Hermand/Trommler, S.198, 257f.

<sup>13</sup> Vgl. Lange, S.949.

<sup>14</sup> Vgl. Rühle, Günther: Zeit und Theater. Band 5-6. Diktatur und Exil: 1933-45. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein 1980. Band 5, S.9.

<sup>15</sup> Allerdings vorwiegend aufgrund der Unmöglichkeit, weiterhin Ausstattungssorgen finanzieren zu können. Auslöser sind der Tod seines Bruders Edmund, wodurch Reinhardt mit der Geschäftsführung überlastet ist und der Skandal, eine Modernisierung von **Carmen** vornehmen zu wollen, was zu Verrissen in der Presse führt, auf die Reinhardt beleidigt reagiert, vgl. Pacher, S.277.

Tendenz nicht zur Aufführung zu bringen"<sup>16</sup>, der schließlich vor schwach besetztem Hause angenommen wird; die Linksparteien haben ihn augenscheinlich nicht ernst genommen.<sup>17</sup>

Das Erstarken des Faschismus ist bereits vor 1933 spürbar; immer mehr leitende Theaterpositionen werden mit Personen besetzt, die dem Nationalsozialismus zumindest nahe stehen.<sup>18</sup> Dramen mit entsprechendem nationalistischen Gehalt werden vermehrt angenommen;<sup>19</sup> ebenso ist eine Wiederbelebung der Historienstücke zu vermerken.<sup>20</sup> Viele bislang experimentierfreudige Direktionen zeigen sich von dem Rechtsruck in der politischen Landschaft eingeschüchtert.<sup>21</sup> Ein augenfälliges Beispiel ist die Reaktion des Direktors Erich Ziegel,<sup>22</sup> der z.B. 1931 die geplante Aufführung von Wolfs **Matrosen von Cattaro** in Hamburg aus Skrupel vor dem erstarkenden Nationalsozialismus zurückzieht - in der Hoffnung auf bessere Zeiten.<sup>23</sup>

Aufgrund der wirtschaftlichen Faktoren, mit denen die Theater seit 1930 zu kämpfen haben, erhält anstelle des Kampfes um eine Veränderung der gesellschaftlichen Zustände der Kampf um das Publikum das Primat.<sup>24</sup> Das Interesse am Zeittheater erlahmt; die politische Brisanz, die im Alltag unausweichlich spürbar wird, führt zu einer Umorientierung des Publikums, das Theater als Ablenkung zu benutzen. Nachdem schon die Spielzeit 1929/30 nurmehr ein müder Nachhall der vorangegangenen war, resümiert Kästner zu Beginn der folgenden:

"man [hegte] von vornherein weniger große Erwartungen [...]. Der politische, sogar der künstlerische Ehrgeiz der Theater ist im Sinken. Das Quecksilber hält bei 'Vergnüglich'. [...] Und der Geschmack des Publikums ist, wenn es nur lachen darf, nicht sehr wählerisch. Hauptsache, daß die Stoffe vom Ernst des Lebens weit, weit weggerückt werden."<sup>25</sup>

Auch die fortschrittliche Kritik wird der Mode der Tendenzstücke überdrüssig, bemängelt zunehmend die Qualitätslosigkeit und den epigonalen Charakter der meisten Produkte.<sup>26</sup>

Inhaltlich setzt sich wieder die Mode der Belanglosigkeit durch, im Gegensatz zu jener gegen Mitte der zwanziger Jahre nur eben keine Erholung vom Expressionismus, zudem keine

<sup>16</sup> Zitiert nach Fischli: Zur Herausbildung, S.898.

<sup>17</sup> Der Berliner Börsen Courier hatte am 2.6.1932 lapidar festgestellt, dieser Antrag habe "kaum Aussicht auf Annahme". Vgl. Fischli: Zur Herausbildung, S.898.

<sup>18</sup> Vgl. Hermand/Trommler, S.201, 257f.

<sup>19</sup> So etwa in der Krisenspielzeit 1932/33 Walter Erich Schäfers **Der 18. Oktober** von 50 Bühnen (Vgl. Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.285).

<sup>20</sup> Vgl. Rühle Theater für die Republik, S.1032.

<sup>21</sup> In Kassel beispielsweise reicht 1932 ein Drohbrief der Nationalsozialisten, in dem ein "Kampf mit allen Mitteln" angedroht wird, aus, um das Antikriegsstück **Waterloobrücke** von Sherwood abzusetzen (vgl. Fischli: Zur Herausbildung, S.900).

<sup>22</sup> Unter dessen Intendanz der Hamburger Kammerspiele, zeitweise auch des Deutschen Schauspielhauses Hamburg, waren immerhin **Der Arzt, Medea, Eduard II., Anja und Esther, Oskar Wilde, Frühlings Erwachen** u.a. gespielt worden.

<sup>23</sup> Vgl. Wolf: Matrosen, S.226.

<sup>24</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 5, S.9.

<sup>25</sup> Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.248f.

<sup>26</sup> Erich Kästner z.B. hat zunächst diese Art Stücke begrüßt und wird nun zunehmend kritischer, vgl. Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.233, 237, 266. Vgl. zu dieser Tendenz auch Rühle: Theater für die Republik, S.34f.

Zeitsatire, sondern bedingt durch die allgemeine Destabilisation inhaltsleer oder im Bereich des engagierteren Theaters pessimistisch.<sup>27</sup>

Im Zuge der Konjunktur belangloser Lustspiele kommt es auch wieder zu einer neuen Liselotte von der Pfalz-Operette - dieses Mal in der endgültig erfolgreichen Version von Eduard Künneke unter dem Titel **Liselott**; die umjubelte Berliner Aufführung findet 1932 im Admiralspalast statt. Der Göttergatte (Gründgens) hält sich eine Mätresse (Hilde Hildebrand), mit der er das Erfolgsduett "Gräfin, wie sind wir beide vornehm! Oh Gott, wie sind wir vornehm! Es ist nicht auszuhalten" zum Besten gibt. Die eigentliche Homosexualität deutet sich immerhin in Gründgens' "blasiert femininem" Spiel an.<sup>28</sup>

Im Bereich des sich als politisch begreifenden Theaters setzt ein letzter Höhepunkt verschärfter Fronten ein. Als Januskopf des zuvor erreichten Fortschritts erweist sich, daß die Republik-Kritik, wie sie sich in den meisten Zeitstücken mit dem Ziel konstruktiver Republikveränderung äußert, verstärkt als Untergrabung der Republik verstanden wird; zudem verlieren diejenigen Stücke aus linker Richtung, in denen das Zeitstück weitergeführt wird, durch Radikalisierung die Rezeption des bürgerlichen (einfluß- und finanzstarken) Publikums.<sup>29</sup> Rühle resümiert:

"Ein circulus vitiosus beginnt: Je deutlicher das Theater der Republik in den letzten Jahren auf die Stärkung der reaktionären Front mit der Verschärfung seiner Stücke bis in die politische Agitation antwortet, um so leichter wird das Hervorkehren der gesellschaftlichen Probleme im Zeitstück (Beispiel: die Stücke um die Sexual- und Justizreform [...]) auch als Angriff auf die Stabilität und Autorität des Staates und die Moral der Bürger interpretierbar. Damit wird es für das liberale Publikum immer schwerer, die künstlerische Produktion der zwanziger Jahre als die Erarbeitung der dramaturgischen Methodik für eine freie, [...] ihre Widersprüche und Konflikte offenlegende Gesellschaft zu verstehen."<sup>30</sup>

Auch das Klima bezüglich Erotik verändert sich. Wenn nicht überhaupt ein Überdruß an solchen Zusammenhängen sich bemerkbar macht, so setzt doch ein merkwürdiger Tanz auf dem Vulkan ein, ein letztes Auskosten ohne Wahrnehmung des politischen Umfelds.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Ein deutlicher Spiegel ist die Dramatik Ödön von Horváths: Pessimismus, zwischenmenschliche Armut, von Schmerz getragene Bloßstellung der Dummheit der Menschheit - ohne Appellation auf Veränderung - sind die Hauptthemen seiner Stücke (vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 3, S.44f).

<sup>28</sup> Vgl. Pacher, S.300. Zum Liselotte-Stoff vgl. Kapitel 3.1.1. Eliminierungen in der Biographie aristokratischer Persönlichkeiten sind freilich generell in den wenigen Werken der Dramatik der Weimarer Republik, die ein derartiges Ambiente behandeln, an der Tagesordnung. Prominentes Beispiel ist hier die Reinwaschung Ludwigs II. von Bayern, vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>29</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 3, S.34f.

<sup>30</sup> Rühle: Zeit und Theater. Band 5, S.11.

<sup>31</sup> Fritz Kortner bezeichnet die sexuelle Befreiung rückblickend als unpolitisch und reflektiert über die Stimmung 1929: "Viel zu viele [...] hatten sich vom politischen Leben absentiert, ehe sie ausgeschlossen wurden. Ihre beschäftigungslosen Energien sickerten ins Liebeslasterleben, dort muckten sie gegen das Bürgerliche auf. Sie beanspruchten das Laster der Privilegierten für Minderbemittelte zu volkstümlichen Preisen. So entstand auch der Erotoschlawiner [...]. Dabei kamen sich die Klassen näher. Man hospitierte hüben und drüben. Ein klassenlosen Geschlechtsleben war erkämpft. Oben und unten, rechts und links standen auf du und du. [...] Als ob man einander noch genießen wollte, bevor man auseinander gerissen wurde" (Kortner, S.253).

Stücke aus dem rechten Lager diskreditieren teilweise die sexuelle Freiheit des vorangegangenen Jahrzehnts. In Erwin Guido Kolbenheyers Schauspiel **Die Brücke** (1929) wird mit der Sexualitätsdarstellung der republikanischen Literatur abgerechnet - und zwar von der in verkehrter Neusachlichkeit verkommenden Jugend:

Franzi: [...] Wo sind eure Führersignale, denen unser Gemüt folgen sollte? [...] Was habt ihr da gefeiert und gepriesen? [...] Was ist das Um und Auf eurer Dichter gewesen? Sexualität, Entartung der Generation, Verschmutzung und Zerrüttung der Ehe, Verherrlichung aller auflösenden Elemente der menschlichen Gesellschaft.<sup>32</sup>

Dementsprechend schiebt die Hetze von rechts häufig den Abscheu vor Erotik vor, um von den eigentlichen zeitkritischen Faktoren der Zeitstücke abzulenken;<sup>33</sup> Sündenböcke sind u.a. die Homosexuellen. Ein Beispiel für eine derartige Sichtweise ist Paul Fechter,<sup>34</sup> der 1931 die Frage aufwirft, warum eine "Flucht aus den Theatern" zu verzeichnen sei und dafür nicht etwa die Destabilisierung verantwortlich macht, sondern:

"Was war das Theater in diesem Jahrzehnt? [...] Es brachte eine Erotik von absoluter Nacktheit, zugleich ohne die sanften Seiten der Erotik. Stücke [...] mit homosexuellem Anschauungsunterricht erschienen vor den erstaunten Augen der Zuschauer [...]; es brachte lauter Dinge, deren [...] Roheit sich unbedingt mit der Zeit herumsprechen [...], daß der Reiz des Theaterbesuches hoffentlich nicht endgültig, aber wenigstens für einige Zeit vollkommen verlorenging."<sup>35</sup>

Durch die Theaterkrise verschärft zerschlagen sich so auch viele Projekte: Saltenburg kündigt für 1928/29 eine Neuinszenierung von **Vatermord** im Lessing-Theater an, die nicht zustande kommt;<sup>36</sup> ähnlich ergeht es den Stücken Brechts, Manns und Jahnns.<sup>37</sup> Auch das Nicht-Ausspielen der homoerotischen Komponenten in der Uraufführung der **Schwärmer** ist ein Indiz für die aufkommende Vorsicht,<sup>38</sup> ebenso wie die Schwierigkeit, 1932 das Publikum mit **Kamarilla** anzusprechen.<sup>39</sup>

Indifferent ist auch der Umgang diverser Teile der homosexuellen Szene mit Theaterereignissen. So befremdet es etwa, daß "Der Eigene" 1931 unkommentiert einen Hetzartikel der Zeitschrift "Le Soir" Paris über die Aufführung eines Stückes mit dem Titel **Die Entarteten von Paris** am Renaissancetheater mit der Überschrift "über ein unsauberes Stück" abdruckt:

"Wenn sich die Tanten männlichen Geschlechts enthüllen, so ist man angewidert, denkt aber nicht daran, sich aufzuregen. Im Renaissance-Theater enthüllen sie sich ungeniert ... Man hat noch nichts Niedrigeres [...] geschaffen: Entwürdigung des Autors und des Direktors, die gewagt haben, es zu schreiben und aufzuführen, Erniedrigung auch für die

<sup>32</sup> Kolbenheyer, Erwin Guido: *Die Brücke*. Schauspiel in vier Aufzügen. 5. und 6. Tausend. München: Georg Müller 1933, S.39f.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 4.4.

<sup>34</sup> Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Kritikern bleibt Fechter nach 1933 auch in Deutschland und ist als Herausgeber und Redakteur verschiedener Zeitschriften tätig (z.B. im "Berliner Tageblatt", in der "Deutschen Rundschau"), vgl. Rühle: *Theater für die Republik*, S.1164f.

<sup>35</sup> Zitiert nach *Die neue Literatur*. 32.Jg. (1931), S.301.

<sup>36</sup> Vgl. Kästner: *Gemischte Gefühle*. Band 2, S.119.

<sup>37</sup> Vgl. Kapitel 5.1.1, 5.3.4, 5.3.5.

<sup>38</sup> Vgl. Kapitel 3.2.1.

<sup>39</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

unglücklichen Schauspieler und Spekulation auf ein lüsternes Publikum, das allerdings manchmal lacht, wenn es sich übergeben sollte.

Ich entrüste mich aber nicht im Rahmen der Moral. Ich habe nicht den geringsten Respekt vor ihr. Die Ehrpusseligkeit des Spießers ist immer eine Farce. Die Homosexualität ist eher eine Krankheit als ein Laster. Sie regt mich nicht mehr auf. Wenn ich davon betroffen wäre, so würde ich mich nicht entehrt fühlen. Aber ich würde zwischen mein Leiden und der Außenwelt jenen kostbaren und undurchdringlichen Schleier ziehen, den man Scham nennt. [...] Beim Verlassen des Theaters sah ich Leute vor Ekel ausspucken, andere lachen. Ein feistes und unsauberes Lachen."<sup>40</sup>

Ein homoerotisches Blatt reproduziert hier unkommentiert die Forderung, dieses "Leiden" nicht öffentlich zu machen - ein Wunsch, dem bald nachgekommen werden soll. Hillers "Hoffnung" 1932 aufgrund des Stückes **Die Hoffnung des Wolfgang Binder**:<sup>41</sup> "Zu wünschen bleibt, daß Experimente dieser Art wiederholt werden; trotz Tod und Teufel und Zensur"<sup>42</sup> wird sich jedenfalls nicht mehr erfüllen.

---

<sup>40</sup> Der Eigene. Jg.XIII (1931), o.S. [SMB]. Der Autor des Stücks wird nicht genannt.

<sup>41</sup> Vgl. Kapitel 4.2.6.

<sup>42</sup> MdWhK, S.398.

## 5.1 EIN ABGESTANDENER INHALT

**Ragout fin de Siècle***(Im Hinblick auf gewisse Lokale)*

Hier können kaum die Kenner  
in Herz und Nieren schauen.  
Hier sind Frauen Männer.  
Hier sind die Männer Frauen.

Hier tanzen die Jünglinge selbstbewußt  
im Abendkleid und mit Gummibrust  
und sprechen höchsten Diskant.  
Hier haben die Frauen Smokings an  
und reden tief wie der Weihnachtsmann  
und stecken Zigarren in Brand.

Hier stehen die Männer vorm Spiegel stramm  
und schminken sich selig die Haut.  
Hier hat man als Frau keinen Bräutigam.  
Hier hat jede Frau eine Braut.

Hier wurden vor lauter Perversion  
vereinzelte wieder normal.  
Und käme Dante in eigner Person -  
er fräße vor Schreck Veronal.

Hier findet sich kein Schwein zurecht.  
Die Echten sind falsch, die Falschen sind echt,  
und alles mischt sich im Topf,  
und Schmerz macht Spaß, und Lust zeugt Zorn,  
und Oben ist unten und Hinten ist vorn.  
Man greift sich an den Kopf.

Von mir aus, schlaft euch selber bei!  
Und schlaft mit Drossel, Fink und Star  
und Brehms gesamter Vögelschar!  
Mir ist es einerlei.

Nur, schreit nicht dauernd wie am Spieß,  
was ihr für tolle Kerle wärt!  
Bloß weil ihr hintenrum verkehrt,  
seid ihr noch nicht Genies.

Na ja, das wäre dies.

(Erich Kästner)<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Kästner, Erich: Ein Mann gibt Auskunft. In ders.: Gesammelte Schriften für Erwachsene: Band 1: Gedichte. München-Zürich: Droemer Knauer 1969 (S.165-220), S.175f.

1930 konstatiert Brecht unter dem Titel "Sexualität des dritten Jahrzehnts", daß das Thema keine Assoziationen mehr biete:

"Die Sexualität spielt keine besondere Rolle, d.h. selbst in den zahlreichen Katastrophen, die sie den Spalten der Zeitungen liefert, ist nichts Besonderes, mit dem viel Aufhebens oder Rühmens zu machen wäre; es scheint, die Bedürfnisse, die der Sexus stellt, können leicht befriedigt werden: sie sind nicht sehr groß. Andere Zeiten zeigen darin eine Unersättlichkeit, die ihre Phantasie ungeheuer fruchtbar machte. Das waren die großen Zeiten des Sexus, sie kann jeden Tag wieder anbrechen. Der Schreiber erkennt solche Flauten des Marktes an etwas für ihn Untrüglichem: sein Wortmaterial. [...] Heute hat die Affinität der sexuellen Wörter [...] fast gänzlich aufgehört. Es bilden sich keine Assoziationen mehr."<sup>44</sup>

Nach und nach macht sich ein Überdruß an der "Mode" Sexualität bemerkbar. Bereits 1926 konstatiert Jhering, daß "'Nacktdarbietungen' in den Theatern nachlassen, weil sie langweilig geworden sind".<sup>45</sup> Überhaupt scheint die Suche nach einer neuen Sichtweise von Sexualität ihre Bedeutung in der Literatur zu verlieren, woran freilich auch der weitgehend asexuelle und politisch ausgerichtete Charakter der radikalen rechten wie linken Literatur- und vor allem Theaterproduktionen einigen Anteil hat.<sup>46</sup> Gut zehn Jahre nach dem Aufbruch hat es sich ausexperimentiert, dafür sprechen u.a. die von Skepsis gegenüber Promiskuität und sexueller Freiheit durchzogenen Werke vieler "neusachlicher Autoren", nicht umsonst dürften die Gedichtbände Erich Kästners solchen Erfolg gehabt haben, der zudem in seinem Roman **Fabian** 1931 auch ein verzerrtes Bild von Homosexualität bietet.<sup>47</sup> Ein signifikantes Beispiel zur Rückkehr zur monogamen Moral ist Alfred Döblins Stück **Die Ehe** (1929-31), das eine Absage an die Promiskuität enthält.<sup>48</sup> 1930 geht in Berlin ein Stück Hanna Rademachers über die Bühne mit dem Titel **In 12 Wochen ist Frühling** - die Tendenz: "gegen die Vermännlichung der

<sup>44</sup> Brecht: Sexualität des dritten Jahrzehnts. In ders.: Schriften 1, S.373.

<sup>45</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.187.

<sup>46</sup> Auf beiden Seiten dient das Theater verstärkt dem Ziel der Massenmobilisierung, setzt Kollektivismus vor Pluralismus und hat vor dem Hintergrund, Massenbewegungen zu mobilisieren, freilich nicht die Thematisierung von Randgruppenproblematiken im Auge. Signifikant ist auch die Prüderie linker Kreise; Brecht berichtet über Reaktionen während der Dreharbeiten an **Kuhle Wampe** (1931): "Das Gedicht 'Über die Natur im Frühjahr', von einer Stimme gesprochen, verbindet drei Spaziergänge der Liebenden. Dieser Teil des Films wurde während der Arbeit proletarischen Sportlern vorgeführt und seiner Nacktheit wegen von ihnen beanstandet" (Brecht, Bertolt: Tonfilm "Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?" In ders.: Schriften 1 (S.544-547), S.547).

<sup>47</sup> Dort wird die "Unzucht" des Berliner "Westens" - in einer Kausalkette mit "Verbrechen", "Gauerei" und "Elend" - mitverantwortlich für den bevorstehenden "Untergang" gemacht, womit die zuvor in diesem Kontext satirisch verzerrt beschriebene Homosexualität assoziierbar mit Gesellschaftszersetzung wird (Kästner, Erich: **Fabian. Die Geschichte eines Moralisten**. In ders.: Gesammelte Schriften für Erwachsene. Band 2: Romane 1. München-Zürich: Droemer Knaur 1969, S.7-204, S.83f). Vgl. auch **Ragout fin de siècle** (s.o.) und meine Artikel in Lexikon homosexuelle Belletristik.

<sup>48</sup> Die dritte Szene reflektiert vorrangig die Versachlichung von Gefühlen in den oberen Gesellschaftsschichten. Interessant ist hier das Fazit, das die Frau zieht: "Ich war [...] sachlich bis auf die Knochen und hatte mein Dutzend Liebschaften absolviert. Dann habe ich mich mit dir [ihrem Mann] versprochen und bin in der Ehe so verwirrt worden wie - eine Eva, eine tausendjährige Eva." (Döblin, Alfred: **Die Ehe**. In ders.: Drama, Hörspiel, Film. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988 (S.172-261), S.252). Die Ehe der beiden war ursprünglich als "Kameradschaftsehe" geplant.

Frau und die Verweiblichung des Mannes" für "ein gesundes und natürliches Empfinden zwischen den Geschlechtern."<sup>49</sup> Die Abkehr von dem sachlichen Umgang mit Emotionen wird im Kabarett auch verulkt, so plaudert im Oktober 1929 Werner Finck bei der Eröffnung der "Katakombe":

"Wir stehn vor einer neuen Periode.  
Die Sachlichkeit verliert an Sympathie.  
Die kalte Schnauze kommt schon aus der Mode;  
Zurück zur Seele! Herz ist dernier cri!"<sup>50</sup>

Als 1930 Bruckners Psycho-Ehedrama **Die Kreatur**, das am Rande eine lesbische Komponente beinhaltet,<sup>51</sup> über die Bretter des Deutschen Theaters geht,<sup>52</sup> gibt Jhering seinem Unmut deutlichen Ausdruck:

"Blutschande, lesbische Liebe, Sadismus, Zuhälterei - nichts wird dem Zuschauer erspart. Menschen, die sich nur mit sich selbst beschäftigen, mit ihren Krankheiten, Süchten, Verlegenheiten und Peinlichkeiten, eine kleinbürgerliche Muffwelt, eine widerliche Dekadenz, ohne daß diese Menschengruppe als faul und überflüssig und uninteressant dargestellt und bezeichnet wird.

Das ist entscheidend. Als es notwendig war, unbewußte Bezirke des Sexuallebens ins Bewußtsein zu heben, hatten sexualpathologische Stücke Entdeckerwert. Sie trugen durch Darstellung der Wahrheit zur Änderung der Welt bei. Niemals hat Wedekind ein Stück geschrieben ohne kämpferisches Ziel. 'Die Kreatur' [...] bringt keine neue Wahrheit. Sie ist befangen in trüber Stofflichkeit, die längst durchforscht, längst bekannt, längst durchleuchtet ist. [...] Denn der abgestandene Inhalt kann keine [...] durchschlagende Aussage mehr herbeiführen."<sup>53</sup>

Jhering wendet sich zwar primär gegen Bruckners Tendenzlosigkeit, überschätzt jedoch die erreichte sexuelle Aufklärung und assoziiert Homosexualität als Dekadenzerscheinung einer müden Welt - erinnert sei an seine Kritik von **Anja und Esther** und die diversen Rezensenten, denen Homosexualität zunehmend nicht mehr als bedichtenswertes Thema erschien.<sup>54</sup>

Den Gefallen, das Thema als Auswuchs des "Überflüssigen" darzustellen, hat Jhering zwei Jahre zuvor schon Ernst Toller getan. Dessen politischer Streifzug durch die "goldenen Zwanziger", die Satire auf die Kriegs-, Revolutions- und Inflationsgewinnler **Hoppla, wir leben!** (1927)<sup>55</sup> zeigt Lotte, Tochter des durch Korruption und Verrat an den revolutionären Ideen an die Macht gelangten Ministers Kilman, als den Prototyp der kapitalistischen Müßiggängerin. Eine ihrer Freizeitvergnügungen besteht darin, lesbische Liebe auszuprobieren, da die Männer sie "degoutieren" und ihr "langweilig" werden: "Zärtlich im Bett können nur Frauen sein" (S.88).

<sup>49</sup> Rezension in Die schöne Literatur. 31.Jg. (1930), S.217.

<sup>50</sup> Zitiert nach Bemmann, S.160. Vgl. auch ebd. S.153.

<sup>51</sup> Das Dienstmädchen des Ehepaares, Franziska, hat neben kleptomane auch lesbische Züge, zudem flirtet Florence, die Schwester des Ehemannes, recht offenkundig mit ihr.

<sup>52</sup> Premiere 10.3.30, 53 Aufführungen (Regie: Max Reinhardt) mit Helene Thimig, Rudolf Forster, Lucie Höflich (Florence), Tony van Eyck (Franziska).

<sup>53</sup> Jhering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Band 3, S.48f.

<sup>54</sup> Vgl. Kapitel 4.4.

<sup>55</sup> Toller, Ernst: Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte. In ders.: Gesammelte Werke. Band 3: Politisches Theater und Dramen im Exil (1927-1939). Hrsg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. [München]: Carl Hanser 1978 (S.7-117). Erstveröffentlichung: Gustav Kiepenheuer Verlag 1927; Uraufführung: 1.9.1927, Kammerspiele Hamburg.



Anstelle einer Frau würde sie notfalls auch mit Koks vorlieb nehmen. Die Figur ist als Zeiterscheinung einer dekadenten, in ihrer Erotik wie in ihrem Konsum von Drogen und Genußmitteln zügellosen Gesellschaftsklasse gezeichnet.

Ein ähnliches Bild bietet **Menschen wie du und ich** von Alfred H.Unger, uraufgeführt am 1.11.1929 am Deutschen Volkstheater Berlin und mit einem von Berliner Theaterdirektoren gestifteten Literaturpreis von 10.000 RM ausgezeichnet. Bereits vor den **Verbrechern** bei den Verlegern eingereicht, bietet es ebenso einen Querschnitt durch ein Mietshaus und eine entsprechende - laut Jhering allerdings nirgendwo ausgeführte, sondern nur "ange-tippte" - Aneinanderreihung verschiedener Existenzen und Probleme, neben dem § 218 auch die lesbische Liebe. Die mittellose Luise wird von der skrupellosen, liebesunfähigen, zigarettenrauchenden Vilma zu einem erotischen Verhältnis verführt mit dem Endziel der Prostitution. Was wie ein Duplikat von **Krankheit der Jugend** wirkt, endet immerhin glimpflicher: Luise wendet sich ekelerrregt ab, und Vilma ereilt am Ende des Stücks ihre gerechte Strafe, nachdem sie sich auch noch als Denunziantin in Sachen § 218 erwiesen hat.<sup>56</sup>

Vor diesem Hintergrund ist zumindest auffallend ein bereits seit Mitte der Zwanziger Jahre einsetzendes und nun verstärkt zunehmendes Desinteresse an der dramatischen Gestaltung männlicher Homosexualität, wobei freilich auch die allgemein dezimierte Dramenproduktion zu berücksichtigen ist: Brecht und Ebermayer verwässern die homosexuellen Komponenten in Überarbeitungen ihrer alten Werke - wie auch schon Kisch in seiner Redl-Dramatisierung;<sup>57</sup> Bronnen, Klaus Mann und Burggraf behandeln das Thema in neuen Werken auffallend zurückhaltend, z.T. hinter die Deutlichkeit der jeweiligen Vorlagen zurückgehend - alles Autoren, die bislang gerade durch eine deutliche Thematisierung aufgefallen sind bzw. sogar für Skandal gesorgt haben. Daneben stehen Werke verschiedener Autoren, in denen ebenfalls gegenüber den Vorlagen reduziert wird sowie diverse Stücke, die wie negative Randbemerkungen zum "abgestandenen Inhalt" wirken. Ausnahmen in jenen krisengeschüttelten letzten Jahren des Theaters der Weimarer Republik sind schließlich Dramen von Georg Kaiser, Alfred Wolfenstein und Curt Corrinth, die jedoch trotz eines durchweg positiven Bildes von Männerfreundschaften die erotische Komponente nur zaghaft zulassen.

---

<sup>56</sup> Unger, Alfred: Menschen wie du und ich. Volksschauspiel in fünf Akten. Berlin: Fischer 1929, vgl. bes. S.50f, 55f, 59-61, 63-68, 72-74, 76f, 79-81, 84, 87f. Jhering spricht in seiner Rezension irreführenderweise von dem § 175 als Handlungsbestandteil, u.U. ein Indiz für eine Tendenz, umgangssprachlich geschlechtsunabhängig Homosexualität mit dieser Assoziation zu umschreiben (vgl. Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.448).

<sup>57</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

**5.1.1 UNFÄHIGKEIT ZUM GENUSS:**  
***Lebenslauf des Mannes Baal • Im Dickicht der Städte •***  
***Mahagonny (Brecht) • Kaspar Hauser-Bearbeitungen (Ebermayer)***

Unter der Regie des Autors kommt am 14.2.1926 Brechts umgearbeitete Fassung **Lebenslauf des Mannes Baal**<sup>58</sup> in der "Jungen Bühne" des Deutschen Theaters Berlin zur Aufführung.<sup>59</sup>

Diese "drama-tische Biographie" zeugt von dem Bemühen Brechts, das Jugendwerk in die Richtung eines epischen Lehrstücks umzuarbeiten.<sup>60</sup> Schwierigkeiten bereiten ihm hierbei vor allem die Unbedenklichkeiten des puren Genusses im anarchischen Raum.<sup>61</sup> Ziel ist nicht mehr eine Schockierung des guten Geschmacks, der nicht mehr zu schockieren sei, der Adressat ist nun das Proletariat, das sich in nicht näher bezeichneter Weise mit dem Typus Baal auseinandersetzen sollte:

"Ich suchte, als ich den Typ Baal auf der Bühne sichtbar machte, umsonst die Gegnerschaft der Bourgeoisie 'jener Zeit'. Diese war schon so unrettbar verkommen, daß sie nur die Form [...] kritisierte oder dem gewissen 'je ne sais pas quoi' der Formulierung erlag. Den wirklichen Gegner kann ich mir nur im Proletarier erhoffen. Ohne *diese* von mir gefühlte Gegnerschaft hätte dieser Typ von mir nicht gestaltet werden können."<sup>62</sup>

Deutlich ist der Autor nun um Distanzierung bemüht. War in der Vorrede zu den ersten beiden Fassungen die Rede von einem "Hymnus auf den Sommer" und wurde Nachdruck darauf gelegt, "zu seiner Portion zu kommen, wenn man bezahlen will",<sup>63</sup> so wird der Abstand nun schon dadurch gewahrt, daß Brecht in dem Aufsatz "Das Urbild Baals" als Vorbild einen angeblichen Josef K. angibt<sup>64</sup> - mit folgender moralisierender Beschreibung:

"[Er] sank [...] durch seinen unbedenklichen Lebenswandel immer tiefer, besonders weil er [...] jede ihm gebotene Gelegenheit schamlos ausnützte. [...] Als der Boden für ihn in A. brennend wurde, zog er mit einem heruntergekommenen Mediziner ziemlich weit herum"<sup>65</sup>

Der ursprünglich "von Natur nicht besonders benachteiligte" Baal erscheint nun anders, allerdings abnorm in dieser Gesellschaft - so Brecht im Vorspruch zu der dramatischen Biographie:

<sup>58</sup> Brecht, Bertolt: Lebenslauf des Mannes Baal. Dramatische Biographie (Bühnenbearbeitung des "Baal"). In ders.: Stücke 1 (S.139-167).

<sup>59</sup> Baal: Oskar Homolka, Ekart: Paul Bildt.

<sup>60</sup> Vgl. Brecht, Bertolt: Der Piscatorsche Versuch. In ders.: Schriften 1, S.196.

<sup>61</sup> Brecht 1929: "Wie soll die Vorstellungswelt etwa des Stückes 'Baal' zur Wirkung gebracht werden können in einer Welt, in deren Vorstellung das Individuum keineswegs ein Phänomen, sondern das Selbstverständliche ist. Vor einem Publikum, das etwas gegen Sozialisierung hat und vor allem nicht daran glaubt, ist es fast unmöglich, aus dem Typus Baal, der absolut unsozialisierbar und dessen Produktionsweise ganz unverwertbar ist, die Wirkung eines Dokuments herauszuholen." (Brecht: Das Theater und die neue Produktion. In ders.: Schriften 1, S.308).

<sup>62</sup> Brecht, Bertolt: Aus: Über Kunst und Sozialismus (Bruchstück einer Vorrede zu dem Lustspiel "Mann ist Mann"). In ders.: Schriften 1, S.142.

<sup>63</sup> Brecht: Baal [1918], S.11, Baal [1919], S.18.

<sup>64</sup> Es handelt sich wahrscheinlich um eine nachträgliche Erfindung Brechts, ein Josef K. ist nicht nachweisbar, vgl. Buono, S.54.

<sup>65</sup> Brecht: Das Urbild Baals. In ders.: Schriften 4, S.11.

"Sie sehen die Abnormität Baal, wie sie sich zurechtfindet in der Welt des zwanzigsten Jahrhunderts. [...] Das Leben dieser Erscheinung war von sensationeller Unsittlichkeit. Sie wurde durch die Bearbeitung für die Bühne stark gemildert."<sup>66</sup>

Eine nun abschätzige, den Niedergang Baals betonende Beschreibung gibt Brecht bezüglich der Berliner Inszenierung:

"Was Baal tat und was er sagte, war Material über ihn, gegen ihn [...] und sein Lebenslauf war für die Bühne so angeordnet, daß sogar das Interesse an ihm abnehmen mußte, das er bei seinen Mitmenschen auf der Bühne erregte."<sup>67</sup>

Dementsprechend findet sich in Entwürfen zu einem Baal-Kommentar die Bemerkung: "bei der Aufnahme des bösen Baal ändert sich Sympathie in Antipathie".<sup>68</sup> Auch das Begehren des anderen Mannes wird nun assoziiert als Ursache des Scheiterns; Brecht charakterisiert Baals Entwicklung als "den Untergang eines nur Genießenden in der schließlichen Unfähigkeit zum Genuß"<sup>69</sup> - sprich Übersättigung. Konsequenterweise endet Baal in dieser Fassung eindeutig im Tod (S.165).<sup>70</sup>

Auch sind die Liebesäußerungen stark zurückgenommen, Baal "verlangt" von Ekart nur, mit ihm zu gehen (S.158), gesteht ihm nirgends seine Liebe. Ekarts Trennungswünsche, somit der emotionale Abstand zwischen den Figuren, ist deutlicher ausgestaltet (S.161f), die sexuelle Komponente ist nur noch einer Äußerung Baals zu entnehmen:

Baal: Mit heutigem Tage [...] wurde mir ein Antrag auf höchstwahrscheinlich erotischer Grundlage gestellt. [...] Der Mann, um den es sich dabei handelt, befindet sich in vollem Aufbruch. (S.148)

Die Aufführung 1926 bleibt zwar auch nicht ohne Skandal,<sup>71</sup> Kerr resümiert jedoch:

"Der Unterschied zwischen dem Leipziger Theaterskandal und dem gestrigen in Berlin liegt etwa darin, daß in Leipzig mehr Widerstand, in Berlin mehr beruhigter Ulk herrschte."<sup>72</sup>

Ein ähnlicher Tenor herrscht in der Beschreibung Felix Hollaenders, der einen der Gründe in dem Abflauen des Interesses an sexuellen Themen sieht:

"Nach all dem Paprika - nach all den sexuellen Entblößungen ist unser Theaterpublikum stumpf geworden. Es spürt kaum noch einen Nervenkitzel - es reagiert nicht mehr."<sup>73</sup>

<sup>66</sup> Brecht: Lebenslauf des Mannes Baal, S.140.

<sup>67</sup> Und weiter: "Bei der Berliner Inszenierung sagte [...] Neher: '[...] Der Bursche kann kein besonderes Interesse mehr beanspruchen in dieser Verfassung. Da müssen ein paar Bretter genügen.' Und das war ungeheuer richtig." (Brecht: Die dialektische Dramatik. In ders.: Schriften 1, S.437f).

<sup>68</sup> Ca.1929/30 im Zusammenhang mit dem Fragment **Der böse Baal der asoziale**. In Brecht: Baal. Der böse Baal der asoziale, S.89.

<sup>69</sup> Brecht, Bertolt: Die Übersetzung der Wirklichkeit unter Vermeidung der restlosen Illusion. In Brecht: Schriften 2, S.263.

<sup>70</sup> In der Version von 1926 nur der Übertitelung der letzten Szene zu entnehmen, endgültig ausgestaltet in der 1955 verfaßten Schlussszene "Frühe im Wald" (Brecht: Stücke 1. Anhang zu Der Lebenslauf des Mannes Baal, S.172f).

<sup>71</sup> Vgl. Jahn: Vom armen B.B. In ders.: Schriften. Band 2, S.321.

<sup>72</sup> Kerr: Mit Schleuder und Harfe, S.303.

<sup>73</sup> Felix Hollaender, 8-Uhr-Abendblatt, Nr.38, 15.2.1926. Zitiert nach Fetting. Band 2, S.258.

Allerdings scheint auch diese rudimentäre Behandlung der homosexuellen Thematik noch auszureichen, um sie in der Mehrzahl der Kritiken anzusprechen.<sup>74</sup> Daneben verweisen einige Rezensenten auf die Unverständlichkeit durch die Eliminierung der homosexuellen Momente, so erscheint Ernst Heilborn etwa der Mord unmotiviert:

"Baal hat wieder einmal ein Mädchen heimgeschleppt, und angesichts ihrer packt's ihn, und er stößt sein Messer einem nackigten Frauenbild [...] in den Leib. Daraus hätte sich im Hinblick auf den späteren, unvorbereiteten, eruptiven Mord am Freunde etwas machen lassen; aber es ist nicht gemacht."<sup>75</sup>

Fechter untermauert seine Kritik mit der Unterstellung einer Wirklichkeitsflucht - einmal wieder gemünzt auf das Erotische:

"in diesem Menschen [Brecht] [lebt] trotz allem [...] ein dunkles Gefühl für das Verlorensein in einer Welt, derer er nicht Herr werden kann, [...] und [der] er mit der Pose des Schnapses und der normalen wie der verdrehten Erotik auszuweichen versucht."<sup>76</sup>

Lediglich von deutschnationaler Seite sind die Angriffe vehement:

"Mögen sie [das Publikum] doch Vereine zur Förderung des Pornographischen und der Abortkunst bilden [...]. Ich fühle mich wahrhaftig nicht gestimmt, den Büttel gegen noch so widerliche Abnormitäten anzurufen, solange die Herrschaften dabei freundlichst unter sich bleiben. *Unerträglich aber ist es, daß das Schweinische in voller Öffentlichkeit triumphiert.*"<sup>77</sup>

Als Appell an die Regierung folgt: "Die öffentliche Bühne als Volksverschmutzungsanstalt - könnt ihr das mit eurem Gewissen vereinbaren?" - in dieser frommen Bitte dürfte jedoch kaum der Grund zu suchen sein, daß die Produktion über die Premiere nicht hinauskommt.<sup>78</sup>

Am 21.3.1926 gelangt die Version in Wien im Josefstädter Theater zur Aufführung;<sup>79</sup> ein Skandal bleibt hier - ausgerechnet in der konservativen Theatermetropole - aus. Felix Salten vermerkt ausdrücklich: "Baal gibt zur Entrüstung wirklich keinen Anlaß."<sup>80</sup> In der Kasseler Aufführung (16.11.1927) wird die 1926er-Version um einige Szenen der älteren Fassung bereichert.<sup>81</sup>

<sup>74</sup> Felix Hollaender beschreibt Baal als "geschlechtlich entartetes Rauf- und Saufgenie", dem "Männer und Weiber ins Netz gehen" (zitiert nach Fetting. Band 2, S.260). Norbert Falk faßt Brecht als Wedekind-Epigonen auf und witzelt: "Dieser Baal ist ein Lululerich. Er hat auch seinen 'Geschwitz'" (B.Z. am Mittag, Nr.45, 15.2.1926. Zitiert nach ebd., S.266). Paul Fechter bezeichnet Eckart als "Mischung aus homosexuellem Genossen und realisiertem besseren Ich" (Paul Fechter, Deutsche Allgemeine Zeitung, 16.2.1926. Zitiert nach Brecht: Baal. Der böse Baal der asoziale, S.191).

<sup>75</sup> Ernst Heilborn. Frankfurter Zeitung, 17.2.1926, Abendblatt, zitiert nach Brecht: Baal. Der böse Baal der asoziale, S.202. In diesem Sinne äußert sich auch Julius Hart: "In der Trunkenheit, merkwürdigerweise sogar in Eifersucht aufkochend, erschlägt er den [...] Freund noch" (Julius Hart, Der Tag, 16.2.1926, zitiert nach ebd., S.95f).

<sup>76</sup> Paul Fechter, zitiert nach Brecht: Baal. Der böse Baal der asoziale, S.192f.

<sup>77</sup> Johannes W. Harnisch in Der Montag, Berlin, 15.2.1926. Zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.690.

<sup>78</sup> Vgl. Fetting. Band 2, S.258.

<sup>79</sup> Wiederum mit Homolka als Baal.

<sup>80</sup> Felix Salten, Neue Freie Presse, Wien, 23.3.1926. Zitiert nach Wyss, S.41.

<sup>81</sup> Vgl. Brecht: Stücke 1. Kommentar, S.536.

1929/30 beschäftigt sich Brecht erneut mit dem Komplex, dieses Mal mit dem Ansinnen, ein marxistisches Lehrstück über einen rücksichtslosen, gewalttätigen Egoisten zu schreiben: **Der böse Baal. Der asoziale.**<sup>82</sup> In dem Fragment taucht die Figur Eckart überhaupt nicht mehr auf, in welcher Nähe hierzu Brecht bereits die Berliner Version empfunden hat, bezeugt, daß er sie in diesen Jahren rückblickend stets mit dem neuen Titel beschreibt.<sup>83</sup> Der Plan wird ihn sein Leben lang verfolgen; im Exil gelangt Brecht zu der Erkenntnis, daß es sich bei den verschiedenen Sichtweisen um zwei verschiedene Stücke handeln müsse, nämlich zum einen der Ur-Baal, der "viel hergäbe", daneben eine Lehrstück-Fassung, die mit dem anderen Text in der Tendenz nichts gemein habe.<sup>84</sup> In den fünfziger Jahren schließlich übernimmt Brecht in die Druckausgabe "Erste Stücke" wieder weitgehend unverändert die dritte Fassung von 1922, fügt allerdings eine Schlußszene ein, in der der Tod der Titelfigur unmißverständlich ist. Aus seinem Kommentar "Bei Durchsicht meiner ersten Stücke" geht wiederum die Ambivalenz, die er dem alten Werk gegenüber empfindet, hervor:

"Das Stück 'Baal' mag denen, die nicht gelernt haben, dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten. Sie werden darin kaum etwas anderes als die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken. Jedoch setzt sich hier ein 'Ich' gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt, die nicht eine ausnutzbare, sondern nur eine ausbeutbare Produktivität anerkennt. Es ist nicht zu sagen, wie Baal sich zu einer Verwertung seiner Talente stellen würde: er wehrt sich gegen ihre Verwurstung. [...] Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft. [...]"

Die "nackte Ichsucht", die das Werk ursprünglich ausdrückte, in ein dialektische Gedankengebäude umzuarbeiten - an dieser Unmöglichkeit scheitert Brecht letztlich. Er gesteht ein, dem Stück fehle "Weisheit" und zieht als Fazit, doch wieder ein wenig in die Richtung der Urfassung zurücktendierend:

*"Es ist unmöglich, das Glücksverlangen der Menschen ganz zu töten."*<sup>85</sup>

Ähnliches gilt für die Neufassung **Im Dickicht der Städte**,<sup>86</sup> die Version, in der das Stück zum ersten Mal 1927 im Propyläen-Verlag veröffentlicht wird. Jhering faßt zusammen:

"Das neue 'Dickicht'[...] hat an Farbe und Atmosphäre verloren. Es hat an Übersichtlichkeit und Konzentration gewonnen."<sup>87</sup>

Die "Farbe und Atmosphäre", die der "Konzentration" geopfert wird, ist u.a. ein Teil der hoerotischen Komponenten. Allein durch die stärkere programmatische Distanz wird dies

<sup>82</sup> Brecht: Der böse Baal der asoziale. [Fragment] In ders.: Baal. Der böse Baal der asoziale (S.78-91). Zur gleichen Zeit (Spielzeit 1929/30) wird auch **Fatzer** (vgl. Kapitel 3.3.8) als Dramatisierung projiziert (vgl. Piscator: Zeittheater, S.226). Augenscheinlich hat sich dieses Projekt jedoch zerschlagen.

<sup>83</sup> Vgl. Brecht: Der böse Baal der asoziale, S.108, 161.

<sup>84</sup> Vgl. Brecht: Der böse Baal der asoziale, S.109.

<sup>85</sup> Brecht, Bertolt: Bei Durchsicht meiner ersten Stücke. In ders.: Schriften 3. (S.239-245), S.241f.

<sup>86</sup> Brecht, Bertolt: Im Dickicht der Städte. Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago. Schauspiel. In ders.: Stücke 1 (S.437-497).

<sup>87</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.264.

bewirkt; der Kampf wird nun dezidiert als "unerklärlich" bezeichnet. Die Beziehung zwischen Garga und Shlink erscheint weniger emotional - wohl auch um die "Motivlosigkeit" des Kampfes zu verstärken.<sup>88</sup> In der letzten Begegnung zwischen Garga und Shlink findet sich - entgegen der dreimaligen Wiederholung der Erstfassung - nur noch eine Liebeserklärung Shlinks (S.491).<sup>89</sup> Ebenso fehlt die Anspielung auf das Schiffschaukeln, die offensichtlichen Masochismen sowie die Provozierung Gargas "Sind Sie verliebt in mich?"<sup>90</sup> Auch erscheint die ansatzweise Gegenseitigkeit der Faszination noch stärker zurückgenommen: So ist nun z.B. Gargas Zugeständnis der "Kameradschaft der metaphysischen Aktion" Shlink als Unterstellung in den Mund gelegt (S.490).

Im übrigen befreit sich Garga nun ohne Resignation aus den Verwicklungen. Er bleibt nicht mehr "vereinsamt" zurück; der neue Schluß ist wesentlich sachlicher und kühler:

Garga: Allein sein ist eine gute Sache. Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit. (S.497)

Die überarbeitete Version wird erstmals am 10.12.1927 in Darmstadt gegeben. 1928 muß der Intendant des Landestheaters Gotha nach der Produktion des Stückes seinen Posten aufgeben.<sup>91</sup> Es folgt noch eine Inszenierung am Städtischen Theater Heidelberg (14.7.1928). Für die Spielzeit 1928/29 ist das Stück am Staatlichen Schauspielhaus Berlin angekündigt, dieser Plan wird jedoch nicht ausgeführt.<sup>92</sup>

Ein weiteres Beispiel für Brechts abnehmendes Interesse an dem Thema ist seine Oper **Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny** (1929-30, Musik: Kurt Weill). In der Programmatik der Gründung einer Stadt, die dazu dient, Goldgräber auszunehmen, sind gleichberechtigt als Motive die sexuelle Begierde der Männer sowohl nach weiblichen Prostituierten als auch nach Lustknaben erwähnt:

Begbick: [...] Denn es ist die Wollust der Männer  
Nicht zu leiden und alles zu dürfen.  
Das ist der Kern des Goldes.

<sup>88</sup> Im "Vorspruch" zu „dem Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago“ gibt Brecht dem Publikum Anleitungen: "Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish" (S.438). Zum Verzicht auf Motive der Handeln-den vgl. Brecht: Für das Programmheft zur Heidelberger Aufführung. In ders.: Schriften 4, S.27f.

<sup>89</sup> Ebenso fehlt Shlinks Erklärung, Garga zu lieben, Marie gegenüber (Brecht: Im Dickicht, S.371). Eine erotische Intendierung ist nun eher Bemerkungen über die Beziehung zu entnehmen: Manky: "Man sagt, euer Sohn George sei in eine Angelegenheit verwickelt von der Art, die nicht mehr aufhört. Sie sagen, er habe etwas mit einem Gelbhäutigen. Ein Gelbhäutiger habe etwas mit ihm gemacht." (S.454)

<sup>90</sup> Brecht: Im Dickicht, S.373.

<sup>91</sup> Vgl. Brecht: Stücke 1. Kommentar, S.599.

<sup>92</sup> Vgl. Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.119. Vgl. Brecht: Stücke 1, Kommentar, S.599.

Gin und Whisky  
Mädchen und Knaben.<sup>93</sup>

Diese Programmatik bleibt jedoch totes Motiv, im weiteren Verlauf der Handlung wird die Bühne lediglich von weiblichen Lustobjekten bevölkert. Die Gleichberechtigung der Sexualtriebe bleibt rein theoretisch.

Kürzungen der homoerotischen Komponenten weisen auch die **Kaspar Hauser**-Varianten Ebermayers von 1928 und 1929 auf.<sup>94</sup> Die Freundschaft zwischen Peter und Kaspar wird schrittweise entemotionalisiert. Der Szene, in der "die beiden" "nah beieinander auf dem Bettrand sitzen", fehlt in der zweiten Fassung (S.57) das idyllische Licht des "Widerscheins des hellen Himmels"; in der dritten Fassung entfällt die Regieanweisung ganz (S.28). Ebenso fehlen die Umarmungen der beiden.<sup>95</sup> Auch die Figur des Grafen Stanhope erscheint nicht mehr unmißverständlich homosexuell. Das "Rendezvous" hat er nun nicht mehr ausdrücklich mit seinem "très joli ami";<sup>96</sup> zudem fehlt der Vergleich zwischen dem "schönen Knaben" und dem "liebenden Weib".<sup>97</sup> Die Spannung zwischen dem Grafen und Kaspar erscheint stellenweise aufgelöst: Kaspar reagiert nicht mehr "anschmiegend";<sup>98</sup> die Verunsicherungen Stanhopes erscheinen stellenweise abgeschwächt.<sup>99</sup>

Über Motivationen Ebermayers läßt sich nur spekulieren. Möglicherweise sind die Kürzungen vorgenommen worden, um eine Veröffentlichung in der relativ konservativen Reclam-Reihe zu ermöglichen.

Eine dieser Fassungen dürfte auch den Wiederaufführungen zugrunde gelegen haben:<sup>100</sup> Am 28.3.1933 kommt das Stück am Neuen Theater in Frankfurt heraus, wird jedoch nach zwei Aufführungen abgesetzt; der Autor berichtet von Angriffen in der nationalsozialistischen Presse.<sup>101</sup> Am 12.6.1935 folgt noch eine Schulaufführung in Schloß Bischofstein bei

<sup>93</sup> Brecht, Bertolt: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper. In ders.: Stücke 2 (S.333-389), S.336.

<sup>94</sup> Ebermayer, Erich: Kaspar Hauser. Dramatische Legende in drei Akten. [Zweite Fassung]. Berlin: J.M.Spaeth 1928 / Ebermayer, Erich: Kaspar Hauser. Dramatische Legende in drei Akten. [Dritte Fassung]. Leipzig: Reclam 1929.

<sup>95</sup> 1.Fassung, S.66, 133. Entsprechend 2.Fassung, S.58, 133; 3.Fassung, S.29, 62.

<sup>96</sup> 1.Fassung, S.77; 2.Fassung, S.66; 3.Fassung, S.34.

<sup>97</sup> 1.Fassung, S.83; 2.Fassung, S.73; 3.Fassung, S.38.

<sup>98</sup> 1.Fassung, S.91; 2.Fassung, S.81; 3.Fassung, S.43. In der 3.Fassung fehlt zudem die Regieanweisung, daß Kaspar seinen Kopf in den Schoß des Grafen "bettet"; auch der Kuß Stanhopes auf Kaspars Stirn ist nicht mehr "lang und innig" (1.Fassung, S.90; 2.Fassung, S.80; 3.Fassung, S.43).

<sup>99</sup> So fehlt etwa der Gottesvergleich (1.Fassung, S.95; 2.Fassung, S.86; 3.Fassung, 46). Vgl. auch 2.Fassung, S.79 ("ich kann nicht mehr") gegenüber der 3.Fassung, S.42 ("du irrst dich").

<sup>100</sup> 30.5.1929, Raimundtheater Wien (Regie: Richard Beer-Hofmann); 12.1.1930, Deutsches Volkstheater Berlin (Regie: Heinz Goldberg, Kaspar: Carl Balhaus, Stanhope: Paul Henckels).

<sup>101</sup> Ebermayer, Erich: Denn heute gehört uns Deutschland ... Persönliches und politisches Tagebuch. Von der Machtergreifung bis zum 31. Dezember 1935. Hamburg-Wien:

Eichsfeld;<sup>102</sup> einer Aussage Ebermayers zufolge scheint das Stück jedoch nach 1933 verboten worden zu sein.<sup>103</sup>

Auch das Schauspiel **Canossa** (1933),<sup>104</sup> Ebermayers Bearbeitung eines Stückes von Milan Füst, behandelt Homosexualität nur am Rande. Bei einem Hoffest "tätschelt" der junge König Heinrich IV., sehr zum Entsetzen des anwesenden Adels, "gelegentlich das Gesäß eines hübschen Pagen" und untersucht hinfort dessen Strümpfe, um ihm zu zeigen, wie er sie "festmachen muß, damit sie nicht immer rutschen" (S.15f).

### 5.1.2 REINIGUNG DER MOTIVE: *Ostpolzug (Bronnen) • Geschwister (Klaus Mann)*

1926 erscheint bei Rowohlt ein neues Schauspiel Arnolt Bronnens, der inzwischen zum Erfolgsautor der laufenden Spielzeit<sup>105</sup> avanciert ist: **Ostpolzug**,<sup>106</sup> ein Monodrama, das zwei Versuche der Bezwingung östlicher Regionen zum Gegenstand hat: Den erfolglosen Feldzug und darauf folgenden Tod des Griechenkönigs Alexander des "Großen" und demgegenübergestellt die Bezwingung des Mount Everest durch einen modernen Alexander.

Gelingt diesem sein Unternehmen vor allem durch seine Skrupellosigkeit und seinen Fortschrittsglauben, so scheitert des Königs Expedition unter anderem an einer diffusen, unkontrolliert destruktiven *Persönlichkeitsstruktur* - er bezeichnet sich selbst als "Übel", "Krankheit", "Aussatz", "Nichts" (S.266).

Bronnen drückt eine persönliche Affinität zu dem "unfruchtbaren" Alexander aus, der ihm "immer schmerzlich nahe gewesen" sei.<sup>107</sup> In seinen Memoiren äußert er in einer Zusammenfassung des Schauspiels, daß Alexanders Männerbeziehungen wichtige Elemente seien - die in der Gestaltung der Figur eine ganze literarische Tradition haben.<sup>108</sup>

---

Szolnay 1959, S.58. Die Angriffe dürften sich weniger gegen das Stück als gegen den jüdischen Intendanten des Hauses, Arthur Hellmer, gerichtet haben.

<sup>102</sup> Mit Ebermayers Intimus Peer Baedeker, vgl. Ebermayer: Denn heute gehört uns Deutschland, S.541.

<sup>103</sup> Vgl. die etwas vagen Umschreibungen in Ebermayer: Denn heute gehört uns Deutschland, S.170.

<sup>104</sup> Füst, Milan: Canossa. Legende vom Leben Heinrich des IV. Schauspiel in fünf Aufzügen. [Für die deutsche Bühne bearbeitet von Erich Ebermayer]. Berlin-Wien: Georg Marton 1933.

<sup>105</sup> In der Spielzeit 1925/26 innerhalb von acht Monaten fünf Premieren in Berlin, "ein Rekord, wie ihn noch kein Autor erzielt hatte" (Rühle: Theater für die Republik, S.678).

<sup>106</sup> Bronnen, Arnolt: Ostpolzug. Schauspiel. In ders.: Werke. Band 2. (S.211-270).

<sup>107</sup> Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.131.

<sup>108</sup> So führt er an, daß Alexander "seinen besten Freund Kleitos" tötet und "seinen zweiten Freund Hephästion an das Fieber verliert" (Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.132, 306). Der Schilderung der Ermordung Kleitos im Dramentext sind überhaupt keine homoerotischen Andeutungen zu entnehmen, es sei denn die Äußerung "zu dir aber würde ich am meisten sprechen" (S.244).



Im Stück kommt die Komponente lediglich am Rande zur Geltung, am deutlichsten noch in der Ster-beszene des Makedoniers, "Todeskampf" überschrieben. Alexander reflektiert hier seine *Beziehungen* zu seiner Gattin Roxane und seinem Feldherrn Hephästion, letztere ist im Gegensatz zur üblichen litera-rischen Tradition gekennzeichnet als unerfülltes Begehren;<sup>109</sup> sich selbst bezeichnet er als jemanden, der "vieles liebte, zu wenig geliebt ward" (S.263). Im Fieberwahn reißt er das Gewand des toten He-phästion an sich, um sich in dessen Gestalt zu verwandeln und in dieser seinen Narzißmus auszuleben:

Alexander: [...] Gewand Hephästions, du kennst mich wieder,  
 Ich liebte dich, sechzig sterbende Tage lang,  
 Meine Küsse wärmten immer wieder deine frierende Seide,  
 Trag mich, füll mich, gib mir Gestalt, Gesicht [...]  
 Fühl, ich liebe mich wieder, gehe atmend durch eine spiegelnde Welt,  
 Die zu schön ist, in der ich zu schön bin, voll maßloser Lust lebend. (S.263f)<sup>110</sup>

In der vorangehenden Szene reflektiert Alexander sein Verhältnis zu Hephästion, das augenscheinlich unerfüllt geblieben ist aufgrund des Narzißmus Hephästions:

Alexander: [...] Ich taumle auf den Höckern verwesender Kamele,  
 Im Ohr die Fieberschreie des sterbenden Hephästion,  
 Den ein Rausch von Liebe zu sich ergriffen hat.  
 [...] So wie er vergebens drei Tage lang in meinem Zelt saß. In Alexandria eschata,  
 damals,  
 Als seine Hüfte noch straff war, und seine Brust nach wilden Pferden roch. Ich sah ihn,  
 Wie er schwellend war, und rot, trunken durch die steigenden Jahre, und seine Freude  
 An seiner Form wurde unermeßlicher. (S.257f)

Den peripheren Andeutungen entsprechend nehmen die Rezensenten der vielbeachteten Ur-aufführung (Staatliches Schauspielhaus Berlin, 29.1.1926, Regie: Leopold Jeßner, Alexander: Fritz Kortner) kaum Notiz von einer homoerotischen Charakterisierung. Im Gegenteil: Die meisten bemerken eine Abwendung von der bislang für Bronnens Werk typischen Dominanz des Sexuellen und zeigen sich darüber befriedigt, etwa Kurt Pinthus: "Man warf ihm vor, daß seine Motive zu sehr im Sexuellen wurzeln [...]. Hier hat er sein Motiv gereinigt."<sup>111</sup> Der einzige Rezensent, der die Undeutlichkeit registriert, ist Alfred Klaar:

"Daneben aber erscheinen die Gestalten, die uns [...] vertraut sind, in Alexanders Fieberträumen. Hephästion, den Alexander seinen Patroklos nannte, Clitus, den er im

<sup>109</sup> Dagegen Klaus Manns Deutung, derzufolge in einer verunglückten Dreiecksbeziehung Hephästion unerwidert Alexander, dieser seinerseits Kleitos liebt und jener in Narzißmus befangen ist (vgl. Mann, Klaus: *Alexander. Roman der Utopie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963, bes. S.15-17, 45, 94-104, 108, 151-155).

<sup>110</sup> Die erotischen Konnotationen sind in der Parallelszene, der Beschäftigung mit den Gewändern Roxanes, allerdings deutlicher (vgl. S.264).

<sup>111</sup> Zitiert nach Bronnen: *Werke*. Band 2, S.315. Vgl. auch: "Auf alles, was Bronnens Erfolge ausmachte, [...] auf das Element der Erotik hat [er] völlig verzichtet" (Franz Servaes, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 30.1.1926, zitiert nach ebd., S.309); "Hat er sich doch aus [...] einer notvollen, kranken Welt gerettet in die Auseinandersetzung mit einigermaßen größeren Menschheitsfragen" (*Der Gral*. 20.Jg. (1925/26), S.587).

Weinrausch oder Zorn erschlug, usw., regen sich in der Einbildungskraft des Helden. Ihr Schicksal bleibt dunkel [...]. Was soll uns das?"<sup>112</sup>

Nach **Anja und Esther** wendet sich auch Klaus Mann in seinem dramatischen Schaffen zunächst von dem Thema ab. **Revue zu vieren** (1926), bewußt als Skandalnachfolger des Erstlings konzipiert, enthält überhaupt keine homoerotischen Komponenten. Das nächste Stück, **Gegenüber von China** (1929) beinhaltet zwar eine lesbische Episode, der augenscheinlich eigentlich intendierte Plot mann-männlicher Liebe wird jedoch als eine heterosexuelle Liebesgeschichte maskiert.<sup>113</sup> 1930 unternimmt der Autor eine Dramatisierung von Jean Cocteaus Roman **Les enfants terribles** unter dem Titel **Geschwister**,<sup>114</sup> die von Cocteau mit wenig Wohlwollen aufgenommen wird.<sup>115</sup> Geschildert werden die destruktiven Spiele der Geschwister Elisabeth und Paul, die im gemeinsamen Selbstmord enden. In Klaus Manns Drama steht das Inzesttabu der Geschwister, das erst im Tod überwindbar ist, im Vordergrund;<sup>116</sup> dahingegen liegt das Gewicht bei Cocteau auf einer anderen Komponente. Paul ist als Junge von seinem Mitschüler Dargelos, den er liebt, mit einem in einen Schneeball eingewickelten Stein getroffen worden. Dargelos dominiert seine Gefühlswelt, ist ausdrücklich die wichtigste Figur in seinem Leben, so sehr, daß er sich auch nur in eine Frau, Agathe, verliebt, weil sie Dargelos gleicht. Umgekehrt ist der Freund Gérard Paul in sklavischer Liebe zugetan.<sup>117</sup> Jahre später wird Paul durch Gérard ein Geschenk Dargelos' überbracht: Ein dunkler Ball, eine schwarze Entsprechung des Schneeballs, bestehend aus Gift. Paul ißt ihn; seine Schwester folgt ihm in den Tod.

Gegenüber der Vorlage sind die Emotionen Gérards für Paul eliminiert, die Bedeutung des *Verhältnisses* Dargelos-Paul zurückgenommen. Bei Cocteau werden Pauls Gefühle charakterisiert: "Er liebte ihn. Diese Liebe wurde um so heftiger in ihm, als sie der Kenntnis der Liebe vorausging."<sup>118</sup> Dargelos trifft ihn mit dem Ball in die Brust - das Herz dabei "mit einer unlöslichen Liebe" verwundend<sup>119</sup> - und verwandelt sich nach und nach in eine die gesamte

<sup>112</sup> Alfred Klaar, Vossische Zeitung, Berlin, 30.1.1926, zitiert nach Rühle: Theater für die Republik, S.679.

<sup>113</sup> Anhaltspunkte ergeben sich über Vergleiche mit den Erzählungen **Rut und Ken** (1930) und **Gegenüber von China** (1929), vgl. Thot: Entwicklungslinien, S.91-94.

<sup>114</sup> Mann, Klaus: Geschwister. Vier Akte. Nach Motiven aus dem Roman "Les enfants terribles" von Jean Cocteau. In ders.: Der siebente Engel. (S.193-237). Erstveröffentlichung Gustav Kiepenheuer Berlin 1930.

<sup>115</sup> Vgl. Thot: Entwicklungslinien, S.101.

<sup>116</sup> Vgl. auch Klaus Manns Rezension von Cocteaus Roman, in der er Dargelos überhaupt nicht erwähnt (Mann, Klaus: Zwei europäische Romane. Virginia Woolf und Jean Cocteau. In ders.: Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1992, S.207-211).

<sup>117</sup> Cocteau, Jean: Werkausgabe in 12 Bänden. Hrsg. von Reinhardt Schmidt. Band 3: Erzählende Prosa III. Kinder der Nacht. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Friedhelm Kremp. Frankfurt/M.: Fischer 1988, S.24, 33. Die Gefühle Gérards für Paul werden in direkten Zusammenhang zu denen von Paul für Dargelos gebracht.

<sup>118</sup> Cocteau, S.17.

<sup>119</sup> Cocteau, S.93.

Gefühlswelt Pauls bestimmende Phantasiegestalt.<sup>120</sup> Bei Klaus Mann trifft der Schneeball die Stirn (vgl. S.201) - in die Brust trifft Paul hier erst der schwarze Ball; nach dessen Verzehr äußert er nun: "Dargelos' Bild trage ich im Herzen" (S.236).

Auch die *verbale* Gestaltung ist undeutlicher: Von der "Liebe" zu Dargelos ist hier nicht ausdrücklich die Rede; die Assoziation stellt sich bloß über Vergleiche ein: Paul beobachtet zwei Kinder und ist vor allem von einem dreizehnjährigen Jungen fasziniert, der ein "Dargelos-Typ" ist (S.197). Die Dominanz von Dargelos deutet sich darin an, daß Paul interpretiert, er habe den Schneeball willentlich auf sich gelenkt, da er im selben Moment an Dargelos dachte (S.201); auch weiß er - im Gegensatz zu der Vorlage - direkt, daß Gérard Dargelos getroffen haben muß: "Es gibt sonst niemand" (S.228). Die homoerotische Basis der Gefühle scheint noch durch, als Paul über seine Liebe zu Agathe sinniert:

Paul: Ich habe nie geglaubt, daß ich eine Frau lieben könnte.  
 [...] Sie sieht Dargelos ähnlich.  
 [...] Ich werde nie ein anderes Gesicht lieben. (S.223)

Evident wird der Unterschied in den verschiedenen Versionen des Schlusses. Bei Cocteau meint Elisabeth, den letzten Atemzug Pauls wahrgenommen zu haben und drückt den Revolver gegen sich ab, um ihm zu folgen. Paul lebt jedoch noch, seine letzte Halluzination ist die einer Menschenmenge, in der er vergeblich nach Dargelos sucht.<sup>121</sup> Bei Klaus Mann dagegen wird der Selbstmord Elisabeths nicht gezeigt; die Geschwister sind nahe beieinander: Elisabeth mit dem Revolver an der Stirn, Paul versprechend "Wir werden die gleichen Träume haben"; Paul empfindet den Tod als Trost: "Nun dürfen wir uns endlich anfassen" (S.237). Wo die *Perspektive* des Todes für den Paul Cocteaus Symbol der unerfüllten auf einen Mann gerichteten Sehnsucht ist, wird sie bei Klaus Mann zum symbolischen im Tod erfüllten Geschwisterinzest.

Die Uraufführung<sup>122</sup> ist nach einigen Aussagen skandalträchtig,<sup>123</sup> nach der Einschätzung des Rezensenten Wehner, der für das Stück als Ahnmutter die Courths-Mahler in Anspruch nimmt, jedoch ein "unbestrittener Heiterkeitserfolg".<sup>124</sup>

<sup>120</sup> "Eine abstrakte Gestalt idealisierte das schöne Tier, bereicherte das Zubehör des Zauberkreises, und Paul [...] genoß wollüstig eine Krankheit" (Cocteau, S.52).

<sup>121</sup> Cocteau, S.162.

<sup>122</sup> Uraufführung 12.11.1930, Münchner Kammerspiele.

<sup>123</sup> Laut Töteberg: Nachwort. In Mann: Der siebente Engel, S.429.

<sup>124</sup> Wehner, Josef Magnus: Zwei Münchner Premieren. In Münchner Neueste Nachrichten. Jg.83 (Nr.310). 14.11.1930, S.2. Wehner erwähnt die rudimentäre homoerotische Motivation und empfindet sie als modische Erscheinung der - von ihm bespöttelten - Jugendthematik: "Aus dem Schneeball entwickeln sich die in der Jüngerwelt so beliebten Komplexe. [...] Der Bruder liebt den Ballwerfer, er liebt die 'andere', weil sie dieselben Backenknochen hat wie der Ballwerfer."

### 5.1.3 ALKIBIADISCHE NEIGUNGEN OHNE KONKRETE TATBESTÄNDE: *Der Graue* (Forster)

1931 wechselt Waldfried Burggraf seine Identität: Fortan erscheinen seine Werke unter dem Pseudonym Friedrich Forster, das er in der Folge beibehält und unter dem er zum erfolgreichen Autor avanciert - erstmals mit dem Schauspiel **Der Graue**,<sup>125</sup> einem der größten Schauspielerfolge der Spielzeit 1931/32.<sup>126</sup>

Forster gestaltet die gerade einmal wieder modische Schülerproblematik<sup>127</sup> anhand des Beispiels des Schülers Hans Meyer, der von seinem Vater genötigt wird, auf dem Gymnasium weiterhin seine graue Kleidung aus der Internatszeit zu tragen, was ihn zum Gespött seiner Mitschüler und Lehrer macht. Nach diversen erfolglosen Versuchen, einen Ausweg aus dem Dilemma zu finden, begeht er Selbstmord. Einen unbeholfenen Versuch, seinem Schützling zu helfen, unternimmt sein Klassenlehrer Doktor Sick.<sup>128</sup> In der Motivation hierfür ist immerhin homoerotische Anziehung interpretierbar, die in der vom Autor autorisierten Bühnenfassung allerdings teilweise abgeschwächt ist.<sup>129</sup> So versucht er ihn durch eine *Körperberührung* aufzubauen, indem er ihm "die Hand" auf die "Schulter" legt<sup>130</sup> und äußert: "Lehrer sein, heißt der beste Freund der Jugend sein" (S.49). In dem Versuch einer Aussprache versichert er Hans, daß er ihn "lieb habe wie einen jüngeren Bruder" (S.77).<sup>131</sup> Sein Lehrplan sieht bei Schiller vor allem die "Freundestreue" vor (S.45) und daneben das Werk Stefan Georges, das er auch Hans ans Herz legt (S.55).<sup>132</sup> Ausgedrückt ist die Homoerotik auch in Anspielungen Außenstehender. Ein Lehrerkollege stößt Sick auf das Kriterium, Schüler im Affekt nach deren Schönheit zu beurteilen,<sup>133</sup> was diesen in Verlegenheit bringt:

Sick: Natürlich, der Bolf!

[...] Ich kann ihn einfach nicht sehen, diesen Burschen, diesen häßlichen ...

Jakobi: Na, auf Schönheit kommt es ja wohl nicht an ....

<sup>125</sup> Burggraf, Waldfried [unter dem Pseudonym Friedrich Forster]: *Der Graue*. Schauspiel in vier Akten. Leipzig: Kurt Scholtze Nachf. 1931

<sup>126</sup> Uraufführung Januar 1932, Versuchsbühne im Kleinen Theater Berlin und Köln, Leipzig, Bremen, daraufhin an 63 weiteren deutschen Bühnen, außerdem in Wien, Zürich und Prag.

<sup>127</sup> Zeitgenössische Beispiele: **Pennäler**, **Trojaner** (Corrinth, 1929), **Die Hoffnung des Wolfgang Binder**, **Kampf um Kitsch** (Stemmler, 1931).

<sup>128</sup> So versichert er Hans etwa, die Klasse vor allem wegen ihm weiterzuleiten (S.78).

<sup>129</sup> Burggraf, Waldfried [unter dem Pseudonym Friedrich Forster]: *Der Graue*. Schauspiel in vier Akten. München: Verlag Kurt Desch o.J. [zwischen 1945 und 1952]. Unveränderter Abdruck der entgegen der ursprünglichen Druckfassung gekürzten Bühnenfassung, vgl. S.I. Abweichungen sind in den Anmerkungen vermerkt.

<sup>130</sup> Auch bei einem Ohnmachtsanfall von Hans sagt er: "faß mich mal an! So, um den Hals" (S.66). Diese Äußerung ist in der Bühnenfassung gestrichen (vgl. S.73).

<sup>131</sup> Diese Äußerung ist in der Bühnenfassung gestrichen (vgl. S.86). Er versichert Hans in Verbindung mit frauenabwertenden Äußerungen, "noch nie zu einem " seiner "Schüler" so "gesprochen zu haben" (Buchfassung, S.79; Bühnenfassung, S.89).

<sup>132</sup> Diese Anspielung ist in der Bühnenfassung gestrichen (vgl. S.59).

<sup>133</sup> Sick macht auch im Klassenzimmer öfters Bemerkungen über das Aussehen der Schüler, vgl. S.13-15.

Sick (gereizt): Wie? Was? Meine ich nicht in dem Sinne. - Sie mißverstehen mich! - Natürlich kommt es nicht auf diesen äußeren Reiz, diesen Vorteil, an, absolut nicht, aber ich meine doch ... (Plötzlich) Zum Beispiel, dieser Hans Meyer ... (S.52f)<sup>134</sup>

Diesem Hans Meyer - inzwischen durch ein Verhältnis mit dem alternden Fräulein Selma zu einem farbigen Anzug und zu außerordentlichem Wohlwollen seiner Mitschüler und eben auch seines Klassenlehrers gekommen - spendiert er nun von seiner Flasche Apfelwein und legt ihm seinen Mantel um die Schulter (S.54),<sup>135</sup> nachdem er Hans und die anderen wohl-gefällig beim Rudern betrachtet hat, was Hans' Mitschüler zu anzüglichen Bemerkungen veranlaßt, die die deutlichsten *verbalen* Anhaltspunkte bieten:

Brabant: (paff) Sick? Alle Neune! Seit wann kommt denn der zum Rudern!?  
 [...] Sick, der Barbar, will wohl Sportpauker werden? [...] Wegen was hockt der hier egal herum?  
 Becker: Na, wegen was denn? (zeigt auf Hans): Wegen dem da!  
 Hans [...]: Meinetwegen? Quatsch! Wieso denn?  
 Becker: Natürlich, ich kenne Sick doch!  
 Hans: Ja, warum denn?  
 Brabant: Ahnungsloser Frosch! Sokrates Sick!  
 Becker (sein Glas austrinkend): So ist der Kerl doch immer! (Ihm gönnerhaft auf die Schultern schlagend.) Jetzt bist du eben mal dran! Das wirst du schon bei den Zeugnissen merken!  
 [...] Schlafe ruhig, my boy, Sick wacht! "Die schöne Form ist alles!" [...] O, Alkibiades Meyer, wie blöd bist du! (S.57f)<sup>136</sup>

Die *Personenbeschreibung* Sicks weist auf einen narzißtischen, nervösen, eigenbrödlerischen Menschen hin:

"Kleiner, ein wenig untersetzter Junggeselle mit lichtem, etwas zu lang getragenen Haar, das er sehr zu pflegen scheint, wie er auch peinlich über seinen Körper und sein Äußeres wacht. Er hat die Angewohnheit oft seinen Kopf zurückzuwerfen, und streicht danach sofort die füllige Haarwelle breit zurück. Er spricht etwas schlüpfend [...] genießerisch selbst auf sein Sprechen lauschend, er hört hinter seinen Worten her. Er hat die Angewohnheit, andauernd irgendwen und irgendetwas eingringlich zu beobachten. Sein Wesen ist sprunghaft, er ist ohne körperliche Ruhe [...]"<sup>137</sup>

Eine an diesen Anspielungen orientierte Interpretation ergibt die übliche Konstellation der Faszination des Älteren durch einen schönen Jugendlichen, dem er letztendlich aus eigener Schwäche jedoch nicht den nötigen Beistand leistet.

Die Dezenz der Behandlung - noch gesteigert in der gemilderten Bühnenfassung - spiegelt sich auch in den Rezensionen: Von "Andeutung der Knabenliebe"<sup>138</sup> ist die Rede, von einem "Ordinarius, alkibiadischer Neigungen nicht unverdächtig, wenn auch ohne konkrete

<sup>134</sup> Auch spricht Sick davon, man müsse in eine "Knabenseele [...] hineinleuchten können" (S.51).

<sup>135</sup> Auch macht er anzügliche Bemerkungen über die Bräune von Hans' Haut, und daß dieser "vielen gefallen" werde (S.54f).

<sup>136</sup> Die Bühnenfassung ist hier undeutlicher: Becker (pafft "Ringe") Unseretwegen nicht, Rolf ... / Brabant (Bewegung): Wegen ... ? / Becker (zu Hans): Wegen der Penne brauchst du keine Sorge mehr zu haben ... Er ist ja so väterlich ... / Hans (völlig unbefangen): Nicht wahr? Er ist jetzt wirklich furchtbar fein, nicht? (S.62f)

<sup>137</sup> "Zu den Personen bemerkt" hinter dem Personenverzeichnis.

<sup>138</sup> Monty Jacobs: "Der Graue". Vossische Zeitung, 18.1.1932.

Tatbestände";<sup>139</sup> ein Kritiker will gar eine eindeutig negative Stellungnahme entdecken: "der nervöse, überreizte Literaturpauker, der lüstern um die Körper und Seelen der Jugend schnuppert."<sup>140</sup> Umgekehrt die Kritik im "Eigenen": Der Rezensent konstatiert, Sieck habe "den Knaben geliebt", jedoch einen - im Sinne des pädagogischen Eros - Fehler begangen: "die maßlose Eitelkeit und falsche Empfindlichkeit dieses Volkserziehers verhindern es, den Knaben Hans durch eine engere Bindung an den Mann zu retten."<sup>141</sup>

Auch bei Burggraf-Forster liegen die Motivationen für die Zurücknahme der Eindeutigkeit der Thematik im Dunkeln. Maßgeblich dürfte denn doch - wofür sowohl die Wahl des zunächst ungelüfteten Pseudonyms<sup>142</sup> als auch das vergangene Verhalten bezüglich der Aufführungen im "Theater des Eros" sprechen - eine Anbiederung an den Publikumsgeschmack sein, eine opportunistische Haltung, die sich später noch steigern wird.<sup>143</sup>

#### 5.1.4 ETWAS EXTRAVAGANTE ZEICHNUNGEN:

*Die große Hebammenkunst* • *Scherz, Satire, Ironie (Walter)* •  
*Richter Feuerbach (Schäfer)* • *Der junge David (Beer-Hofmann)* •  
*Saul (Lernet-Holenia)*

Den Prozeß um Sokrates hat Robert Walters Komödie **Die große Hebammenkunst** zum Inhalt.<sup>144</sup> Im Zentrum steht Sokrates' selbst provozierte Verurteilung zum Tode aufgrund von Götterlästerung, (rein geistiger) Verführung der Jugend und Staatsumsturz. Die Figur Alkibiades fehlt; überhaupt ist Homoerotik nur zaghaft gestaltet, allenfalls in der Figur von Sokrates' Schüler Diogenes. Dieser ist der jüngste, kindlichste der Schüler, dessen *Verhältnis* zu Sokrates auch als einziges *körperlich* gefärbt ist:

Sokrates [...]: Umarme mich, Knabe!

<sup>139</sup> Moritz Loeb: "Der Graue". Berliner Morgenpost, 19.1.1932.

<sup>140</sup> Anonym (E.M.) "Gymnasiasten-Tragödie". BZ am Mittag, 18.1.1932 [SlgRi, AdKB].

<sup>141</sup> Der Eigene, 14.Jg. (1932), S.255. Hinzuzufügen ist, daß die "engere Bindung an den Mann" im Wunschenken des Rezensenten als Heilmittel gegen die verderbende Bindung an die Frau gedacht ist.

<sup>142</sup> Über die Identität des Verfassers werden die wildesten Spekulationen angestellt: Von der Vermutung, er habe das Werk als 17-jähriger geschrieben bis zur Behauptung, der Autor habe der Aufführung (eine Nachtvorstellung) nicht beiwohnen können, da er selbst ein Gymnasium fern von Berlin besuche, vgl. H.G.: Friedrich Forster: "Der Graue" (Uraufführung in Köln). In Leipziger Neueste Nachrichten. Nr.55, 24.2.1931. 1.Beilage, S.3, ebenso das Berliner Tageblatt am 19.3.1932, Morgenausgabe, S.3; vgl. auch Moritz Lieb, Monty Jacobs, Anonym (E.M), vgl. Anm. 138-140.

<sup>143</sup> Vgl. Kapitel 5.2.3.

<sup>144</sup> Walter, Robert: Die große Hebammenkunst. Komödie in drei Akten. Leipzig: Reclam 1927. Der Titel verweist auf Sokrates' Mutter, eine Hebamme, zum anderen ist der Ausdruck Synonym für seine Philosophie (S.30, 75). Der Uraufführung (8.10.1927, Kölner Schauspielhaus) folgen zahlreiche, äußerst erfolgreiche Aufführungen an anderen Theatern, vgl. Der Gral. 23.Jg. (1928/29), S.1071.

Diogenes (an seiner Brust) (S.70)<sup>145</sup>

Körperlichkeiten finden auch zwischen anderen Schülern statt, so "legt" Platon den Arm um Apollodoros (S.29, 65).

Eine homoerotische Assoziation bietet zudem die Beschreibung der *Figur* Diogenes, der als einziger halbnackt erscheint ("achtzehnjährig, schön wie Kephalos und dreckig, barfüßig, mit Lendenschurz, der über der rechten Schulter notdürftig gehalten wird, und halblangem Haar", S.5). Diogenes flieht zudem die Frauen;<sup>146</sup> Xantippes anzügliche *Bemerkung* "Du bist für die Männer?" (S.6) verneint er allerdings ("Was kümmert mich das blanke Fell eines anderen Menschen - ich habe mein eigenes", S.6).<sup>147</sup>

In Walters Schauspiel sind homoerotische Assoziationen sozusagen griechische Beigabe; der konkrete Tatbestand wird umgangen bzw. geleugnet, eine Gestaltungsweise, die allerdings ihre Tradition hat.<sup>148</sup> Mit solcher Dezenz kann denn die katholische Literaturzeitschrift "Der Gral" auch leben. Ohne freilich Details zu benennen wird hier die "etwas extravagante Zeichnung" des Diogenes als "geglückt" bezeichnet.<sup>149</sup>

Schon in der modernen Nachdichtung Walters von Grabbes Komödie,<sup>150</sup> unter dem Titel **Scherz, Satire, Ironie mit zeitgemäßer Bedeutung** am 18.1.1923 im Thalia-Theater Hamburg uraufgeführt, übernimmt er zwar im Groben die Erzählung des Schulmeisters,<sup>151</sup> ist im erotischen Detail jedoch weniger drastisch:

Schulmeister: [...] während er mir [...] vorschwatzte, schlang [ich] allmählich den Arm um ihren zierlichen Nacken, knöpfelte ihr das Halslätzchen auf und krabbelte ihr zuletzt ohne Umstände unterm Busen. [...]

Eines Abends saß der Alte rechts und Hannchen links. Ich merkte nichts. Dumm wie ein Hammel vor Liebesglut, drückte ich *ihm* sein Patschhändchen, umschlang seinen zierlich knöchernen Nacken, knöpfelte ihm die merkwürdig feste Weste auf und krabbelte sodann - Ruhe! Was geschah nun, meine Herren! was geschah?

Rattengift [...]: Er warf dich zur Tür hinaus, Schulmeister!

Schulmeister: Mitnichten! Er hielt still, der alte Sünder, denn es tat ihm wohl. Als ich ihm jedoch verwundert ins Ohr flüsterte: "O Hannchen, wo befindet sich denn heute abend dein wonniger Busen?" - da empörte ihn diese Beleidigung seiner Schönheit derart, daß er mir eine ungeheuerliche Maulschelle mitten ins Gesicht bombadierte. (S.50)

Grabbe ist hier deutlicher. Wo Walter sich nur bis zum Busen vorwagt, lautet die entsprechende Stelle der Vorlage: "[ich] zupfte ihr am Busenwärtchen und krabbelte ihr zuletzt ohne Umstände

<sup>145</sup> Auch steht Sokrates, "die Linke in Diogenes' Haar, schüttelt ihn sanft" (S.22) bzw. "streichelt ihm wohlgefällig die Wange" (S.23).

<sup>146</sup> Er gibt zudem frauenabwertende Äußerungen von sich, vgl. S.8f. Zudem ist die Hetäre Lais als dumm und nymphoman dargestellt (vgl. S.20).

<sup>147</sup> Auch wird er verspottet als der "Affe des Sokrates" (S.6, 25, 38) und als "Schundprodukt des Sokrates" (S.25).

<sup>148</sup> Vgl. die Dramatisierungen durch Geissler und Zickel, Kapitel 3.2.2.

<sup>149</sup> Der Gral. 23.J.g (1928/29), S.1072.

<sup>150</sup> Walter, Robert: Grabbes Lustspiel Scherz, Satire, Ironie neu gedichtet und fürs Theater zugerichtet. Leipzig: Reclam 1929.

<sup>151</sup> Vgl. Kapitel 2.4.

im Schoße."<sup>152</sup> Im übrigen folgt Walter in dieser Erzählung Grabbe, allerdings fehlt die Verwechslung im Rausch, die dort zu den Körperberührungen zwischen den Zechern führt.

Walter Erich Schäfers Schauspiel **Richter Feuerbach** aus dem Jahre 1931,<sup>153</sup> wie Ebermayers Stück<sup>154</sup> den Fall Kaspar Hauser behandelnd, bietet lediglich Ahnungen homoerotischer Neigungen des Grafen Stanhope. Dieser bezeichnet Hauser als "Engel" (S.21) und "divine" (S.29), redet von "seinem" Kaspar (S.21) und betont seine Liebe zu ihm (S.29), als Andeutung mag auch eine Verwechslung des Porträts Kaspars, das der Graf als Augapfel mit sich trägt, zu begreifen sein, das von Außenstehenden für das Bildnis einer Geliebten gehalten wird (S.23).

Lediglich Rudimente der Liebesbeziehung zwischen David und Jonathan bietet **Der junge David** (1933)<sup>155</sup> von Richard Beer-Hofmann (1866-1945), zumal sich die beiden Gestalten in dem Stück nie begegnen und die traditionelle Totenklage nicht gestaltet ist. Was übrig bleibt ist ein Vorwurf Schaúls an Michal und Jehónathan über ihre Schwärmerei für David - hierin sind erotische Komponenten enthalten:

Schaúl: [...] Stieg nicht  
Zweistimmig täglich auf ein brünstiges Lobegurre  
Auf seinen Leib? [...]  
Mir *ekelte* - denn euer Schwatzen war wie  
Von übernachtgen Geilen, die am Morgen -  
Nachkostend ihre Lust - die Reize preisen  
Ein und derselben *Hure*, die sie *beide*  
Nachts hat beglückt! (S.75)

Diese Verdächtigung wird nicht weiter entkräftet oder bestätigt, steht isoliert im Handlungszusammenhang, abgesehen von interpretierbaren Andeutungen, wenn etwa David sagt, das "Herz" Jehónathans sei "sein" geworden (S.129) oder er von feindlicher Seite denunziert wird, "schamlos" den Königssohn "verlockt" zu haben (S.192). Die Rudimente beschränken sich somit weitgehend auf Unterstellungen mit negativem Beigeschmack.

Ähnliche Reduzierungen nimmt Alexander Lernet-Holenias in **Saul**, 1927 entstanden,<sup>156</sup> vor. Der Einakter behandelt die Szene vor der Hexe von Endor und verfremdet Jonathan zum heterosexuellen Spunt, der es auf die siebzehnjährige Hexe abgesehen hat und vor seinem

<sup>152</sup> Grabbe, S.261.

<sup>153</sup> Schäfer, Walter Erich: Richter Feuerbach. Schauspiel. Stuttgart: J.Engelhorns Nachf. 1931.

<sup>154</sup> Vgl. Kapitel 4.1.7, 5.1.1.

<sup>155</sup> Beer-Hofmann, Richard: Der junge David. Sieben Bilder. Berlin: Fischer 1933. Erster Teil eines geplanten, aber unvollendeten Zyklus **Die Historie von König David**. Das Vorspiel, **Jaákobs Traum**, war bereits 1918 (vgl. Das deutsche Drama. Jg.4 (1921), Anh.,S.16f) erschienen.

<sup>156</sup> Lernet-Holenia, Alexander: Saul. In ders.: Saul-Alkestis. (S.7-37). Wie **Alkestis** ist auch dieses Stück nur in der überarbeiteten Version von 1946 verfügbar. Uraufführung 22.5.1927, Reußisches Theater Gera, vgl. die Daten bei Pott.



sicheren Tod noch ein wenig Spaß haben will. Lediglich in Sauls Sehnsucht nach den verflissenen Momenten mit David klingen homoerotische Assoziationen an, hervorgerufen durch Vergleiche mit heterosexuellen Entsprechungen:

Saul: [...] wenn er spielte, schlug mein Herz wie eines Liebenden [...]. Was ist das, das süß brennt wie Kußwunden über meinem Herzen?  
 [...] Es wehte her von ihm zu mir wie der Atem einer Geliebten [...]. (S.31f)

#### 5.1.5 LASTERHAFTIGKEIT UND DEKADENZ AUF DER ANDEREN SEITE: *Poeta Laureatus* (Bonn) • *Gewesene Menschen* (Csokor) • *Die Verbrecher* (Neumann) • *Mörder für uns* (Schäferdiek) • *Die Nacht vor dem Beil* (Wolfenstein) • *Demetrius* (Lernet-Holenia) • *Ordnung im Chaos* (Molo)

Neben den vorherrschenden Verkürzungen, Eliminierungen und Reduzierungen greifen eine Anzahl von Stücken der letzten Jahre der Republik wieder ein negatives Bild von Homosexualität auf; vorherrschend ist hier die Auffassung einer Dekadenzerscheinung.

Besonders deutlich ist dies in dem Schauspiel **Poeta Laureatus** von Ferdinand Bonn aus dem Jahr 1929.<sup>157</sup> Dargestellt ist der Niedergang des Ruhmes William Shakespeares, verantwortlich hierfür die ignorante, kunstfeindliche Haltung Jacobs I. - als Beispiel dient die ungerechte Verleihung des literarischen Preises an den "Poeta laureatus", die Shakespeare und Ben Johnson ausschließt.

Dieser König erscheint als karikierte homosexuelle *Figur*. Jakob ist maßlos eitel, sich selbst überschätzend, konservativ und republikanischen Ideen abhold, von dem Vorhaben besessen, selbst Stücke zu schreiben zur Verherrlichung der Monarchie, die dann als "Norm" gelten sollen (S.18); seine Halbbildung stellt er gerne durch lateinische Zitate zur Schau. Ein unfähiger König, abhängig von seinen umschwärmten Lieblingen, worauf etwa eine Zeile in Shakespeares Abschiedsgedicht abzielt: "Die Majestät an Bubengunst verschwendet" (S.23). Dementsprechend verleiht Jakob die literarischen Preise neben dem Kriterium der Opportunität aufgrund von Schönheit (S.22). Vor allem ist Jakob jähzornig. Ben Johnson hat ihn in einem lateinischen Gedicht beleidigt, unter anderem mit Anspielungen auf seine Homosexualität und seinen Frauenhaß (vgl. S.28). Der König ordnet an, Johnson die Ohren abschneiden zu lassen und verteidigt sich gegen die Vorwürfe, worin allerdings einiges an homosexuellem Selbstbewußtsein enthalten ist:

Jakob: [...] "Spreta uxore". Nun, das soll öfter vorkommen, daß man seine Frau mit der Zeit nicht mehr ausstehen kann. "Ganymedis amore." Das ist Geschmackssache und von Dingen, die man nicht probiert hat, soll man nicht reden. (S.21)

<sup>157</sup> Bonn, Ferdinand: *Poeta Laureatus*. Schauspiel in drei Aufzügen. Berlin: Max Leichmann 1929. Uraufführung: Renaissance-Theater Berlin, 12.5.1929.

Der König leidet allerdings unter seiner Hörigkeit (S.27). Jakob reflektiert reichlich konfus und "unglücklich" in weinerlichem Tone seine Veranlagung, die hier immerhin einen Beigeschmack von Schicksal und Natürlichkeit erhält - inklusive der Klischees der Heiligkeit und Vergottung:

Jakob: [...] Ich weiß ja nicht, warum die Natur mich so erschaffen hat. Kann ich dafür, daß ich nur im Mann das Ebenbild Gottes sehe. Gott wird doch auch immer als Mann dargestellt. Oder habe ich vielleicht die Seele eines Weibes?

[...] Ich weiß nur, daß meine Liebe zu Frau und Kindern unecht war und daß meine Liebe zu Dir die einzig echte ist. [...] Die Leidenschaft umklammert mich, erstickt jeden Willen in mir. [...] Fühlst Du nicht, daß eine so große Liebe etwas Heiliges ist? (S.27)

Kein wesentlich besseres Bild gibt sein "Mignon" ab, an den diese Worte gerichtet sind - Villiers, Herzog von Buckingham: "Junger Fatzke. Lümmelt ohne Gruß hinein" (S.15). Zu dem Rang ist er nur über seine Willigkeit im königlichen Bett gekommen, was Ben Johnson sarkastisch kommentiert:

Ben Johnson: [...] In Rom und Hellas gab es auch Schweine, aber man hat sie doch nicht zu Fürsten gemacht. (S.19)

Villiers nutzt den König aus, zeigt sich vollkommen unmoralisch. Ein Versuch, die Geliebte Shakes-peares zur Heirat zu erpressen, wird von ihr mit ihrem "Ekel" vor ihm abgewehrt, woraufhin er sein Verhalten verteidigt, gleichsam die Bedeutung des Sexuellen abwertend und Homosexualität diffamierend:

Villiers: [...] Ach so - wegen seiner Sauschaft? Sexuelle Dinge kann man doch nur humoristisch betrachten. Diesen großen Betrug der Natur ernst zu nehmen, wäre ein schöner Reinfall für jeden Vernünftigen. Es ist unbegreiflich, was für Blödsinn sich die Menschheit in diesem Punkt ausgeheckt hat! Man muß sein Leben machen. Eine Tänzerin macht's mit den Beinen - ein Boxer mit den Fäusten - ein Gelehrter mit dem Kopf. Warum soll ein Körperteil ehrenhafter sein, als der andere? (S.26)

Das einzige Interesse dieses "Flegels" am Theater gilt den jungen, schönen Schauspielern in Frauenrollen (S.16); eine Vorliebe, die er mit seinem königlichen Liebhaber teilt.<sup>158</sup> Relativiert wird dieses Bild lediglich dadurch, daß Villiers letztlich durch eine Blankourkunde, die er in einem "Schäferstündchen" dem König abgeschwatzt hat, doch ohne Gegenleistung die Begnadigung Ben Johnsons erwirkt (S.28).

Vor allem die *Beziehung* der beiden ist als Karikatur gezeichnet. Villiers beleidigt den König, der vollkommen von ihm abhängig ist, fortwährend in der Öffentlichkeit, so während der Preisverleihung:

Villiers: Hören Ew. Sauschaft nicht bald zu quatschen auf?! He? Du sapperst so beim sprechen. Du hast mich ganz vollgespuckt.

Jakob: Verzeih, mein Süßer!

Villiers: Zieh Dir ein Schlapperläppchen an! (S.22)<sup>159</sup>

<sup>158</sup> Jakob: [...] Dieser eine Akt, wo sie alle in gelben Trikots kommen. - Ich weiß nicht mehr, von wem das Stück ist, tut auch weiter nichts - diese eine Szene ist geradezu blendend. (S.16).

<sup>159</sup> Vgl. auch: Jakob: Ach, Liebling, da bist Du ja. Ich suche Dich die ganze Zeit, Du Treuloser, Du! / Villiers: Ew. Schweinlichkeit mopsen mich. / Jakob: Du bist erhitzt. Komm, nimm ein Tuch um! / Villiers: Laß mich zufrieden! Gehen wir essen! [...] Na - los, Ew. Sauschaft - vorwärts! (S.18).

Villiers verachtet Jakob ausdrücklich, das Verhältnis dient nur der eigenen Bequemlichkeit (vgl. S.20). Jakob leidet zwar unter diesem Verhalten, es bereitet ihm jedoch auch masochistische Lustgefühle:

Jakob: [...] So oft Du "Euere Schauschaft" zu mir sagst, gibt es mir einen Stich. Und dennoch ist es mir ein wollüstiger Reiz, wenn Du mich gemein behandelst. (S.27)

Die Beziehung findet zwar auf *visueller* Ebene keinen Ausdruck; *verbal* ist jedoch mit Deutlichkeit nicht gespart: Neben den häufig verwendeten Ausdrücken "Liebling" (S.18, 19, 20), "mein Süßer" (S.21), "Liebe" (S.27) und der Anspielung auf Ganymed (S.21), finden sich auch Wortspiele im Stil billiger sexueller Witze:

Aliena: Der Herzog von Buckingham hat mir einen Heiratsantrag gemacht.

Jakob: Was? - Was?! - - Du willst heiraten? - - Du willst mich verlassen?

Villiers: Ach wo? Vorder- und Hinterhaus können - - (S.27)

In einem Nachwort beruft sich der Autor ausdrücklich auf die Authentizität:

"Namentlich sind die Reden des Königs Jakob I. [...] größtenteils wörtlich wiedergegeben.

Auch die Ausdrücke 'Ew.Sauschaft' und 'Ew.Schweinlichkeit' die er sich von seinen Mignons gefallen ließ, sind verbürgt." (S.32)

Wenn auch einige Verteidigungen für sich betrachtet akzeptable Argumente enthalten, so gibt die Betonung des Schweinischen und die gänzlich stereotype Charakterisierung des läppischen Königs, der von seinem selbstsüchtigen Mignon abhängig ist, doch ein negatives Bild.

Homosexualität scheint hier als zusätzlicher Effekt, ein antimonarchistisches Bild zu zeichnen.

Dem dürftigen Stück begegnet denn auch eine schlechte Aufnahme durch die Kritik. Die "schöne Literatur" spottet über die "arme Jugend", die gebildet werden solle durch die Kolportagehandlung der "Niederlage" Shakespeares "vor dem homosexuellen König".<sup>160</sup>

Franz Theodor Csokors Stück **Gewesene Menschen** (1932)<sup>161</sup> zeigt in einer mit der übrigen Handlung nur lose verbundenen Episode Homosexualität als Dekadenzerscheinung, ohne allerdings eine dezidiert negative Wertung damit zu verbinden.

Schauplatz ist ein zweifelhaftes Lokal, das sich den Anstrich exilrussischen Ambientes gibt, zu dessen Inventar der Edelstricher Sascha gehört, ein vertriebener Adeliger, "tänzerischer Mensch" (S.79), der sich feminin gebärdet. Weiterhin verkehrt dort der Freiherr Henri de Villana, der "anders veranlagt" (S.79) ist und sein "Liebling", Reichsgraf Hans Erich. Letzterer wird *charakterisiert* als "auffallend hübscher Junge von angenehmer Lasterhaftigkeit und Dekadenz" (S.80).<sup>162</sup> Seine Weiblichkeit wird dadurch unterstrichen, daß er sich mit Schminke zurechtmacht (S.81). Gegenüber Villana ist er überaus zickig, dieser bezeichnet ihn als "böse", lieblos und destruktiv (S.89); er ist egoistisch und neigt zum Erpressertum (S.93). Für das

<sup>160</sup> Die schöne Literatur. 30.Jg. (1929), S.327. Wobei hier allerdings die generelle Ablehnung von Homosexualität in dieser Zeitschrift zu berücksichtigen ist.

<sup>161</sup> Csokor, Franz Theodor: *Gewesene Menschen*. Stück in drei Akten (acht Bildern). Berlin-Wien-Leipzig: Zsolnay 1932.

<sup>162</sup> Außerdem hat er früher eine inzestuöse Neigung zu seiner Schwester gefühlt (S.82).

ehebrecherische Verhältnis seiner Schwester zu dem "Helden" des Stücks, Boris, und die daraus sich ergebenden Konflikte zeigt er jedoch absolutes Verständnis.

Sein Gönner, der Freiherr, fünfzigjährig, offenbart in seinem Gebaren "eine seltsame Mischung von Schwäche, Müdigkeit und Noblesse" (S.85), ist schüchtern und hat einen Spleen für alles Russische sowie den untergegangenen Adel. Er fühlt sich bereits "außerhalb" der Welt und prophezeit, eines Tages von Hans Erich mit einer Überdosis Kokain umgebracht zu werden (S.87). Dennoch erscheint dieser Fürst nicht als reine Karikatur, sondern zeigt auch Würde und Eleganz.

Die *Beziehung* der beiden ist gekennzeichnet durch Abhängigkeit. Villana ist drogensüchtig und Hans Erich, von ihm "Bijou" genannt, hat ihn damit in der Hand: "Du bekommst keine Träume, wenn du mich ärgerst" (S.86). Die Art der Beziehung ist destruktiv:

Hans Erich (schiebt ihm ein Glas hin): Sauf erst und dann schnupfe, - sonst wirst du zu klug!

Villana [...]: Ja, mich machst du verrückt, und dich selbst hältst du nüchtern. Oder meinst du, das merke ich nicht ? [...]

(schlägt mit der Faust auf den Tisch): Und auch ich gehe einmal zugrunde durch dich!

Hans Erich (brutal): Dann fang endlich an damit, - ja, - aber bald! (S.92)

Die einzige *Körperlichkeit* zwischen Männern findet sich auf der nicht-homosexuellen Ebene.

Boris "umhalst und küßt" Villana als Dank für dessen Vermittlung und Geldgeschenk (S.91).

Da es sich lediglich um eine Episode handelt, bleibt die *Perspektive* offen, die Todesnähe ist allerdings impliziert.

Homosexualität muß hier als dekoratives Zeitkolorit erhalten. Die Negativzeichnung Hans Erichs wird zwar ausgeglichen durch das wenn auch klischeehafte menschlichere Bild, das Villana abgibt, insgesamt ist die Darstellungsweise jedoch herkömmlich und zudem überflüssig, wenn auch auf *verbaler* Ebene deutlich.

Von der Popularität wie der partiell ignoranten Aufnahme der in Bruckners **Verbrechern**<sup>163</sup> angesprochenen Probleme zeugt die Tatsache, daß innerhalb kürzester Zeit zwei Verballhornungen des Schauspiels auf den Markt kommen. Zum einen eine Parodie durch die Studentenkabarettgruppe "Die Nachrichten" (mit Helmut Käutner, Bobby Todd, Kurd E. Heyne) unter dem Titel **Die Erbrecher** Anfang der dreißiger Jahre,<sup>164</sup> zum anderen eine Version des populären Satirikers Robert Neumann **Die Verbrecher. Nach Ferdinand Bruckner**.<sup>165</sup>

<sup>163</sup> Vgl. Kapitel 4.2.5.

<sup>164</sup> Vgl. Kühn, S.370, 377. Der Text konnte bislang nicht ermittelt werden.

<sup>165</sup> Neumann, Robert: Die Verbrecher. Nach Ferdinand Bruckner. In ders.: Mit fremden Federn. Der Parodien erster Band. Wien-München-Basel: Kurt Desch 1955 (S.79-88). Erstveröffentlichung in Neumanns Satirensammlung "Unter falscher Flagge" Zsolnay Wien 1932, die auszugsweise zusammen mit Teilen aus der früheren Sammlung "Mit fremden Federn" (1927) in der benutzten Ausgabe wiederveröffentlicht worden sind.

Neumann schöpft die Wirkung seiner Parodie aus Bruckners simultaner Verflechtungstechnik<sup>166</sup> und der Mode der Sexualität, die in dem Stück ausgedrückt sei (vgl. S.87). Während einige dieser Verballhornungen in der Tat gelungen sind und die Schwächen des Stücks treffen,<sup>167</sup> gerät die homosexuelle Episode bei Neumann zur billigen Farce. Er vermengt Frank mit dessen korruptem Bruder Joseph zu der einen Figur eines Adligen: Kurt von Felsen, der über diverse Etappen hinweg beständig "böse lächelnd" schließlich den verdienten Tod findet:

Sein erster Auftritt zeigt ihn im Zwiegespräch mit dem Dienstmädchen Anna, die - im achten Monat schwanger - ihn um fünfzig Mark für eine Abtreibung anpumpt, die er ihr gegen eine gemeinsame Nacht auch geben will (S.80f). Sein nächstes Erscheinen (S.82f) zeigt ihn in unterwürfiger Abhängigkeit von Ottokar, Bruckners Ottfried, der ihn zu "tausend Mark Schweigegeld" wegen "homosexueller Affairen" erpreßt. Anlaß hierfür ist die Tatsache, daß Kurt gerade ein "rotes Tuch", das ihm Ottokar einst "in einer süßen Stunde" als "Unterpfand unserer Treue" geschenkt hat, nicht im Hause hat, da er es zum Bügeln gegeben hat. Da die Büglerin Klara Piesecke das Tuch verloren hat (Tunichtgut hat es entwendet), erpresst er diese wiederum zu zweitausend Mark. Sein Schicksal ereilt ihn endlich durch eine im Sessel durch die Unachtsamkeit Tunichtguts steckengebliebene Nadel.

Vor allem im Detail offenbaren sich diverse Klischees: Kurt wird in der Szene mit Ottokar masochistische Unterwürfigkeit und unmotivierter Sehnsucht nach einem gemeinsamen Liebestod unterstellt, letzteres allerdings guten Grundes die entsprechende Passage bei Bruckner karikierend:<sup>168</sup>

Kurt: Ich liebe dich!

Ottokar: [...] Soll ich dir übrigens eine Ohrfeige herunterhauen?

Kurt: [...] - Blondwuschel (zärtlich). A propos: Wie wäre es, wenn wir miteinander in den Tod gingen? (S.82f)

Das Ansinnen dieser Figur ist in der Neumannschen Version nur darauf gerichtet, möglichst viele Delikte zu begehen:

Kurt (steigt schlimm lächelnd über sie [die ohnmächtige Anna] hinweg): Und jetzt [...] sehe [ich] zu, ob ich [...] nicht vielleicht gegen einige weitere Paragraphen des deutschen Strafgesetzbuches verstoßen kann.  
[...] Sie [Klara] werden mir zweitausend Mark geben, von denen ich tausend als Schweigegeld für einen Homosexual-Erpresser und fünfzig für eine Heterosexual-Notzucht benötige, auf Grund derer ein Delikt nach § 218 erfolgen wird! Die restlichen neunhundertfünfzig Mark gedenke ich in sexuellem Mißbrauch Minderjähriger und etwas Sodomie in Tateinheit mit Lustmord anzulegen. (S.83f)

Auf "seriösere" Weise bieten einige andere Werke mehr oder minder diffamierende Randbemerkungen:

<sup>166</sup> Z.B.: Kurt: [...] schreit auf und sinkt tot zu Boden.) / Gleichzeitig: Tunichtguts Zimmer wird hell. / Tunichtgut (führt das Dienstmädchen Anna herein): - schreit auf und sinkt tot zu Boden. / Anna: Wie bitte? / Tunichtgut: Pardon, das war nur der szenische Anschluß. Er paßt diesmal nicht ganz, aber das macht nichts. (S.84).

<sup>167</sup> Vgl. die Karikatur der Kummerer-Gestalt in der Figur des Dichters Fingerlos.

<sup>168</sup> Vgl. z.B. Bruckner: Verbrecher, S.35f.

Der Konjunktur der Stücke über die ziellose Jugend reiht sich Willi Schäferdieks "szenische Ballade" **Mörder für uns** (1926)<sup>169</sup> ein. Das Stück schildert ein Eisenbahnattentat zweier Jugendlicher aufgrund von Arbeitslosigkeit und Haltlosigkeit, plädiert letztlich für Verständnis. Homosexualität - erneut im Gewand der Prostitution - erscheint als Zeitzeichen negativer Einflüsse. Einer der beiden schildert seinen Abstieg in die Verwahrlosung:

Singer: Ich bin früh alt geworden. - Ein Leben, wie ich es führen muß, zermürbt. [...] Ich wurde Genosse jener, die ohne allen Sinn leben wie die Tiere. Zwischen Dirnen, Zuhältern und Freudenknaben zerfielen meine Tage. Nur ab und zu wirft es mich aus den Höllen der Großstädte einige Wochen [...] ins Land. (S.391)

Alfred Wolfensteins einziges dramatisches Werk, das einige öffentliche Beachtung findet, das Tendenzstück gegen die Todesstrafe **Die Nacht vor dem Beil** (1927),<sup>170</sup> enthält eine homosexuelle Chargenfigur:

Abel, der Sohn des Richters, der den Deliquenten zum Tode verurteilt hat, unternimmt in der Nacht vor der Hinrichtung einen vergeblichen Amoklauf, um die Vollstreckung zu verhindern. Eine der Stationen ist ein Fest zugunsten entlassener Strafgefangener, auf dem Abel hofft, einen der Minister zu einem Gnadengesuch umstimmen zu können. Angesammelt auf diesem Fest sind diverse ignorante, vergnügungssüchtige Subjekte, die teilweise Abel auch erotisch zu verlocken versuchen - darunter ein Mann:

Herr (mit Damenhut): Gehörst zur anderen Seite, Bubi? Gib mir deinen Arm. (S.388)  
Die Kennzeichnung erfolgt über das Klischee des feminin gekleideten Homosexuellen und über die *verbale* Bezeichnung ("andere Seite"). Assoziiert wird Homosexualität als Erscheinung einer verantwortungslosen Vergnügungskultur. Als nur ein Aspekt derselben ist daraus jedoch nicht direkt eine negative Wertung entnehmen - zumal im Kontext von Wolfensteins Gesamtwerk. Bemerkenswerter ist, daß das Stück Elemente aus früheren Werken Wolfensteins enthält, ohne deren homoerotischen Komponenten aufzunehmen.<sup>171</sup>

Alexander Lernet-Holenias Drama **Demetrius** (1926)<sup>172</sup> - im gleichen Jahr mit dem Kleistpreis ausgezeichnet -<sup>173</sup> behandelt den russischen Thronstreit um die Nachfolge Boris Godunows.

<sup>169</sup> Schäferdiek, Willi: Mörder für uns. Szenische Ballade. In ders.: Gesammelte Bühnenwerke. Siegburg: Reckinger & Co. 1981 (S.373-416). Uraufführung Nationaltheater Mannheim 1928. Zur ideologischen Fragwürdigkeit des Stücks vgl. Kästners Kritik der Berliner Aufführung (Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.73f).

<sup>170</sup> Wolfenstein, Alfred: Die Nacht vor dem Beil. Drama in neun Bildern. In ders.: Werke. Band 4: Dramen. (S.357-410). Erstveröffentlichung: Stuttgart-Berlin-Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1929. Uraufführung: 26.1.1929 Stadtheater Erfurt.

<sup>171</sup> So entspricht die III. Szene der 1. Szene von **Mörder und Träumer**, vgl. Kapitel 3.3.5.

<sup>172</sup> Lernet-Holenia, Alexander: Demetrius. Haupt- und Staatsaktion. Berlin: Fischer 1926. Uraufführung: 22.11.1926, Altes Theater Leipzig.

<sup>173</sup> Vgl. Sembdner, S.9.

Der falsche Demetrius<sup>174</sup> verfällt zunehmend dem Wahnsinn; in einem seiner Anfälle spielen auch homoerotische Phantasien in Verbindung mit einer Faszination des Todes eine Rolle; überdrüssig des Verkehrs mit Frauen gilt seine Liebe nun toten Soldaten:

Demetrius: [...] Ich kann ein Weib fast nicht mehr anschauen, aber ich liebe die tot liegen auf den Gefechtsfeldern [...] Ihre Gesichter waren glatt vor dem Tod. Diese Toten sind unsere einzigen Geliebten. Es könnte einer den, der neben ihm reitet, küssen, wenn Gefahr ist. Der Tod ist die einzige Liebe. (S.51)

Assoziationen zwischen Homosexualität und Wahnsinn läßt auch Walter von Molo's Friedrich-Drama **Ordnung im Chaos** (1927) aufkommen: In einem Irrenhaus, das dem Preußenkönig im siebenjährigen Krieg als Quartier dient, erscheinen ihm drei Narren, die in der Wahnvorstellung leben, Könige zu sein. Der erste Narr stellt den zweiten als seine Mätresse vor, dieser bezeichnet jenen wiederum als seinen "Liebling".<sup>175</sup> Hingegen fehlen homoerotische Assoziationen im Umfeld bzw. der Charakterisierung des Preußenkönigs gänzlich, was umso auffälliger ist, da Molo derartiges in der die gleichen Vorgänge behandelnden Novelle **Der große Fritz im Krieg** aus dem Jahre 1924 behandelt hat.<sup>176</sup>

#### 5.1.6 EINE HEIMLICH TÖTENDE LIEBE: *Lionardo da Vinci* (Weismantel)

Leo Weismantels Bühnendichtung **Lionardo da Vinci** (1927)<sup>177</sup> handelt von des Künstlers Ringen um sein Abendmahl-Fresko, das er, da er noch kein geeignetes Modell für den Judas gefunden hat, bislang nicht vollenden konnte. Emotional ist Lionardo zwischen der Liebe zu seinem Schüler Giovanni, dem Modell für den Jesus, und der Leidenschaft zu einer schönen Unbekannten hin und hergerissen. Als diese jedoch Giovanni zu ihrem Liebhaber macht, entfacht ein Streit zwischen ihnen um den Schüler; er erkennt in ihr das lange gesuchte Judas-Vorbild, stürzt sie damit jedoch in den Irrsinn und Selbstmord.

Das Bild, das von dem *Verhältnis* zwischen Meister und Schüler geboten wird, ist ambivalent. Giovanni bettelt "hingegossen in stumme, müde Ergebenheit" (S.34) förmlich um die Liebe Lionardos, der ihm jedoch versucht beizubringen, daß solche Liebe destruktiv sei und eine Affinität zum Tode habe (S.31). Offenkundig jedoch ist dieser sein Lieblings-schüler, ihm hat er

<sup>174</sup> Wobei der Autor keine Stellungnahme zur "Schuld" des Demetrius abgibt.

<sup>175</sup> Molo, Walter von: *Ordnung im Chaos*. Schauspiel in acht Bildern. München: Albert Langen 1928, S.78. Uraufführung 1927 Thalia-Theater Hamburg. Die Figur des Prinzen Heinrich entbehrt homosexueller Charakteristika.

<sup>176</sup> Molo, Walter von: *Der große Fritz im Krieg*. München: Albert Langen 1924. Im Mittelpunkt steht der Tod Wedells, an dessen Leiche der König ein "Gebet der Freundesliebe" von sich gibt (vgl. auch meinen Artikel in *Lexikon homosexuelle Belletristik*).

<sup>177</sup> Weismantel, Leo: *Lionardo da Vinci*. Bühnendichtung. Berlin: Bühnenvolksbundverlag 1927. Uraufführung 1927 Trier und Bonn.

den Namen Giovanni gegeben zum Andenken an jenen Jünger, "der dem Herrn am nächsten gesessen ist" (S.31); zudem empfindet er ihn als "Heiligen" (S.51). Nachdem er der Unbekannten gegenüber seinen Emotionen freien Lauf gelassen hat, wird er auch Giovanni gegenüber weich:

Lionardo ([...] traumhaft, ohne sich seines Tuns und Redens klar bewußt zu werden): Ich liebe Dich über alles, Giovanni, -  
 (Er schliesst ihn [...] in die Arme)  
 Nimm dich in Acht, daß dich keiner mir raubt,  
 Ich habe dich über alle Massen lieb. -  
 Der Schüler: Wer soll mich Euch rauben können, Meister? (S.59)

Das Verhältnis drückt sich in einer weiteren dezenten *Visualisierung* aus, indem Lionardo Giovanni "übers Haar [...] streicht" (S.127). Unmißverständlich ist die *verbale* Ebene, die neben häufigen Liebesbekundungen<sup>178</sup> in Giovannis Sehnsucht, an des Meisters "Brust zu ruhen" (S.31) auch erotische Assoziationen beinhaltet.

Diese Liebe wird von Dritten als etwas Gefährliches und *Kriminelles* bezeichnet:

Giovanni: [...] Ich fürchte mich vor Eurer Liebe, Meister. -  
 Lionardo: Wer lehrt dich solche Reden, -  
 [...]  
 Der Schüler: ich hätte nichts so sehr zu fürchten als  
 Eure Liebe, -  
 [...] Ihr wärt um der Liebe zu Knaben willen  
 schon einmal vor einem geistigen Gericht gestanden,  
 wohl wärt Ihr freigesprochen worden, -  
 doch nur aus Mangel an Beweisen, - (S.25)

Zwiespältig ist die *Charakterisierung*: Lionardos "Werk wächst aus der Sünde" (S.29), ein nicht näher bezeichneter "Fluch" liegt auf ihm (S.30).<sup>179</sup> Auffällig sind seine Fixierung auf Todesgedanken (S.94) und seine Affinität zum Sadismus.<sup>180</sup> Die Homosexualität Lionardos ist vorausgesetzt; allen scheint es merkwürdig, daß eine Frau sein Interesse erweckt:

Der Schüler: [...] es ist aber ganz unmöglich, daß Ihr Euch über eine Frau so freut -  
 [...] Man sagt,  
 Ihr hättet noch nie eine Frau so recht von Herzen  
 lieb gehabt.  
 [...] das ist mir immer fremd an Euch gewesen - (S.36)

Frauen werden von Lionardo auch als Gefahr empfunden; seinen Schüler mahnt er: "hüte dich vor den Weibern" (S.38). So widerstrebt ihm zunächst auch die Unbekannte:

Lionardo: zwischen meine Liebe und das Weib hat die Natur,  
 mir zum Schicksal  
 den Ekel gesetzt, - (S.45)

<sup>178</sup> "Liebe zu Knaben" (S.25), "liebt" (S.27), Lionardo zu Giovanni "Liebster" (S.34), "Lieber" (S.35). "ich habe dich über alle Maßen lieb" (S.59).

<sup>179</sup> Schon im Prolog ist von Schuld und Sünde die Rede. Voraussetzung ist ein Aberglaube, daß Lionardo jedes Jahr in der Nacht zum Karfreitag als ruheloser unerlöster Geist zu seinem Gemälde zurückkehre.

<sup>180</sup> Um die Emotionen anderer Menschen hochzupeitschen, läßt er vor deren Augen ein Kaninchen durch eine Natter zerfleischen, S.38.



Diese Liebe empfindet er trotz der apostrophierten Naturhaftigkeit als "umschleichende heimlich tötende Liebe" (S.109). Entsprechend bezeichnet die Unbekannte seine Liebe zu Giovanni als "Gift" im Gegensatz zur heterosexuellen Liebe (S.118).

Die negative Intention offenbart sich in der *Perspektive*. Vordergründig siegt hier zwar die Symbiose zwischen Meister und Schüler über die Judasliebe der Frau; am Ende begreift Leonardo sein Handeln als Fehler. Er bereut nun, die "liebste Frau" als Judas gemalt zu haben und erkennt die homosexuelle Liebe als Sünde, die nur durch die heterosexuelle reingewaschen werden könne:

Leonardo: [...] gesegnet ihre Hände, die dich mir genommen haben,  
denn meine Liebe zu dir ist Sünde gewesen, - sie ist es nicht mehr, - [...]  
ihre Liebe ist ein Läuterfeuer deines Meisters, -  
sie will Menschen aus uns Ungeheuern machen, -  
komm Giovanni, -  
dein Meister hat einen Schüler, jetzt erst  
einen Schüler und ein bräutliches Weib gefunden, - (S.127)

Dem Traum einer Symbiose mit dem "bräutlichen Weib" und dem geläuterten Verhältnis zu dem Schüler wird ein Ende gesetzt durch den Selbstmord der Unbekannten. Entscheidend ist die am Ende stehende Selbsterkenntnis, die homoerotische Liebe sei "Sünde" gewesen, die Verkennung der Frau ein Fehler.

So ist zwar das homoerotische Begehren der Titelfigur unmißverständlich, die auf den Mann gerichteten Besitzansprüche sind jedoch als destruktiv gezeichnet; somit wird die Notwendigkeit postuliert, homosexuelle Anteile zu überwinden, wofür es hier allerdings zu spät ist.<sup>181</sup> Die Sublimierung führt nicht mehr und noch nicht<sup>182</sup> zu einer Leistungsfähigkeit im Dienst "höherer" Werte, sondern endet in verderblichem Pessimismus. Weismantel bietet zwar eine relativ subtile Ablehnung von Homosexualität, die gerade durch die intendierte Identifikation allerdings gefährlicher ist als die recht platten Karikaturen der anderen zeitgenössischen Werke mit negativen Bildern.

---

<sup>181</sup> Insofern dürfte es sich um ein Gegenbild zu dem von der Homosexuellenbewegung vereinnahmten Leonardo als Leitfigur handeln, vgl. z.B. die Verweise Hirschfelds (Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.108).

<sup>182</sup> Vgl. Kapitel 5.2.

**5.1.7 KÜSSE UNTER DEM GALGEN:  
*Silbersee (Kaiser) • Henkersdienst (Wolfenstein) •  
 Timon (Bruckner) • Der Smaragdring (Corrinth)***

1932 schildert Georg Kaiser in dem "Wintermärchen in drei Akten" **Silbersee**,<sup>183</sup> einer Art Zwitter zwischen Oper und Schauspiel mit der Musik von Kurt Weill, die Geschichte einer Männerfeindfreundschaft zwischen Arm und Reich.

Einige verwarloste, hungernde, von der Gesellschaft abgedrängte Existenzen berauben ein Lebensmittelgeschäft. Einer von ihnen, Severin, wird von dem Landjäger Olim angeschossen. Bei der Abfassung des Protokolls wird Olim klar, daß er auf seinesgleichen geschossen hat, daß der Diebstahl aus Not geschehen ist. Daraufhin fälscht er das Protokoll, indem er den Räuber für unschuldig erklärt, und schwört, von nun an den Armen zu helfen. Er gewinnt in einer Lotterie und beherbergt daraufhin Severin in seinem Schloß, um ihn gesund zu pflegen. Genesen will Severin an dem Landjäger Rache nehmen; Olims Identität als Schütze wird aufgedeckt. Olim verbirgt sich vor Severin im Schloßturm; Severin seiner-seits läßt sich im Kellerverlies anketten, bis er wieder zu klaren Sinnen gekommen ist. Beide machen eine Läuterung durch, werden jedoch durch Intrigen der Haushälterin Frau von Luber, die den Besitz an sich reißt, aus dem Schloß getrieben. Gemeinsam gehen sie einer ungewissen Zukunft entgegen.

Olims an Totalität grenzende Aufopferung in der Pflege ist zwar vordergründig aus seinem schlechten Gewissen heraus motiviert, die *verbalen* Bekundungen zeigen jedoch homoerotische Komponenten: Gegenseitig erklären sie den anderen als "mein Olim" bzw. "mein Severin" (S.269, 277); auch ist "Herz"-Metaphorik auffallend (S.265, 270). Vor allem Frau von Luber spielt auf erotische Motive der Freundschaft an. Sie sichert Severin zu, seinen Verzicht auf Rache Olim mitzuteilen, und sperrt ihn im Keller ein, angeblich, um ihn zunächst zu schützen. Hierbei vergleicht sie die beiden mit einem Brautpaar:

Frau von Luber: [...] Sobald Olim für Ihr Friedensangebot reif ist [...] führe ich euch einander zu. Wie Braut und Bräutigam. Doch vorher geduldet sich das Bräutchen im stillen Kämmerlein [...]. (S.269f.)

Außerdem fallen in einem Gespräch zwischen Frau von Luber und ihrem Kompagnon Baron Laur anzügliche Äußerungen, zunächst eine Parodie auf das Königskinder-Lied:

Laur: Die zwei ehemaligen Feinde.  
 Frau von Luber: Jetzt dicke Freunde.  
 Laur: Und können zueinander nicht kommen.  
 Frau von Luber: Die Schlüssel sind viel zu fest. (S.270f)

Auch spielt sie auf gewisse orientalische Gepflogenheiten - mit zweideutiger erotischer Konnotation - an:

---

<sup>183</sup> Kaiser, Georg: Silbersee. Ein Wintermärchen in drei Akten. In ders.: Werke. Hrsg. von Walther Huder. Band 3: Stücke 1928-1943. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1970 (S.193-288).

Frau von Luber: [...] Ich fand ein Menschenpaar vor, von dem der eine Teil krank war und sich pflegen ließ - wie seine Lieblingsbajadere der Sultan verwöhnt. [...] Der Sultan Olim stopfte in seinen Favoriten hinein, was aufzutreiben war. (S.271)<sup>184</sup>

Unterstützt wird der Eindruck dadurch, daß Körperlichkeit ein Moment der Beziehung ist, wenn auch die *Visualisierung* keinen eindeutigen erotischen Charakter trägt: Bei dem Angebot Olims, Severin gesund zu pflegen "halten" sie "einander eng umschlungen". (S.223) Auch das Wiedersehen zwischen den beiden trägt entsprechende Züge:

Olim (die Arme ausbreitend.): Mein Severin!  
Severin (drängt sich an ihn.): Olim! (S.277)<sup>185</sup>

Auf der Flucht lassen sie sich in einem Straßengraben nieder und stärken sich durch körperliche Wärme:

Olim: Lehn' dich an mich.  
Severin: Gib mir deine Hand, Olim.  
Olim: Hier, Severin.  
Severin: Nicht wieder wecken, wenn ich schlafe.  
Olim: Schon schlafe ich - - - - - (S.283)

Die *Freundschaft*, eine Paarung zwischen einem Armen und einem Reichen, die Überwindung der Feindschaft durch Trennung und Zueinanderfinden bis zur unverbrüchlichen Treue, miteinander die ungewisse Zukunft auf sich zu nehmen, ist in einer Zeit der verschärften Klassengegensätze und Gewaltbereitschaft vom Autor als versöhnendes Symbol intendiert.<sup>186</sup> Das Ergebnis des Voneinander-Wegschließens ist die totale Hinwendung zueinander. Olim beschließt, sich Severin bedingungslos auszuliefern.<sup>187</sup> Severin seinerseits erkennt, daß Olim "der eine und der andre ist", und kann ihm nichts mehr antun. In seinem Gefängnis verzehrt er sich, diesem zu begegnen.<sup>188</sup>

Eigentümlich ist schließlich die *Perspektive* des Paares: Severin und Olim wollen den gemeinsamen Tod des Ertrinkens in einem See sterben; jedoch verwandelt sich die unwirtliche Winterlandschaft märchenhaft in einen Frühlingwald, ein Chor verheißt ihnen die Notwendigkeit, weiterzuleben - allerdings in der Ungewißheit einer märchenhaft-utopischen Atmosphäre.

<sup>184</sup> Bajadere sind meist halbnackte Tempeltänzerinnen. Durch die - unrichtige - Verknüpfung mit einem Sultan ergeben sich andere Assoziationen (Harem). Auch vergleicht Severin seine Ansetzung, um Olim vor sich zu schützen, mit Odysseus' freiwilliger Ansetzung an einen Schiffsmast, um sich vor dem Gesang der Sirenen zu hüten (vgl. S.265).

<sup>185</sup> Vgl. auch S.269: Severin: Mein Olim!

<sup>186</sup> Die auch enthaltene Konnotation der Überwindung einer Frau wird durch das positive Bild, das die andere weibliche Figur des Stücks, Fennimore, bietet, ausgeglichen.

<sup>187</sup> "ob er das kann - - in meine Brust - - ich halte sie ihm hin - - mit einem Stich - - vergilt [...] - was ich ihm - - zu viel und stets zu wenig - - doch immer alles - - was ich konnte - - und unermüdlich wohlgetan - - ich fürchte mich vor seinem Zorn nicht mehr [...] - mein Herz pocht mild - - zertrümmert diese Tür - - ins Herz - - von Severin!" (S.265).

<sup>188</sup> "Es muß ihm doch das Herz zu Stein verdorren - - wenn ich nicht gleich [...] ihn um Vergebung bitte - - wie ich bitten muß [...] mir zu vergeben - [...]" (Im Donnerhall der Eisentür tobt seine Stimme.) Laßt mich zu ihm [...]" (S.270).

Die Uraufführung findet noch am 18.2.1933 im Alten Theater Leipzig und gleichzeitig an zehn weiteren deutschen Bühnen statt - nachdem das Deutsche Theater im Januar 1933 finanziell zusammengebrochen ist und daher die Aufführung nicht mehr gewährleisten kann.<sup>189</sup> Allerdings geht sehr bald die NSDAP gegen das "kommunistische Tendenz-Stück"<sup>190</sup> vor, schon die Uraufführung wird von der SA erheblich gestört. In Magdeburg wird das Stück bald aus den Abonnement genommen und nur noch in geschlossenen Vorstellungen gespielt, im März 1933 ganz abgesetzt; es folgt ein generelles Arbeits-, Druck- und Aufführungsverbot für Kaiser.<sup>191</sup> Der eigentliche Grund für die Ablehnung durch die Nationalsozialisten dürfte die propagierte Klassenversöhnung gewesen sein.<sup>192</sup>

In den Kritiken ist lediglich von "leicht seelisch angeknacksten Herren"<sup>193</sup> die Rede; positiv in ähnlicher Verschwommenheit - gleichsam jedoch die negierte Homosexualität suggerierend - von dem Rezensenten der deutschnationalen Zeitung "Der Tag" ausgedrückt: sie "lieben ohne alle niedrigen Begleiterscheinungen."<sup>194</sup>

Ähnliche Tendenzen weist Wolfensteins 1929 entstandener Einakter **Henkersdienst**<sup>195</sup> auf: In dieser "Komödie in einem Akt" geht Wolfenstein wesentlich origineller mit seinem Hauptthema Todesstrafe um als in der agitationslastigen **Nacht** - und schließt eine homoerotische Komponente mit ein.

Die Parabel spielt in einem fiktiven Land, in dem es geltendes Recht ist, daß das Opfer (in diesem Fall der Beraubte Reinhold Anker) den Täter (den Räuber Franz) selbst hinrichtet, führt er dies innerhalb einer gewissen Zeit nicht aus, verfällt er umgekehrt dem anderen. Zögert dieser wiederum zu lange, wendet sich das Verhältnis wieder, bis schließlich in einem Stadium das Entscheidende ist, wer den anderen schneller zum Galgen gewälzt bekommt. Aufzubrechen ist dieses System nur durch gegenseitiges Vertrauen in den Gewaltverzicht des anderen. Reinhold überzeugt Franz - nach einem unentschiedenen Ringen unter dem Galgen - schließlich davon, das System ad absurdum zu führen:

Reinhold: [...] Wie der Satan nur durch die gleiche Tür hinausgelangen kann, bannt sie jetzt ihr eigenes Gesetz. Mit den Haken ihrer Paragraphen durchkreuzen wir ihre eigene Bosheit, doch zugleich mit dem Talisman, [...] [der] unsere eigentliche Kraft ist!  
 Franz: Herr Anker, Sie meinen das bewußte Gute. [...]

<sup>189</sup> Vgl. Kaisers Brief an Yvan Goll, Januar 1933, in Kaiser: Briefe, S.273.

<sup>190</sup> Verwaltungsbericht der Städtischen Bühnen Magdeburg - Spielzeit 1932-33, zitiert nach Tyson, S.564.

<sup>191</sup> Er arbeitet daraufhin illegal, etwa durch die Verfassung antifaschistischer Pamphletgedichte, die unter der Hand verteilt werden, und geht 1938 angesichts einer anberaumten Hausdurchsuchung ins Exil, vgl. Mennemeier, Franz Norbert und Trapp, Frithjof: Deutsche Exildramatik 1933 bis 1950. München: Wilhelm Fink 1980, S.408.

<sup>192</sup> Vgl. Kaiser: Werke. Band 3. Nachwort, S.879.

<sup>193</sup> Günter Schab, Magdeburger Generalanzeiger vom 21.2.1933, zit. nach Tyson, S.556.

<sup>194</sup> Anonym, Magdeburgische Zeitung vom 22.2.1933, zitiert nach Tyson, S.559.

<sup>195</sup> Wolfenstein, Alfred: Henkersdienst. Komödie in einem Akt. In ders.: Werke. Band 4. (S.411-432).

Reinhold: Es geht nicht, wenn du nicht gleichfalls das Gute willst. Du mußt das Mißtrauen abtun, und sofort.  
 [...] Franz, - was können sie machen, wenn wir einander jetzt vertrauen und uns lieben [...]?  
 [...] so haben sie es ganz auf unserer Todesangst und unserem verkuppelten Mißtrauen aufgebaut, und diese Mittel sind stark genug, - aber wir wollen stärker sein! Und darum, unter dem Galgen, küsse ich dich nun!  
 Franz: Was? - O ja! Mit Vergnügen!  
 (Sie umarmen sich.)  
 Der Bürger: Herr! Herr! [...] Haben Sie kein Rechtsmittel gegen die?  
 Der Richter: Ich - bin - - starr -.  
 Reinhold: Jetzt sind wir voreinander sicherer, als wenn wir einander umgebracht hätten! Komm, wir gehen.  
 [...]  
 Franz: Fassen Sie mich ruhig unter, Herr Direktor, damit die Gesichter da ganz weiß wie Käse werden.  
 [...]  
 ([...] Eine riesenhafte Unruhe wütender Zuschauer wächst in den Häusern. Der Richter fällt zu Boden.) (S.430-432)

Wie in Kaisers Stück wird gegen eine allgemein sanktionierte und für notwendig befundene Destruktion von Mann gegen Mann als positive Utopie die Liebe zwischen Mann und Mann sowie arm und reich gesetzt. Auch hier ist keine explizite Homosexualität gestaltet, jedoch wird auf der *verbalen* ("lieben", "küssen") und *visuellen* Ebene ("umarmen") gegenseitige Sympathie ausgedrückt und damit entsprechende Assoziationen geweckt. Mit Liebe statt Rivalität zwischen Männern kann die *Gesellschaft* - wie gezeigt wird - nicht umgehen. In diesem utopischen Szenario ist immerhin auch denkbar, daß den Männern als *Perspektive* ein gemeinsames Leben bleibt - in einem fernen, fiktiven Land des "Guten". In einer Zeit der wachsenden Klassenkonflikte, der zunehmenden Aggressivität schürenden Parolen und nicht zuletzt der abnehmenden Toleranz gegenüber Gleichgeschlechtlichkeit ist diesem Werk eine Wirkung allerdings versagt geblieben.

Vergleichbar ist auch **Timon** von Ferdinand Bruckner (1932).<sup>196</sup> Der einzige, der in Treue zu dem Titelhelden hält, ist dessen Diener Nikias. In extremen Momenten kommt es zu *körperlichen* Zeichen der Zuneigung: Der Diener "drückt" seinen Herrn "an sich", "umschlingt ihn"; dieser reagiert "zärtlich" und "überstreicht das Haar des Nikias", "küßt ihn" schließlich (S.137f).<sup>197</sup> In der *Perspektive* des gemeinsamen Todes in der untergehenden Stadt Athen scheint sich eine Verschmelzung - wenn auch mit Fragezeichen - zu verwirklichen:

Timon (ruhig): Endlich. Jetzt lacht die ganze Welt [...].  
 Nikias (Pause): Timon?  
 Timon (fern): Lacht nur.  
 Nikias: Timon. Jetzt. Halten wir uns an den Händen.  
 Timon (fern): Halten wir uns an den Händen? (S.139)

<sup>196</sup> Bruckner, Ferdinand: Timon. Tragödie. Berlin: Fischer 1932. Uraufführung 1932, Deutsches Theater Berlin, Regie: Heinz Hilpert, Titelrolle: Oskar Homolka; Nikias: Friedrich Kayßler.

<sup>197</sup> Vgl. auch bereits vorher: Timon "den Kopf an Nikias' Rücken" (S.110), Nikias "umschlingt ihn", Timon "überstreicht" Nikias (S.115).

Auf realistischerer Ebene angesiedelt ist **Der Smaragdring** von Curt Corrinth aus dem Jahre 1931.<sup>198</sup> Thema ist der Verrat in einer schwärmerischen Jungenfreundschaft und die Rückkehr in die Harmonie der Verbindung durch das Verzeihen des Gekränkten. Der sensible Robert, Sohn eines Juweliers, betreibt einen Totenkult um seine verstorbene Mutter. Als sein Vater wieder heiraten will, die Mutter seines besten Freundes Hellmuth, der als Aushilfe in dem Juweliergeschäft arbeitet, verrät er diesen: Er schmuggelt wiederholt einen kostbaren Ring - siehe Titel - in dessen Tasche, wofür dieser vor Gericht kommt. Im letzten Moment gesteht Robert. Letztendlich verzeiht ihm sein Vater, u.a. durch Fürsprache der Frau; es ergeht dann doch Gnade vor Recht.

Die "Blutsbrüder" Robert und Hellmuth werden als "Dioskuren" bezeichnet, mit Castor und Pollux gleichgesetzt (S.10).<sup>199</sup> Im Gegensatz zu Robert ist Hellmuth robuster und ärmer. Homoerotische Assoziationen dieser *Freundschaft* ergeben sich durch angedeutete *Körperlichkeiten*: Sie halten sich "umschlungen, innig, in verzweifelter Liebe" (S.103). Die versöhnende "Absolution" Roberts durch Hellmuth spricht eine entsprechende Assoziationen evozierende *Sprache*:

Robert: [...] (Er wirft die Arme um ihn und preßt ihn mit verzweifelter letzter Liebe. Ganz verströmend -): ... Bruder ... (Lange Stille. Hellmuth hält den Schluchzenden, in seinen Schoß Geneigten starr und aufrecht wie ein Standbild. Mit grossen leuchtenden Augen sagt er endlich, leise und fast feierlich, über ihn hinweg, während seine Hand auf Roberts Haupt liegt -):

Hellmuth: Ich spreche dich frei. [...] Weil du liebst - wie ich dich liebe. Es ist alles, alles wieder gut. Bruder: dein Bruder weiß von nichts mehr - als von dem Einen: du und ich - das ist nur *ein* Ding, für immer, und unverbrüchlich! Ewig! (S.108)

Vordergründig ist der Treuekonflikt in einer Freundschaft zwischen schwärmerischen Jünglingen gestaltet; erotische Assoziationen spielen in der Kennzeichnung des Verhältnisses jedoch eine marginale Rolle. Corrinths Stück ist überdies das einzige, das eine realistische *Perspektive* im Zusammenleben zeigt: Die Eltern heiraten, die Freundschaft ist bestätigt.

Obgleich in all diesen Fällen nicht von der Gestaltung explizit homosexueller Beziehungen gesprochen werden kann, finden sich doch Anhaltspunkte auf der verbalen und visuellen Ebene, wenn diese nach der weitgehenden Deutlichkeit der Jahre zuvor auch als ein Rückschritt wirken. In der symbolhaften Verbindung der Klassengegensätze, dem Gewaltverzicht und der Hoffnung auf eine ungewisse, jedoch gemeinsame Perspektive, tragen diese Stücke Züge von Schwanengesängen auf die sterbende Republik.

<sup>198</sup> Corrinth, Curt: *Der Smaragdring*. Ein Spiel in acht Bildern. Wien-Berlin: Georg Marton 1931. Uraufführung: 28.2.1932, Deutsches Volkstheater Wien.

<sup>199</sup> Vgl. hierzu Maischs **Konradin** (Kapitel 2.4.2).

### 5.1.8 ZUSAMMENFASSUNG

Ein abflauendes Interesse an der Thematik in Form von Eliminierungen, Verschleierungen, negativierenden bzw. lediglich peripheren Darstellungen macht sich bereits Mitte der Zwanziger Jahre bemerkbar und steigert sich gegen Ende der Republik. Anders als im Falle der die gesamte dramatische Literatur der Republik schon zuvor immer wieder durchziehenden Randbemerkungen zum Thema Homosexualität macht sich diese spezielle Reaktion anhand folgender Komponenten bemerkbar: Autoren, die zuvor durch eine offensive Thematisierung aufgefallen waren, vermindern in Überarbeitungen älterer Werke den Anteil homo-sexueller Handlungsstränge bzw. schneiden das Thema in neuen Stücken - wenn überhaupt - nur noch periphär an. In vielen Werken zeigt sich außerdem die Tendenz, in den Vorlagen vorgegebene homosexuelle Elemente zu verwischen. Einzig Texte mit negativer Aussage transportieren diese auf deutliche Weise, bieten ein *Bild* des Zeitzeichens der Verderbtheit. Jene Dramen, die als Schwanengesänge auf die Republik nochmals die positive Utopie einer Männerfreundschaft verklären, bieten lediglich homoerotische Assoziationen. In vielen dieser Werke dominiert ein Reden über Homosexualität anstelle eines Zeigens.<sup>200</sup>

Der rudimentären Gestaltung entsprechend, werden keine *Definitionen* geboten, bei Weismantel und Bonn finden sich allerdings Reflexionen, die Homosexualität als bedingt durch Natur und Schicksal begreifen, bei Weismantel dabei auch als Sünde und Gift apostrophiert, entsprechend die Einschätzung Schäferdiecks der homosexuellen Stricherszene als "Hölle". in **Demetrius** sind Assoziationen der Übersättigungstheorie geboten.

In ebenso geringem Maße sind *gesellschaftsrelevante* Aspekte berücksichtigt. In **Lionardo** wird ein Prozeß ohne weitere Folgen erwähnt; in **Henkersdienst** demonstriert Wolfenstein, daß die Gesellschaft unfähig ist, mit Liebe statt Haß zwischen Männern umzugehen.

Die *Charaktere* nehmen zunehmend klischeehafte Züge an, ausgenommen die in jenen Männerfreundschaft kündenden Dramen, die jedoch häufig als abstrakte Ideenträger wenig Eigenleben zeigen.<sup>201</sup> Abgesehen von den Werken mit negativer Tendenz zeigen die Figuren wenig Sexualität, was allerdings damit im Zusammenhang stehen dürfte, daß Erotik in fast allen dieser Dramen eine untergeordnete Rolle spielt.<sup>202</sup> Als negative Merkmale stechen Erpressertum, Feminität, Destruktivität, Frauenfeindlichkeit, unkontrollierte Hörigkeit sowie Assoziationen mit Krankheit hervor. Auch Todessehnsucht, Müdigkeit und der Hang zur Mystifizierung ist bei einigen der Charaktere zu vermerken. Häufig zeichnen sich die Personen, ob

<sup>200</sup> **Saul** (Lenret-Holenia), **Ostpolzug**, **Geschwister**, **Der Graue**, **Scherz**, **Satire**, **Ironie mit zeitgemäßer Bedeutung**, **Richter Feuerbach**, **Der junge David**, **Mörder für uns**.

<sup>201</sup> Ausnahme ist der als haltlos, aber lernfähig gezeichnete Robert in **Smaragdring**.

<sup>202</sup> Ausnahmen sind die Brecht-Stücke, **Geschwister**, **Der Graue**.

nun negativ oder positiv verstanden, durch eine allgemeine Außenseiterposition aus,<sup>203</sup> die sich in diversen Fällen auch wieder in adeliger Herkunft oder Reichtum manifestiert.

Bezüglich des Faktors Sexualität eindeutig gestaltete *Beziehungen* erscheinen lediglich in negativem Licht: Als zerstörerisch, todbringend, ungleichgewichtig in der Ausnutzung eines Partners, der sich zumeist unterwürfig und masochistisch gebärdet, durch den anderen.<sup>204</sup> Brecht, Klaus Mann und Ebermayer schwächen das mannsmännliche Begehren gegenüber eigenen oder fremden Vorlagen ab; Bronnen wertet in **Ostpolzug** eine in der Vorlage gegenseitige Beziehung in eine einseitige um. Die als positiv begriffenen, allerdings nicht sexuell ausgelebten Männerfreundschaften propagieren einen Ausgleich zwischen den gesellschaftlichen Klassen in Metamorphosen von Feindschaft in Freundschaft.

Im Kontrast zu den Dramen der vergangenen Jahre nimmt die *verbale* Deutlichkeit ab: Neben den Zurücknahmen von Eindeutigkeiten bei Brecht, Ebermayer, Bronnen und Klaus Mann häufen sich wieder Anspielungen auf antike Vorbilder, Königskinder, den Lieblingsjünger Jesu, bzw. ist die Bedeutung nur aus dem Vergleich mit der Frauenliebe herauszulesen. Konkrete Begrifflichkeiten sind selten und allenfalls in negativem Zusammenhang,<sup>205</sup> wie überhaupt die ablehnenden Texte eine stärkere Deutlichkeit haben. Ausdrücke wie "Liebe" und ähnliches werden jedoch - mit unterschiedlicher Eindeutigkeit - ziemlich häufig gebraucht, zuweilen auch erotische Ausdrücke wie "Küsse".<sup>206</sup>

Dementsprechend rudimentär sind auch die *Visualisierungen* mannsmännlicher Erotik, ausgenommen der Kuß in **Timon**<sup>207</sup> und das "Tätscheln" des Hinterteils in **Canossa**.

Die *Perspektive* der Figuren liegt - sofern ausgestaltet - im Tod, Wahnsinn oder assoziiertem Untergang, zuweilen wird die Überwindung der Homosexualität nahegelegt.<sup>208</sup> Ausnahmen eines gemeinsamen Lebens, vorwiegend jedoch in einem unwirklichen, transzendentalen Raum, bieten **Der Silbersee**, **Henkersdienst** und **Der Smaragdring**.

---

<sup>203</sup> Wo die Figuren Repräsentanten der Gesellschaft sind wie in **Poeta laureatus** und gewissermaßen in **Gewesene Menschen** und **Die Nacht vor dem Beil** wird dies durch betonte sexuelle Abartigkeit ersetzt.

<sup>204</sup> **Poeta Laureatus**, **Gewesene Menschen**, **Die Verbrecher** (Neumann). Schwächer in **Lionardo**, allerdings wird hier die Beziehung als Fehler gewertet.

<sup>205</sup> "homosexuell" in **Die Verbrecher** (Neumann), "anders veranlagt" (**Gewesene Menschen**), "andere Seite" (**Die Nacht vor dem Beil**), "Freudenknabe" (**Mörder für uns**); Ausnahme: "Wollust sind Knaben" (**Mahagonny**).

<sup>206</sup> **Ostpolzug**, **Demetrius**, **Henkersdienst**.

<sup>207</sup> Auch in **Gewesene Menschen**, dort allerdings auf der nicht-homosexuellen Ebene.

<sup>208</sup> So in der Neufassung **Im Dickicht der Städte**, in der die Trennung als "gute Sache" begriffen ist, unter umgekehrtem Vorzeichen in **Lionardo**, wo das Überleben des Männerpaares im Gegensatz zum Tod der Frau als negativ assoziiert erscheint.



## 5.2. DER STOFF, AUS DEM DIE HELDEN SIND

"Alle Größe Deutschlands, alle Beseelung und Entzückung, die es gab und erweckte, fließt aus einer einzigen Notwendigkeit: daß es eingeschlossen in einer Mitte liegt, und deshalb, wie jede Mitte, an den Umkreis drängt. Es kann sich selbst nicht genügen. Es müßte zugrunde gehen an der Beschränkung auf sich selbst: es sei denn, daß es durch Wendungen der Geschichte, die kein Geist voraussagen kann, den Umfang seiner äußeren Macht soweit ausdehnen könnte, als die Küsten reichen, an die sich heute wie je seine große Sehnsucht nach Sonne, nach Bläue, nach Klarheit flüchtet ... Ich könnte vielleicht auch sagen: Der Begriff 'Vaterland' müßte, wie im römischen, im hohenstau-fischen oder habsburgischen Reich, so geweitet sein, daß er mehr Möglichkeiten umfaßte, als auch der leidenschaftlichste deutsche Bildungswille erfüllen könnte.

Er füllte die Gläser und hob das seine gegen Alfons:

- Auf die Erde Deutschlands ...

- Auf diese Stunde, sagte Alfons, das dunkle, von einer Welle heftiger Bewegung überglühnte Antlitz zu Hjalmar aufhebend ... Hjalmar fühlte, wie die Augen des Knaben ihn plötzlich anders betrachteten als noch vor einer halben Stunde: mit einem Lichte, das eben erst geboren war: mit einem leichten Erstaunen und einem verhaltenen Jubel, mit einem Willen, sich zu schenken. Dieses neue Licht galt nicht dem Freunde von einst, dem jungen, fröhlichen Menschen, der sich des Kindes angenommen hatte: es galt dem Manne, den es traf."

Albert H.Rausch: **Eros Anadyomenos**<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Rausch, Albert H.: Eros Anadyomenos. Berlin-Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1927, S.102f.

Seit der Reichstagswahl am 31.7.1932 ist die NSDAP stärkste Fraktion; Hindenburg lehnt zunächst jedoch die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler ab. Bei den Wahlen am 6.11.1932 verlieren die Nationalsozialisten zwar einige Sitze,<sup>210</sup> bleiben jedoch stärkste Fraktion. Nicht zuletzt aufgrund massiven Drucks durch die Großindustrie und nach dem Rücktritt des vorherigen Reichskanzlers Schleicher ernennt der Reichspräsident am 30.1.1933 Hitler schließlich doch zum Reichskanzler. Es folgen Demonstrationsverbot (2.2.), eine Einschränkung der Versammlungs-, Rede- und Pressefreiheit (4.2.). Der Reichstagsbrand am 27.2. wird von den Nationalsozialisten den Kommunisten unterstellt; am Tage danach erläßt Hindenburg die Notverordnung, mit der die Verfassung der Weimarer Republik außer Kraft gesetzt wird. Die KPD wird verboten. Trotz zunehmender Terroraktionen wird der NSDAP bei den letzten Reichstagswahlen am 5.3.1933 vom deutschen Volk ihr mit Abstand bestes Wahlergebnis beschert;<sup>211</sup> durch die Annullierung der Stimmen für die nun illegale KPD bedeutet dies die absolute Mehrheit. Nachdem im Juni 1933 auch die SPD verboten wird, lösen sich die übrigen verbliebenen Parteien freiwillig auf.

Die Politik der NSDAP hinsichtlich Homosexualität äußert sich auf unterschiedliche Weise. 1933 wird das Institut für Sexualwissenschaft geplündert und die darin enthaltenen Schriften am 10. Mai auf dem Opernplatz in Berlin verbrannt<sup>212</sup> - gleich etlichen einschlägigen Dramentexten. 1934 wird ein "Sonderdezernat Homosexualität" eingerichtet,<sup>213</sup> 1935 der Paragraph 175 verschärft: Strafbar sind nicht mehr nur "beischläfähnliche Handlungen", sondern jede Handlung, "die das geschlechtliche Scham- oder Sittlichkeitsgefühl der Allgemeinheit verletzt und bestimmt ist, eigene oder fremde Geschlechtslust zu erregen".<sup>214</sup> Das Strafmaß wird angehoben; nicht selten werden Homosexuelle nach verbüßter Gefängnisstrafe direkt in Konzentrationslager eingewiesen, aus denen sie in den meisten Fällen ebensowenig zurückkehren wie andere Häftlinge. Die Verfolgung erfolgt dabei unsystematisch, vorrangiges Ziel ist eine moralische Prophylaxe durch Unsichtbarmachung, weniger durch eine Propagierung von Feindbildern.

---

<sup>210</sup> Von 230 auf 196.

<sup>211</sup> 288 Sitze. Daneben: SPD 120 Sitze, KPD 81, Zentrum 73, DNVP 53, Sonstige 19.

<sup>212</sup> Vgl. Baumgardt: Das Institut für Sexualwissenschaft, S.35-37. Ein ähnliches, wenn auch unspektakulärereres Ende finden BfM und GdE (vgl. ebd., S.41; Baumgardt: Die Homosexuellenbewegung, S.27).

<sup>213</sup> Zusätzlich wird 1936 die "Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und Abtreibung" eingerichtet, was beweist, wie eng diese beiden Paragraphen zusammenhingen. Zur Geschichte im einzelnen vgl. Grau, Günter: Die "Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und Abtreibung" - Administratives Instrument zur Durchsetzung rassenpolitischer Zielstellungen 1936-1945. In Capri. Hrsg. von: Freunde eines schwulen Museums. 3.Jg. (1990) Heft 1. Berlin: Selbstverlag (S.3-16).

<sup>214</sup> Fußnote zur Strafgesetznovelle vom 28.6.1935: "Unzucht mit einem anderen treibt, wer den Körper des anderen Mannes als Mittel für die Erregung oder Befriedigung der Geschlechtslust benutzt. Es ist nicht notwendig, daß eine körperliche Berührung stattgefunden hat oder auch nur beabsichtigt gewesen ist." (zitiert nach Schilling, Heinz-Dieter: Verfermung Verfolgung Vernichtung. In ders. (Hrsg.): Schwule und Faschismus. Berlin (West): Elefanten-Press 1983 (S.6-60, S.25).

In zwei Fällen weicht die Propaganda jedoch davon ab; es werden großangelegte Hetzkampagnen gestartet: 1934 wird die SA-Führung unter Ernst Röhm ermordet. Eigentlicher Grund: Der betonte Sozialismus dieser Bewegung - offizieller Grund: Neben Putsch-Pläne die Homosexualität Röhrs. Zwei Jahre zuvor hatte sich der "Führer" angesichts der Denunzierung durch die linke Presse noch vor seinen Handlanger gestellt. Das "gesunde Volksempfinden" wird drei Jahre später mit einem ähnlichen Mechanismus gegen den katholischen Klerus aufgehetzt, allerdings mit wenig bahnbrechendem Erfolg.<sup>215</sup>

Häufig finden sich Vermengungen von Judentum und Homosexualität, bereits in der Weimarer Republik veröffentlicht der "Völkische Beobachter" Artikel wie den folgenden:

"Alle boshafte Triebe der Judenseele, den göttlichen Schöpfungsgedanken durch körperliche Beziehungen zu [...] Gleichgeschlechtlichen zu durchkreuzen, werden wir in Kürze als das gesetzlich kennzeichnen, was sie sind [...], als allerschwerste, mit Strang oder Ausweisung zu ahndende Verbrechen."<sup>216</sup>

1935 publiziert der Jurist Rudolf Klare eine Dissertation mit dem Titel "Homosexualität und Strafrecht". Die Schrift verblüfft durch die maßlose Überschätzung der Homosexuellenbewegung der Weimarer Republik:

"Wir wollen nicht vergessen, daß es noch nicht fünf Jahre her sind, [...] daß die Homosexuellen Gebiete des öffentlichen Lebens beherrschten, ein Nichtinvertierter zu gewissen maßgebenden Verlegerkreisen zum Beispiel überhaupt keine Fühlung bekam. Wir wollen nicht vergessen, daß gegen die überwältigende intensive Propaganda der Homosexuellenorganisationen, deren Ideen und Schlagworte zum großen Teil heute noch fortwirken, daß gegen die Hunderttausende von Hirschfelds Propagandaschriften im gleichen Umfange noch kein Buchstabe geschrieben wurde [...]. Die Organisationen sind aufgelöst, die Schriften verboten, doch auf Schritt und Tritt begegnet der Spezialist in sogenannten eingeweihten Kreisen den Gedanken Hirschfelds, v.Krafft-Ebings oder ihrem Zirkel."<sup>217</sup>

Klare empfiehlt als Prophylaxe Tabuisierung in der Erziehung.<sup>218</sup> Zudem gelingt es ihm, das Dilemma der Affinität zwischen einer bestimmten nationalsozialistischen Ästhetik und homoerotischen Affekten zu sehen und verteidigt diese Nische - so lange keine öffentliche Homosexualität ausgeübt wird:

<sup>215</sup> Zu den Vorgängen im einzelnen vgl. Kapitel 5.3.3. Ein ähnlicher Fall: Die Ausschaltung des Generaloberst von Fritsch 1937, der zunächst als Kriegsminister vorgeschlagen wird, allerdings zu wenig Sicherheiten bezüglich der Durchsetzung der Pläne bei den Militärs bietet. Instrument: Eine gefälschte Akte mit dem Vorwurf der Homosexualität. Folge: Hitler selbst übernimmt das Amt. Diese Vorgänge bleiben allerdings geheim, vgl. Schilling, S.58f.

<sup>216</sup> Völkischer Beobachter 16.8.1930, zitiert nach MdWhK, S.272. Sowie Homosexualität wird die angebliche sexuelle Entfesselung in der Weimarer Republik ursächlich mit Juden in Verbindung gebracht (so bei Leers, Johann von: Juden sehen dich an. 6. Auflage. Berlin: Deutsche Kultur-Wacht [1936], S.58-60).

<sup>217</sup> Zitiert nach Schilling, S.27. Vgl. auch Himmlers "Geheimrede": "Als wir die Macht im Jahre 1933 übernahmen, fanden wir auch die homosexuellen Vereine vor. Die eingetragenen Mitglieder betrug zwei Millionen; die vorsichtigen Schätzungen [...] gehen auf zwei bis vier Millionen Homosexueller in Deutschland. Ich persönlich greife diese Zahl nicht so hoch, weil ich nicht glaube, daß alle, die in diesen Vereinen waren, wirklich persönlich homosexuell waren. Andererseits bin ich natürlich überzeugt, daß nicht alle Homosexuellen in den Vereinen eingetragen waren." (Zitiert nach ebd., S.39). Auch Goebbels übertreibt maßlos, wenn er von einer Mitgliederzahl von "zwei Millionen" spricht (vgl. ebd., S.37).

<sup>218</sup> Vgl. Schilling, S.26.

"Keinem Gesetzgeber wird es in den Sinn kommen, jemanden zu bestrafen, der an einer Schar munterer, froher und gesunder Jungens [...] seine Freude hat, der die Schönheit erwachsener Männer [...] empfindet, oder der sich unter ihnen vielleicht Modelle für künstlerisches Schaffen sucht. Doch um Freude oder Kunstgenuß zu haben, braucht man sich nicht in einer Art zu organisieren, wie es die Homosexuellen taten. Es sind dann Homosexuellenmaskenbälle und aller möglicher anderer Rummel unnötig, fehlt Demonstrationen und Petitionen die innere Berechtigung und erübrigen sich auch alle bewegten Debatten im Parlament und Kampfpapieren gegen Gesetze, die Reinheit und Sauberkeit wollen."<sup>219</sup>

Solche "Freude" an der Schönheit des anderen männlichen Körpers wird nutzbar gemacht - sowohl in der bildenden Kunst<sup>220</sup> als auch im belletristischen Bereich, in dem es für eine derartige Gestaltung bereits einen reichhaltigen Nährboden gibt. Im Gegensatz zur weitgehenden Befreiung von mystifizierenden Anklängen in der dramatischen Produktion hat eine derartige Gestaltungsweise in der Prosa der Weimarer Republik ungebrochen weitergelebt,<sup>221</sup> nicht selten in Verbindung gegenseitiger Faszination mann-männlicher Schönheit mit Blut- und Boden-Romantik wie in Albert H. Rauschs **Eros Anadyomenos** (1927).<sup>222</sup> Ein besonders prekäres Beispiel ist Max René Hesses Roman **Parthenau** (1929), in dem ein sich elitär gebärdendes homoerotisches Pärchen ungeniert Kriegsspiele ersinnt.<sup>223</sup> Die Schönheit junger Männer, die nicht selten dem notwendigen Opfertod anheimgegeben werden, wird teilweise systematisch betont.<sup>224</sup> Hinzuweisen ist in dem Zusammenhang auch auf die Anfälligkeit diverser Homosexueller für die Faszination durch die in diversen rechtsgerichteten Männerbünden gebotenen "wirklichen" Männer.<sup>225</sup>

<sup>219</sup> Zitiert nach Schilling, S.26.

<sup>220</sup> Z.B. die Skulptur von Josef Thorak "Freundschaft", in der sich zwei nackte Heroen an den Händen halten (Abb. in Wolbert, Klaus: Die Nackten und die Toten des "Dritten Reiches". Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Gießen: Anabas 1982, S.62). Orientiert wird sich schon bald an "dem Schönheitsideal der verwandten Antike" (vgl. ebd., S.89). Zur Tradition derartiger Bilder vgl. ebd., S.91-111. Zur Funktionalisierung homoerotisch ansprechender Bilder in diesem Zusammenhang vgl. ebd., S.149.

<sup>221</sup> Vgl. Kapitel 3.3.

<sup>222</sup> Ein Beispiel bietet die oben zitierte Passage aus Rauschs Roman, in der auf die imperialistische Propaganda die erotische Hinwendung der beiden Männer folgt.

<sup>223</sup> Vgl. Bohn, S.200-204.

<sup>224</sup> Vgl. zu diesem Mechanismus Kröhnke, Friedrich: Jungen in schlechter Gesellschaft. Zum Bild des Jugendlichen in deutscher Literatur 1900-1933. (=Literatur und Wirklichkeit. Hrsg. von Karl Otto Conrady. Band 22) Bonn: Bouvier 1981, S.25-34. Prominente Beispiele sind **Konradin reitet** (Otto Gmelin, 1933) und **Der Hitlerjunge Quex** (Karl Aloys Schenzinger, 1932). Bewunderung für die männliche Schönheit - das Zielpublikum sind männliche Jugendliche! - wird zwar evoziert, dezidiert homoerotische Momente allerdings ausgeschlossen. Weitere Werke, die die Notwendigkeit des Opfers mit der Faszinierung durch männliche Schönheit in Verbindung mit Militarismus vermengen, sind: **Der Wanderer zwischen zwei Welten** (Walter Flex, 1917), **Lauter - - - Lauter - -** (Hans Franck, 1930), **Das Reich neuer Jugend** (Ernst Merz, 1928), **Der große Fritz im Kriege** (Walter von Molo, 1924).

<sup>225</sup> Ein gutes Beispiel bietet der in den "Mitteilungen des WhK" abgedruckte Brief eines begeisterten, jungen homosexuellen Nazis (MdWhK, S.340-345). Auch die Köpfe der Bewegung sind nicht ganz frei hiervon: Radzuweit sucht Gespräche mit der NSDAP, vertritt jedenfalls die Forderung einer unbedingt unpolitischen Haltung, zumal auch Röhm zu den Mitgliedern des BfM gehört (vgl. Baumgardt: Das Institut für Sexualwissenschaft, S.41).

Die wirtschaftliche Situation der Theater ändert sich 1933 schlagartig. In keiner Phase der deutschen Theatergeschichte ist die Unterstützung durch den Staat dermaßen groß wie während des nationalsozialistischen Regimes, was mit der immensen kulturpolitischen Bedeutung, die dem Theater im Dritten Reich beigemessen wird, zusammenhängt.<sup>226</sup> Die Theater werden in vollständige Abhängigkeit vom Staatsapparat gebracht.<sup>227</sup> Nachdem etliche Zeitungen verboten bzw. "gleichgeschaltet" werden, wird 1938 schließlich die Theaterkritik verboten und durch eine "Kunstaberachtung" ersetzt.<sup>228</sup> Trotz der Bedrohung, die in einem Artikel der Zeitschrift "Das schwarze Korps" unterstellte<sup>229</sup> Durchsetzung der Theater mit homosexuellen Elementen angeblich darstellt, werden homosexuelle Angehörige künstlerischer Berufe, die sich an das herrschende System anpassen, per Sondererlaß selbst bei Nachweis "sittlicher Verfehlungen" meist geschont, ganz entsprechend Görings Maxime "Wer Jude ist, bestimme ich".<sup>230</sup> Mögliche Gründe hierfür mögen sein, Aufsehen zu vermeiden bzw. das Feindbild des Homosexuellen nicht anzutasten: Einen Künstler (der im nationalsozialistischen Theater immerhin wieder als Identifikationsfigur definiert ist) als Homosexuellen bloßzustellen, hieße, in Gefahr zu laufen, beim Publikum Sympathiereaktionen auszulösen.

Insofern bietet auch die Biographie von Künstlern mit homosexuellen Neigungen ein vollkommen unterschiedliches Bild: Lampel, Bronnen und Forster verschreiben sich mehr oder weniger langfristig und intensiv dem Regime, obwohl einige ihrer Bücher verboten werden; Ebermayer bleibt als "innerer Emigrant" und finanziert sich größtenteils durch Drehbücher und seichte Boulevardstücke. Wilhelm Bendow hält sich unangefochten als eindeutig tuntiger "Alibi-Clown",<sup>231</sup> Claire Waldoff fällt zwar in Ungnade, allerdings nicht aufgrund ihres maskulinen Gehabes, sondern weil sie ungeniert ihr "Hermann heißt er" weitersingt, was vom Publikum mit diversen sarkastischen Zusatzstrophen versehen und auf Göring gemünzt wird.<sup>232</sup> Bruno Balz,

---

Hans Blüher behauptet, Hitler habe aus seinen Werken geschöpft und sei einer seiner "Männerhelden"; Adolf Brand unterhält freundschaftliche Kontakte zu NSDAP-Mitgliedern und überlebt relativ unbeschadet; erst 1945 fällt er einem Bombenangriff zum Opfer; die "GdE" und sein Verlag waren schon vorher eingestellt worden (vgl. Herzer, Manfred: Hinweise auf das schwule Berlin in der Nazizeit. In: Eldorado (S.44-47), S.45). Allerdings wird auch er durch Konfiszierungen seiner Bestände nachhaltig geschädigt (vgl. Baumgardt: Das Institut für Sexualwissenschaft, S.42f), obwohl seine Schriften völkisches Gedankengut enthalten (vgl. Baumgardt: Die Homosexuellen-Bewegung, S.27). Erinnerung sei auch an die Reaktion des "Eigenen" auf Zareks **David**: der Wunsch nach einem Führer, der in Abkehr von der Wehleidigkeit hin zu einer kämpferischen Auffassung leiten solle (vgl. Kapitel 3.3.5).

<sup>226</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 5, S.27f

<sup>227</sup> Die Theater unterstehen weitgehend dem Propagandaminister Joseph Goebbels; lediglich die ehemaligen preußischen Staatstheater in Berlin und Kassel stehen unter der Verantwortung von Hermann Göring (vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 5, S.28f).

<sup>228</sup> Vgl. Gustaf Gründgens. Eine Dokumentation, S.89.

<sup>229</sup> "es [gab] z.B. Bühnen [...], wo weit mehr als 50 v.H. der männlichen Künstlerschaft sich das "Recht dieses Originellseins" nahm. Von den Frauen ganz zu schweigen. Und das waren leider keine Einzelfälle" (zit. nach Schilling, S.49).

<sup>230</sup> Vgl. Schilling, S.48.

<sup>231</sup> Vgl. Pacher, S.305. Verhaftet wird er 1944 wegen einer politischen Anzüglichkeit, vgl. Theis: Verdrängung, S.109.

<sup>232</sup> Vgl. Pacher, S.305.

Textdichter diverser Zarah-Leander-Schlager und einiger anderer, in den Zwanziger Jahren auf Schallplatten im Radszuweit-Verlag in großer Auflage verbreiteter Ohrwürmer,<sup>233</sup> wird 1936 wegen Homosexualität eingesperrt, ein weiteres Fiasko läßt sich nur durch eine Scheinehe umgehen.<sup>234</sup> Zum Star der Preußischen Staatstheater steigt deren neuer Intendant Gustaf Gründgens auf,<sup>235</sup> der trotz seiner Eheschließung mit Marianne Hoppe 1936 allgemein als Homosexueller gilt.<sup>236</sup> Ende 1934, augenscheinlich verschreckt durch großangelegte Razzien in Homosexuellen-Lokalen,<sup>237</sup> reicht Gründgens sein Rücktrittsgesuch ein, dessen verbaler Charakter allein Bände spricht. Man weiß, wovon man redet, expliziert es jedoch nicht. Bezeichnend auch die Begründung. Er befürchte Nachteile, weil man ihn für "so" halte:

"Der einzig zwingende Grund sind die wiederholten Aktionen gegen eine bestimmte Gruppe von Menschen, mit denen ich mich keineswegs identifiziere, mit denen man mich aber identifiziert. Und ich würde mich eher in Stücke hauen lassen, ehe ich in dieser Sache ein Wort zu meiner Verteidigung über die Lippen brächte. Zehn Jahre meines Lebens - in denen die Kunst nur die Hilfe und der Ausgleich war - galten der Beherrschung meines privaten Menschen; und daß ein Mensch wie ich durch alles durch muß, um es zu erkennen, ist klar."<sup>238</sup>

Suggestiert wird hier immerhin die bestehende Neigung, die mit dem Hinweis auf die eigene besondere Individualität gleichsam verteidigt wird - mit der Betonung, sie "beherrscht" zu haben. Auch ist Gründgens zugute zu halten, daß er sich weigert, etwa eine Stellungnahme gegen Homosexuelle von sich zu geben. Göring sichert persönlichen Schutz zu. Gründgens bleibt - und spielt einige "Klassiker", die homoerotische Komponenten enthalten, vor allem Shakespeare, z.B. **Richard II.** am 5.5.1939 in der Inszenierung Jürgen Fehlings mit Gründgens in der Titelrolle in einer augenscheinlich der offiziellen Propaganda zuwiderlaufenden Tendenz.<sup>239</sup>

Die neue "völkische Dramaturgie" stellt sich in bewußten Gegensatz zum Theater der Republik. Hermann Hass macht in seiner Studie "Sitte und Kultur im Nachkriegsdeutschland" für den "kulturellen Verfall" des Theaters unmoralische Stücke verantwortlich, unter anderem Bruckners **Verbrecher**:

"mit leer werdenden Räumen hat man die Entwicklung quittiert. Skandal folgte auf Skandal, mochte es sich handeln um die 'Verbrecher' [...]. Stets bot sich das gleiche groteske Bild,

<sup>233</sup> Z.B. "Bubi, laß uns Freunde sein", vgl. Hohmann, S.255.

<sup>234</sup> Vgl. Pacher, S.333.

<sup>235</sup> Auf seine politische Haltung kann hier aufgrund der ausgesprochenen Komplexität nicht im einzelnen eingegangen werden.

<sup>236</sup> Im Volksmund kursierte der Spottvers "Hoppe, Hoppe, Gründgens, / die kriegen keine Kindgens / und wenn die Hoppe Kindgens kriegt / dann sind sie nicht vom Gründgens" (vgl. Michalzik, Peter: Gustaf Gründgens. Der Schauspieler und die Macht. Berlin: Ullstein Quadriga 1999, S. 142; dort auch eine differenzierte Schilderung des Komplexes).

<sup>237</sup> Die Exilpresse berichtet sogar von einer Festnahme von Gründgens, die allerdings nicht nachweisbar ist, vgl. Zinn, S.30.

<sup>238</sup> Zitiert nach Goertz, S.76f.

<sup>239</sup> So jedenfalls Brauneck: "wiederum eine Gestalt, die in ihrem sublimen aristokratischen Narzißmus dem einfältigen Heroen-Ideal des Regimes zuwiderlief." (Brauneck, S.429). Die Einschätzung einer Zeichnung des „einsame[n] Homosexuelle[n] auf dem Thron“ gibt Michalzik, S.107. Zu Gründgens' Inszenierungen neuerer Stücke vgl. die folgenden Kapitel.

daß Polizei, Regierung und gar Landtag die Notwendigkeit verspürten, Darstellungen von [...] Homosexualität [...] in ihren Schutz gegen eine wütende, aber anständige Jugend zu verteidigen [...]."<sup>240</sup>

Dementsprechend wird auch die Einrichtung des Kleistpreises als jüdisch durchsetzt diskreditiert.<sup>241</sup> Homosexualität gilt als eines der verwerflichen Symptome des Theaters der "Systemzeit", wird im Andenken nicht etwa totgeschwiegen, sondern zur rückblickenden Denunziation genutzt,<sup>242</sup> nicht ohne daß Stücken, deren Tendenz gar nicht prohomosexuell ist, eine solche unterstellt wird - z.B. Bruckners **Krankheit** und **Kreatur**: 1940 schreibt der Musikwissenschaftler Walter Trienes in einer Abhandlung "Musik in Gefahr. Selbstzeugnisse aus der Verfallszeit":

"Die 'Rehabilitierung des Fleisches' [...] kehrt wieder in den Forderungen nach schrankenloser Ungebundenheit der Moral der Literatur (bis zur Forderung der Straffreiheit von Verbrechen in [...] Bruckners (Jude) 'Krankheit der Jugend'), in den Gesetzesvorschlägen des Marxisten Rosenfeld (Jude) auf Aufhebung der Strafwürdigkeit der [...] Homosexualität [...]. Die Verherrlichung des Untermenschentums in Bruckners 'Kreatur' und 'Verbrecher' (Tendenz: es gibt keine Verbrecher) [...]."<sup>243</sup>

Überhaupt scheint Bruckner zur Personifikation der Homosexualisierung des Theaters gemacht zu werden: 1938 werden im "12-Uhr Blatt Berlin" - anscheinend zur Abschreckung - unter dem Titel "Szenen? Szenen!" drei Auszüge aus dem dritten Akt der **Verbrecher** abgedruckt. Unverändert bis auf eine Ausnahme: Ottfried wird mit dem Zusatz "ein skrupelloser Homosexueller mit Erpresserqualifikation" versehen.<sup>244</sup>

Noch 1937 scheint die Gefahr des homosexualisierten republikanischen Theaters nicht gebannt: Jedenfalls läßt sich aus einem Artikel mit der Überschrift "Homosexualität und Kunst"

---

<sup>240</sup> Hass, Hermann: Sitte und Kultur im Nachkriegsdeutschland. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1932, S.165f. Vgl. zu ähnlichen Auffassungen auch Conrady, Karl-Otto: Unkunst und Undeutsches. Kurze Erinnerung an völkisch-nationale Urteile über deutsche Dramatik im 20. Jahrhundert. In: Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck. Hrsg. von Hans Dietrich Irmischer und Werner Keller. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983 (S.268-280), S.269.

<sup>241</sup> Vgl. Sembdner, S.40-44. Die Organisation löst sich 1934 auf, nachdem Fritz Engel auf Betreiben Hans Martin Elsners, der mit den neuen "Führern" in Kontakt tritt, die Mitarbeit unmöglich gemacht wird.

<sup>242</sup> Der Germanist Friedrich von der Leyen bezeichnet das Theater der Republik als von Homosexuellen und Juden durchsetzt: "Gerade zu Beginn der neuen Dichtung suchten sich nun andere Kreise des [...] deutschen Dramas zu bemächtigen. Ihnen war ein starker Erfolg beschieden. Wir kennen diese Kreise bereits. Es sind jene, die man durch das Schlagwort Berlin W bezeichnet. Nach Sodoms Ende ist das eine Sippschaft von reichen Emporkömmlingen, jeder neuen Mode und Richtung vielleicht eine geistige Nasenlänge voraus, lüstern nach immer neuen Sensationen [...]. Fast alle Juden oder dem jüdischen Geist nahestehend" (zitiert nach Conrady, S.276). Für eine Interpretation der Homosexualität sprechen die Anspielungen auf "Berlin W" und "Sodoms Ende". Ähnlich Leers: Juden sehen dich an, S.63-65.

<sup>243</sup> Zitiert nach Schrader/Schebera: Kunstmetropole Berlin, S.341.

<sup>244</sup> [Anonym]: Szenen? Szenen! In 12-Uhr-Blatt Berlin. 20.Jg., 21.11.1938. Da der Ausschnitt unkommentiert ist, läßt sich lediglich vermuten, daß es sich um eine Hetze gegen die Verwerflichkeit des Theaters der Weimarer Republik handelt. Merkwürdigerweise übernimmt diese Darstellung Bruckners ursprüngliche Charakteristik Ottfrieds.

im "Schwarzen Korps" die Öffentlichkeitswirksamkeit, die Homosexualität im Theaterleben der Weimarer Republik gespielt hat, noch ablesen:

"Es bedarf wohl keines Beweises, daß die Homosexualität im deutschen Kunstleben des vergangenen Jahrzehntes eine bedeutende Rolle gespielt hat. [...] die Frage Homosexualität und Kunst [ist] für uns *ein eindeutig politisches Problem*. [...]

[Das Problem] ist typisch individualistisch. Grundsätzlich ausgehend von der Eigengesetzlichkeit des Individuums, kommt sie auf dem Gebiet der Homosexualität zu einer *bedingungslosen Anerkennung des Andersseins*.

Man kann hier ohne weiteres von einem *Verbrechen des intellektuellen Individualismus* sprechen, der mit seinen grundsätzlichen Anschauungen der Homosexualität die besten Zutreiberdienste geleistet hat. Denn von dem Recht auf eine ungehemmte Individualität ist der Weg zum Recht des "Andersseins" nicht weit. Von hier aus ist die Fixierung des Begriffs vom "Künstlermenschen", der doch nun die Summe individualistischer Spezialisierung darstellen muß, gar nicht so schwer zu verstehen. Dem "kollektiven Menschen" der Masse, die in ihrer Lebensgesetzlichkeit "typisiert" ist, steht der Künstler gegenüber, der um Himmels willen anders sein muß, um überhaupt Künstler zu sein. [...]

Damit wird das Gemeinschaftsfeindliche, also das Asoziale, zum Prototyp! Die Bolschewisierung der Begriffe lief über das 'dritte Geschlecht'.<sup>245</sup>

Auffällig an dieser - im übrigen im faschistischen Vokabular frappant deutlichen - Interpretation sind mehrere Komponenten: Auch die Nationalsozialisten fassen die Thematisierung von Homosexualität im Kunstbetrieb als "politisch" auf. Erkannt wird auch der Ansatz einer neuen Dramaturgie der Weimarer Republik, die das Recht auf Individualismus verfißt, und die notwendig daraus folgende Schlußfolgerung eines Rechtes auf die eigene Sexualität, wobei hier dem Theater der Republik Tendenzen unterstellt werden, die es in dieser Radikalität - Jahnn ausgenommen - nicht vertreten hat. Homosexualität und Künstlertum werden miteinander parallelisiert, was auf der einen Seite literarischer Tradition entspricht, auf der anderen Seite auf eine sexuelle Denunziation der Autoren, die *für* die Republik geschrieben haben, hinausläuft - genauso, wie der "Bolschewismus" mit Homosexualität gleichgesetzt wird.<sup>246</sup>

Derartige direkte Angriffe auf die sexuell verwüstete "Systemzeit" finden sich in der Dramatik nicht offenkundig, Francks **Geschlagen**<sup>247</sup> geht allerdings unter dem Titel **Die Königsbrüder** 1944 in Bielefeld nochmals über die Bretter.<sup>248</sup> In diese Richtung interpretierbar ist allenfalls Eberhard Wolfgang Möllers Drama **Der Untergang Karthagos** (1938).<sup>249</sup> Geschildert wird der letztlich selbstzerstörerische, jedoch ehrenrettende Widerstandskampf der Karthager gegen die Fremdherrschaft der Römer (die Verweise auf die Zustände zu Zeiten der Weimarer Republik

<sup>245</sup> Zitiert nach Schilling, S.49f.

<sup>246</sup> Diese Einschätzung nun ist gar nicht einmal als genuin faschistisch zu verstehen, sondern offenbart die gemeinsame Einschätzung von auf Massenkultur ausgerichteten Parteien: Auch in Verlautbarungen der KPD ist von einem Zusammenhang zwischen (dekadentem) Individualismus und Homosexualität die Rede, der "Bolschewisierung der Begriffe" über das "dritte Geschlecht" entspricht dort das Klischee vom "schwulen Nazi" (vgl. Kapitel 5.3).

<sup>247</sup> Vgl. Kapitel 3.1.6.

<sup>248</sup> Vgl. Mertz, S.450.

<sup>249</sup> Möller, Eberhard Wolfgang: **Der Untergang Karthagos**. Ein Drama in drei Akten. Berlin: Albert Langen/Georg Müller 1938



sind mehr als deutlich) unter der Führung Hasdrubals.<sup>250</sup> Hintertrieben wird das karthagische Heldentum von den Funktionären der Stadt, die korrupt mit den Römern paktieren. Einer dieser Gestalten, Professor Hüleios, der am Ende im Schwachsinn endet, gehört der "hochverräterischen Partei" (S.61) an, die den bezeichnenden Titel "Liga für Menschenrechte" trägt.<sup>251</sup> Schließlich könnte man auch im Namen eine versteckte Anspielung auf Hirschfeld vermuten.<sup>252</sup>

Ziel der nationalsozialistischen Dramaturgie ist es, das Volk zu einer "seelisch-charakterlichen Einheit" zusammenzuführen.<sup>253</sup> Die Massen sollen vor allem durch die Wiederbelebung der Tragödie mobilisiert werden; die Erhebung am Einzelschicksal, am Führerschicksal, das es zu bewundern gilt und das auf ein kollektives Bewußtsein rückwirken soll, ist nun geboten - <sup>254</sup> in den Worten des Artikels im "Schwarzen Korps" verbunden mit einer dezidiert entsexualisierten und gleichsam emotionsansprechenden Aussage:

"[Durch] die nationalsozialistische Neuorientierung [...] ist die Kunst erlöst worden von den reinen Triebimpulsen, erlöst worden von einer vollkommen unfruchtbaren erotischen Problemstellung, erlöst worden von allen Selbsterlösungsideologien. Aber sie ist unlösbar verankert in dem Erlebnis der Liebe, die nicht Selbstzweck ist, sondern der göttlichen Ordnung mit ihren lebentreibenden lebenerhaltenden Kräften dient."<sup>255</sup>

Die nationalsozialistischen Propagandastücke haben durchweg die Ideologie des "Mythos vom Opfer"<sup>256</sup> und in dieser Wiederbelebung der Tradition des Verzichtes für höhere Werte wird in einigen wenigen der faschistischen Ideologie nahestehenden bzw. diese dezidiert propagierenden Dramen, die zum Teil schon vor 1933 entstanden sind, auch Homoerotik funktionalisiert. Als Nischen deuten sich hier wieder die altbekannten an: Das Soldatenmilieu, die Historie und die griechische Antike. Sublimierte und dezente homoerotische Assoziationen in Form von Kameradschaftstreue findet sich in Dramen von Lampel, Warlitz, Johst und Zerkaulen sowie in Form der Bewunderung einer - historisch entrückten - Führergestalt (Geyer und Forster). Das Herrscher-Idol der nationalsozialistischen Propaganda wird Friedrich II., neben einigen nur marginal interessanten Kronprinz-Dramen ist es nun vor allem der sich - und seine (homoerotischen) Neigungen - dem Volk opfernde "erste Diener seines Staates", der von Interesse für Autoren wie Rehberg und Geyer ist. Wenn auch scheiternde Führergestalten, so

<sup>250</sup> Sein Gefolge ist eine eng zueinandergehörige Männergruppe, deren einer die Hymne "über das Getümmel der Männer hinweg, die Kopf an Kopf gegen den feurig anbrechenden Morgen stehen", singt (S.38).

<sup>251</sup> Es könnte sich um eine Anspielung auf die "Weltliga für Sexualreform" und den "Bund für Menschenrecht" handeln.

<sup>252</sup> Griechisch "hylaïos" = Im Walde lebend, (übertragen) Wild.

<sup>253</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 5, S.26.

<sup>254</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 5, S.52f, 63.

<sup>255</sup> Zitiert nach Schilling, S.49. Vgl. auch die Programmatik der von den Nationalsozialisten noch zu Republikzeiten gegründeten Besucherorganisationen und Kampfbühnen, etwa der Aufruf des "Nationalen Bühnenvolksbundes": "Wir wollen nicht dulden, daß man den deutschen Mann darstellt als Schwächling, als Popanz, als erotisches Tier und als Verbrechertyp" (Zitiert nach Fischli: Zur Herausbildung, S.920).

<sup>256</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 5, S.24

erfüllen eine ähnliche Funktion auch Konradin (Lützkendorf, Trönle) und Alexander der Große in einem Drama von Langenbeck, das aufgrund der Deutlichkeit und positiven Konnotation, mit der hier das Thema dargestellt ist, als Ausnahme gelten kann. Aus dem Rahmen fallen schließlich Werke Arnolt Bronnens und Erich Ebermayers aufgrund von Interpretationsmöglichkeiten einer getarnten antifaschistischen Aussage.

### 5.2.1 BRUDERSINN FREIWILLIGEN GEHORSAMS: *Wir sind Kameraden • Alarm im Arbeitslager (Lampel)*

Ein typisches Beispiel der Anfälligkeit für nationalistisches Gedankengut ist Peter Martin Lampel: Dieser wendet sich zu Beginn der dreißiger Jahre verstärkt bündischen Strömungen zu, tritt 1933 auch wieder der NSDAP bei.<sup>257</sup>

Zeugnisse des antirepublikanischen Gesinnungswandels sind bereits einige dramatische Werke der letzten Jahre der Republik, die vordergründig der Aussöhnung der feindlichen politischen Strömungen dienen wollen, gerade darin jedoch unentschieden wirken und dem Faschismus nahestehendes Gedankengut unreflektiert transportieren<sup>258</sup> - dies, wenn auch nur noch zahm, auch über Bilder, die den mann männlichen Eros ansprechen.

**Wir sind Kameraden** (1930)<sup>259</sup> propagiert anhand eines versehentlichen tragischen Tötungsfalles innerhalb einer bündischen Wandervogelgruppe parteiübergreifende Kameradschaft der Jugend - nämlich zwischen bewußter Gruppe und ihren proletarischen Altersgenossen. Lampels Alter Ego, hier schlicht "Der Mann", verkündet etwas gequält wirkende pseudopazifistische Parolen.<sup>260</sup> Ansonsten ist auffallend viel von der Sehnsucht der Jugend nach einem Führer die Rede.<sup>261</sup> Die Kameradschaft innerhalb der deutschen männlichen<sup>262</sup> Jugend bietet denn auch dezente homoerotische Assoziationen. Günther, der Führer der

<sup>257</sup> Lampel war "einer der allerältestesten Kämpfer von 1922", als Mitglied der Schwarzen Reichswehr, vgl. Baron, S.88.

<sup>258</sup> Eine unentschiedene Tendenz bietet auch **Vaterland** (Uraufführung: Nationaltheater Mannheim, 11.9.1931; Berliner Erstaufführung Dezember 1931, Komödienhaus, dort allerdings Absetzung nach einigen Tagen, vgl. Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.277), das sich in der Beschreibung der Fememorde in Oberschlesien zwar gegen unkontrollierte Gewalttätigkeiten wendet, die Idee der Vaterlandstreue jedoch über alles stellt (vgl. die Kritiken in Die Literatur. 34.Jg. (1931/32), S.105, 190).

<sup>259</sup> Lampel, Peter Martin: *Wir sind Kameraden*. Schauspiel in drei Akten. Berlin: Kiepenheuer 1930. Uraufführung November 1930, Theater am Schiffbauerdamm, Berlin.

<sup>260</sup> So wird etwa die Technik dafür verantwortlich gemacht, daß die ursprüngliche "romantische" Aura des Kriegführens in Vergessenheit geraten ist (vgl. S.32). Zu Lampels unentschiedener Haltung vgl. Kröhnke: *Jungen*, bes. S.68-71, 109, 119.

<sup>261</sup> Hierbei ist allerdings zu beachten, daß der Ruf nach dem "Führer" auch in Werken erklärt antifaschistischer Autoren während der Weimarer Republik zu finden ist, so bei Klaus Mann, vgl. Thot: *Entwicklungslinien*, S.61-64.

<sup>262</sup> Das Frauenbild ist das übliche bei Lampel. Frauen werden ausdrücklich als störend empfunden. Der Bund muß "mehr" sein, was dem Mädchen zugeneigten Winnetou, einer nicht gerade positiv verstandenen Figur, "krankhaft" erscheint (S.96). Zu Lampels Frauenbild vgl. Kröhnke: *Jungen*, S.106.

Gruppe, propagiert einen dezidiert auf einen Führer ausgerichteten *Gemeinschaftsgeist*, der an der Erfahrung der gegenseitigen Berührung orientiert ist:<sup>263</sup>

Günther: [...] Wenn unser Arm um die Schulter des anderen liegt, dann spüren wir um die Gemeinsamkeit und spüren, was ein Führer ist, der bewußt strebt [...].  
Pflicht heißt Deutschland. Wir lebten mit denen, die gleich uns den Führern freiwilligen Gehorsam in die Hand gelobt hatten, in einem Verhältnis, das gemischt war aus Liebe, Freundschaft, Brudersinn und Kameradentreue. (S.74f)

*Körperlichen* Ausdruck erhält diese Zusammengehörigkeit, als sich der Führer - "liebend" - und Stups, verzweifelter Mörder wider Willen, gegenüber stehen:

Günther (näher, fällt ihm auf einmal um den Hals)  
[...]  
Günther (hat Stupsens Kopf auf seinen Schoß genommen, [...])  
Stups (schluchzt unterdrückt)  
Günther (streichelt seinen Scheitel): Heul nur Stups - heul dich nur ruhig aus - wir sind allein (S.91)

Auch das 1932 entstandene Stück **Alarm im Arbeitslager**<sup>264</sup> bietet lediglich vordergründig parteiübergreifenden "Gemeinschaftsgeist": Das Werk propagiert die Notwendigkeit des "Freiwilligen Arbeitsdienstes" (FAD), 1931 von der Regierung Brüning durch eine Notverordnung installiert.<sup>265</sup> Voraussetzung sind Disziplin und Führertreue für Deutschlands Aufbau;<sup>266</sup> die negative Figur ist Kommunist, der "Vize-Lampel" dieses Werkes heißt Michler und ist alter Wandervogel und Kriegsfreiwilliger.<sup>267</sup> Von der homoerotischen Ästhetik ist nicht viel mehr übrig geblieben, als daß die Jungen den überwiegenden Teil des Werkes nur in Badehose und braungebrannt oder auf andere Weise halbbekleidet und attraktiv erscheinen (vgl. S.5f, 12, 57).

Neben der Anfälligkeit für rechtsgerichtete Ideologie, die sich darin manifestiert, daß hier nicht Klassenversöhnung die Lösung ist, sondern die kommunistische Figur als Antagonist agiert, ist es zudem die auffällige Zurücknahme homoerotischer Komponenten, die hier im Vergleich zu Lampels früheren Stücken auffällt.<sup>268</sup>

<sup>263</sup> Zur Propagierung der Notwendigkeit einer Führerfigur im Werk Lampels vor allem seit 1930 vgl. Kröhnke: Jungen, S.107.

<sup>264</sup> Lampel, Peter Martin: Alarm im Arbeitslager. Ein Schauspiel in drei Akten. Wien-Leipzig: Max Pfeffer 1932. Anzumerken ist, daß das Frauenbild in diesem Stück einigermaßen neutral ist.

<sup>265</sup> So "freiwillig" ist dieses Konstrukt allerdings nicht, da gleichzeitig die soziale Unterstützung für arbeitslose Jugendliche gestrichen wird, vgl. Kröhnke: Jungen, S.117. Die KPD lehnt diese Maßnahme denn auch ab.

<sup>266</sup> "Pünktlichkeit", "Gewissenhaftigkeit" (S.41), "Disziplin und Liebe" (S.44) sowie "Zucht" (S.96) werden als Tugenden hervorgehoben; die Jungen haben "alle zu wenig Pflichtgefühl" (S.41) und müssen "erzogen" werden, natürlich von einem "bündischen Führer" (S.42, 96), der aus der "Generation der Kriegsfreiwilligen" stammen müsse (S.43). Der "Lagerrat" ist zwecks bedingungslosen Gehorsams abzuschaffen (S.96f).

<sup>267</sup> Zum dementsprechenden autobiographischen Hintergrund Lampels vgl. Kröhnke: Jungen, S.119. Insofern kann auch nur jemand "mitreden", der den Krieg mitgemacht hat (S.96).

<sup>268</sup> Daß Homosexualität unbedingt zum Kolorit eines jeden Werkes des Autors gehört, hat Kröhnke nachgewiesen (Kröhnke: Jungen, S.103).

Welche politische Brisanz in diesen Tendenzstücken steckt, ist daran zu ersehen, daß bei der Uraufführung von **Alarm im Arbeitslager** (29.11.1932, Stadttheater Wuppertal-Elberfeld) die kommunistische Jugend vor dem Theater gegen das Stück demonstriert, zudem ist ein Resümée der "Weltbühne" über die Abwendung Lampels von demokratischen Tendenzen in **Wir sind Kameraden** aufschlußreich: "im Grunde [hat] bloß Herr Hitler [...] Ursache, sich zu freuen über diesen neuesten Entdecker, Erwecker und Parteigänger seiner ursprünglichsten und papierenen Ideale."<sup>269</sup>

Viel Freude hat Lampel umgekehrt an Hitler nicht. Trotz seiner Rückorientierung wird er 1935 aufgrund § 175 zu einem Monat Haft verurteilt, wahrscheinlich, um den eher zu bündischen statt faschistischen Interessen neigenden Autor auszuschalten.<sup>270</sup> Daraufhin begibt sich Lampel im folgenden Jahr ins Exil.

Dort verfaßt Lampel **Mensch ohne Paß** (1936), **Das tausendjährige Reich** (1940) und **Nazi-Dämmerung** (1945),<sup>271</sup> wobei im letzten Stück sich die Kritik vor allem gegen die Zerschlagung und Ausnutzung der weiterhin als ideal begriffenen "bündischen Jugend" sowie gegen den Röhm-Mord richtet.<sup>272</sup>

### 5.2.2 ZUSAMMENGESCHMOLZEN WIE EIN MANN: *Schlageter (Warlitz/Johst) • Die fröhliche Stadt (Johst) • Jugend von Langemarck (Zerkaulen)*

Zeigen die Schauspiele Lampels lediglich faschistoide Tendenzen, so geht es in diversen anderen Werken entschiedener zur Sache - deutlich in **Schlageter** von Ottomar Warlitz, bereits 1924 verfaßt als Kampfstück für die NS-Volksbühnen.<sup>273</sup> Der Titelheld Albert Leo Schlageter, 1923 aufgrund eines Anschlags gegen die französische "Besetzung" des Ruhrgebiets zum Tode verurteilt, avanciert sofort nach seinem "schmachvollen" Ende zu *der* Märtyrergestalt der faschistischen Bewegung.<sup>274</sup>

<sup>269</sup> Die Weltbühne. 26.Jg. (1930). II, S.758.

<sup>270</sup> In diesem Sinne jedenfalls Baron, S.88; auch Kröhnke: Jungen, S.134. Mennemeier/Trapp geben allerdings einen Prozeß gegen die "kulturbolschweistischen" Tendenzen seiner Werke an, vgl. Mennemeier/Trapp, S.410.

<sup>271</sup> Vgl. Mennemeier/Trapp, S.39f, 88, 93f.

<sup>272</sup> Vgl. Mennemeier/Trapp, S.160. Als eines der Verbrechen Hitlers wird auch auf das "Abschlachten" der "alten Kämpfer" im "Junivierunddreißig" angespielt, also die Affäre Röhm, vgl. ebd., S.161. Lampel konnte selbstverständlich davon ausgehen, verstanden zu werden. Der "30.Juni" wird zum gängigen Synonym für Homosexualität in der Exilkultur, vgl. Zinn, S.39. In **Menschen ohne Paß** ist Körperlichkeit zwischen verzweifelten männlichen Emigranten gestaltet (vgl. ebd, S.370). Zur diffusen Glorifizierung bündischer Ideen auch in seiner Exildramatik vgl. ebd., S.40f.

<sup>273</sup> Warlitz, Ottomar: Schlageter! Ein deutsches Heldenleben in einem Akt. Langensalza: Emil Kabisch 1924.

<sup>274</sup> Zum historischen Hintergrund vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 6, S.734-740.

In dieser - im übrigen von weiblichen Figuren freien - Version erhält der Gefangene vor seiner Hinrichtung Besuch von seinem Bruder und seinem Freund Fritz Stauer. In stets gleichen Schablonen wird der opferseligen Zuneigung Ausdruck verliehen, angereichert mit homoerotische Assoziationen evozierenden Bildern, etwa, wenn Schlageter seinem Bruder "zärtlich übers Haar" streicht (S.11). Die gegenseitige Verbundenheit mit dem Freund äußert sich denn auch in *Körperlichkeiten* wie Umarmungen (S.18, 20, 21). Ein Beispiel für derartige mann-männliche "Verschmelzung":

Schlageter (faßt ihn an den Schultern, sieht ihm liebevoll in die Augen): Treuester aller Freunde! [...] Wie oft sind wir in Not und Tod einander zur Seite gestanden, als Schultergenosse - zusammengeschmolzen wie *ein* Mann! (S.19)

Dementsprechend versichert Schlageter dem Freund, daß "kein Mensch" seinem "Herzen so nahe gestanden" habe wie dieser, während er "tief bewegt" Staufers Hände faßt (S.21). Die Abschiedsszene weist Parallelen zu der entsprechenden Stelle diverser Friedrich-Katte-Dramen auf: Stauer bittet, seinen Freund zur Hinrichtung geleiten zu dürfen; dieser Wunsch wird ihm abgeschlagen, darüber hinaus wird er sogar in der Zelle festgehalten, um nicht doch folgen zu können. Aus Abschiedsschmerz und Verzweiflung wird schließlich markanter Tatendrang:

Schlageter (breitet gegen Stauer die Arme aus, ruft schmerzlich): Fritz!!  
 Stauer (in seine Arme stürzend): Albert!!  
 Schlageter (ergriffen): Leb' wohl, mein Freund! Und kämpfe auch ferner für die gerechte deutsche Sache. [...] (reißt sich los und geht festen Schrittes hinaus. [...])  
 Stauer (streckt die Arme nach ihm aus, ruft verzweifelt): Albert!! (er sinkt auf dem Stuhl nieder, birgt schluchzend das Gesicht in den Händen)  
 [...] Nun haben sie ihn ermordet! Meinen Freund! Das Teuerste, was ich auf Erden hatte! [...] Höre mich, Frankreich! In dem geknechteten und geschändeten Deutschland wird dir ein *Rachegeist* entstehen, der nur *ein* Ziel kennt: deine *Vernichtung*!! [...] (er steht entrückt, mit ausgebreiteten Armen, den Blick emporgewandt) (S.23f)

Durch diese *Perspektive* erhält das Opfer einen Sinn: Der ins Mark getroffene Freund sublimiert den Abschiedsschmerz im Schwur zur Rache des deutschen Volkes.

Lediglich periphere Assoziationen bietet dagegen das erfolgreichste **Schlageter**-Stück seiner Zeit: die Version von Hanns Johst,<sup>275</sup> uraufgeführt anlässlich Hitler's erstem Geburtstag als Reichskanzler am 20. April 1933 im Staatlichen Schauspielhaus Berlin. Wie wichtig für die faschistische Bewegung die Faszination des Mannes durch den Mann ist, wird allerdings auch hier an einer Stelle deutlich. August Schneider, der Sohn des sozialdemokratischen Regierungspräsidenten, schließt sich den Sabotageaktionen an. Er leistet Schlageter einen Treueschwur, der von Sentimentalität geprägt ist und schließlich in dem Angebot, sich zu duzen, endet:

August (Stellung): [...] Ich verehere sie sehr, Herr Schlageter. Das wollte ich Ihnen schon längst einmal sagen [...].  
 Schlageter: Weswegen? Weswegen mögen Sie mich?

<sup>275</sup> Johst, Hanns: Schlageter. Schauspiel. In Rühle: Zeit und Theater. Band 5. (S.77-139). 1930/32 entstanden, Erstveröffentlichung Albert Langen/Georg Müller Verlag München 1933.

August: [...] Ihre Kameraden, alle, aber auch alle, legen ihre Hände für Sie ins Feuer ...

An einem solchen Menschen muß was dran sein ...

Schlageter [...]: Nichts ist an ihm dran, Schneider [...] Ich bin nur ein guter Kamerad [...].  
Das ist alles!

August: Ja ... das *ist* aber auch *alles!*

Schlageter: Junge, nun sind Sie rot geworden wie ein kleines Mädel! Sie brauchen sich nicht zu genieren. Das, Schneider (gibt ihm die Hand), das heben Sie sich gut auf!

Das macht alles lebenswert, und das entsüht alles, wenn wir Dummheiten machen sollten. Solch ein Handdruck von Mann zu Mann, von Kamerad zu Kamerad! Und nun, denke ich, sagen wir du zueinander.

[...]

August: Dank dir ... Leo. Und wenn ich ein paar Planeten vom Himmel herunterreißen soll ... Zu Befehl! (S.120f)

Kameradschaft, in der überdies "das Herz" des "Vaterlandes" schlägt (S.120), ist hier symbolisiert in der Bewunderung für eine Führungsgestalt, angesichts derer der Anbetende sich wie ein "Mädchen" verhält; ein Händedruck zwischen Männern erst macht das Leben "lebenswert".

Andeutungen dieser Art finden sich bereits in Johsts Schauspiel **Die fröhliche Stadt** (1925),<sup>276</sup> einem Sinnbild der Einsamkeit, Entfremdung und Ziellosigkeit der Republikgesellschaft sowie der Suche nach einem neuen, von alten Konventionen losgelösten Glauben. Der Theologiestudent Alexander hadert mit Gott und erinnert sich der Kriegsgeschehnisse, allerdings den Sinn des Krieges in Frage stellend. Auffallend ist hier die Verknüpfung von Frontgeist und Schönheit:

Alexander: [...] Wie schön Männer werden, wenn sie eine Front sind, wenn Tausende wie ein Mann marschieren! Dreizehn Bataillone marschieren dagegen ... Täärätää! Genau so schön, diese Männer! Auch eine Front von guten Kameraden! (S.9)

Die Assoziation Kameradschaft - Sentimentalität - gemeinschaftliche Stärkung durch Körperberührung mit dem Endziel der Todesbereitschaft findet sich auch in Heinrich Zerkaulens **Jugend von Langemarck** (1933),<sup>277</sup> das wie so viele derartige Werke den Mythos des Weltkriegserlebnisses und den damit verbundenen Opferwillen verherrlicht.<sup>278</sup>

<sup>276</sup> Johst, Hanns: Die fröhliche Stadt. Schauspiel. München: Albert Langen 1925. Uraufführung: Kleines Haus des Städtischen Theaters Düsseldorf, 19.4.1925.

<sup>277</sup> Zerkaulen, Heinrich: Jugend von Langemarck. Ein Schauspiel in drei Akten und einem Nachspiel. In Rühle: Zeit und Theater. Band 5 (S.141-194). Erstveröffentlichung Dietzmann-Verlag Leipzig 1933, Uraufführung 9.11.1933 in zehn Städten des "Reiches".

<sup>278</sup> In der Schlacht bei Langemarck hatten sich 1914 zahlreiche kriegsbegeisterte Jugendliche einer englischen Offensive zum sinnlosen Opfer dargebracht. Wie derartiges verbrämt worden ist vgl. den Beitrag von Wolf Justin Hartmann zum 20. Jahrestag in der Zeitschrift "Das innere Reich" 1934: "der neue deutsche Mensch, geboren aus dem Blut der Kameradschaft [...], emporgebaut aus der Sittlichkeit des Opfers, wuchs aus dem Tod in das Leben! Seht an! Sie erkannten sich als Wanderer gleicher Art [...], in einer Epoche [...] des Umbruchs zur Gemeinschaft, um der Gemeinschaft willen, erkannten sich [...] als Tropfen in *einem* Strom [...]. Langemarck wird es heißen, solange eine deutsche Jugend bereit und fähig ist, diejenigen zu lieben, die sich verschwenden und vergeuden können im heiligen Überschwang - um dieser Größe willen!" (Zitiert nach Rühle: Zeit und Theater. Band 6, S.751).

Wie die Motivation, Soldat für Deutschland zu sein, emotional programmiert wird, wird in dem dem Schauspiel vorangestellten Gedicht deutlich:

"Der Stunden Ernst fließt stahlhart durch mich hin,  
Da steh ich stolz und hochgereckt allein,  
Im Rausch, daß ich ein Mann geworden bin!" (S.143)

Die Konnotationen "stahlhart", "stolz" und "hochgereckt" verbinden sich mit unbedingter Kameradschaft, allerdings fehlen hier sentimentale Untertöne. So betont einer der Freiwilligen, Franz Gärtner, um dem anderen zu ermöglichen, dienstverwendungsfähig geschrieben zu werden, "hätte [jeder von uns] dem anderen mit seinem eigenen Bein ausgeholfen, wenn es dem Kameraden gefehlt hätte!" (S.150); der Sinn, Soldat zu sein wird von ihm u.a. darin gedeutet, daß "der Student zum Arbeiter du sagst, nur weil sie zusammen marschieren. Endlich wieder zusammen im gleichen Erleben" (S.156). Der Zusammenhalt in diesem "gleichen Erleben" drückt sich auch in Kameradschaftsritualen aus, daß einer den anderen "umschlingt" (S.163) und mündet in einer klassenverschmelzenden Apotheose, in der wiederum *Körperberührung* das entscheidende Kennzeichen ist:

Student Timm [zum Arbeiter Karl Stanz]: [...] wir haben uns gefunden. Und halten uns.  
(Reichen sich die Hände. Auch andere kommen hinzu, die alle Stanz die Hand geben.  
Die Hände bleiben fest ineinander liegen)  
Wir, die gleichen unter gleichen Fahnen. - Kameraden, nichts als Kameraden! (S.164)

Alle diese Werke behandeln zwar nicht das Thema Homosexualität, jedoch werden homoerotische Assoziationen funktionalisiert. Kameradschaft, Opferwille und Verschmelzung sind stets verknüpft mit körperlichen Berührungen zwischen Männern bzw. der Faszination eines Mannes durch die Schönheit kämpfender Geschlechtsgenossen.

### 5.2.3 BERUFENE FÜHRER: *Alle gegen Einen (Forster) • Heliand und die Götter (Geyer)*

Bereits in den Jahren zuvor um schrittweisen Imagewechsel<sup>279</sup> bemüht stellt sich pünktlich zur Machtergreifung auch Herr Burggraf-Forster, seit kurzem zum künstlerischen Leiter des Bayerischen Staatstheaters avanciert,<sup>280</sup> in den Dienst der nationalen Erneuerung: 1933 mit einem Schauspiel, das den vielsagenden Titel **Alle gegen Einen - Einer für Alle** trägt.<sup>281</sup> Das Werk feiert die nationale Befreiung des schwedischen "Volkes" im 16. Jahrhundert von der

<sup>279</sup> Vgl. Kapitel 5.1.3 Forsters Wandlungsfähigkeit erweist sich erneut nach 1945: Anlässlich der Neuauflage des **Grauen** wird ausdrücklich auf dessen Verbot nach 1933 hingewiesen, auf Ausführungen anderer Werke Forsters während dieser Zeit jedoch verzichtet, vgl. Forster: *Der Graue* [1945-52], S.I.

<sup>280</sup> Vgl. *Die Neue Literatur*. 34.Jg. (1933), S.718. Forster verbleibt auf diesem Posten bis 1938, vgl. Killy, Walther (Hrsg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Band 3. München: Bertelsmann 1989, S.454.

<sup>281</sup> Burggraf, Waldfried [unter dem Pseudonym Friedrich Forster]: *Alle gegen Einen - Einer für Alle*. Schauspiel in vier Akten. Leipzig: Kurt Scholtze Nachf. 1933.

"Zinsknechtschaft", in der es von der Siegermacht Dänemark gehalten wurde, durch seinen "berufenen Führer" Gustav Erichson Wasa. Die aktuellen Bezüge liegen auf der Hand - die "nationale Erneuerung" ist lediglich geographisch und historisch verkleidet; dementsprechend findet die Uraufführung am 9. November 1933 an sechs Orten programmatisch als "nationalsozialistische Großveranstaltung"<sup>282</sup> anlässlich der Feierlichkeiten zur "Eh-rung für die Gefallenen der nationalen Bewegung" statt.<sup>283</sup> Auch hier ist keine Homosexualität gestaltet, jedoch findet die mann-männliche Treue im Kampf gegen den "Hurenkönig" Christian von Dänemark ihren Ausdruck in *Körperlichkeit*, die homoerotische Assoziationen evoziert: Ausgedrückt ist dies in Gustavs *Verhältnis* zu seinem ersten Gefährten, dem riesenhaften Nils, der - im Gegensatz zu der anfänglichen Feigheit der übrigen - als einziger zu der Mission des Führers in Treue steht:

Nils (unbeholfen): Gustav, ich geh mit dir!

[...]

Gustav: Nils! (Überstrahlt, er legt seinen Arm um Nils gewaltigen Nacken) Nils! (S.21f)

Den entkräfteten, fast erfrorenen Gustav nährt Nils mit seinem Blut, das er ihn trinken lässt - das gleiche Bild wie zwanzig Jahre zuvor in Unruhs **Offiziere**, allerdings ohne direkte Todeswirkung:<sup>284</sup>

Nils: [...] (Er reißt sein Messer heraus und schneidet sich quer über den entblößten Arm)

Da! Rot! Heiß! (Schlicht) Trink, Herr! (Er führt die Wunde an Gustavs Mund) Rein!

Heiß! Stirb nicht, trink ...

Gustav (den Arm um Nils Schulter): Nils, großer, gewaltiger Nils! (Stille des Trinkens)

Nils!

Nils: Herr? [...]

Gustav [...]: Warum sagst du 'Herr' zu mir, Nils? - Sind ja beide Erzähler aus Falun.

(Stille, dann) Sind Kameraden.

Nils (bettet Gustavs Kopf auf Tannenreißig) (S.23f)

In einer anderen Szene weist Gustav, an seiner "Berufung" zweifelnd, Nils von sich, der daraufhin "ihn umklammernd" stammelt "Verwirf mich nicht, Herr!" und in dieser Stellung noch einige Zeit verbleibt - während Gustavs weiterem Hadern mit Gott (S.25) - ein ganz ähnliches Bild wie über ein Jahrzehnt zuvor in Wolfs **Mohammed**.<sup>285</sup>

Die *Perspektive* dieser Freundschaft ist zwar die klassische: Nils stirbt als Opfer für die nationale Sache, von Söldnern des Feindes erschossen. Dafür hat die Schlußapothese eine verdächtige Zeichnung: Gustav verkündet den nationalen Aufbau, zumal er in dem jungen Landsmann Erik einen an die Sendung Glaubenden gefunden hat:

<sup>282</sup> Vgl. Fischli: *Der Deutschen-Dämmerung*, S.343. Fischli gibt mehr Uraufführungsorte an: Prinzregententheater München, Stadttheater Bremen, Stadttheater Chemnitz, Staatstheater Berlin, Schauspielhaus Hamburg, Schauspielhaus Köln, Altes Theater Leipzig, Stadttheater Wuppertal-Barmen (vgl. ebd., S.323).

<sup>283</sup> Vgl. *Die Neue Literatur*. 34.Jg. (1933), S.719.

<sup>284</sup> Vgl. Kapitel 2.4.3.

<sup>285</sup> Vgl. Kapitel 3.2.3.



Gustav: [...] (Er hebt [Erik] zu sich auf) Komm, du Junger! So umarme ich in dir mein junges Land und glaube! (Er schließt ihn in seine Arme. Aus der Stille über allem Volk wird brausender Jubel) (S.91)

Die Symbolik des neuen Staates, dem alle zujubeln, ist ausgerechnet ein sich umarmendes Männerpaar. Für die Faszination, die der Autor Forster durch diese Figuren provozieren will, sprechen auch die Personenbeschreibungen: Alle Dänen und deren schwedischen Anhänger sind schwarzhaarig, weich, mager u.ä.; die schwedischen Heroen hingegen blond, schön und stark. Nils ist beschrieben als "ein Bär, hellblond, wetterbraun, brustoffen"; Erik "jung, hell, schön" (S.92f).

Schon Ernst Geyers Drama **Heliand und die Götter** (1924)<sup>286</sup> trägt vergleichbare Züge: Die Geschichte Jesu ist hier in die germanische Welt transponiert und verknüpft mit der Götterdämmerung. Die alten germanischen Götter - gemeint sein dürften die Mächtigen der "Systemzeit" - sind hier als Untergötter interpretiert, die den Allvater ignorieren, untereinander Haß und Zwietracht säen und - das schlimmste - hemmungslos Unzucht betreiben, wobei Loki, der Antagonist des Stückes,<sup>287</sup> als Zwitter erscheint. Wotan wirft ihm vor:

Wotan: Wer hat wohl größere Schmach als du verübt?  
Du buhlost als Mann wie auch in Weibsgestalt!  
Als Stute ließest einen Hengst du zu (S.36)<sup>288</sup>

Heliand erscheint demgegenüber als germanischer Held, um sich herum zwölf kampferprobte "Recken", seine ideologische Basis die Sentenz "Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert".

Einer der "Recken" ist der berühmte Lieblingsjünger Johannes, hier altdeutsch Johann, ein sehr zarter und anhänglicher *Charakter*, ein "kindlicher Jüngling" (S.59). Die Bewunderung für "seinen Fürsten" ist grenzenlos: "In Liebe ... ob wir wollen oder nicht ... müssen wir dir nach ..." (S.200) - ob mit oder gegen den Willen: Das Charisma des Führers strahlt. Johann "jauchzt" auch des öfteren den Namen seines Abgottes "Heliand" (S.65, 81 - bzw. "voll Jubel" S.86); auf *verbaler* Ebene auffällig ist seine häufige Verwendung des Begriffs "Liebe".<sup>289</sup>

Die Werbung, die den Auftakt für die dienende *Freundschaft* bildet, ist der übliche Treueschwur mit Handschlag:

Johann (bewundernd): Heliand ...  
Heliand (streckt ihnen die Hand hin): Schlagt ein in meine Hand; ich brauche Mannen  
Zu einem Kampf, der nicht von dieser Welt.  
Johann (schlägt ein): Fürst ... (S.60f)

<sup>286</sup> Geyer, Ernst: Heliand und die Götter. Drama. Krummhübel i.R.-Leipzig: Bonavoluntas (Kurt Frömberg) 1924.

<sup>287</sup> Er vernichtet die Götter, ohne allerdings, wie diese vermuten, einen Pakt mit Heliand geschlossen zu haben.

<sup>288</sup> Unzucht ist auch das entscheidende Argument, das Heliand den Göttern zum Vorwurf macht (S.60, 127).

<sup>289</sup> Vgl. S.177f, auch S.179: (bei Heliands Ankündigung seines nahenden Todes): "Fürst ... aus uns ... was wird dann? ... Läßt uns allein ... mit unserer Liebe zu dir? [...] Wohin soll unsre Liebe? [...] Rauscht himmelhoch ... jauchzt um dich ... singt ... jubelt [...] Verlaß uns nicht!"

Zum *körperlichen* Zeichen seiner Zuneigung "legt" er "den Arm um den Heliand" (S.180). Johann ist auch der erste, der den durchnässten Heliand mit seinem Mantel deckt, dem Helden eine treue Stütze ist (vgl. S.80). In diesem Zusammenhang taucht ausgerechnet das altbekannte Bild des vor dem entkräfteten König singenden Dieners auf: Johann singt dem Heliand ein Schlummerlied (S.89).

Auch hier wird das Klischee reproduziert: Sexuelle Zügellosigkeit führt zum Untergang wie bei den germanischen Göttern; die "reine Liebe" in der exklusiven Männergesellschaft Heliands und seiner Recken garantiert den Erfolg.

Geyer und Forster propagieren in ihren Stücken die unbedingte Treue zur Führungsgestalt, sei es in Form des Opfers, Trostes oder sonstiger Hilfestellung. Mehr oder minder deutlich lassen sich aus den Texten auch homoerotische Bezüge herauslesen; ein Merkmal ist jedenfalls wiederum die Stärkung durch körperliche Berührungen.

#### 5.2.4 WUNDER DER ERLÖSUNG: DAS OPFER *Katte (Klasing) • Friedrich Wilhelm I. (Rehberg)*

Nach dem Verfall monarchistischer Strukturen und der Schwächung des "Deutschland, Deutschland über alles"-Nationalbewußtseins durch den verlorenen Krieg erwacht bereits seit Mitte der Republik<sup>290</sup> in antirepublikanischen Kreisen eine Tendenz zu verstärkter Nostalgie, die sich insbesondere in der Rückbesinnung auf die Glorifizierung des verflorbenen Königreichs Preußen manifestiert. Begehrter Gegenstand in der Filmindustrie<sup>291</sup> und darauf auch in der Literatur ist das Schicksal *des* Preußenkönigs, des "Alten Friz". Alte und neue Dramen über den Monarchen haben zunehmend Konjunktur.

Friedrich II. interessiert besonders als "erster Diener seines Staates". Der Preußenkönig dient als Vorbild einer antirepublikanischen, monarchistischen bzw. diktatorischen Herrschaftsform und wird funktionalisiert als historisches Ideal mit prophetischem Charakter.<sup>292</sup>

<sup>290</sup> Mertz, S.26 gibt als Umschlagpunkt die Spielzeit 1925/26 an. Vgl. auch Rühle: Theater für die Republik, S.662. Zur politischen, antirepublikanischen Brisanz der Fridericus-Filme im Vergleich zu kriegskritischen Werken wie etwa **Im Westen nichts Neues** vgl. Riess, Curt: Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films. Band 2. Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1985, S.156-161.

<sup>291</sup> Ohne Behandlung der Homosexualität, vgl. Theis: Verdrängung und Travestie, S.105.

<sup>292</sup> Symptomatisch ist die Äußerung Ernst Lemkes in "Das deutsche Drama" 1931: "Wenn also Friedrich der Große [...] als der Typus einer zu unserer Zeit gegensätzlichen Erscheinung vom Volke gefordert wird, dann ist das Ausdruck einer Sehnsucht, aus dem Chaos der Gegenwart durch eine Persönlichkeit befreit zu werden, an der man sich aufrichten kann, weil sie in ähnlichen Zeiten Sieger blieb" (Lemke in dem Aufsatz "Friedrich der Große im deutschen Drama der Gegenwart" in Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart. 3.Jg. (1931). (S.7-60), S.7-9. Die Zeitschrift tritt ab 1929 die Nachfolge von "Das deutsche Drama" an und wird zu einem der Sprachrohre der "deutschen Erneuerung" der Dramatik). Vgl. auch der bezeichnende Titel von Molos Friedrich-Drama **Ordnung im Chaos**, Kapitel 5.1.5.

Seit Anfang der dreißiger Jahre bevölkern wieder die Kronprinz-Dramen die Bühnen. Allen voran werden die Stücke von Burte und Goltz systematisch auf die Spielpläne gesetzt.<sup>293</sup> **Katte** wird begriffen als Ausdruck eines "Bauopfers für den neuen preußischen Staat".<sup>294</sup> Es ist gerade der Opfergedanke, der in den "Kunstabhandlungen" der Zeit als vorbildlich angesehen wird:

"Das Wunder der Erlösung kommt durch die Botschaft, daß der Kronprinz den Freund, der sich opfert, auf seinem letzten Gang sehen wird, und daß so das Opfer im letzten Gruß seine Anerkennung, ja seinen Sinn erfahren kann."<sup>295</sup>

Die Propagierung des Opfers für den neuen Staat - diese Tendenz vertreten auch zwei jüngere Versionen des Themenkomplexes:

Hermann Klasing's Tragödie **Katte** (1930)<sup>296</sup> demonstriert Katte als pädagogisches Opfer für die Karriere des weichlichen Kronprinzen. Seine Abschiedsworte weisen diesem den Weg: "Auf deinen Posten, Fritz, ans Fenster dort" (S.104) - nämlich, um bei seiner Hinrichtung zuzuschauen. Bei Klasing ist dieser Vorgang sogar Kattes ausdrückliche Bitte an die Richter (vgl. S.101). Die "Erziehungsmethode" zeigt ihre Wirkung - Friedrich geht gestählt daraus hervor.<sup>297</sup> Homoerotische Assoziationen ergeben sich spärlich. Die *Freundschaft* ist unverbrüchlich: Katte ist der einzige Mensch, dem Friedrich vertraut (S.76) und wirft sich dem König ins Schwert, um sich anstelle des Freundes töten zu lassen (S.89). Sehr zarte Andeutungen finden sich auf *visueller* und *verbaler* Ebene: Friedrich fällt ihm "um den Hals" (S.91) und "klammert sich an ihn" (S.104). Katte redet davon, daß sich ihrer beider "Lebensfäden" "seltsam" miteinander "verknüpft" haben (S.104). Die *Perspektive* für den Thronfolger ist die Einsamkeit - ein Leitmotiv sämtlicher nun entstehender Friedrich-Stücke: "Stumm ist der Eine, der mich trösten könnte" (S.107).<sup>298</sup>

<sup>293</sup> Vgl. Mertz, S.30f, S.282f, 234f. Vgl. auch Anhang zur Aufführungsgeschichte. Hermann Burtes **Katte** wird für die Spielzeit 1927/28 für den Spielplan der "Großdeutschen Theatergemeinschaft e.V." im Wallner-Theater angekündigt (vgl. Fischli: Zur Herausbildung, S.905), weiterhin im Oktober 1936 im Deutschen Theater Berlin und nochmals Ende Oktober 1940 im "Theater der Jugend" im Admiralstheater Berlin. Goltz' Stück erlebt 1925 eine Aufführung bei den Trierer Festspielwochen (vgl. Literarische Wochenschrift. 1.Jg. (1925), S.64). Auch **Der König** (Boetticher) wird 1934 im Staatlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Berlin mit Gründgens in der Titelrolle aufgeführt.

<sup>294</sup> Josef Magnus Wehner, zitiert nach Mertz, S.283

<sup>295</sup> Das deutsche Wort. Der Literarischen Welt Neue Folge und Die große Übersicht. Hrsg. von Margarete Kurlbaum-Siebert und Hans Bott. 12.Jg. (1936/37). November 1936. Berlin, S.868.

<sup>296</sup> Klasing, Hermann: Katte. Tragödie. Bielefeld-Leipzig: Velhagen & Klasing 1930. Uraufführung 8.10.1933, Bielefeld.

<sup>297</sup> Friedrich: O Freund, hab' Dank! O sieh mit mildem Aug' / Auf mich hernieder von den sel'gen Höhen. / Ich fühle deines Heldengeistes Hauch / Wie Frühlingsturm durch meine Seele wehen. / In meines Geistes Dunkel will es tagen, / Des Lebens Nacht erleuchtet neues Licht; / Du gingst voran den steilen Weg der Pflicht / Und rufst mich nach, wohlan, ich will es wagen! (S.108).

<sup>298</sup> Vgl. auch: "O, hätt' ich einen Freund!" (S.105).

Die gleiche Geschichte behandelt Hans Rehbergs **Friedrich Wilhelm I.**,<sup>299</sup> dritter Teil eines Preußen-Zyklus.<sup>300</sup> Katte ist hier eine Randfigur; das Interesse konzentriert sich vorwiegend auf die Motivationen des tragischen, ob seiner Gerechtigkeit ungeliebten, Titelhelden, der der im übrigen Katte nur ungern anstelle seines Sohnes der Staatsraison opfert. Daß zum Erhalt des Staates vor allem eine enge - auch körperliche - Beziehung unter Männern not-tut, demonstriert auch der König beim Gedenkfest der Schlacht von Malplaquet, tanzend mit dem Vater des hingerichteten Katte:

Der König: [...] Kameraden! Macht eure Beine jung, daß ihr sie knicken könnt wie junge Weiber - und tanzt wie Krieger nach der Schlacht mit Kriegern - wo Weiber keine Aussicht haben. (S.107)

Der Kronprinz fühlt sich hier erotisch eindeutig zu Doris Ritter hingezogen, fragmentarisch lassen jedoch Komponenten des Verhältnisses zu Katte homoerotischer Phantasie Raum, ausgedrückt in *Körperlichkeiten*: Friedrich "streichelt" Katte (S.10), auch eine "Umarmung" findet statt (S.47). Einen Moment scheint die *Freundschaft* alles andere zu überwiegen:

Katte: Tod oder Flucht -. Was ist davor ein Mädchen.

Der Kronprinz: Nicht wahr? - Du - liebster Freund an meinem Herzen - weißt es - Tod oder Flucht, wer könnte anders denken.

[...]

(Der Kronprinz kniet zu ihm. Sieht ihn lange Zeit an.)

Der Kronprinz: Das Herz der Königssöhne ist unerforschlich. [...] Sie knien bei euch und meinen die Entfernung. (S.45)

"Entfernung" also bereits als implizierte Notwendigkeit mann männlicher Freundschaft; die Einsamkeit ist auch hier ein hervorragender *Charakterzug* des Prinzen. Kattes Hinrichtung wohnt der Prinz bei Rehberg ohne die in früheren Werken üblichen hysterischen Ohnmachten stoisch bei. Die Betroffenheit äußert sich diskret. Er schreibt für Katte ein Gedicht;<sup>301</sup> von seiner Trauer zeugen die resignierten, verhaltenen Abschiedsworte, gleichsam der *Perspektive* des Todes eine Assoziation des Friedens - und damit unterschwelliger Rechtfertigung - beigegebend:

Der Kronprinz: Wie viele Tränen darf ich um den Toten weinen? - - - Wie still wir beide sind, wie friedlich, Katte. (S.101)

*Verbal* drückt sich Homoerotik lediglich über Anspielungen aus.<sup>302</sup> Eigentlich nämlich scheint in Friedrichs Verständnis Heterosexualität einem sinnerfüllten Leben entgegen zu stehen:

Der Kronprinz: [...] Die Richter sagen: Drüben steigt bald der Tag vom Bett der Nacht.

Rochow: Ein schönes Bild.

Der Kronprinz: Im Ernst? Ich finde es sinnlich heiter, daß sich der Tag, ein schöner Jüngling, aus dem Bett der Königin - der königlichen Nacht erhebt. Die Wahrheit ist

<sup>299</sup> Rehberg, Hans: Friedrich Wilhelm I. Schauspiel. In ders.: Die Preußen Dramen. Berlin: Fischer 1937. Erstveröffentlichung 1935, Uraufführung 19.4.1936, Staatliches Schauspielhaus Berlin, Inszenierung: Jürgen Fehling. Danach am Nationaltheater Mannheim; am 20.4.1937 Kammerspiele München zu des "Führers" Geburtstag.

<sup>300</sup> Erster Teil: **Der Große Kurfürst** (1934), zweiter Teil: **Friedrich I.** (1935).

<sup>301</sup> Der Kronprinz: Ich [...] sah die Menschen erst, / Wenn sie gestorben waren. / Davon bin ich erschüttert ganz und gar. (S.96)

<sup>302</sup> Vgl. auch die "Herz"-Metaphorik, S.45 (siehe Zitat oben).

anders. Mir scheint, daß Tag und Nacht sich nacheinander sehnen und sich fliehen, weil - wenn sie sich vermischten - das Leben unterginge. (S.35)

### 5.2.5 WEG ÜBER LEID UND OPFER: *Kaiser und König • Der siebenjährige Krieg (Rehberg) • Fritzische Rebellion (Geyer)*

Größeres Interesse als der noch nicht zu letzter Reifung gelangte Kronprinz findet in der faschistischen Dramatik der "alte Fritz" als Führergestalt. Symptomatisch ist die Widmung "Dem deutschen Führergedanken", die Julius Bernhard seinen Stück **Friedrich bei Leuthen** (1933) beigegeben hat.<sup>303</sup>

Die besondere Bedeutung wird von völkischer Seite in dem übergroßen Willen des Monarchen gesehen, die Last für sein Volk auf sich zu nehmen und persönliche Eigenheiten unterzuordnen, um so zur Inkarnation des Führers schlechthin aufzusteigen - nicht umsonst ist der wichtigste Schauplatz all dieser Werke der Krieg, aus dem Friedrich mit übermenschlichen Anstrengungen siegreich hervorgeht, obwohl jeder andere ihn schon aufgegeben hat. In Ernst Lemkes Worten:

"Hier ist er der Typus des Helden schlechthin, der Not und Leid in weitestem Sinne auf sich nimmt, um seinem Volke zu dienen; der sich opfert, indem er die Pflicht des Dienstes trägt; [...] Der ein Retter seines Volkes werden will, muß sein eigenes Glück darangeben, um es werden zu können! [...] Keine Rücksicht wird auf den eigenen Wunsch und die ursprüngliche Neigung genommen. [...] Der Bruch, der zwischen dem Kronprinzen und dem König zu bestehen scheint, [...] verwandelt sich in einen Zwiespalt des *ganzen* Menschen, der ihm zwar sein persönliches Glück raubt, ihm dafür aber die Größe eines heldischen Führers gibt. Beides zu verlangen, steht dem Menschen nicht an. [...] Menschen, die wahrhaft Führer eines Volkes sein wollen, [müssen] aus solchem Holz geschnitzt sein [...]. Der Weg zum Führer in diesem Sinne geht über Leid und Opfer, an seinem Ende aber steht der Lohn überzeitlicher Größe, steht die ewige Geltung. Vielleicht mußte unser Volk erst den Weg durch das Elend gehen, um diesen Sinn des Führergedankens zu schauen."<sup>304</sup>

Am deutlichsten ist Friedrichs Homosexualität ausgerechnet in einem Stück gezeichnet, das von dem Jahrbuch "Das deutsche Drama" als "völlig runde und einheitliche dichterische Leistung"<sup>305</sup> gefeiert wird: Das Schauspiel **Fritzische Rebellion** von Ernst Geyer, zuerst erschienen 1931.<sup>306</sup>

Die "Rebellion" des Monarchen richtet sich sowohl gegen die Feinde von außen als auch auch gegen die eigenen, der Pflicht zuwiderlaufenden Triebe. Ernst Lemke verherrlicht diese Darstellungsweise folgendermaßen:

<sup>303</sup> Vgl. Mertz, S.291. Zum Zusammenhang nationalsozialistischer Propaganda und dem Friedrich-Sujet vgl. Mertz, S.30. Bernhards Stück enthält keine homoerotischen Passagen.

<sup>304</sup> Lemke in Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart. 3.Jg. (1931), S.55-58.

<sup>305</sup> Lemke in Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart. 3.Jg. (1931), S.55.

<sup>306</sup> Geyer, Ernst: Fritzische Rebellion. Schauspiel in fünf Akten. Berlin: Wolf Heyer 1931.

"[Friedrich steht] in seiner Zeit [...] wie alle wahrhaft Großen [...] als ein Nichtverstandener [...]; der [...] bei allem immer wieder gegen die Triebe der eigenen Brust rebellieren muß. Nur dadurch kann er wahrhaft König sein. [...] 'Fritzische Rebellion' ist der Sieg des Großen über sich selbst."<sup>307</sup>

Das Schauspiel behandelt Friedrichs Leben über einen Zeitraum von dessen Regierungsantritt bis kurz vor seinen Tod.<sup>308</sup>

Kennzeichen des *Charakters* des Königs ist wieder die Einsamkeit. Die einzige Person, der er Vertrauen und Zuneigung schenkt und der gegenüber er Schwächen zulässt, ist sein Kammerdiener Fredersdorf, der ihm vier Akte hindurch treu ergeben zur Seite steht. Die Trennung erfolgt aufgrund von Fredersdorfs Verliebtheit in eine Frau. Von den Gerüchten über diese Männerfreundschaft<sup>309</sup> ist einiges in Geyers Gestaltung eingearbeitet.

Die *Beziehung* zeigt eine emotionale Abhängigkeit Friedrichs von Fredersdorf, die bereits in dem ersten Zusammentreffen der beiden deutlich wird:

Friedrich: Weißt du noch, Michael, als ich zu Küstrin im Gefängnis saß? Du warst mein Wärter damals.

[...] Michael, kann ich dir Vertrauen schenken?

Fredersdorf (erschüttert): Hoheit ...

Friedrich: Sag' nicht Hoheit zu mir, sonst müßte ich denken, du bist nur aus Furcht treu.

Du! [...] Keine Seele, vor der ich mein Inneres aufreißen kann! Ich bin wie ein Werwolf, einsam, ausgestoßen und immer hungrig. Michael, du bist treu und gut! Ohne Falsch! (S.15f)

Diese Selbstentäußerung bewirkt bei beiden Männern eine Auflösung von Hemmungen; die Szene bekommt eine stark erotische Färbung und entlädt sich in dieser emotionalen Extremsituation in einer recht deutlichen *Körperlichkeit*:

Fredersdorf (sinkt schluchzend vor Friedrich nieder und küßt seine Hände.)

Friedrich (zieht ihn hoch und wirft sich, heftig weinend, an seine Brust.)

Fredersdorf (streichelt ihm begütigend über das Haar): Mein Prinz ... mein Prinz ... o mein Prinz ...

Friedrich (unter Tränen): Eine einzige Seele! (S.16)

Genau an diesem Punkt setzen allerdings Hemmungen ein; die Spannung scheint übergroß zu werden bzw. die "Befriedigung" ist bereits erreicht:

Friedrich (reißt sich von Fredersdorfs Brust los, taumelt rückwärts und streckt ihm beide Hände entgegen): Dank, Michael! Dank! Dank! Dank!

Fredersdorf (ergreift Friedrichs Hände und beugt sich über sie.)

Friedrich: Bist auch du beglückt?

<sup>307</sup> Lemke in *Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart*. 3.Jg. (1931), S.55f. Ein Zeichen für die Gefährlichkeit des Stücks im Jahre 1931 ist die Propaganda einer emotional gerechtfertigten Expansionspolitik: Friedrich seine "Revolution" rechtfertigt folgendermaßen: "Mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiel will ich die Grenzen überschreiten. Ein gewisser Instinkt, dessen Ursache ich nicht kenne, verheißt mir Glück. Die Freiheit gibt mir die Speichen des Schicksalsrades in die Hand" (S.21).

<sup>308</sup> Daß das Stück zwar mit einem Zusammenbruch des alten Königs, nicht jedoch mit dem eigentlichen Tod endet, ist symptomatisch für die Intention, Friedrich als unbeugbare Führerfigur zu propagieren. Dergestalt programmatisch mutet denn auch der Schlußsatz an (Erster Lakai [...]: Der - und tot? Der begräbt uns alle noch!, S.80).

<sup>309</sup> Vgl. die Ausführungen zu Burchard in 3.2.9.

Fredersdorf: In tiefstem Herzen.

Friedrich: Dank! Dank! (Er eilt aus dem Saale.) (S.16)

Nach dem Tod seines Vaters ernennt Friedrich Fredersdorf zum Geheimen Kämmerer (S.19); ihm gegenüber als einzigem läßt er sich emotionale Erschütterung über eine Niederlage anmerken (S.24f). Nach Verkündung des Sieges bekundet er Fredersdorf gegenüber seinen spontanen Enthusiasmus - wiederum in Form von Körperlichkeit: "Er fällt Fredersdorf um den Hals." (S.29).<sup>310</sup> Das Verhältnis zueinander geht soweit, vom gemeinsamen Tod zu sprechen:

Friedrich: [...] Auf alle Fälle habe ich etwas, womit ich das Trauerspiel schließen kann.

Hier, Michael, fühle. (Er führt Fredersdorfs Hand unter seinen Waffenrock.)

Fredersdorf (springt auf): Gift? (Bebend.) Nein! Das darfst du nicht tun!

[...] Mein König, dann lassen Sie mich mit Ihnen sterben.

Friedrich (sieht ihm lange in die Augen; dann drückt er ihm die Hand) (S.63)

Jedoch endet die Beziehung in diesem Moment - wiederum mitten in der gefühlvollen Intensität findet ein Umschwung statt. Fredersdorf hat den Entschluß gefaßt, zu heiraten. Friedrich stürzt dies in eine existentielle Krise; die Auseinandersetzung gleicht in der Intensität ganz einem Eifersuchtdrama:

Friedrich (zuckt zusammen): Wie? Heiraten willst du?

[...] Sag', bist du wahnsinnig? [...] Bist du von allem verlassen, was dir lieb und teuer war?

Fredersdorf: Nein, Majestät. Ich bin Ihnen unwandelbar zugetan.

Friedrich: [...] Ich bin außer mir. Verlange ich zu viel von der Menschheit, wenn ich um *einen* Freund nur bitte?

Fredersdorf: Ich bleibe, der ich war.

Friedrich: Meinst du?

[...] Esell!

[...] Wenn man mit dem Teufelszeug von Weibern zu tun hat, stößt man immer mehr auf Eigensinn [...] und Widerspenstigkeit, als auf Vernunft. Und das willst du gegen mich eintauschen?

[...]

Fredersdorf: Majestät, ich bin nicht untreu.

Friedrich (zornig): Halte den Mund! Siehst du nicht ein, wie ich dich nun verliere? Wie ich mich nun verschließen muß vor dir? (S.63-65)

Zwar behauptet Friedrich ausdrücklich "Wir sind kein Liebespaar. Du bist ein Mann und ich bin ein Mann" (S.64), gerade durch diese Verneinung wird die entsprechende Assoziation jedoch erst recht provoziert, zumal diese Einschätzung direkt im nächsten Satz revidiert wird:

Friedrich: [...] Aber weißt du, was du mir warst?!

Fredersdorf: Es war das Glück meines Lebens. (S.64)

Fredersdorf scheint nachgeben zu wollen, Friedrich jedoch verzichtet.

Assoziationen auf *verbaler* Ebene ergeben sich in den wiederholten Bekundungen wie "mein Freund", dem Vergleich mit der Frauenliebe und der verdächtigen Verneinung.<sup>311</sup> Zudem läßt Friedrichs Bemerkung seiner Frau gegenüber "Ich bin nicht aus dem Holze, aus dem man

<sup>310</sup> Auch: Friedrich "fällt Fredersdorf um den Hals und drückt ihn an sich" (S.59).

<sup>311</sup> Allenfalls Anspielungen lassen Assoziationen zu, so etwa Friedrichs Wunsch, auf seinem Grabmahl solle ein "Liebesknabe" gestaltet sein, der allerdings eine "Blütengöttin" "umkost" (S.55).

gute Ehemänner schnitzt" (S.31), dramaturgisch gesetzt nach der Szene, in der er Fredersdorf um den Hals gefallen ist, gedankliche Verknüpfungen mit einer latenten Homoerotik zu.

Ein vorherrschender *Charakterzug* Friedrichs ist seine Frauenfeindlichkeit.<sup>312</sup> Im übrigen dominiert auch hier das Bild des einsamen Herrschers.

Insofern ist die *Perspektive* klassisch. Er verzichtet zwangsweise auf die Nähe zu einem anderen Mann und endet als vereinzelter Sonderling. Nach der Trennung von Fredersdorf fügt er sich in sein Schicksal:

Friedrich (setzt sich auf das Feldbett, stützt den Kopf in die Hand): Nun bin ich ganz einsam. [...] Und es gibt Menschen, die meinen Zustand beneidenswert finden! (Mit Tränen in den Augen.) [...] Alle Geißeln des Himmels treffen mich. [...] Doch - jeder Mensch muß sein Schicksal tragen. (S.65)

Bemerkenswert ist, daß diese Lösung zwar als unabänderliches Fatum angesehen wird, jedoch der entsprechenden Stücken eigenen, ausdrücklich betonten Sinnggebung entbehrt.<sup>313</sup>

In dem Sinn, den Verzichtcharakter für den Dienst am Staat in den Mittelpunkt zu stellen, kann offensichtlich auch eine Darstellung von Homoerotik fortleben: Geyers Stück, uraufgeführt 1931 in Gera, zählt zu den bevorzugten Fritz-Dramen im Repertoire vor allem nationalsozialistischer Kampfbühnen - zumindest bis 1933.<sup>314</sup> Homoerotik wird sublimiert, indem entsprechende Assoziationen provoziert werden, gleichsam wird jedoch eine Überwindung dieser Gefühle propagiert, ohne Homosexualität als solche hierbei zu diffamieren, was sowohl der Verschleierung als auch der Selbstdisziplin dient. Wie sehr dies auch dem internalisierten Selbstbild zeitgenössischer Homoeroten entspricht, zeigt die Verteidigung eines "Führers" eines - der HJ nicht eingegliederten<sup>315</sup> - Jugendverbandes:

"Auf die Frage, ob gleichgeschlechtliche Neigungen bei mir beständen, sage ich, daß bei allen Führern gleichgeschlechtliche Neigungen in irgendeiner Form bestehen. Es kommt nur darauf an, inwieweit der Führer seine gleichgeschlechtlichen Neigungen in Selbstzucht

---

<sup>312</sup> Besonders drastisch zeigt sich diese - neben den Ausfällen in der Szene mit Fredersdorf - in einer Anordnung, die Feldgeistlichen sollen ihre Predigt über eine Passage des Paulusbriefs halten: "Einem Weibe aber gestatte ich nicht, daß sie lehre, auch nicht, daß sie des Mannes Herr sei, sondern stille sei." (S.33).

<sup>313</sup> Daß eine solche dennoch in das Stück hineininterpretiert worden ist, beweist Lemkes Einschätzung, vgl. oben.

<sup>314</sup> Uraufführung 7.11.1931, Reußisches Theater Gera; zudem bereits vor 1933 auf dem Programm nationalsozialistischer Kleinbühnen: 1932 in der "Kampfbundbühne Berlin" (vgl. Fischli: Zur Herausbildung, S.899), in der Spielzeit 1931/32 angekündigt für das "Deutsche Nationaltheater Berlin" (vgl. ebd., S.915). Wiederaufführung am 23.9.1933, Landestheater Darmstadt. Zur Aufführungsgeschichte vgl. Mertz, S.212, 290f, 449. Mertz behauptet zwar, das Stück sei mit am häufigsten von allen Friedrich-Dramen aufgeführt worden, gibt jedoch keine weitergehenden Belege.

<sup>315</sup> Zur Eingliederung und systematischen Zerschlagung anderer Jugendbünde wird teilweise offensichtlich mit dem Mittel der homosexuellen Denunzierung operiert, vgl. Klaffen, Gereon und Oxenius, Nina: Jugendgruppierungen und Homosexualität. In "Verführte" Männer. Das Leben der Kölner Homosexuellen im Dritten Reich. Hrsg. von: Cornelia Limpricht, Jürgen Müller, Nina Oxenius. Köln: Volksblatt 1991 (S.67-75).



und Selbstdisziplin zu sublimieren vermag. Daraus entstehen alle großen schöpferischen Leistungen."<sup>316</sup>

Ähnliche Interpretationen wie Geyers, allerdings weniger deutlich, finden sich in den beiden letzten Teilen von Rehbergs Preußen-Zyklus, **Kaiser und König** (1936)<sup>317</sup> und **Der siebenjährige Krieg** (1936/37).<sup>318</sup>

**Kaiser und König** behandelt die schlesischen Kriege zu Beginn von Friedrichs Herrscherkarriere. Friedrichs *Charakter* ist von Einsamkeit geprägt; eine engere *Beziehung* scheint lediglich zu Wedell zu bestehen, allerdings auch nicht deutlich.<sup>319</sup> Assoziationen ergeben sich, indem Wedell beteuert, er "liebe" den König (S.69). Erst die Totenklage offenbart die emotionale Betroffenheit, die zuvor in dem als förmlich geschilderten Verhältnis nicht zu entschlüsseln ist. Friedrich ist sichtlich erschüttert; der sterbende Wedell mahnt ihn, seiner Berufung, Krieg gegen Maria Theresia zu führen, weiterhin zu folgen:

Friedrich: Du läßt mich einsam.

Wedell: Nein. Ein ganzes Bataillon! (Zeigt an den Himmel.)

Friedrich: Wedell, [...] kurz vor der Freude, die ich in Sanssouci anhäufen wollte für die letzten Freunde. Ach, mein Wedell, was soll der König ohne die, die mit dem Kranz im Haar den Ruhm des Siegs [...] feiern?

[...]

Wedell: Sie gibt nicht Frieden! Nie! Nie!

[...] Sie kann nicht! Au revoir.

(Wedell ist tot.) [...]

Friedrich: [...] Wer kennt das große stille Ruhen noch, wo Menschen an des andern Brust die Augen schließen dürfen? [...] Bin ich das Glück der Untertanen, mein Wedell? Bin ich die Last nicht, die den jungen Baum entwurzelt? (S.77f)

Friedrich schließt dem toten Wedell selbst die Augen (S.82).<sup>320</sup> In dieser *Perspektive* eröffnet sich wiederum die Sinngebung der Opferung: Die Toten mahnen ... Gängige Tendenz ist überdies, zu betonen, daß Friedrich sich nicht auf eine Person fixieren dürfe, daß seine Zuneigung dem ganzen Heer gehören müsse - umgekehrt gesprochen: daß jeder ersetzbar ist, eine Einschätzung, die ganz ähnlich auch in der entsprechenden zeitgenössischen Prosa zu finden ist.<sup>321</sup>

Wie tief seine Zuneigung zu Wedell ist, zeigt auch eine Szene, in der er zerstreut immer noch meint, Wedell sei neben ihm:

<sup>316</sup> Zitiert nach ebd., S.71.

<sup>317</sup> Rehberg, Hans: *Kaiser und König*. Schauspiel. In ders.: *Die Preußen Dramen*. Berlin: Fischer 1937. Laut Mertz, S.288 "selten gespielt".

<sup>318</sup> Rehberg, Hans: *Der siebenjährige Krieg*. Schauspiel. In Rühle: *Zeit und Theater*. Band 6 (S.439-500). Erstveröffentlichung 1937 im S.Fischer Verlag.

<sup>319</sup> Wie diese Beziehung anscheinend in der zeitgenössischen Prosa ohnehin deutlicher behandelt wird, vgl. die Ausführungen zu Molo in Kapitel 5.1.5 und meinen Artikel im Lexikon homosexuelle Belletristik zu **Lauter - - lauter** von Hans Franck.

<sup>320</sup> Daß die Freunde von ihm gerissen werden, ist das Opfer: "Er [der Krieg] wird mir wieder Freunde nehmen, er wird mir wieder [...] die ich liebe nehmen" (S.107).

<sup>321</sup> Walter von Molo: **Der große Fritz im Kriege** und Hans Franck: **Lauter - - lauter - -**.

Friedrich: [...] Dies hier sind meine Generals [...] Wedell! Wo ist - (Schweigen.) Herr Feldmarschall, Ihre Königin nimmt meine Freunde. (S.102)

Bezüglich der Affäre Trenck, den Friedrich u.a. ins Gefängnis sperren läßt, da seine Schwester Amalie ihn liebt und nicht von ihm ablassen will, ergeben sich auch Assoziationen, indem er selbst die Parallele zum Fall Katte zieht:

Friedrich: [...] Und wenn mir die geliebte Schwester Amélie ihr Herz nicht bändigt, dann werde ich so hart sein wie mein Vater gegen Katte war. (S.38)

Sind alle diese Details lediglich interpretierbar, so wird eine deutliche *Sprache* von den Gegnern Friedrichs gesprochen. Es wird mit dem Mittel der sexuellen *Denunziation* gespielt, allerdings von Maria Theresia relativiert:

Maria Theresia: Er ist kein Mann, Graf Traun.

Traun: Wie soll ich das verstehn?

Franz Stephan: Der König liebt die Männer unnatürlich.

Maria Theresia: So war's nicht zu verstehn!

Traun: [...] Der König liebt nicht Mann noch Weib. Er liebt den Krieg. Noch mehr: Er ist der Krieg. (S.28)

In einer Rezension Josef Magnus Wehners über **Der Siebenjährige Krieg** findet sich wiederum der Funktionalisierungsmechanismus ausgedrückt: Es handele sich um ein Männerstück, "emporgetragen auf den Flügeln des männlichen Eros der Kameradschaft" - und gerade diese Komponente sichere ihm die "Zustimmung".<sup>322</sup> Mag dies Wunschdenken des Rezensenten sein, oder deutet Gründgens' Uraufführungsinszenierung (7.4.1938, Staatliches Schauspielhaus Berlin)<sup>323</sup> in eine derartige Richtung? Im Stück selbst finden sich jedenfalls recht wenig Indizien für eine derartige Deutung. Homoerotisches scheint assoziierbar in dem recht engen *Verhältnis* zwischen dem König und seinem Adjutanten Eichel, das sich auch im Zugeben *körperlicher* Schwäche äußert: Verunsichert über sein Vorgehen gegenüber den Russen, "streicht" Friedrich "über Eichels Ärmel", um sich zu sammeln (S.490); während einer Tanzvorführung durch einen Leutnant, an der sich Friedrich ergötzt, sieht er Eichel "die ganze Zeit über an" (S.492). In einer Gesellschaft schließlich, entsetzt über die Rankünen Rußlands, "schwankt" Friedrich; "Eichel fängt ihn auf" (S.475). Auch dieses wird wiederum zum Zweck der sexuellen *Denunziation* mißbraucht: Die intrigante russische Zarin Elisabeth kolportiert süffisant gegenüber ihrer Schwiegertochter Katharina: "Er sank in seines Domestiken Eichel Arm." (S.478). Elemente des "männlichen Eros der Kameradschaft" finden sich schließlich auch zwischen Eichel und dem mit Friedrich verbündeten General Tschernitscheff:

(Eichel küßt Tschernitscheff die Hand. Der umarmt Eichel.)

Tschernitscheff: Du bist der größte Diener.

(Er küßt Eichel auf beide Wangen. [...]) (S.492)

<sup>322</sup> Zitiert nach Mertz, S.295. Allerdings gibt es auch Kritiker, die Rehberg "Desillusionierung" und Degradierung des "zum Genialen gesteigerten Königgedankens" in "kleinliche Lust, über Menschliches, Allzumenschliches zu fabulieren" anlasten, vgl. ebd.

<sup>323</sup> Gründgens spielt auch Friedrich II.

Die *Figur* Friedrichs hat todessehnsüchtige, antikeidealisierende und frauenfeindliche Züge;<sup>324</sup> auch Kattes Einfluß wird - von seinem Bruder Heinrich kritisiert - angedeutet.<sup>325</sup>

Die in diesen beiden Werken gestaltete sexuelle Denunziation durch den Gegner, vor dem Hintergrund der antifaschistischen Agitation (vgl. Kapitel 5.3) auch von aktueller Bedeutung, hat eine Entsprechung in Erwin Guido Kolbenheyers dem "wiedererstehenden deutschen Geist" gewidmeten Schauspiel **Gregor und Heinrich**<sup>326</sup> (1933/34). Das Drama behandelt den Investiturstreit zwischen Heinrich IV. und Gregor VII., der in der Demütigung des Kaisers in dem Gang nach Canossa 1077 endete. Das Stück ist - ähnlich den Konradin-Dramen<sup>327</sup> - ein Zeugnis für die Auseinandersetzung mit schmachvollen Momenten der deutschen Geschichte, stellt dementsprechend den klerikalen Apparat als ein Konglomerat von Intrigen und Lügen dar. Ein besonders wichtiges Moment in den Versuchen der Kirche, Heinrichs Macht einzudämmen und den Bann über ihn zu verhängen, ist die sexuelle *Denunziation*. In der entscheidenden Konferenz im Vatikan bringen die Gegner Heinrichs verschiedene Anschuldigungen vor, von denen die eigenmächtige Besetzung geistlicher Ämter, die Umgebung mit "lockeren Leuten aus geringstem Blute" (S.289) nicht ausreichenden Grund für die Bannsprache abgeben. Die Möglichkeit wird gefunden in Vergehen gegen die Sexualmoral. Gegen Heinrich wird vorgebracht, es gebe "keine Sünde Sodoms, die er nicht kennt" (S.289). Als konkretes Beispiel wird zwar die Anschuldigung vorgebracht, er habe "seine leibliche Schwester geschändet" (S.290), ein Vorwurf im übrigen, der durch nichts in der Handlung begründet erscheint. Die Betonung jedoch, "keine" der Sünden Sodoms sei ihm fremd, weckt automatisch die Assoziation mit den weiteren Sünden bzw. eben jener speziellen, Homosexualität.

Das Stück erfüllt damit eine doppelte Funktion: Homosexualität wird wieder zur unausprechlichen Sünde umfunktioniert, gleichsam mit Konnotationen spielend und darauf rechnend. Und - ein Verständnis dieser Andeutung vorausgesetzt - wird damit, auf die Gegenwart bezogen, die Agitation der Linken als billige Sexualdenunziation, als privater Racheakt entlarvt, vorgeschoben, da es an wahrhaft politischen Begründungen fehlt.

---

<sup>324</sup> Friedrich: Nur auf den Wiesen des Hades wächst noch Gold für mich. (S.453); Eichel: [...] die vollkommene griechische Welt wird Ew. Majestät gefährlich. (S.452); Friedrich: [...] Die Freundschaft Preußens mit Britannien ist Europas höchste Männlichkeit! Die Weiber ! Ach (S.475, dieser Ausspruch ist eine Spitze gegen die Regentinnen von Rußland und Österreich-Ungarn).

<sup>325</sup> Heinrich: [...] Die Tage aber haben uns gezeigt, daß Kattes Tod die Saat der Hölle in eines Bruders Seele aufgehn ließ. (S.458). Auch dieser Heinrich hat keine homoerotischen Züge.

<sup>326</sup> Kolbenheyer, Erwin Guido: *Gregor und Heinrich*. In Rühle: *Zeit und Theater*. Band 5 (S.259-334). Erstveröffentlichung Albert Langen/Georg Müller München 1934, Uraufführung 18.10.1934 gleichzeitig an verschiedenen Häusern.

<sup>327</sup> Vgl. Kapitel 5.2.6.

## 5.2.6 NIEMALS LIEBEN SICH MÄNNER MEHR ALS IM KRIEGE: *Alpenzug* (Lützkendorf) • *Konrad der Jüngere* (Trönle)

Ein anderer wiederbelebter Herrschermythos der Historienidealisation stellt Konradin dar, ähnlich Schlageter eine Märtyrergestalt. Sein scheiternder Italienfeldzug wird zum Symbol der Zerstörung des Reichsgedankens durch das korrupte Frankreich, zuweilen auch zur Mahnung an das deutsche Volk, seiner "Scholle" treu zu bleiben und sich nicht durch schwüle südliche Verzauberungen verführen zu lassen.<sup>328</sup>

In revanchistischen Sinne deutet in Felix Lützkendorfs *Alpenzug* (1936)<sup>329</sup> der junge König seine Sendung:

Konrad: [...] Der Adler des Reiches hat seine Schwingen  
nach langer Müdigkeit kraftvoll  
wieder entfaltet. Seht, die Gerechtigkeit  
unserer Rache schimmert schon  
in den Waffen, die Sühne  
fordern werden für das vergoßne Blut. (S.18)

Ganz offenkundig wird hier Propaganda zur Rache an den Feinden betrieben, die Parallelen sind evident: Auch 1936 hat der "Adler des Reiches" ja seine "Schwingen" wieder erhoben.

Einen Bruch bedeutet freilich das Scheitern der Eroberung,<sup>330</sup> die *Perspektive* des Opfers erhält ihren Sinn:

Konradin: Der Weg war schwer. Doch  
weiß ich nun das Ziel. Ich darf  
nicht mir, ich muß der Zukunft  
meines Volkes dienen. (S.76)<sup>331</sup>

Zwar entbehrt die *Freundschaft* zwischen Konradin und Friedrich erotischer Komponenten, wenn die Freundestreue auch über alles geht; Friedrich ist sogar dezidiert heterosexuell gezeichnet (S.74). In Extremsituationen finden jedoch *Körperberührungen* statt. Der von einem Traum verwirrte König "legt plötzlich seine Arme um Friedrichs Hals und seinen Kopf an dessen Brust" (S.33). Dem todesbangeren Friedrich versichert - ihn umarmend - Konrad: "wenn ich doch zweimal sterben könnte, ich tät's für dich" (S.74). Dennoch geht dieser selbstverständlich mit seinem Führer in den Tod. Konradin ist im übrigen als einsame *Figur* gezeichnet; seine Hinwendung kann nicht einer anderen Person dienen: Er geht in seinem Heer auf, das er

<sup>328</sup> Zu diesem Akzent, der die Wende in der Italienpolitik Deutschlands seit 1933 bezeichnet, vgl. Mertz, S.71. Während bezüglich Frankreich in diesen Stücken ein agitatorisches Feindbild gezeichnet wird, wird eine Invasion nach Italien nicht propagiert.

<sup>329</sup> Lützkendorf, Felix: *Alpenzug*. Dramatisches Gedicht. Berlin: Fischer 1936. Uraufführung Februar 1936, Staatstheater Dresden.

<sup>330</sup> Bemerkenswert ist allerdings, daß im Gegensatz zu den meisten anderen Konradin-Dichtungen dieses Stück mit dem Untergang Anjous schließt.

<sup>331</sup> Weiter: "Die Zeit / der Kaiser ist vorüber. Die Völker / wachsen aus sich selbst, und / das Imperium ist nicht der Dom / des Abendlandes mehr. Die Deutschen / [...] müssen sich im Norden / in sich sammeln, bis einst das Reich / aus ihnen neu entsteht." Vgl. auch die Vision des späteren Sieges Deutschlands über Frankreich, S.67.

"umarmt" (S.18) und bezeichnet seine Soldaten als "Brüder" (S.51).<sup>332</sup> In diesem Beziehungsgeflecht klingen *verbale* Anspielungen an: Die Krieger himmeln Konradin an und "lieben" ihn (S.18, 21); der Marschall Kroff schwärmt von seiner Begeisterung für den Krieg und vergleicht sich überdies mit Achill:<sup>333</sup>

Kroff: Wer das todestrunkene Glück des Krieges,  
wer einmal den Rausch gekostet hat, [...] der kann den hellen Klang der Schwerter und die Fanfaren des Angriffs nicht mehr entbehren. [...] Inmitten der Kameraden atmet er lächelnd den Tod und fürchtet ihn nicht. Niemals lieben sich Männer mehr als im Kriege. [...] Fester packt man das Schwert und ist entschlossen, mit ihnen zu sterben oder zu leben, wie Gott es will, und sie um dieser Liebe willen niemals, niemals mehr zu verlassen. (S.9f)

Sogar der feindliche Kardinal Phillip wird von der Schönheit der deutschen Krieger angezogen: "Sie sind das schönste Kriegsvolk, das es gibt" (S.26).<sup>334</sup> Einen Moment erwägt er auch, Konrad zu schonen und einen Ausgleich zu schaffen - der Grund: "ich war bestrickt von der königlichen Schönheit des Staufers" (S.48f).

Insofern wird gerade in diesem Drama der Funktionalisierungsmechanismus deutlich: Sublimierung von Homosexualität in Schönheitskult innerhalb einer reinen Männergesellschaft zwecks Steigerung der Kriegsbegeisterung.

So uneindeutig und lediglich assoziativ die positiven homoerotischen Konnotationen sind, so entschlüsselt sich auch nur Eingeweihten eine *Denunzierung*. Konrad vergleicht Anjou mit Tiberius, der auf Capri "gefrevelt" habe (S.76) - der Frevel liegt im Bewußtsein des gebildeten Publikums auf der Hand: Knabenliebe.<sup>335</sup>

In eine ähnliche Richtung deutet das Trauerspiel **Konrad der Jüngere** (1935) von Ludwig Trönle,<sup>336</sup> allerdings ist hier die Konzentration stärker auf den Verrat aus den eigenen Reihen und die unlauteren Mittel Anjous gelegt, an prophetischem Gedankengut mangelt es dennoch

<sup>332</sup> Vgl. hierzu die ähnlichen Bilder im Zusammenhang mit Friedrich II., Alexander etc.

<sup>333</sup> S.9; auch Marstettens Begeisterung ist durch das Andenken an Achill motiviert, vgl. S.11. Eine ähnliche Funktion erfüllt der Vergleich Konradins mit Augustus, S.18.

<sup>334</sup> Dies dient allerdings vor allem als Mittel, Ludwig von Bayern durch Komplimente von Konrad abtrünnig zu machen.

<sup>335</sup> Sueton berichtet genüßlich angewidert von seiner Angewohnheit auf Capri, er solle "kaum der Mutterbrust entwöhnte" Knaben, "die er seine 'Fischchen' nannte, angeleitet haben, ihm beim Baden zwischen den Beinen durchzuschwimmen, ihn dabei zu lecken und zu beißen", mehr noch: sich "an seinem Glied oder an den Brustwarzen saugen lassen" (Sueton: Cäsarenleben. Neu hrsg. und erläutert, mit einer Einleitung von Rudolf Till. Leipzig: Alfred Kröner 1936, S.197f). Vgl. auch Kapitel 3.3.2.

<sup>336</sup> Trönle, Ludwig: Konrad der Jüngere. Trauerspiel. Wien: Selbstverlag 1935. Nicht aufgeführt, vgl. Mertz, S.300.

nicht.<sup>337</sup> Auch hier erscheint die *Freundschaft* zwischen Konradin und Friedrich unverbrüchlich; Friedrich stirbt nur gefaßt, weil es für Konrad ist. Angesichts des Todes noch äußert Konrad als größte Sehnsucht: "Mit dir, mein Friedrich, leben" (S.69). Die *Charakterisierungen* sind kontrastierend: Konradin neigt zu Selbstzweifeln, auch das Charakteristikum des einsamen Führers<sup>338</sup> fehlt nicht; dahingegen ist Friedrich optimistischer, generell eher zum Frohsinn<sup>339</sup> geneigt und hilft dem Freund dadurch.<sup>340</sup> *Körperlichkeit* ereignet sich zwischen den Freunden des öfteren, hier ganz klar zur Belebung des Rachegedankens funktionalisiert. Auf den Bannfluch des Kardinals erwidert Konrad gestisch:

Konrad (legt ihm [Friedrich] den Arm über die Schulter, so daß die geballte Faust waagrecht gegen den Kardinal hinausragt und bleibt eine Zeitlang in dieser Verbundenheit mit ihm stehen). (S.14)

Wie *ein* Mann... Dementsprechend äußert er sich auch Friedrich gegenüber: "Dich am Arm, fühle ich, daß es der Sieg ist" (S.53).

Solche Verbundenheit äußert sich ebenso in intimeren Szenen, in denen der Zuneigung körperlich Ausdruck verliehen wird. An der Seite des schlummernden Freundes, sinnierend über seine Verbundenheit mit den Ahnen, erleuchtet es den jungen Fürsten:

Konrad: [...] Oder habe ich dich vor ihnen voraus? Lieber Bruder! (Küßt ihn aufs Haar [...]) (S.31)

Hierbei ist entscheidend, daß dieser Kuß heimlich, während Friedrich schläft, geschieht. Die Berührung im Wachzustand entbehrt allerdings auch nicht der Intimität: Nach der Nachricht des Todesurteils "legt" Friedrich "die Arme um Konrads Hals und den Kopf an seine Brust" (S.71).<sup>341</sup>

Auch dieser Konrad "liebt" sein Heer (S.18). Im übrigen halten sich die *verbalen* Ausdrücke in Grenzen: "Mein Friedrich" (S.52, 74), "lieber Bruder" (S.52, 68). In dem Sinne körperlicher Verbundenheit sind auch Konrads letzte Worte an Friedrich gerichtet: "fühle, daß ich dich jetzt umarme" (S.74).

Im Gegensatz zu den Friedrich-Stücken wird in diesen Dramen nicht die Überwindung homoerotischer Gefühle propagiert, sondern durch Assoziationen mann männlicher Faszination dem

---

<sup>337</sup> Der Sinn des Opfers ist hier - in Konradins Worten: "damit die Menschen nicht erschlaffen, muß ihnen wohl von Zeit zu Zeit das große Beispiel gegeben werden. Diesmal ist es an uns, es zu geben" (S.68). Der Verweis auf den rächenden Führer in spe ist dann auch nicht weit: "Wo lebt der Held, der das unfertige Werk zu Ende führt? (Groß.) Denn kommen wird er. Und sehen möchte ich ihn, der das verwirrete Deutschland einig macht, und sehen das Werk, wann alle in Treue zusammengehn und niemand ihnen widerstehen kann" (S.71).

<sup>338</sup> "Ich glaube, einem richtigen König darf keiner zu nahe stehen, weder Mann noch Frau" (S.30). Auffällig ist hier immerhin die gleiche Bewertung von Mann und Frau.

<sup>339</sup> Auch bezüglich - allerdings nicht dargestellter - heterosexueller Liebschaften.

<sup>340</sup> Vgl.: Konrad: [...] Du hilfst mir, wie du mir immer geholfen hast. / Friedrich: Mit was? Höchstens mit meiner Fröhlichkeit. / Konrad: In die du mich einhüllst wie in einen weichen wohligen Mantel. (S.25)

<sup>341</sup> Zuvor: Konrad "legt ihm die Hände auf die Schultern"; Friedrich "legt seine Arme über die Konrads" (S.70).

Publikum ein Märtyrertod, der zur Revanche anregen soll, emotional nahegebracht. Im Vergleich zu den Konradin-Dramen vor 1918<sup>342</sup> erscheinen die Figuren weniger weich und haltlos. Konradin ist nicht mehr Personifikation einer nichterfüllten sentimental Sehnsucht, sondern - wenn auch ein scheiternder - Prophet des neuen Deutschlands. Die homoerotischen Färbungen zeigen sich in ähnlicher Gestaltung wie in den älteren Stücken.

### 5.2.7 DU ÜBER ALLEM SCHMERZE SCHÖNER: *Alexander* (Langenbeck)

Sind in den vorangegangenen Stücken die homoerotischen Anteile lediglich mehr oder weniger interpretierbar, so ist diese Komponente in einem Werk nicht zu übersehen: Curt Langenbecks Tragödie *Alexander* (1932).<sup>343</sup> Langenbeck, als Mitarbeiter an einer der nationalsozialistischen Ideologie verpflichteten Dramaturgie,<sup>344</sup> vertritt den Anspruch, das deutsche Drama zu den Griechen zurückzuführen,<sup>345</sup> eine ästhetische Konzeption, die ihre Parallele in der Wiederbelebung klassizistischer Merkmale in der bildenden Kunst hat.<sup>346</sup> Alexander der Große - auch ein scheiternder Führer, dessen Expansionsbestrebungen fehlschlagen - ist dennoch als genialische Herrschergestalt für das faschistische Regime nicht ohne Faszination, gerade aufgrund des nach Osten gerichteten Imperialismus.

Das Stück behandelt den letzten Abschnitt im Leben des Makedonierkönigs: Die gescheiterte Invasion in Indien, der schleichende Vertrauensverlust, die nachlassenden Kräfte des Königs. Alexander begründet seinen Herrschaftsanspruch fatalistisch:

Alexander: [...] Die nackte Macht ist ein verfluchtes Nichts!  
 [...] Dem wahrhaft Herrschenden ist sie gehorsam,  
 [...] Und nicht der Rede wert! Er muß sie haben,  
 Wie Luft zum Atmen [...] !(S.514)

Die Totenklage auf Alexander suggeriert die Notwendigkeit der Führergestalt für die hilflose Masse: Durchwirkt mit männliche Schönheit bewundernder Kriegsmetaphorik wird von einem männlichen Chor gesungen: Sie seien "sinnberaubt" allein gelassen von Alexander, der "Kräftig wie keiner, in stürmischer Schönheit unbesiegbar" gewesen sei (S.558f).

Das Erstaunlichste in diesem reinen Männerstück ist die unverblümete Kennzeichnung der Truppe Alexanders als homoerotisches Beziehungsgeflecht. Vorrangig betrifft dies die

<sup>342</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>343</sup> Langenbeck, Curt: *Alexander*. Tragödie. In: *Das Innere Reich*. Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben. Hrsg. von Paul Alverdes und Karl Benno von Mechow. 1. Halbjahresband (April - September 1934). München: Albert Langen/Georg Müller 1934 (S.279-318, 503-559).

<sup>344</sup> Vgl. Rühle: *Zeit und Theater*. Band 6, S.794-807.

<sup>345</sup> Vgl. Mertz, S.288.

<sup>346</sup> Vgl. hierzu die Untersuchung von Wolbert.

Zeichnung der Beziehung Alexanders zu Hephaistion (die andere entscheidende Männerfreundschaft des Königs zu Kleitos ist ausgespart). Wenn auch die schrittweise Entfremdung in dieser Beziehung gezeichnet ist, so wird doch deutlich, was einmal zwischen den beiden gewirkt hat. Die Verbundenheit endet erst mit dem Tod Hephaistions, dem schließlich auch das Ende Alexanders folgt. Durchwirkt ist die Szenerie zudem von Eifersüchteleien bzw. homoerotisch gefärbten Zeichnungen der übrigen Heerführer.

Die *Verbalisierung* läßt keine Zweifel, daß es sich um eine homoerotische Beziehung handelt. Hephaistion nennt seinen König "Langgeliebter" (S.287), "Köstlichkeit spendender Freund" (S.287), "O mein Geliebter!" (S.529), betont ihn "geliebt" zu haben (S.288);<sup>347</sup> umgekehrt bezeichnet Alexander ihn "Holder Liebling" (S.541), "Hephaistion, mein Einziger!" (S.525) und beschwört den "Gott der Freundschaft und des zarten Liebens" (S.519), schwärmt davon, ihn zu "umarmen" (S.524).<sup>348</sup> Auch Eumenes bezeichnet Hephaistion als "Liebling" Alexanders (S.519f);<sup>349</sup> ebenfalls auffallend ist die häufige gegenseitige Betonung der männlichen Schönheit.<sup>350</sup>

*Visualisierung* von Erotik ist dagegen in geringem Maße gestaltet, wobei Konstruktionen vorherrschen, den Körperkontakt durch nachträgliche verbale Bestätigung zu verstärken, beispielsweise in einer Szene zwischen Alexander und Nearchos. Alexander "umarmt" Nearchos "mit Heftigkeit" und sagt "Ich fühl's, ich presse Dich!" (S.316).<sup>351</sup> Auch Hephaistion und Nearchos "stehen sich" bei einer Begegnung "erschüttert gegenüber, im Begriff, die Hände auszustrecken und sich zu ergreifen" (S.311).<sup>352</sup>

Die *Beziehung* zwischen dem König und Hephaistion ist gekennzeichnet durch Gegenseitigkeit. Deutlich ist Alexanders emotionale Abhängigkeit von Hephaistion.<sup>353</sup> Eine Expedition durch die Flotte läßt Alexander eben nicht von Hephaistion durchführen mit der Begründung: "Ich brauch ihn meiner Seele in der Nähe" (S.301). In dem Moment, als er sich schon fast entschließt, die Grenzen im Osten nicht zu überschreiten, sucht er Hephaistions Nähe, um die Enttäuschung zu mildern; es ergibt sich das typische Bild eines zweifelnden Herrschers, der Stärkung durch die Gegenwart des anderen Mannes sucht - eben auch körperlich:

<sup>347</sup> Auch: "Lieber" (S.283, 305), "liebster Alexandros" (S.317).

<sup>348</sup> Auch: "Du Lieber! Weinender Freund des Königs" (S.309), "Du Liebster" (S.540). Zusätzlich versichert Nearchos Alexander seiner "Liebe" (S.318); Alexander bezeichnet Nearchos und Hephaistion als "Geliebte" (S.318).

<sup>349</sup> Auch Formulierungen wie das "Geschick" der beiden, das "köstlichen Jubels wert" "unangreifbar schön" "blüht" (S.298) weckt entsprechende Assoziationen.

<sup>350</sup> Vgl. S. 296, 298, 538, 558.

<sup>351</sup> Vgl. auch: Alexander "wirft sich" an Hephaistion (S.288) - von Hephaistion mit den Worten "O daß ich Dich umarme" aufgenommen (S.289). Umgekehrt in einer Begegnung der beiden: Alexander: [...] Umarme mich wie früher oft - (sie stehn in der Umarmung) (S.511).

<sup>352</sup> Vgl. auch S.317, Alexander zwischen Hephaistion und Nearchos.

<sup>353</sup> Angesichts seiner ergebnislosen Ansprache an die Truppe wendet er sich schließlich an Hephaistion: Alexander (jäh): Hephaistion! Es bringt mich um! - Hephaistion (bisher wie die andern bildsäulenstill): Genug! Lieber! Komm fort mit mir! (S.283)



Alexander: [...] Es tut zu weh! Hephaistion!  
 (wirft sich an ihn)  
 Hephaistion: O daß ich Dich umarme!  
 Und fest und fester umarme  
 Und mit Dir leide, [...]  
 Mit Schmerzen verstehe  
 Und Tränen an Deine Wange weine! (S.289)

Ebenfalls ruft Alexander Hephaistion im Moment der Umjubelung an (S.296) und läßt ihn teilhaben an dem Glanz seiner Macht, von der der Trabant mitbeschieden wird:

Alexander: [...] Hephaistion!  
 Lache mit meiner lachenden Seele!  
 Endlos köstlichen Jubels wert  
 Blüht hell unser Geschick  
 Unangreifbar schön!  
 Hephaistion: Und wenn ich auch wie Du nicht strahlen kann,  
 So glänz ich doch in Deiner weiten Freundschaft. (S.298)

Hephaistion ist der untergebene, "dienende" (S.296), bewundernde Teil: "Du, Du machst mich glücklich." (S.291) In einer Art Wechselgesang mit den Huldigungen der Truppe betet Hephaistion seinen Herrn mystifizierend an:

Hephaistion (leiser): Du über allem Schmerze Schöner,  
 Du festlicher Mann -  
 In Deiner Betrübung  
 Öffne Dich mir! (S.296)

Als Zeichen der Zuneigung schenkt Alexander Hephaistion einen Ring, der Symbol ihrer Verbrüderung sein soll:

Alexander: [...] Wer ihn trägt,  
 Ist wohl beschaffen um geliebt zu werden.  
 [...] Du trägst den Ring, ich trage Dich - Was weiter?  
 Wir spielen!  
 O daß ich niemals Dich entbehren müßte,  
 Du heller Bruder meiner begierigsten Schwünge -! (S.510f)

Alexanders Bindung an seinen Freund wird vollends deutlich, als Hephaistions Krankheit ausbricht. Alexander betrügt sich zwar noch optimistisch, ist jedoch von Ahnungen gepeinigt und artikuliert zunehmend seine Bereitschaft, für den Freund zu sterben (vgl. S.536). Allerdings scheint zuvor gegenüber der Vergangenheit eine Entfremdung eingetreten sein, die beide betroffen macht:

Alexander: [...] Weißt du nicht mehr, mich zu erkennen,  
 Freund meiner seligen Morgentage Du? [...]  
 Hephaistion (abgewandt): [...] Ach, Alexandros!  
 [...] Wie mußt Du leiden, mein Langgeliebter! (S.287)

Die Entfremdung liegt vor allem in den unerfüllbaren Visionen Alexanders, dem Hephaistion ein realistisches Konzept entgegenstellt - verknüpft mit der Utopie einer damit verbundenen Liebe:

Hephaistion (ihn nicht ansehend):  
 Ertrage, was Dir zukommt.  
 Und fühl aufs neue Dich geliebt!  
 Damit die Freude wieder aufschwingt  
 In deiner wilden süßen Seele [...].

Alexander: Du redest schön.  
 Mich aber faßt ein Schauder,  
 Ein tiefgesenkter an - (S.288)

Mystifikationen spielen auch eine entscheidende Rolle in den Verknüpfungen zwischen den politischen Erfolgen und der mannsmännlichen Faszination, ausgedrückt in einem Bild, das den Königs im Siegestaumel umgeben von Nearchos und Hephaistion zeigt:

Alexander [...] (zwischen den beiden, gestützt und umfangend):  
 [...] Und dies alles ist so wahr  
 Wie all mein ungeheures Liebesleiden.  
 Hier steh ich, Alexander!  
 Umfangend meinen Nearchos,  
 Umfangend meinen Hephaistion! [...]  
 Was für Wunder bestürmen  
 Den Sterblichen! (S.317)

Nearchos ist Alexander ebenfalls sehr zugetan, nennt ihn "liebster Alexandros" (S.301). Auf einer Expedition treibt Sehnsucht nach Alexander Nearchos an; homoerotische Faszination erscheint hier funktionalisiert zwecks Stärkung im Dienst am Führer:

Nearchos: [...] Wie unbeschränkt und warm ersehne ich  
 Den starken furchtbar süßen Augenblick  
 Des Wiederfindens, Aug in Auge sinkend! (S.309)

Alexander seinerseits blickt sehnsüchtig einem Wiedersehen mit Nearchos entgegen.<sup>354</sup> Als Nearchos zu lange ausbleibt, wird Alexander von panischer Ungeduld erfaßt - nicht nur, weil er den Verlust seiner Flotte fürchtet, sondern auch den des Freundes Nearchos.<sup>355</sup> Bei dem Wiedersehen mit Nearchos überwindet Alexander seine Sorge um die - seinem Glauben nach - vernichtete Flotte; es überwiegt die Erleichterung über den am Leben gebliebenen Freund:

Alexander: Nearchos!! [...]  
 Mein Freund! Mein Treuer!  
 O nun kommt alles besser! [...]  
 (fast schluchzend in seiner Erregung)  
 Ich bin glücklich!  
 Sie ist da: Gewißheit! [...]  
 Leichter trag ich das Verhängnis,  
 Da der einzig Beste mir zurück  
 Ans verlassne Herz geschenkt ist. (S.316)

Auf dem Höhepunkt seiner Macht, der geglückten Expedition der Flotte und des Wiedersehens mit Nearchos, klingt eine Szene als homoerotische Apotheose aus. Alexander steht inmitten von Nearchos und Hephaistion:

Alexander: [...] Alexander ist einig  
 Mit den Elementen!  
 Ich will den Nearchos bekränzen -  
 [...] (zu Nearchos)  
 Was soll ich Dir schenken? Eilig! Rede!  
 Nearchos: Deine Liebe!

<sup>354</sup> "Im Herzen Persiens endlich, o Nearchos, / will ich Dich wiederseh'n und lang umarmen" (S.303).

<sup>355</sup> Vgl. S.309, 313, 521, 523.

Alexander: Die hast Du immer!  
 Nearchos: Und Deine Freude -  
 Alexander: Hast Du in Dir - [...]  
 Hephaistion: Jetzt stehn wir auf,  
 Und stehn wieder stark - !  
 Alexander: Und schmettern uns nieder  
 Rächend zwischen die Empörer! (S.317f)

Beschworen wird die Naturnähe und der Kampfwille zugleich, letzterer scheint allerdings - neben einer sensiblen Reaktion Alexanders am Ende der Szene<sup>356</sup> - eingeschränkt durch die Dominanz der Liebesbeziehungen, die wichtiger sind:

Alexander: [...] ich schwöre:  
 Diese Stunde  
 Ist mir köstlicher  
 Ewiger als  
 Allasiens Besitz! (S.318)

Die Freundschaften sind allerdings auch ein Faktor, den die Aufrührer benützen, um Unfrieden zu stiften. Alexanders vehementester Gegner Eumenes lästert Hephaistion angesichts des Ringes, den dieser von Alexander geschenkt bekommen hat:

Eumenes: Man spürt des Günstlings einflußreiche Nähe.  
 Hephaistion: Du irrst. Das heißt - du mißgestaltet alles.  
 Eumenes: Ich hoffe, daß der Ring dich glücklich macht  
 Du hast ihn wahrlich Dir bei seltsamer  
 Gelegenheit erworben - denn so scheint es.(S.517)

Eumenes fixiert des Königs Schwachpunkt : "Was wäre wohl der König ohne seinen / Ge-  
 feierten, verwöhnten Liebling?" (S.519, vgl. auch S.520). Offensichtlich freut er sich über das Siechtum des "Liebsten" Hephaistion (S.532); seine Abneigung gegen Alexander ist möglicherweise mit dessen Homosexualität assoziierbar: "Er ist mir eben von Natur zuwider" (S.532). Angesichts des über der Leiche Hephaistions zusammengebrochenen Alexander spottet er: "Nur zuweilen zwackt / Ein kleines Kinderleiden seine Seele" (S.543).

Eine homoerotische Färbung besteht auch in Alexanders Verhältnis zu der gesamten Truppe. Deutlich wird dies in der Beschreibung des ursprünglichen Zusammenhaltes: "Ihr wart doch ehemals tapfer? Liebtet mich mit Lust" (S.280).<sup>357</sup> Als die Truppe sich zeitweise wieder Alexander zuwendet, ist der Jubel homoerotisch durchsetzt:

Nearchos: [...] Allen Volks  
 Göttlicher Geliebter Du!  
 [...]  
 Die Makedonen: Sieh uns an!  
 Schenk uns die feurige  
 Fülle deiner strömenden  
 Augen wieder! (S.296)

Demzufolge bewegt sich auch Alexanders "politischer Fehler", die Durchsetzung der Truppe mit Persern mit dem Ziel einer Vereinigung Asiens und Griechenlands, in einem homoerotischen

<sup>356</sup> Alexander (leise): O ihr Geliebten - / Laßt mich weinen - / Mein Leben wird mich töten (S.318).

<sup>357</sup> Vgl. auch S.529: "Ich habe euch geliebt, [...] Jetzt aber ist zerrissen / Zwischen mir und euch / Alles Band und alles Lieben!"

Konfliktfeld. Er räumt - zornig auf seine griechische Truppe, die ihm überaltert erscheint - den Persern das Vorrecht ein, ihn zu küssen, eine Handlung, die den griechischen Soldaten nie gewährt worden war (vgl. S.530), worauf seine alten Soldaten eifersüchtig werden: "Die Perser küssen Dich! Nie hast Du uns / Den Kuß erlaubt!" (S.537). Alexander gewährt schließlich den Kuß:

Alexander (leis): Mein Koinos, [...] komm her -  
Küsse mich.

Koinos (tut so, fast ängstlich; steht einen Augenblick, läuft dann in die Zeltöffnung und schreit hinunter, hinaus): Habt ihr's gesehen?

Ihr verdammten lieben Kerle?

Ich küßte den König!

[...]

Die Veteranen: Lobt den König! [...]

Schöner steht niemand! [...]

Alexander: Ich halte meine Tränen nicht mehr,  
Ihr bösen Kinder!

Kommt, kommt her, und küßt mich!

(beginnt ein freudiges Stürmen ins Zelt. Viele küssen den König, gehen teils wieder, anderen Platz zu machen, teils halten sie ihn umringt) (S.538)

Die *Charakterisierung*, soweit davon in diesem weitgehend schematischen, fast opernhaft angelegten Stück, die Rede sein kann, zeigt Alexander als einen mit fast übermenschlichen Kräften versehenen Führer, der am Unmut seiner inzwischen unmotivierten Truppe scheitert, allerdings auch mit Schwächen und Zweifeln ausgestattet ist. In einigen Äußerungen Alexanders spiegeln sich homoerotische Assoziationen, so wenn er die Ausfahrt der Flotte mit dem Bild des Eros Anadyomenos verbindet.<sup>358</sup> Wenig erstaunlich ist, daß auch in dieser Gestalt Frauenfeindlichkeit gestaltet ist (vgl. S.284). Die Gefühle für Männer erscheinen als selbstverständlicher Bestandteil seiner Persönlichkeit; ein Leiden daran ist höchstens aus einer Bemerkung "mein ungeheures Liebesleiden" (S.317) zu assoziieren. Geschwächt wird er nicht durch seine Beziehung zu Hephaistion, sondern durch den Liebesentzug nach dessen Tod:

Alexander: Und ohne Tröstung liegt mein Innres stöhnend:

Nun ich des Freundes Wohlgestalt verbrannte,

Verbrannt ich alle Freude mit - [...]

Aufhören mußte ich zu lieben! Ich!

Und sag Dir also, was es auf sich hat

Mit dieser Einsamkeit:

(leise)

Ich bin kein Mensch mehr! (S.547)

Dementsprechend ist der entscheidende Unterschied zur übrigen faschistischen Dramatik, daß im Tod des Freundes nicht ein Opfer im Dienste einer größeren Idee suggeriert wird; diese *Perspektive* entbehrt im Gegenteil jeden Sinnes. Allerdings stirbt Hephaistion auch eines "natürlichen" Todes und nicht auf dem Schlachtfeld. Alexander wütet zunächst wie besessen;

---

<sup>358</sup> "Laßt uns Abschied nehmen, meine Freunde. [...] Mit geheimnisvollen Tränen, / Und fest / Geb ich den Jüngling heimwärts / Ans erzeugende Schicksal - / Seht, den tanzenden Jüngling, / Der noch einmal heut / Süßer Vollendung gewiß / Aus verbergenden Fluten aufstieg" (S.302).

einen emotionalen Höhepunkt bildet des Königs Klage an der Leiche des Freundes, die in der Deutlichkeit in nichts ähnlichen älteren Stücken nachsteht:<sup>359</sup>

Alexander: [...] Holder Liebling!  
 Ansehn wolltest Du mich - Ach!  
 [...] Nein! Hephaistion!  
 Höre, höre mich! So  
 Bist Du doch nicht tot!  
 Sinnberaubt  
 Wühlend in gräßlich  
 Unfaßbarer Qual  
 Glüh ich vor Deinem  
 Schimmernden Antlitz!  
 Und der rasende  
 Jammer zerreißt  
 Rettungslos zu Fetzen mich!  
 Mein Hephaistion!  
 Öffne einmal noch  
 Mir die zaubernden Augen!  
 Schenk mir, süßer Freund,  
 Nur ein einzig Lächeln wieder  
 Von weissagenden Lippen -  
 O Du bester unter den Menschen  
 Grausam vollendet!  
 Sieh mich an!  
 Höre mich flehen hier!  
 Nimm von meinem Leben  
 Was Du willst - Nimm alles! [...]  
 (Er macht sich zögernd an die Augen des Freundes und versucht die Lider zu heben.  
 Erschreckt zuckt er zurück [...] mit Ekel und sinkend)  
 Ich will mich selbst nicht mehr.  
 (Er fällt über der Leiche zusammen, Stille) (S.541f)

In den späteren Szenen bezieht sich Alexander immer wieder auf den toten Freund, auffallend ist eine Stelle "Als mein Hephaistion noch liebte" - statt "lebte" (S.551) - Liebe wird hier zum Synonym für Leben.

Die primäre Ursache des Scheiterns Alexanders scheint in der Treulosigkeit der Truppe<sup>360</sup> und in den Intrigen einzelner Führer zu liegen.<sup>361</sup> Zudem - und das ist zweifellos zeittypisch - bricht ihm die Überfremdung der Truppe durch Perser das Genick (S.517, S.529). Der Tod des Königs ist schließlich versöhnlich - seine letzten Worte gibt er "liebend" von sich: "Meine Welt!" (S.556).

Wenn die Thematik des tragischen vereinzelt Führers auch mit den übrigen Stücken vergleichbar ist, so ist die Zeichnung bei aller Pathetik relativ unheroisch und bei aller Vorgabe des militaristischen Umfelds nur in geringem Maße kriegstreibend. In Langenbecks Tragödie hat sich ein guter Teil der im Jahrzehnt zuvor erreichten Selbstverständlichkeit in der Behandlung

<sup>359</sup> Etwa Burggrafs **Flammen! Patroklos!** (Kapitel 3.2.2) und Zareks **David** (Kapitel 3.2.5).

<sup>360</sup> Bereits zu Anfang begehrt die Truppe auf; sie wollen in ihre Heimat zurück (vgl. S.283).

<sup>361</sup> Alexanders eigener Anteil besteht in einer Hybris, die er begeht, indem er wiederholt Orakel der Götter herausfordert, sie entgegen dem Inhalt zu seinen Gunsten uminterpretiert oder schlicht ignoriert (S.286f).

der Thematik erhalten. Homoerotik ist als positiver Bestandteil eines - wenn auch faschistischen - Zieles, eines imperialistischen Gedankentums, gezeichnet. Die ganze männliche Truppe ist durchweht von "Liebe", kulminierend in der persönlichkeitsstärkenden Freundschaft zwischen Hephaistion und Alexander. Durch Hephaistions Tod erst wird auch Alexander kraftlos. Hierbei ist Alexander allerdings bei allen Brüchen als unanfechtbare Führergestalt gekennzeichnet, zumindest als faszinierender tragischer Herrscher.

Erstaunlicher noch als die Tatsache, daß Langenbecks Stück 1934 publiziert wird, ist der Umstand, daß es ausgerechnet die im Zuge der nationalen Erneuerung hervorgebrachte Zeitschrift "Das Innere Reich" ist, die **Alexander** veröffentlicht. Die Uraufführung folgt im Herbst 1934 am Württembergischen Staatstheater Stuttgart.<sup>362</sup>

Am Staatlichen Schauspielhaus kommt am 14.6.1941 **Alexander** von Hans Baumann heraus. Gründgens übernimmt selbst die Inszenierung.<sup>363</sup> Die Produktion verbindet wieder die beiden seinerzeit als typisch empfundenen Homoeroten-Darsteller: Den Intendanten selbst in der Titelrolle, neben ihm Mathias Wieman als Hephaistion.<sup>364</sup> Über Gründgens' Darstellung urteilt ein Rezensent: "Gründgens ist [...] überschwänglich in der Liebe zu Hephaistion."<sup>365</sup> Ein anderer "Kunstrechner" verkündet:

"Das Drama besitzt etwas durchaus jünglinghaftes in der sehr schönen Hephaistion-Versinnbildlichung der Mannesfreundschaft, einen reinen Hölderlin-Zug des Hochgestimmten in der Verkündigung adeligen Mannestums."<sup>366</sup>

---

<sup>362</sup> Regie: Dr. Karl Hans Böhm, Alexander: Waldemar Leitgeb. Abbildung in Fünf Jahre Theaterverlag Albert Langen/Georg Müller. Eine Übersicht über die Entwicklung des Verlagswerks von 1933 bis 1938. Mit 70 Rollen- und Szenenbildern. Berlin: Verlag Albert Langen/Georg Müller 1938, S.21. Auffallend ist, daß Alexander und eine Begleitgestalt blond und mit nackten Armen und Beinen ausgestattet sind, was mit der Antikisierung der faschistischen Ästhetik zu jener Zeit korrespondiert (vgl. oben und die Untersuchung von Wolbert).

<sup>363</sup> Zu den Gründen der Annahme durch Gründgens gibt es widersprüchliche Überlieferungen: Goertz gibt - allerdings ohne Quelle - die Begründung, daß Gründgens seine Mitarbeiter mit dem Stück eines Nationalsozialisten nicht belasten wolle, das Werk jedoch wegen seiner literarischen Qualität nicht ablehnen könne, vgl. Goertz, S.86. Mit der Begründung zu geringer Qualität hat Gründgens eine ganze Reihe deutlich faschistischer Werke abgewiesen, was ihm bei diesem Stück nicht gelungen ist. Laut anderer Quelle hat Gründgens das Stück jedoch gegen die Bedenken der Dramaturgie angenommen und als „schöne reine Dichtung“ bezeichnet, vgl. Michalzik, S.111.

<sup>364</sup> Daneben Erich Schellow (Kleitos), Pamela Wedekind (Roxane).

<sup>365</sup> Kersten, Paul: Der einsame Feldherr. Uraufführung von "Alexander" im Staatlichen Schauspielhaus. [Nicht näher benannte Berliner Zeitung], 16.6.1941. Die Darstellung des Mordes an Kleitos hingegen wird in einer anderen Rezension als unmotiviert, da kalt und unemotional moniert (Fiedler, Werner: Hans Baumann: "Alexander" [Nicht gekennzeichnete Zeitungsausschnitt], 16.6.41).

<sup>366</sup> Werner Henske: Hans Baumann: "Alexander". [Nicht gekennzeichnete Zeitungsausschnitt], 16.6.1941.

Die Freundschaft zwischen Alexander und Hephaistion erscheint als Inbegriff des Freundschaftsethos - hier inklusive des Opfertodes für die höheren Werte:

"Um einen wirbt er [Alexander] noch, um seinen Freund Hephaistion. Der Dichter sieht in dieser Figur den Freund in höchster Reinkultur [...]. Und Wieman [...] steht neben dem einsamen Alexander als letzte tiefste Bindung des 'Gottgesandten' an das Leben. Bis dieser Hephaistion erkennt, daß er sich opfern muß, damit Alexander in letzter Vereinsamung, durch tiefstes Leid geläutert, ungehindert seiner Sendung folgen kann."<sup>367</sup>

Vom Beispiel des Opfertodes hingerissen erwacht in den Makedonen aufs Neue der Kampfgeist.

### 5.2.8 BEWEISE DER FREUNDSCHAFT: *Gloriana (Bronnen) • Meister und Jünger (Ebermayer)*

Arnolt Bronnen, zunächst in die faschistische Bewegung verstrickt und deren Handlanger,<sup>368</sup> wendet sich nach und nach vom nationalsozialistischen Regime ab. Unter dem Deckmantel der Historie betreibt er in dem Lustspiel *Gloriana* (1941)<sup>369</sup> Kritik an der Willkürherrschaft, personifiziert in der englischen Königin Elizabeth I., die in dieser Version ihren Bruder Eduard VI. vermeintlich hat ermorden lassen, um an die Herrschaft zu gelangen. Unerkannt wird dieser jedoch in den Masken Shakespeares und Francis Bacons zum geistigen Herrscher des Inselreiches.<sup>370</sup> Das Stück wird schließlich verboten.<sup>371</sup>

Konkrete homoerotische Passagen lassen sich nicht ausmachen; eine entsprechende Färbung allerdings ist vorhanden. Das betrifft zum einen das *Verhältnis* zwischen Bacon und Essex: Essex "liebt" Bacon (S.217)<sup>372</sup> und zeigt sich stark auf ihn fixiert - etwa bezeichnet er ihn als "Einzigem" (S.249). Diese Abhängigkeit ist es auch, die die Eifersucht Elizabeths hervorruft, die Essex vorwirft, er sei Bacons "Narr", "Sklave", seine "Puppe", wogegen dieser sich verteidigt, Bacon sei sein "Freund", "Lehrer" und "Gott" (S.226). Eifersucht ist auch ausgedrückt, indem sie ihm unterstellt, er habe im Grunde nur "Sehnsucht" nach Bacon, während er ihr eine Liebeserklärung macht (S.244).

<sup>367</sup> Werner Fiedler, nicht gekennzeichnete Zeitungsausschnitt vom 16.6.41.

<sup>368</sup> Vgl. Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S.187-463.

<sup>369</sup> Bronnen, Arnolt: *Gloriana*. Lustspiel. In ders.: *Werke*. Band 4. Klagenfurt: Ritter [1989] (S.197-324).

<sup>370</sup> Zur Theorie einer Personalunion zwischen Bacon und Shakespeare sowie möglichen Indizien für eine Identität von Eduard und Shakespeare vgl. Bronnen: *Werke*. Band 4. Kommentar, S.349, 354. Eine Personalunion zwischen Bacon und Shakespeare wird auch angesprochen in Eco, Umberto: *Das Foucaultsche Pendel*. Roman. Deutsche Übersetzung von Burkhard Kroeber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992, S.470.

<sup>371</sup> Das Stück war bereits von Falckenberg in München angenommen worden; Gründgens und Hilpert in Berlin hatten ihr Interesse erklärt. Der Kurt Desch-Verlag hatte sich zu einer Publikation bereit erklärt. Als Falckenberg trotz Androhungen der SA, die Aufführung zu stören, auf seinem Plan beharrt, wird das Stück schließlich durch die Gauleitung verboten (vgl. Bronnen: *Werke*. Band 4. Kommentar, S.351f).

<sup>372</sup> Vgl. auch S.225: Essex versichert, Bacons Gesicht zu "lieben".

Bacon selbst fordert diese Totalität: "Es gibt nur einen Beweis für die Freundschaft: das Opfer" (S.252). Letztlich wird Essex es ihm auch bringen - die *Perspektive* für diese Figur ist die Hinrichtung; das Urteil spricht Bacon selbst und Essex nimmt es an, provoziert es sogar, um im letzten Moment, als er in Bacon den totgeglaubten König erkennt, auch einen Sinn darin zu sehen.

Hinsichtlich des Ambientes wird auch auf die Tradition angespielt, daß Männer im elisabethanischen Zeitalter auf dem Theater auch Frauenrollen spielten, wenn etwa Ben Johnson sich mit seinem Erfolg brüstet, er sei "als Mann ein Mädchen, als Mädchen wiederum ein Mann" (S.234).<sup>373</sup> Auf einer ähnlich komischen Ebene bewegen sich *verbale* Spöttereien: Dick Shakespeare, der Bruder des Dichters, unterbricht Essex in einer heftigen Umarmung mit Mary Fitton, die zunächst die Geliebte William Shakespeares ist, später eine Verbindung mit Essex eingeht. Dieser antwortet ihm: "Sie können mich auch küssen. Eine Seite habe ich vielleicht noch frei" (S.262). Eine entsprechende Assoziation der Freundschaft zwischen Bacon und Essex ergibt sich wiederum in einem Wortspiel: Bacon tritt auf und stört die Liebenden, indem er zu Mary Fitton äußert: "Meine Dame, dieser Herr hat mir sein Herz versprochen", eine Wiederholung der kurz zuvor von ihm in der Maske Shakespeares gegenüber Essex geäußerten Bemerkung: "Mein Herr, diese Dame hat mir ihr Herz versprochen" (S.262), womit die Parallele assoziativ hergestellt ist. Außerdem wird darüber diskutiert, ob Essex das "Glück" Bacons sei (S.263). Eine entsprechende Interpretation erhält die Freundschaft auch in der Behauptung Elizabeths, Bacon habe Essex "verführt", um ihn ihr - der Liebhaberin - zu "rauben" (S.298).

Zum Tenor der Andeutungen paßt ferner, daß ausgerechnet Ausschnitte aus Shakespeares **Richard II.** in dem Stück zur Aufführung gelangen, allerdings nicht gerade die homoerotisch einschlägigen Passagen - ein Werk, das neben **Richard III.** von Gründgens und Fehling im Staatstheater 1939 bewußt als subversive Kritik an der Diktatur angesetzt worden ist.<sup>374</sup>

Letztendlich ist in Bronnens Stück die Homoerotik nicht konkret greifbar, Andeutungen auf Umwegen über Vergleiche, Parallelismen und Wortspiele stellen sich jedoch ein und ergeben den Eindruck eines recht spielerischen Umgangs, wenn auch in sehr verhaltener Diktion.

Ein weiteres Beispiel für eine verschleiende Taktik bietet Erich Ebermayer, der im Gegensatz zu Bronnen stets Abstand zur NSDAP gehalten hat.<sup>375</sup> Sein Schauspiel **Meister und Jünger** (1941)<sup>376</sup> behandelt in dem Konflikt an der Thomasschule Leipzig zwischen Johann Sebastian Bach und dem Rektor des Instituts die Spannung zwischen Idealismus und Realismus: Angedeutet erscheint das Recht auf künstlerischen Individualismus gegen ein starres Regime.

<sup>373</sup> Das Wortspiel bezieht sich auf die Rolle, die Viola in **Was Ihr Wollt**.

<sup>374</sup> Vgl. Mertz, S.317f, auch Kapitel 5.2.

<sup>375</sup> Vgl. Thot: Das dichterische Werk Erich Ebermayers.

<sup>376</sup> Ebermayer, Erich: **Meister und Jünger**. Schauspiel in drei Akten. Berlin: Felix Bloch Erben 1941.



Insofern kann auch dieses Werk hinter der historischen Schablone als Zeitkritik zu verstehen sein. Die Verteidigung der Notwendigkeit künstlerischen Schaffens allerdings zeigt Züge, die der entsprechenden Ideologie des faschistischen Umfeldes nahestehen. Bach selbst spricht als Motto aus: "Es kommt nicht darauf an, daß Leid vermieden wird in der Welt - sondern nur, daß das Große entsteht" (S.61). Der Künstler hat keine freie Wahl, er muß "gehorschen" - einem nebulösen göttlichen "Befehl" (S.62), sollte dies auch Opfer kosten. Das Opfer in diesem Falle ist der "Jünger" Schwerin, der sich in blinder Raserei für seinen "Meister" Bach engagiert, dafür eingesperrt wird, Bach nicht verraten will, aus Angst vor der Schande des Speißrutenlaufens Selbstmord begeht und in den Armen des Idols sein Leben aushaucht. Neben diesem Pietà-Bild zeigen sich geringe Assoziationen, indem Schwerin einem Mitschüler "übers Haar" "streicht" (S.48). Auch wird betont, der Jünger "liebe" seinen Meister "mehr als sich selber" (S.49);<sup>377</sup> Bach redet ihn mit "mein Schwerin" (S.58) an. Sein Werk - die Matthäuspassion - ist für Schwerin entstanden, selbst, wenn er ihn, um zu komponieren lange verlassen und damit im Stich lassen mußte:

Bach (hat den Arm unter Schwerins Kopf geschoben): Schau mich an, Schwerin ... deine Augen, - immer haben sie mich angeschaut, in diesen Tagen ... Nur deshalb hab ich's vollbringen können. Für dich ... Für wen denn sonst - ? (S.60)

Diese Botschaft enthält einen merkwürdigen Akzent: Das Werk fordert einen Toten und ist gleichsam für den Toten entstanden.

Im Gegensatz zu Bronnens Werk ist die antitotalitäre Botschaft dermaßen verschlüsselt, daß das Stück ungehindert aufgeführt wird; bei der Uraufführung am Görlitzer Stadttheater 1941 wirkt sogar eine Spielschar der HJ als Thomanerchor mit.<sup>378</sup> Die homoerotischen Assoziationen ergeben sich vor allem im Kontext des früheren Werkes Ebermayers, vergleichbar ist etwa die Meister-Jünger-Konstellation in **Dreieck des Glücks**.<sup>379</sup>

Auffällig an diesen beiden Werken von in Deutschland gebliebenen Autoren, die sich dennoch nicht oder im Falle Bronnen nicht endgültig dem faschistischen Regime verschrieben haben, ist neben gewissen Parallelen zur zeitgenössischen übrigen Dramatik (Opfergedanke, Meister-Jünger-Verhältnis) die offenkundige Schwierigkeit, über Assoziationen des Homoerotischen hinauszugehen. In ihrer Deutlichkeit stehen die beiden Stücke hinter einigen anderen dezidiert faschistischen zurück. Es will fast scheinen, als sei hier - im Falle maskierter Widerstandsliteratur - doppelte Vorsicht geboten.

---

<sup>377</sup> Auch der Rektor gebraucht diesen Begriff, S.56.

<sup>378</sup> Vgl. Danziger Neueste Nachrichten. Jg.48, Nr.269, 15./16.11.1941, S.2.

<sup>379</sup> Vgl. Kapitel 4.2.7.

### 5.2.9 ZUSAMMENFASSUNG

In der faschistischen Dramatik werden alte Drameninhalte restauriert, die bereits die Theatergeschichte der Kaiserzeit geprägt haben. Die Mystifizierung der Geschichte und die Glorifizierung von Herrschernaturen feiert Wiederauferstehung. Das *Bild* dieser größtenteils historischen Stücke ist fast ausnahmslos das einer reinen Männergesellschaft. Für die Darstellung von Homoerotik bieten sich die gleichen Nischen wie vor 1918: Das militaristische Ambiente und historisch-mythologische Stoffe in einer häufig plakativen Vermengung von Frontgeist und Schönheit.<sup>380</sup>

Die meisten *Männerfreundschaften* sind lediglich dezent erotisch gefärbt. Ausnahmen bieten Langenbeck in **Alexander**, der die Motivierung der Beziehung zwischen dem Titelhelden und Hephaestion ganz unverblümt erscheinen läßt und Geyer in **Fritzische Rebellion**, der Friedrichs Begehren gegenüber Fredersdorff in ziemlich deutliches Licht rückt. Alle diese Verhältnisse sind von der Bewunderung eines zumeist jüngeren Untergebenen gegenüber der Führer- bzw. Meistergestalt, zuweilen auch der Kameradschaft der Jugend untereinander, gekennzeichnet; Ausnahmen sind wiederum Geyer und Langenbeck, deren Helden eindeutig emotional von ihrem männlichen Gegenüber abhängig sind. An altbekannte Gestaltungen knüpft an, daß häufig gerade in Momenten der Schwäche Stärkung durch den Partner erfolgt,<sup>381</sup> daß zuweilen eine magische, mystifizierte, nicht zu begreifende Anziehung herrscht<sup>382</sup> sowie die mit Opferbereitschaft verbundenen Treueschwüre.<sup>383</sup> Selbstverständlich sind diese Bewunderungen der Männer untereinander rein, ohne daß dies allerdings - Ausnahme Geyer - betont würde.

Der Tendenz der Stücke entsprechend haben die *Figuren* durchweg exzeptionelle Züge, zumeist in Form besonderen Heroismus oder Adels.<sup>384</sup> Es dominiert wie schon in den Dramen vor 1918 das Bild des genialen, dabei einsamen Führers, korrespondierend zum realgeschichtlichen Pendant.<sup>385</sup> Bei aller heroischen Zeichnung fällt auf, daß die meisten dieser Führergestalten in zweifelnden Phasen, aus denen sie sich heldisch erheben müssen, gezeichnet werden. Zum konventionellen Inventar der Charakterisierungen gehören die Frau-

---

<sup>380</sup> Schlageter, **Die fröhliche Stadt**, **Alpenzug**, **Alexander**.

<sup>381</sup> **Fritzische Rebellion**, **Heliand**, **Alle gegen Einen**, **Alpenzug**, **Langenbeck**, **Konrad**.

<sup>382</sup> **Heliand**, **Katte** (Klasing), **Gloriana**, z.T. auch in **Alexander**.

<sup>383</sup> **Alle gegen Einen**, **Konrad**, **Alpenzug**, **Jugend von Langemarck**, **Katte** (Klasing), **Gloriana**, **Meister und Jünger**.

<sup>384</sup> Ausnahme: Lampel.

<sup>385</sup> Die Beziehung Hitlers zu Eva Braun war auch geheim.

enfeindlichkeit und die Todessehnsucht. Bezüglich der Faszination durch den männlichen Körper fällt die häufig betonte Schönheit der Gestalten auf.<sup>386</sup>

Auf der *verbalen* Ebene ist der Ausdruck "Liebe" zwar relativ häufig, wie in der Dramatik der Kaiserzeit wird jedoch auf konkrete Liebeserklärungen verzichtet. Einzig Langenbecks Stück zeigt durch Worte wie "Geliebter" u.ä. eine ausgesprochen deutliche Sprache. Im übrigen dominieren Anreden wie "Bruder" bzw. "mein Freund". Assoziationen ergeben sich oftmals durch Vergleiche mit entsprechenden heterosexuellen Bildern. Zuweilen ist auch von "Umarmungen" die Rede. Besonders deutlich ist die Rede der Antagonisten in Rehbergs **Kaiser und König**, wenn Friedrich unterstellt wird, er "liebe die Männer unnatürlich". Zur stummen "Sünde Sodoms" wird das Thema wieder bei Kolbenheyer.

Den *Visualisierungen* mann männlicher Berührungen kommt eine erstaunlich große Bedeutung zu. Die Männer der behandelten Dramen im faschistischen Kontext fassen sich öfter an als die entsprechenden Dramengestalten der nachexpressionistischen Phase.<sup>387</sup> Positioniert sind diese Körperberührungen durchweg in Momenten der Schwäche: Das Männerpaar richtet sich durch die verabreichte körperliche Energie derart wieder hoch zu neuem Mut. Körperberührungen zwischen Männern erfüllen somit eine Ventilfunktion. Neben häufigen Umarmungen und sentimental Handreichungen finden sich Berührungen von großer Intensität<sup>388</sup> und zärtlicher Intimität.<sup>389</sup> Geküßt wird freilich auch hier nur auf das Haar oder bestenfalls - allerdings ohne erotische Intendierung - auf die Wange.

Die propagandistische Tendenz erweist sich in den meisten Stücken in der *Perspektive*. Der Anteil an Toten ist wieder groß und erhält einen im Dienst des Dritten Reiches funktionalisierbaren Sinn. Modell eins: Der Tod wird als Opfer begriffen, damit der zurückgebliebene Freund bzw. das Volk Rache schwören bzw. üben kann, so in **Schlageter** (Warlitz) und den Konradin-Dramen. Modell zwei: Das Hinscheiden ist ein tatsächlicher Opfertod für den Führer-Freund, damit dieser weiterkämpfen kann (**Alle gegen Einen**, die Katte-Dramen, **Kaiser und König, Gloriana, Meister und Jünger**). Modell drei: Die Verzichtsvariante. Der König überwindet seine homoerotischen Anteile, übt Selbstzucht und dient fortan, durch den Verzicht gestählt, nur noch dem Staate (**Fritzische Rebellion**). Eine Alternative bietet Langenbecks **Alexander**, in dem der Tod Hephaistions im Gegensatz zu Baumanns Stück überhaupt keinen

---

<sup>386</sup> **Die fröhliche Stadt, Alpenzug, Meister und Jünger**. Zusätzlich blond in **Alexander, Alle gegen Einen**.

<sup>387</sup> Welche Bedeutung diese Visualisierungen haben, zeigt sich bei Forster und Langenbeck, die zusätzlich verbale Bestärkungen der "Umarmungen" u.ä. hinzufügen.

<sup>388</sup> "Um den Hals fallen" bei Lampel, Geyer und Klasing; "an die Brust werfen" u.ä. (**Rebellion, Alpenzug, Langenbeck**).

<sup>389</sup> So wird bei Warlitz, Geyer, Trönle und Ebermayer "zärtlich übers Haar" gestreichelt.

Sinn macht, sondern die Selbstaufgabe Alexanders provoziert. Bei Forster findet sich zudem die Schlußapothese sich umarmender Männer.

Das *gesellschaftliche* Umfeld wird vordergründig nicht berücksichtigt. Allerdings antworten einige Stücke augenscheinlich auf die von antifaschistischer Seite vorgenommene Vermengung von Faschismus und Homosexualität, wofür vor allem spricht, daß derartige Gestaltungsweisen neu sind: In den Dramen Rehbergs wird Friedrich dem Großen von seinen Feinden Homosexualität unterstellt; gezeigt wird jedoch ein zwar von derartigen Gefühlen nicht ganz unbelasteter, moralisch jedoch einwandfreier Herrscher. Die direkte Antwort wird in Geyers **Fritzische Rebellion** gegeben - es ist eben kein "Liebespaar", um das es sich handelt, selbst wenn die Gestaltung des Stücks das Gegenteil suggeriert. Angedeutet erscheint die Zurückweisung der sexuellen Denunziation auch bei Kolbenheyer. Eine umgekehrte Abrechnung mit der sittlichen Verrohung der Republik wird geboten in **Der Fall Karthagos**, **Heliand** und Lützkendorfs Konrad-Drama, wobei diese Vorwürfe außer bei Geyer nicht explizit sind und die homosexuelle Bedeutung herausgelesen werden muß.

Trotz Verschärfung des § 175, Zerschlagung der homosexuellen Szene, Einweisung ins KZ und systematischen Ermordungen endet die Dramatisierung von Homoerotik nicht mit dem Jahr 1933, sie fällt "nur" auf den Stand von vor 1918 zurück.<sup>390</sup> Welche Gründe hierfür maßgeblich sind, muß zunächst eine offene Frage bleiben, als Spekulation bietet sich jedoch an: Die Motive könnten in der vom faschistischen Regime begriffenen Notwendigkeit zu suchen sein, homosexuelle Anteile zu funktionalisieren und sublimieren. An einer Heilbarkeit und gänzlichen "Ausrottung" ist von führenden Nationalsozialisten immer wieder gezweifelt worden, so erwägt Himmler sogar in seiner Geheimrede, die Nische der männlichen Prostitution eingeschränkt zu belassen - mit dem Argument, daß sich die Homosexuellen ansonsten "andere Opfer" suchen würden.<sup>391</sup> Die Gestaltung in der Dramatik übernimmt die von Klare<sup>392</sup> aufgestellten Prinzipien: Die Freude am homoerotischen Kunstgenuß angesichts männlicher "Schönheit" als ein Mittel der Prophylaxe zu verstehen. Insofern hat das Theater eine Ventilfunktion inne, um den in der Realität als kriminell begriffenen "optisch erigierenden" Reiz auf dem Gebiet der Kunst zu befriedigen. Der - in den Worten der Zeitschrift "Schwarzes Korps" - "unfruchtbaren erotischen Problemstellung" des Theaters der Republik wird hier als Alternative das "Erlebnis der Liebe, die nicht Selbstzweck ist" entgegengestellt. Der Zweck offenbart sich in der Tendenz der

---

<sup>390</sup> Wobei fatalerweise die ausgesprochene Dezenz, in der das Thema nun wieder behandelt wird, auf die Gegenliebe so mancher veredelter Homoeroten gestoßen sein dürfte, denen exzessivere Darstellungen moralische Bauchschmerzen bereitet hatten. Vgl. auch die in Kapitel 5.2. dargelegte Vorliebe einiger homosexueller Autoren für derartige Gestaltungsweisen.

<sup>391</sup> Vgl. Schilling, S.47.

<sup>392</sup> Vgl. Kapitel 5.2.

Dramen: Die emotionale Kameradschaft und Bewunderung der Führergestalt stärkt den Kampfgeist.

Die nationalsozialistische Dramatik appelliert als Propagandainstrument an eine emotionale Betrachtung. Eine latente Homoerotik wird in diesem Zusammenhang anerkannt, angereizt und sublimiert in einen Opferglauben, einer Variante des Verzichtmodells. Das sexuelle Begehren muß zwar auf die Frau gerichtet sein, jedoch eingedämmt und eingeschränkt auf die Funktionalität der Nachwuchsproduzierung. Wirkliche Liebe zwischen Mann und Frau könnte systemstörend wirken. Konsequenterweise wird diese in der offiziellen Medienpolitik oftmals als eine sterile, entsinnlichte Angelegenheit dargestellt.<sup>393</sup> Die eigentliche Faszination muß systemimmanent auf den Mann gerichtet sein. Schließlich ergibt sich der Endzweck nur in der reinen Männergesellschaft, die für die emotionale Extremsituation Krieg vorprogrammiert werden muß. Hierfür ist ein sinnlicher Anreiz notwendig, der - um anarchistisches Potential zu verhindern - allerdings im selben Moment unterdrückt und umgeleitet wird. Die Mischung aus Anreizung *und* Unterdrückung erst kann inmitten der deutschen Männergesellschaft den Kameradschaftsgeist stärken und von der Sehnsucht nach der Frau, die eine nicht zu unterschätzende Gefahr darstellt,<sup>394</sup> ablenken und schließlich gleichsam als negative Entladung der Unterdrückung im Tötungswillen des Feindes ihr vorbestimmtes Ziel erreichen. Deutlich belegt die Reaktion auf Rehbergs **Siebenjährigen Krieg**, in welchem Sinne hier homoerotische Neigungen angesprochen werden sollen.

---

<sup>393</sup> Zur weiblichen Aktplastik - gegenüber der männlichen überdies in der Minderzahl - vgl. Wolbert, S.48f; zur Ablehnung verführerischer Frauenbilder vgl. Schilling, S.155f.

<sup>394</sup> Nicht umsonst sollte die deutsche Frau von intellektueller Bildung ferngehalten werden, vgl. Schilling, S.154. Zur gänzlichen Tabuisierung lesbischer Sexualität im Dritten Reich, die anscheinend auch für die Dramatik zutrifft, vgl. ebd., S.152-173. Zur Gefährdung des Krieges durch Frauen sei nur auf den Lysistrata-Komplex verwiesen.

### 5.3 DIE LINKE UND DAS LASTER

#### Kleiner SA-Mann, was nun?

Armer Hitlermann,  
kleiner Hitlermann,  
möchtest auch auf "Urlaub" fahren,  
wie die hohen Herrn,  
die sich gar zu gern  
liegen in den blonden Haaren.

Ach, was fällt dir ein?  
du bist nur "gemein"  
und du wirst es bald erfahren,  
der dich führt, hat dich verführt,  
und der Platz, für den, der friert,  
*ist bei den Kommunisten!*

(John Heartfield)<sup>395</sup>

---

<sup>395</sup> In Arbeiter-Illustrierte-Zeitung 52/1932. Zitiert nach Weimarer Republik [Katalog], S.227.

Auf die homosexuellenfeindliche Propaganda der Nationalsozialisten, etwa die Vermengung von Judentum und Homosexualität, wird von antifaschistischer Seite selten mit einem Eintreten für Homosexualität reagiert, sondern der Spieß herumgedreht: Das Klischee vom homosexuellen Nationalsozialisten wird zu einem gängigen Agitationsmittel.

Gefundenes Fressen ist hier bereits die Röhm-Affäre Anfang der dreißiger Jahre. Daran, daß diese Vorstellungen zum festen Inventar der antifaschistischen Bewegung werden, ändert auch der Protest einflußreicher Linksintellektueller wie Tucholsky nichts:

"Röhm ist also homosexuell. [...] Ich halte diese Angriffe gegen den Mann nicht für sauber. Gegen Hitler und seine Leute ist jedes Mittel gut genug. [...] Ich schrecke in diesem Fall auch nicht vor dem Privatleben der Beteiligten zurück - immer feste! Aber das da geht zu weit - es geht unsretwegen zu weit. [...] Wir bekämpfen den schändlichen Paragraphen Hundertundfünfsiebzig [...], also dürfen wir auch nicht in den Chor jener miteinstimmen, die einen Mann deshalb ächten wollen, weil er homosexuell ist."<sup>396</sup>

Eine Parallele finden diese Denunziationen anlässlich des Reichstagsbrandes. Auf die Unterstellung der Nationalsozialisten, die Kommunisten hätten den Brand gelegt, wird mit einer Version geantwortet, die einen homosexuellen SA-Führer zum Täter macht.<sup>397</sup> Diese Haltung setzt sich fort nach der Ermordung Röhm: Keineswegs wird die Doppelmoral der Nationalsozialisten aufgedeckt; die Affäre wird hingegen als Bestätigung der Theorie "Faschismus gleich Homosexualität" gesehen. Die Exilpresse macht sich auf die Suche nach neuen zu enttarnenden Nazigrößen und läßt dabei bis zum Führer persönlich so ziemlich niemanden aus.<sup>398</sup> Die gleiche Taktik, die in der konservativen Presse der Republik angesichts der verstörenden politischen Tendenz der Zeitstücke zu bemerken war, diese auf angebliche sexuelle Perversionen zu verkürzen, setzt sich hier im linken Lager fort. Unfähig, die bestialischen Vorgänge in Deutschland sachlich zu analysieren, wird zur Waffe der sexuellen Denunziation gegriffen - auf Kosten der Homosexuellen. Das betrifft auch das Bild der Theaterverhältnisse in den Augen des "Neuen Vorwärts":

"[es] ist [...] unter den deutschen Bühnenangehörigen allgemein bekannt, daß im Dritten Reiche nur die 'unglücklich Veranlagten' eine gute Theaterkarriere machen [...]."<sup>399</sup>

Sogar Hirschfeld - bereits seit 1930 nicht mehr in Deutschland - läßt sich von der Vermengung von Homosexualität und Faschismus anstecken, indem er anführt, daß die "Invertierten" aufgrund ihrer Labilität besonders anfällig für starke Führergestalten seien.<sup>400</sup>

Entsprechend kompliziert ist die Situation der Homosexuellen im Exil. Richard Plant, homosexueller Exilant und Verfasser des Buches "Rosa Winkel", berichtet:

"Wenn ich mit Amerikanern diskutierte, wurde es als selbstverständlich angenommen, daß ein großer Teil der Nazis selber schwule Verbrecher waren. [...] Und außerdem war im Exil

<sup>396</sup> Tucholsky, Kurt: Röhm. In ders.: Gesammelte Werke. Band 10 (1932), S.69f.

<sup>397</sup> Vgl. Zinn, S.36.

<sup>398</sup> Einen detaillierten Überblick bietet Zinn.

<sup>399</sup> Zitiert nach Zinn, S.24. Thomas Mann berichtet von Unterstellungen im Ausland über die Ernennung Gründgens' zum Intendanten: "Hitlers Faible für ihn wird erotisch gedeutet" (zitiert nach Goertz, S.79).

<sup>400</sup> Vgl. Zinn, S.22f.

offizielle Haltung, daß Faschismus und Homosexualität auf irgendeine Weise gleichgestellt sind. [...] Die wenigen schwulen Emigranten, die ich kannte, wir alle haben uns verstecken müssen. Offiziell hätten wir deportiert werden können in Amerika."<sup>401</sup>

Die Haltung der Linken wird zudem infolge der homophoben Sexualpolitik in der UdSSR unter Stalin verschärft.<sup>402</sup>

Das Klischee vom homosexuellen Nazi ist bereits Bestandteil des spätrepublikanischen Kabarets: Eine Art Vorläufer ist eine Parodie der Wandervogelbewegung im Programm des Kabarets "Die Katakombe" 1929. In der Nummer "Tandaradei!" tändeln Werner Finck als Seyfried und Hans Deppe als Waltraud offenkundig auch erotisch ("Wolln wir uns lagern in Maßlieb und Klee?") durch "tauige Triften", was durch das Travestieelement homoerotische Assoziationen evoziert - zumal Hans Deppe ohne Perücke auch äußerlich als Mann identifizierbar bleibt und den Text weitgehend ohne Stimmverstellung bietet.<sup>403</sup>

In Friedrich Hollaenders Chanson **Starker Tobak** (Interpretin Blandine Ebinger) wird eine Verknüpfung des Nationalsozialismus hergestellt mit der (auch sexuellen) Pervertierung, in der alles immer "schärfer" werden muß, um der Geilheit zu genügen.<sup>404</sup> Deutlich wird die Analogie zwischen Homosexualität und Nationalsozialismus in einem Chanson von Max Hansen mit dem Titel "War'n Sie schon mal in mich verliebt?" (1928), das sich zunächst tändelnd-charmant gibt, um in einer denunzierenden Spitze gegen Hitler zu enden, in der überdies wieder einmal der Alkohol im Spiel ist:

"Hitler und der Sigi Cohn  
Kennen sich seit langem schon.  
Eines Abends gehn sie aus  
Miteinander ins Hofbräuhaus.  
Doch schon nach der fünften Maß  
Werden Hitlers Augen naß.  
Er umarmt den Sigi Cohn und stottert blaß:  
War'n Sie schon mal in mich verliebt?  
Das ist das Schönste, was es gibt.  
Hast Du schon mal von mir geträumt?  
Da hast Du wirklich was versäumt.  
Ich bin nicht groß, ich bin ganz klein.  
Ich paß grad so nach München rein.  
Ich bin nicht dumm, ich bin nicht g'scheit,  
Am größten Dreck hab ich mei Freud.  
Die Freundschaft kannst Du ruhig riskiern  
Denn unter uns gesagt, ich hab nix mehr zu verliern."<sup>405</sup>

<sup>401</sup> Plant, Richard: Ein Schwuler im Exil. "Wir sagen auf englisch: 'Dirty politics'" (Interview). In Dornrosa. 6.Jg. (2/1991). Hamburg: Frühlings Erwachen (S.28-31), S.28-30.

<sup>402</sup> Dort wird die Strafbarkeit für Homosexualität wieder eingeführt, vgl. Eissler, S.62.

<sup>403</sup> Vgl. Bemann, S.160f (mit Abbildung); Text bei Kühn, S.305f; Tondokument 1996 bei „edel“ veröffentlicht. Bereits 1922 hat Gustaf Gründgens eine Wandervogel-Parodie in Rosa Valettis "Größenwahn" dargeboten - augenscheinlich, da mit weiblicher Partnerin, jedoch ohne homoerotische Implikationen (vgl. Kühn, S.104, 357).

<sup>404</sup> Vgl. Kühn, S.165f. Dort auch eine Assoziation von Homosexualität und Nationalsozialismus: "Komm ich erregt nach Hause dann, / Stell ich das tolle Radio an / Und lösche das schwule [sic] Ampellicht. / Und hör im Traum wie Goebbels spricht" (S.166)

<sup>405</sup> Zitiert nach Kühn, S.220.



Schließlich findet 1932 im "Tingel-Tangel" in Berlin eine Kabarettrevue **Höchste Eisenbahn** statt, in der von einem "falschen Zug" die Rede ist, der "verkehrt verkehrt" und Richtung "Nazedonien" fährt.<sup>406</sup>

Vereinzelt gibt es auch Angriffe auf die Verknüpfung von Homosexualität und Judentum in der nationalsozialistischen Propaganda. So in Friedrich Hollaenders sarkastischem Chanson "An allem sind die Juden schuld", unter anderem eben daran, "ob der Prinz of Wales schwul" sei.<sup>407</sup>

Das Bild vom homosexuellen Nazi prägt auch die Prosa der Zeit, so in **Hotel Shanghai** von Vicky Baum (1939), **Der Augenzeuge** von Ernst Weiß, **Deutschland, dein Tänzer ist der Tod** von Paul Zech; auch selbst homosexuelle Autoren wie Ludwig Renn in **Vor großen Wandlungen** (1936) und Hans Siemsen in **Die Geschichte des Hitlerjungen Adolf Goers** (1937) bedienen sich dieses Klischees.<sup>408</sup> Ausnahmen bilden Brecht, der in **Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar** (1938/39) eine gänzlich neutrale Zeichnung vornimmt, Ernst Glaeser, in dessen Roman **Der letzte Zivilist** (1935) das Spiel sexueller Denunzierung reflektiert erscheint sowie Klaus Mann und Hans Henny Jahn, die mit **Symphonie pathétique** (1935)<sup>409</sup> und **Fluß ohne Ufer** (seit 1934) große Romane homosexueller Literatur schreiben.

Die Mehrzahl der Autoren, deren Stücke in der Weimarer Republik Homosexualität behandeln, gehen ins Exil: Neben Jahn, Klaus Mann und Brecht auch Ferdinand Bruckner, Heinrich Mann, Friedrich Wolf, Else Lasker-Schüler - später Kaiser und Lampel.<sup>410</sup> Die Möglichkeiten für Aufführungen sind extrem erschwert. Schwierigkeiten bereitet vor allem das Sprachenproblem,<sup>411</sup> zumal das einzige auf Dauer nicht von den Nationalsozialisten besetzte deutschsprachige Land, die Schweiz, eine Gratwanderung in Sachen Theater betreibt aus Furcht vor dem diplomatischen Druck des übermächtigen Nachbarn.<sup>412</sup> Gerade in den an Deutschland angrenzenden Ländern wird den Exilanten aus Furcht vor Problemen politische Betätigung untersagt; diese Vorsicht wirkt sich oftmals gerade in dem öffentlichwirksamen Theaterbereich aus. In dem Zusammenhang der allgemein weiterwirkenden Wirtschaftskrise und den damit verbundenen ökonomischen Problemen der Theater in den Exilländern kommt

<sup>406</sup> Vgl. Kühn, S.317.

<sup>407</sup> Vgl. Kühn, S.323. Gemeint ist der spätere Edward VIII., der 1936 nur wenige Monate regiert hat und aufgrund seiner Heirat mit Wallis W. Simpson abgedankt hat.

<sup>408</sup> Vgl. hierzu Meve, Jörn: "Homosexuelle Nazis" Ein Stereotyp in Politik und Literatur des Exils. Hamburg: Männerschwarm Skript 1990. Allerdings entgeht es Meve, darauf hinzuweisen, daß diese Bilder andererseits auch durch die dem Faschismus nahestehende Literatur evoziert werden.

<sup>409</sup> Auch **Der Vulkan** (1939).

<sup>410</sup> Von den fortschrittlichen Kritikern emigrieren Alfred Kerr (1933) und Monty Jacobs (1938). Jhering bleibt in Deutschland, erhält 1935 Schreibverbot, arbeitet jedoch als Theater- und Filmdramaturg weiter.

<sup>411</sup> Vgl. Wächter, Hans-Christof: Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945. München: Hanser 1973, S.184.

<sup>412</sup> Vgl. Wächter, S.262.

es häufig zu Konzessionierungsschwierigkeiten für die asylsuchende Konkurrenz.<sup>413</sup> Entsprechend gehen viele Autoren dazu über, in ihren Dramen keine direkten politischen Angriffe zu gestalten, sondern die Aussage in Parabeln zu verpacken.<sup>414</sup> Dieses Vorgehen ist allerdings nicht neu. Die Dramaturgie der radikalen Linken zieht sich bereits in den letzten Jahren der Weimarer Republik auf die - wie Friedrich Wolf es ausdrückt - Taktik der "getarnten Stücke" zurück.<sup>415</sup> Zudem ist die Dramaturgie des linken Theaters primär intellektuell und unemotional orientiert,<sup>416</sup> einer Darstellung homoerotischer Männerfreundschaften insofern nicht gerade förderlich. So wundert es nicht, daß auch die älteren Stücke kaum Wiederaufnahmen im Exil finden. Ausnahmen sind Bruckners **Verbrecher** (vgl. Kapitel 5.3.2), Wolfs **Matrosen**,<sup>417</sup> und Kischs **Hetzjagd**.<sup>418</sup>

Erscheint generell gegen Ende der Republik gehäuft der Zusammenhang zwischen dekadenter Homosexualität und Verweigerung bzw. Abstinenz politischer Verantwortung (vgl. Kapitel 5.1.5), so wird in einigen Stücken bereits vor 1933 das Klischee des homosexuellen Nazi postuliert, deutlich in Csokors **Besetztem Gebiet** und Horváths **Sladek**, assoziativ und objektiver in Werken Corrinths, Bruckners, und Ebermayers. Einen differenzierten Umgang mit dem Thema bietet Brechts Szenenfolge **Furcht und Elend des Dritten Reiches**. Zeugnisse für die Bemühungen homosexueller Autoren, den Zusammenhang zwischen aufkommendem Faschismus und Homosexualität zu dramatisieren, sind **Athen** von Klaus Mann und **Straßenecke** von Jahnn, wobei letzterer eine tiefgreifende Analyse der Mechanismen vornimmt. Eine aus der politischen Auseinandersetzung herausgelöste Darstellung bieten Franz Werfel (**Der Weg der Verheißung**) und Else Lasker-Schüler (**Ichundlich**).

---

<sup>413</sup> Schwierigkeiten dieser Art sind detailliert für Erika Manns Kabarett-Unternehmen "Die Pfeffermühle" in der Schweiz, den Niederlanden und der Tschechoslowakei nachweisbar. Vgl. Keiser-Heyne, Helga: *Beteiligt euch, es geht um eure Erde. Erika Mann und ihr politisches Kabarett die "Pfeffermühle" 1933-1937*. München: edition spangenberg 1990, bes. S.49f, S.112-115, 119f, 129. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß in der "Pfeffermühle" die Verknüpfung von Homosexualität und Faschismus vermieden wird. Vgl. auch Wächter, S.23-32.

<sup>414</sup> Vgl. Wächter, S.31. Vgl. auch das Programm der "Pfeffermühle".

<sup>415</sup> "wir [gingen] zur Taktik der 'getarnten' Stücke über [...]. Es begann für uns die Aufgabe, Illegales auf legale Weise zu sagen" (Wolf: *Das zeitgenössische Theater in Deutschland*. In ders.: *Kunst ist Waffe*, S.58).

<sup>416</sup> Vgl. Rühle: *Zeit und Theater*. Band 5, S.25. Vgl. auch die Ausführungen von Hermann Greid, Leiter der Truppe im Westen in Wolf: *Matrosen*, S.203.

<sup>417</sup> Theatre Union, USA, 1934, vgl. Wächter, S.175.

<sup>418</sup> Als "Kuriosum und intellektueller Spaß" von diversen Künstlern zum 60. Geburtstag Kischs 1945 im Heinrich-Heine-Saal in Mexiko aufgeführt, vgl. Wächter, S.196.

### 5.3.1 VÖLKISCHE ZERSETZUNGSSYMPTOME: *Besetztes Gebiet* (Csokor) • *Sladek* (Horváth)

Deutlich ist das Klischee des homosexuellen Nazis in dem "historischen Stück aus der Gegenwart" **Besetztes Gebiet** (1930)<sup>419</sup> von Franz Theodor Csokor gestaltet.

Das Werk behandelt die Konflikte während der französischen Besetzung des Rheinlands 1922/23. Wenngleich es sich nicht um ein rein agitatorisches Stück handelt, vielmehr resignative Ratlosigkeit über den richtigen Weg politischen Handelns repräsentiert,<sup>420</sup> richtet sich die Aussage eindeutig gegen die Nationalsozialisten, die am Ende den Bürgermeister der Stadt lynchen, da er ihren Führer Schlern nach vielem Zögern den Franzosen ausgeliefert hat, und ihre "gefallenen" "Helden" zu Mythen der Volksbegeisterung hochstilisieren - somit eine Entsprechung des realhistorischen Schlageter-Mythos.

Bezüglich der Darstellung von Homosexualität weist das Werk Züge auf, die Csokor auch in **Gewesene Menschen** gestaltet:<sup>421</sup> Die Gruppe der Freischärler ist homosexuell durchsetzt. Der Hauptmann Bansius und der Fliegerleutnant Leroux haben ein Verhältnis miteinander: Nach dem Meuchelmord an dem Musiker Malte flüchten sie mit ihren Kompagnons Glewonder und Fust als Franzosen verkleidet in ein Bordell, das jedoch von den Besatzungstruppen umstellt wird; der Bürgermeister gibt ihnen die Möglichkeit zum Freitod, die sie auch nutzen.

Die *Beziehung* der beiden ist von Abhängigkeit und Eifersucht gekennzeichnet. Der dreiundzwanzigjährige Leroux ist dem über dreißigjährigen Bansius "freundschaftshörig" (S.22) - hörig ist nicht nur der Jüngere dem Älteren, auch der Aristokrat dem derberen Typ. Das Ungleichgewicht spiegelt sich allein darin, daß nur Leroux Bansius Liebeserklärungen macht (S.39).

Häufig kommt es zum Streit zwischen den beiden (S.99, 105); immer wieder flackert Eifersucht auf, da Bansius damit kokettiert, Fust zu verführen. Zudem zieht er Leroux mit dessen Kokainabhängigkeit auf, läßt ihn schließlich mit Gewalt niederdrücken:

Bansius (hält ihm sein Döschen hin): Prise, Leroux - ?

Leroux (ohne zu nehmen, schreit): Und gefällt dir Fust eben besser, - bitte! Ja! Ich reiße mir nicht das Herz um dich aus! Und überhaupt: Leckt mich im Arsch alle Zwei!

Bansius (zynisch): Das könnte dir freilich so passen!

<sup>419</sup> Csokor, Franz Theodor: *Besetztes Gebiet*. Historisches Stück aus der Gegenwart in einem Vorspiel und vier Akten. Berlin-Wien-Leipzig: Zsolnay 1930.

<sup>420</sup> Csokor prangert ohne parteipolitische Propaganda ernüchert die Fehler aller an, betrachtet und kritisiert aus der Warte des republikanischen Intellektuellen: Der fanatische Kommunist, der prinzipientreue, zwischen Liebe zu Deutschland und Vertragstreue hin- und hergerissene Bürgermeister, der unpolitische Musiker - alle bieten ein zwiespältiges Bild. Eine positive Gegenfigur fehlt hier, was im übrigen - nimmt man die KP-nahestehende Agitationsliteratur aus - typisches Zeichen der Literatur über den Konflikt mit dem Nationalsozialismus Ende der zwanziger Jahre ist (ähnliche Tendenzen der reinen Dokumentation der Zeitverhältnisse in Döblins **Berlin Alexanderplatz**, Kästners **Fabian**, Feuchtwangers **Erfolg**).

<sup>421</sup> Vgl. Kapitel 5.1.5.

Leroux (auf Bansius los): Wie ich dich hasse! - Bis unter die Haut hast du mich dreckig gemacht mit deiner Männergemeinheit, - und jetzt, weil du mich sattkriegst, lockst du dir Fust - !?

Bansius (nickt Glewonder zu.)

Glewonder (nimmt Leroux von hinten an den Ellenbogen.)

Leroux (knickt mit leisem, klagendem Laut unter Glewonders Griff ein.)

Glewonder: Still, Kleiner! Sonst gibt es Klapse von Muttern! (Drückt ihn auf eines der Lager nieder.)

Leroux (will sich erst wehren, fängt plötzlich still zu weinen an, um dann schläfrig zu werden und die Arme über ein Tischchen geworfen einzudösen.) (S.108)<sup>422</sup>

Eine Versöhnung findet schließlich angesichts des selbstinszenierten Märtyrertodes statt.

Bansius weckt den von Kokain benommenen Leroux noch einmal auf:

Leroux (halbwach, unwillig): Ich will - - Weiber - - ja Bansius - - Weiber - - !

Bansius (sanft): Nächstemal, Lieber! Faß mich um den Hals!

Leroux (tut es; langsam zu sich kommend): Und wirst Fust in Ruhe lassen -?

Bansius (wie zu einem Kind): Werde ich - !

Leroux (starren Blick auf Bansius): Ich pfeif ja auf alle Weiber, wenn du mich bloß anschaut - !

Bansius (den leicht Taumelnden haltend): [...]

Leroux (leise, innig): Deine Augen - langen mir bis ins Herz. (S.124)<sup>423</sup>

Die *Charakterisierungen* sind kontrastierend: Bansius ist "ein Norddeutscher, schwerer Mensch, etwas schwammig, befehlshaberischer Ostelbiertyp" (S.22), Leroux hingegen von "aristokratischer Hugenottenrasse, Fliegeroffizier im Krieg gewesen, mit schwerem Choc von einem Absturz behaftet, den er durch Kokainschnupfen bekämpft" (S.22), insofern zeigt er diverse Parallelen zu Villana in **Gewesene Menschen**. Die Folge seiner Sucht ist, daß er "stumpf" (S.108) und "hysterisch" (S.108) wird, verblödet (er singt "o Haupt voll Blut und Wunden" vor sich hin, S.112), "verzerrt" und "mit irrem Lächeln" (S.119) reagiert.<sup>424</sup> Er wird beleidigend und - unter dem Einfluß der Droge - verstärkt lächerlich und „kindisch“ (S.118, vgl. auch S. 11). In der Angst vor dem Tod zeigt er Feigheit (S.113) und ruft nach seiner Mutter (S.123). Im übrigen zeigt er nach einer besonders starken Prise auch eine ausgesprochene Affinität zur "Verwesung":

Leroux (schnupft, rennt herum, verhält sich die Ohren, schnupft wieder, lehnt sich ans Fenster [...]. In singendem Ton): Schöne grüne Verwesung - - ! (S.116)

Ein weiterer klischeehafter Zug ist Leroux' feminines Gebaren bei gleichzeitiger Abwertung von Frauen:

Leroux (zupft an seiner Montur): Kann mich nicht kleiden, Bansius, was?

Bansius (augenzwinkernd): Wenn du noch dein Ballkostüm hättest -?

Leroux: Bloß ein Lippenstift ist mir von allem geblieben. Aber damals in Polen - -

Bansius: - nach dem Armschuß - -

Leroux: Doch besser, als Weiber! (S.102)

<sup>422</sup> Vgl. auch S.115, 117.

<sup>423</sup> Vgl. auch S.125 beim Auftritt der Prostituierten, die "auch untereinander lieben": Bansius (trocken): Eine rosa Galgenfrist also - ? Willst du dich ihrer bedienen, Leroux? / Leroux (Blick auf Bansius, leise): Jetzt nicht mehr, Bansius. (S.125)

<sup>424</sup> Vgl. auch S.107, 116.

Eine *Definition* ist nicht direkt auszumachen, es sei denn, Bemerkungen des Bürgermeisters Monk und des Gemeinderats Korn, die vordergründig auf den mit Kokain zugepumpten Leroux abzielen, auch auf dessen Homosexualität zu beziehen. Als Assoziation ergibt sich dann eine Mischung aus Auffassungen von Krankheit und Entartungserscheinung, wobei eine politische Argumentation hier durch einen Rückgriff auf die psychologische Ebene ersetzt wird:

Korn: Kranke - sind es!

Monk: Ansteckende Kranke.

Latter (mit klinischem Interesse): Ein wissenschaftliches Schauspiel für mich: So veröden völkische Zellen.

[...] Die Zersetzungssymptome beginnen persönlich. (S.116f)

Leroux wirft Bansius zudem vor, ihn "dreckig" gemacht zu haben mit der "Männergemeinheit", wodurch die Verführungstheorie assoziiert wird.

Die *verbale* Ebene ist weitgehend deutlich: Bansius äußert ganz unverfroren über den "Vertriebenen" Gemeinderat Korn, der ihnen Quartier gewährt: "Ein braves Tier! [...] Unglücklich ins Blonde verliebt. Und darin noch für Fußtritte dankbar" (S.28); sexuell eindeutig ist das Wortspiel des "im Arsch Leckens" (S.108). Eine derartige Nonchalance zeigt sich auch in den Reaktionen der Puffmutter Ljuba auf die fortwährenden erotischen Anzüglichkeiten zwischen den Freischärlern:

Ljuba: [...] (Zu Bansius und Leroux): Was die beiden Herren Capitaine betrifft, - mir ist so, als machten Sie das unter sich aus?

Leroux: Fehlgeschnuppert, Mamachen! Ich mochte eine recht grätige, lange - !

Glewonder (Bansius zugrinsend): Leroux wird dir untreu!

Bansius: In Ordnung! Ich aber verführe dann Fust.

Von Fust (erregt): Ihr kotzt mich an!

Bansius (lächelt): Allerdings: Fust sperrt sich. Fust fordert Romantik.

Leroux (hämisches): Blaue Blume ins Knopfloch gefällig -?<sup>425</sup>

Bansius (zu Leroux): Aber du - laß ihn in Frieden!

Leroux (gereizt): Warum- ?

Von Fust (erregt auf und ab): Lieber noch weiter gerannt! Lieber Hals und Kragen verwettet-!

[...]

Ljuba (begütigend): Der Herr ist noch schamhaft. Das legt sich. (S.99f)

Entsprechend ist auch die spöttische Bemerkung der Prostituierten Samstag über ein Gespräch zwischen Leroux und Bansius: "Tante klärt Püppchen auf" (S.125); Feminisierungen dieser Art finden sich auch in Bansius' ironischer Bemerkung zu Fust "Komtesse scheinen unwohl - ?" (S.101). Daneben nennt Leroux Bansius "Geliebter" (S.39), dieser bezeichnet ihn als "Süßer" (S.108).

Gerade auf der *visuellen* Ebene wird die Verbundenheit dieser Mörder augenfällig - eine homoerotische Stimmung durchzieht die ganze Truppe. Glewonder, Bansius und Leroux verabschieden Fust, der auf eine Expedition ausgeschiedt wird; diese Szene wirkt als Karikatur der Bedeutung homoerotischer Färbungen für den Opferwillen im Faschismus:

(Sie umarmen einander.)

<sup>425</sup> Die Blume im Knopfloch ist ein traditionelles Erkennungsmerkmal Homosexueller untereinander, vgl. Müller, S.317.

Leroux (gequält): Fust, - - ach, so sag schon, daß ich dich bitten soll um Verzeihung, - -  
ich kann's nicht von allein -!

Von Fust (ihm innig die Hand drückend): Ich hab euch ja alle viel lieber als mich!

Glewonder (legt Fust mit bärenhafter Zärtlichkeit den Arm über die Schulter [...]) (S.106)

Im übrigen "fassen" sich Bansius und Leroux "um den Hals" (S.124), "umarmen" (S.126) und "küssen" sich ausdrücklich auf den Mund (S.126). In Form der sexuellen Denunzierung also ist plötzlich wieder eine intensive Körperlichkeit darstellbar, der Kuß findet ausgerechnet im Moment der Vereinigung im Tod statt:

Diese *Perspektive* erfolgt aufgrund der Ausweglosigkeit ihrer Situation und ist von Csokor als Persiflage des Heldentodes konstruiert, was neben der Verstärkung der Karikatur - sich küssende "Helden", die aus Feigheit vor einer Verantwortung vor Gericht und Angst vor einer Bestrafung den Freitod<sup>426</sup> vorziehen als absurdes Bild - an eine literarische Tradition anknüpft, die sich etwa in utopischem Sinne bei Jahnn findet: Der Tod als Gipfel der Liebesvereinigung:

Leroux (zu Bansius, der ihn umarmt): Mußt mich festhalten, Bansius!

Bansius: Augen zu, Leroux!

Leroux (schließt die Augen): Ich schau dich von innen an - - über den Tod weg - -

Bansius: Wir fliegen wieder, Leroux - !

Leroux: Wir fliegen!

Bansius (zieht Leroux an seine Lippen.)

[...]

Glewonder: [...] (Schlägt an gegen die Köpfe von Bansius und Leroux, die sich küssen.)  
(S.126f)

Nach der Uraufführung am 11.10.1930 im Nationaltheater Mannheim zeigt sich "Der Gral" wenig erfreut, daß die Nationalisten "ungebührlich schlecht davonkommen", als "Entgleiste, mit mancherlei psychischen Debilitäten und seelischen Gebrechen behaftet" sind.<sup>427</sup>

Eine vergleichbare Tendenz, wenn auch weniger ausgeprägt, bietet **Sladek**<sup>428</sup> von Ödön von Horváth. An der Figur des "kleinen Mannes" Sladek, der in die Mühlen der faschistischen Bewegung gerät, werden die mörderischen Methoden der Schwarzen Reichswehr während der Inflationszeit aufgezeigt. Das Stück existiert in zwei Versionen: Die Erstfassung **Sladek oder Die schwarze Armee** (1927/28)<sup>429</sup> und die spätere, eher zum Nachteil verknappte Uraufführungsfassung **Sladek, der schwarze Reichswehrmann** (1929).<sup>430</sup>

<sup>426</sup> Zur Ausführung desselben sind sie noch nicht einmal selbst fähig, sondern bitten einen Dritten darum.

<sup>427</sup> Der Gral. 25.Jg. (1930/31), S.462.

<sup>428</sup> Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Band 2: Sladek. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.

<sup>429</sup> Ebd., S.9-92. Uraufführung am 26.3.1972, Münchener Kammerspiele.

<sup>430</sup> Ebd., S.93-141. Die Zweitfassung folgt im wesentlichen der Textgestalt der ersten bis zum Ende des zweiten Aktes, der ursprüngliche dritte entfällt und das Ende ist wesentlich geändert - Sladek wird vom ewig, wenn auch nicht erfolgreich, sich durchwindenden Überlebenden zum Opfer seines politischen Irrtums.

Bezüglich der homosexuellen Komponenten weisen die beiden Fassungen keine wesentlichen Unterschiede auf.<sup>431</sup> Innerhalb der schwarzen Armee hat ein Männerpaar, Salm und Horst, ein homosexuelles Verhältnis.<sup>432</sup> Zur Gestaltung kommt dies wiederum im Kneipenmilieu, in einer Szene "Im Weinhaus Zur alten Liebe".

Ganz offenkundig hängt in dieser *Beziehung* der ältere Salm mehr an dem jüngeren Horst, der ihm öfters Abfahren erteilt ("Bitte, nur nicht sentimental!", S.116):

Horst: [...] Ich wäre auch ohne dich durchgebrannt [...].  
 Salm: Sei nicht grausam.  
 Horst: Quält dich die Wahrheit? [...] Daß du immer Illusionen brauchst!  
 Salm: Wie der kleine Kerl quälen kann - (S.117)

Auch innerhalb der Armee ergehen sie sich in Anspielungen und Eifersüchteleien:

Halef: [...] und jener neunzehnjährige Jüngling ist sein Sohn.  
 Horst: Ich bin erst siebzehn.  
 Halef: Und was du schon für Hüften hast!  
 Salm: Halef, es gibt Dinge, die jenseits des Witzes liegen.  
 Halef: Zu Befehl, Majestät! (S.117f)

Besonders drastisch erscheint der *Charakter* des siebzehnjährigen Horst, eine Personifikation der von Hitler auch real geforderten Ungeistigkeit:<sup>433</sup> "Die Tat gilt mehr als das Wissen, die Waffe mehr als das Wort" (S.117). Ein weiteres auffälliges Charakteristikum ist sein Sadismus, der Salm seinerseits zu Bewunderung anregt:

Horst: [...] Wir hatten zu Hause einen reinrassigen Dobermann. Dem habe ich einmal die Beine zusammengebunden und losgeprügelt, bis ich nicht mehr konnte. Das Vieh gab keinen Ton von sich. Es gibt so stolze Köter. Es hat mich nur angeschaut.  
 Salm: Du bist so herrlich hemmungslos, so göttlich selbstverständlich. (S.116)<sup>434</sup>

Beide haben frauenfeindliche Züge. Horst bemerkt über Sladeks Geliebte Anna "Das Schandweib gehört totgeprügelt" (S.116); Salm bezeichnet heterosexuelle Erlebnisse in seiner Entwicklung als vorübergehende Verirrung, was zudem mit Verweisen auf die Natur angereichert wird. Das höhere Dasein sieht er in seinem Verhältnis zu Horst verwirklicht - und dahin hat ihn der Krieg geführt:

Salm: [...] Was ich dort bei den Rumäninnen Kraft ließ - ja, das Weib haßt den Mann, auch in der Tierwelt gibt es dafür Beispiele. Ich hab erst in der Gefangenschaft mein

<sup>431</sup> Als Textgrundlage wird die Uraufführungsfassung **Sladek, der schwarze Reichswehrmann**, gewählt. Die Uraufführung findet als Matinée am 13.10.1929 durch die "Aktuelle Bühne" am Lessing-Theater in Berlin statt.

<sup>432</sup> Auch in **36 Stunden** (1928/29), eine Vorarbeit für **Der ewige Spießler** spricht Horváth unreflektiert von dem Typus des "homosexuellen Hitlerianers" (Horváth, Ödön von: 36 Stunden. In ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Band 12. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987 (S.9-125), S.73).

<sup>433</sup> "Eine gewalttätige, herrische [...] Jugend will ich. [...] Ich will keine intellektuelle Erziehung. Mit Wissen verderbe ich mir die Jugend." (Hermann Rauschning: Gespräche mit Hitler, zitiert nach Wolbert, S.70).

<sup>434</sup> Erstfassung S.27. Vgl. auch S.128: "[in Nürnberg] haben sie eine herrliche Folterkammer in der Burg. Ich habe nach der ersten Kommunion meine Großmutter besucht, die lebt in Nürnberg. Die kennt jede Daumenschraube, die hat mir alles erklärt. Meine Mutter hat Krämpfe bekommen, ich und meine Großmutter haben lachen müssen."

besseres Ich entdeckt, ich danke es dem Krieg, er wies mich den rechten Weg. Horst, du folgtest meinem Rufe. (S.116)<sup>435</sup>

In dem Moment, in dem die Armee aufgelöst werden soll, erweist sich die Feigheit gerade des homosexuellen Pärchens: "Salm ist samt seiner Puppe verschwunden" (S.137).<sup>436</sup> Klischeehafter ist noch die *Perspektive* der Erstfassung: Horst endet dort im Tod (S.77).

Die Deutlichkeit ergibt sich durch *verbale* Anspielungen: Rübezahl bespöttelt Salm "Poussier dein Knäblein, Pädagog!" und bezeichnet ihn als "Tante Frieda" (S.117). Assoziationen werden auch evoziert, indem Knorke nonchalant zu Salm bemerkt: "Liebling, wir verstehen uns wie ein Liebespaar" (S.116).<sup>437</sup>

In der Erstfassung stellt Horváth zudem auf einer Jahrmarktszene die Lust des Volkes an der Betrachtung sexueller Abnormitäten dar:

Ein drittes Mädchen: [...] Wart ihr schon bei dem Mann mit den Kamelbeinen und weiblichen Brüsten? Na so was! Da drüben ist übrigens der Zwerg, das ist auch ein Hermaphrodit - und in dem Kabinett steht das Bett von Haarmann, dem bekannten Massenlustmörder.

[...]

Das Mädchen mit der Zeitung: Das Bett von diesem Haarmann möcht ich schon gern sehen. (S.87)<sup>438</sup>

In beiden Werken ist Homosexualität kein notwendiges Handlungselement, sondern dient lediglich dazu, als Verstärkung der Genrezeichnung eine Verbindung von Nationalsozialismus und Homosexualität herzustellen. Csokor benutzt das Element ganz offenkundig, um die Freischärler neben der Kokainsucht Leroux' zusätzlich lächerlich zu machen und spart in der Zeichnung nicht mit Klischees (Feigheit, Weiblichkeit etc.); entsprechende Charakteristika finden sich in Horváths Stück. Allerdings stellt Csokor bloß, welche Bedeutung die homoerotische Durchdringung dieser reinen Männergesellschaften für deren Zusammenhalt und den "heldischen" Opferwillen hat. Auch noch in dieser Zeichnung wirkt sich die erlangte Selbstverständlichkeit im Umgang mit der Thematik offenkundig aus. Beiden Werken ist jedoch gemeinsam, das Klischee des homosexuellen Nazis unreflektiert als agitatorisches Mittel auszuschlachten.

---

<sup>435</sup> Erstfassung S.27f.

<sup>436</sup> Erstfassung S.63.

<sup>437</sup> Die entsprechenden Zitate in der Erstfassung S.27f. Dort allerdings: "Poussier deinen Knaben und leck mich am Arsch!"

<sup>438</sup> Der Fall des homosexuellen Sexualmörders Haarmann, der über dreißig Jungen getötet und dann z.T. vespeist hatte, hat in den Zwanziger Jahren zu erheblichen Sensationen geführt, vgl. Mann, Klaus: Der Wendepunkt, S.255f. Übrigens stellt Mann an dieser Stelle einen Vergleich zwischen Hitler und Haarmann her.



**5.3.2 RÜCKEN AN RÜCKEN IN EROTISCHER KNECHTSCHAFT:  
Sektion Rahnstetten (Corrinth) • Die Rassen (Bruckner) •  
Verhetzte Jugend (Ebermayer)**

Den Zusammenhang zwischen Nationalsozialismus und Homosexualität bieten, allerdings auf differenziertere Weise, auch einige andere Werke, hierbei teilweise jedoch undeutlicher als Csokor und Horváth.

Das titelgebende Kommando in Curt Corrinths Schauspiel **Sektion Rahnstetten** (1930)<sup>439</sup> ist ein militanter Geheimbund einer faschistischen Organisation, der sich als Fechtclub tarnt. Geplant wird ein Attentat auf einen Minister,<sup>440</sup> dem der Verrat Deutschlands an die Siegermächte vorgeworfen wird. Das jüngste und leidenschaftlichste Mitglied, Hallbach, meldet sich freiwillig, als er jedoch mit gezückter Waffe dem Minister gegenüber steht, überzeugt ihn dieser durch seine Persönlichkeit und seine Argumente. Der Geheimbund beschließt daraufhin den Fememord an Hallbach. Die Ausführung übernimmt freiwillig dessen Freund Tomber, bringt jedoch Hallbach rechtzeitig in Sicherheit und richtet sich selbst, wobei er Hallbach zuvor glauben macht, auch er werde sich absetzen.

Diese *Freundschaft* bietet einige Anhaltspunkte: Hallbach, nun Anfang zwanzig, ist seit seiner Jugend in der Obhut des um fünfzehn Jahre älteren Tomber aufgewachsen und mit ihm eng verbunden, gegenseitig nennen sie sich "Kleiner" bzw. "Großer"; Hallbachs Vater erscheinen sie als "Blutsbrüder" (S.67). Hallbach hegt auch den Verdacht, Tomber nehme an der Gruppe nicht aus Interesse an der Sache, sondern aus Interesse an ihm teil (S.3). Die Freundschaft durchglüht Leidenschaft:

Tomber: [...] du wirst mich [...] nicht vergessen machen können, daß ich nun schon mehr als anderthalb Jahrzehnte lang - Dir etwas sein durfte -

Hallbach: Ja! - sei gut! - viel! alles!

Tomber: Du nanntest Dich noch als Kind [...] meinen kleinen Kameraden - [...] Du schienst doch immer mit - ist Liebe zuviel? - [...] an Deinem "großen Freund" zu hängen - (S.3f)

Besondere Leidenschaftlichkeit zeigt die Szene, in der Hallbach gestanden hat, das Attentat nicht ausgeführt zu haben, und sein sicherer Tod Tomber offenbar wird:

Tomber: *Du* nicht! [...] Reiß mich nicht in Stücke bei lebendigem Leib - - - *leben* sollst Du - - und führ' ich tausendmal darüber zur Hölle [...] - ich lasse Dich nicht [...] - über alles - - die Treue - der Freundschaft -

Hallbach (leise): - - - so - tief - - - Großer?

Tomber (losgelöst, sich verströmend): Ja, weißt Du es denn noch immer nicht?! - Ewig! - - (ihn in seine Arme reißend, erstickt -): Mein - kleiner - Kamerad - (S.49)

<sup>439</sup> Corrinth, Curt: *Sektion Rahnstetten*. Ein Gegenwartsspiel in sechs Bildern. Berlin: Oesterheld & Co. 1930. Uraufführung an siebzehn Theatern des Reichs am 16.10.1930, laut der Verlagswerbung von Oesterheld in "Die Scene" ein durchschlagender Erfolg (vgl. *Die Scene*. 20.Jg. (1930), S.304. Berliner Erstaufführung Berliner Theater November 1930, Regie: Joachim von Ostau, Darsteller: Lothar Körner, Carl Ludwig Achaz.

<sup>440</sup> Gemeint ist Stresemann, vgl. Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 3, S.109.

Die Gefühle gehen stärker von Tomber aus, für den Hallbach der "einzige" ist (S.22). Diese Gebundenheit offenbart sich auch in Tombers Engagement, mit dem er sich gegen Hallbachs freiwillige Meldung stellt und in seinen späteren Verteidigungen. Der "Führer" Rahnstetten bringt es auf den Punkt: Er spricht von "Familienzwistigkeiten" (S.25)<sup>441</sup> und hat entsprechende Vergleiche zur Hand:

Rahnstetten: [...] Du entfernst Dich von der *Sache*, Bester - weil Du Dich zu tief verstrickst in - persönlich-menschlichen Bindungen.

[...] Wäge Deine Liebe! Vergiss über Kleinerem das Grösste nicht!

[...] Ich - kenne einen Menschen, [...] den das Unglück seines Landes so tief traf [...]

Der Mann hatte ein Mädchen lieb - aber er durfte nicht mehr an Zweisamkeit denken - heraus mit dem Herzen aus der Brust! (S.43-45)

Die Assoziationen ergeben sich hier über den Vergleich mit der Frauenliebe, ansonsten wird zwischen Hallbach und Tomber auch der Begriff "Liebe" verwendet (auch S.4, 78). Die *verbale* Gestaltung dominieren jedoch Andeutungen.

Mehr Rückschlüsse läßt die *Visualisierung* zu: Tomber "berührt" Hallbachs "Schulter" (S.4) und reißt "ihn in seine Arme" (S.49); Hallbach "klammert sich wie im Rausch" an Tomber (S.75). Körperlichkeit spielt auch eine Rolle in ihrem Abschied:

(- es reißt sie hin - zu einander - sie umarmen sich fest und brüderlich - )

Hallbach: Dank - Du - -

Tomber (erstickt): - Mach's gut - - immer gut - mein - kleiner - Kamerad - - (er drängt ihn sanft von sich [...]) (S.76)

Bemerkenswert ist, daß die beiden innerhalb der Organisation als die positivsten *Figuren* gezeichnet sind; die Charakterisierung ist kontrastierend: Hallbach ist ein junger Hitzkopf, Tomber hingegen besonnener und läßt sich nur, wenn es seinen Freund betrifft, zu unkontrollierten Ausbrüchen hinreißen.<sup>442</sup> In einem Streit bezeichnet Hallbach Tomber als "matt und müd - und nur halb gewesen" (S.22).

Tomber wird auf die "Probe" gestellt - Treue zum Freund oder zum Bund. Er begeht Selbstmord einerseits, um zu beweisen, daß er kein Feigling ist (vgl. S.58, 79), andererseits, um sich für Hallbach - impliziert ist hier für das wertvollere Leben - zu opfern. Diese *Perspektive* knüpft auf anderer Ebene an die gleichen Maximen an, die in der faschistischen Dramatik propagiert werden. Der Tod erscheint als Verklärung und Erlösung - ein irreführendes Leben findet im Selbstmord zu Schönheit und "Menschheit":

(Steil aufgerichtet, in schöner, gefesteter, schon verklärter Menschheit brennend, steht er [Tomber] - - der Arm ruckt empor - Schuß und Schrei, der fast wie Jubel und Erlösung klingt, hallen zusammen in eins [...].) (S.79)

Zudem erfüllt das Opfer neben der Rettung Hallbachs eine andere Mission: Rahnstetten wird durch dieses Erlebnis zur Gewaltlosigkeit bekehrt. Darin erweist sich allerdings die Positionslosigkeit des Stücks: Abgelehnt werden nicht die deutschnationalen Ideologien, der

<sup>441</sup> Vgl. auch schon S.22.

<sup>442</sup> Beispielsweise in Anwesenheit der Gruppe: "lacht lange, verkrampft - fast klingt es wie geheimes Schluchzen" (S.24).

"Zweck", sondern lediglich die gewalttätigen "Mittel".<sup>443</sup> Tombers Abschiedsworte an Rahnstetten betonen außerdem das Postulat der Liebe gegen die Gefühllosigkeit, mit der die Organisation operiert:

Tomber: [...] *mir* aber ist, in diesem letzten Kampf, aufgegangen, um wieviel wichtiger und wertvoller es ist, auch nur *einen MENSCHEN* tief und recht zu lieben als nur eine abstrakte Idee.

[...] ich wäre ein feiger, lauer, verächtlicher Kamerad gewesen - wär' für den Kameraden, dieser Einsatz mir zu hoch gewesen!" - - *Du* - wirst es nicht verstehen - nein? - aber *mein* Herz hat recht - wenigstens für *mich!* - - Der Kamerad ist gerettet! - die Freundschaft - steht!! - über alles [...]. (S.79)

Dieses Pathos, das so wenig zur politischen Parteinahme beiträgt, weil die Protagonisten der Femeorganisation sentimentalisiert werden, wird von Kästner auch als "politisches Rührstück" ohne Sinn klassifiziert.<sup>444</sup> Jhering stößt sich ebenfalls an dem sentimental Ende:

"Hier steht Freundschaft der einzelnen gegen Gemeinschaftspflicht zur Feme. Nun, ich kann ein Freundschaftsdrama, ich kann ein Pflichtdrama schreiben, aber Freundschaft gegen Feme ist keine geistige Entscheidung, solange nicht der Begriff 'Feme' an einer anderen Ideologie gemessen, durch eine andere Weltanschauung vernichtet ist. Diese Vernichtung vergißt Corinth."<sup>445</sup>

Weniger kritisch verfährt "Die Literatur", vermerkt lediglich eine gewisse Unentschiedenheit und bringt auch das homoerotische Element zur Sprache: "Platonischer Eros, nur zart angedeutet, aber doch angedeutet."<sup>446</sup>

Auch Ferdinand Bruckners Schauspiel **Die Rassen** (1933)<sup>447</sup> evoziert den Zusammenhang zwischen Homoerotik und Nationalsozialismus, allerdings undeutlicher:

Das Stück behandelt die Zustände einer Universitätsstadt im Frühjahr 1933 und zeigt auf, wie der Student Karlanner nach jahrelangem passiven Widerstand in den Gruppenzwang seiner in der NSDAP organisierten Mitstudenten gerät, sich von seiner jüdischen Freundin trennt, an Gewaltaktionen gegen Juden und Jüdinnen aktiv teilnimmt und seine Trennung von der Partei schließlich mit der eigenen Festnahme bezahlt.

<sup>443</sup> Hallbach schreckt nur vor der "Tat" zurück, er "glaubt" hingegen "heiß" an "das große Werk" (S.70f), in der Personenbeschreibung wird er charakterisiert als "rein wollend, aber noch nicht zuende gefestigt".

<sup>444</sup> Kästner: Gemischte Gefühle. Band 2, S.252.

<sup>445</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 3, S.109. Ähnliches bemängelt auch "Die schöne Literatur": "Seine Rechtfertigung: Die Liebe zu einem Menschen stehe höher als die Liebe zur Idee. Ein Mensch mit dieser Ansicht könnte aber nie zu einer Sektion Rahnstetten gehören. Darum wirkt das ganze gemacht, unecht, falsch. Die Welt der Feme hatte mit ganz anderen Menschen zu rechnen als mit diesen gefühlsseligen Schwätzern" (Die schöne Literatur. 31.Jg. (1930), S.633).

<sup>446</sup> Die Literatur. 33.Jg. (1930/31), S.163.

<sup>447</sup> Bruckner, Ferdinand: Die Rassen. In ders.: Dramatische Werke. Band 1: Jugend zweier Kriege (S.225-338). Erstveröffentlichung "Thalia", Paris 1933, erste Buchveröffentlichung Oprecht & Helbig Zürich 1933.

In der Interaktion zwischen ihm und seinem "Anwerber" Tessow<sup>448</sup> sind andeutungsweise Spannungsmomente mann männlicher Erotik gestaltet:

Anhaltspunkte bieten *verbale* Anspielungen: Regieanweisungen bezeichnen einige Äußerungen Tessows gegenüber Karlanner als "warm" (S.229) bzw. "zärtlich" (S.330); eine Einladung Tessows an Karlanner "willst nicht bei mir übernachten" (S.334) läßt eine erotische Intendierung erahnen.

Eine solche ist ausdrücklicher in der *visuellen* Gestaltung von Körperlichkeit zwischen den Brauhemden vorhanden: Tessow benutzt Körperkontakt, um Karlanner von den gemeinschaftsfördernden Vorteilen der Partei zu überzeugen:

Tessow: Du wirst Deutschland wählen: endlich heraus aus der Einsamkeit. (Umschultert ihn.) Hat dich diese böseste Einsamkeit nie gepackt: wir alle so auseinander, wir ließen uns gegenseitig verhungern.  
Karlanner (nickt): Weil ich viel allein bin.  
Tessow: Siehst du. (S.236)

Dieser Mechanismus entspricht genau der Agitation der dem Faschismus nahestehenden Dramatik.<sup>449</sup> Nachdem das Ziel erreicht ist, Karlanner zur Mitgliedschaft in der Partei zu bewegen, erscheinen Berührungen als Bestätigung des Zusammengehörigkeitgefühls und der gemeinsamen Ziele, Träume, Wünsche: Karlanner sitzt in einer Parteiversammlung in einer Kneipe an Tessow "gelehnt" (S.268) und "nimmt [dessen] Hand über die Schulter" (S.294). Körperkontakt dient zudem der Verstärkung eines nostalgisch idealisierenden Kriegsfanatismus; Bruckner bezieht sich hier auf die Dominanz des Fronterlebnisses in der faschistischen Propaganda sowie auf die Verknüpfung solcher Sentimentalität mit Körperkontakten zwischen Männern:<sup>450</sup>

Tessow: [...] (Streckt sich gleichfalls halb aus, Rücken an Rücken gelehnt.)  
[...]  
Meine seligste Sehnsucht: Frankreich. In Frankreich fallen. So, Rücken an Rücken gelehnt, dürften sie neunzehnhundertvierzehn auf den französischen Feldern im Halbschlaf gesessen haben, mit dem Bewußtsein: morgen ist Sturmangriff. (S.293)

Wie sehr dem Autor an dem Auspielen dieser körperlichen Details gelegen ist, bezeichnet die Wiederholung der Regieanweisung in der Figurenrede Tessows.<sup>451</sup>

Eine von Bruckner intendierte homosexuelle Charakterisierung Tessows legt zudem der Umstand nahe, daß Bruckner sich für den Darsteller einen Typ wie Mathias Wieman vorstellt, der in **Verbrecher** den Frank gespielt hatte.<sup>452</sup>

<sup>448</sup> Tessow ist im übrigen als frauenfeindlicher Einzelgänger gezeichnet (vgl. z.B. S.234) und dem Alkohol zugeneigt (vgl. S.329).

<sup>449</sup> Zum Vergleich: Auch in Lampels **Wir sind Kameraden** wird das "Spüren" der "Gemeinsamkeit" über die Körperlichkeit ausgelöst (vgl. Kapitel 5.2.1).

<sup>450</sup> Vgl. die Ausführungen zum Langemarck-Mythos. Das Bild, das Bruckner bietet, hat eine Parallele in **Schlageter** von Warlitz (vgl. Kapitel 5.2.2).

<sup>451</sup> Vgl. die ähnlichen Stilmittel bei Langenbecks **Alexander** (Kapitel 5.2.7).

<sup>452</sup> Vorschläge Bruckners zur Rollenbesetzung an Gustav Hartung vom 24.10.1933, vgl. Rühle: *Zeit und Theater*. Band 6, S.830. Da Wieman in Deutschland geblieben ist (vgl. Kapitel 5.2.7), wird die Rolle dann natürlich nicht mit ihm besetzt.

Die Uraufführung (30.11.1933) am Zürcher Schauspielhaus (Regie: Gustav Hartung) findet zwar einige Beachtung,<sup>453</sup> folgende Aufführungen in den Exilländern sind jedoch häufig Schwierigkeiten ausgesetzt.<sup>454</sup>

Eine Verknüpfung von Homosexualität und Affinität zum Nationalsozialismus gestaltet der Autor auch in der englischsprachigen Exilversion der **Verbrecher, The Criminals**, in der Ottfried und Frank zu Mitgliedern einer geheimen Naziorganisation umfunktioniert sind.<sup>455</sup> Da der Text nicht verfügbar ist, sind Tendenzen lediglich der überarbeiteten Nachkriegsfassung, veröffentlicht in der Sammlung **Jugend zweier Kriege**,<sup>456</sup> zu entnehmen, in die augenscheinlich Elemente des Exiltextes übernommen sind: Völkisches Gedankengut findet sich in einer hinzugefügten Äußerung Ottfrieds, der propagiert, daß in "der bourgeoisen Familienlethargie" die "deutsche Jugend verkommt" (S.132); zudem betreibt er illegale Waffengeschäfte (S.190).<sup>457</sup> Er sowie Frank sind organisiert in einem "Bund", in dem es "Geheimnisse" gibt (S.123). Mit interpretatorischer Phantasie läßt sich zwar eine "geheime Naziorganisation"<sup>458</sup> herauslesen; es dürfte sich jedoch eher um einen Homosexuellenverein handeln.<sup>459</sup> Änderungen hat Bruckner auch in der *Bewertung* der Homosexualität vorgenommen, die den Charakter des Verderblichen, dabei Heilbaren erhält. Alfred überredet Frank nun nicht mehr lediglich zur Flucht, sondern wird geradezu missionarisch:

Frank: [...] Ich mußte auch schwören, daß ich kein Homo bin.

Alfred (vorsichtig): Seit du einem von diesen Bündeln beiträtest, glaubst du, daß du einer bist. Aber vielleicht hast du dich einfach gehn lassen? Ihr lebt ja nur miteinander, losgelöst vom wirklichen Leben, von Familie, von allem. Eure Kameradschaft -

Frank: Es gibt nichts Schöneres als sie. Soviel Enttäuschung sie einem auch gebracht hat.

Alfred: Innerhalb der Gemeinschaft macht sie produktiv. Aber als Selbstzweck macht sie nur steril. Wenn du mit einem Ruck aus all dem herauskämst -. (S.203)

Entgegen der Erstfassung wird ein kontraproduktiveres Bild geboten: Homosexualität ist eine Einbildung, steht der gesellschaftlichen Nutzbarkeit entgegen; mit einiger Energie scheint es möglich, sich davon zu befreien. So fehlt auch das Vertrauen in die Überwindung der "Schande", mit dem in der Erstfassung Alfred versucht, Frank zu stärken.

<sup>453</sup> Vgl. Rühle: Zeit und Theater. Band 6, S.832-835.

<sup>454</sup> 1934 folgen Produktionen in Paris, die einige Milderungen aufweist, in Rotterdam und am "Theatre Guild" in New York. Geplante Aufführungen in Brünn und Prag werden verboten, da die Behörden einen Konflikt mit dem nationalsozialistischen Regime befürchten; ebenso wird eine Aufführung in England von der Zensur verboten; die Produktion in Buenos Aires 1934 muß nach einigen beachteten Aufführungen aufgrund von gezielten Randalen abgesetzt werden (vgl. Wächter, S. 41, 61, 76, 145, 206f).

<sup>455</sup> Vgl. Lehfeldt, S.52. Allerdings rekonstruiert auch Lehfeldt die Neufassung lediglich aus Briefen und Rezensionen.

<sup>456</sup> Bruckner, Ferdinand: Die Verbrecher. In ders.: Dramatische Werke. Band 1: Jugend zweier Kriege (S.99-224).

<sup>457</sup> In der Erstfassung war die Art der Geschäfte nicht näher bezeichnet.

<sup>458</sup> So Lehfeldt, S.52.

<sup>459</sup> Vgl. die Verknüpfung Alfreds, S.203 (Zitat im Text, s.u.).

Eine entsprechende Tendenz scheint auch Theodor Fantass **Die Kinder des unbekanntem Soldaten** (1936) aufzuweisen. In den Rezensionen ist die Rede davon, daß Jungen in der HJ "von den Führern mißbraucht" werden und als Folge einander "mißbrauchen". Auch ist von "Lastern" die Rede; die Gestaltung sei allerdings sehr "indirekt, sehr behutsam".<sup>460</sup>

Bevor sich Erich Ebermayer in die innere Emigration begibt, demonstriert auch er in einem Werk homoerotische Komponenten in den Verführungsmechanismen zum Nationalsozialismus: 1930 erscheint **Verhetzte Jugend**,<sup>461</sup> eine Bearbeitung seines Schauspiels **Brüder**,<sup>462</sup> das den Mord an Walter Rathenau behandelt. Greift der Autor in seinen ursprünglichen Fassungen die Gewalt sowohl von rechts als auch von links an, in die die Brüder wechselseitig verstrickt sind, und propagiert die Notwendigkeit einer gewaltfreien Jugend, werden in der Version von 1930 nur noch die "Verhetzungs"-Mechanismen in den faschistischen Jugendgruppen und der dem Faschismus Vorschub leistende Umgang der Justiz aufgezeigt.<sup>463</sup> Neu gegenüber den früheren Fassungen ist auch die homoerotische Färbung, die die Bewunderung der Jungen gegenüber ihrem Jugendführer ausmacht. Wolfgang, der jüngste der Brüder und besonders anfällig für die deutschnationale Begeisterung, schwärmt beinahe exaltiert für den Führer der Gruppe, Windersen, der dem Kleinen auch "durchs Haar streichelt" (S.11). Von Mitgliedern der Gruppe wird dies Gebaren mehr oder weniger spöttisch kommentiert:

Kommis: Natürlich - der Knabe steht im Banne dieses reifen Mannes. Fabelhaft interessant ... Erotische Knechtschaft [...] (S.8)

Auch in einem Gespräch der Brüder klingt die Bewunderung an, mit der entsprechenden Anspielung, dem Vergleich mit einem "Backfisch", gewürzt:

Wolfgang: Wer - wir? Für wen führst Du das Wort? Wer verlangt?

Paul-Otto: Windersen - - und ich. Die Bewegung.

Wolfgang: Windersen - - !

Paul-Otto: Warum sagst Du es so schwärmerisch? Es handelt sich um keinen Backfisch.

Wolfgang: Er ist herrlich! Windersen. Er ist ein Mann! (S.9)<sup>464</sup>

Wolfgang wird samt seinem Bruder verhaftet und zu Jugendgefängnis verurteilt; eine eindeutige Tendenz der Abkehr von der Verstrickung ist dem Stück trotz des in diese Richtung deutenden Titels nicht zu entnehmen.<sup>465</sup>

<sup>460</sup> Vgl. Wächter, S.58. Der Text konnte bislang nicht ermittelt werden.

<sup>461</sup> Ebermayer, Erich: *Verhetzte Jugend*. Schauspiel in drei Akten. Berlin: Oesterheld & Co. 1930.

<sup>462</sup> In drei Fassungen: 1923, 1925, 1927, die alle keine homoerotischen Komponenten enthalten.

<sup>463</sup> So sind die Gefängnisstrafen für die rechtsradikalen Attentäter niedriger als solche für kommunistische Jugendliche, die Flugblätter vor der Reichswehr verteilen (S.56).

<sup>464</sup> Vgl. die Schwärmerie Augusts in Johsts **Schlageter**, in dem - wie hier der Vergleich mit dem Backfisch - die Analogie zum "Mädel" gezogen wird (vgl. Kapitel 5.2.2).

<sup>465</sup> In der Darstellung überwiegt das Mitleid mit den "verhetzten" Brüdern, die die Gefängnisstrafe schon irgendwie überleben werden. Es dominiert nicht die Einsicht in das Verbrechen des Attentats, sondern die Reue der Brüder, was sie ihrer Mutter damit angetan haben (vgl. S.63f). Andererseits betont der Richter C, der als Sprachrohr des Autors gelten

Vordergründig benutzen die Autoren das homoerotische Element zur Kennzeichnung des Nationalsozialismus. Im Gegensatz zu Csokor und Horváth allerdings wird hier keine billige Demagogie betrieben, sondern die Verführungsmechanismen des Faschismus, die homoerotische Elemente benutzen, abgebildet - die entsprechenden Stellen, nur ins positive gewendet, in den Werken diverser nationalsozialistischer Autoren belegen dies. Corrinths Stück zeichnet weniger den Mechanismus nach, sondern eine relativ positiv begriffene Freundschaft. Konträr zu den Stücken Csokors und Horváths ist auch, daß keine rettungslose Verkommenheit gezeigt wird: Hallbach und Karlanner, eingeschränkt Wolfgang, retten sich letztlich aus der faschistischen Umklammerung bzw. erkennen ihre Fehler. Freilich wird in solcher Perspektive auch eine Überwindung der homoerotischen Anteile assoziiert, zumal bei Corrinth der klassische Opfertod gestaltet ist.

### 5.3.3 **VON SCHEUSSLICHKEITEN IN DER SAKRISTEI UND DER SAUBERKEIT DES BRAUNEN HAUSES: *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (Brecht)**

Drei der im Exil entstandenen Stücke Brechts gestalten die Situation im nationalsozialistisch regierten Deutschland: **Die Rundköpfe und die Spitzköpfe** (1932-34), **Furcht und Elend des Dritten Reiches** (1935-38) und **Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui** (1941).

**Die Rundköpfe und die Spitzköpfe** kommen in der Zeichnung des diktatorischen Regimes ohne Unterstellung von Homosexualität aus - was die Textgestalt angeht. Bei der Uraufführung am 4.11.1936 im Theater "Riddersalen" in Kopenhagen ist allerdings der Diktator Iberin mit einem Detail inszeniert, das eine Assoziation möglich macht: Das Mikrophon - als phallisches Symbol deutbar - wird ihm quasi zum Sexualobjekt. Brecht berichtet:

"Iberins Behandlung des Mikrophons [...] erlangte sogleich eine gewisse Berühmtheit, der Schauspieler zeigte die beinahe erotische Beziehung des Iberin zu diesem Instrument."<sup>466</sup>

Hinsichtlich des Stücks **Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui** erweist es sich als interessant, daß Brecht vermeidet, Nationalsozialismus mit Homosexualität zu verquicken, obwohl er zwei Handlungsstränge gestaltet, bei deren Interpretation durch den antifaschistischen Widerstand das Thema Homosexualität zum festen Bestandteil zählt: den Reichstagsbrand (hier Speicherbrand) und die "Karriere" Ernst Röhm. Der von den Nationalsozialisten "entlarvte" Brandstifter ist bei Brecht ein Arbeitsloser, der im Prozeß durch Betäubungsmittel aussageunfähig gehalten wird; Ernesto Roma (Röhm) ist weder mit homosexuellen Zügen ausgestattet noch wird die Ermordung durch seine Parteigenossen mit dem Hinweis auf seine Neigungen ausgeschmückt; Brecht beschränkt sich auf die tatsächlichen politischen Motive:

---

kann, die Notwendigkeit, die Attentäter hart zu bestrafen (vgl. S.54-59). Der Führer Windersen allerdings begeht zuvor Selbstmord (vgl. S.50).

<sup>466</sup> Brecht, Bertolt: Zu "Die Rundköpfe und die Spitzköpfe". Beschreibung der Kopenhagener Uraufführung. In ders.: Schriften 4 (S.207-219), S.211.

Röhms Forderung nach einer "zweiten Revolution", seinen Widerstand gegen die Verbrüderung von Nationalsozialismus und Kapital sowie parteiinterne Machtstreitigkeiten. Brecht ist es ausdrücklich am Aufzeigen ökonomischer Faktoren gelegen,<sup>467</sup> und hierzu vermeidet er konsequent Ausmalungen privater Hintergründe.

Das Thema Homosexualität<sup>468</sup> ist in **Furcht und Elend des Dritten Reiches**<sup>469</sup> gestaltet, 27 Szenen, die auf "Augenzeugenberichten und Zeitungsnotizen"<sup>470</sup> beruhen, demzufolge den Charakter der Authentizität tragen. Brecht bezeichnet die Szenenfolge: "die Gesten des Verstummens, sich Umblickens, Erschreckens usw., die Gestik unter der Diktatur."<sup>471</sup>

In diesem Sinne ist auch Homosexualität in zwei Szenen (9. und 23.) thematisiert, ausführlicher in der 9.Szene, die "Der Spitzel" betitelt ist und in der die Praxis in Hitlerdeutschland demonstriert wird, daß Kinder ihre Eltern, Lehrer etc. denunzieren. Als Beispiel dient eine Kölner Familie. Der Junge entdeckt in der Zeitung einen Artikel über Prozesse gegen Priester, wird daraufhin von seinem Vater aus dem Raum verwiesen, der, nachdem der Junge nicht wiederkehrt, befürchtet, dieser könne ihn wegen seiner Unterstellung, einige Nazis seien ja auch "nicht sauber", denunzieren. Die "Auflösung" - daß sich der Knabe in der Tat nur Schokolade gekauft hat - kann nicht verhindern, daß das Mißtrauen innerhalb der Familie bestehen bleibt.<sup>472</sup>

Als einer der wenigen Texte der Zeit reflektiert das Stück die *Diskriminierung* von Homosexualität im "Dritten Reich". Als Beispiel dienen die Priesterprozesse zwischen 1936 und 1938 - zumeist aufgrund Anzeige wegen § 175 - von Brecht in Köln 1935 angesiedelt.<sup>473</sup>

<sup>467</sup> Vgl. Brecht, Bertolt: Zu "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui". In ders.: Schriften 4 (S.315-319).

<sup>468</sup> Auch arbeitet Brecht 1942 an Fritz Langs Film **Hangmen also die** mit, der einen homosexuellen Nazispion enthält (vgl. Theis: Verdrängung und Travestie, S.112). Inwieweit hier Brechts geringer und zurückgedrängter Einfluß ausschlaggebend ist, ist aufgrund der Tatsache, daß das Urmanuskripts Brechts verschollen ist, nicht nachweisbar, vgl. Gersch, Wolfgang: Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. Berlin: Henschel 1975, S.200-217.

<sup>469</sup> Brecht, Bertolt: Furcht und Elend im Dritten Reich. 27 Szenen. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 4: Stücke 4. Bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1988 (S.339-455).

<sup>470</sup> Brecht, Bertolt: Zu "Furcht und Elend des III. Reiches". In ders.: Schriften 4 (S.226-232), S.227.

<sup>471</sup> Arbeitsjournal, 15.8.1938. In Brecht: Journale 1, S.319.

<sup>472</sup> Der Mann: Meinst du, er sagt die Wahrheit? / (Die Frau zuckt mit den Achseln) (S.400).

<sup>473</sup> Weshalb Brecht die Priesterprozesse um zwei Jahre zurückdatiert, ist unklar. Der Entwurf für diese Szene stammt jedenfalls vom Sommer 1937 (vgl. Hayman, S.268). Die Datierungen stammen allerdings erst aus der Arbeit an der amerikanischen Bühnenfassung 1942/43, die Erklärung könnte also eine ungenaue Erinnerung Brechts an die präzise Jahreszahl sein.

Die Priesterermittlungen beziehen sich nur auf den Bezirk Rheinland (vgl. Klößen/Oxenius, S.78). Eine Verfügung verpflichtet die Ortspolizeibehörden der "Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und Abtreibung" über das gewöhnliche Verfahren hinaus,



Brecht kommentiert das Vorgehen zwar nicht, deutet jedoch die eigentlichen Gründe an: Politische Interessen, nämlich die Unschädlichmachung der (katholischen) Kirche:

Der Mann: Ausräumen! Das ist doch alles nur Politik. (S.393)

Daß die Homosexualität in der Tat als meist erfundener, vorgeschobener Grund anzusehen ist, um das Ansehen der Kirche zu erschüttern bzw. sich Vermögen der Kirche anzueignen, ist nachweisbar.<sup>474</sup>

Zudem wird ein weiterer Zweck dieser sexuellen Denunziation demonstriert: Von den Einzelbeispielen soll auf die Geistlichkeit im allgemeinen geschlossen werden:

Der Knabe (von der Zeitung aufsehend): Machen alle Geistlichen das, Papa? (S.393)

Die Vorstellung, daß dies "alle" Geistlichen machen, wird tatsächlich von der nationalsozialistischen Propaganda gezielt gesteuert und hat trotz verschwindend weniger Anhaltspunkte für Verurteilungen<sup>475</sup> doch einige Wirkung: Mit einer Auflage von 100.000 Stück wird eine "Enthüllungsbroschüre" mit dem Titel "An ihren Taten sollt ihr sie erkennen" vertrieben. Goebels hetzt, daß "alle Klöster im Kern verdorben" seien und "unter ihren Angehörigen die widernatürliche Unzucht gewissermaßen hordenweise betrieben wird".<sup>476</sup> Als Behauptungen erscheinen in der Presse:

"Das Ergebnis der [...] Ermittlungen war, daß fast alle Angehörigen der Ordensgemeinschaft in sämtlichen Häusern des Franziskaner-Bruderordens [...] sich die gleichen Verfehlungen haben zuschulden kommen lassen."<sup>477</sup>

Die Folge ist, daß sich eine unvereinbare Verbindung zwischen dem Volk heiligen Dingen und der moralischen Verworfenheit des Klerus ergeben soll - aufgezeigt in Brechts Stück:

Der Mann: Für das Volk ist das nicht gleichgültig, wenn es nicht mehr an eine Sakristei denken kann, ohne an diese Scheußlichkeiten zu denken. (S.393)

wenn sich "Mitglieder einer Ordensgemeinschaft" gegen den § 175 vergehen, den Fall zu melden (vgl. Grau, S.11). Eine Dokumentation der Koblenzer Priesterprozesse findet sich in AHO: Für Zucht und Sitte, S.28f.

<sup>474</sup> Aus "Geheimanweisungen" des Sicherheitsdienstes von 1938: "*Die Orden sind der militante Arm der katholischen Kirche. Sie müssen daher von ihren Einflußgebieten zurückgedrängt, eingeengt und schließlich vernichtet werden* [...] Für umfassendere Maßnahmen auf dem Gebiete des Ordenswesens muß der Boden erst *propagandistisch* noch mehr vorbereitet werden" (zitiert nach Hofer, Walther (Hrsg.): Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945. Frankfurt/M.: Fischer 1957, S.156). Zur realen "Praxis" der Beschlagnahmen vgl. ebd., S.157f.

<sup>475</sup> Vgl. Schilling, S.28. Die offizielle NS-Propaganda behauptet allerdings, von 500 Angeklagten seien 276 wegen "schwerer Sittlichkeitsvergehen" verurteilt worden (vgl. Stümke, S.108).

<sup>476</sup> Und weiter: "in keinem anderen Stand" habe sich "eine derartige herdenmäßige Unzucht breitgemacht", von einer "endlosen Serie von scheußlichsten Verbrechen" ist die Rede (zitiert nach Schilling, S.35f).

<sup>477</sup> Deutsche Allgemeine Zeitung vom 26.5.1936. Zitiert nach Schilling, S.29. In der Ausgabe vom 27.5.1937 ist das Plädoyer des Staatsanwaltes wiedergegeben, der von den Nöten eines Mönches berichtet: "Es sei geradezu bezeichnend, daß ein Bruder sich siebenmal versetzen ließ, um den homosexuellen Nachstellungen seiner Brüder zu entgehen. Nicht eine Stunde befand sich der Bruder im Hause, ohne von seinen Ordensbrüdern, oft zwangsweise, mißbraucht zu werden" (zitiert nach ebd., S.31).

Daß diese Assoziationskette gerade im Sinne der nationalsozialistischen Agitation liegt, spricht Goebbels in einer Stellungnahme zu dem Vorfall selbst aus:

"Ich spreche hier als [...] Familienvater, dessen kostbarstes persönliches Gut auf Erden seine vier Kinder sind, die er auch einmal [...] den Erziehungsfaktoren der Öffentlichkeit anvertrauen muß. Ich kann als solcher die Gefühle der um die Seele und um den Körper ihrer Kinder betrogenen Eltern verstehen, deren kostbarstes Gut hier vertierten und skrupellosen Jugendschändern ausgeliefert gewesen ist. Ich glaube auch im Namen von Millionen deutschen Eltern zu sprechen, die [...] nur mit Angst und Abscheu daran denken, daß ihre unschuldigen Kinder einmal von gewissenlosen Verführern derartig seelisch und körperlich mißbraucht werden könnten."<sup>478</sup>

Die "Deutsche Allgemeine Zeitung" heuchelt gar, den Zwiespalt innerhalb der Kirche sowie zwischen Gläubigen und der Institution vermeiden zu wollen, den sie gleichzeitig herbeischreit:

"Es ist [...] nötig, [...] daß sich gegenüber diesen Vorfällen eine einheitliche Meinungsfront aller anständigen Menschen bildet. Nachdem es sich nun nicht mehr um Einzelfälle handelt, sondern um über tausend Fälle, halten wir es für selbstverständlich, daß in diese Meinungsfront die katholische Kirche selbst gehört. [...] Man werde sich doch einmal darüber klar, welche Folgen die Aufdeckung dieser Mißstände haben müßte, wenn in der Bevölkerung über die Stellung der katholischen Kirche selbst Zweifel entstehen könnten. Eine innere Krise wäre unvermeidlich, die sich auf den katholischen Bevölkerungsteil nicht beschränken könnte, sondern es würde zugleich die Frage nach dem Christentum in unserem Volk gestellt. Es ist unsere Meinung, daß es eine solche Frage nicht geben soll."<sup>479</sup>

Die Darstellung dieser Zustände verbindet Brecht damit, die Doppelmoral der Nationalsozialisten aufzuzeigen, indem er das Mittel der sexuellen Denunziation verwendet:

Die Frau: Was sollen sie denn machen, wenn so etwas passiert!

Der Mann: Was sie machen sollen? Vielleicht können sie einmal vor ihrer eigenen Tür kehren. In ihrem Braunen Haus soll auch nicht alles sauber sein, höre ich.

Die Frau: Aber das ist doch nur ein Beweis der Gesundheit unseres Volkes, Karl!

Der Mann: Gesundheit! Nette Gesundheit. Wenn die Gesundheit so aussieht, dann ziehe ich die Krankheit vor. (S.393f)

Die Äußerung der Frau, es sei ein "Beweis der Gesundheit" ist als Ironie zu verstehen und karikiert überdies dem gängigen Jargon der antifaschistischen Literatur, wenn die Sprache auf den Zusammenhang zwischen Homosexualität und Nationalsozialismus kommt.<sup>480</sup>

Die Forderung, "vor der eigenen Tür zu kehren" findet sich im Umfeld der Prozesse in der Tat von seiten kirchlicher Kreise:

"Wenn Vergehen, besonders sittlicher Art, begangen worden sind, dann muß jeden in gleicher Weise die Strafe treffen, ganz gleich, welcher Gemeinschaft oder Organisation er angehört [...]. Nun ist es dem Hl. Stuhl zuverlässig bekannt, daß in zahlreichen Fällen, wo gleiche oder ähnliche Vergehen in anderen, der den Staat tragenden Partei und ihren Organisationen angehörenden Kreisen vorgekommen sind, falls überhaupt Ahndung eintrat,

<sup>478</sup> Zitiert nach Schilling, S.35.

<sup>479</sup> Deutsche Allgemeine Zeitung vom 29.5.1937, zitiert nach Schilling, S.34.

<sup>480</sup> Vgl. das Vokabular des "Vorwärts" im Zusammenhang mit der Röhm-Affäre 1932: "Hier steht unbeschadet jeder Parteirichtung die moralische und körperliche Gesundheit der deutschen Jugend auf dem Spiel" (zitiert nach Eissler, S.109).

mit allen Mitteln der Öffentlichkeit die Zugehörigkeit zu den genannten Gemeinschaften vorenthalten wurde."<sup>481</sup>

In der 23.Szene, betitelt "Das Mahnwort", deutet Brecht die Bestätigung für die Aussage des Mannes an. Im Braunen Haus scheint in der Tat nicht alles sauber zu sein. Brecht stellt dar, wie die Hitler-Jugend auf den Krieg vorbereitet wird, indem die Jungen gezwungen werden, sich Gasmasken zuzulegen, andernfalls geschunden werden:

(Ein Raum der Hitlerjugend. Ein Haufen Jungen, die meisten haben Gasmasken umgehängt. Eine kleine Gruppe sieht zu einem Jungen ohne Maske hin, der auf einer Bank allein sitzt und rastlos die Lippen bewegt, als lerne er.)

Der erste Junge: Er hat immer noch keine.

Der zweite Junge: Seine Alte kauft ihm keine.

Der erste Junge: Aber sie muß doch wissen, daß er da geschunden wird.

[...] Wo ihn der Dicke so schon auf dem Strich hat!

[...]

Der zweite Junge: Der Dicke schleift ihn nur, weil er keine Gasmasken hat.

Der dritte Junge: Er sagt, weil er nicht mit ihm ins Kino gegangen ist.

[...]

Der zweite Junge: [...] Ich ginge auch nicht mit dem Dicken ins Kino. Aber an mich traut er sich nicht ran. (S.430)

Die sexuelle Denunziation ist hier freilich nur assoziierbar: Die Wortspielerei "auf dem Strich" deutet zwar nicht darauf hin;<sup>482</sup> hingegen die Vermutung, die tieferen Beweggründe für die "Schleiferei" lägen darin, daß der Junge eine Einladung ins Kino ausgeschlagen hat, weisen auf homosexuelle Motive hin.<sup>483</sup> Dadurch allerdings, daß Brecht die Denunziation anwendet, um kontrastierend zu den Priesterprozessen die Doppelmoral der Nationalsozialisten anzuprangern, handelt es sich hierbei nicht um billige Demagogie. Brechts Vorgehen entspricht der Maxime, die einer der schärfsten Kritiker der homosexuellen Denunziation als Selbstzweck, Kurt Tucholsky, aufgestellt hat:

"Das einzige, was erlaubt wäre, ist: auf jene Auslassungen der Nazis hinzuweisen, in denen sie sich mit den 'orientalischen Lastern' der Nachkriegszeit befassen, [...] dann, aber nur dann, darf man sagen: Ihr habt in eurer Bewegung Homosexuelle, die sich zu ihrer Veranlagung bekennen, sie sind sogar noch stolz darauf - also haltet den Mund."<sup>484</sup>

Auch stehen die Priesterprozesse in einem Zusammenhang mit derartigen Zuständen. Sie könnten eine Folge davon sein, daß die HJ vielen Eltern als homosexuell durchsetzt gilt. In Köln löst dies 1935 eine Austrittswelle aus der HJ aus; die Eltern geben sie ihre Kinder statt dessen in kirchliche Jugendgruppen.<sup>485</sup>

Daneben wird die Rückwirkung auf den privaten Bereich demonstriert, die Einstellung des Durchschnittsbürgertums gegenüber Homosexualität anhand der Art und Weise des Redens hierüber.

<sup>481</sup> Das erzbischöfliche Ordinariat Freiburg in einem Brief an das Reichspresseamt, veröffentlicht in den Deutschland-Berichten der SPD, 1937. Zitiert nach Schilling, S.39.

<sup>482</sup> "Auf dem Strich haben" bezeichnet im Militärjargon soviel wie "jemanden auf dem Kieker haben" (vgl. Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir, S.209).

<sup>483</sup> Das Kino ist bis weit in die Nachkriegszeit traditioneller Ort erotischer Annäherungen.

<sup>484</sup> Tucholsky: Röhm. In ders.: Gesammelte Werke. Band 10, S.70.

<sup>485</sup> Vgl. Klaffen/Oxenius, S.73.

Das Vorgehen gegen die Priester entspricht durchaus dem "gesunden Volksempfinden": Die Frau äußert, es sei "nicht schlecht, wenn sie ausräumen" (S.393). Geheimen SPD-Berichten zufolge sind die "Säuberungen" in der Tat von großen Teilen der Bevölkerung begrüßt worden.<sup>486</sup> In diese Richtung deutet auch die Bemerkung des Mannes, seine Verdächtigung, im Braunen Haus sei "nicht alles sauber", sei eine "spaßhafte Bemerkung volkstümlicher Art, sozusagen in der Umgangssprache" (S.395).

Als vorherrschend erscheint die Ignoranz, sich mit derartigen "Schweinereien" überhaupt auseinanderzusetzen. Folgt man Brecht, so wird durch die Berichterstattung der Presse über die Priesterprozesse trotz der augenscheinlichen Deutlichkeit der Artikel der eigentliche Zweck erreicht, nämlich ein Schweigen über Homosexualität herbeizuführen. Die Jugend muß von einem Wissen über derartige Dinge ferngehalten werden; das Tabu wird von neuem gefördert:

Der Mann: Was liest du denn?

(Er reißt ihm die Zeitung aus der Hand.)

Der Knabe: Aber unser Gruppenführer hat gesagt, was in dieser Zeitung steht, können wir alle wissen.

Der Mann: Das ist für mich nicht maßgebend, was der Gruppenführer gesagt hat. Was du lesen kannst und was du nicht lesen kannst, entscheide ich.

Die Frau: Hier hast du zehn Pfennig, Klaus-Heinrich, geh hinüber und kauf dir was. (S.393)

Die Frage, ob die Veröffentlichung der Klosterprozesse einen negativen Einfluß auf die Jugend ausüben könne, wird in jener Zeit tatsächlich geführt, nämlich als Argument der Kirche gegen die nationalsozialistische Hetze.<sup>487</sup>

Das Durchschnittsbürgertum fühlt sich in seinem Anstand getroffen und distanziert sich:

Der Mann: Wenn diese Berichte über die Priesterprozesse nicht aufhören, werde ich die Zeitung überhaupt abbestellen.

Die Frau: Und welche willst du abonnieren? Es steht doch in allen.

[...]

Der Mann: Wenn in allen Zeitungen solche Schweinereien stehen, dann werde ich eben keine Zeitung mehr lesen. Weniger wissen werde ich dann auch nicht, was auf der Welt los ist.

[...]

Die Frau: Jedenfalls geht es uns nichts an, schließlich sind wir evangelisch. (S.393)

Der Vergleich zur Röhm-Affäre liegt nahe, ist doch zunächst Homosexualität in den eigenen Reihen deutlich "ausgemerzt" worden:

Der Mann: Und überdies hat der Führer selber bei einer gewissen Gelegenheit seine Kritik in dieser Richtung ungleich schärfer formuliert. (S.396)

<sup>486</sup> Vgl. Stümke, S.105. Allerdings beziehen sich die Berichte auf die Reaktionen der Bevölkerung auf die Ermordung Röhm's. Zu berücksichtigen ist auch die Taktik der antifaschistischen Bewegung, das "gesunde Volksempfinden" zu schüren, vgl. Kapitel 5.3.

<sup>487</sup> Jedenfalls verteidigt Goebbels in der "Deutschen Allgemeinen Zeitung" vom 29.5.1937 das Vorgehen: "Wenn also von kirchlichen Kreisen erklärt wird, die veröffentlichten Prozeßberichte gefährdeten die Sittlichkeit der Jugend, so muß ich demgegenüber betonen, daß nicht die Zeitungen, die diese Berichte bringen, sondern die verbrecherischen sexuellen Verirrungen des katholischen Klerus das leibliche und seelische Wohl der deutschen Jugend auf das ernsteste zu bedrohen geeignet sind" (zitiert nach Schilling, S.35).

Die "scharfen" Formulierungen finden sich in diversen Presseerklärungen der NSDAP über die Erschießung des politisch nicht mehr genehmen Röhm. Die Szenerie mit "Lustknaben" wird dort als "ekelhafteste Situation" beschrieben und von "einzelnen krankhaft veranlagten Wesen" berichtet; man sei zur "rücksichtslosen Ausrottung dieser Pestbeule" geschritten.<sup>488</sup>

Auch in der Form des Redens über Homosexualität demaskiert Brecht die Doppelmoral des Nationalsozialismus: Angesichts der Priesterprozesse kommt nun ein Verweis auf die homosexuelle Durchsetzung des "Braunen Hauses", von Hitler selbst zuvor laut beschrieben, einer gegen die Partei gerichteten Untat gleich. Die Folgen solcher Art von Tabuisierung und Doppelmoral ist die Nahrung des gegenseitigen Mißtrauens. Der Mann und die Frau befürchten, der Junge könnte gewisse Äußerungen anzeigen und versuchen nun, das Gesagte zurechtzubiegen - zunächst in Form einer erfundenen "Abschwächung". Aus dem "nicht sauber" wird nun in der entstandenen Panik ein "nicht ganz sauber":

Der Mann: Was kann er schon gehört haben?

Die Frau: Du hast doch über die Zeitung gesprochen. Das über das Braune Haus hättest du nicht sagen dürfen. Er empfindet doch so national.

Der Mann: Was soll ich über das Braune Haus gesagt haben?

Die Frau: Da mußt du dich doch erinnern! Daß dort nicht alles sauber ist.

Der Mann: Das kann doch nicht als Angriff ausgelegt werden. Nicht alles sauber, oder, wie ich abschwächend sagte, nicht alles ganz sauber, was schon einen Unterschied macht, und zwar einen beträchtlichen, [...] das bedeutet nicht viel mehr, als daß sogar dort wahrscheinlich einiges nicht immer und unter allen Umständen so ist, wie es der Führer will. Den nur wahrscheinlichen Charakter brachte ich übrigens mit voller Absicht dadurch zum Ausdruck, daß ich, wie ich mich deutlich erinnere, formulierte, es "soll" dort ja auch nicht alles ganz - ganz in abschwächendem Sinne gebraucht - sauber sein. Soll sein! Nicht: ist! Ich kann nicht sagen, daß dort etwas nicht sauber ist, da fehlt jeder Beweis. (S.395f)

Die Angst, daß solche Äußerungen gefährlich sei können, ist berechtigt. Die katholische Kirche jedenfalls behauptet, daß Anzeigen gegen den Sittenverfall in nationalsozialistischen Kreisen gegen die Kläger selbst ausgelegt worden seien:

"[es] ist [...] sogar vorgekommen, daß die Anzeigen solcher Vergehen durch in ihrem Gewissen beunruhigte Katholiken zu einer Maßregelung der letzteren führte, statt zu einer gerichtlichen Bestrafung der Schuldigen."<sup>489</sup>

<sup>488</sup> Erklärung der Reichspressestelle der N.S.D.A.P. vom 30. Juni 1935, abgedruckt im "Völkischen Beobachter" vom 1./2.7.1935, zitiert nach Schilling, S.22f. Am deutlichsten sind die Äußerungen Goebbels in einer Rundfunkrede zur Röhm-Affäre bzw. zur "homosexuell verseuchten SA": "Sie waren im Begriff, die ganze Führung der Partei in den Verdacht einer schimpflichen, ekelerregenden sexuellen Abnormität zu bringen" (Völkischer Beobachter vom 2.7.1934, zitiert nach Schilling, S.24). Göring gar äußert die Befürchtung, Röhm habe im Sinn gehabt, Deutschland zu einem "Staat dieser krankhaften Individuen zu machen" (vgl. Schilling, S.24). Das angegebene Motiv, die Befürchtung, die gesamte Partei könne in den Verruf kommen, zeugt von dem angsteinflößenden Einfluß, den die Agitation der Antifaschisten in dieser Richtung wohl ausgelöst hat, und läßt die Ermordung Röhm neben den politischen Gründen auch als eine Opferung eines Homosexuellen auf dem Altar der moralischen Unanfechtbarkeit erscheinen.

<sup>489</sup> Das erzbischöfliche Ordinariat Freiburg in einem Brief an das Reichspresseamt, veröffentlicht in den Deutschland-Berichten der SPD, Jg. 1937. Zitiert nach Schilling, S.39.

Aus der Abschwächung wird schließlich eine Verdrehung der Äußerungen, demonstriert wird eine Bewußtseinsverschiebung in der Volksmeinung. Aus den Opfern werden Täter; nun soll behauptet worden sein, die Priester hätten damals die Gerüchte aufgebracht und hätten direkt vor ihrer Tür kehren sollen:

Die Frau: [...] Wir müssen uns alles genau zurechtlegen, und zwar sofort.

[...] Also zuerst das mit dem Braunen Haus und den Schweinereien.

Der Mann: Ich habe doch kein Wort von Schweinereien gesagt.

Die Frau: Du hast gesagt, die Zeitung ist voll von Schweinereien, und du willst sie abbestellen.

Der Mann: Ja, die Zeitung! Aber nicht das Braune Haus!

Die Frau: Kannst du nicht gesagt haben, daß du diese Schweinereien in den Sakristeien mißbilligst? Und daß du für durchaus möglich hältst, daß es diese Leute, die heute vor Gericht stehen, waren, die seinerzeit die Greuelmärchen über das Braune Haus, und daß dort nicht alles sauber sein sollte, aufgebracht haben? Und daß sie lieber schon damals hätten vor ihrer eigenen Tür kehren sollen? Und überhaupt hast du dem Jungen gesagt, laß das Radio und nimm dir lieber die Zeitung vor, weil du auf dem Standpunkt stehst, daß die Jugend im Dritten Reich mit klaren Augen betrachten soll, was um sie herum vorgeht. (S.397f)

Diese Verdrehung entspricht präzise der nationalsozialistischen Propaganda in diesem Zusammenhang. Wiederum Goebbels:

"Die katholische Kirche attackiert seit Jahren [...] die nationalsozialistische Bewegung mit Hirtenbriefen, in denen sie beweglich Klage über den angeblichen Sittenverfall unserer Zeit führt. [...] Sie klagt über angebliche Mißstände in der Hitler-Jugend. Welch eine Heuchelei angesichts der himmelschreienden sittlichen Verwilderung, die sich, wie die Prozesse es dartun, in den katholischen Klöstern und in weiten Kreisen des katholischen Klerus breitgemacht hat! [...] Schließlich muß aber auch hier einmal festgestellt werden, wer denn überhaupt ein Recht hat, öffentlich von Moral zu reden [...]. Es ist nicht damit getan, in Hirtenbriefen hohe sittliche Grundsätze über die Moral des Volkes aufzustellen. Viel wichtiger ist es dagegen zunächst einmal die himmelschreienden Skandale zu beseitigen, die in den Reihen dieser Moralprediger selbst seit langem offenkundig geworden sind."<sup>490</sup>

Brecht führt somit gezielt vor, worin der Sinn einer derartigen Tabuisierung liegt. Allerdings zeigt sich in dieser der Realität entsprechenden Milieuschilderung auch die Kehrseite: Auf der *verbalen Ebene* bleibt der eigentliche Gegenstand der Unterredung undeutlich. Ohne das entsprechende Vorwissen, das beim Zielpublikum der Zeit allerdings anzunehmen ist, entschlüsseln sich Andeutungen wie "das" (S.393), "Schweinereien" (S.393, 398), "Scheußlichkeiten" (S.393), "so etwas" (S.393), "nicht alles sauber" (S.393, 396), "Greuelmärchen" (S.398) schwer. Der homosexuelle Hintergrund der Priesterprozesse erschließt sich zudem erst aus dem Rückbezug auf die Zustände im "Braunen Haus".

Anhand des zeitgenössischen Falles der Priesterprozesse rollt Brecht die doppelmoralischen, Tabuisierung und Sündenbock-Funktion gleichermaßen Vorschub leistenden Mechanismen des Nationalsozialismus im Umgang mit dem Thema Homosexualität auf, wobei er sich an den tatsächlich herrschenden Zuständen im Dritten Reich orientiert. Gerade dadurch, daß die Behandlung sich auf das reine Reden über den Sachverhalt beschränkt, wird die verborgene

---

<sup>490</sup> Zitiert nach Schilling, S.35f.

Mentalität des Kleinbürgertums verdeutlicht. Die angedeutete Denunziation von Homosexualität im Nationalsozialismus dient hier lediglich der Aufdeckung der Verlogenheit der Parolen.

Eine Verbreitung von **Furcht und Elend des Dritten Reiches**, ursprünglich für den Malik-Verlag in Prag gedruckt, wird durch den deutschen Überfall 1938 verhindert. Die Erstveröffentlichung findet im Aurora Verlag, New York 1945 statt; die erste deutsche Publikation folgt 1948 im Aufbau Verlag, Berlin. Die Szene "Der Spitzel" wird gesondert abgedruckt in der Emigrantenzeitschrift "Das Wort" 1938 und in einer Teilausgabe 1941 im Moskauer Verlag Das Internationale Buch.<sup>491</sup>

Die Uraufführung einer fragmentarischen Fassung findet am 21.5.1938 unter dem Titel **99%** im Salle d'Iena, Paris statt. 1941 folgt eine gesonderte Aufführung von **Der Spitzel** am Moskauer Komosomol-Theater. In einer Bearbeitung für Amerika unter dem Titel **The Private Life of the Master Race** wird das Stück am 7.5.1945 in New York aufgeführt (Regie: Berthold Viertel); diese Produktion wird im folgenden Monat gekürzt von Ernest Roberts' Truppe "The Theatre of all Nations" übernommen und anschließend auch in San Francisco gespielt. In dieser Version wird die 9. Szene gegeben, die 23. Szene gestrichen.<sup>492</sup>

Die Priesterprozesse behandelt auch Ernst Toller in dem Schauspiel **Pastor Hall** (1938).<sup>493</sup> Pastor Hall ist ins KZ gebracht worden; dort wird ihm von dem Mithäftling Egon Freundlich - über den ein anderer Gefangener berichtet: "Der hat wegen Kinderfreundschaft seine fünf Jahre auf dem Buckel" - unterstellt: "Du hast Dich an Deinen Pfarrkindern vergangen, wie?" (S.280f). Daß ein wegen Päderastie Inhaftierter einem klerikalen Mithäftling dies unterstellt, unterstreicht die Mentalität im Bewußtsein des Volkes, eben "alle" Geistlichen seien "so".<sup>494</sup> Das Vergehen, das hier - nur eben ohne Geschlechtsbenennung - einem Priester unterstellt wird, ist in Tollers Schauspiel eigentlich Gegebenheit in Nazigruppen - im Bund deutscher Mädchen, die

<sup>491</sup> Vgl. Kommentar in Brecht: Stücke 4, S.524f, 528; auch Brecht: Zu "Furcht und Elend des III. Reiches". In ders.: Schriften 4, S.227. Die 23.Szene fehlt in der Moskauer Ausgabe.

<sup>492</sup> Vgl. Kommentar in Brecht: Stücke 4, S.529f. Fragmentarische Aufführungen liegen in Brechts Intention: "Damit das Stück sogleich unter den ungünstigen Umständen des Exils aufgeführt werden konnte, ist es so verfaßt, daß es [...] teilweise in der oder jenen Auswahl der Einzelszenen gespielt werden kann." (Brecht, Bertolt: Zu "Furcht und Elend des Dritten Reiches". In ders.: Schriften 4, S.226. Viertel bietet zuvor 1942 vier Szenen, darunter "Der Spitzel", an der "Tribüne für Freie Deutsche Literatur und Kunst in Amerika". Die deutsche Erstaufführung der gesamten Szenenfolge findet erst 1957 durch das Berliner Ensemble statt, vgl. Kommentar in Brecht: Stücke 4, S.533.

<sup>493</sup> Toller, Ernst: Pastor Hall. Schauspiel. In ders.: Gesammelte Werke. Band 3 (S.245-316). Erwähnenswert ist, daß Toller eine ganze Reihe von Sträflingskennzeichnungen erwähnt - ohne den rosa Winkel (S.279).

<sup>494</sup> Allerdings ist Egon Freundlich anscheinend stolz darauf: "So, habe ich. Und Ihr bildet Euch wohl was ein, weil Ihr Politische seid und Christen und sonstige Liberale. Das will ich Euch mal was sagen - im Zuchthaus waren Kerle, die haben zusammengehalten und keine Waschlappen wie Ihr" (S.281).

schwanger nach Hause kommen,<sup>495</sup> ausgedrückt auch in Briefen, die "schreckliche Einzelheiten" enthalten, wie "Kinder in der Hitlerjugend verdorben werden."<sup>496</sup>

#### 5.3.4 AUFRUHR, DAMIT ER HINSEHE: *Athen* (Klaus Mann)

"Das Homosexuelle gehört zu den Grundlagen ihrer Bewegung - so kompromittierend für die Homosexualität dies klingen mag."<sup>497</sup>

Dieses resignierte Resümée findet sich in Klaus Manns Entwurf **Horst Wessel** (1933). Der Konflikt eines homosexuellen und politisch bewußten Autors, sich mit den homoerotischen Anteilen der faschistischen Bewegung auseinandersetzen zu müssen, ist seit Beginn der dreißiger Jahre im Werk Manns präsent. Auf welche Weise in diesem Spannungsfeld zu reagieren sei, hat er 1934 anlässlich der Einführung der Strafbarkeit von Homosexualität in der UdSSR und der Röhm-Affäre in einem Artikel "Die Linke und das Laster" geäußert.<sup>498</sup> Abzulehnen sei auf jeden Fall eine billige Polemik und eine Vermengung politischer Agitation mit sexueller Denunziation, weshalb er auch nicht den Vorschlag aufgreift, Hendrik Höffgen in seinem Exilroman **Mephisto** homosexuelle Züge zu verleihen.<sup>499</sup> Als Movens der faschistischen Bewegung jedoch sei Homosexualität in diesem Falle zu kritisieren.<sup>500</sup> Ein dementsprechendes Psychogramm versucht Klaus Mann in seinem letzten in der Weimarer Republik entstandenen Drama, **Athen** (1932)<sup>501</sup> zu entwerfen.

Vor dem Hintergrund des aufkommenden Faschismus wird anhand des Aufstiegs und Falls des Feldherrn Alkibiades und des Todesurteils über Sokrates<sup>502</sup> der Konflikt zwischen Intellekt und roher Machtgewalt problematisiert.<sup>503</sup> In der Rolle des Alkibiades als Führer Athens spiegelt

<sup>495</sup> Toller: Pastor Hall, S.251.

<sup>496</sup> Ebd., S.255.

<sup>497</sup> Mann, Klaus: Die Mythen der Unterwelt - Horst Wessel. Texte aus dem Nachlaß. Herausgegeben und eingeleitet von Gerhard Härle. In Forum Homosexualität und Literatur. 11/1991 (S.101-116).

<sup>498</sup> Mann, Klaus: Homosexualität und Faschismus. In ders.: Zahnärzte und Künstler (S.235-242). Erstveröffentlichung unter dem Titel "Die Linke und 'das Laster'" in Europäische Hefte/Aufruf, Prag, 24.12.1934.

<sup>499</sup> Vgl. Spangenberg, Eberhard: Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981. Reinbek: Rowohlt 1986, S.85f

<sup>500</sup> 11.6.32 "Unterhaltung mit Golo (das Schwuhle in der Nazi-Bewegung; warum es hier abzulehnen, verallgemeinernde Polemik gegen das Schwuhle aber verwerflich.)" (Mann, Klaus: Tagebücher, S.57).

<sup>501</sup> Mann, Klaus: Athen. Fünf Bilder. In ders.: Der siebente Engel (S.239-316). Erstveröffentlichung unter dem Pseudonym Vincenz Hofer bei Oesterheld & Co. Berlin 1932.

<sup>502</sup> Gleich Kaiser bringt Klaus Mann dies - entgegen der historischen Genauigkeit - in einen zeitlichen Zusammenhang.

<sup>503</sup> Sokrates: [...] Den Triumph des Anti-Geist - ich sehe ihn vollkommen werden, da die Vernunft immer wieder zu vornehm sein wird, sich zur Wehr zu setzen. Und er wird sich auf



sich unmittelbar die Krise der Weimarer Republik und die bedrohliche Zunahme faschistischer Strömungen:

Sokrates: [...] Sie [die Athener] sind der Demokraten überdrüssig, ehe sie sie recht gekannt haben - und nun unterhält es sie, der Gewalt zu huldigen. (S.281)

Die politische Verunsicherung spiegelt sich jedoch darin, daß auch die Demokraten, charakterisiert als kapitalistische, nach Macht gierende Bürger, zwar am Ende den "Sieg" - über die Kontrahenten Sokrates und Alkibiades davontragen, gerade dadurch jedoch in zweifelhaftem Licht erscheinen.<sup>504</sup>

Im Gegensatz zu den Reduktionen des Themas in Klaus Manns vorangegangenen Stücken spielt in **Athen** Homoerotik wieder eine entscheidende Rolle, nicht zuletzt in bewußtem Kontrast zu den Auslassungen in Robert Walters Sokrates-Komödie.<sup>505</sup>

Das Stück durchziehen Verflechtungen mann männlichen Begehrens, die vorwiegend einseitig ausgerichtet sind: Kleinias schwärmt - gleichsam in blinder Begeisterung zielloser Jugend für eine Führergestalt -<sup>506</sup> für seinen älteren Bruder Alkibiades (S.256), dieser wiederum für Sokrates, dem überdies von seinen Schülern Phaidros und Lysis sinnliche Gefühle entgegengebracht werden (S.283, 287f, 306), wobei Lysis zusätzlich Interesse an Phaidros hat (S.288f). Stets schwärmen hier die Jünglinge für reifere Männer - eine Anspielung auf das Ideal des pädagogischen Eros. Als Ironie erweist sich zum einen, daß im Zentrum des Begehrens dreier Männer Sokrates steht, wobei alle denken, er sei der Liebhaber, zum anderen, daß alle Bewunderer Sokrates' ihn mit großgeschriebenem Personalpronomen beschreiben.<sup>507</sup>

Die zentrale Stellung in dem Geflecht nimmt das *Verhältnis* zwischen Alkibiades und Sokrates ein, das geprägt ist durch eine merkwürdige Verbundenheit bei aller Feindschaft:

Meletos: [...] Die beiden gehören zusammen. Ohne den anderen ist der eine gar nicht zu denken, so feindlich sie auch manchmal miteinander tun. (S.297)

Alle sind der Meinung, Alkibiades sei Sokrates' "stadtbekannter Geliebter" (S.295) gewesen, er habe ihn "bevorzugt" (S.252), so daß niemand "zweifeln" (S.265) kann, daß diese Beziehung

die Seele berufen, der Anti-Geist. Aber die Seele, die er meint, ist unrein, wir werden sie blutbefleckt sehen. (S.302)

<sup>504</sup> Das betrifft vor allem die Ausschlichtung taktischer Vorteile, die vorsätzliche Vernichtung der Hermen, die Alkibiades lediglich ein wenig demoliert hatte, und die ihm nun angelastet werden, wobei Drahtzieher der zynische Timon ist, der letztlich auch die "Männer der goldenen Mitte, der Mäßigung, der Realität" (S.296) hinters Licht führt.

<sup>505</sup> "Die grosse Hebammenkunst", Sokrates-Komödie von Robert Walter gelesen, deren Existenz mir gar nicht so angenehm war. Teilweise geschickt, aber doch platter und naiver, als ich es vorhabe; außerdem *ohne* Alkibiades" (Tagebucheintragung am 19.3.32, Mann, Klaus: Tagebücher, S.44). Zu Walters Stück vgl. Kapitel 5.1.4.

<sup>506</sup> Kleinias: Nur mit Begeisterung erweisen wir uns würdig des Führers! (S.292).

<sup>507</sup> Die vorliegende Ausgabe weist zwar Unregelmäßigkeiten auf; im Bühnenmanuskript herrscht jedoch eine durchgehende Großschreibung (Mann, Klaus [unter dem Pseudonym Vinzenz Hofer]: Athen. Fünf Bilder. Berlin: Oesterheld & Co. 1932).

sexueller Natur war. Allerdings ist dies eine Fehleinschätzung; Alkibiades ist der enttäuschte Verliebte, ein Verführungsversuch an Sokrates ist fehlgeschlagen:

Xanthippe: Aber Er war doch in dich verliebt? Ganz fieberhaft verliebt war Er doch?!

Alkibiades: [...] Und wenn ich dir sage, daß die ganze Stadt sich täuscht mit ihrem Gerede und daß Sokrates der einzige Mensch ist, der ganz sicher niemals verliebt in den Alkibiades war?

[...] Ich habe Listen angestellt, um Ihn zu gewinnen; aber Er wollte mich nicht. Ich richtete es ein, mit Ihm allein zu bleiben, ich wartete gierig auf Seine Liebeserklärung [...]. Ich nötigte Ihn, die Nacht bei mir zu verbringen, wir schliefen nebeneinander, unter einer Decke; aber, wie, glaubst du, bin ich aufgewacht? Als hätte ich neben meinem Bruder oder meinem Vater geschlafen. (S.275)

Hingegen bleibt auch Sokrates gegenüber Alkibiades nicht nur kühl, so daß Timon sie folgendermaßen charakterisiert: "Wie gehässig sie miteinander tun! So pitzig und gereizt wie ein altes Ehepaar" (S.246), wofür in der Tat der Spott, mit der der Kampf der beiden geführt wird, ein Indiz ist (vgl. S.246-249).

In der *Charakterisierung* drückt sich eine Polarisierung gerade in diesem Paar aus: Gegenüber Sokrates ist der Volksführer und ob seiner Schönheit -verführer Alkibiades "wehrlos" (S.275). Seine Zügellosigkeit etwa in Alkoholexzessen, seine diktatorischen, demokratiefeindlichen Züge, die nicht selten in lächerlichem Licht erscheinen (S.243), sind gänzlich aus seiner unglücklichen Liebe zu Sokrates motiviert: "wenn ich Fehler mache, wenn ich mich, wenn ich die Stadt zugrunde richte: es ist Seine Schuld" (S.266). Sein Machtstreben und die Verleumdungen dienen nur dazu, Sokrates auf sich aufmerksam zu machen; auch die Beziehung zu Xanthippe ist Ersatzhandlung: In der Frau sucht er letztlich den Mann:

Alkibiades: [...] ich änderte meine Taktik, wandte mich von Ihm und brachte die ganze Stadt in Aufruhr - einzig und allein, damit Er hinsehe. Er übersah es. [...] Mir ist heute noch wie einem, den die Natter gebissen hat. Ich zittere, wenn ich seinen Namen höre - aber heute vor Haß. (S.275f)

Während das Motiv der unglücklichen Verliebtheit getreu aus Platons **Symposion** entlehnt ist, ist der "Haß" eine Zutat Klaus Manns, aus dem vor allem die Verleumdungen motiviert sind. Aus enttäuschter Liebe denunziert Alkibiades Sokrates sexuell, unterstellt ihm, sich an seinen Bruder Kleinias heranzumachen (S.247, 249) und behauptet in Umkehrung der Wahrheit, Sokrates habe um ihn geworben:

Alkibiades: [...] Gesteh doch wenigstens, daß du der Liebling des Sokrates bist!

Kleinias: Ich habe kaum zehn Worte mit ihm gesprochen.

Alkibiades: [...] Aber seine Liebkosungen, die haben wohl ihre Reize?! Freilich, du bist ja noch jung, da hat er noch was zu verderben.

[...] Glaube ja nicht, daß ich eifersüchtig bin [...]. Denn ich - ich habe ja von Sokrates gehabt, was ich nur wollte - und mehr, das kann ich wohl sagen. Er hat um mich geworben und mich umtänzelt, der alte Bock, bis ich seiner gründlich überdrüssig wurde. (S.256)

Alkibiades ist häufig mit Mitteln der Komik dargestellt, was sich beispielsweise in seinem Verhalten ausdrückt, das zwischen gewaltsamem Auftrumpfen und Feigheit wechselt - wobei beides ironisch übersteigert erscheint (z.B. S.309f). Allerdings erscheint Alkibiades nicht nur als negativer Charakter, zumal im Kontrast zu der dumpfen Spießbürgerlichkeit des Kreises um

Timon. Geniale Züge und die Faszinationskraft des "Schönsten" sind deutlich gemacht, etwa in einer Regieanweisung: "wendet sich dem Kriton mit einer großen, schönen und wilden Bewegung zu" (S.243).<sup>508</sup>

Alkibiades' enttäuschte homosexuelle Liebe respektive der unreflektierte Umgang damit führt zu Eifersucht, Machtbesessenheit, Maßlosigkeit und - überspitzt formuliert - auf andere Personen projiziertem homosexuellem Selbsthaß. Es scheint ein besonderes Anliegen Manns zu sein, den Zusammenhang zwischen Gewalttaten und unerfüllten homosexuellen Gefühlen herauszuarbeiten, da er - unter Schwierigkeiten - die Verurteilung des Sokrates und die Expedition des Alkibiades entgegen dem historischen Ablauf in einen Handlungszusammenhang bringt.<sup>509</sup>

Demgegenüber hat für Sokrates - schon immer ein Idol des Autors<sup>510</sup> - Liebe keinen körperlichen Charakter.<sup>511</sup> Seine Schönheit ist eine innerliche, die sich jedoch denen, die sich ihm öffnen, auch äußerlich offenbart:

Lysis: [...] wie Er gleich wunderbar zu sprechen begann, das war wirklich eine Musik, viel zauberhafter als alle Flöten und Leiern, und Er schien mir auch viel schöner zu sein als meine schönsten Freunde und reicher als der reiche Hippotheles. (S.288)

Jener reiche Hippotheles, ein "komischer Dicker mit der hohen Stimme", war zuvor in Lysis verliebt (ebd.). Entgegen diesem körperlichen Begehren steht als positiv intendierte Figur, die immerhin auch in Klaus Manns Auffassung homoerotische Züge hat,<sup>512</sup> Sokrates als entsexualisierter Charakter. Er seinerseits empfindet es als Ideal, unerfüllt zu lieben:

Sokrates: [...] Die Gnade heißt: lieben, nicht geliebt zu werden. Wenn du aussichtslos liebst, wirst du um so länger lieben dürfen. - Denn schließlich verlockt uns nichts zu sehr, uns einem Wesen zu nähern, als das, was uns von ihm trennt. (S.260)<sup>513</sup>

Sokrates kehrt sich am Ende der Sinnlichkeit zu, wenn auch in Form von Musik sublimiert (S.306). Er erkennt nun auch die Schönheit körperlicher Berührungen, jedoch nur in Zusammenhang mit dem Tod:

Sokrates [zu Phaidros]: [...] Darf ich meine Hände so in dein Haar legen? Wie schön es sich anfühlt, überraschend schön. Dieser Zustand ist sonderbar: wenn das Lebendige uns überrascht, weil das - andere uns schon so vertraut geworden ist. [...] Dadurch wird das Leben noch einmal sehr unheimlich und sehr süß. (S.305)

<sup>508</sup> Die Faszination, die auch Klaus Mann stets für Alkibiades gehegt hat (vgl. Tagebücher, S.136), deutet sich hierin an.

<sup>509</sup> Vgl. Mann, Klaus: Tagebücher, S.43. Genauso Georg Kaiser und Reinhold Zickel, vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>510</sup> Vgl. Mann, Klaus: Der Wendepunkt, S.105f.

<sup>511</sup> Kontrastierend dazu wird die Körperfixierung Alkibiades' auch dadurch betont, daß er einen "Liebhaber" gehabt hat (S.248).

<sup>512</sup> Dies ist im Stück zwar nicht unmißverständlich ausgedrückt, Klaus Mann hat Sokrates jedoch als Homosexuellen begriffen, vgl. Mann, Klaus: Homosexualität und Fascismus. In ders.: Zahnärzte und Künstler, S.239. Die Unkörperlichkeit, die andere anzieht, ist das "Dämonische", das Sokrates ausmacht, vgl. Mann, Klaus: Tagebücher, S.65.

<sup>513</sup> Die gleiche Auffassung zeigt Pantenius in **Dreieck des Glücks**: "Denn im Liebenden ist der Gott und niemals im Geliebten" (Ebermayer: Dreieck, S.60).

In der Verurteilung und der *Perspektive* des - freiwilligen - Todes ist zudem ein *Gesellschaftsbezug* angedeutet - möglicherweise eine Parallele zum Falle Wyneken.<sup>514</sup> In dem Prozeß, der initiiert wird, um "Sensation" für ein Volk zu erregen, das "versessen auf Skandalprozesse" ist (S.270) wird Sokrates vorgeworfen, einen "unnatürlichen, anstößigen" Lebenswandel geführt (S.285) und "die Jugend [...] verweichlicht und verführt zu haben" (S.284f), wobei bei seinem ausschließlichen Umgang mit der männlichen Jugend der Rückbezug eindeutig ist.<sup>515</sup>

Die *Verbalisierung* von Homoerotik ist in dem Stück deutlich und selbstverständlich, etwa in Form wiederholter Ausdrücke wie "Liebe", "Liebhaber", "Geliebter", "verliebt".<sup>516</sup>

*Visualisierungen* sind demgegenüber nur zurückhaltend gestaltet: Sokrates "zaust" Kleinias "im Haar" (S.247), bzw. legt seine Hände in Phaidros' Haare (S.305).

Die Assoziation von Faschismus und Homosexualität ist differenziert behandelt, zumal das mann-männliche Begehren in mehreren Handlungssträngen gestaltet ist und als selbstverständlicher wie neutraler Bestandteil des Stücks erscheint. Im Prinzip werden jedoch konventionelle Schemata reproduziert: Homosexualität als körperliches Begehren hat keine positive Perspektive, Körperlichkeit findet nur im heterosexuellen Bereich zwischen Alkibiades und Xanthippe statt, wenn auch dort nicht als befriedigendes Erlebnis geschildert. Unerfülltes homosexuelles Verlangen führt zu destruktivem Handeln, sublimierte homoerotische Gefühle hingegen zu intellektueller Verständigkeit. Das Verdienst Klaus Manns ist zweifellos, in der Geschichte um Alkibiades und Sokrates im Gegensatz zu anderen Dramatikern nicht die homoerotische Komponente zu verschleiern.

Das Werk, unter dem Pseudonym Vinzenz Hofer<sup>517</sup> 1932 publiziert, gelangt trotz Verhandlungen mit Gustav Hartung für Darmstadt und Viktor Barnowsky für Berlin nicht mehr zur Aufführung; auch das Projekt einer Exilauaufführung in Paris zerschlägt sich.<sup>518</sup>

<sup>514</sup> Zur gleichen Zeit sind Maßnahmen gegen Gustav Wyneken in vollem Gange, die von Mann kritisch verfolgt werden (vgl. Mann, Klaus: Tagebücher, S.30). Ein Bezug könnte u.U. auch zu dem Prozeß gegen Wyneken 1921 vorliegen (vgl. Thot: Entwicklungslinien, S.35), den die Homosexuellenszene seinerzeit mit dem Schicksal Sokrates' in Verbindung gebracht hat (vgl. 750 warme Berliner, S.64-66, Eissler, S.94). Zum Vergleich zwischen Sokrates und Wyneken vgl. auch Hirschfeld: Von einst bis jetzt, S.34.

<sup>515</sup> Die Verurteilung ist jedenfalls häufig so verstanden worden, vgl. z.B. 750 warme Berliner, S.65.

<sup>516</sup> Z.B. S.248, 256, 265, 274f, 288. Es dominiert zwar ein Reden darüber; Kleinias macht seinem Bruder allerdings auch eine Liebeserklärung, S.256.

<sup>517</sup> Klaus Mann wählt das Pseudonym, um vor rein subjektiven Vorurteilen der Presse gefeit zu sein (Vgl. Briefe an Eva Herrmann, 1.12.1932 und an Stefan Zweig, 1.12.1932. In Mann, Klaus: Briefe und Antworten 1922-1949. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin. Reinbek: Rowohlt 1991, S.82f.

<sup>518</sup> Vgl. Mann, Klaus: Tagebücher, S.120, 121, 136.

### 5.3.5 DIE GESETZE DER GRAUEN GEILHEIT: *Straßenecke* (Jahnn)

Jahnn formuliert 1931 die Aufgabe des Dichters in dieser Zeit:

"die Krise der Justiz sind nicht mehr Dinge *neben* der Tätigkeit des Künstlers. Er hat die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, sich zu kümmern und sich zu mühen, Wege aus dem Dreck herauszufinden, in den die Masse Mensch hineingeraten ist."<sup>519</sup>

Um "Wege" zu finden, analysiert Jahnn den "Dreck" in dem Stück **Straßenecke**,<sup>520</sup> zugleich das überzeugendste Drama über das Konfliktfeld (Homo)sexualität und Faschismus, obwohl oder gerade weil in dem "Ein Ort. Eine Handlung" untertitelten Werk keine konkreten Zustände aufgegriffen werden, sondern die Aussage eine allgemein-symbolische ist. Gegenstand ist eine Anklage von Rassismus, Sexualmoral und Ausbeutung des Proletariats im kapitalistischen Gesellschaftssystem. Jahnn übernimmt die Stilmittel der "Berliner Dramaturgie"<sup>521</sup> - bewußte Distanzierung, Montagetechnik, Verfremdung<sup>522</sup> - und eben dadurch Aufdeckung der Hintergründe, die im sozialen Mitleidsdrama nicht herauskommen. 1935 verteidigt er explizit die epische Technik:

"Die Seele des Menschen, das heißt die Gesamtäußerung seiner Existenz, ist veränderbar. Und darum verpflichten wir uns, das genaue Sehen zu üben. Nicht das ungefähre. Um zu erfahren, nach welchen Gesetzen eine Veränderung sich vollziehen kann. [...] Nicht mehr werden die Empfindungen konserviert, der Betrachter wird bis zu Erkenntnissen getrieben. Er miterlebt nicht mehr, er studiert; der Mensch wird nicht mehr als bekannt vorausgesetzt, er wird Gegenstand der Untersuchung."<sup>523</sup>

<sup>519</sup> Jahnn: Die neue Linke greift an. [1931] In ders.: Schriften. Band 1 (S.641-649), S.642.

<sup>520</sup> Jahnn, Hans Henny: *Straßenecke*. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Dramen 2: 1930-1959. Hrsg. von Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe 1993 (S.5-74).

<sup>521</sup> Begrifflichkeit nach Rühle: *Zeit und Theater*. Band 3, S.42, der hierunter vor allem die Bemühungen Brechts und Piscators um ein episches Theater zusammenfaßt.

<sup>522</sup> Das Stück ist in Simultantechnik geschrieben; verschiedene Handlungs- und Zeitebenen überlagern sich. Als Personifizierungen treten etwa auf: Der "Autoomnibus", die "Straßenbahn", "Nachtgedanken sprechen aus ihm" usw. Auch die Verfremdung des eigentlich stumm gewordenen James als Kommentator seines eigenen Schicksals ist ein Zeichen hierfür. An das Bühnenbild ist die Anforderung gestellt, "keine naturalistische" Dekoration zu geben (vgl. S.9). Jahnn erläutert dies ausführlich in dem Aufsatz "Modernes Theater" (In Jahnn: Dramen 2, S.964-966), in dem er vor allem den Einfluß durch Joyce betont, dessen Prinzipien er versucht habe, auf das Drama zu übertragen. Bezeichnend ist, daß er sich ausdrücklich Piscator als Regisseur des "sogar im technischen moderne[n]" Stücks auch wegen des "radikalen" Inhalts wünscht (Jahnn an Jhering am 29.8.1930, Jahnn: Briefe 1, S.359).

<sup>523</sup> Jahnn: Aufgabe des Dichters in dieser Zeit. In ders.: Schriften 1. (669-674), S.688f. Jahnn ist hier sehr nah an den von Brecht entwickelten Prinzipien. Brecht sieht die Begrenztheit der Zeitstücke darin, daß nur ausschnittweise bestimmte Mißstände angeprangert werden, jedoch nicht die dahinter liegenden Gründe, das System an sich also nicht in Frage gestellt wird. Die Gründe hierfür sind - Brecht zufolge - in der Orientierung des Zeitstücks am Naturalismus begründet, den er als kontraproduktiv, Veränderungen herbeizuführen, bezeichnet (vgl. Brecht, Bertolt: [Notizen über] Die dialektische Dramatik. In ders.: Schriften 1, S.431-443). Aufgrund der angewandten Mittel bleibt der gute Zweck im Versuch stecken. Die Alternativen bestehen wie für Jahnn in einer Demonstration der Veränderbarkeit von Realität: "Die Realität muß, bei aller Komplettheit, schon durch eine künstlerische Gestaltung verändert sein, damit sie als veränderbar erkannt und behandelt werden kann."

In Entwürfen sollte dem Stück ein erklärendes Vorwort beigegeben werden, in dem diese Verfremdungstechnik erläutert ist:

"Der Neger Jim, der in einer Stadt lebt, dem es schlecht ergangen ist [...] hat mit Rücksicht auf die Technik des Dramas die Aufgabe zugewiesen bekommen, zu reden. Da das Schlimme ihn mit Heftigkeit berannt hat, kann mit einigem Gewicht die Ansicht vertreten werden, er müßte allmählich stumm geworden sein wie [...] ein Schlachtvieh vor lauter Schmerz [...]. Wäre bei dem Mann dieser Kampf des Mundes als Äußerung seiner Verwundung hervorgebrochen, hätte die Abfassung des Stückes unterbleiben müssen. Da trotz mancher Gräßlichkeiten, die der Autor dem Motor Menschheit abgelesen hat, kein Nachdruck auf die eine Handlungsebene: Wirklichkeit in der Gegenwart, mit ihrem Naturalismus gelegt worden ist, wurde dem Neger die Gabe zu sprechen belassen. [...] Er wird ein Philosoph wider Willen. James bemüht sich abzuhorchen, welche Gedanken als Früchte seines Mißgeschicks wachsen."<sup>524</sup>

Bereits 1929/30 entstanden, zeigt **Straßenecke** eine Analyse faschistoider Strukturen und der Gefahren, die bald Wirklichkeit werden sollten, mit erschreckendem Scharfblick. In dem Rahmen kommt der Rassismus-Kritik die dominante Stellung zu: In Menschen anderer Rassen sieht Jahnn im Gegensatz zu den zivilisierten Weißhäutigen eine unverfälschte Emotionalität verkörpert.<sup>525</sup> Rassismus führt Jahnn auf einen sich vor allem im Religionsverständnis manifestierenden Verlust dieser ursprünglichen Emotionalität zurück:

"in Europa [ist] eine Rassenwertung herangezüchtet worden [...], die vielleicht nicht nur in der Hautfarbe sich begründet, sondern tiefer, im Religiösen. - Wir wollen die Religionen vitaler Offenbarungen nicht mehr kennen. Wir haben ein Scheidewasser erfunden in den Begriffen Leib, Seele, Geist. Aber die drei sind ein Mensch."<sup>526</sup>

Paradigmatisch demonstriert Jahnn gesellschaftliche *Diskriminierung* anhand der Geschichte von James, der in dreifacher Hinsicht von bürgerlichen Normen abweicht und zum Opfer der Ausbeutung bis zur systematischen Zerstörung wird: Er ist Schwarzer, Proletarier und führt ein der bürgerlichen Moral entgegenstehendes freies Sexualleben, indem er sowohl mit Frauen als auch mit Männern schläft. In der öffentlichen Meinung hierüber ist der Zusammenhang zwischen Sexualfeindlichkeit und Rassismus ausgedrückt:

Burke: Ein Neger hat die Jugend eines ganzen Stadtteils zu unzüchtigen Handlungen verführt. Knaben und Mädchen. Mit der zerstörenden Energie seiner Abstammung. (S.25)

---

Und das ist der Grund unserer Natürlichkeitsforderung: Wir wünschen die Natur unseres Zusammenlebens zu verändern." (Brecht, Bertolt: Realistisches Theater und Illusion. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 25: Schriften 5. Theatermodelle. "Katzgraben"-Notate 1953. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1994 (S.175f), S.176.).

<sup>524</sup> Jahnn: Straßenecke, S.70.

<sup>525</sup> Diese Auffassung hat er bereits im Zusammenhang mit dem **Medea**-Komplex ausgeführt: "Weshalb müssen die Neger für uns Barbaren sein [...]? - Vielleicht doch nur, weil wir die Geschichte der Menschheit und ihrer großen Süchte leugnen, was Neger [...] noch nicht taten. Wenn wir uns besinnen, wer wir sind, werden wir das Wort Barbaren vergessen." (Jahnn, Hans Henny: Die Sagen um Medea und ihr Leben. In ders.: Dramen 1 (S.934-940), S.939).

<sup>526</sup> Ebd., S.939f.

Jahnn's Stück weist beängstigend die Verknüpfung der beiden Komponenten im aufkommenden Nationalsozialismus hin. James äußert die auf Juden übertragbare Vision "Sie werden in Schwaden Giftgas ertränkt werden" (S.55).<sup>527</sup> Die Vermengung in der nationalsozialistischen Agitation von einer Verrohung der Sitten mit dem Judentum<sup>528</sup> erfährt Jahnn am eigenen Leibe: obwohl kein Jude, wird ihm dies wegen der sexuellen Freizügigkeit seiner Literatur seitens der Faschisten unterstellt.<sup>529</sup>

James wird zweimal Opfer der Gesellschaft: In einem ersten Handlungsstrang wird er als Jugendlicher wegen Verführung gleichaltriger Männer und Frauen zu Jugendfürsorge verurteilt (S.28-31), in einem zweiten schließlich gelyncht (S.67), wobei in dem letzteren die sexuelle Komponente gegenüber der des Rassenhasses in den Hintergrund tritt und der homosexuelle Aspekt keine Bedeutung mehr hat. James steht isoliert gegen die Gesellschaft, wird lediglich von seinem Freund Matthieu - der als Sprachrohr des Autors fungiert - und ansatzweise seiner Freundin Alma unterstützt; als kritische, jedoch inaktive Beobachter des Geschehens erscheinen die Figuren Lif und Kamla.

Zentraler Angriffspunkt ist James' Hautfarbe ("Ich wußte unauslöschlich, das Verbrechen, von Negern abzustammen, war schwerer als alle Verfehlungen der Leidenschaft", S.38); immer wieder ist dies mit der Unterdrückung seiner Sexualität verbunden. Sein Schicksal deutet sich zu Beginn in der Reaktion des weißen Knaben an:

James: Er [Bogumil] war weißhäutig. Sein Haupthaar war blond und glatt, gescheitelt. Sein Mund war frisch und rot wie eine Frucht. Sein Gang war weich. Seine Augen waren licht. Ich spürte eine Sehnsucht, zu sein wie er. [...] Ich warf mich auf den Boden. Ich küßte seine Schuhe.  
(Der Negerknabe James [...] wirft sich vor dem Knaben Bogumil in den Staub. [...])  
James: Er aber sah mich nicht. Er schritt über mich hinweg wie über eine Pfütze Kot.  
(S.14)

Die Verfolgung äußert sich auf der rechtlichen und der privaten Ebene. Nach seiner Verurteilung widerfährt ihm offiziell verordnete physische Gewalt: Er wird zunächst von Polizeibeamten auf einen Prügelbock "festgeschnallt" und mit entblößten Schenkeln und Rücken "gepeitscht" (S.31), im Fürsorgeheim wird er regelmäßig in Zusammenhang mit religiösen Übungen gezüchtigt:

James: [...] Zweimal wöchentlich [...] muß ich beten, auf daß ich nicht in Versuchung falle. Ein Mann steht neben mir [...]. Er erhält mich wachend mit einer Peitsche, deren Schweif im Pendeltakt auf meine Waden herabzüngelt. [...] Einmal habe ich geschrien. Ich fiel auf meinen Rücken und sah zwischen den Leichenworten des Gebets sein Angesicht. Und ich erkannte, es war mit dem Spott der grauen Geilheit bedeckt. Nie wieder schrie ich. (S.34f)

<sup>527</sup> Die ursprüngliche Konzeption von **Straßenecke** war ein "Filmatorium", daß auf die Gefahren einer Vernichtung der Menschheit durch Giftgase hinweisen sollte, vgl. Jahnn: Dramen 2. Anhang, S.1113f. Filmische Elemente sind auch in der Endfassung verwendet, vgl. z.B. S.38f.

<sup>528</sup> Vgl. Kapitel 5.2.

<sup>529</sup> Vgl. Freeman, S.290.

Die Äußerung, was Personen wie James normalerweise bevorstehen kann, ist in erschreckender Prophetie eine auf die kommenden Greuelthaten der Nationalsozialisten<sup>530</sup> hinweisende Vision, zudem wird als Begründung vorgeschoben, angeblich einer Ausartung in päderastische Verfehlungen vorbeugen zu wollen:

Kirchhoff: Zuchthaus und Entmannung durch den Polizeiarzt warten deiner. Wer mit fünfzehn Jahren die Jugend eines ganzen Stadtteils mißbrauchte, wird mit zwanzig Jahren die Kinder nicht verschonen. (S.36)

Zuvor wird James als Akt privater Selbstjustiz zusammengeschlagen (S.26). Bezeichnenderweise wird er als Opfer anstelle der Täter verhaftet; die Phantasien seiner Mißhandler über seine Folterung sprechen eine deutlich gewalttätige Sprache:

[Lyncher im Chor]: [...] Reiß ihm die Hoden ab. [...] Paukt ihm den Hintern voll. Bolzt ihm eine Stange in den Mastdarm. [...] Gebt ihm ein Schwefelsäureklistier. (S.25f)

In dieser Vision sieht Jahnn in erschreckender Deutlichkeit die Folterungen Homosexueller in Konzentrationslagern vorweg, gerade was die Fixierung auf die Zerstörung der Geschlechtsorgane und des analen Bereichs betrifft.<sup>531</sup>

Die doppelte Ächtung von Schwarzen und Homosexuellen tritt in diskriminierenden Äußerungen zutage wie: "Pfui, ein Neger und eine weiße Hure" (S.33) - bezogen auf James als Schwarzen und Boris als Weißen, der versucht, ihn zu verführen. Menschen wie James sind "ausgestoßen", da sie "jenseits der Gesetze" sind (S.35). Die Folge der Verurteilung ist zwischenmenschliche Armut: James kapselt sich ab und wird liebesunfähig. Der Mechanismus hat funktioniert: Er kommt der Forderung nach, "enthaltssam" (S.37) zu werden. James ist systematisch von anderen "krank" (S.43) gemacht worden. Aus Menschen, die von der Norm abweichen, werden Emotionen herausgerissen, sie werden zugerichtet:

James [...]: Man erstickte mein Verlangen nach Gerechtigkeit. [...] Meine Jugend war aus. Man hieb ab das Blühende. Reiß aus die Blutwurzeln. Man befahl das Verdorren. (S.32)

---

<sup>530</sup> Kastrationen werden in KZ's zuweilen gehandhabt (vgl. Stümke, S.123-131).

<sup>531</sup> Ein Augenzeugenbericht von dem überlebenden KZ-Häftling Heinz Heger: "Der Bunker capo mußte zwei Blechtassen bringen, die eine mit kaltem und andere mit heißem Wasser gefüllt. 'Jetzt werden wir dir schwulem Miststück [...] etwas die Eier kochen und dann abschrecken, da wird dir gleich warm werden' sagte [...] der SS-Bunkerhüptling und dann hielt er die Tasse mit dem heißen Wasser dem Delinquenten so zwischen die Schenkel, daß die Hoden hinein gingen. [...] Dieses 'Wechselbad' wurde einige Male wiederholt, bis der Gemartete das Bewußtsein verlor [...] und die Folterungen [...] wurden von den sadistischen Unmenschen [...] wieder von vorne begonnen, während die verbrühten Hautfetzen vom Hodensack [...] hingen. [...] 'Er ist doch ein Arschficker, laßt ihn doch auch einen Genuß haben', grölte ein SS-Mann, nahm einen in der Ecke stehenden Besen und bohrte dessen Stiel dem Häftling tief in den After" (zitiert nach Campe, S.268f). Richard Plant berichtet von einer heißen Eisenstange, die einem Häftling "hinten reingesteckt" worden ist (Plant, S.31). Jahnn dürfte das Bild dem historischen Tod und der ursprünglichen Konzeption von Marlowes **Edward II.** entlehnt haben, vgl. Kapitel 4.1.5, vgl. auch Jahnn: Dramen 2. Anhang, S.1123.



Möglichkeiten eines passiven Widerstandes deuten sich an, bleiben jedoch erfolglos: James leugnet die Vorwürfe, indem er gegenüber dem Gericht beteuert, daß er nicht andere verführt, sondern eine Beidseitigkeit vorgelegen habe:

Tolka: [...] [ich] klage [...] ihn an, schädlich zu sein. Ein Erwecker der Leidenschaft zu sein. Ein Verderber der Schwachen und Unerfahrenen zu sein. -

Richter: [...] Gestehe deine Verfehlungen.

James: Es ist anders. Matthieu war mein Freund. Georg war mein Freund. Berenice hat mit ihrem Mund mein Ohr berührt. Vier Menschen haben sehr viele Worte miteinander gewechselt. Nur wenig einander belogen.[..]

Richter: Du schwatzt und lügst. Du wirst augenblicks dein schändliches Tun aufdecken. Deine Richter kannst du nicht wie unerfahrene Kameraden übertölpeln.

James: Es ist anders. Hier ist ein Mißverständnis.

Richter: Bekenne dich schuldig. (S.31)

Ausgedrückt ist das Vorurteil, bisexuelle sowie gemischtrassige Beziehungen könnten nicht beidseitig sein; sie werden ignoriert und zu einseitigen uminterpretiert. Einer unehrlichen Gesellschaft gegenüber, in der Auseinandersetzungen unterbunden werden, kann Widerstand keinen Erfolg haben, wie James bemerkt: "Die übliche Antwort auf die Inanspruchnahme bescheidener Menschenrechte ist die Androhung einiger Gewalttätigkeiten" (S.51). Einen möglichen Widerstand sieht Matthieu in der Überwindung moralischer Maßgaben: "Nur der Unerschrockene überwindet den Betrug" (S.22). Der letztlich pessimistische Handlungsverlauf läßt an einer Erfolgsmöglichkeit jedoch Zweifel. Auch Matthieus offensiver Widerstand schlägt ins Leere, bleibt wirkungslos: Matthieus' Beteuerung von James' Unschuld steht in beiden Handlungssträngen das krasse, vielfach wiederholte "schuldig" der Massen entgegen, er selbst wird verhaftet (S.26) und "zu Boden geschlagen", so daß er "blutet" (S.60). Alleine seine Verteidigung von James führt dazu, daß er selbst kriminalisiert, als "Zutreiber des Massenmörders" (S.61) James abgestempelt wird.

Durch Äußerungen verschiedener Figuren ist Kritik an der Haltung der Gesellschaft geäußert, seitens Matthieu als fundamentalistische Einforderung eines Rechtes auf individuellen Genuß:

Matthieu: Wenn wir an runde Schenkel denken, an Nabelgrübchen [...], an unser Glück, dann ist der Böse da und fletscht die Zähne. Er will nicht vergönnen, daß wir schlürfen. Daß wir ein Recht ausüben, zu genießen, und erst zahlen nach dem Empfang. [...] Der Erzbetrüger hetzt seine Meute auf uns. Die billigen Vorbilder. Die Ordnungen. Die Übereinkünfte. Die Lehren. Die Geistesgebäude. Vernunft. Das Gesetz. Den Plunder, der uns zu Verbrechern macht. (S.22)

Der unreflektierten Vermengung von Rassismus und Sexualfeindlichkeit in den Äußerungen Burkes entgegen fungiert Lif als kritische Figur:

Burke: [...] Die Unsitten der Wildnis sind in die weiße Stadt, in die Festung der Zivilisation eingebrochen. [...] Wenn das kräftige Exemplar einer hemmungslosen Rasse unter das Vieh sinkt, müssen die hochwertigen Menschen, die zu ihrem Schaden duldsam waren, sich gegen das Scheußliche zusammenfinden.

Lif: Sehr viel starke Worte zum erotischen Spiel Halbwüchsiger. (S.25f)

Das entscheidende Moment ist die Offenlegung der Wurzeln der Sexualunterdrückung: Die Gesellschaft verdrängt ihre eigenen sexuellen Bedürfnisse, hat christliche Moralvorstellungen

internalisiert und straft die eigenen verbotenen Lüste durch Aburteilung sozial Schwächerer. Eine Äußerung Lifs gibt an, daß sich in der Unterdrückung Verdrängungscharakter zeigt: "Die neidischen Greise wollen zu ihrer Unterhaltung ein paar Menschen geschlachtet sehen" (S.26); Kamla argumentiert, daß Unausgefülltheit der Grund solchen Handelns ist: "Es sind viele versammelt, die ihren schlaffen Tag mit Ausschreitungen der Phantasie würzen wollen" (S.58).

Am prägnantesten ist diese Haltung in Georg personifiziert, dessen verinnerlichte Hemmungen zu homosexuellem Selbsthaß und Destruktivität führen. Georg fühlt sich von James erotisch angezogen und erniedrigt sich, masochistische Wunschvorstellungen zugehend, vor diesem:

Georg: Ich bin toll. Ich bin schlecht. Hilf mir. Ich zerspringe. Bewirf mich mit deinem Speichel. Tue irgendetwas, was mich kühlt. Beiß mir den Hals auf.  
James (legt den Arm um ihn): Ich bin dein Feind nicht.  
Georg: Es wird Widerliches geschehen, wenn du mich nicht schlägst. (S.22)

Georgs Liebesverständnis bezeichnet Matthieu als "Geizliebe" (S.20). Er stellt Besitzansprüche an James; seine Eifersucht geht mit Schuldkomplexen einher. Georg hält sich wegen seiner auf einen Schwarzen gerichteten Liebe für krank:

Georg [...]: Er läßt mich warten. Sein Kopf ist voll von den Schmeicheleien eines anderen. Wir besudeln uns. Beweisen, der Affe ist unser Urahn, indem wir eine schwarze Bestie lieben. Was wird noch bewiesen, indem ich hier warte? Meine Verrücktheit. Die Existenz der Sünde. Die Persönlichkeit des Teufels. Seine leibhaften Versuchungen. (S.23)

Eine Steigerung erfährt sein Ekel durch den Umstand, daß die Gefühle ausgerechnet auf einen Mann gerichtet sind; Georg hat die Vorurteile der Pathologisierung und Verführbarkeit internalisiert:

Georg: [...] Der ganze Mechanismus ist mit Geilheit verseucht. [...] Krankhafte Abhängigkeit. [...] Er ist ja kein Weib. Ich bin ohne Milderung schuldig. Oder verführt, behext. Es muß etwas ausgejätet werden, zerstört, abgewürgt. Die Gestalt, die meine Gedanken schändet, muß mir widerlich werden. (S.23)

Er versucht, diese Gefühle durch eine Beichte und durch den Berufswunsch, als "Beamter der Sittenpolizei" (S.27) zu arbeiten, zu überwinden. Die Bedrohung, die für Georg angeblich von James ausgeht, kompensiert er durch religiösen Fanatismus: "Er ist ein Werkzeug Satans. Es muß etwas Gottgefälliges geschehen" (S.24). Diese Gottgefälligkeit äußert sich in einer Anzeige, um sich "von sündigen Gedanken" zu "reinigen" (S.27). Wie tief seine mit religiösem Fanatismus und Selbstekel besetzten Schuldkomplexe reichen, zeigt sich in der Erklärung, die er seinen Vater Tolka vor Gericht verlesen läßt:

Tolka: [...] Mein [...] verführter Sohn [...] hat zerknirscht eine Beichte abgelegt. [...] Ich, Georg Petrus Franz, dreinamig, weil ich getauft bin, weshalb ich [...] noch auf Vergebung meiner Sünden hoffe. Ich, der sein sollte nach dem Ebenbild meines Schöpfers [...] fühle, wie unähnlich die Gestalt meiner Seele ihm geworden ist. Sie ist durchfurcht und besudelt. Ganz und gar entstellt durch die Flecken eines jauchigen Morastes, der sich über mich verspritzte. Es gibt keinen Vergleich [...], wie ekelregend er auch sei, mit dem Kot, an dem ich mich gelabt. Das Gefallen am Stinkenden und Häßlichen ist über mich gekommen wie ein frisches Heer. [...] Ich vergaß, daß ich ein Mensch war. Unterlag dem Fleisch. [...] Ich ließ mich fallen wie ein

Hirnloser. [...] Alle Empfindungen in mir flossen zusammen zu einem Inhalt. In die Gestalt des Negers James. [...] Wie mir erging es auch anderen. [...] In mir war das Geschaffene verhöhnt worden mit allen Foltergraden eines undeutlichen Verlangens nach Genuß. (S.29f)

Diese Selbstschuldzuweisung führt nicht nur dazu, daß Georg "bereut" und "büßt" (S.29); er projiziert das eigene Begehren auf den anderen. Aus dem Objekt der Begierde wird ein - durch den Satan getriebenes - aggressives begehrendes Subjekt konstruiert, um die eigene Ruhe herzustellen:

Tolka: [...] ich [Georg] begriff nicht, wessen vereiste Hände die blutigen Fetzen Melodie aus dem Trog meines Körpers hervorlockten. Bis [...] die göttliche Ordnung sich her- vorkehrte. [...] Im Jammer der Scham und Erschöpfung sah ich, begnadet wie ein Sterbender, James' Angesicht. [...] Ich sah einen Kampfplatz, fürchterliche Werkzeuge Satans [...]. Ich erkannte, [...] daß James, ohne Zutun eigener Willenskräfte, mit seinem Fleisch ein Arsenal des Bösen. [...] Der Verführung Werkzeug. (S.30f)

Überdies ist in der Entwicklung dieser Figur die bürgerliche Doppelmoral entlarvt. Die Verdrängung der Gefühle bewirkt nicht nur Destruktivität, sondern auch einen verlogenen Lebenswandel:

Berenice: [...] Georg verleugnet dich. Er ist an dir zufall gekommen.

James: Wie lebt er?

Berenice: [...] Wie ein Lügner lebt. Mit Pomp und Frömmigkeit. Mit Dirnen und mit einem Ehebett. Mit Worten an den Lippen wie grüner Tod. Niemand kennt ihn. (S.42)

Georg nimmt letztendlich auch die Lynchung James' als "Wortführer" in die Hände (S.64). Eine ähnliche Funktion haben die Fürsorgezöglinge, die James sexuell benutzen und dabei den Grund, daß er unter anderem wegen homosexueller Handlungen eingesperrt worden ist, als Druckmittel verwenden:

Fohe [...]: Du bist gutes Fleisch. Ich werde heute nacht zu dir ins Bett kommen.

James: Nein.

Fohe: Du bist nicht gefragt worden. Du empfängst eine Mitteilung. Solltest du dich wehren oder schreien mögen, melde ich den Peinigern, du hast mich belästigt. Ich weiß, warum du in dieses Haus gekommen bist. Du hast keine Möglichkeit, dich zu verteidigen. Du wirst Prügel verdienen, wenn du unklug bist. (S.32)

Selbst diese Form von Sexualität - von den Zöglingen als einziger Freiraum empfunden<sup>532</sup> - ist gesellschaftlich unterdrückt:

Aage: [...] Wir sind eingesperrt. Wir brauchen benachbartes angenehmes Fleisch. [...] Wir haben nur die Nacht. Im Dunkeln haben wir Raum für uns selbst. [...] Wir sind nur noch da in dem Tropfen Unerlaubtes. Wüßten es die Peiniger, sie würden uns kastrieren. (S.33)

Die Fürsorgezöglinge, die sich zunächst bei James entschuldigen und ihn bitten, sie nicht zu vergessen (S.37), sind die gleichen Darsteller, die ihn zuvor verprügeln und später seinen Tod fordern (S.59-63). Derselbe Fohe, der James in der Fürsorge sexuell gebraucht hat, denunziert ihn, um die Menge gegen James aufzubringen (S.58). Gerade in der Lynchung zeigt sich eine gewalttätige Kompensierung unterdrückten sexuellen Begehrens: Das Objekt der verbotenen

<sup>532</sup> Vgl. die ähnlichen Einschätzungen in **Revolte** und **Amnestie**, vgl. Kapitel 4.2.6.

Begierde wird zum Objekt des erlaubten Hasses. Die unterdrückte eigene Sexualität als Movens der Diskriminierung ist wiederholt ausgedrückt in der Metapher "graue Geilheit".<sup>533</sup>

Besonders prägnant wird die Absurdität durch die Verdrehung der Tatsachen offengelegt: James ist nicht der offensive Verführer, sondern - wie Berenice ihn gegenüber ihrem Bruder Georg verteidigt - "ein bescheidener Mensch" (S.25). James erkennt: "Viele lieben ihre Lust in meiner Gestalt" (S.12); verkennt jedoch, daß sie diese Lust auch hassen; seine Naivität und Selbstlosigkeit werden ihm zum Verhängnis:

James: [...] Ich nahm mir vor, sehr tugendhaft zu werden und nicht auf meinen Vorteil zu achten. [...] Ich begehrte gar nichts als begehrt zu werden. [...] Ich war voll einer unermesslichen Bereitschaft. [...] Ich war nicht kleinlich mit dem Maß meines Michverlierens. Ich war ohne Sitte, ein Allesdulder. [...] Unausschöpflich an Gleichmut und Dienstfreudigkeit. [...] Ich war ganz allgemein ein junger Mensch. Irgendeiner unter den anderen. Mit törichten Gedanken, wie die ihren töricht. (S.21)

James' Lynchung verstärkt diesen Eindruck: Er ist enthaltsam geworden, "auf der Hut vor dem Fleisch" (S.44), gerade darüber sind jedoch Katharina, Fohe, Magda und die Huren beleidigt, werfen ihm Sodomie (S.59) und Homosexualität (S.51) sowie wiederum eine einseitige sexuelle Beziehung (mit Alma) vor, in der er angeblich der Verführer (S.57) und sie das "Opfer" (S.64) ist, obwohl die Beziehung auf gegenseitigem Einverständnis basiert, Alma sogar die treibende Kraft ist. Hugo behauptet je nach Bedarf, James würde provozieren, daß "die Weiber wild nach ihm werden" (S.45), wenn er mit ihnen geschlafen hat, bzw. daß er sich verweigert und die "Huren vertrocknen, bevor Geilheit bei ihm durchschlägt" (S.51). Sowohl ausgelebte Sexualität wird ihm zur Last gelegt als auch die Verweigerung des Geschlechtsverkehrs. Einmal abgestempelt, ist es letztlich egal, wie James sich verhält. Im übertragenen Sinne läßt sich hieraus schließen, daß die Gesellschaft das Sexualstrafrecht hervorbringt, um den Anschein zu erwecken, die eigenen unheimlichen sexuellen Wunschträume überwunden zu haben. Sogenannte sexuelle Vergehen sind so verstanden nichts anderes als in Schuldkomplexe umgewandelte sexuelle Wunschvorstellungen. Eine dahingehende Kritik ist in der Äußerung Matthieus "Nichtleidenschaft gebiert das Wort Verbrechen" (S.19) gestaltet.

Als positiver *Charakter* ist Georg der ebenfalls weißhäutige Matthieu entgegengestellt, der James liebt und als einzige Person öffentlich und konsequent für dessen Unschuld eintritt (S.28, 60). Anders als Georg verteidigt er James auch noch, als dieser ihn abgewiesen hat. Eine gegenteilige Haltung hatte James befürchtet:

James: Ein Mann in dieser großen Stadt [Georg] machte sich auf, seinem Gott den dunklen James zu opfern. Ein anderer Mensch dieser großen Stadt [Matthieu] achtet James ein wenig mehr als sich selbst. Wird er damit leben können, wenn er James nicht in seinem Bett hat? Was wird er zukünftig tun? (S.43)

Die Polarität dieser beiden Figuren ist in einem James' Verurteilung vorangestellten Dialog gestaltet:

---

<sup>533</sup> z.B. S.32, 35, 43.

Matthieu: Dein Vater [...] wird Zeugnis gegen James ablegen.  
 Georg: Ich habe gebeichtet. Es ist alles hinter mir.  
 Matthieu: Du hast James denunziert? Du hast ihn Kanailen überantwortet?  
 Georg: Laß mich! Ich wollte mich reinigen von sündigen Gedanken.  
 Matthieu: Niemals vorher bist du so besudelt gewesen. (Er schlägt Georg mit der Faust ins Gesicht.)  
 Georg (gefaßt.): Der Fromme muß leiden.  
 Matthieu (ernüchtert.): Ich erreiche dich nicht mehr. Wenn ich dir die Brust aufreiße, du fühlst es nicht mehr. (S.27)

Matthieu hat ein grundsätzlich anderes Sexualverständnis als die übrigen Figuren; er tritt für die erotische Absolutheit des Gefühls ein:

Matthieu: [...] Worte mag ich nicht. Ein Mund. Das ist ein Etwas. Man kann sich Unzüchtiges denken. Rotes Fleisch. Man kann sich fallen lassen. Dann hat man ein Glück. (S.16)

Wie in der Hassan-Episode in **Richard III.** steht diesem - von einem Homosexuellen geäußerten - Verständnis die materialistisch-egoistische Sichtweise heterosexueller Männer antithetisch gegenüber:

Robert: Was finde ich an ihr? Braut, sage ich. [...] Mit Hängebrüsten. Abgemagerte Kuh. [...] Wenn sie schwanger wird, erledigt. Stirbt. [...] Nur bequem für mich. Füttert mich gut. (S.16)

Das Bemerkenswerte an dem Kontrast ist vor allem, daß im Gegensatz zu der gängigen Darstellung in den übrigen Dramen hier der seine Sexualität auslebende Mann die positive Konnotation erhält, der seine Sexualität unterdrückende hingegen die negative. In den Äußerungen Matthieus spiegeln sich Elemente Jahnnscher Liebesideale: Er hat sich von gesellschaftlichen Zwängen weitgehend<sup>534</sup> befreit und hat deren negative Einflüsse erkannt (vgl. S.18f). Georgs Besitzansprüchen steht Matthieus Vorstellung entgegen, daß Liebe Ehrlichkeit und Absolutheit erfordere, die jedoch Grenzen habe, derer er sich bewußt ist:

Matthieu: Es ist gesagt worden James, wir erkennen dich nur undeutlich. [...] Sollte es geschehen, eine Stunde kommt, in der deine Gestalt auf dem Grunde unseres Daseins voll prangt, ich würde den Preis für dich bezahlen.  
 [...] Warum werde ich gezwungen, aus den gemächlichen Beweisen den Schluß zu ziehen, daß ein Glück vierundzwanzig Stunden nicht überdauern kann? Es kann nicht. Die Täuschung "angenehme Beschäftigung" ist nicht gemeint, in der man sich einrichtet, die man zurechtrupft, bis sie einem gefügig ist und über einen paßt. Vielmehr der bis an den Rand gefüllte Giftbecher, dessen Inhalt uns ausbrennt, die Apparate unserer Sinne zusammenschmilzt, wenn wir ihn hinabstürzen, in uns hinein. (S.20f)

Die *Beziehung* zwischen James und Matthieu hat nicht das Maß an Absolutheit und Gegenseitigkeit der übrigen Männerbeziehungen in Jahnns Dramen. Die Beziehung scheitert, endet - ausnahmsweise - nicht im gemeinsamen Tod. Hierfür sind drei Komponenten maßgeblich: der Rassenunterschied, das Alter und die verinnerlichte gesellschaftliche Sexualmoral. Der Rassenunterschied macht sich darin bemerkbar, daß James für Matthieu "fremdartig" und

<sup>534</sup> Die Befreiung bleibt z.T. im Theoretischen verhaftet, was Matthieu auch erkennt, diese Grenzen dieser Gesellschaft jedoch nicht zu überwinden vermag.

"fast abstoßend" wirkt (S.19), ebendies ein internalisiertes Vorurteil. Durch Lavendelwasser wird versucht, dieses Handicap auszugleichen; der Unterschied jedoch bleibt bestehen (S.27f).

Daraus resultierend bleiben in beiden Schuldkomplexe zurück:

Berenice: [...] Er [Matthieu] sagt, er hat dich geliebt, vierundzwanzig Stunden lang. Oder auch nur eine Stunde. Er sagt, er sei in deiner Schuld.

[...]

James: Eine Hand hat mich gestreichelt. Ich weine trotzdem. Ich will ihn niemals sehen. Ich bin ihm etwas schuldig geblieben. Einen guten Geruch. Ich habe ihm geschadet. (S.41)

Den spezifisch Jahnnschen Idealen einer absoluten nur in der Jugend bestehenden Liebesfähigkeit steht das Altern als deutliches Hemmnis entgegen:

Matthieu: Ich war schon zu alt, um nicht zum Betrüger an dir zu werden. Ich habe mich fallen lassen in der Dunkelheit; aber ich stürzte nicht. Es war festes unter mir. Ich war kein Kind mehr. Der Boden meiner Jahre trug mich. Ich verblutete nicht. Ich entartete nicht. Es geschah kein Anfang. [...] Der junge Gott spielt nicht länger auf dem Instrument meines Leibes. (S.27f)

Die Beziehung scheitert primär an verinnerlichten Normen, die zwischenmenschliche Armut bewirken. Matthieu kann sich nicht von ihnen lösen und gerät gegen seinen eigentlichen Willen in den "Strom der Fortsetzungen" (S.28). Augenscheinlich überwiegen internalisierte heterosexuelle Normvorstellungen den Mut, seine Homosexualität zu leben:

Matthieu: Ich habe dich betrogen. Ganz allmählich wuchs der Betrug. Unmerklich schlich er sich ein. Ich kannte das Gesetz des Lebens nicht gut genug. Ich dachte an [...] Weiber. Wir sind in einem Labyrinth gefangen gehalten. Unsere Wege liegen nicht in der Freiheit. Wir gehen in Gängen und Schächten. Hinauf und hinab. Und in die Weite. Aber die Mauern sind um uns. (S.27)

Obwohl die Beziehung als sexuelle Beziehung keine Zukunft hat, wird die Utopie einer Möglichkeit, aus homosexueller Liebe heraus Widerstandskräfte zu beziehen, deutlich:

Matthieu: [...] Nur der Unerschrockene [...] genießt. Überwindet den Geist um des Lebens willen. James, ich war fast lahm geworden. [...] Du tust etwas für mich. Du hilfst mir, daß ich mich fallen lasse. Daß ein Anfang werde ohne Vergangenheit. (S.22)

Die erotische Komponente der Beziehung ist *verbal* deutlich durch Liebesbezeichnungen "Matthieu hat dich geliebt" (S.42) oder erotische Ausdrücke wie "Gib mir deinen Mund" (S.23) gestaltet; Homosexualität wird mit "Neigungen", die Frauen "nicht trösten" (S.51) umschrieben; deutlicher in der Bezeichnung, James habe Knaben "verführt" (S.25).

Demgegenüber tritt das *visuelle* Moment stark in den Hintergrund. Die Körperlichkeit hat geringeren erotischen Charakter; über Umarmungen gehen die Berührungen nicht hinaus (S.19, 22, 37). Dabei wird die Unmöglichkeit eines freien Auslebens von Erotik zwischen Männern im Rahmen der bestehenden Gesellschaft kritisch reflektiert:

Matthieu: Gib mir deinen Mund. Ich möchte dich schmecken.  
James: Wenn niemand uns sieht. Die Straße hat Augen. (S.23)

Die *Perspektive* ist pessimistisch, ein Entrinnen scheint nicht möglich. **Straßenecke** zeigt harte Realität, entgegen dem bezüglich Homosexualität relativen Freiraum der frühen Stücke Jahnn ist hier eine resignative Tendenz gegeben. Dieser Pessimismus ergibt sich zudem aus der Unfähigkeit unterdrückter Minderheiten zu einer Zusammenarbeit, worin sich eine Übereinstimmung mit den zeitgenössischen Problemen zeigt.<sup>535</sup> Dies ist beispielsweise in der Haltung Kamlas ausgedrückt. Nach seiner Entwicklung zum Kommunisten mißhandelt er James nicht mehr (im ersten Handlungsstrang befindet er sich unter den Lynchern), tritt jedoch nicht offen für ihn ein, sondern sieht nur seine eigenen Interessen;<sup>536</sup> James erkennt diese Begrenztheit: "Du denkst: Schritt vor Schritt. Das Proletariat marschiert." (S.52). Die letzte Szene weist zwar in eine Vision des gemeinsamen Kampfes von Proletariern und Schwarzen - Jahnn verwendet hier stilistisch Elemente des Agitproptheaters. Die Äußerung für eine freie Sexualität ist zwar offensiv, jedoch vergleichsweise periphär einbezogen: "Wir wagen die Liebe, die keiner zu schmecken uns gab." (S.68)

Das Werk steht nicht nur einzigartig in der antifaschistischen, sondern in der gesamten Dramatik des Untersuchungszeitraums: Wo in anderen an gesellschaftlichen Problematiken orientierten Stücken lediglich punktuelle Kritik bestimmter Mißstände geäußert wird, ist hier das Thema - gerade auch durch die Mittel der modernen Dramaturgie - in einen allgemeinen Zusammenhang gestellt und nicht als isolierter Fall behandelt. In **Straßenecke** sind die Prinzipien des epischen Theaters für eine Reflexion von Sexualunterdrückung genutzt. Es sind zwar keine Tagesgeschehnisse der Weimarer Republik zum Anlaß genommen, gerade dadurch wird jedoch eine umfassende Analyse gestaltet, die bis an die Wurzeln von Vorurteilen reicht und sich nicht nur auf Auswirkungen der Diskriminierung beschränkt. Das Stück verdeutlicht, daß *alle* Unterdrückung *eine* gemeinsame Wurzel hat und in einem Zusammenhang zu reflektieren ist. Jahnn entlarvt Unterdrückung und Ekel vor (Homo)sexualität in der Figur Georg als negativ betonte Begierde.<sup>537</sup> Homosexuellendiskriminierung resultiert aus der Unterdrückung eigener Triebe und daraus folgender Homophobie wie Rassismus aus der Angst vor der Andersartigkeit des Fremden, ausgedrückt in Georgs Äußerung: "Wir begreifen ihn nicht. Er ist ein Rätsel" (S.25). Neben der Analyse der spezifischen Ursachen wird indirekt auch die wachsende nationalsozialistische Ideologie angegriffen und deren Vermengung von Sexualfeindlichkeit aufgrund eigener unterdrückter Triebe - auch Jahnn sieht prinzipiell einen latenten Zusammenhang zwischen Homosexualität und Faschismus<sup>538</sup> - mit Rassismus und christlicher Moral.

---

<sup>535</sup> Vgl. die Ausführungen in Kapitel 5.

<sup>536</sup> Vgl. zum zeitgenössischen Hintergrund die Agitation der Linken in Bezug auf Homosexualität.

<sup>537</sup> Eine in der Weimarer Republik der Wissenschaftsgläubigkeit Hirschfelds, der davon ausgeht, Diskriminierung resultiere lediglich aus fehlender Aufklärung, entgegenstehende relativ unpopuläre These Leonard Steckels, vgl. Eissler S.33.

<sup>538</sup> Jedenfalls in einer indirekten Formulierung: "wahrscheinlich vermag die Sozialdemokratie, im Gegensatz zum Faschismus nur deshalb keine Kraft aus den jungen Menschen zu

Dieses einzige Tendenzstück über Homosexualität, das sich sowohl konsequent von der den übrigen Zeitstücken anhaftenden argumentativen Begrenztheit als auch deren herkömmlicher dramaturgischer Struktur löst, wird zwar 1931 im Bühnenvertrieb des Gustav Kiepenheuer Verlags Berlin veröffentlicht,<sup>539</sup> erlebt zu Jahnns Lebzeiten jedoch keine Aufführung, obwohl die Aufführungsrechte bereits das Berliner Staatstheater erworben hatte und Jahn auch anderweitige Bemühungen anstellt, das Werk unterzubringen.<sup>540</sup>

### 5.3.6 STILLVEREINT IM LEIBE: *Ichundlich* (Lasker-Schüler) • *Der Weg der Verheißung* (Werfel)

Else Lasker-Schülers letztes Drama *Ichundlich* (1940/41)<sup>541</sup> greift spielerisch Homoerotik und Verwischung der Geschlechtergrenzen auf. Das Stück spielt in Form einer Variation des Faust-Stoffes auf die Zeitaktualität an. Faust und Mephisto hausen mit Frau Marthe Schwerdtlein einträchtlich in der Hölle und werden durch braune Horden<sup>542</sup> gestört, die zunächst mit ihnen paktieren wollen und schließlich zum Angriff auf die Hölle blasen. Das ist sogar Mephisto zuviel; er beschließt, sich gemeinsam mit Faust zu erklären und mit Gott zu versöhnen.

Das *Verhältnis* zwischen Faust und Mephisto ist eben jenes "Ichundlich", eine spiegelbildliche Alter Ego-Konstruktion<sup>543</sup> - verbunden mit erotischen Assoziationen. Dies klingt an in der Beschreibung des Paktes als Verführung - in Form von Mephisto in den Mund gelegten Variationen von Gretchen-Zitaten:

---

schlagen, weil das Proletariat mehr als jede andere Klasse verfrüht zur Heterosexualität erzogen wird" (Jahn in seiner Rezension über Gides *Corydon* in Jahn: Schriften. Band 1, S.1124).

- <sup>539</sup> Zuvor hat sich Jahn erfolglos um eine Veröffentlichung bei Fischer bemüht, wo das Stück nicht angenommen wird mit der Begründung, es stelle keinen Fortschritt gegenüber seinen älteren Werken dar. Auch bei Kiepenheuer kommt es nur in den Bühnenvertrieb. Ein Druck scheidet aus, da mit Jahnns "Sachen kein Geschäft zu machen" sei (Jahn in einem Brief an Ellinor Jahn, 7. oder 8.11.1930 in Jahn: Briefe. Teil 1, S.368).
- <sup>540</sup> Der Dramaturg des Staatstheaters Kuckhoff interessiert sich für das Werk; Jahn bittet Jhering zudem um Vermittlung bei Piscator (Brief an Jhering vom 29.8.1930, vgl. Jahn: Briefe. Teil 1, S.359). Jhering sagt diese Vermittlung auch zu, ist aufgrund der finanziellen Unwägbarkeiten jedoch skeptisch (Jhering an Jahn, 9.9.1930 in Jahn: Briefe. Teil 2, S.1178). Im November versichert schließlich Kuckhoff, das Werk "auf alle Fälle" am Staatstheater zu bringen (Brief an Ellinor Jahn vom 7. oder 8.11.1930 in Jahn: Briefe. Teil 1, S.368; vgl. auch Brief an Kuckhoff vom 15.4.1931, ebd., S.381). Warum sich das Projekt zerschlägt, ist nicht zu ermitteln (vgl. auch Freeman, S.273). Gleichzeitig bemüht sich Jahn Anfang der dreißiger Jahre um Aufführungen seiner Werke in Paris (vgl. den Brief an Jean Kuckenburg vom 2.7.1932 in Jahn: Briefe. Teil 1, S.450f). Die Uraufführung erfolgt erst 1965 in Erlangen.
- <sup>541</sup> Lasker-Schüler, Else: *Ichundlich*. Eine theatralische Tragödie in sechs Akten, einem Vor- und einem Nachspiel. In dies.: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Band 7 (S.227-300).
- <sup>542</sup> Die Autorin sieht davon ab, diese als homosexuell zu denunzieren.
- <sup>543</sup> Das Stück enthält eine ganze Reihe derartiger komplementärer Paargruppierungen, vgl. Kupper, Margarethe: Vorwort zu Lasker-Schüler, Else: *Ichundlich*. Nachlaßschauspiel. Hrsg. von Margarethe Kupper. In *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*. Hrsg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidel und Bernhard Zeller. 14. Jg. (1970). Stuttgart: Alfred Kröner 1970 (S.24-45).



Mephisto: [...] Wo ich dich fand, umschlungen deine Hand mit ihrer Hand,  
 Dort raschelte der Teufel giftend durch das Laub der Laube.  
 Heinrich, ich liebe dich ... du bist mein Glaube ...  
 Auf Pfaden, denen du dich schwärmerisch ergingst,  
 Ein süßer Schmetterling, der Jungfrau Herz einfügst,  
 Jauchzend vor Lust, wie einst den Falter schon als Kind -  
 Ich tat für dich weit unverzeihlichere Sünd,  
 Ich kroch dir nach ins Bethaus heiligsten Choral  
 Und - betete dich an - die Glocken träufelten den Silbertag ins Tal. (S.271)

Solcherart äußert sich die Verbindung auch *körperlich*: Faust "umarmt ihn stürmisch", "enthusiasmirt" (S.277), "verbirgt seinen Kopf erschüttert in Mephistos Händen" (S.286). Die gegenseitige, halbparodistische Liebeserklärung bietet ein ganzes Arsenal *verbaler* Anspielungen auf traditionelle Topoi wie Verbrüderung, reine Liebe und Opfertod:<sup>544</sup>

Mephisto: [...] Du wecktest, Bruder mein, mein Herz und  
 meine Adern, meine Venen,  
 Und wären meine Augen nicht versteint - nie geweint! -,  
 Es weinte ich, der Satan, Tränen -  
 Faust: Gebt mir einen kleinen Tröpfchen Zeit,  
 Lobzupreisen unsere Einigkeit,  
 Inniglich umhüllt in keuscher Minne.  
 Ich stürbe gern den Opfertod für - dich,  
 mein treuer Weggeleit. (S.278)

Die gemeinsame Verklärung beginnt mit der Aufforderung Mephistos an Faust, sich "inniger" an ihn anzulehnen, "daß du mich, daß ich dich erreichen kann" (S.287) und bietet als *Perspektive* die Vision einer Verschmelzung im Tod, symbolisch überwindet hier ein sich liebendes Männerpaar den Faschismus in der Hinwendung zu Gott:

Faust: Die Himmel weben, fürsorgliche Engel,  
 Um uns - Flügelkleide ...  
 Bald sind wir auf der blauen Weide -  
 Und blicken noch auf die von uns verlassene Welt.  
 Mephisto: Wie man bestattet dich, mein Herzgenoß, und mich  
 Faust: Uns beide - stillvereint im Leibe: IchundIch. (S.289)

Weitere Anspielungen finden sich im 6.Akt, der Begegnung der Dichterin mit einer (ausdrücklich männlichen) Vogelscheuche, die Pikantes aus ihrem fiktiven Leben mit Goethe ausführt und dabei auf dessen einschlägige Dichtungen in **Der West-Östlichen Diwan**<sup>545</sup> verweist:

Die Vogelscheuche: Jedoch alsbald spazierte ich zu Fuß mit Wolfgang, meinem Intimus -  
 Die Dichterin: Durch den östlichen Divan?  
 Die Vogelscheuche: Durch den öst- und westlichen Divan, entre nous, ma petite chérie.  
 Die Dichterin: Mit Wolfgang von Goethe verreisten Sie?  
 Die Vogelscheuche: Ich erröte über deinen Zweifel. In Sommertagen, ach wie oft,  
 streiften er und ich durch das Tal der Eifel. Ich war sehr eifersüchtig, gab die Dorothee  
 meinem Freunde einen Kuß in der Dämmerung am kleinen See. (S.292)

Eine Uraufführung und Publikation zu Lebzeiten der Autorin erfährt das Werk nicht, es findet lediglich am 20.7.1941 eine Lesung in Jerusalem statt.<sup>546</sup>

Franz Werfels Exilstück **Der Weg der Verheißung** (1935)<sup>547</sup> handelt von einer jüdischen Gemeinde, die aus einem - fiktiven - Land ausgewiesen wird und sich in der von Angst durchsetzten Nacht an die in der Bibel festgehaltene Vergangenheit ihres Volkes erinnert. Eine Episode darunter ist die Geschichte um David und Saul. Während die Beziehung Davids zu Michal ausgeblendet ist, erscheint die *Freundschaft* mit Jonathan von Verschmelzung und absoluter Treue gezeichnet:

Jonathan: Mehr als mein Leben lieb ich den Freund.  
 Nimm hier meinen Mantel, den Gürtel, das Schwert.  
 So schließ ich den Bund zwischen dir und mir.  
 Fortan bist du ich, fortan bin ich du.  
 wie fern du auch fliehst, ich Sorge dir nah.  
 Umarm mich, mein David ...  
 David: Mein Jonathan ...  
 Nicht weinen ... (S.151)

Auf der *verbalen* Ebene erscheint das Verhältnis verdeutlicht durch Ausdrücke wie "liebe" und "umarme"; eine deutliche Sprache spricht zudem die Totenklage:

David: [...] Mein Bruder, mein Freund, mein zartes Vertraun,  
 Deine Lieb war mir lieber als Liebe der Frau ... (S.154)

Im Gegensatz zu Lasker-Schülers Werk erlebt das Bibelspiel eine erfolgreiche Uraufführung am Manhattan Opera House New York in der Inszenierung Max Reinhardts mit der Musik von Kurt Weill am 7.1.1937. 400 weitere Aufführungen folgen.<sup>548</sup>

In beiden Stücken erscheint das Thema selbstverständlich integriert, losgelöst vom politischen Diskurs, in dem es sonst in dieser Zeit vorwiegend steht, obgleich die Dramen durchaus politische Stücke - aus der Sicht jüdischer Emigration sind. Lasker-Schüler reichert ein dergestalt nicht vorgezeichnetes klassisches Männerverhältnis mit homoerotischen Komponenten an und parodiert stereotype Bilder; Werfel greift die traditionelle David-Jonathan-Geschichte auf und beläßt ihr - bei allem episodischen Charakter - den homoerotischen Zug.

---

<sup>544</sup> Vgl. auch "blaue Weide", S.289.

<sup>545</sup> Zum homoerotischen Gehalt in diesem Werk vgl. Derks, S.271-273.

<sup>546</sup> Lasker-Schüler hat sich vergeblich um eine Publikation bemüht. Die Erstveröffentlichung erfolgte erst 1970, da die Nachlaßverwalter und Herausgeber der Werkausgabe das Bild der Dichterin mit dem lediglich als Entwurf vorliegenden, von ihnen als Inbegriff der "Verstörung und Auflösung" der greisen Dichterin verstandenen, Werk nicht erschüttern wollten, vgl. Kupper, S.26-28. Die Uraufführung folgte 1979 am Großen Schauspielhaus Düsseldorf.

<sup>547</sup> Werfel, Franz: *Der Weg der Verheißung*. Ein Bibelspiel in vier Teilen. In ders.: *Gesammelte Werke. Die Dramen*. Band 2. Frankfurt: Fischer 1959 (S.91-177).

<sup>548</sup> Vgl. Wächter, S.271.

### 5.3.7 ZUSAMMENFASSUNG

In mehreren Stücken der antifaschistischen Dramatik, die auf die zeitgenössische Bedrohung durch die Hitler-Diktatur anspielen, und sich hierbei im Gegensatz zur faschistischen Dramatik nicht auf die Rückbesinnung auf Mythen zurückziehen,<sup>549</sup> gerät auch Homosexualität in die politische Auseinandersetzung. Das *Bild*, das hier geboten wird, beschäftigt sich in den meisten Fällen mit dem Zusammenhang zwischen Homosexualität und Faschismus, sei es in Form von unreflektierter Demagogie gegen den politischen Gegner wie bei Csokor und Horváth, sei es in der Abbildung der Nutzbarmachung homoerotischer Assoziationen in der nationalsozialistischen Agitation wie bei Bruckner und Ebermayer. Hinzuweisen ist darauf, daß direkt diffamierende Bilder anscheinend nur in der Dramatik vor 1933 anzutreffen sind, was mit der gebotenen Vorsicht im Exil zusammenhängen mag. Kritisch reflektiert erscheint der Sachverhalt bei Brecht, indem er in **Furcht und Elend des Dritten Reiches** auf die Doppelmoral hinweist und in anderen Werken naheliegende Denunzierungen vermeidet. Klaus Mann zeichnet in **Athen** ein Psychogramm des Zusammenhangs zwischen einem verkehrten Umgang mit enttäuschten Gefühlen und profilineurotischer Machtbesessenheit. Der einzige Text, der eine tiefgreifende Analyse von Sexualitäts- und Minderheitenunterdrückung mit den Mitteln des epischen Theaters vornimmt, ist **Straßenecke** von Jahnn. Obwohl politisch intendiert, erscheint der homoerotische Handlungsstrang bei Lasker-Schüler und Werfel herausgelöst aus diesem Diskurs; in **Ichundlich** herrscht eine ausgesprochen spielerische Behandlung des Komplexes vor.

Bei Brecht und Jahnn tritt der *gesellschaftliche* Umgang mit Homosexualität in den Vordergrund. Brecht demonstriert an dem konkreten Fall der Verhaftungen von Priestern aufgrund von Homosexualität im Hitlerstaat die Doppelmoral des Regimes sowie die Tabuisierung dieser Zusammenhänge in der Familie und bildet präzise die tatsächlichen Mechanismen ab. Jahnn demonstriert ein besonders gewalttätiges Beispiel von Diskriminierung, das in vielem die Greuel im Faschismus vorwegnimmt, bis hin zur Lynchung des "Schuldigen". Er deckt hierbei als Hintergründe, die ein derartiges (Un-)Rechtssystem fördern, eigene durch internalisierte Normen unterdrückte sexuelle Wünsche auf. Dieses Werk geht weit über alle anderen "Tendenzstücke" der Zeit hinaus, indem die Darstellung nicht lediglich auf die Abbildung des Falles und die Forderung nach einzelnen Reformen beschränkt bleibt, die Argumentation auch keine realpolitische ist, sondern das Recht auf ein freies Ausleben des Genusses postuliert. Jahnn nimmt eine Analyse des Gesamtzusammenhangs vor und demonstriert solcherart die Unterdrückung von Sexualität, den Rassenhaß und die Ausbeutung des Proletariats als aus einer gemeinsamen Wurzel resultierend.

---

<sup>549</sup> Entsprechend haben alle Texte einen Gegenwartsbezug, in **Athen** wird lediglich ein antikes Gewand gewählt; auch in **Der Weg der Verheißung** steht die Bibelhandlung in einer Rahmenhandlung, die in der Gegenwart angesiedelt ist.

*Definitionen* spielen in diesem Zusammenhang eine durchweg untergeordnete Rolle. In einigen Fällen sind allerdings negative Bilder wie Krankheit, Entartungserscheinung (Csokor) oder Heilbarkeit (Bruckners **Verbrecher**-Bearbeitung) interpretierbar.

Diejenigen *Figuren*, die als Nationalsozialisten gezeichnet sind, weisen ein Arsenal altbekannter Stereotypen auf, durch die anscheinend das "gesunde Volksempfinden" geschürt werden soll wie Kokainsucht bzw. Alkoholismus, Feigheit, Verblödung, Gewalttätigkeit und Abwertung von Frauen. Teilweise sind hier, gerade in der Betonung des Fronterlebnisses in Verbindung mit homoerotischen Gefühlen bzw. in der Anfälligkeit vor allem jüngerer Männer, realhistorische Hintergründe gespiegelt. Eine gewisse Ausnahme bietet hier **Sektion Rahnstetten**, worin der Homosexuelle noch eine der sympatischen Figuren der Femeorganisation ist; auch Klaus Manns Alkibiades erscheint gerade durch die Faszination seiner Schönheit und Exklusivität ambivalent. Die homosexuelle Figur in **Straßenecke** fungiert als positiver Ideenträger, Sprachrohr der Autorintention und zeichnet sich durch Courage und Reflexionsfähigkeit der eigenen Gefühle aus.

Nöte einer unglücklichen Verliebtheit spielen in den antifaschistischen Stücken eine untergeordnete Bedeutung, dienen in **Athen** und **Straßenecke** der Motivierung von Gewalttätigkeit. Soweit überhaupt *Beziehungen* gestaltet sind, erscheinen diese ausgelebt bzw. von einer gewissen Gegenseitigkeit. In denjenigen Stücken, die eine Denunzierung des politischen Gegeners vornehmen, wirken diese Verhältnisse als bewußte Karikatur von Abhängigkeitsverhältnissen, die sich durch Eifersucht und Gewalttätigkeit auszeichnen. Die Beziehung zwischen James und Matthieu in **Straßenecke**, der für Jahnns Verhältnisse eine relativ periphere Bedeutung zukommt, ist eine der wenigen, die aus sich selbst heraus zerbricht; die gesellschaftlichen Hintergründe hierfür scheinen dabei angedeutet; die ehemals ausgelebte Beziehung wandelt sich in eine Freundschaft.

Im Gegensatz zur faschistischen Dramatik hat sich in der antifaschistischen die *verbale* Deutlichkeit erhalten. Neben den in vielen Stücken gebrauchten Ausdrücke wie "Liebe", "Geliebter" und ähnlichem findet sich als konkrete Liebeserklärung allerdings nur eine zwischen Brüdern in **Athen** und eine travestierte in **Ichundlich**. Die Stücke Horváths und Csokors, die stark mit dem Klischee des homosexuellen Nazi arbeiten, bieten anzügliche Witze, Feminisierungen und sexuelle Anzüglichkeiten. Bei Ebermayer und Bruckner sind die homoerotischen Anteile lediglich über Anspielungen interpretierbar. Auch in **Furcht und Elend des Dritten Reiches** wird der Sachverhalt nicht deutlich benannt; dies dient Brecht jedoch dazu, den Mechanismus der Tabuisierung zu demonstrieren.

Zum Zweck der sexuellen Denunzierung ist in Csokors **Besetztes Gebiet** nun auch wieder eine in den Jahren zuvor strikt vermiedene Variante der *Visualisierung* gestaltet: Der Kuß auf den

Mund. Die anderen Texte drücken Körperlichkeit in Form von Umarmungen, über die Haare streicheln und ähnlichen Bildern aus; Bruckner bildet hierin die Bedeutung der Körperberührung zwischen Männern in der faschistischen Agitation ab.<sup>550</sup> Bei Jahnn findet in diesem Zusammenhang eine kritische Reflexion der Nichtauslebbarkeit von Zärtlichkeiten zwischen Männern in der Öffentlichkeit statt.

Der Tod als *Perspektive* dominiert auch diese Textgruppe. Sei es der aus Feigheit oder Opferwillen begangene Selbstmord (Csokor, Corrinth), sei es das freiwillig angenommene Todesurteil (**Athen**). Eine Entsprechung findet dieses Bild bei Horváth; dort verschwinden die homosexuellen Figuren aus Feigheit von der Bildfläche. Im Vergleich zu der Perspektive der homosexuellen Figuren aus Feigheit von der Bildfläche. Im Vergleich zu der Perspektive der heterosexuellen Helden der Stücke Bruckners und Corrinths, die sich aus der homoerotisch-faschistischen Umklammerung lösen, ist auch eine Überwindung homosexueller Anteile assoziierbar. Einzig in **Straßenecke** wird eine Ermordung als Verbrechen der Gesellschaft aufgefaßt, angeschlossen ist eine utopische Massendemonstration für gleiche Rechte für Minderheiten - mit allerdings peripherer Behandlung des sexuellen Komplexes. Eine Ausnahme bietet auch die gemeinsame Verklärung des Männerpaares in **Ichundlich**, die als symbolische Überwindung des Nationalsozialismus verstanden ist.

---

<sup>550</sup> Dies betrifft auch das Stilmittel der verbalen Betonung der Visualisierung.

#### 5.4 EINE LIEBE, DIE IHREN NAMEN (NICHT MEHR) NENNT

Innerhalb der Dramatik der späten Weimarer Republik, des Dritten Reiches und des antifaschistischen Exils<sup>551</sup> lassen sich als hervorstechende Tendenzen auf der einen Seite ein zunehmendes Desinteresse an dem Thema Homosexualität, auf der anderen eine Behandlung im Kontext des politischen Diskurses herausstellen - sei es in Form der Verwertung homoerotischer Bilder in der faschistischen Propaganda als gegenseitiger Begeisterung an der männlichen Schönheit im Dienste des Kampfwillens respektive der Sublimierung homoerotischer Gefühle für "höhere" Zwecke, sei es als Antwort auf derartige Bilder in der antifaschistischen Dramatik in Form des mehr oder minder differenzierten Bildes des homosexuellen Nationalsozialisten. Eine Vorform bildet hier die sich gegen Ende der Republik zunehmend bemerkbar machende Vorstellung von Homosexualität als Synonym für politische Verantwortungslosigkeit und Charakteristikum republikfeindlicher Aspekte.

Auf dem linken Flügel wird recht offen ausgesprochen, daß es wichtigere Probleme als die sexuellen gebe. Zudem entwickelt sich das linksintellektuelle Theater immer stärker hin zu einer rationalen Ausrichtung. Dahingegen appelliert das rechtsorientierte Theater an die Emotionalität und gerade daher ist es nicht verwunderlich, daß in dieser Art Literatur auch in vager Andeutung die Thematisierung von Homoerotik weiterlebt.

Gefördert erscheint dieser Rückschritt durch die zunehmend verschlechterte Theatersituation und allgemein verschärfte politische Lage seit 1929 und den zunehmenden Einfluß des Nationalsozialismus. Auch die Bedingungen im Exil sind nicht dazu angetan, eine fortschrittliche Thematisierung von Homosexualität zu fördern. So wundert es nicht, daß gerade diejenigen Dramen, in denen Homosexualität bzw. -erotik in ausführlicher und differenzierter Weise behandelt ist bzw. die der vorherrschenden Tendenz alternative Bilder entgegensetzen, keine Möglichkeiten zu öffentlicher Wirksamkeit entfalten können, vor allem Klaus Manns **Athen** und Jahnns **Straßenecke**. Ebenso zerschlagen sich diverse vorgesehene Projekte<sup>552</sup> von Wiederaufführungen älterer Stücke, die Intendanten lassen verstärkte Vorsicht bei den Aufführungen walten, um nicht entlassen zu werden.<sup>553</sup> Nach den teilweise schon in den Jahren zuvor gehäuften Angriffen durch die rechtsradikale Szene wird 1933 zu gezielten Randalen und Verboten übergegangen.<sup>554</sup>

Diejenigen Werke, die mehrere Produktionen bzw. einen großen Erfolg erleben, zeigen entweder ein relativ negatives Bild von Homosexualität,<sup>555</sup> sind in der Bühnenfassung gemildert

---

<sup>551</sup> Bzw. deren Vorgängern.

<sup>552</sup> **Vatermord** und **Dickicht** 1929 in Berlin.

<sup>553</sup> Vgl. die Fälle **Matrosen** in Hamburg und **Dickicht** in Gotha.

<sup>554</sup> Vgl. vor allem **Kaspar Hauser** in Frankfurt und **Silbersee**.

<sup>555</sup> **Die Rassen**, **Die Nacht vor dem Beil**, **Sektion Rahnstetten**.

(**Der Graue**), behandeln das Thema nur sehr periphr<sup>556</sup> oder propagieren den Verzicht einer Erfüllung homoerotischer Gefühle (**Fritzische Rebellion**).<sup>557</sup>

Der verminderten Behandlung in den an die Öffentlichkeit gelangten Dramentexten entsprechend nimmt auch die Auseinandersetzung mit der Dramatisierung von Homosexualität in den Kritiken ab. Zwar wird in einigen Rezensionen eine Verschleierung des Anliegens kritisiert,<sup>558</sup> ein Kritiker wie Jhering jedoch bezeichnet die ganze Angelegenheit nun als "abgestandenen Inhalt". Vor diesem Hintergrund begrüßen andere wie Servaes, Pinthus und "Der Gral" eine Abwendung vom Sexuellen.<sup>559</sup> Den Angriffen in der nationalsozialistischen Presse wird dergestalt wenig entgegengesetzt. Verschleiern ist nun häufig auch wieder die Wortwahl, die sich in den meisten Rezensionen auf Anspielungen beschränkt. Die Sublimierung von Homoerotik in der faschistischen Dramatik wird von der gleichgeschalteten Theaterkritik aufgegriffen, die dargebrachten Opfer und "schönen, reinen Zeichnungen der Männerfreundschaft" gelobt.

Nicht erst das Jahr 1933 stellt eine Zäsur dar; Homosexualität wird bereits in den Jahren zuvor in zunehmend geringerem Maße Gegenstand dramatischer Behandlung. Ebenso entwickeln sich die vorherrschende Stereotypen der faschistischen und antifaschistischen Literatur schon zuvor, sicherlich auch gefördert durch die desinteressierte Stimmung. Das Bild des homosexuellen Nationalsozialisten ist - zumindest in der Dramatik - nicht nur als billige Demagogie zu verstehen, sondern auch als Antwort auf die gefährliche Funktionalisierung des Themas in der faschistischen Dramatik, wenngleich keine Gegenbilder entworfen werden. Mit dieser rückschrittlichen Entwicklung ist allerdings auch für die folgenden Jahrzehnte das Schicksal dramatischer Gestaltung von Homosexualität besiegelt, bis weit in die Nachkriegszeit zumindest auf den Stand von vor 1918 eingefroren.<sup>560</sup>

---

<sup>556</sup> **Der Graue, Ostpolzug, Schlageter** (Johst), **Jugend von Langemark, Alle gegen Einen**, diverse Friedrich-Dramen, **Der Weg der Verheißung**.

<sup>557</sup> Als Ausnahmen sind hier lediglich **Silbersee** - die Aufführungen sind allerdings sofort behindert worden - und **Furcht und Elend des Dritten Reiches** anzusehen.

<sup>558</sup> Vgl. Kapitel 5.1.1. und 5.1.2.

<sup>559</sup> Vgl. Kapitel 5.1.2.

<sup>560</sup> Eine Ausnahme in der Adenauer-Ära stellt die Aufführung von Rolf Italiaanders **Das Recht auf sich selbst** in der Regie Ida Ehres in den Fünfziger Jahren an den Hamburger Kammerspielen dar (vgl. Janssen: *Der Weg zu Freundschaft und Toleranz*, S.75).

## 6. MENSCHENRECHT AUF DER SZENE: Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik

Das Thema Homosexualität ist in der Weimarer Republik zum unübersehbaren Bestandteil der Dramatik und Theatergeschichte geworden, ist für diesen Zeitraum aus einer tabuisierten Randposition vorübergehend herausgetreten. Trotz des bestehenden Strafrechts entwickelt sich vielmals eine selbstverständliche Behandlung; in mehreren Fällen wird das Theater als Forum für die Einforderung gesellschaftlicher Gleichberechtigung genutzt.

Als Entwicklungslinien ergeben sich, daß zunächst vorrangig homosexuelles Begehren ausgespielt, gezeigt wird; daraufhin die Texte häufig davon geprägt sind, daß über das Thema geredet wird; diese Darstellungsformen weichen schließlich einer erneuten Tabuisierung. Die meisten - vorwiegend expressionistischen - Werke der frühen Phase zeigen Homosexualität als etwas Besonderes, sei es in Form negativer Verzerrung oder idealistischer Überhöhung. Auch Varianten einer exzessiven Darstellungsweise betonen zwar eine Außergewöhnlichkeit; durch die ambivalente Tendenz, die diese Werke insgesamt zeigen, zumal die übrigen Vorgänge in dieser Art von Dramen nicht minder exzessiv sind, scheint jedoch der erste Schritt vollzogen, Homosexualität als eine Liebe wie jede andere auch zu begreifen. Eine derartige Haltung findet ihren Niederschlag in einer Reihe von Stücken der Phase der "Goldenen Zwanziger": Das Thema entbehrt hier weitgehend des spektakulären Charakters. Einseitige, negative Verzerrungen finden sich in dieser Phase kaum noch und sind, sofern vorhanden, durch ein kontrastierendes positives Bild neutralisiert. Die Ambivalenz, die in den frühen Stücken häufig in einer von Haßliebe gekennzeichneten Beziehung gestaltet ist, erscheint in den späteren Stücken zumeist gesplittet in eine positive und eine negative Figur. Die im Zuge der Zeitstückwelle entstandenen Werke, die sich gegen eine Diskriminierung wenden, stellen zwar Homosexuelle als Außenseiter dar, jedoch mit der Tendenz, eine Gleichberechtigung einzuklagen. Lediglich in Komödien, die durch den gesamten Untersuchungszeitraum - wenn auch in geringerem Maße als andere Textgruppen - homosexuelle Figuren aufweisen, sind diese als Außenseiter behandelt, allerdings weitgehend ohne Diffamierungen. Die Nivellierung auf der einen und Häufigkeit der Darstellung auf der anderen Seite führen gegen Ende der zwanziger Jahre einerseits zu einer Übersättigung: Autoren, die der Homosexualität zuvor in ihren Werken gewichtigen Raum zugemessen haben, verkürzen die Handlungsstränge in Neubearbeitungen zur Episode bzw. widmen sich dem Thema kaum noch. Die Wendung von einer privaten, individualistischen Darstellungsweise in der Mehrzahl der Dramen der Frühphase hin zu einer öffentlichen Diskussion auf dem Theater führt das Thema andererseits in der Endphase in den Konflikt zwischen den politischen Fronten. Die faschistische Dramatik funktionalisiert homoerotische Darstellungsweisen zu ideologischen Zwecken; die antifaschistische Dramatik operiert in mehreren Fällen mit der homosexuellen Denunzierung des politischen Gegners.

Die relative Selbstverständlichkeit in der Behandlung der Thematik steht auch in Zusammenhang mit der Konzentration des Theaters der Weimarer Republik auf zeitgenössische



Inhalte, die erst gegen Ende von der Rückwendung auf Historien verdrängt werden. Die in der faschistischen Dramatik wieder auftauchenden Verknüpfungen von Militarismus und Homosexualität lösen eine vor allem in expressionistischen Werken zu findende pazifistische Sichtweise ab, in der die Liebe zwischen Männern als bewußte Alternative gegen die kriegerische Zerstörung gesetzt ist. Die *Bilder*, die hierfür verwendet werden, das aus Liebe schaffende Männerpaar und die eine Befreiung symbolisierende homoerotisch gefärbte Jugendlichkeit, sind in der späteren faschistischen Dramatik auffallend ähnlich.

Milieus sind häufig die Schule und reine Männergesellschaften der Matrosen oder Soldaten. Diese exklusiven Männerwelten finden sich primär in der frühen und späten Phase.<sup>1</sup> Tendenziell dominieren Gestaltungen, die Heterosexualität und Homosexualität miteinander in Verbindung bringen. Eine integrierte Sichtweise, die hierin vielfach postuliert ist, erweist sich oftmals, indem eine erotische Spannung zwischen allen Beteiligten, unter denen sich eben auch Männerpaare befinden, gleichwertig dargestellt ist bzw. ein dramaturgisches Nebeneinander homosexueller und heterosexueller Handlungsstränge besteht, wodurch eine Gleichberechtigung assoziiert wird.

Neben der Vielzahl von Dramen sämtlicher Phasen, in denen die Thematik am Rande behandelt ist, haben mehrere Werke vor allem der mittleren Phase Homosexualität als wichtigen Handlungsstrang; in einigen rückt der Gegenstand ins Zentrum des Geschehens.<sup>2</sup> Der Eindruck einer Außenseiterposition, Exklusivität bzw. eines Ausnahmefalls ist in etwa der Hälfte dieser Werke aufgebrochen, indem das Personal mehrere homosexuellen Figuren aufweist. In manchen Dramen ist das Thema in einen Kontext mit anderen sexuellen Normabweichungen gestellt wie lesbische Liebe, Inzesthandlungen, Sodomie oder Nekrophilie. Hinsichtlich eines Vergleichs der Dramatisierung männlicher und weiblicher Homosexualität ist anzumerken, daß anscheinend die männliche Variante die Dramatik jener Zeit dominiert. Für viele Gestaltungstendenzen punkto männlicher Homosexualität finden sich Entsprechungen bezüglich lesbischer Liebe. Auffallend ist jedoch, daß Darstellungen idealer Frauenfreundschaften fehlen, die Thematik in Hinblick auf gesellschaftliche Bedingungen - unter Umständen wegen fehlender strafrechtlicher Bestimmungen - kaum angesprochen wird und in der faschistischen Dramatik wohl gänzlich tabuisiert ist.

Die vor 1918 gängigen Verschleierungen oder Eliminierungen in Stücken, die klassisch homoerotisch besetzte Handlungsstränge zum Inhalt haben, treten in den Hintergrund und tauchen erst gegen Ende der Republik wieder verstärkt auf. Dahingegen sind in einigen Dramen homosexuelle Elemente sogar hinzugedichtet.<sup>3</sup>

Bemerkenswert ist nicht allein die thematische Vielschichtigkeit, sondern auch die Bandbreite verschiedener Autoren, die sich mit der Thematik auseinandersetzen. Die Dramatik

<sup>1</sup> Ausgenommen die Matrosen- und Soldatenstücke der mittleren Phase.

<sup>2</sup> Vor allem in **David** (Zarek), **Oskar Wilde**, **Opernball 13**, **Athen**.

<sup>3</sup> **Zwischenspiele**, **Richard III.**, **Medea**, **Alkestis**, **Ichundlich**. Vgl. auch die einseitige Betonung der homoerotischen Komponente in **David** (Zarek).

jener Zeit ist nicht allein von einem Bekenntnischarakter geprägt, dem Anliegen von Autoren, ihre eigenen sexuellen Neigungen zu thematisieren und das Publikum zu einer Auseinandersetzung zu bewegen. Daneben zeigen auch Autoren ein Interesse an dem Thema, die nicht "betroffen" sind, einige solcher Werke tragen den Charakter einer Erkenntnisliteratur.<sup>4</sup> Zuweilen haben die homosexuellen Autoren sogar größere Berührungspunkte mit einer selbstverständlichen Behandlung,<sup>5</sup> die sich vor allem - analog zur Agitation der zeitgenössischen Homosexuellenbewegung - in der Vermeidung deutlich sexueller Komponenten offenbaren. Jedoch ist hierbei anzumerken, daß es sich aufgrund des bestehenden Strafrechts nicht nur um ein internalisiertes Selbstbild, sondern auch um eine Irreführung der homosexuelle Handlungen unter Strafe stellenden Gesellschaftsordnung handeln kann. Diejenigen Werke, die aufgrund ihrer Radikalität, jeglichen Mangels einer Anbiederung an den Publikumsgeschmack oder moralischer Vorsichtsmaßnahmen, als Höhepunkte einer Dramatisierung von Homosexualität anzusehen sind, stammen allerdings von einem selbst männerliebenden Autor: Hans Henny Jahnn.

Wird in einigen Werken der frühen Phase bereits das Recht, sexuelle Normwidrigkeiten ungehindert individuell auszuleben, gegen die in Moralismus befangene Umwelt postuliert, so werden in einer Vielzahl von Dramen ab Mitte der Zwanziger Jahre die konkreten *gesellschaftlichen* Bedingungen reflektiert. Die Darstellungen orientieren sich sowohl an prominenten historischen Fallbeispielen als auch an gegenwartsorientierten, die zumeist präzise die zeitgenössische Situation wiedergeben. Hervorstechende Themen sind hier die Strafbarkeit von Homosexualität, die daraus resultierende Erpreßbarkeit, Probleme am Arbeitsplatz, Schwierigkeiten, die Homosexualität zu artikulieren, wogegen häufig Geständniszenen gesetzt werden, sowie die Gefahr von Beschattungen und Razzien. Als zeitgenössische Themen, allerdings wenig reflektiert, rücken zudem Prostitution und Nothomosexualität in Gefängnissen und Fürsorgeanstalten ins Blickfeld des Interesses. Neben Diffamierungen durch die Legislative werden häufig auch verbale oder handgreifliche Diskriminierungen gezeigt. In vielen Fällen erscheint die Homosexualität als vorgeschobener Grund für die eigentliche Unliebsamkeit des Gegners, die jedoch nicht strafbar ist - eine Darstellungsvariante, die in der Auseinandersetzung mit dem Faschismus dann allerdings ihren Januskopf in der sexuellen Denunziation zeigt. Die Grenzen der Thematisierung von Diskriminierung offenbaren sich, indem zuweilen homosexuelle Handlungen fälschlicherweise unterstellt sind, der Tatbestand insofern weggeleugnet ist.

Als Kontrahenten fungieren oftmals die Väter der realen oder fiktiven Geliebten, Vorgesetzte, Kollegen oder Vertreter der Staatsanwaltschaft. In einigen Stücken ist zusätzlich das "gesunde Volksempfinden" dargestellt; Unterstützung finden die meisten der angegriffenen

---

<sup>4</sup> Wobei sich allerdings nur in der Minderzahl der Fälle eine sexuelle Orientierung der Autoren überhaupt festmachen läßt.

<sup>5</sup> Siehe die Fälle Ebermayer und Lampel. Als Ausnahme ist Jahnn hervorzuheben.

Figuren im familiären Umfeld oder durch Freunde - in einer absoluten Isolation verbleiben sie selten.

Neben einigen Werken, die lediglich die Zustände darstellen, ohne Kritik zu üben, bzw. eine unentschlossene Sichtweise bieten, wenden sich die meisten Texte gegen eine Diskriminierung. Sanktioniert wird sie in keinem Drama. Neben allgemeinen Postulaten der Liebe, die verkrusteten Strukturen entgegengesetzt wird, orientiert sich die Kritik häufig an realpolitischen Argumentationen, die auch die zeitgenössische Homosexuellenbewegung benutzt, so die Feststellung, daß erst das Gesetz die Homosexuellen zu Außenseitern mache, darüberhinaus zu Erpressung und unsozialem Handeln führe, die Betonung der Natürlichkeit von Homosexualität, zuweilen auch der Verweis auf prominente Persönlichkeiten oder die Maxime, Homosexuelle seien gar nicht so sexualfixiert wie vielfach angenommen. Eine individualistische, fundamentalistische Kritik, die das freie Ausleben der Neigungen betont, bieten lediglich Sternheim und Jahn. Die meisten Autoren orientieren sich an Einzelfällen; die Diskriminierung erscheint als fast schicksalshafter, durch das abstrakte Gesetz verschuldeter, Zustand. Die diesen Mechanismen zugrundeliegenden massenpsychologischen Ursachen im Zusammenhang mit herrschenden, gegenseitige Unterdrückung provozierenden Gesellschaftsstrukturen, geraten nur in Jahnns **Straßenecke** ins Blickfeld der Analyse, zu der hier dramaturgische Errungenschaften des epischen Theaters genutzt werden.

Solcherart bleibt die Kritik zumeist darauf beschränkt, Mißstände aufzuzeigen. Die meisten Texte sind von einer Ratlosigkeit geprägt, Auswege scheinen nicht möglich; Alternativen werden kaum geboten - und wenn nur allgemein oder wenig überzeugend. So scheitert auch in den meisten Werken der von den Figuren selbst zumeist in Form einer Verteidigungsrede oder von Dritten aufgebotene Widerstand. Die einzigen Ausnahmen bilden Jahnns **Der Arzt/sein Weib/sein Sohn** mit der radikalen Lösung der Erschießung des Repräsentanten der Diskriminierung und Leonhards **Anonyme Briefe**, worin erst durch das Geständnis der Homosexualität ein selbstverwirklichtes Leben ermöglicht scheint.

Bemühungen, *Definitionen* oder Erklärungsmuster für Homosexualität zu bieten, finden sich im Gegensatz zur Aufklärungsdramatik der Jahrhundertwende und zur Dominanz in der zeitgenössischen Diskussion nur in geringem Maße, so fungieren auch nur in zwei Werken Ärzte als Sprachrohre.<sup>6</sup> In den meisten Fällen ist Homosexualität als Fakt hingegenommen, mögliche Ursachen interessieren überhaupt nicht. In einigen Stücken wird allerdings zu Verteidigungszwecken eine Existentialität betont, entweder mit einer allgemeinen Natürlichkeit bzw. der Annahme einer verkehrten Seele im verkehrten Körper argumentiert oder Homosexualität

---

<sup>6</sup> **Der Arzt/sein Weib/sein Sohn, Kamarilla.** Müller (S.276) vermutet hierin, "daß sich der medizinische Diskurs mit den jeweiligen Modifikationen soweit durchgesetzt hat, daß er keinen exklusiven Repräsentanten mehr benötigt - weil alle Figuren sich seiner Elemente bedienen." Die vorliegende Untersuchung hat im Gegenteil ergeben, daß auch medizinische Theorien nur noch geringfügig in die Darstellung einfließen, den meisten Autoren medizinisch orientierte Typisierungen egal sind.

auf Vererbung, Angeborenes oder Kindheitserlebnisse zurückgeführt. Vereinzelt wird eine Verknüpfung von Homosexualität und Krankheit assoziiert, recht wenige Texte verbinden hiermit allerdings eine dezidiert antihomosexuelle Propaganda. Vorstellungen einer engen Mutterbindung und Unfruchtbarkeit, die in manchen Werken hervortreten, scheinen auf den Einfluß psychoanalytischer Theorien zurückzuführen sein.

Besonders Jahn und Sternheim stellen solchen Erklärungsmustern auch intentionelle Modelle, die die freiwillige Entscheidung ausdrücklich betonen, entgegen. In diversen Stücken erscheint solche Intentionalität allerdings mit einer Verführung zur Homosexualität verknüpft respektive verbunden mit einem Ekel vor Frauen, womit die herkömmliche Übersättigungstheorie reproduziert wird.

Daneben existieren auch in der Dramatik der Weimarer Republik vor allem in den diffamierenden Werken der frühen Phase aus christlichem Gedankengut entnommene Vorstellungen, die Homosexualität als Synonym der Hölle und Versuchung begreifen. In der modernen Vorstellungswelt transponiert erscheint Homosexualität in mehreren späteren Werken als Mode oder Dekadenzerscheinung überlebter Gesellschaftsklassen, wodurch die alte Theorie der Verfallserscheinung wiederbelebt scheint.

Der typische homosexuelle *Charakter* ist nicht auszumachen, jedoch zeigen sich gemeinsame Tendenzen. Die dramaturgische Stellung der Figuren ist vielfältig: Protagonisten und Antagonisten mit homosexuellen Zügen halten sich die Waage. Dominieren in der Dramatik vor 1918 die Bilder des edlen Homoeroten, häufig als Führergestalt, bzw. des Außenseiters, so werden in den ersten Jahren der Republik diese beiden Typisierungen übernommen, wobei der Außenseiter-Typ häufig als verzerrte Karikatur erscheint, zuweilen in der Abwandlung der komischen Type. Die edlen Heroen der Vorkriegszeit scheinen oftmals in Idealgestalten expressionistischer Erneuerung transformiert. Daneben sind im Umfeld des schwarzen Expressionismus häufig Figuren gestaltet, die als exzessiv und ambivalent begriffen sind. Die Versachlichung Mitte der Zwanziger Jahre schlägt sich auch in der Charakterisierung der Homosexuellen nieder: vorrangig ergibt sich ein relativ neutrales bzw. unspektakuläres Bild, wobei die nivellierende Tendenz in vielen Fällen durch kontrastierende negative und positive Charaktere zustandekommt. Eine Außenseiterposition ist gegen Mitte der zwanziger Jahre zunehmend mit der realgesellschaftlichen Situation verbunden. Sofern gegen Ende der Republik und in den darauffolgenden Jahren nicht generell das Interesse an einer Typisierung verlorengeht, ist im Falle der antifaschistischen Dramatik teilweise eine Rückkehr zu verzerrten, die Außenseiterposition betonenden Bildern, im Falle der faschistischen Dramatik ein Rückgriff auf die Edelhomoeroten der Vorkriegszeit zu verzeichnen.

Bezüglich der sexuellen Orientierung dominieren bisexuelle Männer. Eine Betonung oder Assoziation ausschließlicher Homosexualität findet sich vorwiegend bei negativ begriffenen bzw. leidenden Figuren und in den Stücken mit gesellschaftskritischem Anliegen. Entgegen der entsexualisierten Charakterisierung der Vorkriegsdramatik ist den Figuren nun häufig Sexualität

zugeprochen, in der ersten Phase meist als karikierendes oder provokantes Element. Die als ideal begriffenen Figuren entbehren - Ausnahme Jahnn - deutlicher Sexualität, was allerdings auch durch den generellen Symbolcharakter zu erklären ist. Dieser Kontrast setzt sich in der Mehrzahl der späteren Stücke fort, in denen zumeist die negative Figur eine Fixiertheit auf das Sexuelle zeigt, bei den positiven Charakteren dieses Element ausgeklammert erscheint.<sup>7</sup> Zuweilen sind als Verstärkung der exzessiven oder negativen Zeichnung sadistische bzw. masochistische Züge gestaltet. Letztere werden zuweilen (besonders in den frühen und späten Stücken) auch für positive Bilder in Form einer bereinigten unterwürfigen, dienenden, opferbereiten Funktion variiert. Die Sexualfixiertheit als Negativcharakteristikum hat ihre Entsprechung in einer Liebesunfähigkeit mehrerer Figuren mit negativen Zügen, die sich teilweise in unsozialem Handeln bzw. Destruktivität als Synonym zwischenmenschlicher Armut äußert.

Ebenso vielfältig ist das Alter der Figuren, wobei zumeist die jugendlichen als positivere, die älteren als negativere Charaktere verstanden sind, was u.a. mit der Dominanz der Jugendthematik und der vor allem im Expressionismus häufigen idealen jugendlichen Symbolgestalten in Zusammenhang stehen dürfte.

Das Klischee des adeligen bzw. wohlhabenden Homosexuellen dominiert zwar noch viele der frühen Dramen, zuweilen mit dem Negativcharakteristikum reaktionärer, konservativer Tendenzen verbunden; zunehmend jedoch bevölkern die Bühne auch Figuren durchschnittlichen sozialen Standes, wobei in der faschistisch orientierten Dramatik eine Wiederbelebung der sozialen Elitarität der Figuren zu vermerken ist. Sofern Berufsgruppen bezeichnet sind, so sind es zumeist Künstler, Lehrer, Professoren, Offiziere, zuweilen Matrosen; zunehmend rücken auch Prostituierte in das Blickfeld.<sup>8</sup> Ist auch eine Exklusivität der Figuren in der Dramatik der Weimarer Republik zunehmend überwunden, so sind Charakteristika dennoch häufig künstlerische Interessen, Bildung sowie eine Orientierung an antiken Leitbildern bzw. einer Sehnsucht nach fernen Ländern.

Stereotype Züge vieler Figuren sind Frauenfeindlichkeit und Alkohol- bzw. Drogenkonsum. Eine häufige Charakterisierung ist auch die Feminität der Figuren, der in mehreren Dramen ausdeutlich homoerotischer Sicht und in den faschistischen Stücken eine explizite Männlichkeit entgegengestellt ist. Die Mehrzahl der Figuren ist weich, passiv, nervös oder müde, leidend, was zuweilen bis zum Selbstmitleid gesteigert ist, auch das Charakteristikum der Affinität zum Tod findet sich häufig. Ein Narzißmus äußert sich vorrangig bei den Figuren der frühen Stücke, später realistischer abgewandelt als Eitelkeit bzw. Arroganz. Die Klischees der Krankheit, Rätselhaftigkeit sowie der Affinität zu Mystifizierungen finden sich primär in den Werken der

<sup>7</sup> Ausnahmen sind Sternheim und Jahnn.

<sup>8</sup> Diese sind zuweilen ohne Berücksichtigung des realen sozialen Hintergrunds gestaltet. Für solche sozialen Überhöhungen der Prostituierten kann die generelle Vorliebe der damaligen Homosexuellen für derartige Elitarisierungen verantwortlich sein, zumal nur die Figuren homosexueller Autoren wie Burggraf, Lampel und Ebermayer diese Charakterisierung aufweisen.

frühen Phase, ebenso die Einsamkeit, wobei diese Komponente zum Zwecke der Sublimierung in der faschistischen Dramatik wiederaufgenommen wird.

Auch die Attraktivität durch betonte Schönheit spielt primär in der frühen und späten Phase eine Rolle.<sup>9</sup> Als Gegenbilder gegen eine klischeehafte Charakterisierung fungieren in diversen Werken des Expressionismus die unbedingte Exzessivität und Absolutheit, mit der Individualität ausgelebt wird; in den "neusachlichen" Dramen scheint dies gewandelt in ein offensives Selbstbewußtsein, mit dem einige Figuren ihre Neigung auch argumentativ vertreten.

So vielfältig wie die Charaktere sind auch die Formen der *Beziehungen*. Die die Dramatik des Kaiserreichs prägenden idealen Männerfreundschaften auf der einen und unglücklichen Verliebtheiten auf der anderen Seite dominieren etwa gleichwertig weiterhin das Bild; als neue Darstellungsform kommt der erotische Kampf zweier Männer miteinander hinzu. In der Mitte der Republik verliert sich anscheinend das Interesse an der Darstellung privater Beziehungen zunehmend, dominierend scheint hier stattdessen, über das Thema zu reden, bzw. die Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Hintergrund. Häufig erscheinen die ausgelebten, gegenseitigen Beziehungen und die Kampfverhältnisse nun zusammengefaßt in zwar ausgelebte, aber von Abhängigkeit geprägte Konstellationen, ein Bild, das auch die antifaschistische Dramatik teilweise prägt. Gegen Ende der Republik wird in einigen Werken allerdings die Utopie einer versöhnenden Männerfreundschaft geboten, in der faschistischen Variante entspricht diesem die Reproduktion der idealen Männerfreundschaften der Vorkriegszeit in ideologischer Färbung.

Auch in der Dramatik der Weimarer Republik wird die Betonung der Reinheit, die sich zumeist in Zusammenhang mit den positiv gezeichneten Beziehungen findet, nicht ganz aufgegeben und in der faschistischen Dramatik wieder einseitig betont bzw. assoziiert. Zwar dominieren zunehmend realistischere Darstellungen homosexueller Beziehungen, die in der Deutlichkeit der Motivation jedoch häufig negativ begriffene Kennzeichnungen von Gewalt, Sodomasochismus, Haßliebe, Ausnutzungen und Erpressungen zeigen. In vielen Fällen haben so - parallel zur Kontrastierung der Charakterisierungen - die ausgelebten sexuellen Beziehungen einen negativen Beigeschmack im Gegensatz zu den vorbildlichen, von Sexualität bereinigten. Dieser Kontrast zweier verschiedenartiger Beziehungen findet sich vor allem in den Werken der mittleren Phase. Eine positive Verbindung beider Komponenten findet sich ausgeprägt lediglich im Werk Hans Henny Jahnns.<sup>10</sup>

Die gegenseitigen Beziehungen, die vor allem die frühe und späte Phase prägen, bestehen in den meisten Fällen zwischen zwei jungen Männern, daneben sind jedoch auch Verhältnisse mit einem größeren Altersunterschied oder solche pädophilen Charakters gestaltet, womit die

<sup>9</sup> In der mittleren Phase ist lediglich bei Klaus Mann und Erich Ebermayer die Schönheit des hetero- bzw. bisexuellen Begehrtens betont; einzige schöne homosexuelle Figur dieser Phase ist Douglas in **Oskar Wilde**.

<sup>10</sup> In einigen anderen Werken lediglich als Erzählung, so in **Die Politiker des Geistes, Flammen! Patroklus!**, vergleichbar auch die Erzählung Eriks in **Anja und Esther**.

Bandbreite immerhin zu größerer Realitätsnähe erweitert ist; geschildert werden nicht mehr lediglich als Pubertätsverwirrungen interpretierbare Konstellationen oder heroische Paare aus grauer Vorzeit. Kontrastierende Verhältnisse zwischen Herr und Diener bzw. Ärmern und Reichen dominieren noch die erste Phase, treten in der zweiten zugunsten ähnlicher sozialer Stellung zurück, tauchen jedoch in der Endphase wieder auf: In der spätrepublikanischen Dramatik als Symbol der Klassenversöhnung, in der faschistischen als Funktionalisierung im Dienste des Führergedankens, in der antifaschistischen zum Teil als Karikatur desselben.

Die Problematik des unerwiderten Begehrens ist durchgehend gestaltet, vor allem in den Komödien, die generell keine gegenseitigen Partnerkonstellationen aufweisen. In den meisten Fällen ist es ein älterer Mann, der einen jüngeren begehrt, die umgekehrte Konstellation ist nur in Ausnahmefällen zu finden, eine entsprechende zwischen Gleichaltrigen allerdings einigermaßen häufig, ebenso zwischen Figuren gleicher sozialer Stellung. Im Gegensatz zur Vorkriegsdramatik, in der in den meisten Fällen die Bewunderung des sozial Schwächeren für den sozial Stärkeren vorliegt, dominiert nun die Faszination des Reichen für den Ärmern.<sup>11</sup>

Der vor allem in der Frühphase ausgeprägte erotische Kampf zweier Männer zeigt zuweilen eine gegenseitige, zuweilen eine einseitigere Spannung. In manchen Fällen ist eine Ausgelebtheit dieser Beziehungen assoziiert, eine Gestaltungsweise, die in der mittleren Phase und in der antifaschistischen Dramatik zu dem häufigen Bild von ausgelebten Prostitutions- bzw. Abhängigkeitsverhältnissen umgearbeitet erscheint. Die Altersverhältnisse hier sind vielfältig, in den meisten Fällen allerdings ist die größere emotionale Gebundenheit bei dem älteren Partner zu finden. Neben Konstellationen, in denen der soziale Unterschied keine Rolle spielt, ist dieser gerade in jenen Stücken, in denen Prostitutionsverhältnisse geschildert sind, natürlich evident.

Die Figurenkonstellationen sind häufig kontrastierend oder komplementär. Vor allem in der expressionistischen Dramatik findet sich - begünstigt durch die Bisexualität der meisten Figuren - das Bild einer Verbindung zweier Männer mit einer Frau. Movers des Begehrens ist meistens die Schönheit des anderen Mannes, was in der Verbindung der Faszination durch den schönen Mann mit dem Frontgeistgedanken im Faschismus eine gefährliche Ausformung findet.

Die für die Dramen vor 1918 festgestellten Stereotypen der Kennzeichnung von Männerfreundschaften wie elitäre, schicksalshafte und geheimnisvolle Züge sowie Brüderlichkeit, Verschmelzung und Spiegelbildlichkeit finden sich in der Frühphase noch gehäuft und werden in der faschistischen Dramatik wieder aufgenommen; zusammenhängen dürfte dies mit dem Symbolgehalt der expressionistischen Dramatik und der Taktik der Verschleierung und Funktionalisierung von Emotionen im Dritten Reich. Derartige Züge sind in der mittleren Phase relativ selten anzutreffen. Ebenso ist der Frühphase das Bild der schaffenden, schöpfenden Freundschaft verhaftet, das in der faschistischen Dramatik seine Entsprechung in dem Bild der Erfüllung der Beziehung in der Kampfhandlung findet.

---

<sup>11</sup> Ausnahmen sind lediglich **Weh um Michael** und **Athen**.

Es dürfte dem zeitgenössischen Zwang zur Unsichtbarkeit und Verheimlichung bestehender homosexueller Partnerschaften zuzuschreiben sein, daß realistische Beziehungskonflikte kaum zur Darstellung gelangen. Indizien hierfür sind, daß bestehende Beziehungen nicht in alltäglichem Ambiente gezeigt werden und in den seltensten Fällen ohne sensationelle Ausformungen aus sich selbst heraus, aufgrund etwa eines Auseinanderlebens bzw. mit der Zeit aufkommender Entfremdung, scheitern.<sup>12</sup> Dieser Aspekt ist umso bedeutungsvoller, als zentrale Themen bei der Gestaltung heterosexueller Beziehungen in der Dramatik der Zeit Kameradschaftsehen, Problematik der Promiskuität, zwischenmenschliche Entfremdung u.ä. sind. Für die Gestaltung homosexueller Beziehungen fehlen derartige Entsprechungen.

Mit dem Umbruch 1918 gelangen Küsse und in einigen wenigen Werken auch pornographische Darstellungen zur *visuellen* Darstellung. Allerdings sind solche Formen der Körperlichkeit wiederum lediglich bei Jahn eindeutig positiv besetzt.<sup>13</sup> In der nachexpressionistischen Phase wird von derartigen Deutlichkeiten abgesehen. Als Gründe hierfür können angenommen werden: Der generell unerotischere Charakter der Stücke der mittzwanziger Jahre, die in vielen Texten anzutreffende Tendenz, zu einer Aufklärung über gesellschaftliche Mißstände beizutragen, die durch eine Provokation nicht gestört werden soll, wofür z.B. spricht, daß auch Jahn in derartigen Werken expressive Erotik ausspart, sowie die Verschärfung der Situation durch das "Schund- und Schmutz-Gesetz" 1926 bzw. die Überwachung von Filmen, keine erotisch intendierten Handlungen zu zeigen.<sup>14</sup> Küsse kommen nun nur noch in einem Fall zwecks politischer Denunzierung des Nationalsozialismus und in zwei Fällen mit gänzlich unerotischer Intendierung zur Gestaltung.<sup>15</sup> Bei Sternheim und Jahn allerdings ist eine dezidierte Kritik an dem Verdikt, Körperlichkeit in der Öffentlichkeit nicht auszuleben, ausgedrückt. Im übrigen werden Küsse auf die Hände, das Haar, die Stirn oder die Wangen beschränkt. Auch eindeutigere sexuell motivierte Berührungen stehen zuweilen negativ gewertet im Gegensatz zu dezenterer Erotik in den kontrastierenden reinen Beziehungen.

Auch andere, traditionell bereits vor 1918 gestaltete Formen der Körperlichkeit wie Umarmungen, Streicheln, den Kopf in den Schoß betten, die Arme um den Hals legen, einander an die Brust drücken, die in den frühen Dramen zum Teil verschwenderisch gestaltet sind, treten in den Hintergrund, verschwinden jedoch selten ganz aus der Gestaltung und leben ungebrochen in der faschistischen Dramatik als Assoziationen von Homoerotik fort. Nicht selten werden hier sogar Körperberührungen an dramaturgisch wichtigen Stellen zwecks emotionaler Begeisterung für propagandistische Zwecke eingesetzt.

---

<sup>12</sup> Lediglich in **Oskar Wilde** und **Straßenecke**.

<sup>13</sup> Zusätzlich der Kuß zwischen Karl und Ulrich in **Geburt der Jugend**.

<sup>14</sup> Ob diese Maßnahmen sich auf den Theaterbereich konkret ausgewirkt haben, ist vorerst nicht nachweisbar.

<sup>15</sup> **Besetztes Gebiet; Gewesene Menschen, Timon**.



Wie in der Vorkriegsdramatik erscheinen Körperkontakte häufig in Momenten der Schwäche eingesetzt, die eine Stärkung durch die Berührung zur Folge haben - in der faschistischen Variante entspricht dies meistens der Willensstärkung zum Kampf.

Ein hervorstechender Fortschritt vollzieht sich in den *Verbalisierungen*. In den Dramen der frühen Phase finden sich oftmals direkte Liebeserklärungen zwischen den Personen, eine Gestaltungsweise, die jedoch genauso wie die Küsse auf der visuellen Ebene ab Mitte der zwanziger Jahre verschwindet. Ob dafür die ähnlichen Gründe ausschlaggebend sind, sei dahingestellt. Hingegen wird nun - verstärkt in den Zeitstücken - mit konkreten Begrifflichkeiten gearbeitet: "Männerliebe", "Pupen", "Päderastie" und vor allem "homosexuell" neben Assoziationen bietenden Ausdrücken wie "anormale Veranlagung" bzw. "anders als die andern". Anfang der dreißiger Jahre verschwinden allerdings auch diese Begrifflichkeiten wieder. Die erotische Färbung der Sprache erfährt eine deutliche Aufwertung, es finden sich vor allem in den frühen Stücken eindeutig drastisch sexualisierte Ausdrücke, eine Gestaltungsweise, die später lediglich in der faschistischen Dramatik ganz verloren geht.

Daneben werden Ausdrücke wie "Liebe", "Geliebter" u.ä. in unterschiedlichen Ausformungen durchweg häufig verwendet. Stereotype Anspielungen auf die Antike, prominente Persönlichkeiten, mystifizierende Ausdrücke ("Märchen", "heilig") oder Vergleiche mit der Frauenliebe bzw. Anrede von Figuren mit einem Frauennamen halten sich allerdings durch alle Phasen. Assoziationen bilden sich häufig über die Betonung der Brüderlichkeit und die Herz-Metaphorik; auf eine Codierung dürfte die wiederholt im Verlauf auffallende Farbe "blau" hinweisen.<sup>16</sup>

Wenig Veränderungen im Vergleich zur traditionellen Darstellungsweise bieten die *Perspektiven*. Die meisten Figuren enden auch in der Dramatik der Weimarer Republik im Tod. Allerdings lassen sich Einschränkungen machen: In einigen Fällen ist der gemeinsame Tod der Partner als höchste Erfüllung der Liebe und Verschmelzung begriffen, variiert in dem Bild des Gemeinsam-Begraben-Werdens. In mehreren Stücken vor allem der gesellschaftskritischen Richtung ist der Tod als durch die diskriminierende Gesellschaft herbeigeführt dargestellt; in einigen Werken vor allem der ersten Phase entbehrt der Tod explizit jeden Sinnes. Häufig begehen die Figuren Selbstmord, auch dies ist in einigen Fällen auf die gesellschaftliche Situation zurückgeführt. Diese Gestaltungsweise verschwindet in der faschistischen Dramatik völlig, da in diesen Werken keine Selbstausschöpfung, sondern Sublimierung propagiert wird. So sind die Todesfälle in der faschistischen Dramatik zumeist als Opfer begriffen, hierin anknüpfend an die Gestaltungsweise der Dramen vor 1918 und diese in der Propaganda teilweise überbietend. Damit wird eine Sinnggebung wiederbelebt, die in der Dramatik der

---

<sup>16</sup> Diese Farbsymbolik ist eine bislang offene Frage.

Weimarer Republik zunehmend an Bedeutung eingebüßt hat, in der mittleren Phase fast gänzlich überwunden ist.<sup>17</sup>

Varianten der Todesfälle sind, daß die Figuren zu Mördern werden oder - dies zumeist aufgrund der Verfolgung ihrer homosexuellen Neigungen - zu Gefängnisstrafen verurteilt werden. Auch die Verzichtsthematik lebt weiter fort, in den Werken der mittleren Phase allerdings zunehmend untragisch variiert, in der faschistischen Dramatik als notwendige Selbstzucht propagiert. Die expressionistische Variante dieser Gestaltung ist die symbolische Überwindung bzw. Zerstörung der homosexuellen Anfechtung, eine Gestaltungsweise, die auf die realistische Ebene übertragen in einigen Werken der antifaschistischen Richtung wieder hervortritt. Trotz der intendierten Notwendigkeit einer Überwindung wird allerdings in einigen Werken vor allem der Frühphase die Notwendigkeit, diese Durchgangsstation zu erleben, postuliert. Zu vermerken ist ferner, daß hauptsächlich in Dramen der mittleren Phase die Perspektive offen gelassen ist.

Die wenigen Alternativen, die eine positive Perspektive bieten, zeigen fast ausnahmslos Einschränkungen. Ein Überleben scheint häufig nur für die sich unverantwortlich verhaltenden Personen möglich.<sup>18</sup> Die Paarkonstellationen mit gemeinsamer Zukunft kommen allein auf Kosten der Ausschaltung störender Frauen zustande,<sup>19</sup> zeigen lediglich leicht homoerotische Züge bzw. sind in ihrer Reinheit betont.<sup>20</sup> Dies betrifft auch die Apotheosen sich gegenseitig bewundernder Männer vor allem in der faschistischen Dramatik, die homoerotische Assoziationen zu kampf-treibenden Zwecken instrumentalisieren. Die Zukunft einer Selbstverwirklichung liegt in wirklichkeitsfernen, symbolischen Räumen bzw. ist nur durch eine Flucht aus bestehenden Zusammenhängen zu vollziehen.<sup>21</sup> "Happy Ends" in Form von Dreierverhältnissen betonen die heterosexuelle Beziehung.<sup>22</sup> In einigen Werken wird dezidiert die Bewußtseinsstärkung durch das Erlebnis einer mann-männlichen Faszination geschildert, der eine Partner verschwindet jedoch wieder aus dem Gesichtskreis, oder eine Verbindung kommt letztlich nicht zustande.<sup>23</sup> In den Werken, die als Ausblick Kundgebungen oder eine militante Gegenwehr gegen Unterdrückung bieten, wird auf anderer Ebene der homosexuelle Hintergrund im Unklaren gelassen<sup>24</sup> bzw. das Opfer ist bereits tot.<sup>25</sup> Das einzige Werk in der gesamten Dramatik jener Zeit, das eine völlig unverkrampfte Perspektive aufzeigt, ist Jahnns

<sup>17</sup> Ausnahme: Die dubiose Opferung in **Primaner**.

<sup>18</sup> **Oskar Wilde, Verbrecher, Pennäler**, einige Stücke des "Theaters des Eros".

<sup>19</sup> Die Werke des "Theaters des Eros", **Zwischenspiele**.

<sup>20</sup> **Mohammed, Der Mann, Der Spiegel, Zwischenspiele, Silbersee, Henkersdienst, Der Smaragdring, Alle gegen Einen, Heliand**.

<sup>21</sup> **Der Mann, Der Spiegel, Zwischenspiele, Silbersee, Henkersdienst, Anonyme Briefe**, in gewisser Weise auch **Anja und Esther**, das allerdings auch als eine Annahme der Realität im Gegensatz zu der Wirklichkeitsferne des Internats zu begreifen sein kann.

<sup>22</sup> **Anja und Esther, Dreieck des Glücks**.

<sup>23</sup> **Bakchos Dionysos, Der Kinderfreund, Anja und Esther, Die Schwärmer, Aus der Luft gegriffen**.

<sup>24</sup> **Dreieck des Glücks**.

<sup>25</sup> **Der Arzt/sein Weib/sein Sohn, Straßenecke**.

**Pastor Ephraim Magnus**, in dem zwei Jungen beschließen, sich nun häufiger zu sexuellen Spielereien zu treffen.

Diese dominierende Vermeidung eines Happy Ends für Homosexuelle erfüllt mehrere Funktionen: Erstens wird hier natürlich die Realität abgebildet. Selbstmorde sind überdurchschnittlich häufig; Beziehungen und Selbstbewußtsein können auch in der Weimarer Republik schwerlich unbeanstandet öffentlich ausgelebt werden. Zweitens dient vor allem in den gesellschaftskritischen Dramen das tragische Ende als Mittel zur Anklage. Zu denken gibt allerdings, daß somit das vorwiegend heterosexuelle Publikum nicht der Bedrohung durch die den Sieg davortragende Homosexualität ausgesetzt wird - in dieser Form kann anscheinend die Thematik, die somit wieder aus dem Blickwinkel verdrängt wird, rezipiert werden. Für das homosexuelle Publikum heißt dies, keine positiven Identifikationsmöglichkeiten angeboten zu bekommen: Ihre Liebe bleibt zum Scheitern verurteilt.

Die Öffentlichkeitswirksamkeit der Stücke kommt vor allem in der Prosperitätsphase der "Goldenen Zwanziger" zum Tragen. Dies zeigt sich auch in Veröffentlichungen in prominenten Verlagen.<sup>26</sup> Zuvor und danach finden sich häufig Publikationsschwierigkeiten, am Anfang der Republik vor allem aufgrund erotischer Bedenklichkeiten, gegen Ende primär aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten und dem beginnenden Einfluß des Nationalsozialismus. Inwieweit dies jedoch mit den konkreten homosexuellen Passagen der Werke zusammenhängt, ist nicht geklärt. Einige Autoren nehmen in den Druckfassungen auch Milderungen gegenüber der Urfassung vor.<sup>27</sup> Skandalös verlaufen vor allem Aufführungen zu Anfang der Republik, in den späteren Jahren scheint das Thema selbstverständlicher geworden zu sein; zuweilen sind große Publikumserfolge zu vermerken. Gegen Ende der Republik häufen sich jedoch Randalen seitens der Nationalsozialisten, die nach 1933 dann zu Verboten diverser Werke führen.

Entsprechend erleben die Werke der Frühphase meistens, wenn überhaupt, nur vereinzelte Aufführungen, viele Stücke der mittleren Phase hingegen Aufführungsserien an vielen verschiedenen Häusern. Zu berücksichtigen ist hierbei allerdings das verminderte provokante Potential sowie die generelle stilistische Publikumswirksamkeit der späteren Stücke im Vergleich zur expressionistischen Dramatik. Eine Öffentlichkeit wird ferner begünstigt durch die - zum Teil aufsehenerregende - Verleihung von Literaturpreisen an Stücke mit homosexueller Thematik; die Wirksamkeit einiger Werke findet ihren Niederschlag in Persiflagen im Kabarett. Verhinderungen von Aufführungen, Erwägungen eines Aufführungsverbotes bzw. die Nichtaufführung bereits angenommener Stücke finden sich durchweg, verstärkt jedoch zu Beginn und gegen Ende der Republik.

---

<sup>26</sup> Vor allem Fischer, daneben Szolnay, Wolff, Kiepenheuer und Oesterheld (bei letzteren allerdings vor allem in Form von Bühnenmanuskripten).

<sup>27</sup> Jahnn in **Richard III.** und **Medea**, Rezensenten vermuten das gleiche für **Kamarilla** und **Dreieck des Glücks**; vgl. auch die Abänderungen in den Zweitfassungen von **Im Dickicht der Städte** und **Kaspar Hauser**.

In diversen Produktionen sind Milderungen bzw. Streichungen sexuell eindeutiger Szenen oder auch nur angeblich "bedenklicher Stellen" vorgenommen worden, in einigen Inszenierungen die Rollen Halbwüchsiger mit Frauen besetzt. Andererseits sind vor allem in Aufführungen der Anfangsjahre Küsse und erotische Szenen, die allerdings des deutlich pornographischen Moments entbehren, nachweisbar ausgespielt worden, zuweilen in verzerrender Form. Ein beliebtes Stilmittel auf dem Theater der Weimarer Republik dürfte die Travestie gewesen sein, die zuweilen in Werke, die sie so nicht vorgeben, hineininszeniert worden ist. Gerade in antiken Stücken ist häufig die Szenerie mit halbnackten Gestalten angereichert worden, eine Inszenierungsweise, die sich sogar noch im Dritten Reich hält, mitunter wird auch hier in Aufführungen noch die Leidenschaft zwischen Männern unübersehbar ausgespielt.

Es sind vor allem die Häuser, die generell als experimentierfreudige, fortschrittliche Bühnen gelten, die diese Stücke gespielt haben.<sup>28</sup> Ähnliches gilt für die Regisseure.<sup>29</sup> Auch bei der Bandbreite der Schauspieler fällt auf, daß einige des öfteren Figuren mit homosexuellen Zügen verkörpert haben.<sup>30</sup> Mathias Wieman wird mit seiner Darstellung in **Verbrecher** gar zu einem Prototyp. Ein Beispiel für die Schwierigkeit, als Darsteller solcher Rollen mit dieser "bestimmten Menschengruppe" identifiziert zu werden, ist Gustaf Gründgens, der von allen Schauspielern am häufigsten derartige Charaktere verkörpert hat und sich später genötigt sieht, eine gewisse Distanz zu wahren.

In den Publikationen der Homosexuellenszene wird die Entwicklung begrüßt. In einigen einschlägigen Rezensionen finden sich auch Kriterien, die als Anforderung an eine dramatische Gestaltung gestellt werden: Solange Homosexualität nicht als gleichberechtigt akzeptiert sei, müsse das Thema von einem verantwortungsvollen Autor positiv besetzt dargestellt werden. Einigen Autoren wird der Vorwurf gemacht, es sich zu leicht gemacht zu haben. Auffallend in diversen Rezensionen aus Betroffenenansicht sind positive Uminterpretierungen von Werken mit ambivalenter Aussage sowie die Vorliebe, die für dezente Darstellungen gezeigt wird und entsprechende Ablehnungen drastischer Provokationen.

---

<sup>28</sup> Deutsches Theater Berlin (Reinhardt), Staatliches Schauspielhaus Berlin (Jeßner, später Gründgens), Volksbühne Berlin, diverse Berliner Versuchsbühnen, das Deutsche Schauspielhaus und die Kammerspiele in Hamburg unter der Direktion Erich Ziegels, das Alte Theater Leipzig unter Alwin Kronacher, die Münchner Kammerspiele unter der Intendanz Otto Falckenbergs, das Residenztheater München unter Carl Zeiss sowie die Häuser in Darmstadt und Frankfurt. Allerdings ist zu berücksichtigen, daß die Theatergeschichtsschreibung der Weimarer Republik sich betont an diesen Häusern orientiert, die einflußreichen Kritiker vor allem Inszenierungen an diesen Bühnen besprochen haben, so daß sich der Eindruck auch aus der für diese Häuser daher leicht greifbaren Materiallage ergeben kann.

<sup>29</sup> Jürgen Fehling, Gustaf Gründgens, Gustav Hartung, Alwin Kronacher, Karlheinz Martin, Berthold Viertel.

<sup>30</sup> Neben Gründgens und Wieman Carl-Ludwig Achaz, Raoul Aslan, Carl Balhaus, Paul Bildt, Erwin Faber, Oskar Homolka, Lothar Körner, Leonhard Steckel, Aribert Wäscher, Carl Zeise-Gött.

Die zunehmende Unmißverständlichkeit äußert sich auch in der Rezeption durch die offizielle Theaterkritik. Finden sich in diversen Rezensionen zu Anfang der Republik vor allem in den konservativen Blättern noch scheue Andeutungen, so scheint mit den Jahren auch hier die Berührungsangst zu weichen, wie generell in vielen Kritiken gelangen nun auch hier verstärkt Begrifflichkeiten in das Vokabular der Rezensionen, teilweise allerdings verbunden mit der Ablehnung der "in nichts zu überbietenden Deutlichkeit".

Überhaupt gerät die traditionell verschleiernde Darstellungsweise ins Kreuzfeuer der Kritik. Wird von fortschrittlichen Rezensenten häufig eine deutliche Benennung des Gegenstandes eingefordert bzw. eine dezente Darstellung kritisiert, so entrüstet sich die konservativere Seite häufig über die "Perversion", die später bezüglich der Zeitstücke oft einseitig betont wird, die Empfindungen des Rezipienten mobilisierend, dadurch die Tendenz des Stückes gleichsam in den Hintergrund stellend oder ganz verschweigend. Hervorstechend sind in den ablehnenden Kritiken sexuelle Denunziationen des Autors sowie Pathologisierungen. Wünsche, diese Werke in Sonderbibliotheken vor den Augen des Publikums zu verschließen und eine Infragestellung der Existenz von Homosexualität, die derartige Kritiken in der ersten Phase häufig auszeichnen, wandeln sich später, indem in Frage gestellt wird, ob Homosexualität überhaupt ein dramatischer Gegenstand sein könne. Häufig wird ein Aufführungsverbot gefordert, gegen eine selbstverständliche Darstellung protestiert, zuweilen auch die Inhalte negativiert und dem Lesepublikum somit ein falsches Bild geboten. Begrüßt werden hingegen von konservativer Seite Darstellungen, in denen Homoerotik dezent dargestellt ist bzw. im Opfer und Verzicht sublimiert erscheint; dementsprechende Tendenzen werden dann von den "Literaturbetrachtungen" auch in der faschistischen Dramatik begrüßt. Rezipierbar scheint das Thema zuweilen auch, wenn die Drastik mit einer Negativzeichnung verbunden ist, eine Komik vorherrscht oder "tragische Vertiefung" gegeben ist. Diese ablehnenden Haltungen werden vor allem von den Zeitschriften "Das deutsche Drama", "Der Gral" und eingeschränkt "Die schöne Literatur" sowie den Kritikern Emil Faktor, Paul Fechter und differenzierter von Julius Bab vertreten.

Eine ambivalente, meist jedoch recht objektive Sichtweise, wird vertreten von den Kritikern Norbert Falk, Kurt Pinthus, Erich Kästner und der Zeitschrift "Die Literatur". Von der liberalen Kritik wird die Thematisierung zunächst weitgehend begrüßt bzw. negative Darstellungen bespöttelt. Sehr bald schon wird eine Dramatisierung von Homosexualität als zeittypisch gewertet, was sich später zu der Auffassung einer Modeerscheinung durch alle Sparten der Kritik verschiebt. Es ist gerade die progressive Kritik, die seit Mitte der zwanziger Jahre das Thema gehäuft als altmodisch empfindet oder als Bagatelle begreift. In einigen Rezensionen finden sich Plädoyers für Homosexualität, z.T. sogar - wie umgekehrt auf der anderen Seite - die Stückintention ins Positive verbiegend. Gerade der Kampf um die Strafrechtsreform wird somit von vielen Kritikern in ihren Rezensionen unterstützt. Einige Rezensenten fordern auch, Homosexualität nicht als peripheren Gegenstand der Handlung abzuhandeln. Auch die

positiven Kritiken betonen allerdings öfters die Notwendigkeit einer tragischen, mitleiderregenden Gestaltung. Neben Rezensenten der "Weltbühne" sowie den Kritikern Alfred Döblin und Monty Jacobs, der betont, daß alleine durch die Darstellung von Homosexualität dieser zum "Bürgerrecht auf der Szene" verholfen wird, sind es vor allem Alfred Kerr und Herbert Jhering, die die Thematisierung unterstützen bzw. reflektieren. Alfred Kerr, dem WhK - obwohl selbst heterosexuell - auch immer wieder als Unterstützer verbunden, wendet sich gegen Zensurmaßnahmen, gießt seine Ironie über verschleiernde oder konventionelle Darstellungen; einige Fälle einer drastischen Negativzeichnung nutzt er sogar, um gegen die Stückintention eine Verteidigung der Homosexualität in seine Kritiken einzubauen, fordert auch angesichts beigeordneter Darstellungsweisen Stücke, die Homosexualität zum Hauptgegenstand haben. Herbert Jhering begleitet die Entwicklung kritisch und bietet wie kein anderer Rezensent insgesamt betrachtet eine analytische Zusammenfassung. In seiner Auffassung reagiert die Dramatik der Anfangsjahre auf eine allgemeine Wißbegier über Homosexualität. Die Aufklärungsphase hierüber ist mit dem Expressionismus abgeschlossen, verzögerte Aufführungen dieser Werke kommen "zu spät". Als zeitgemäß empfindet Jhering nun hingegen Sichtweisen, die aktuelle Probleme reflektieren bzw. die Homosexualität als unspektakulär und unproblematisch darstellen. Individualistische Gestaltungen des - von ihm überbetont als "Einzelfälle", die keine "Allgemeingültigkeit" besitzen können verstandenen - Themas verlaufen sich in seiner Sichtweise in Vermodung, Kitsch und werden schließlich zum "abgestandenen Inhalt". Im Endeffekt ist eine Konstanz als Drameninhalte nicht erreicht worden. Insofern liest sich Jherings skeptische Kritik an **Anja und Esther** im Nachhinein als Prophezie, wenn er vermerkt, daß das Thema nicht zum dramatischen "Besitz" geworden sei, allenfalls zu einer - rückblickend nicht lang anhaltenden - "Gewohnheit":

"Das gleichgeschlechtliche Problem ist die Darstellung von Einzelfällen. Einzelfälle behalten ihre revolutionäre Eigenbedeutung nicht so lange wie dokumentarisch-symbolische Themen. Sie überschlagen das Stadium des "Besitzes". Shakespeare konnte als "Besitz" fast zu Schiller hinüberreichen. Eine Tradition, eine ständige Orientierungsmöglichkeit bildete sich. Die sexuelle Thematik wurde nach großen individuellen dramatischen Schöpfungen und Explosionen nicht Besitz, sondern Gewohnheit. Sie überschlug das Zwischenstadium beruhigten Auswirkens."<sup>31</sup>

Hans Henny Jahnn hingegen gibt die Schuld einer nicht genügend vollzogenen Öffnung für die Thematik nicht den Autoren, sondern faßt diesen Umstand als Debet des Theaters der Weimarer Republik auf:

"Mit Beharrlichkeit und mit einer bis dahin unbekanntenen Offenheit bringt der Dramatiker sexuelle Probleme auf die Bühne. Er schämt sich keines Wortes und keiner Enthüllung, denn er hat kennengelernt, daß auch in der Abirrung noch im Menschen ein göttlicher Funke ist, was in seltsamer Weise die Religionsgemeinschaften bestreiten.

---

<sup>31</sup> Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Band 2, S.192.

Und es wird gefragt werden: weshalb ist all dieses weder dem Publikum noch der Kritik deutlich geworden? Weil das Theater nur sehr wenige Worte der modernen Literatur über die Rampe gebracht hat. Es ist die einzige Stelle, wo es versagt hat."<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Jahn: Dichter und Öffentlichkeit. In ders.: Dramen 1. (S.930-933), S.932. Der Aufsatz stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1927, vgl. ebd., S.1245.

## ANHANG: DATEN ZU DEN DRAMEN

Alverdes, Paul (1897):

**Die feindlichen Brüder**

Erstveröffentlichung: Der Weiße Ritter Verlag Berlin 1923

Uraufführung: 29.1.1925, Altes Stadttheater Nürnberg

---

Arx, Cäsar von (1895-1949):

**Opernball 13**

Entstehungsjahr: 1930

Erstveröffentlichung: Rascher & Cie. Leipzig-Stuttgart-Zürich 1932

Uraufführung: 12.3.1931, Zürcher Schauspielhaus unter dem Titel "Spionage"

Wiederaufführungen: 1931/32 diverse schweizer Theater; 15.10.1932, Frankfurt

---

Beer-Hofmann, Richard (1866-1945):

**Der junge David**

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1933

---

Bettauer, Fritz Ernst (1887-1952) / Lichey, Georg (1886):

**Kamarilla**

Erstveröffentlichung: Chronos Stuttgart-Berlin 1931

Uraufführung: März 1932, "Berliner Theater"; I: Kurt Raeck; D: H.G.Schnell (Eulenburg), Werner Schott (Kuno Moltke), Erwin Kalser (Harden)

---

Boetticher, Hermann von (1887-1941):

**Friedrich der Große**

(Erster Teil: Der Kronprinz, Zweiter Teil: Der König)

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1917

Uraufführung: "Der Kronprinz": 29.1.1920, Staatstheater Berlin. "Der König": 9.7.1922, Stadttheater Bochum

Wiederaufführungen: "Der König" 1934 Staatliches Schauspielhaus am Gendarmenmarkt Berlin (Titelrolle: Gustaf Gründgens), 22.10.1939, Bochum (Intendant: Saladin Schmitt)

---

Bonn, Ferdinand (1861-1933):

**Poeta Laureatus**

Erstveröffentlichung: Verlag Max Leichmann Berlin 1929

---



Brecht, Bertolt (1898-1956):

### **Baal**

Entstehungsjahr: 1918-1922

Erstveröffentlichung: Gustav Kiepenheuer Verlag Potsdam 1922

Uraufführung: 8.12.1923, Altes Theater Leipzig (Direktion: Alwin Kronacher); I: Alwin Kronacher; B: Friedrich Thiersch; D: Lothar Körner (Baal), Hans Zeise-Gött (Ekart)

Bearbeitungen: 1926 ("Lebenslauf des Mannes Baal")

Wiederaufführungen: "Lebenslauf des Mannes Baal": 14.2.1926, "Die Junge Bühne" im Deutschen Theater Berlin (Leitung: Moritz Seeler); I: Bertolt Brecht; B: Caspar Neher; D: Oskar Homolka (Baal), Paul Bildt (Ekart). 21.3.1926, "Theater des Neuen" im Theater in der Josefstadt Wien; I: Herbert Waniek; D: Oskar Homolka (Baal). 16.11.1927, Kassel; I: Erich Fisch, D: Hans Schultze (Baal)

Brecht, Bertolt (1898-1956):

### **Im Dickicht**

Entstehungsjahr: 1921-22

Erstveröffentlichung: Erstfassung: Suhrkamp-Verlag Frankfurt 1968

Uraufführung: 9.5.1923, Residenztheater München (Direktion: Carl Zeiß); I: Erich Engel; B: Caspar Neher; D: Otto Wernicke (Shlink), Erich Faber (Garga)

Bearbeitungen: 1923-1927 "Im Dickicht der Städte", Erstveröffentlichung Propyläen-Verlag, Berlin 1927

Wiederaufführungen: 29-10-1924, Deutsches Theater Berlin; I: Erich Engel; D: Fritz Korthner (Shlink), Walter Franck (Garga) / Uraufführung von "Im Dickicht der Städte" 10.12.1927 in Darmstadt. 1928, Landestheater Gotha. 14.7.1928, Städtisches Theater Heidelberg

Brecht, Bertolt (1898-1956) / Feuchtwanger, Lion (1884-1958):

### **Leben Eduards des Zweiten von England**

Entstehungsjahr: 1923/1924

Erstveröffentlichung: Gustav Kiepenheuer Potsdam 1924, Abdruck der ersten Fassung in "Der Neue Merkur" 7-1924

Uraufführung: 18.3.1924, Kammerspiele München (Direktion: Otto Falckenberg); I: Bertolt Brecht; B: Caspar Neher; D: Erwin Faber (Eduard), Oskar Homolka (Mortimer), Erich Riewe (Gaveston)

Wiederaufführung: 4.12.1924, Staatliches Schauspielhaus Berlin; I: Jürgen Fehling; D: Erwin Faber (Eduard), Ernst Stahl-Nachbaur (Gaveston), Agnes Straub, Werner Krauß / 29-5-1926, Schauspielhaus Köln; I: Ernst Hardt; D: Lothar Müthel (Eduard), Gerhard Bienert (Gaveston) / 1927 Kammerspiele Hamburg; I: Erich Ziegel / 1928 Altes Theater Leipzig; I: Alwin Kronacher

Brecht, Bertolt (1898-1956):

### **Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny**

Entstehungsjahr: 1928/29

Erstveröffentlichung: Universal-Edition Wein 1929

Uraufführung: 9.3.1930, Neues Theater Leipzig

Wiederaufführungen: 12.3.1930 Braunschweig, Kassel / Oktober 1930 Frankfurt/M. / 21.12.1931 Theater am Kurfürstendamm Berlin

---

Brecht, Bertolt (1898-1956):

**Furcht und Elend des Dritten Reiches**

Entstehungsjahr: 1935-38

Erstveröffentlichung: Aurora Verlag, New York 1945; dt. Erstveröffentlichung Aufbau Verlag, Berlin 1948

Uraufführung: 21.5.1938 unter dem Titel "99%" Salle d'Iena, Paris (fragmentarisch)

Bearbeitungen: Bühnenbearbeitung für Amerika "The Private Life of the Master Race"

Wiederaufführungen: Vier Szenen: Juni 1942, "Tribüne für Freie Deutsche Literatur und Kunst in Amerika", New York; I: Berthold Viertel / 12.6.1945 unter dem Titel "The Private Life of the Master Race" New York (Ernest Roberts' Truppe "The Theatre of all Nations", I: Berthold Viertel) / San Francisco / Gekürzte Fassungen: 1947 Basel / 1948 Deutsches Theater Berlin / 1948 Wien / Deutsche Erstaufführung der gesamten Szenenreihe 1957, Berliner Ensemble

---

Broch, Hermann (1886-1951):

**Die Entsöhnung**

Entstehungsjahr: 1932

Erstveröffentlichung: Rhein Verlag Zürich 1933 (Buchfassung), Zsolnay Verlag Wien 1933 (Bühnenfassung)

Uraufführung: 15.3.1934, Schauspielhaus Zürich; I: Gustav Hartung. Unter dem Titel "Denn sie wissen nicht, was sie tun"

---

Broch, Hermann (1886-1951):

**Aus der Luft gegriffen oder Die Geschäfte des Baron Laborde**

Entstehungsjahr: 1934

Erstveröffentlichung: Suhrkamp Frankfurt/M. 1979

---

Broch, Hermann (1886-1951):

**Es bleibt alles beim Alten**

Entstehungsjahr: 1934

Erstveröffentlichung: Suhrkamp Frankfurt/M. 1979

---

Brod, Max (1884-1968):

**Die Fälscher**

Erstveröffentlichung: Kurt Wolff Verlag München 1920

Uraufführung: 1920 Neues Schauspielhaus Königsberg

Wiederaufführungen: Ende Februar 1922, Neues Volkstheater Berlin; D: Raoul Lange (Barka), Friedrich Lobe (Achat)

---

Bronnen, Arnolt (1895-1959):

**Recht auf Jugend**

Entstehungsjahr: 1913, 1914/15

Erstveröffentlichung: Ritter Verlag Klagenfurt 1989

---

Bronnen, Arnolt (1895-1959):

**sturmpatrull**

Entstehungsjahr: 1918/19 (unter dem Titel "Sturm gegen Gott", Manuskript vernichtet); 1920

Erstveröffentlichung: Zeitschrift "Österreich in Geschichte und Literatur" Jahrgang 31 (1987)

---

Bronnen, Arnolt (1895-1959):

**Die Geburt der Jugend**

Entstehungsjahr: 1914/1919

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1922

Uraufführung: 13.12.1925, "Die Junge Bühne" im Lessing-Theater, Berlin (Leitung: Moritz Seeler); I: Friedrich Neubauer; D: Mathias Wieman (Bruck), Hans Heinrich von Twardowski (Karl), Veit Harlan, Leonard Steckel, Rudolf Fernau, Camilla Spira, Till Klokow, Aribert Wäscher

---

Bronnen, Arnolt (1895-1959):

**Vatermord**

Entstehungsjahr: 1915/1922

Erstveröffentlichung: In: "Die Erhebung" (Hg.: Afred Wofenstein) Berlin (Fischer) 1920 / S. Fischer-Verlag Berlin 1920

Uraufführung: 22.4.1922, Schauspielhaus Frankfurt; I: Wolfgang Hoffmann-Harnisch; D: Hans Baumann (Walter), Gerda Müller, Helene Weigel

Wiederaufführungen: 14.5.1922, Deutsches Theater Berlin, "Die Junge Bühne" (Leitung: Moritz Seeler); I: Berthold Viertel; D: Hans H. von Twardowski (Walter), Hans Blum (Edmund), Agnes Straub, Alexander Granach, Elisabeth Bergner / 1922 Hamburg / 1922 Kammerspiele München / 1922 Weimar / 1922 Nürnberg / 1.10.1922 Altes Schauspielhaus Leipzig / 15.10.1922 Wien; I: Stefan Großmann

---

Bronnen, Arnolt (1895-1959):

**Die Exzesse**

Entstehungsjahr:

Erstveröffentlichung: Rowohlt Berlin 1923

Uraufführung: 7.6.1925, Die Junge Bühne im Lessing-Theater Berlin; I: Heinz Hilpert; D: Eugen Klöpfer (Tante)

Wiederaufführungen: 2.2.1926 Übernahme der Uraufführungsproduktion in fast identischer Besetzung in das Theater in der Königgrätzer Straße Berlin

---

Bronnen, Arnolt (1895-1959):

**Ostpolzug**

Entstehungsjahr: 1925

Erstveröffentlichung: Rowohlt Berlin 1926

Uraufführung: 29.1.1926, Staatliches Schauspielhaus Berlin; Regie: Leopold Jeßner; Alexander: Fritz Kortner

Wiederaufführungen: Tournee durch das Reich im Anschluß an die Uraufführung

---

Bronnen, Arnolt (1895-1959):

**Gloriana**

Entstehungsjahr: 1941

Erstveröffentlichung: In Arnolt Bronnen: "Vierspann", Aufbau-Verlag Berlin 1958

Uraufführung: 18.11.1951, Württembergisches Landestheater Stuttgart; I: Paul Hoffmann; D: Hans Caninenberg (Bacon/Shakespeare/Eduard), Wolfgang Reichmann (Essex)

---

Bruckner, Ferdinand (1891-1958):

**Die Verbrecher**

Entstehungsjahr: 1927/28

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag, Berlin 1929

Uraufführung: 23.10.1928, Deutsches Theater Berlin (Direktion: Max Reinhardt); I: Heinz Hilpert; D: Mathias Wieman (Frank), Gustaf Gründgens (Ottfried), Lucie Höflich, Hans Albers

Bearbeitungen: 1941 Englische Version "The Criminals" für die Piscator-Inszenierung in New York (von Bruckner selbst vorgenommen), überarbeitete deutschsprachige Version 1948 (Aufbau-Verlag Berlin)

Wiederaufführungen: 1928 Kammerspiele München; I: Revy, D: Therese Giehse, Will Dohm / 21.3.1929 Altes Theater Leipzig; I: Alwin Kronacher / 18.4.1929 Theater in der Josefstadt Wien (Direktion: Max Reinhardt); I: Emil Geyer; D: Lucie Höflich, Attila Hörbiger, Gustaf Gründgens (Ottfried) / 1929 Hamburg / Januar 1929 Neues Theater Frankfurt; I: Renato Mordo / 1929 Compagnie Pitoeff, Théâtre des Arts Paris / 1941 New York unter dem Titel "The Criminals" (Regie: Erwin Piscator) / 1958 Schillertheater Berlin (Nachkriegsversion)

---

Bruckner, Ferdinand (1891-1958):

**Timon**

Erstveröffentlichung: S. Fischer Berlin 1932

Uraufführung: 1932, Deutsches Theater Berlin; I: Heinz Hilpert; D: Oskar Homola (Timon), Friedrich Kayßler (Nikias)

---

Bruckner, Ferdinand (1891-1958):

**Die Rassen**

Entstehungsjahr: 1933

Erstveröffentlichung: "Thalia" Paris 1933; Buchveröffentlichung Verlag Oprecht und Helbig Zürich 1933

Uraufführung: 30.11.1933 Zürcher Schauspielhaus; I: Gustav Hartung; D: Emil Stöhr (Karlanner), Joseph Zechell (Tessow), Ernst Ginsberg, Wolf Beneckendorff, Erwin Kalser, Sibylle Binder, Therese Giese.

Wiederaufführungen: 1934 Paris / 1934 Rotterdam / 1934 Buenos Aires / 1934 Theatre Guild New York / 7.2.1942, New York; I: Berthold Viertel. Deutsche Erstaufführung 3.1.1948 Theater am Schiffbauerdamm Berlin.

---

Burchard, Ernst (1876-1920):

**Vivat Fridericus!**

Erstveröffentlichung:

"Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen" Verlag Max Spohr Leipzig 1920

---

Burggraf, Waldfried (1895-1958):

**Flammen! Patroklus**

Erstveröffentlichung: Verlag Adolf Brand - Der Eigene Berlin 1920

Uraufführung: 1921, Theater des Eros, Berlin

---

Burggraf, Waldfried (1895-1958):

**Opfer**

Erstveröffentlichung: E.Löffler Nachf. (R.Brönner) 1918

---

Burggraf, Waldfried (1895-1958):

**Die Nacht in Neapel**

Erstveröffentlichung: E.Löffler Nachf. (R.Brönner) 1918

---

Burggraf, Waldfried (1895-1958):

**Weh um Michael**

Erstveröffentlichung: Verlag Kurt Scholtze Nachf. Leipzig 1927

Uraufführung: 14.12.1929, Altes Stadttheater Nürnberg

---

Burggraf, Waldfried (1895-1958):

**Der Graue**

Erstveröffentlichung: Verlag Kurt Scholtze Nachf. Leipzig 1931 (unter dem Pseudonym Friedrich Forster)

Uraufführung: Januar 1932, Versuchs Bühne im Kleinen Theater Berlin; I: Martin Gien; D: Frithjof Rüdeder (Hans), Hans Karl Magnus (Sick), Ida Ehre (Selma Schwan)

Bearbeitungen: Gekürzte Bühnenfassung; Veröffentlichung Verlag Kurt Desch München [zwischen 1945 und 1952]

Wiederaufführungen: Februar 1932, Schauspielhaus Köln; I: Ernst Geis; D: René Deltgen (Hans), Adolf Manzl (Sick) / 1932 Leipzig, Bremen, daraufhin an 63 weiteren deutschen Bühnen, außerdem in Wien, Zürich und Prag.

---

Burggraf, Waldfried (1895-1958):

**Alle gegen einen - Einer für alle**

Erstveröffentlichung: Verlag Kurt Scholtze Nachf. Leipzig 1933 (unter dem Pseudonym Friedrich Forster)

Uraufführung: 9.11.1933, Prinzregententheater München, Stadttheater Bremen, Stadttheater Chemnitz, Staatstheater Berlin, Schauspielhaus Hamburg, Schauspielhaus Köln, Altes Theater Leipzig, Stadttheater Wuppertal-Barmen

Wiederaufführungen: 6.12.1933, Stadttheater Essen / 30.1.1934, Landestheater Darmstadt 22.6.1934, Nationaltheater Mannheim / 1934 Stadttheater Bochum

---

Burte, Hermann (1879-1960):

**Katte**

Erstveröffentlichung: Verlag von Gideon Karl Sarasin Leipzig 1914

Uraufführung: 14.11.1914, Hof- und Nationaltheater Mannheim; I: Emil Reiter; D: Franz Everth (König), Max Grünberg (Kronprinz), Ernst Mewes (Katte)

Wiederaufführungen: Februar 1922, Theater in der Kommandantenstraße Berlin; I: Schubert; D: Gustaf Gründgens (Friedrich), Vallentin (König), Schubert (Katte) / Spielzeit 1927/28 Wallner-Theater (Pächter: Großdeutsche Theatergemeinschaft e.V.), angekündigt / Spielzeit 1933/34, Residenztheater München; D: Otto Wernicke (König), Albert Lippert (Kronprinz) / Bochum, Breslau, Frankfurt, Görlitz, Kaiserslautern, Köln, Deutsches Schauspielhaus Hamburg.

---

Corrinth, Curt (1894-1960):

**Sektion Rahnstetten**

Erstveröffentlichung: Oesterheld & Co. Berlin 1930

Uraufführung: 16.10.1930 in Leipzig und an sechzehn weiteren deutschen Theatern

Wiederaufführungen: November 1930, Berliner Theater; I: Joachim von Ostau; D: Lothar Körner, Carl Ludwig Achaz

---

Corrinth, Curt (1894-1960):

**Der Smaragdring**

Erstveröffentlichung: Georg Marton Verlag Wien-Berlin 1931

Uraufführung: 28.2.1932, Deutsches Volkstheater Wien

---

Csokor, Franz Theodor (1885-1969):

**Die rote Strasse**

Erstveröffentlichung: Verlag Gustav Kiepenheuer Weimar 1918

Uraufführung: 1920, Raimund-Theater Wien

---

Csokor, Franz Theodor (1885-1969):

**Besetztes Gebiet**

Erstveröffentlichung: Paul Zsolnay Verlag Berlin-Wien-Leipzig 1930

Uraufführung: 11.10.1930, Nationaltheater Mannheim

---

Csokor, Franz Theodor (1885-1969):

**Gewesene Menschen**

Erstveröffentlichung: Paul Zsolnay Verlag Berlin-Wien-Leipzig 1932

---

Duschinsky, Richard (1897):

**Stempelbrüder**

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1929

Uraufführung: 1.10.1929 Renaissance-Bühnen Berlin;  
I: Gustav Hartung; D: Carl Balhaus (Fredy)

---

Duysen, Paul (1896-1966):

**Das Brausen des Blutes**

Erstveröffentlichung: Verlag Konrad Hanf Hamburg 1919

Uraufführung: Spielzeit 1920/21, Deutsches Theater Hannover

---

Duysen Paul (1896-1966):

**Der geniale Mensch!**

Erstveröffentlichung: Verlag Konrad Hanf 1919

---

Ebermayer, Erich (1900-1970):

**Kaspar Hauser**

Erstveröffentlichung: Schauspiel-Verlag Leipzig 1927

Uraufführung: 16.2.1927, Residenztheater München; I: Kurt Stieler;  
D: Albert Fischel (Kaspar), Walter Holten (Peter), Kurt Stieler (Graf)

Bearbeitungen: 1928 (J.M.Spaeth Berlin 1928), 1929 (Philipp Reclam Leipzig 1929)

Wiederaufführungen: 17.2.1927, Kammerspiele Hamburg; I: Heinz Goldberg; D: Gustaf Gründgens (Kaspar), Victor de Kowa (Peter) / 17.2.1927, Stadttheater Bochum / März 1927 Landestheater Oldenburg / Mai 1927 Stadttheater Duisburg; D: Gustav Landauer (Kaspar), Gerhard Meinecke (Graf), Kurt Trepte (Peter) / Januar 1928, Stadttheater St.Gallen / 30.5.1929, Raimundtheater Wien; I: Richard Beer-Hofmann / 12.1.1930, Deutsches Volkstheater Berlin; I: Heinz Goldberg; D: Carl Balhaus (Kaspar), Wolfgang Helmke (Peter), Paul Henckels (Stanhope) / April 1930, Altes Theater Leipzig / März 1933 Neues Theater Frankfurt / 12.6.1935 Schulaufführung in Bischofstein; D: Peer Baedeker

---

Ebermayer, Erich (1900-1970):

**Dreieck des Glücks**

Erstveröffentlichung: Oesterheld & Co. Berlin 1929

Uraufführung: 5.12.1930, Stadttheater Halberstadt; I: Fritz Süßenbach;  
D: Harry Langewitsch (Professor), Hans Mahlau, Kurt Fischer-Fehling

Wiederaufführungen: Februar 1931, Altes Theater Leipzig; I: Stanchina; Darsteller: Stanchina (Professor), Walter Erler (Rolf), Gottschalk (Eugäne)

---

Ebermayer, Erich (1900-1970):

**Primaner**

Entstehungsjahr: 1925-1930

Erstveröffentlichung: Oesterheld & Co. Berlin 1930

---

Ebermayer, Erich (1900-1970):

**Verhetzte Jugend**

Entstehungsjahr: Vierte Bearbeitung des Schauspiels „Brüder“ (1923-25)

Erstveröffentlichung: Oesterheld & Co. 1930

---

Ebermayer, Erich (1900-1970) / Füst, Milan:

**Canossa**

Erstveröffentlichung: Georg Marton Verlag Berlin-Wien 1933

---

Ebermayer, Erich (1900-1970):

**Meister und Jünger**

Erstveröffentlichung: Verlag Felix Broch Erben Berlin 1941

Uraufführung: 11.11.1941 Stadttheater Görlitz und Stadttheater Bielefeld

---

Ernst, Otto (1862-1926):

**Jugend von heute**

Erstveröffentlichung: Verlag von Conrad Cloß Hamburg 1899

Uraufführung: Königliches Schauspielhaus Dresden 1898

---

Eulenberg, Herbert (1876-1949):

**Die Welt ist krank**

Erstveröffentlichung: J. Engelhorn's Nachf. Stuttgart 1922

Uraufführung: 15.3.1921, Bochumer Stadttheater; I: Saladin Schmitt

---

Finkelnburg, Karl Maria:

**Amnestie**

Erstveröffentlichung: Volksbühnen Verlags- und Vertriebs-G.m.b.H Berlin 1929

Uraufführung: Januar 1930, Volksbühne Berlin

---

Franck, Hans (1879-1964):

**Geschlagen!**

Erstveröffentlichung: Walter Seiffert Verlag Stuttgart/Heilbronn 1923

Uraufführung: 25.4.1923, Württembergisches Landestheater Stuttgart

Wiederaufführung: 1944 Bielefeld unter dem Titel „Königsbrüder“

---



Freundsparg, Peter L.:

**Katastrophe**

Erstveröffentlichung: "Der Eigene" Verlag Adolf Brand Berlin 1924

---

Geyer, Ernst (1888):

**Heliand und die Götter**

Erstveröffentlichung: Bonavoluntas Verlag (Kurt Frömberg) Krumhübel i.R.Leipzig 1924

---

Geyer, Ernst (1888):

**Fritzische Rebellion**

Entstehungsjahr: 1930

Erstveröffentlichung: "Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart" 3.Jahrgang (1931) Wolf Heyer Verlag Berlin 1931; Erstveröffentlichung in Buchform Wolf Heyer Verlag Berlin 1931

Uraufführung: 7.11.1931, Reußisches Theater Gera

Wiederaufführungen: Spielzeit 1931/32, "Deutsches Nationaltheater Berlin" (angekündigt) 1932, "Kampfbundbühne Berlin" (angekündigt) / 23.9.1933, Landestheater Darmstadt

---

Goltz, Joachim von der (1892-1972):

**Vater und Sohn**

Entstehungsjahr: 1921

Erstveröffentlichung: Georg Müller Verlag München 1922

Uraufführung: 28.1.1922, Altes Theater Leipzig

Wiederaufführungen: 4.2.1922, Nationaltheater Mannheim / 1922 Schauspielhaus Düsseldorf / 1922 Staatstheater Wiesbaden. 13.10.1922, Lessing-Theater Berlin; I: Viktor Barnowsky; B: Cäsar Klein; D: Ernst Karchow (Prinz), Albert Steinrück (König), Carl-Ludwig Achaz (Katte), Alexander Granach / 1925 Trierer Festspielwoche / Spielzeit 1933/34, Münster / 1942, Karlsruhe.

---

Hauptmann, Carl (1858-1921):

**Krieg. Ein Tedeum**

Entstehungsjahr: 1914

Erstveröffentlichung: Kurt Wolff Leipzig 1914

Uraufführung: Reußisches Theater Gera 1922

---

Hauptmann, Gerhart (1862-1946):

**Schluck und Jau**

Entstehungsjahr: 1899

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1900

Uraufführung: 3.2.1900, Deutsches Theater Berlin

Wiederaufführungen: 18.3.1915, Deutsches Theater Berlin; I: Max Reinhardt

---

Hauptmann, Gerhart (1862-1946):

**Indipohdi**

Entstehungsjahr: 1913-19

Erstveröffentlichung: 1920 Neue Rundschau; 1921 Buchveröffentlichung S.Fischer Verlag

Uraufführung: 23.2.1922, Schauspielhaus Dresden; I: Gerhart Hauptmann; B: Ivo Hauptmann; D: Herbert Dirmoser (Ormann)

Wiederaufführungen: 17.2.1925, Lessing-Theater Berlin; I: Oskar Kahnel; D: Otto Bresin (Ormann)

---

Hirschberg, Herbert (1891-1929):

**Fehler**

Erstveröffentlichung: Verlag Josef Singer Straßburg-Leipzig 1906

---

Horváth, Ödön von (1901-1938):

**Sladek und die schwarze Armee (I)**

**Sladek, der schwarze Reichswehrmann (II)**

Entstehungsjahr: I: 1927/28. II: 1929

Erstveröffentlichung: Textbücher der Volksbühnen-Verlags- und Vertriebsgesellschaft m.b.H. Berlin (als "unverkäufliche Manuskripte" vervielfältigt I: 1928, II: 1929). EV in Buchform: Frankfurt: Suhrkamp 1970

Uraufführung: II: 13.10.1929, die "Aktuelle Bühne", Lessing-Theater Berlin; I: Erich Fisch; D: Franz Weilhammer (Salm), Heinz Greif (Horst)

Bearbeitungen: s.o.

Wiederaufführungen: Uraufführung von I: 26.3.1972, Münchner Kammerspiele; I: Oswald Döpke.

---

Hülsen, Hans von (1890-1968):

**Die Maltheser**

Erstveröffentlichung: Hans Heinrich Tillgner Verlag Potsdam 1920

---

Jahn, Hans Henny (1894-1959):

**Pastor Ephraim Magnus**

Entstehungsjahr: 1916-17

Erstveröffentlichung: S. Fischer-Verlag, Berlin 1919

Uraufführung: 23.8.1923, "DAS Theater" Berlin (Schwechtensaal), Lützowstraße (Direktion: Joe Lhermann); I: Arnolt Bronnen/Bertolt Brecht; D: Robert Taube, Sonja Bogs, Walter Fried

Bearbeitungen: Bertold Brecht/Arnolt Bronnen: Uraufführungsfassung (um ca. die Hälfte gekürzt)

---

Jahnn, Hans Henny (1894-1959):

**Die Krönung Richards III.**

Entstehungsjahr: 1917-1920

Erstveröffentlichung: Verlag Konrad Hanf, Hamburg 1921

Uraufführung: 5.2.1922, Schauspielhaus Leipzig (Direktion: Alwin Kronacher); I: Hans Rothe; D: Fritz Reif, Lina Carstens

Bearbeitungen: 1926 Szenische Bearbeitung von Moritz Seeler und Martin Kerb in Einvernehmen mit dem Autor

Wiederaufführungen: 12.12.1926, "Junge Bühne" im Theater am Schiffbauerdamm, Berlin (Direktion: Moritz Seeler); I: Martin Kerb; D: Walter Franck, Agnes Straub, Heinrich Schnitzler (Paris), Martin Kosleck (Euryalus), Albert Venohr (Hassan), Sibylle Binder (Eduard), Roma Bahn (Richard)

Jahnn, Hans Henny (1894-1959):

**Der gestohlene Gott**

Entstehungsjahr: 1923/24

Erstveröffentlichung: Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1924

Uraufführung: keine

Jahnn, Hans Henny (1894-1959):

**Der Arzt/sein Weib/sein Sohn**

Entstehungsjahr: 1921/22

Erstveröffentlichung: Ugrino-Verlag 1923

Uraufführung: 1.4.1928, Hamburger Kammerspiele (Direktion: Erich Ziegel); I: Gustaf Gründgens; B: Hans Henny Jahnn (szenischer Entwurf)

Jahnn, Hans Henny (1894-1959):

**Medea**

Entstehungsjahr: 1920-24 (Prosafassung), 1925-26 (1.Versfassung)

Erstveröffentlichung: Schauspiel-Verlag Leipzig 1926 (Versfassung)

Uraufführung: 4.5.1926, Staatliches Schauspielhaus Berlin; I: Jürgen Fehling; D: Agnes Straub, Erwin Faber (Jason), Veit Harlan (Älterer Knabe), Heinrich Schnitzler (Jüngerer Knabe)

Bearbeitungen: 1959 (2.Versfassung)

Wiederaufführungen: 21.10.1927, Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Direktion Erich Ziegel); I: Hans Lotz; Uraufführung Prosafassung 1988, Schauspiel Köln

Jahnn, Hans Henny (1894-1959):

**Straßenecke**

Entstehungsjahr: 1929

Erstveröffentlichung: Verlag Gustav Kiepenheuer Berlin 1931

Uraufführung: 1965, Studentenbühne Erlangen; I: Claus Peymann

Johst, Hanns (1890-1978):

**Die fröhliche Stadt**

Erstveröffentlichung: Albert Langen Verlag München 1925

Uraufführung: 19.4.1925, Kleines Haus des Städtischen Theaters Düsseldorf

---

Johst, Hans (1890-1978):

**Schlageter**

Entstehungsjahr: 1930/32

Erstveröffentlichung: Albert Langen/Georg Müller Verlag München 1933

Uraufführung: 20.4.1933, Staatliches Schauspielhaus Berlin; I: Franz Ulbrich; D: Lothar Müthel (Schlageter), Emmy Sonnemann, Albert Bassermann, Veit Harlan, Hans Leibelt

---

Jung, Franz (1888-1963):

**Saul**

Erstveröffentlichung: Verlag Die Aktion Berlin 1917

---

Kaiser, Georg (1878-1945):

**Rektor Kleist**

Entstehungsjahr: 1903

Erstveröffentlichung: R. Wagner Sohn Weimar (Privatdruck) 1914

Uraufführung: 26.1.1918, Neues Schauspielhaus Königsberg (3.Fassung); I: Julius Bab; Clemens Wrede (Kleist), Franken (Fehse) / Herbst 1919 Intimes Theater Nürnberg.

Bearbeitungen: 1917/18 (Hs. im GKA); 1918 (veröffentlicht S. Fischer Berlin 1918, Uraufführungsfassung); 1919 (erschieden in Werke 1972)

Wiederaufführungen: 1919 Intimes Theater Nürnberg

---

Kaiser, Georg (1878-1945):

**Die jüdische Witwe**

Entstehungsjahr: 1904 (Handschrift verschollen)

Erstveröffentlichung: S. Fischer Berlin 1911 (4.Fassung)

Uraufführung: 31.1.1921 Landestheater Meiningen (4. Fassung); I: Dr. Ulbrich

Bearbeitungen: 2: 1909, 3: 1909 (Handschriften im GKA), 4: 1909/10 (Ausgabe Fischer Berlin 1911), 5: 1920 (Handschrift im GKA), 6: 1921 (erschieden 1971 bei Propyläen Berlin)

Wiederaufführungen: 7.11.1925, Theater am Schiffbauerdamm, Berlin; I: Karlheinz Martin; B: Reinhold Schön; D: Leonard Steckel (Manasse), Oskar Homolka, Else Eckersberg, Hubert von Meyerinck.

---

Kaiser, Georg (1878-1945):

**Der gerettete Alkibiades**

Entstehungsjahr: 1917/19

Erstveröffentlichung: Kiepenheuer Potsdam 1920 (2.Fassung)

Uraufführung: 29.1.1920, Residenz-Theater München. I: Otto Liebscher; B: Emil Pirchan; D: Kurt Stieler (Sokrates), Ulmer (Alkibiades), Helene Ritscher (Phryne), Fr. Lena (Xanthippe)

Bearbeitungen: 1919 (Fassung der Erstveröffentlichung und Uraufführung); 1931 (Überarbeitung durch den Autor). In dieser Fassung 1931 Kiepenheuer Potsdam

Wiederaufführungen: 1920 Württembergisches Landestheater Stuttgart; I: Wilhelm von Scholz; D: Max Marx (Sokrates); Kurt Junker (Alkibiades). 1924 Darmstadt.

---

Kaiser, Georg (1878-1945):

**Silbersee**

Entstehungsjahr: 1932

Erstveröffentlichung: Gustav Kiepenheuer Berlin 1933

Uraufführung: 18.2.1933 (mit der Musik von Kurt Weill) Altes Theater Leipzig; I: Detlef Sierck; B: Caspar Neher; D: Erhard Siedel (Olim), Alexander Golling (Severin), Lina Carstens / Stadttheater Erfurt; I: Hermann Pfeiffer / Stadttheater Magdeburg; I: Hellmuth Götze; D: Ernst Busch (Severin), Eduard Wandrey (Olim) / auf 7 weiteren deutschen Bühnen.

---

Kaltneker, Hans (1895-1919):

**Opferung**

Erstveröffentlichung: Paul Zsolnay Verlag Berlin-Wien-Leipzig 1925

Uraufführung: 1922, Deutsches Volkstheater Wien; I: Hans Brahm; D: Onno (Prinz)

---

Kaltneker, Hans (1895-1919):

**Die Schwester**

Erstveröffentlichung: Paul Zsolnay Verlag Berlin-Wien-Leipzig 1925

Uraufführung: 1923, Renaissancebühne Wien; D: Uiberacker (Mann mit dem gewaltigen Bizeps)

Wiederaufführungen: 1927, Theater in der Königgrätzer Straße Berlin; D: Maria Orska (Ruth)

---

Kisch, Egon Erwin (1885-1948)

**Die Hetzjagd**

Entstehungsjahr: 1926

Erstveröffentlichung: Erich Reiss Verlag Berlin 1926

Uraufführung: 1930, Kabarett der Komiker (Direktion: Kurt Robitschek); D: Wolfgang Heinz (Redl)

Wiederaufführungen: 1945, Heinrich-Heine-Saal, Mexiko

---

Klasing, Hermann (1859?):

**Katte**

Erstveröffentlichung: Verlag von Velhagen & Klasing Bielefeld-Leipzig 1930

Uraufführung: 8.10.1933, Bielefeld

---

Koffka, Friedrich (1888-1951):

**Kain**

Erstveröffentlichung: Erich Reiss Verlag Berlin 1917

Uraufführung: 9.6.1918, "Das junge Deutschland" (Versuchsbühne des Deutschen Theaters Berlin, Intendanz: Max Reinhardt)

Wiederaufführungen: 1919, Kestnerbühne Hannover; I: Friedrich Koffka; D: Ernst Deutsch (Kain), Hermann Thimig (Abel)

---

Kolbenheyer, Erwin Guido (1878-1962):

**Gregor und Heinrich**

Entstehungsjahr: 1933/34

Erstveröffentlichung: "Das innere Reich" 4/5 1934; Buchveröffentlichung: Verlag Albert Langen/Georg Müller München 1934

Uraufführung: 18.10.1934, Dresdener Schauspielhaus, Städtisches Schauspielhaus Hannover, Deutsches Volkstheater Erfurt, Königsberger Schauspielhaus, Staatstheater Karlsruhe

---

Konstantiner, Konrad [d.i. Friedrich Jacob Kurt Geissler] (1859-1941):

**Sokrates**

Erstveröffentlichung: Verlag von Otto Hillmann 1920

---

Kraus, Karl (1874-1936):

**Die letzten Tage der Menschheit**

Entstehungsjahr: 1915-1919/1920-21

Erstveröffentlichung: Aktausgabe in Sonderheften der Zeitschrift "Die Fackel" (Wien), 1918/19

Uraufführung:

Lesungen verschiedener Szenen. Die hier besprochenen Szenen:

I, 25: In Aktausgabe 1919 enthalten; 1920 Neubearbeitung. Erstlesung 30.11.1919, 149.

Lesung (86. Wiener Lesung)

III, 9: In Aktausgabe 1918/19 enthalten. Keine Umarbeitung. Erstlesung 1.1.1920, 153. Lesung (90. Wiener Lesung)

V, 10: In Aktausgabe 1918/19 enthalten. Keine Lesung.

V, 26: In Aktausgabe 1918/19 enthalten. Eine Lesung 14.12.1919, 151. Lesung (88. Wiener Lesung)

V, 42: In Aktausgabe 1918/19 enthalten. Erstlesung 2.11.1919, 147. Lesung (84. Wiener Lesung)

Aufführung des Epilogs Januar 1930 Theater am Schiffbauerdamm Berlin

Bearbeitungen: I,25: Neubearbeitung 1920

Wiederaufführungen: 11.5.1947, Leseaufführung in New York; I: Berthold Viertel

---

Krüger, Hermann Anders (1871-1945):

**Der Kronprinz**

Entstehungsjahr: Alfred Jansen Verlag Hamburg 1907

---

Künzelmann, Ferdinand:

**Zirkusszene**

Erstveröffentlichung: "Der Eigene", Verlag Adolf Brand Berlin. 9.Jg. (1921/1922/1923)

---

Lampel, Peter Martin (1894-1965):

**Revolte im Erziehungshaus**

Entstehungsjahr: 1928

Erstveröffentlichung: Theaterverlag "Die Schmiede" Berlin 1928

Uraufführung: 2.12.1928, Thalia-Theater Berlin; I: Hans Deppe, D: "Gruppe junger Schauspieler"

Wiederaufführungen: Übernahme der Produktion am 8.12.28 in das Theater an der Königgrätzer Straße, Berlin (Direktion: Viktor Barnowsky) / Später Theater am Schiffbauerdamm (Direktion: Ernst Josef Aufricht) / Tournee der Truppe durch Deutschland und die Schweiz

---

Lampel, Peter Martin (1894-1965):

**Pennäler**

Entstehungsjahr: 1929

Erstveröffentlichung: Gustav Kiepenheuer Verlag Berlin 1929 (Bühnentyposkript)

Uraufführung: 30.10.1929, Theater am Schiffbauerdamm Berlin (Versuchsbühne); I: Hans Hinrich; D: Hans Schweickart, Rolf Müller, Hermann Speelmanns, Ernst Ginsberg, Erwin Kalser.

---

Lampel, Peter Martin (1894-1965):

**Wir sind Kameraden**

Erstveröffentlichung: Kiepenheuer Berlin 1930

Uraufführung: November 1930, Theater am Schiffbauerdamm Berlin; D: Carl Balhaus, Rolf Müller

---

Lampel, Peter Martin (1894- 1965):

**Alarm im Arbeitslager**

Erstveröffentlichung: Verlag Max Pfeiffer Wien-Leipzig 1932

Uraufführung: 29.11.1932, Stadttheater Wuppertal-Elberfeld

---

Langenbeck, Curt (1906-1953):

**Alexander**

Entstehungsjahr: 1932

Erstveröffentlichung: "Das Innere Reich" Alber Langen/Georg Müller München 1934

Uraufführung: Oktober 1934, Staatstheater Stuttgart; I: Karl Hans Böhm; D: Waldemar Leitgeb (Alexander)

---

Lasker-Schüler, Else (1869-1945):

**Die Wupper**

Entstehungsjahr: 1908

Erstveröffentlichung: Verlag Oesterheld & Co. Berlin 1909

Uraufführung: 27.4.1919, Deutsches Theater Berlin, Veranstaltung des Vereins "Das junge Deutschland"; I: Heinz Herald; Musik: Friedrich Hollaender; D: Wilhelm Voelcker (Lange Anna)

Wiederaufführungen: 15.10.1927, Staatliches Schauspielhaus Berlin; I: Jürgen Fehling

---

Lasker-Schüler, Else (1869-1945):

**Artur Aronimus**

Entstehungsjahr: 1932

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag (Bücherei) Berlin 1932

Uraufführung: 1936, Schauspielhaus Zürich

---

Lasker-Schüler, Else (1869-1945):

**Ichundlich**

Entstehungsjahr: 1940/42

Erstveröffentlichung: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft. Kröner Stuttgart 1970

Uraufführung: keine

---

Leonhard, Rudolf (1889-1953):

**Segel am Horizont**

Erstveröffentlichung: Verlag Die Schmiede Berlin 1925

Uraufführung: 15.3.1925, Volksbühne Berlin; I: Erwin Piscator; D: Gustav von Wangenheim (Oleg), Gustav Venohr (Morten)

---

Leonhard, Rudolf (1889-1953):

**Anonyme Briefe**

Entstehungsjahr: 1928

Erstveröffentlichung: Verlag der Nation Berlin 1963

---

Lernet-Holenia, Alexander (1897-1976):

**Demetrius**

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1926

Uraufführung: 22.11.1926, Altes Theater Leipzig

---



Lernet-Holenia, Alexander (1897-1976):

**Alkestis**

Entstehungsjahr: 1926

Bearbeitung und Erstveröffentlichung: 1946, Pegasus-Verlag Zürich

Uraufführung: 19.5.1927, Kleine Bühne Prag

Wiederaufführung: 1.9.1927, Residenztheater München

---

Lernet-Holenia, Alexander (1897-1976):

**Saul**

Entstehungsjahr: 1927

Bearbeitung und Erstveröffentlichung: 1946, Pegasus-Verlag Zürich

Uraufführung: 22.5.1927, Reußisches Theater Gera

Wiederaufführungen: 18.5.1929, Stadttheater Aachen / 30.10.1929, Hamborn-Oberhausen

---

Lichnowsky, Mechtilde (1879-1958):

**Der Kinderfreund**

Erstveröffentlichung: Erich Reiss Verlag Berlin 1919

Uraufführung: 10.5.1919, Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin; I: Felix Hollaneder; D: Raoul Aslan (Vinzenz), Blandine Ebinger (Moni)

---

Lienhard, Friedrich (1865-1929):

**Phidias**

Erstveröffentlichung: Greiner & Pfeiffer Stuttgart 1918

Uraufführung: 22.10.1918, Hoftheater Weimar

---

Ludwig, Emil (1881-1948):

**Friedrich, Kronprinz von Preußen**

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1914

---

Lützkendorf, Felix (1906):

**Alpenzug**

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1936

Uraufführung: Februar 1936, Staatstheater Dresden

---

Maisch, Konrad:

**Konradin der letzte Hohenstaufe**

Entstehungsjahr: 1914-16

Erstveröffentlichung: W.Kohlhammer Berlin-Stuttgart-Leipzig 1923

---

Mann, Heinrich (1871-1950):

**Bibi. Seine Jugend**

Entstehungsjahr: 1928

Erstveröffentlichung: In "Sie sind jung" Paul Zsolnay Verlag Berlin-Wien-Leipzig 1929

Uraufführung: 22.10.1928, Theater im Palmenhaus, Berlin unter dem Titel "Bibi, Jugend 1928";  
I: Artur Bardos/Karl-Heinz Martin; Musik: Rudolf Nelson; D: Curt Bois (Bibi), Trude Hesterberg,  
Werner Hollmann (Präsident)

---

Mann, Klaus (1906-1949):

**Anja und Esther**

Entstehungsjahr: 1924/1925

Erstveröffentlichung: Verlag Oesterheld & Co, Berlin 1925

Uraufführung: 20.10.1925, Münchener Kammerspiele (Direktion: Otto Falckenberg); I: Otto  
Falckenberg; D: Toni van Eck, Maria Baitz, Hans Schweikart (Kaspar), Ernst Ginsberg

Wiederaufführungen: 22.10.1925, Kammerspiele Hamburg; I: Gustaf Gründgens; D: Erika  
Mann, Pamela Wedekind, Klaus Mann (Kaspar), Gustaf Gründgens / 1926 Darmstadt;  
I: Jacob Geis / 1926 Lessing-Theater Berlin, "Gemeinschaft für neue Theaterkultur";  
I: Erich Fisch; D: Toni van Eyck, Veit Harlan, Marianne Oswald, Gillis von Rappard / 1926 Wien,  
Raimund-Theater; I: Franz Theodor Csokor

---

Mann, Klaus (1906-1949):

**Geschwister**

Entstehungsjahr: 1930

Erstveröffentlichung: Gustav Kiepenheuer Berlin 1930

Uraufführung: 12.11.1930, Kammerspiele München; I: Richard Revy; D: Wolfgang Liebeneiener  
(Paul), Erika Mann, Therese Giehse

---

Mann, Klaus (1906-1949):

**Athen**

Entstehungsjahr: 1932

Erstveröffentlichung: Verlag Oesterheld & Co., Berlin 1932 (unter dem Pseudonym Vincenz  
Hofer)

---

Möller, Eberhard Wolfgang (1906-1972):

**Der Untergang Karthagos**

Entstehungsjahr: 1932/1937-38

Erstveröffentlichung: Theaterverlag Albert Langen/Georg Müller Berlin 1938

Uraufführung: 23.10.1938, Thalia-Theater Hamburg, neun andere Bühnen

---

Molo, Walter von (1880-1958):

**Der Infant der Menschheit**

Entstehungsjahr: 1913

Erstveröffentlichung: Schuster & Loeffler Berlin-Leipzig 1916

Uraufführung: 16.6.1916, Hoftheater Gera

Wiederaufführungen: 1921, Rose-Theater Berlin

---

Molo, Walter von (1880-1958):

**Ordnung im Chaos**

Erstveröffentlichung: Albert Langen München 1928

Uraufführung: 1927, Thalia-Theater Hamburg

---

Mosse, Erich (1891-1963):

**Der Tod und die Maske**

Erstveröffentlichung: Drei Masken Verlag München 1920

Uraufführung: 18.1.1923, Stadttheater Nürnberg; I: Waldfried Burggraf

---

Müller, Robert (1887-1924):

**Die Politiker des Geistes**

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag 1917

---

Musil, Robert (1880-1942):

**Die Schwärmer**

Entstehungsjahr: 1921

Erstveröffentlichung: Sibyllen-Verlag Dresden 1921

Uraufführung: 3.4.1929, Theater in der Stadt Berlin; I: Jo Lhermann; D: Paul Günther (Thomas), Gillis von Rappard (Anselm)

---

Musil, Robert (1880-1942):

**Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer**

Entstehungsjahr: 1923

Erstveröffentlichung: Ernst Rowohlt Verlag Berlin 1924

Uraufführung: 4.12.1923, Die 'Truppe' Berlin (Lustspielhaus); I: Berthold Viertel; D: Sibylle Binder, Rudolf Forster, Leonard Steckel, Aribert Wäscher (Halm), H.Schlichter (Freundin)

Wiederaufführungen: 25.6.1924, Stadttheater Teplitz-Schönau; I: Franz Höllering; D: Karl Ranninger (Halm) / 23.8.1924, "Deutsches Volkstheater" Wien; I: Rudolf Beer; D: Hans Ziegler (Halm) / Erste Wiederaufführung nach 1945: 3.10.1957, Städtische Bühnen Köln in der "Brücke"

---

Neumann, Robert (1897-1975):

**Die Verbrecher. Nach Ferdinand Bruckner.**

Erstveröffentlichung: In Neumanns Satirensammlung "Unter falscher Flagge" Zsolnay Wien 1932

---

Püttmann, Eduard Oskar (1880):

**Menczikoff**

Erstveröffentlichung: Heim Verlag Radolfzell 1929

---

Pulver, Max (1889-1952):

**Alexander**

Entstehungsjahr: 1916

Erstveröffentlichung: Kurt Wolff Leipzig 1917

---

Pulver, Max (1889-1952):

**Zwischenspiele: Der bekehrte Polyphem - Narzissos und die Amazone**

Erstveröffentlichung: Rascher & Cie. Zürich 1919

Uraufführung: Narkissos: 4.10.1917, Schauspielhaus Frankfurt

---

Reddi, Franz:

**Der fremde Gott**

Erstveröffentlichung: Max Spohr Leipzig 1907

---

Rehberg, Hans (1901-1963):

**Friedrich Wilhelm I.**

Entstehungsjahr: 1935

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1935

Uraufführung: 19.4.1936, Staatstheater Berlin; I: Jürgen Fehling; D: Bernhard Minetti (Kronprinz), Franz Nickisch (Katte)

Wiederaufführungen: 1936 Nationaltheater Mannheim / 20.4.1937 Kammerspiele München

---

Rehberg, Hans (1901-1963):

**Kaiser und König**

Entstehungsjahr: 1936

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag 1936

Uraufführung: Oktober 1937, Schauspielhaus Hamburg; I: Günter Haenel, B: Caspar Neher, D: Werner Hinz (Friedrich)

---

Rehberg, Hans (1901-1963):

**Der Siebenjährige Krieg**

Entstehungsjahr: 1936/37

Erstveröffentlichung: S. Fischer Verlag Berlin 1937

Uraufführung: 7.4.1938, Staatliches Schauspielhaus Berlin; I: Gustaf Gründgens; D: Gustaf Gründgens (Friedrich), Paul Bildt (Eichel); Bernhard Minetti (Heinrich)

Wiederaufführungen: 1938 Residenztheater München; D: Ernst Fritz Fürbringer (Friedrich) Köln / Darmstadt

---

Sander, Ernst (1898-1976):

**Die Entwurzelten**

Erstveröffentlichung: Hans Heinrich Tillgner Verlag Berlin 1922

---

Sauer, Will (1887):

**Mutter und Sohn**

Entstehungsjahr: 1918

Erstveröffentlichung: Fritz Klopp Verlag Bonn 1929

---

Schäfer, Walter Erich (1901-1981):

**Richter Feuerbach**

Erstveröffentlichung: J.Engelhorns Nachf. Stuttgart 1931

---

Schäferdiek, Willi (1903):

**Mörder für uns**

Entstehungsjahr: 1926

Uraufführung: 1928 Nationaltheater Mannheim

Wiederaufführungen: 1928 Deutsches Theater Berlin / 1928 Stadttheater Bonn

---

Schickele, René (1883-1940):

**Die neuen Kerle**

Erstveröffentlichung: "Das Tribunal", Tribunal-Verlag Darmstadt 1920/21. Buchveröffentlichung: Rhein-Verlag Basel 1920

---

Schmidtbonn, Wilhelm (1876-1952):

**Der Zorn des Achilles**

Entstehungsjahr: 1909

Erstveröffentlichung: Egon Fleischel & Co. 1910

Uraufführung: 6.12.1910, Schauspielhaus Köln

Wiederaufführungen: 13.1.1912, Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin; I: Felix Hollaender; D: Paul Wegener (Achill), Alexander Moissi (Patroklos) / 13.12.1913, Leipzig / 25.4.1925, Krefeld

---

Scholz, Wilhelm von (1874-1969):

**Doppelkopf**

Entstehungsjahr: 1913

Erstveröffentlichung: Hans Sachs-Verlag München 1918

Uraufführung: 4.3.1920, Hamburger Kammerspiele

---

Schwiefert, Fritz (1890-1961):

**Bakchos Dionysos**

Erstveröffentlichung: Oesterheld & Co. Berlin 1921

Uraufführung: 6.2.1922, Schauspielhaus Frankfurt; I: Hermann Burger; B: Ludwig Sievert; D: Jakob Feldhammer (Bakchos), Hans König (Hyllos)

---

Sebrecht, Friedrich (1888-1956):

**Saul**

Entstehungsjahr: 1912/13-1916

Erstveröffentlichung: Adriaan M. van den Broecke Leipzig 1919

Uraufführung: 12.1.1918, Stadttheater Bremen

---

Sidow, Max (1897-1965):

**Die Stadt**

Entstehungsjahr: 1919

Erstveröffentlichung: Hans Heinrich Tillgner-Verlag Potsdam 1920

---

Stelter, René:

**Der Spiegel**

Erstveröffentlichung: "Uranos". Verlag Karl Schultz 1921

---

Sternheim, Carl (1878-1942):

**Oskar Wilde - Sein Drama**

Entstehungsjahr: 1924

Erstveröffentlichung: Gustav Kiepenheuer-Verlag, Potsdam 1925

Uraufführung: 31-03-1925, Deutsches Theater Berlin; I: Carl Sternheim; D: Rudolf Forster (Titelrolle), Hans Maria Böhmer (Douglas), Eva Jeaffreson [unter dem Namen Jeff Jeaffreson] (Dundee)

Wiederaufführungen: 9.4.1925, Hamburger Kammerspiele; I: Friedrich Brandenburg; D: Gustaf Gründgens (Titelrolle)

---

Toller, Ernst (1893-1939):

**Masse Mensch**

Entstehungsjahr: 1919

Erstveröffentlichung: Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1921

Uraufführung: 15.11.1920, Stadttheater Nürnberg (geschlossene Gewerkschaftsaufführung); Regie: Friedrich Neubauer

Wiederaufführungen: 29.9.1921, Volksbühne Berlin; Regie: Jürgen Fehling

---

Trönle, Ludwig:

**Konrad der Jüngere**

Erstveröffentlichung: Selbstverlag Wien 1934

Uraufführung: keine

---

Unruh, Fritz von (1885-1970):

**Offiziere**

Entstehungsjahr: 1911

Erstveröffentlichung: Erich Reiß Berlin 1912

Uraufführung: 15.12.1911, Deutsches Theater Berlin; I: Max Reinhardt; D: Wegener, Fiebag, Paulsen, Biensfeldt, Kayßler, Bassermann, Ebert, Liedtke, v. Winterstein, Wassmann, Wilhelm Bendow, Breiderhoff, Diegelmann, Schott, Gebühr, Mayer, Martin (10 Vorstellungen, ab 13.1.1912 Übernahme in die Kammerspiele, 9 Aufführungen)

Wiederaufführungen: 1.9.1914, Thalia-Theater Hamburg (Intendant: Leopold Jeßner); I: Leopold Jeßner

---

Unruh, Fritz von (1885-1970):

**Platz**

Entstehungsjahr: 1917-20

Erstveröffentlichung: Kurt Wolff Verlag München 1920

Uraufführung: 3.6.1920, Schauspielhaus Frankfurt; I: Gustav Hartung; D: Carl Ebert, Heinrich George, Gerda Müller

Wiederaufführung: 1920 Altes Theater Leipzig; I: Alwin Kronacher; D: Hans Zeise-Gött (Greis)

---

Unruh, Fritz von (1885-1970):

**Stürme**

Entstehungsjahr: 1913/14-1921/22

Erstveröffentlichung: Kurt Wolff-Verlag München 1922

Uraufführung: 5.6.1922, Hoftheater Darmstadt; I: Gustav Hartung

---

Walter, Robert:

**Die große Hebammenkunst**

Erstveröffentlichung: Philipp Reclam jr. Leipzig 1927

Uraufführung: 8.10.1927, Schauspielhaus Köln

---

Walter, Robert:

**Grabbes Lustspiel Scherz, Satire, Ironie neu gedichtet und fürs Theater zugerichtet**

Veröffentlichung: Reclam Leipzig 1929

Uraufführung: 18.1.1923, Thalia-Theater Hamburg

---

Wanner, Paul:

**Lager Toulouse**

Erstveröffentlichung: Chronos-Verlag Stuttgart-Berlin 1929

Uraufführung: 22.2.1930, Württembergisches Landestheater Stuttgart unter dem Titel "P.G."

---

Warlitz, Ottomar:

**Schlageter**

Entstehungsjahr: 1924

Erstveröffentlichung: Emil Kabisch / Thüringer Verlagsanstalt Langensalza 1924

---

Wedekind, Frank (1864-1918):

**Frühlings Erwachen**

Entstehungsjahr: 1891

Erstveröffentlichung: Jean Groß Zürich 1891

Uraufführung: 20.11.1906, Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin; I: Max Reinhardt; B: Karl Walser; D: Alexander Moissi, Gertrud Eysoldt, Adolf Steinrück, Camilla Eibenschütz

Wiederaufführungen: 19.9.1907, Thalia-Theater Hamburg (Intendant: Leopold Jeßner); I: Leopold Jeßner / 27.5.1910, Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin; I: Max Reinhardt; B: Karl Walser / 29.9.1918, Kleines Schauspielhaus Berlin (Intendant: Max Reinhardt); I: Max Reinhardt; B: Otto Stern; D: Ewald, Deutsch, Toelle, Voelcher, Klein, Kupfer, Wagner, Richard, v. Winterstein (am 1.9.1919 Übernahme-Neueinstudierung in die Kammerspiele des Deutschen Theaters / Neueinstudierung am Deutschen Theater 31.3.1920) / 1.9.1926, Hamburger Kammerspiele (Direktion: Erich Ziegel); I: Gustaf Gründgens / 1929 Volkbühne Berlin; I: Karl-Heinz Martin (mit Weinbergsszene) / 1930 Landestheater Rudolstadt

---

Weismantel, Leo (1888-1964):

**Lionardo da Vinci**

Erstveröffentlichung: Bühnenvolksbundverlag Berlin 1927

Uraufführung: 1927 Trier, Bonn

---

Werfel, Franz (1890-1945):

**Spiegelmensch**

Entstehungsjahr: 1919/20

Erstveröffentlichung: Kurt Wolff Verlag München 1920

Uraufführung: 15.10.1921 Altes Theater Leipzig; I: Alwin Kronacher

Wiederaufführungen: 1922 Schauspielhaus Düsseldorf. 1922 Burgtheater Wien; I: Herterich; D: Raoul Aslan (Thamal), Otto Schmöle (Spiegelmensch); 13.12.1924 Hamburger Kammerspiele; D: Gustaf Gründgens (Spiegelmensch)

---



Werfel, Franz (1890-1945):

**Der Weg der Verheißung**

Entstehungsjahr: 1935

Erstveröffentlichung: Paul Zsolnay Verlag Wien 1935

Uraufführung: 17.1.1937, Manhattan Opera House New York; I: Max Reinhardt; Musik: Kurt Weill

---

Wolf, Friedrich (1888-1945):

**Mohammed**

Entstehungsjahr: 1917

Erstveröffentlichung: Chronos Verlag Ludwigsburg 1924

---

Wolf, Friedrich:

**Die Matrosen von Cattaro**

Entstehungsjahr: 1930

Erstveröffentlichung: Internationaler Arbeiter-Verlag, Berlin-Wien-Zürich 1930

Uraufführung: 8.11.1930, Volksbühne am Bülowplatz Berlin (Direktion: Karlheinz Martin); I: Günter Stark; B: Nina Tokumbet; D: Ernst Busch (Franz Rasch), Erwin Kleist (Jerko), Hermann Speelmans (Kuddel Huck) / 8.11.1930, Lobe-Theater Breslau; I: Max Ophüls; D: Karl Paryla (Rasch)

Wiederaufführungen: 7.11.1930 Kleines Haus, Düsseldorf; Truppe im Westen; I: Hermann Greid (Tournée 1930/31 durch Köln, Krefeld, Duisburg, Stuttgart, Mainz, Mannheim u.a.) / 13.2.1931 Neues Theater Frankfurt; I: Arthur Hellmer / 12.4.1931 Schauspielhaus Leipzig (Matinée); Kollektiv junger Schauspieler; I: Herbert Becker / 1931 Dresden; Gruppe „Kontakt - Kollektiv für sozialistisches Zeittheater“

---

Wolfenstein, Alfred (1888-1945):

**Der Mann. Szenische Dichtungen**

Entstehungsjahr: 1916/18

Erstveröffentlichung: Verlag Walter Heinrich Freiburg/Baden 1922

---

Wolfenstein, Alfred (1888-1945):

**Vorspiel**

Entstehungsjahr: 1917

Erstveröffentlichung: Die Aktion, Berlin (7.Jahrgang) 1917, Nr.22/23

---

Wolfenstein, Alfred (1888-1945):

**Der Mann**

Entstehungsjahr: 1918

Erstveröffentlichung: Daimon, Wien (1.Jahrgang) 1918

---

Wolfenstein, Alfred (1888-1945):

**Bäume in den Himmel**

Entstehungsjahr: 1922

Erstveröffentlichung: Verlag die Schmiede Berlin 1926

Uraufführung: Februar 1928, Städtisches Theater Oberhausen

---

Wolfenstein, Alfred (1888-1945):

**Mörder und Träumer**

Entstehungsjahr: 1923

Erstveröffentlichung: Verlag Die Schmiede 1923

---

Wolfenstein, Alfred (1888-1945):

**Der Narr der Insel**

Entstehungsjahr: 1925

Erstveröffentlichung: Verlag Die Schmiede Berlin 1925

---

Wolfenstein, Alfred (1888-1945):

**Die verlorene Stimme**

Entstehungsjahr: 1926

Erstveröffentlichung: Die Horen, Berlin (3.Jahrgang) 1926/27, Nr. 4

---

Wolfenstein, Alfred (1888-1945):

**Die Nacht vor dem Beil**

Entstehungsjahr: 1927

Erstveröffentlichung: Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart-Berlin-Leipzig 1927

Uraufführung: 26.1.1929, Stadttheater Erfurt

Wiederaufführungen: April 1929, Theater am Nollendorfplatz, Berlin

---

Wolfenstein, Alfred (1888-1945):

**Henkersdienst**

Entstehungsjahr: 1929

Erstveröffentlichung: v.Hase & Koehler Verlag Mainz 1987

---

Wolff, Johanna (1858-1943):

**Die Töchter Sauls**

Entstehungsjahr: 1910-1918

Erstveröffentlichung: J.G.Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1919

---

Zarek, Otto (1898-1958):

**David**

Entstehungsjahr: 1920

Erstveröffentlichung: Georg Müller Verlag München 1921

---

Zech, Paul (1881-1946):

**Das trunkene Schiff**

Entstehungsjahr: 1920/21

Erstveröffentlichung: Schauspiel-Verlag Leipzig 1924

Uraufführung: 21.5.1926, Volksbühne Berlin; I: Erwin Piscator; B: George Grosz; D: Leonard Steckel (Verlaine), Carl Ludwig Achaz (Rimbaud), Richard Duschinsky (Anatol)

---

Zerkaulen, Heinrich (1892-1954):

**Jugend von Langemarck**

Entstehungsjahr: 1933

Erstveröffentlichung: Dietzmann Verlag Leipzig 1933

Uraufführung: 9.11.1933, Sächsisches Staatstheater Dresden, Staatstheater Bremen, Staatstheater Kassel, Hessisches Landestheater Darmstadt, Stadttheater Halle, Lübeck, Hagen, Greifswald, Oberschlesisches Landestheater Beuthen, Schauspielhaus Bonn

---

Zickel, Reinhold (1885-1959):

**Der Tod der Athene**

Entstehungsjahr: 1921

Erstveröffentlichung: Gustav Kiepenheuer Potsdam 1924

Uraufführung: 20.2.1924, Schauspielhaus Frankfurt/M.

---

Zweig, Stefan (1881-1942):

**Tersites**

Erstveröffentlichung: Insel-Verlag Leipzig 1907

Uraufführung: 26.1.1908 Kassel, Dresden

---

Daten nach dem Anhang der angegebenen Stückausgaben bzw. den zeitgenössischen Zeitschriften oder allgemeinen Sekundärliteraturen. Ausnahmen sind im Text vermerkt.

## LITERATURLISTE

Um das Auffinden der herangezogenen Bücher zu erleichtern, ist bei diesen die Bibliothek dem Sigelverzeichnis der Bibliotheken der Bundesrepublik Deutschland folgend angegeben. Institutsbestände sind den jeweiligen Zentralbibliotheken zugeordnet. Privatbibliotheken erhalten eigene Abkürzungen (s.u.). Privatbesitz ist nicht gekennzeichnet.

## DRAMEN

Alverdes, Paul: Die feindlichen Brüder. Trauerspiel in fünf Akten. Berlin: Der Weiße Ritter 1923. [61]

Arx, Cäsar von: Opernball 13 (Spionage). Schauspiel in drei Akten. In ders.: Werke in vier Bänden. Hrsg. von Armin Arnold, Urs Viktor Kamber, Rolf Röhliberger. Werke 1: Dramen 1915-1932. Bearbeitet von Rolf Röhliberger. Olten-Freiburg/Breisgau: Walter 1986 (S.413-481). [38]

Beer-Hofmann, Richard: Der junge David. Sieben Bilder. Berlin: Fischer 1933. [61]

Bettauer, Fritz Ernst und Lichey, Georg: Die Kamarilla. Ein Stück deutschen Schicksals in zehn Bildern. Stuttgart-Berlin: Chronos 1931. [38/429]

Boetticher, Hermann von: Friedrich der Große. Ein Schauspiel in zwei Teilen. Berlin: Fischer 1917. [61]

Bonn, Ferdinand: Poeta Laureatus. Schauspiel in drei Aufzügen. Berlin: Max Leichmann 1929. [1]

Brecht, Bertolt: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 2: Stücke 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1988 (S.333-389).

Brecht, Bertolt: Baal [Fassung 1919]. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 1: Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1989 (S.17-82).

Brecht, Bertolt: Baal [Fassung 1922]. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 1: Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1989 (S.83-137).

Brecht, Bertolt: Baal. [Fassung 1918]. In ders.: Baal. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. Frankfurt: Suhrkamp 1966 (S.9-75).

Brecht, Bertolt: Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. 4.Auflage. Frankfurt: Suhrkamp 1982.

Brecht, Bertolt: Furcht und Elend im Dritten Reich. 27 Szenen. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 4: Stücke 4. Bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1988 (S.339-455).

Brecht, Bertolt: Im Dickicht der Städte. Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago. Schauspiel. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 1: Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1989 (S.437-497).

Brecht, Bertolt: Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien. Ediert und kommentiert von Gisela E. Bahr. Frankfurt: Suhrkamp 1968.

Brecht, Bertolt: Leben Eduards des Zweiten von England. (Nach Marlowe) Historie. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 2: Stücke 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1988 (S.7-91).

Brecht, Bertolt: Leben Eduards des Zweiten von England. Historie von Bertolt Brecht. Erste, fragmentarische Fassung. In ders.: Leben Eduards des Zweiten von England. Vorlage, Texte und Materialien. Ediert von Reinhold Grimm. Frankfurt: Suhrkamp 1968 (S.109-148).

Brecht, Bertolt: Lebenslauf des Mannes Baal. Dramatische Biographie (Bühnenbearbeitung des "Baal"). In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 1: Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1989 (S.139-167).

Brecht: Im Dickicht. In ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 1: Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1989 (S.343-435).

Broch, Hermann: Aus der Luft gegriffen oder Die Geschäfte des Baron Laborde. Komödie in drei Akten. In ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Band 7: Dramen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979 (S.235-309).

Broch, Hermann: Die Entsöhnung. Trauerspiel in drei Akten und einem Epilog [Buch- und Bühnenfassung]. In ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Band 7: Dramen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979 (S.11-234).

Broch, Hermann: Es bleibt alles beim Alten. Schwank mit Musik (in Zusammenarbeit mit H.F. Broch de Rothermann). In ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Band 7: Dramen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979 (S.311-400).

Brod, Max: Die Fälscher. Schauspiel in vier Akten. München: Kurt Wolff 1920 [61].

Bronnen, Arnolt: Die Exzesse. Lustspiel. In ders.: Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung herausgegeben von Friedbert Aspetsberger. Band 1. Klagenfurt: Ritter [1989] (S.273-349).

Bronnen, Arnolt: Die Geburt der Jugend. Berlin: Fischer 1922. [38]

Bronnen, Arnolt: Gloriana. Lustspiel. In ders.: Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung herausgegeben von Friedbert Aspetsberger. Band 4. Klagenfurt: Ritter [1989] (S.197-324).

Bronnen, Arnolt: Katalaunische Schlacht. Schauspiel. In ders.: Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung herausgegeben von Friedbert Aspetsberger. Band 2. Klagenfurt: Ritter [1989] (S.105-209).

Bronnen, Arnolt: Ostpolzug. Schauspiel. In ders.: Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung herausgegeben von Friedbert Aspetsberger. Band 2. Klagenfurt: Ritter [1989] (S.211-270).

Bronnen, Arnolt: Recht auf Jugend. Schauspiel. Aus dem Nachlaß. Textfassung Walter Fanta. In ders.: Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung herausgegeben von Friedbert Aspetsberger. Band 1. Klagenfurt: Ritter [1989] (S.33-155).

Bronnen, Arnolt: sturmpatrull. Aus dem Nachlaß. In ders.: Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung herausgegeben von Friedbert Aspetsberger. Band 1. Klagenfurt: Ritter [1989] (S.157-203).

Bronnen, Arnolt: Vatemord. Schauspiel in den Fassungen von 1915 und 1922. Herausgegeben von Franz Peschke unter Mitarbeit von Isabell Riederer. München: edition text + kritik 1985.

- Bruckner, Ferdinand: Die Rassen. In ders.: Dramatische Werke. Band 1: Jugend zweier Kriege. Berlin: Aufbau 1948 (S.225-338). [38]
- Bruckner, Ferdinand: Die Verbrecher. [Handschriftliches Manuskript, 1928]. [B486]
- Bruckner, Ferdinand: Die Verbrecher. Berlin: Fischer 1929. [38]
- Bruckner, Ferdinand: Die Verbrecher. In ders.: Dramatische Werke. Band 1: Jugend zweier Kriege. Berlin: Aufbau 1948 (S.99-224). [38]
- Bruckner, Ferdinand: Krankheit der Jugend. Schauspiel in drei Akten. In ders.: Dramatische Werke. Band 1: Jugend zweier Kriege. Berlin: Aufbau 1948 (S.5-97). [38]
- Bruckner, Ferdinand: Timon. Tragödie. Berlin: Fischer 1932. [466]
- Burchard, Ernst: Vivat Fridericus! Dramatisches Gedicht in 5 Bildern. In Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen. 20.Jg. (Januar und April 1920). Hrsg. im Namen des Wissenschaftlich-humanitären Komitees von Dr. med. Magnus Hirschfeld. Leipzig: Max Spohr (S.3-35). [UB Amsterdam]
- Burggraf, Waldfried [unter dem Pseudonym Friedrich Forster]: Alle gegen Einen - Einer für Alle. Schauspiel in vier Akten. Leipzig: Kurt Scholtze Nachf. 1933. [290]
- Burggraf, Waldfried [unter dem Pseudonym Friedrich Forster]: Der Graue. Schauspiel in vier Akten. Leipzig: Kurt Scholtze Nachf. 1931. [61]
- Burggraf, Waldfried [unter dem Pseudonym Friedrich Forster]: Der Graue. Schauspiel in vier Akten. [Bühnenfassung]. München: Kurt Desch [zwischen 1945 und 1952].
- Burggraf, Waldfried: Die Nacht in Neapel. Ein Kammerspiel. Teil 4 aus der Folge "Leiden". Meiningen: E.Löffler Nachf. (R.Brönner) 1918. [38/429]
- Burggraf, Waldfried: Flammen! Patroklos! Eine szenische Dichtung. Berlin: Adolf Brand - Der Eigene 1920. [101]
- Burggraf, Waldfried: Opfer. Eine dramatische Dichtung. Der Folge "Leiden" Epilog. Meiningen: E.Löffler Nachf. (R.Brönner) 1918. [38/429]
- Burggraf, Waldfried: Weh um Michael. Fünf Akte. Leipzig: Kurt Scholtze Nachf. 1927. [61]
- Burte, Hermann: Katte. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Leipzig: Sarasin 1914. [38]
- Corrith, Curt: Der Smaragdring. Ein Spiel in acht Bildern. Wien-Berlin: Georg Marton 1931. [1]
- Corrith, Curt: Sektion Rahnstetten. Ein Gegenwartsspiel in sechs Bildern. Berlin: Oesterheld & Co. 1930. [38/429]
- Csokor, Franz Theodor: Besetztes Gebiet. Historisches Stück aus der Gegenwart in einem Vorspiel und vier Akten. Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay 1930. [38]
- Csokor, Franz Theodor: Die rote Strasse. Ein dramatisches Werk in vierzehn Bildern. Nachdruck der Erstausgabe Weimar: Kiepnheuer 1918. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1973. [38]
- Csokor, Franz Theodor: Gewesene Menschen. Stück in drei Akten (acht Bildern). Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay 1932 [708]
- Döblin, Alfred: Die Ehe. In ders.: Drama, Hörspiel, Film. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988 (S.172-261).
- Duschinsky, Richard: Stempelbrüder. Eine Tragödie unter Arbeitslosen. Berlin: Fischer 1929. [38/429]
- Duysen, Paul: Das Brausen des Blutes. Ein Kammerspiel für junge Menschen in fünf Akten. Hamburg: Konrad Hanf 1919. [46]
- Duysen, Paul: Der geniale Mensch! Ein Spiel von seinem Sein in vier Aufzügen. Hamburg: Konrad Hanf 1919. [1]
- Duysen: Der geborene Verbrecher. Tragödie in vier Aufzügen. Hamburg: Konrad Hanf o.J. [1]

- Ebermayer, Erich: Dreieck des Glücks. Tragikomödie in drei Akten. Berlin: Oesterheld & Co. 1929. [46]
- Ebermayer, Erich: Kaspar Hauser. Dramatische Legende in drei Akten. [Zweite Fassung]. Berlin: Spaeth 1928. [1]
- Ebermayer, Erich: Kaspar Hauser. Dramatische Legende in drei Akten. [Dritte Fassung]. Leipzig: Reclam 1929.
- Ebermayer, Erich: Kaspar Hauser. Dramatische Legende in zehn Bildern. Leipzig: Schauspiel-Verlag 1927. [384]
- Ebermayer, Erich: Meister und Jünger. Schauspiel in drei Akten. Berlin: Felix Bloch Erben 1941. [101]
- Ebermayer, Erich: Primaner. Drei Akte. Berlin: Oesterheld & Co. 1930. [22]
- Ebermayer, Erich: Verhetzte Jugend. Schauspiel in drei Akten. Berlin: Oesterheld & Co. 1930. [22]
- Ernst, Otto: Jugend von heute. Eine deutsche Komödie in vier Akten. Hamburg: Conrad Kloß 1899. [6]
- Essig, Hermann: Überteufel. Tragödie in fünf Aufzügen. Berlin: Selbstverlag 1912. [1]
- Eulenberg, Herbert: Die Welt ist krank. Ein Stück von heute. Stuttgart: J. Engelhorns Nachf. 1922. [38]
- Finkelnburg, Karl Maria: Amnestie. Schauspiel in drei Akten. Berlin: Volksbühnenverlags- und Vertriebs-G.m.b.H. 1929. [45]
- Franck, Hans: Geschlagen! Deutsche Tragödie in sieben Stationen. Stuttgart-Heibronn: Walter Seifert 1923. [61]
- Freundsparg, Peter L.: Katastrophe. Schauspiel in drei Akten. In Der Eigene. 10.Jg. (1924), Nr.6. Berlin: Adolf Brand (S.272-294). [SMB]
- Füst, Milan: Canossa. Legende vom Leben Heinrich des IV. Schauspiel in fünf Aufzügen. [Für die deutsche Bühne bearbeitet von Erich Ebermayer]. Berlin-Wien: Georg Marton 1933. [22]
- Geyer, Ernst: Fritzische Rebellion. Schauspiel in fünf Akten. Berlin: Wolf Heyer 1931. [38]
- Geyer, Ernst: Heliand und die Götter. Drama. Krummhübel i.R.-Leipzig: Bonavoluntas (Kurt Frömberg) 1924. [38]
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hrsg. von Friedmar Apel u.a. 1. Abteilung: Sämtliche Werke. Band 7/1: Faust. Texte. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994.
- Goltz, Joachim von der: Vater und Sohn. Ein Drama aus der Jugend Friedrichs des Großen. München: Georg Müller 1922.
- Grabbe, Christian Dietrich: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. In ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg.: Akademie der Wissenschaften Göttingen. Bearbeitet von Alfred Bergmann. Band 1. Emsdetten: Lechte 1960 (S.213-273).
- Hanstein, Adalbert von: König Saul. Drama in vier Aufzügen. Leipzig: Gg. Freund 1897. [38]
- Hauptmann, Carl: Krieg. Ein Tedeum. 2.Auflage. Leipzig: Kurt Wolff 1919. [38]
- Hauptmann, Gerhart: Indipohdi. Dramatische Dichtung. In ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Band 2: Dramen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965 (S.1339-1437).
- Hauptmann, Gerhart: Schluck und Jau. Komödie. In ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Band 1: Dramen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966 (S.1007-1110).

Hermann-Neiße, Max: Joseph der Sieger. Drei Bilder. In ders.: Panoptikum. Stücke und Schriften zum Theater. Hrsg. von Klaus Völker. Frankfurt: Zweitausendeins 1988 (S.23-97). [466]

Hirschberg, Herbert: Fehler. Dramatische Studie in drei Aufzügen. Straßburg-Leipzig: Josef Singer 1906. [1]

Hofmannsthal, Hugo von: Oedipus und die Sphinx. In ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Dramen 2. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt/M.: Fischer 1966 (S.271-417).

Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Band 2: Sladek. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.

Hülßen, Hans von: Die Malteser. Schauspiel in fünf Aufzügen. Potsdam: Hans Heinrich Tillgner 1920. [101]

Jahnn, Hans Henny: Der Arzt / sein Weib / sein Sohn. Drama. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.481-579).

Jahnn, Hans Henny: Der gestohlene Gott. Tragödie. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.655-739).

Jahnn, Hans Henny: Die Krönung Richards III. Historische Tragödie. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.273-479).

Jahnn, Hans Henny: Medea. Tragödie [Prosafassung]. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.581-653).

Jahnn, Hans Henny: Medea. Tragödie [Versfassung]. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.763-850).

Jahnn, Hans Henny: Pastor Ephraim Magnus. Drama. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.5-182).

Jahnn, Hans Henny: Straßenecke. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Dramen 2: 1930-1959. Hrsg. von Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe 1993 (S.5-74).

Johst, Hanns: Der Einsame. Ein Menschenuntergang. 3.Auflage. München: Delphin-Verlag [ca. 1917]. [38]

Johst, Hanns: Die fröhliche Stadt. Schauspiel. München: Albert Langen 1925. [38]

Johst, Hanns: Schlageter. Schauspiel. In Rühle, Günther: Zeit und Theater. Band 5. Diktatur und Exil: 1933-45. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein 1980 (S.77-139).

Jung, Franz: Saul. In Otten, Karl (Hrsg.): Schrei und Bekenntnis. Das expressionistische Theater. Darmstadt-Berlin-Neuwied: Luchterhand 1959 (S.692-712).

Kaiser, Georg: Der gerettete Alkibiades. Stück in drei Teilen. In ders.: Werke. Hrsg. von Walther Huder. Band 1: Stücke 1895-1917. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1971 (S.755-813).

Kaiser, Georg: Die jüdische Witwe. Bühnenspiel in fünf Akten. In ders.: Werke. Hrsg. von Walther Huder. Band 1: Stücke 1895-1917. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1971 (S.117-198).

Kaiser, Georg: Rektor Kleist. Tragikomödie in vier Akten. Berlin: Fischer 1918 [übernommen von Gustav Kiepenheuer Potsdam].



- Kaiser, Georg: Rektor Kleist. Tragikomödie in vier Akten. In ders.: Werke. Hrsg. von Walter Huder. Band 5: Stücke 1896-1922. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1972 (S.223-273).
- Kaiser, Georg: Silbersee. Ein Wintermärchen in drei Akten. In ders.: Werke. Hrsg. von Walther Huder. Band 3: Stücke 1928-1943. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1970 (S.193-288).
- Kaltneker, Hans: Die Opferung. Eine Tragödie in vier Akten. In ders.: Dichtungen und Dramen. Hrsg. von Paul Zsolnay. Eingeleitet von Felix Salten. Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay 1925 (S.51-155). [38]
- Kaltneker, Hans: Die Schwester. Ein Mysterium in drei Abteilungen. In ders.: Dichtungen und Dramen. Hrsg. von Paul Zsolnay. Eingeleitet von Felix Salten. Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay 1925 (S.251-371). [38]
- Kaus, Gina: Toni. Eine Schulmädchen-Komödie in zehn Bildern. Berlin: Propyläen 1927. [6]
- Kisch, Egon Erwin: Die Hetzjagd. Eine Tragikomödie in fünf Akten. In ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch. Band 1: Der Mädchenhirt. Schreib das auf, Kisch! Komödien. Berlin-Weimar: Aufbau 1986 (S.499-529).
- Klasing, Hermann: Katte. Tragödie. Bielefeld-Leipzig: Velhagen & Klasing 1930. [51]
- Koffka, Friedrich: Kain. Ein Drama. Berlin: Erich Reiss 1917.
- Kolbenheyer, Erwin Guido: Die Brücke. Schauspiel in vier Aufzügen. 5. und 6. Tausend. München: Georg Müller 1933. [38]
- Kolbenheyer, Erwin Guido: Gregor und Heinrich. In Rühle, Günter: Zeit und Theater. Band 5. Diktatur und Exil: 1933-1945. Frankfurt/M.-Berlin-Wein: Ullstein 1980 (S.259-334).
- Konstantiner, Konrad: Sokrates. In ders.: Bühnenwerke. Band 1. Leipzig: Otto Hillmann 1920 (S.49-98). [3]
- Kornfeld, Paul: Himmel und Hölle. Eine Tragödie. Berlin: Fischer 1919. [38]
- Kraus, Karl: Ausgewählte Werke. Band 5,1: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Berlin: Volk und Welt 1978.
- Krüger, Hermann Anders: Der Kronprinz. Eine dramatische Historie in fünf Aufzügen. Hamburg: Alfred Jansen 1907. [61]
- Künzelmann, Ferdinand: Zirkusszene. In Der Eigene. 9.Jg. (1921/22/23), Heft 12. Berlin: Adolf Brand (S.357-368). [Homodok]
- Lampel, Peter Martin: Alarm im Arbeitslager. Ein Schauspiel in drei Akten. Wien-Leipzig: Max Pfeffer 1932. [384]
- Lampel, Peter Martin: Pennäler. Berlin: Kiepenheuer 1929. [188]
- Lampel, Peter Martin: Revolte im Erziehungshaus. Emsdetten: Lechte 1954. [38]
- Lampel, Peter Martin: Wir sind Kameraden. Schauspiel in drei Akten. Berlin: Kiepenheuer 1930. [46]
- Langenbeck, Curt: Alexander. Tragödie. In: Das Innere Reich. Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben. Hrsg. von Paul Alverdes und Karl Benno von Mechow. 1.Halbjahresband (April - September 1934). München: Albert Langen/Georg Müller 1934 (S.279-318, 503-559). [38]
- Lasker-Schüler, Else: Arthur Aronymus und seine Väter (Aus meines geliebten Vaters Kinderjahren). Schauspiel in fünfzehn Bildern. In dies.: Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 7: Die Wupper und andere Dramen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1986 (S.89-226).

- Lasker-Schüler, Else: Die Wupper. Schauspiel in fünf Aufzügen. Mit Dokumenten zur Entstehung- und Wirkungsgeschichte und einem Nachwort von Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1977.
- Lasker-Schüler, Else: Ichundlich. Eine theatralische Tragödie in sechs Akten, einem Vor- und einem Nachspiel. In dies.: Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 7: Die Wupper und andere Dramen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1986 (S.227-300).
- Lauckner, Rolf: Christa die Tante. Drama. Berlin: Erich Reiss 1918. [466]
- Lauckner, Rolf: Krisis. Schauspiel in drei Akten. München: Albert Langen/Georg Müller 1928. [466]
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Die Soldaten. In ders.: Werk und Briefe in drei Bänden. Hrsg. von Sigrid Damm. Band 1: Dramen. München-Wien: Carl Hanser Verlag 1987 (S.191-246).
- Leonhard, Rudolf: Anonyme Briefe. Eine Komödie ohne Helden. In ders.: Segel am Horizont. Dramen und Hörspiele. Mit einem Vorwort von Maximilliam Scheer. Berlin: Verlag der Nation 1963 (S.209-315). [294]
- Leonhard, Rudolf: Segel am Horizont. Schauspiel in vier Akten. In ders.: Segel am Horizont. Dramen und Hörspiele. Mit einem Vorwort von Maximilliam Scheer. Berlin: Verlag der Nation 1963 (S.59-207). [294]
- Lernet-Holenia, Alexander: Alkestis. In ders.: Saul-Alkestis. Zürich: Pegasus 1946 (S.39-73). [BO 133]
- Lernet-Holenia, Alexander: Demetrius. Haupt- und Staatsaktion. Berlin: Fischer 1926. [38]
- Lernet-Holenia, Alexander: Erotik. Komödie in drei Akten. Berlin: Fischer 1927. [101]
- Lernet-Holenia, Alexander: Saul. In ders.: Saul-Alkestis. Zürich: Pegasus 1946 (S.7-37). [BO 133]
- Lichnowsky, Mechtild: Der Kinderfreund. Schauspiel in fünf Akten. Berlin: Erich Reiss 1919. [61]
- Lienhard, Friedrich: Phidias. Schauspiel in drei Aufzügen. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer 1918. [38]
- Lion, Ferdinand: Zwischen Indien und Amerika. Lustspiel in drei Akten. Stuttgart-Berlin-Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt 1928. [1]
- Ludwig, Emil: Die Entlassung. Ein Stück Geschichte in drei Akten. Potsdam: Kiepenheuer 1922. [465]
- Ludwig, Emil: Friedrich, Kronprinz von Preußen. Historisches Schauspiel in zehn Bildern. Berlin: Fischer 1914. [5]
- Lützkendorf, Felix: Alpenzug. Dramatisches Gedicht. Berlin: Fischer 1936. [929]
- Maisch, Konrad: Konradin der letzte Hohenstaufe. Ein dramatisches Gedicht. Berlin-Stuttgart-Leipzig: W.Kohlhammer 1923.
- Mann, Heinrich: Bibi. Seine Jugend in drei Akten. In ders.: Schauspiele. Düsseldorf: Claassen 1986 (S.545-600).
- Mann, Klaus [unter dem Pseudonym Vinzenz Hofer]: Athen. Fünf Bilder. Berlin: Oesterheld & Co. 1932. [61]
- Mann, Klaus: Anja und Esther. Ein romantisches Stück in sieben Bildern. In ders.: Der siebente Engel. Die Theaterstücke. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1989 (S.7-72).
- Mann, Klaus: Athen. Fünf Bilder. In ders.: Der siebente Engel. Die Theaterstücke. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1989 (S.239-316).

- Mann, Klaus: Geschwister. Vier Akte. Nach Motiven aus dem Roman "Les enfants terribles" von Jean Cocteau. In ders.: Der siebente Engel. Die Theaterstücke. Hrsg. Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1989 (S.193-237).
- Marlowe, Christopher: Edward II. / Eduard II. Zweisprachige Ausgabe. Hrsg. von Dieter Hamblock. Übersetzung: Hanno Bolte und Dieter Hamblock. Stuttgart: Reclam 1981.
- Mohr, Max: Sirill am Wrack. Komödie in drei Akten. München: Georg Müller 1923. [1]
- Molo, Walter von: Der Infant der Menschheit. Drama in drei Akten. Berlin-Leipzig: Schuster & Loeffler 1916. [51]
- Molo, Walter von: Ordnung im Chaos. Schauspiel in acht Bildern. München: Albert Langen 1928. [14]
- Mosse, Erich: Der Tod und die Maske. Ein Drama. München: Drei Masken [1920]. [38]
- Möller, Eberhard Wolfgang: Der Untergang Karthagos. Ein Drama in drei Akten. Berlin: Albert Langen/Georg Müller 1938. [38]
- Musil, Robert: Die Schwärmer. Schauspiel in drei Akten. In ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Adolf Frisé. Band 2: Prosa und Stücke - Kleine Prosa, Aphorismen - Autobiographisches - Essays und Reden - Kritik. Reinbek: Rowohlt 1978 (S.309-407).
- Musil, Robert: Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer. Posse in drei Akten. In ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Adolf Frisé. Band 2: Prosa und Stücke - Kleine Prosa, Aphorismen - Autobiographisches - Essays und Reden - Kritik. Reinbek: Rowohlt 1978 (S.409-452).
- Müller, Otto: König Ludwig von Bayern. Bühnenfestspiel in fünf Aufzügen. Duderstadt: Aloys Mecke 1925. [1]
- Müller, Robert: Die Politiker des Geistes. Sieben Situationen. Berlin: Fischer 1917. [5]
- Neumann, Robert: Die Verbrecher. Nach Ferdinand Bruckner. In ders.: Mit fremden Federn. Der Parodien erster Band. Wien-München-Basel: Kurt Desch 1955 (S.79-88). [38]
- Peregrinus, Candidus (d.i. Schick, Josef): Ludwig II. von Bayern. Eine Königstragödie. Kempten: Selbstverlag 1928. [1]
- Presber, Rudolf und Stein, Leo Walther: Liselott von der Pfalz. Lustspiel in einem Vorspiel und drei Akten. Leipzig: Reclam 1921. [15]
- Pulver, Max: Alexander der Große. Schauspiel in einem Vorspiel und fünf Aufzügen. Leipzig: Kurt Wolff 1917. [61]
- Pulver, Max: Zwischenspiele. Polyphem - Narzissos. Zürich: Rascher & Cie. 1919. [101]
- Püttmann, Eduard Oskar: Menczikoff. Eine unhistorische Szenenreihe mit historischen Momenten. Radolfzell am Bodensee: Heim 1929. [101]
- Reddi, Franz: Der fremde Gott. Ein Familiendrama in einem Aufzug. Leipzig: Max Spohr 1907. [12]
- Rehberg, Hans: Der siebenjährige Krieg. Schauspiel. In Rühle, Günther: Zeit und Theater. Band 6. Diktatur und Exil: 1933-45. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein 1980 (S.439-500).
- Rehberg, Hans: Die Preußen Dramen. Berlin: Fischer 1937. [61]
- Rehfisch, Hans José: Duell am Lido. Komödie in drei Akten. Berlin: Oesterheld & Co. 1926. [6]
- Sander, Ernst: Die Entwurzelten. Drama in drei Akten. Berlin: Hans Heinrich Tillgner 1922. [1]
- Sauer, Will: Mutter und Sohn. Ein Konradin-Drama. Bonn: Fritz Klopp 1929. [5]

Schäfer, Walter Erich: Richter Feuerbach. Schauspiel. Stuttgart: J.Engelhorn's Nachf. 1931. [1]

Schäferdiek, Willi: Mörder für uns. Szenische Ballade. In ders.: Gesammelte Bühnenwerke. Siegburg: Reckinger & Co. 1981 (S.373-416). [38]

Schickele, René: Die neuen Kerle. Komödie in drei Akten. In Das Tribunal. Hessische radikale Blätter. Hrsg. von Carl Mierendorf. 2.Jg. (1920/21) 4.-7.Heft. Darmstadt: Tribunal-Verlag 1920/21 (S.43-67). Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1969. [38]

Schiller, Friedrich: Die Malteser. In Schillers Werke. Nationalausgabe Begründet durch Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Hrsg. von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Band 12: Dramatische Fragmente. Hrsg. von Herbert Kraft. Weimar: Hermann Böhlaus Nachf. 1982 (S.13-87).

Schmidtbonn, Wilhelm: Der Zorn des Achilles. Eine Tragödie. Zweite Auflage. Berlin: Egon Fleischel & Co. 1910. [38]

Scholz, Wilhelm von: Doppelkopf. Eine Grotteske für Marionetten. München: Hans Sachs 1918. [61]

Schwiefert, Fritz: Bakchos Dionysos. Eine mythische Komödie. Berlin: Oesterheld & Co. 1921. [61]

Sebrecht, Friedrich: Saul. Eine Tragödie. Leipzig: Adriaan M. van den Broecke 1919. [101]

Shakespeare, William: König Richard der Dritte. In ders.: Sämtliche Werke. 1.Band: Historien. Hrsg. von Anselm Schlösser. Berlin: Aufbau 1956 (S.719-816).

Shakespeare, William: König Richard der Zweite. In ders.: Sämtliche Werke. 1.Band: Historien. Hrsg. von Anselm Schlösser. Berlin: Aufbau 1956 (S.139-214).

Sidow, Max: Die Stadt. Trilogische Dichtung mit einem Vorspiel. Einleitung von Theodor Däubler. Potsdam: Hans Heinrich Tillgner 1920. [5]

Stelter, René: Der Spiegel. In Uranos. Blätter für ungeschmälertes Menschentum. Hrsg. von Ferdinand Karsch-Haak und René Stelter. 1.Jg. (1921) Nr.1-7. Berlin: Karl Schultz 1921 (S.8f, 31f, 68f, 116-119, 206-208, 224-232). [12]

Sternheim, Carl: Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit. Ein Lustspiel in vier Aufzügen. In ders.: Gesamtwerk. Band 3. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1964 (S.371-444).

Sternheim, Carl: Oskar Wilde. Sein Drama. In ders.: Gesamtwerk. Band 3. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1964 (S.263-374).

Sudermann, Hermann: Die Freundin. In ders.: Die entgötterte Welt. Szenische Bilder aus kranker Zeit. 7.Auflage. Stuttgart-Berlin: Cotta 1916 (S.7-97). [38]

Toller, Ernst: Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte. In ders.: Gesammelte Werke. Band 3: Politisches Theater und Dramen im Exil (1927-1939). Hrsg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. [München]: Carl Hanser 1978 (S.7-117).

Toller, Ernst: Masse Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts. In ders.: Gesammelte Werke. Band 2: Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924). Hrsg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. [München]: Carl Hanser 1978 (S.63-112).

Toller, Ernst: Pastor Hall. Schauspiel. In ders.: Gesammelte Werke. Band 3: Politisches Theater und Dramen im Exil (1927-1939). Hrsg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. [München]: Carl Hanser 1978 (S.245-316).

Trönte, Ludwig: Konrad der Jüngere. Trauerspiel. Wien: Selbstverlag 1935. [1]

Unruh, Fritz von: Offiziere. Ein Drama. In: Sämtliche Werke. Band 2. Hrsg. von Hans Martin Elster und Bodo Rollka. Berlin: Haude & Spener 1987 (S.431-635).

Unruh, Fritz von: Platz. Spiel. In ders.: Sämtliche Werke. Band 3. Hrsg. von Hanns Martin Elster und Bodo Rollka. Berlin: Haude & Spener 1973 (S.51-175).

- Unruh, Fritz von: Stürme. Ein Schauspiel. In ders.: Sämtliche Werke. Band 4. Hrsg. von Hanns Martin Elster und Dieter Kasang. Berlin: Haude & Spener 1975 (S.431-635).
- Vondel, Joost van den: Lucifer. Treurspel. Hrsg. von Lieven Rens. Den Haag: Martinus Nijhoff 1979.
- Vondel, Joost van den: Luzifer. Trauerspiel. Deutsche Übertragung von Marie von Seydewitz. Leipzig: Insel [1919]. [38]
- Walter, Robert: Die große Hebammenkunst. Komödie in drei Akten. Leipzig: Reclam 1927. [38]
- Walter, Robert: Grabbes Lustspiel Scherz, Satire, Ironie neu gedichtet und fürs Theater zugerichtet. Leipzig: Reclam 1929. [61]
- Wanner, Paul: Lager Toulouse. Ein Kriegsgefangenenstück. Stuttgart-Berlin: Chronos 1929. [24]
- Warlitz, Ottomar: Schlageter! Ein deutsches Heldenleben in einem Akt. Langensalza: Emil Kabisch 1924. [1]
- Wedekind, Frank: Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Tragödien. München: Goldmann 1980.
- Wedekind, Frank: Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie. Stuttgart: Reclam 1971.
- Weismantel, Leo: Lionardo da Vinci. Bühnendichtung. Berlin: Bühnenvolksbundverlag 1927. [101]
- Werfel, Franz: Der Weg der Verheißung. Ein Bibelspiel in vier Teilen. In ders.: Gesammelte Werke. Die Dramen. Band 2. Frankfurt: Fischer 1959 (S.91-177). [38]
- Werfel, Franz: Spiegelmensch. Magische Trilogie. In ders.: Gesammelte Werke. Die Dramen. Band 1. Frankfurt/M.: Fischer 1959 (S.135-250). [38]
- Wiegand, Carl Friedrich: Kain. Tragödie in einem Akt. In ders.: Die Gefesselten. Zwei Tragödien. Leipzig-Zürich: Grethlein & Co. 1920 (S.553). [38]
- Wilde, Oscar: Salome. Dramen, Schriften, Asphorismen und "Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading". Mit Illustrationen von Marcus Behmer. Übersetzt von Christine Hoepfner. Frankfurt: Insel 1975.
- Wolf, Friedrich: Die Matrosen von Cattaro. Stücktext/Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hrsg. von Klaus Hammer. Leipzig: Reclam 1988.
- Wolf, Friedrich: Koritke. Schauspiel. In ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hrsg. von Else Wolf und Walther Pollatschek. Band 2: Dramen 2. Berlin: Aufbau 1960. [38]
- Wolf, Friedrich: Mohammed. Ein Schauspiel. In ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Band 1: Dramen. Hrsg. von Else Wolf und Walther Pollatschek. Berlin: Aufbau 1960 (S.7-74). [38]
- Wolfenstein, Alfred: Bäume in den Himmel. Drama in drei Akten. In ders.: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.133-185). [38]
- Wolfenstein, Alfred: Der Mann [1918]. In ders.: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.103-108). [38]
- Wolfenstein, Alfred: Der Mann. Szenische Dichtungen. [1916-1918]. In ders.: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.23-69). [38]
- Wolfenstein, Alfred: Der Narr der Insel. Drama in acht Bildern. In ders.: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.235-291). [38]

- Wolfenstein, Alfred: Die Nacht vor dem Beil. Drama in neun Bildern. In ders.: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.357-410). [38]
- Wolfenstein, Alfred: Die verlorene Stimme. Drama in einem Akt. In ders.: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.327-355). [38]
- Wolfenstein, Alfred: Henkersdienst. Komödie in einem Akt. In ders.: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.411-432). [38]
- Wolfenstein, Alfred: Mörder und Träumer. Drei szenische Dichtungen. In ders.: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.187-223). [38]
- Wolfenstein, Alfred: Vorspiel. In ders.: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.71-86). [38]
- Wolff, Johanna: Die Töchter Sauls. Tragödie. Stuttgart-Berlin: Cotta 1919. [6]
- Wolfskehl, Karl: Saul. In ders.: Gesammelte Werke. Band 1: Dichtungen. Dramatische Dichtungen. Hrsg. von Margot Ruben und Claus Victor Bock. Düsseldorf: Claassen 1960 (S.323-343). [38]
- Zapolska, Gabryela: Der Zarewitsch. Drama in drei Aufzügen. Für die deutsche Bühne frei bearbeitet von Bernard Scharlitt. Wien: Otto Eirich 1917. [38/429]
- Zarek, Otto: David. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten. München: Georg Müller 1921. [AvPBS]
- Zech, Paul: Das trunkene Schiff. Eine szenische Ballade. In ders.: Rimbaud. Ein biographischer Essay un die szenische Ballade "Das trunkene Schiff". Hrsg. von Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar, Horst Wandrey. Berlin: Argon 1987 (S.97-193). [38]
- Zech, Paul: Empor. Ein dramatisches Gedicht. In Otten, Karl (Hrsg.): Schrei und Bekenntnis. Das expressionistische Theater. Darmstadt-Berlin-Neuwied: Luchterhand 1959 (S.238-255).
- Zech, Paul: Verbrüderung. Ein Hochgesang unter dem Regenbogen in fünf Stationen. Hamburg-Berlin: Hoffmann und Campe 1921. [38]
- Zerkaulen, Heinrich: Jugend von Langemarck. Ein Schauspiel in drei Akten und einem Nachspiel. In Rühle, Günther: Zeit und Theater. Band 5. Diktatur und Exil: 1933-1945. Frankfurt/M.-Berlin-Wein: Ullstein 1980 (S.141-194).
- Zickel, Reinhold: Der Tod der Athene. Eine Tragödie. Postdam: Kiepenheuer 1924. [1]
- Zweig, Stefan: Tersites. Ein Trauerspiel in drei Aufzügen. Leipzig: Insel 1907. [38]

#### SONSTIGE PRIMÄRLITERATUR

- Bang, Herman: Gedanken zum Sexualitätsproblem. Mit einer Einleitung von Heinrich Detering. In Forum Homosexualität und Literatur. 10/1990. Hrsg. von Wolfgang Popp u.a. Siegen: Universität und GH Siegen 1990 (S.63-82).
- Bendow, Wilhelm und Schiffer, Marcellus: Der kleine Bendow ist vom Himmel gefallen. Enthüllungen in Wort und Bild vom unentwickelten Knaben bis zum überreifen Manne. Berlin: Efra o.J.
- Brecht, Bertolt: Bargan läßt es sein. Eine Flibustiergeschichte. In ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden (=werkausgabe edition suhrkamp). Band 11: Prosa 1. Geschichten. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967 (S.20-36).

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 11: Gedichte 1. Sammlungen 1918-1938. Bearbeitet von Jan Knopf und Gabriele Knopf. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1988.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 15: Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1993.

Bronnen, Arnolt: Die Septembernovelle. Erzählung. Berlin: Rowohlt 1923. [38]

Cocteau, Jean: Werkausgabe in 12 Bänden. Hrsg. von Reinhardt Schmidt. Band 3: Erzählende Prosa III. Kinder der Nacht. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Friedhelm Kremp. Frankfurt/M.: Fischer 1988.

Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Nachwort von Walter Muschg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1965.

Ebermayer, Erich: Kampf um Odilienberg. Roman. Berlin-Wien-Leipzig: Zsolnay 1929.

Eco, Umberto: Das Foucaultsche Pendel. Roman. Deutsche Übersetzung von Burkhart Kroeber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992.

Feuchtwanger, Lion: Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz. (Einmalige Sonderausgabe). Berlin-Weimar: Aufbau 1989.

Franck, Hans: Fridericus. Leipzig: Haessel 1930. [38]

George, Stefan: Gesamtausgabe. Endgültige Fassung. IV: Das Jahr der Seele. Berlin: Bondi 1927ff. [38]

George, Stefan: Gesamtausgabe. Endgültige Fassung. V: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel. Berlin: Bondi 1927ff. [38]

George, Stefan: Gesamtausgabe. Endgültige Fassung. VI-VII: Der siebente Ring. Berlin: Bondi 1927ff. [38]

George, Stefan: Gesamtausgabe. Endgültige Fassung. VIII: Der Stern des Bundes. Berlin: Bondi 1927ff. [38]

George, Stefan: Gesamtausgabe. Endgültige Fassung. IX: Das Neue Reich. Berlin: Bondi 1927ff. [38]

George, Stefan: Gesamtausgabe. Endgültige Fassung. XVIII: Schlußband. Berlin: Bondi 1934. [38]

Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart: Reclam 1986.

Horváth, Ödön von: 36 Stunden. In ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Band 12. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987 (S.9-125).

Jahnn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Perrudja. Roman. Hrsg. von Gerd Rupprecht. Hamburg: Hoffmann und Campe 1985.

Kästner, Erich: Ein Mann gibt Auskunft. In ders.: Gesammelte Schriften für Erwachsene: Band 1: Gedichte. München-Zürich: Droemer Knauer 1969 (S.165-220).

Kästner, Erich: Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. In ders.: Gesammelte Schriften für Erwachsene. Band 2: Romane 1. München-Zürich: Droemer Knauer 1969 (S.7-204).

- Kisch, Egon Erwin: Der Fall des Generalstabschef Redl. (=Außenseiter der Gesellschaft. Die Verbrechen der Gegenwart. Band 2. Hrsg. von Rudolf Leonhard. Berlin: die Schmiede 1924. [38]
- Mackay, John Henry: Die Bücher der namenlosen Liebe. Band 1. Berlin: rosa Winkel 1979 [fotomechanischer Nachdruck der zweiten Auflage von 1924].
- Mann, Klaus: Alexander. Roman der Utopie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963.
- Mann, Klaus: Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend. Reinbek: Rowohlt 1986.
- Mann, Klaus: Maskenscherz. Die frühen Erzählungen. Hrsg. von Uwe Naumann. Reinbek: Rowohlt 1990.
- Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In ders.: Gesammelte Werke in 12 Bänden. Band 8: Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen. Frankfurt/M: Fischer 1960 (S.444-525).
- Mann, Thomas: Tonio Kröger. In ders.: Gesammelte Werke in 12 Bänden. Band 8: Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen. Frankfurt/M: Fischer 1960 (S.271-338).
- Mehring, Walter: Kleines Lumpenbrevier. Verse und Chansons. Hrsg. von Christoph Buchwald. Zürich: Arche 1985.
- Molo, Walter von: Der große Fritz im Krieg. München: Albert Langen 1924. [38]
- Ovid: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern. Übersetzt und hrsg. von Hermann Breitenbach. Mit einer Einleitung von L.P.Wilkinson. Stuttgart: Reclam 1975.
- Platon: Sämtliche Dialoge. In Verbindung mit Kurt Hildebrandt, Constantin Ritter und Gustav Schneider hrsg. von Otto Apelt. Band 3. [Nachdruck]. Hamburg: Felix Meiner 1993.
- Rausch, Albert H.: Eros Anadyomenos. Berlin-Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1927. [38]
- Sidow, Max: Hermaphrodit. Symphonische Dichtung. Leipzig-Wien-Zürich: Paul Steegemann Hannover 1920. [384]
- Sueton: Cäsarenleben. Neu hrsg. und erläutert, mit einer Einleitung von Rudolf Till. Leipzig: Alfred Kröner 1936.
- Vergil: Aeneis und die Vergil-Viten. Lateinisch-deutsch. In Zusammenarbeit mit Karl Bayer herausgegeben und übersetzt von Johannes Götte. O.O.: Ernst Heimersen 1958.
- Zweig, Stefan: Verwirrung der Gefühle. In ders.: Verwirrung der Gefühle und andere Erzählungen. Frankfurt/M.: Fischer 1979 (S.111-181).

#### ZEUGNISSE DER AUTOREN

- Brecht, Bertolt: Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 21: Schriften 1. Schriften 1914-1933. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1992.
- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 22: Schriften 2. Schriften 1933-1942. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1993.



Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 23: Schriften 3. Schriften 1942-1956. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1992.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 24: Schriften 4. Texte zu Stücken. Bearbeitet von Peter Kraft unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1991.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 25: Schriften 5. Theatermodelle. "Katzgraben"-Notate 1953. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1994.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 26: Journale 1. 1913-1941. Bearbeitet von Marianne Conrad und Werner Hecht unter Mitarbeit von Herta Ramthun. Berlin: Aufbau - Frankfurt: Suhrkamp 1994.

Bronnen, Arnolt: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Kronberg: Athenäum 1978.

Bronnen, Arnolt: Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft. Wien-München-Basel: Kurt Desch 1960. [38]

Bruckner, Ferdinand: [Tagebücher 1924-1928] [Handschriftliche Manuskripte]. [B486]

Ebermayer, Erich: "Neues über Kaspar Hauser". In Berliner Börsen-Courier. 60.Jg., Nr. 585, 15.12.1927. 1.Beilage, S.5.

Ebermayer, Erich: Denn heute gehört uns Deutschland... Persönliches und politisches Tagebuch. Von der Machtergreifung bis zum 31. Dezember 1935. Hamburg-Wien: Zsolnay 1959.

Ebermayer, Erich: Primaner-Mord. Der Mord an dem Primaner Daube im Drama. [Teilabdruck der Schlußszene des zweiten Aktes]. In 8-Uhr-Abendblatt. Jg.83, 5.9.1932. Berlin 1932.

Jahnn, Hans Henny: Das Konterfei des Dritten Richard. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.907-910).

Jahnn, Hans Henny: Des Buches erstes und letztes Blatt. [Dramenfragment von 1915-17] In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.241-272).

Jahnn, Hans Henny: Dichter und Öffentlichkeit. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.930-933).

Jahnn, Hans Henny: Die Sagen um Medea und ihr Leben. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.934-940).

Jahnn, Hans Henny: Glosse zur syderischen Grundlage der Dichtkunst. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.917-922).

Jahnn, Hans Henny: Glossen zum Schicksal gegenwärtiger Dichtkunst. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.944-955).

Jahnn, Hans Henny: Medea [Aufsatz]. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.956f).

Jahnn, Hans Henny: Modernes Theater. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Dramen 2: 1930-1959. Hrsg. von Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe 1993 (S.964-967).

Jahnn, Hans Henny: Tagebücher. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Frühe Schriften. Deutsche Jugend. Norwegisches Exil. Hrsg. von Ulrich Bitz unter Mitarbeit von Jan Bürger und Sebastian Schulin. Hamburg: Hoffmann & Campe 1993 (S.45-588).

Jahnn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Ulrich Bitz, Uwe Schweikert. Briefe. Erster Teil: 1913-1940. Hrsg. von Ulrich Bitz, Jan Bürger, Sandra Hiemer, Sebastian Schulin. Hamburg: Hoffmann und Campe 1994.

Jahnn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Ulrich Bitz, Uwe Schweikert. Briefe. Zweiter Teil: 1941-1959. Hrsg. von Ulrich Bitz, Jan Bürger, Sandra Hiemer, Sebastian Schulin. Hamburg: Hoffmann und Campe 1994.

Jahnn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Ulrich Bitz, Uwe Schweikert. Schriften zur Literatur, Kunst und Politik. Erster Teil: 1915-1935. Hrsg. von Ulrich Bitz, Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Sandra Hiemer und Werner Irro. Hamburg: Hoffmann und Campe 1991.

Jahnn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Ulrich Bitz, Uwe Schweikert. Schriften zur Literatur, Kunst und Politik. Zweiter Teil: 1946-1959. Hrsg. von Ulrich Bitz, Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Sandra Hiemer und Werner Irro. Hamburg: Hoffmann und Campe 1991.

Jahnn, Hans Henny: Zur Medea. In ders.: Werke in Einzelbänden - Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Dramen 1: 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988 (S.899-902).

Kaiser, Georg: Briefe. Hrsg. von Gesa M. Valk. Mit einer Einleitung von Walter Huder. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein/Propyläen 1980. [38]

Lampel, Peter Martin: Jungen in Not. Berichte von Fürsorgezöglingen. Berlin: Spaeth 1928. [38]

Mann, Erika und Klaus: Rundherum. Abenteuer einer Weltreise. Reinbek: Rowohlt 1982.

Mann, Klaus: Briefe und Antworten 1922-1949. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin. Reinbek: Rowohlt 1991.

Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Mit einem Nachwort von Frido Mann. Reinbek: Rowohlt 1984.

Mann, Klaus: Die Mythen der Unterwelt - Horst Wessel. Texte aus dem Nachlaß. Herausgegeben und eingeleitet von Gerhard Härle. In Forum Homosexualität und Literatur. 11/1991. Hrsg. von Wolfgang Popp u.a. Siegen: Universität und GH Siegen 1991 (S.101-116).

Mann, Klaus: Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1992.

Mann, Klaus: Kind dieser Zeit. Mit einem Nachwort von William L. Shirer. 2. Auflage. Reinbek: Rowohlt 1982.

Mann, Klaus: Tagebücher 1931-1933. Hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller. München: Spangenberg 1989.

Mann, Klaus: Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1993.

Scholz, Wilhelm von: Mein Theater. Tübingen: Max Niemeyer 1964. [38]

Sternheim, Carl: Aufgaben einer verantwortungsbewußten Dichtung. In ders.: Gesamtwerk. Band 6. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1964 (S.334-337).

Sternheim, Carl: Lutetia. Berichte über europäische Politik, Kunst und Volksleben 1926. In ders.: Gesamtwerk. Band 6. Hrsg. Wilhelm Emrich. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1964 (S.343-412).

Werfel, Franz: Dramaturgie und Deutung des Zauberspiels "Spiegelmensch". In ders.: Gesammelte Werke. Zwischen Oben und Unten: Prosa - Tagebücher - Aphorismen - Literarische Nachträge. Hrsg. von Adolf D. Klaarmann. München-Wien: Albert Langen/Georg Müller 1959 (S.222-259). [38]

Wolf, Friedrich: Briefwechsel. Eine Auswahl. Hrsg. von Else Wolf und Walther Pollatschek. Berlin-Weimar: Aufbau 1968.

Wolf, Friedrich: Kunst ist Waffe. Leipzig: Reclam 1969.

Wolfenstein, Alfred: Freundschaft. In Revolution. Wochenschrift An Alle und Einen. Nummer 1-2 (1918) / Neue Erde. Hrsg. von Friedrich Burschell. München 1918/1919 [Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1969]. [38]

Zech, Paul: Jean-Arthur Rimbaud. Ein Querschnitt durch sein Leben und Werk. In ders.: Rimbaud. Ein biographischer Essay un die szenische Ballade "Das trunkene Schiff". Hrsg. von Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar und Horst Wandrey. Berlin: Argon 1987 (S.5-90). [38]

#### ZEITZEUGNISSE: BIOGRAPHIEN, ERINNERUNGEN

Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952-1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß. Reinbek: Rowohlt 1976.

Hirschfeld, Magnus: Berlins Drittes Geschlecht. Mit einem Anhang: Paul Näcke: Ein Besuch bei den Homosexuellen in Berlin. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Manfred Herzer. Berlin: rosa Winkel 1991.

Hirschfeld, Magnus: Von einst bis jetzt. Geschichte einer homosexuellen Bewegung 1897-1922. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Manfred Herzer und James Steakley. Berlin: rosa Winkel 1986.

Kortner, Fritz: Aller Tage Abend. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1969.

Münsterer, Hans Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22. Zürich: Die Arche 1963. [38]

Plant, Richard: Ein Schwuler im Exil. "Wir sagen auf englisch: 'Dirty politics'" (Interview). In Dornrosa. 6.Jg. (1991). Februarheft. Hamburg: Frühlings Erwachen (S.28-31).

Reich, Bernhard: München 1923. In Brecht, Bertolt: Leben Eduards des Zweiten von England. Vorlage, Texte und Materialien. Ediert von Reinhold Grimm. Frankfurt: Suhrkamp 1968 (S.242-263).

Zuckmayer, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt: Fischer 1976.

Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. [Berlin]: Suhrkamp 1947. [38]

#### ZEITZEUGNISSE: ABHANDLUNGEN

§ 297. "Unzucht zwischen Männern?" Ein Beitrag zur Strafgesetzreform. Unter Mitwirkung von Magnus Hirschfeld, G.Lehnerdt, Max Hodann, Peter Martin Lampel herausgegeben von Richard Linsert. Berlin: Neuer Deutscher Verlag 1929. [1]

- Blüher, Hans: Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion. Mit einem Vorwort von Magnus Hirschfeld. Berlin: Bernhard Weise 1912.
- Hass, Hermann: Sitte und Kultur im Nachkriegsdeutschland. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1932. [38]
- Hirschfeld, Magnus: Die Homosexualität des Mannes und des Weibes. 2.Auflage. Berlin 1920. [Homodok]
- Hirschfeld, Magnus: Geschlechtsverirrungen. Flensburg: Carl Stephenson 1986.
- Leers, Johann von: Juden sehen dich an. 6.Auflage. Berlin: Deutsche Kultur-Wacht. [1936]. [38]
- Linsert, Richard: Werke und Wirkungen. In ders.: Marxismus und freie Liebe. Hamburg: Frühlings Erwachen 1982 (S.15-24).
- Piscator, Erwin: Zeittheater. "Das politische Theater" und weitere Schriften von 1915-1966. Ausgewählt und bearbeitet von Manfred Brauneck und Peter Sterz. Mit einem Nachwort von Hansgünther Heyme. Reinbek: Rowohlt 1986.
- Sembdner, Helmut (Hrsg.): Der Kleist-Preis 1912-1932. Eine Dokumentation. Berlin: Erich Schmidt 1968. [38]
- Sling: Richter und Gerichtete. Gerichtsreportagen aus den zwanziger Jahren. Neu eingeleitet und kommentiert von Robert M.W.Kempner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1977.

#### ZEITZEUGNISSE: ZEITSCHRIFTEN

- [Wenn nicht anders vermerkt, handelt es sich bei den Verlagen um Selbstverlage].
- Blätter für Menschenrecht. Offizielle Monatsschrift des Bundes für Menschenrecht e.V. Nr.12/1927. Berlin: Friedrich Radzuweit 1927. [1]
- Das Blaue Heft. Freie deutsche Bühne. Hrsg. von Max Epstein. 6.-11.Jg.(1924-1929). Berlin: Verlag "Das Blaue Heft". [1]
- Die Bühne. Zeitung für Theater, Literatur, Film, Mode, Kunst, Gesellschaft und Sport. 2.Jg. (1925). Wien: Verlag "Die Stunde".
- Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen. Hrsg. von Georg J. Plotte im Auftrag der Generalintendanz. Band 1: Spielzeit 1917/18. Frankfurt/M.: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1919.
- Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Richard Elsner. 2.-3. Jahrgang (1930-31). Berlin: Wolf Heyer. [38]
- Das deutsche Drama. Vierteljahresschrift. Hrsg. von Dr. Richard Elsner im Auftrage der Deutschen Dramatischen Gesellschaft. 1.-5.Jg. (1918-1922). Berlin: Zwilling / 6.Jg. (1925/26). Berlin: Deutsche Kulturgemeinschaft / 7.Jg. (1927). Berlin: Deutsche Nationalbühne. [38]
- Das deutsche Theater. Jahrbuch für Drama und Bühne. Hrsg. von Paul Bourfeind u.a. Band 1 (1922/23). Bonn-Leipzig: Kurt Schroeder 1923. [38]
- Das deutsche Wort. Der Literarischen Welt Neue Folge und Die große Übersicht. Hrsg. von Margarete Kurlbaum-Siebert und Hans Bott. 12.Jg. (1936/37). Berlin. [38]
- Eckart. Blatt für evangelische Geisteskultur. Jg.3 (1927). Berlin.
- Der Eigene. (Hrsg. von Adolf Brand). 10.Jg. (1924); 12.Jg (1928). Berlin: Adolf Brand. [SMB]
- EROS. Zeitschrift für Freundschaft und Freiheit, Liebe und Lebenskunst. 1.Jg. (1929). Berlin: Der Eigene. [SMB]
- Evoe. Zeitschrift für modernes Theater. Hrsg. von Adiraan M. van den Broecke jun. 1.-2.Jg. (1919, 1926). Leipzig. [Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1978]. [61]

- Die Fanfare für freies Menschentum. Jg.1 (1924). Berlin: 1924. [SMB]
- Die Freundschaft. Wochenschrift für Freiheit und Freundschaft. Offizielles Organ des Deutschen Freundschaftsverbandes. 2.-9.Jg (1920-28). Berlin: Karl Schultz. [SMB, Homodok]
- Die Gemeinschaft der Eigenen. Bund für Freundschaft und Freiheit. Ein Nachrichten- und Werbeblatt. Hrsg. von Adolf Brand. 5.Jg. (1920). Berlin: Adolf Brand [SMB]
- Der Gral. Monatsschrift für schöne Literatur. Hrsg. von Franz Eichart, Friedrich Muckermann. 13.Jg. (1918/19). Innsbruck-Wien-München: Tyrolia / 16.-21.Jg. (1921/22-1926/27). Essen: Fredebeul & Koenen / 23.Jg. (1928/29). Münster: Helios / 25.Jg. (1930/31). München: Kösel & Pustet. [38]
- Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen. Hrsg. von: Wissenschaftlich-humanitäres Komitee. 14., 20., 22.-23.Jg. (1914, 1920, 1922-23). Leipzig: Max Spohr. [UB Amsterdam]
- Das junge Deutschland. Monatsschrift für Literatur und Theater. Hrsg. von: Deutsches Theater zu Berlin. 1.-3.Jg. (1918-1920). Berlin: Erich Reiß [Kraus Reprint. Nendeln/Liechtenstein 1969]. [38]
- Junge Menschen. Monatshefte für Politik, Kunst, Literatur und Leben aus dem Geiste der jungen Generation. Hrsg. von Walter Hammer. 8.Jg. (1927). Hamburg. [61]
- Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur. 2.-9.Jg. (1925-1932). Hamburg: Kreis-Verlag. [18, 61]
- Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. Begründet von Josef Ettliger. Hrsg. von Ernst Heilborn (20.-25. Jg. (1917/1918-1922/23). Berlin: Egon Fleischel & Co. [38]
- Die Literarische Welt. Hrsg. von Willy Haas. 6.Jg. (1930). Berlin. [38]
- Literarische Wochenschrift. Kritisches Zentralblatt für die gesamte Wissenschaft. Begründet und hrsg. von Eduard Zarncke. (1925). Weimar: R.Wagner Sohn. [38]
- Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde. Begründet von Josef Ettliger. Hrsg. von Ernst Heilborn. 26.-35.Jg. (1923/24-1932/33). Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlags Anstalt. [38]
- Mitteilungen des WhK 1926-33. Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung hg. von Friedemann Pfäfflin. Hamburg: C. Bell 1985.
- Die Neue Literatur. Hrsg. von Will Vesper. 32.-34.Jg (1931-1933). Leipzig: Avenarius. [38]
- Die neue Schaubühne. Monatshefte für Bühne, Drama und Film. Begründet von Hugo Zehner. 1.-5.Jg. (1919-1923). Dresden [Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1969]. [38]
- Die Premiere. Blätter für wesentliches Theater. Hrsg. von Hanns Horkheimer. (1925). Berlin: Kiepenheuer 1925. [1]
- Der Querschnitt. Begründet von Alfred Flechtheim. Hrsg. von H.v.Wedderkop. 8.Jg. (1928); 11.Jg. (1931); 13.Jg. (1933). Berlin: Propyläen. [38]
- Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Hrsg. von: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände e.V. 16., 20.-21.Jg. (1926, 1930, 1931). Berlin: Oesterheld & Co. [38]
- Die schöne Literatur. Hrsg. von Eduard Jarncke und Will Vesper. 19.-31.Jg (1918-1930). Leipzig: Avenarius. [38]
- Das Stachelschwein. Hrsg. von Hans Reimann. (1925). Heft 14. Frankfurt/M.-Berlin-Leipzig-Wien: R.Th.Hauser & Co. [1]
- Uranos. Blätter für ungeschmälertes Menschentum. Hrsg. von Ferdinand Karsch-Haak und René Stelter. 1.Jg. (1921). Berlin: Karl Schultz. [12]
- Die Weltbrille. Hrsg. von Alfred Posner. Berlin: Verlag "Die Weltbrille" 1928. [1]

Die Weltbühne. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918-1933. Königstein/Ts.: Athenäum 1978.

Westermanns Monatshefte. 68.Jg. (1923/24). Braunschweig: Westermann. [38]

Der Zweemann. Monatsblätter für Dichtung und Kunst. Hrsg. von F.W.Wagner/Christoph Spengemann. 1.Jahresfolge: 1919-20. Hannover: Zweemann-Verlag Robert Goldschmidt & Co. [Kraus Reprint Nendeln/Liechtenstein 1969]. [38]

#### ZEITZEUGNISSE: KRITIKEN / KRITIKENSAMMLUNGEN

[Anonym]/H.K.: [Rezension über Bruckners Verbrecher, ohne weitere Angabe]. [B486]

[Anonym]: "Verbrecher" [ms. Manuskript]. Für: Fridericus, Berlin, Nr. 4, Januar 1934. [B486]

[Anonym]: Szenen? Szenen! In 12-Uhr-Blatt Berlin. 20.Jg., 21.11.1938. [1]

[Anonym] (E.M.): "Gymnasiasten-Tragödie". BZ am Mittag, 18.1.1932 [B486]

[Anonym] (H.G.): Friedrich Forster: "Der Graue" (Uraufführung in Köln). In Leipziger Neueste Nachrichten. Nr.55, 24.2.1931. 1.Beilage, S.3.

[Anonym] (I-s.): Lampel bei Hörsing gelandet. "Pennäler", Uraufführung im Theater am Schiffbauerdamm. [Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, dem verwendeten Exemplar von "Pennäler" beigefügt]. [188]

Alsberg, Max: Das Verbrechen im modernen Drama. Betrachtungen zu Bruckners "Verbrechern". In Berliner Tageblatt. 57.Jg., 30.10.1928.

Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. (=Illustrierte theatergeschichtliche Monographien. Hrsg. von Hans Heinrich Borchardt, Karl Holl, Franz Rapp). Leipzig: Weber 1928. [38]

Beyer, Paul: Erich Ebermayer: "Dreieck des Glücks". Erstaufführung im Alten Theater. In Leipziger Neueste Nachrichten. Nr.60, 1.3.1931, S.3.

Brand, Paul: Pennäler. Theater am Schiffbauerdamm. [Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, dem verwendeten Exemplar von "Pennäler" beigefügt]. [188]

Diebold, Bernhard: Lernet-Holenia: "Erotik". Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus. In Berliner Tageblatt. Jg.56, Nr.611, 27.12.1927. Abendausgabe, S.4.

Döblin, Alfred: Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921-1924. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1981.

Engel, Fritz: Anja und Esther im Lessing-Theater. Berliner Tageblatt. 25.Jg. Nr.137, 22.3.1926, Abendausgabe, 1.Beiblatt.

Engel, Fritz: Klaus Mann: "Anja und Esther". Berliner Tageblatt. 24.Jg. Nr.503, 23.10.1925, Abendausgabe, S.2.

Falk, Norbert: "Die jüdische Witwe". Georg Kaisers Komödie im Theater am Schiffbauerdamm. [November 1925, Zeitungsausschnitt ohne weitere Angabe]. [B486]

Falk, Norbert: Die Verbrecher. Ferdinand Bruckners Drama im Deutschen Theater. In B.Z. am Mittag, 24.10.1928. [1]

Fetting, Hugo (Hrsg.): Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. Band 1: 1889-1918 / Band 2: 1919-1933. Leipzig: Reclam 1987.

Fiedler, Werner: Hans Baumann: "Alexander" [Nicht gekennzeichneter Zeitungsausschnitt], 16.6.41 [B486].

Funk, Dr.: Duisburger Stadttheater. "Kaspar Hauser" für den Bühnenvolksbund. Rhein- und Ruhrzeitung, 11.5.1927 [B486]

Haas, Willy: Ferdinand Bruckner - Die Verbrecher - Deutsches Theater. In Der Montag Morgen, Berlin, 29.10.1928. [1]

- Heilborn, Ernst: Die Verbrecher. In Frankfurter Zeitung. Jg.73. Nr.801, 25.10.1928, Abendblatt, S.1f. [B486]
- Henske, Werner : Hans Baumann: "Alexander". [Nicht gekennzeichnete Zeitungsausschnitt], 16.6.1941 [B486].
- Hermann-Neiße, Max: Kabarett. Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst. Frankfurt: Zwietausendeins 1988. [385]
- Hollaender, Felix: Sonntagsmatinee des Lessing Theaters. In 8-Uhr-Abendblatt. 22.3.1926.
- Jacobs, Monty: "Der Graue". Vossische Zeitung, 18.1.1932. [B486]
- Jacobsson, Siegfried: Das Jahr der Bühne. 8.Band (1918/19). Berlin: Oesterheld & Co. 1919. [38]
- Jhering, Herbert: Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert. Gesammelte Kritiken zum Theater Brechts herausgegeben und eingeleitet von Klaus Völker. München: Kindler 1980. [38]
- Jhering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Band 1: 1909-1923. Berlin: Aufbau 1958. [38]
- Jhering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Band 2: 1924-1929. Berlin: Aufbau 1959. [38]
- Jhering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Band 3: 1930-1932. Berlin: Aufbau 1961. [38]
- Kafka, Hans: "Die Kamarilla" im Berliner Theater. [Berliner Börsen-Courier. Zeitungsausschnitt ohne weitere Angabe] [B486].
- Kästner, Erich: Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der "Neuen Leipziger Zeitung" 1923-1933. Hrsg. von Alfred Klein. 2 Bände. Berlin-Weimar: Aufbau 1989.
- Kerr, Alfred: Duschinsky: Stempelbrüder. Renaissance-Theater. In Berliner Tageblatt. 58.Jg., Nr.465, 2.10.1929,, Abendausgabe. [B486]
- Kerr, Alfred: Hans Kaltneker: Die Schwester. Goethe-Bühne. Berliner Tageblatt. 53.Jg., Nr.604, 20.12.1924, Abendausgabe.
- Kerr, Alfred: Hermann Sudermann: Die Freundin. Residenz-Theater. Berliner Tageblatt. 49.Jg. Nr.415, 3.9.1920, Abendausgabe.
- Kerr, Alfred: Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Hrsg. von Hugo Fetting. Berlin: Severin & Siedler 1982.
- Kerr, Alfred: Theaterkritiken. Hrsg. von Jürgen Behrens. Stuttgart: Reclam 1971.
- Kerr, Alfred: Vater und Sohn. In Berliner Tageblatt. 51.Jg., 14.10.1922. [B 486]
- Kersten, Paul: Der einsame Feldherr. Uraufführung von "Alexander" im Staatlichen Schauspielhaus. [Nicht näher benannte Berliner Zeitung], 16.6.1941. [B486]
- Klein, Tim: [Aufführungsnotiz zu "Anja und Esther"]. In Münchener Neuesten Nachrichten. 78.Jg., Nr.291, 21.10.1925, S.1.
- Klein, Tim: Anja und Esther. Ein romantisches Stück von Klaus Mann. In Münchener Neueste Nachrichten. 78.Jg., Nr.292, 22.10.1925, S.2.
- Krünes, Erik: Ferdinand Bruckner enttäuscht! Uraufführung "Die Verbrecher" im Deutschen Theater. In Berliner Illustrierte Nachtausgabe, 24.10.1928. [B486]
- Kunz, Ludwig: Kurt Siemers-Hildebrand: "Eros mit dem Januskopf". In Berliner Tageblatt. 59.Jg., Nr.477, 9.10.1930. Abendausgabe, S.3.
- Kurt Pinthus: Schiffer und Hollaender: "Was Sie wollen!", 8-Uhr-Abendblatt, 8.4.1927 [B486].
- Loeb, Moritz: "Der Graue". Berliner Morgenpost, 19.1.1932 [beide SlgRi, AdKB]

Mack, Fritz: Erich Ebermayer: "Dreieck des Glücks". Uraufführung am Stadttheater Halberstadt. In Leipziger Neueste Nachrichten, Nr.341, 7.12.1930, S.2.

Maderno, Alfred: Ein Über-Realist schildert krankes Leben. Ferdinand Bruckner: "Die Verbrecher". Deutsches Theater. In Berliner Lokal-Anzeiger, 23.10.1928. [B486]

Mann, Thomas: [Briefe aus Deutschland]. In ders.: Gesammelte Werke in 13 Bänden. Band 13: Nachträge. Frankfurt/M.: Fischer 1974 (S.260314).

Marcuse, Ludwig: Ferdinand Bruckner: Die Verbrecher. Neues Theater. In Frankfurter Generalanzeiger, 28.1.1929. [B486]

Marcuse, Ludwig: Ferdinand Bruckner: Krankheit der Jugend. Schauspielhaus. In Frankfurter Anzeiger, 30.11.1928. [B486]

Musil, Robert: Gesammelte Werke. Hrsg. von Adolf Frisé. Band 2: Prosa und Stücke - Kleine Prosa, Aphorismen - Autobiographisches - Essays und Reden - Kritik. Reinbek: Rowohlt 1978.

Nürnberg, Rolf: Drei junge Dichter. 12-Uhr-Blatt, 13.12.1926 [B486].

Osborn, Max: "Die Verbrecher" - Ferdinand Bruckner im Deutschen Theater. In Berliner Morgenpost, 24.10.28 [1]

Pfemfert, Franz: Zu Carl Sternheims neuem Bühnenwerk. In Wendler, Wolfgang (Hrsg.): Carl Sternheim. Materialienbuch. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand 1980 (S.188-191).

Pinthus, Kurt: "Krankheit der Jugend". Franz Bruckners sexualpathologisches Drama im Renaissance-Theater. 8-Uhr-Abendblatt, 27.4.28 [B486]

Pinthus, Kurt: Der Zeitgenosse. Literarische Portraits und Kritiken. Auswahl. Hrsg. von Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach/Neckar. Redaktion: Bernhard Zeller. Marbach: Selbstverlag [1971]. [38]

Pinthus, Kurt: Heinrich Mann: "Bibi, Jugend 1928." Theater im Palmenhaus. In 8-Uhr-Abendblatt der Nationalzeitung. 81.Jg., Nr.249 (23.10.1928), S.11. [1]

R.: Uraufführung in Halberstadt, Berliner Börsen Courier, 63.Jg., Nr.579, 12.12.1930. Morgenausgabe.

Reifenberg, Benno: Die Verbrecher. Zur Frankfurter Erstaufführung des Schauspiels von Ferdinand Bruckner im Neuen Theater. In Frankfurter Zeitung, 28.1.1929 [38]

Rühle, Günther (Hrsg.): Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 2 Bände. Berlin: Henschel 1988.

Schabbel, Otto: Klaus Mann auf der Bühne. In Kölnische Zeitung. Nr.796, 26.10.1925, Abendausgabe, S.2.

Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Band 3: 1921-24; Band 7: 1929; Band 10: 1932. Reinbek: Rowohlt 1993.

Tyson, Peter K.: The Reception of Georg Kaiser (1915-45). Texts and Analysis. (=Canadian Studies in German Language and Literature. Edited by Armin Arnold, Michael S. Batts, Hans Eichner. Volume 32. 2 Bände). New York-Bern-Frankfurt/M.-Nancy: Peter Lang 1984. [38]

Voigts, Manfred (Hrsg.): 100 Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik. München: Wilhelm Fink 1980. [38]

Wandler, Gerhard: Frank Wedekind - Frühlings Erwachen in zwei Inszenierungen 1919 und 1920. Eine kritische Untersuchung [Unveröffentlichtes Typoskript]. [B486]

Wandler, Gerhard: Frühlings Erwachen von Frank Wedekind. Inszenierung 1929 Karlheinz Martin. Eine kritische Untersuchung [Unveröffentlichtes Typoskript]. [B486]

Wehner, Josef Magnus: Zwei Münchner Premieren. In Münchner Neueste Nachrichten. Jg.83, Nr.310, 14.11.1930, S.2.

Wilde, Richard: Harden auf der Bühne. 8-Uhr-Abendblatt, 19.3.1932. [B486]



Wyss, Monika: Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren. Eine Dokumentation. Mit einführenden und verbindenden Texten von Helmut Kindler. München: Kindler 1977. [38]

#### ZEITZEUGNISSE: PROGRAMMHEFTE, BÜHNENJAHRBÜCHER, VERLAGSWERBUNGEN

Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. Hrsg. von: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen. 32.-34.Jg. (1921-1923). Berlin: Selbstverlag

Fünf Jahre Theaterverlag Albert Langen/Georg Müller. Eine Übersicht über die Entwicklung des Verlagswerks von 1933 bis 1938. Mit 70 Rollen- und Szenenbildern. Berlin: Albert Langen/Georg Müller 1938. [38]

[Programmzettel der Aufführung von Wedekinds "Frühlings Erwachen" am Schauspielhaus Hamburg, Juli 1923]. [B 486]

[Programmzettel der Aufführungen von Wedekinds "Frühlings Erwachen" am Deutschen Theater Berlin, 1918-1922]. [B 486]

[Programmzettel der der Aufführung von Duschinskys "Stempelbrüder" am 7.10.1929]. [B486]

[Programmzettel der Uraufführung von Paul Zech: "Das trunkene Schiff", Volksbühne Berlin, 21.6.1926]. [B486]

Städtische Bühnen Köln. Jahrbuch 1929/30. Hrsg. von: Verwaltung der Städtischen Bühnen Köln. Köln 1930. [38]

Theater-Lexikon "Thealex" mit Theaterplänen, Lageplänen, Fernsprechan Schlüssen, Preisen, Fahrverbindungen der Groß-Berliner Theater und Kunststätten. Hrsg. von Verlagsdirektor Budde. 1.Teil. Berlin: Landgemeinde 1929. [109]

Zwischenakt. Theater in der Königgrätzer Straße. Komödienhaus / Berliner Theater. Schriftleitung: Felix Joachimson. 7.Jg. Heft 6: September 1927. Berlin [B486]

#### SEKUNDÄRLITERATUR

750 warme Berliner. Ausstellungskatalog. Hrsg. von: Freunde eines Schwulen Museums Berlin e.V. Berlin: rosa Winkel 1987.

Albertsen, Elisabeth: Ea oder die Freundin bedeutender Männer. Porträt einer Kaffehaus-Muse. In Musil-Forum. Hrsg. von Internationale Robert-Musil-Gesellschaft. 5.Jg. (1979). Saarbrücken: Selbstverlag 1979 (1.Halbjahresheft: S.21-37, 2.Halbjahresheft: S.135-153). [38]

Arntzen, Helmut: Wirklichkeit als Kolportage. Zu drei Komödien von Georg Kaiser und Robert Musil. In Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker. Hrsg. von Richard Brinkmann und Hugo Kohn. Band 36 (1962). Stuttgart: Metzler 1962 (S.544-561). [38]

Baron, Ulrich: Peter Martin Lampel - Anmerkungen zu einer mißglückten Heimkehr. In: Forum Homosexualität und Literatur. 6/89. Hrsg. von Wolfgang Popp u.a.. Siegen: Universität und GH Siegen 1989 (S.73-92).

Baumgardt, Manfred: Berlin, ein Zentrum der entstehenden Sexualwissenschaft und die Vorläufer der Homosexuellen-Bewegung. In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.13-16).

- Baumgardt, Manfred: Das Institut für Sexualwissenschaft und die Homosexuellenbewegung in der Weimarer Republik. In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.31-41).
- Baumgardt, Manfred: Die Homosexuellen-Bewegung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.17-27).
- Bemmann, Helga: Berliner Musenkinder Memoiren. Eine heitere Chronik von 1900-1930. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag 1987.
- Bleibtreu-Ehrenberg, Gisela: Homosexualität. Die Geschichte eines Vorurteils. Frankfurt/M.: Fischer 1981.
- Bock, Claus Victor: Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges. Amsterdam: Castrum Peregrini 1964. [38]
- Boeser, Knut und Vatková, Renata (Hrsg.): Max Reinhardt in Berlin. (=Stätten der Geschichte Berlins, Band 6). Berlin: Edition Hentrich im Verlag Fröhlich & Kaufmann 1984.
- Boeser, Kurt und Vatková, Renata (Hrsg.): Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Band. 1: Berlin 1916-31. Berlin: Edition Hentrich im Verlag Fröhlich & Kaufmann 1986.
- Boetzkes, Manfred und Queck, Marion: Die Theaterverhältnisse nach der Novemberrevolution. In: Weimarer Republik. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. 3. Auflage. Berlin-Hamburg: Elefanten-Press 1977 (S.687-715).
- Bohn, Rainer: Exklusivität und Exotismus - Schwule Literatur zwischen Novemberrevolution und Faschismus. In: Dokumentation der Vortragsreihe "Homosexualität und Wissenschaft". Hrsg. von: Schwulenreferat im AstA der FU Berlin. Berlin: rosa Winkel 1985 (S.187-210).
- Braunack, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek: Rowohlt 1988.
- Buono, Franco: Bertolt Brecht. 1917-1922. Jugend, Mythos, Poesie. Göttingen: Steidl 1988. [38]
- Campe, Joachim: Andere Lieben - Homosexualität in der deutschen Literatur. Frankfurt: Suhrkamp 1988.
- Conrady, Karl-Otto: Unkunst und Undeutsches. Kurze Erinnerung an völkisch-nationale Urteile über deutsche Dramatik im 20. Jahrhundert. In: Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck. Hrsg. von Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983 (S.268-280). [38]
- Corino, Karl: Alpha - Modell Nr. 2. Bemerkungen zum biographischen Hintergrund von Robert Musils Posse "Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer". In Robert Musil - Theater, Bildung, Kritik. Internationales Robert-Musil-Sommerseminar 1984 im Musil-Haus, Klagenfurt 27. August bis 1. September. Hrsg. von Josef Strutz und Johann Strutz. (=Musil Studien. Hrsg. von Karl Dinklage und Karl Corino in Verbindung mit der Vereinigung Robert-Musil-Archiv Klagenfurt. Band 13). München: Wilhelm Fink 1985 (S.95-109). [38]
- Derks, Paul: Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850. (=Homosexualität und Literatur Band 3). Berlin: rosa Winkel 1990.
- Deschner, Karl-Heinz: Das Kreuz mit der Kirche. Eine Sexualgeschichte des Christentums. München: Heyne 1977.
- Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. Band 1: Die Briefe von 1889-1933. Bearbeitet und herausgegeben unter Mitarbeit von Yvonne Schmidlin von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer. Frankfurt/M.: Fischer 1976. [38]

Dietrich, Hans [d.i. Hans Dietrich Hellbach]: Die Freundesliebe in der deutschen Literatur. Leipzig: Hellbach 1931 [168]

Dose, Ralf: Humanität Wissenschaft Sexualität. In Schilling, Heinz-Dieter (Hrsg.): Schwule und Faschismus. Berlin: Elefanten-Press 1983 (S.122-149).

Eissler, Wilfried U.: Arbeiterparteien und Homosexuellenfrage. Zur Sexualpolitik von SPD und KPD in der Weimarer Republik. (=Sozialwissenschaftliche Studien zur Homosexualität. Hrsg. von Rüdiger Lautmann. Band 1). Berlin: rosa Winkel 1980.

Elster, Hanns Martin: Nachwort zu Stürme und Rosengarten. In Unruh, Fritz von: Sämtliche Werke. Band 4. Hrsg. von Hanns Martin Elster und Dieter Kasang. Berlin: Haude & Spener 1975 (S.464-479).

Fischer, Peter: Alfred Wolfenstein. Expressionismus und verendende Kunst. München: Wilhelm Fink 1986. [38]

Fischli, Bruno: Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897-1933). Bonn: Bouvier 1976.

Fischli, Bruno: Zur Herausbildung von Formen faschistischer Öffentlichkeit in der Weimarer Republik. In: Weimarer Republik. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität zu Köln. 3.Auflage. Berlin-Hamburg: Elefanten-Press 1977 (S.891-922).

Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Band 1: Der Wille zum Wissen. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. 4.Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 1991.

Foucault, Michel: Von der Freundschaft als Lebensweise. Gespräch mit René de Ceccatty, Jean Danet und Jean Le Bitoux ("Gai Pied"). In ders.: Von der Freundschaft. Übersetzt von M.Karbe und W.Seitter. Berlin: Merve 1984 (S.85-93).

Freeman, Thomas: Hans Henny Jahnn. Eine Biographie. Übersetzt von Maria Poelchau. Hamburg: Hoffmann & Campe 1986.

Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933. Frankfurt/M.: Fischer 1987.

Gersch, Wolfgang: Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. Berlin: Henschel 1975.

Geuter, Ulfried: Homosexualität in der deutschen Jugendbewegung. Frankfurt: Suhrkamp 1994.

Goertz, Heinrich: Gustaf Gründgens. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt 1982.

Grau, Günter: Die "Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und Abtreibung" - Administratives Instrument zur Durchsetzung rassenpolitischer Zielstellungen 1936-1945. In Capri. Hrsg. von: Freunde eines schwulen Museums. 3.Jg. (1990) Heft 1. Berlin: Selbstverlag (S.3-16).

Gustaf Gründgens. Eine Dokumentation des Dumont-Lindemann-Archivs anlässlich der Gustaf-Gründgens-Ausstellung zu seinem achtzigsten Geburtstag am 22.Dezember 1979. Redaktion: Heinrich Riemenschneider. 2., verbesserte Auflage. München-Wien: Albert Langen/Georg Müller 1981. [38]

Haarmann, Hermann und Siebenhaar, Klaus: "Ich bin der Stern, den die Magier in furchtbaren Wachträumen erst ahnen!" Anmerkungen zu Arthur Rimbaud und Paul Zech. In Zech, Paul: Rimbaud. Ein biographischer Essay und die szenische Ballade "Das trunkene Schiff". Hrsg. von Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar und Horst Wandrey. Berlin: Argon 1987 (S.206-230). [38]

Haarmann, Hermann: Musik und Macht. Alfred Wolfensteins Dramen. Eine Einführung. In Wolfenstein, Alfred: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Band 4: Dramen. Hrsg. von Hermann Haarmann. Mainz: v.Hase & Koehler 1987 (S.7-20). [38]

Hagedorn, Klaus: Carl Sternheim - Die Bühnengeschichte seiner Dramatik. Diss. phil. Köln 1976. [38]

- Hamblock, Dieter: Nachwort. In: Marlowe, Christopher: Edward II. / Eduard II. Zweisprachige Ausgabe. Hg. Dieter Hamblock. Übersetzung: Hanno Bolte und Dieter Hamblock. Stuttgart: Reclam 1981 (S.209-226).
- Hammer, Klaus: Das "Tendenzdrama". In Wolf, Emmi und Hammer, Klaus: Cyankali (§ 218) von Friedrich Wolf. Eine Dokumentation. Berlin-Weimar: Aufbau 1978 (S.459-482).
- Hans-Henny-Jahnn-Woche 27. bis 30. Mai 1980. (=Kasseler Hochschulwoche 5). Eine Dokumentation. Hrsg. von Bernd Goldmann u.a. Kassel: Johannes Stauda 1981.
- Haymann, Ronald: Bertolt Brecht - Der unbequeme Klassiker. München: Heyne 1985.
- Heck, Werner: August von Platen: "Tristan". Ein Gedicht und seine (Be)Deutung. In Forum Homosexualität und Literatur. 11/1991. Hrsg. von Wolfgang Popp u.a. Siegen: Universität und GH Siegen 1991 (S.5-52).
- Hensel, Georg: Nachwort. In: Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. Stuttgart: Reclam 1971.
- Herzer, Manfred und Steakley, James: Nachwort der Herausgeber. In Hirschfeld, Magnus: Von einst bis jetzt. Geschichte einer homosexuellen Bewegung 1897-1922. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Manfred Herzer und James Steakley. Berlin: rosa Winkel 1986 (S.201-213).
- Herzer, Manfred: Berlin und die schwule Belletristik im 19. Jahrhundert. In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.93-96).
- Herzer, Manfred: Dichtung und Wahrheit der Berliner Schwulen im ersten Jahrhundertdrittel. In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.97-101).
- Herzer, Manfred: Hinweise auf das schwule Berlin in der Nazizeit. In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.44-47).
- Hofer, Walther (Hrsg.): Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945. Frankfurt/M.: Fischer 1957.
- Hohmann, Joachim S.: Der heimliche Sexus. Homosexuelle Belletristik in Deutschland von 1900 bis heute. 2.Auflage. Berlin: Foerster 1982.
- Hohoff, Curt: Jakob Michael Reinhold Lenz. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt 1977.
- Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Reinbek: Rowohlt 1984.
- Janssen, Volker (Hrsg.): Der Weg zu Freundschaft und Toleranz. Männliche Homosexualität in den 50er Jahren. Berlin: rosa Winkel 1984.
- Jaron, Norbert: Das demokratische Zeittheater der späten 20er Jahre. Untersucht am Beispiel der Stücke gegen die Todesstrafe. Eine Rezeptionsanalyse. Frankfurt/M.-Bern: Peter Lang 1981. [38]
- Jones, James W.: Homoerotik in drei Dramen der frühen Weimarer Republik. In: Siegener Hans Henny Jahnn Kolloquium. Homosexualität und Literatur. Hrsg. von Dietrich Molitor und Wolfgang Popp. Essen: Die Blaue Eule 1986 (S.61-74).
- Jones, James W.: The "Third Sex" in german literature from the turn of the century to 1933. Diss. University of Wisconsin-Madison 1986.
- Kalveram, Maria und Popp, Wolfgang: Frauen: Traum und Trauma. In: Die Suche nach dem rechten Mann. Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnn. Hrsg. von Wolfgang Popp. Berlin: Argument-Verlag 1984 (S.45-81).

Keilson-Lauritz, Marita: Von der Liebe die Freundschaft heißt. Zur Homoerotik im Werk Stefan Georges. (=Homosexualität und Literatur. Band 2). Berlin: rosa Winkel 1987.

Keiser-Heyne, Helga: Beteiligt euch, es geht um eure Erde. Erika Mann und ihr politisches Kabarett die "Pfeffermühle" 1933-1937. München: edition spangenberg 1990.

Killy, Walther (Hrsg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 3. München: Bertelsmann 1989. [38]

Klaßen, Gereon und Oxenius, Nina: Jugendgruppierungen und Homosexualität. In "Verführte" Männer. Das Leben der Kölner Homosexuellen im Dritten Reich. Hrsg. von Cornelia Limpricht, Jürgen Müller, Nina Oxenius. Köln: Volksblatt 1991 (S.67-75).

Krey, Friedhelm: Doppelleben. In: Die Suche nach dem rechten Mann. Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnns. Hrsg. Wolfgang Popp. Berlin: Argument-Verlag 1984 (S.82-129).

Krey, Friedhelm: Vom Entsetzen zur angstfreien Berührung. Reaktionen von Kritikern und Literaten auf die homosexuelle Thematik bei Jahn. In: Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang (Hrsg.): Siegener Hans-Henny Jahn-Kolloquium: Homosexualität und Literatur. Essen: Die blaue Eule 1986 (S.15-40).

Kröhnke, Friedrich: Jungen in schlechter Gesellschaft. Zum Bild des Jugendlichen in deutscher Literatur 1900-1933. (=Literatur und Wirklichkeit. Hrsg. von Karl Otto Conrady. Band 2) Bonn: Bouvier 1981.

Kröhnke, Friedrich: Pasolinis "Medea" - Jahnns "Medea". In Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang (Hrsg.): Siegener Hans-Henny Jahn-Kolloquium: Homosexualität und Literatur. Essen: Die blaue Eule 1986 (S.90-101).

Kupper, Margarethe: Vorwort zu Lasker-Schüler, Else: Ichundlich. Nachlaßschauspiel. Hrsg. von Margarethe Kupper. In Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft. Hrsg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidel und Bernhard Zeller). 14.Jg. (1970). Stuttgart: Alfred Kröner 1970 (S.24-45). [38]

Kühn, Volker: Hoppla, wir beben. Kabarett einer gewissen Republik 1918-1933. (=Kleinkunststücke Band 2). Weinheim-Berlin: Quadriga 1988.

Lange, Annemarie: Berlin in der Weimarer Republik. Bearbeitet und herausgegeben von Peter Schuppan unter Mitarbeit von Ulrike Köpp. Berlin: Dietz 1987.

Lehfeldt, Christiane: Der Dramatiker Ferdinand Bruckner. (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Hrsg. von Ulrich Müller u.a.) Göppingen: Alfred Kümmerle 1975. [38]

Lexikon homosexuelle Belletristik. Hrsg. von Dietrich Molitor und Wolfgang Popp. Siegen: Universität und GH Siegen 1983ff

Maasen, Thijs: De pedagogische eros in het geding. Gustav Wyneken en de pedagogische vriendschap in de Freie Schulgemeinde Wickersdorf tussen 1906-1931. (=publicatiereeks Homostudies Utrecht. Band 11). Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht 1988.

Maurenbrecher, Manfred: Gewalt und Hingabe. Körperzustände in Hans Henny Jahnns Texten. In Hans-Henny-Jahn-Woche 27. bis 30. Mai 1980. (=Kasseler Hochschulwoche 5). Eine Dokumentation. Hrsg. von Bernd Goldmann u.a.. Kassel: Johannes Stauda 1981 (S.35-62).

Mayer, Hans: Außenseiter. Frankfurt: Suhrkamp 1977.

Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. 2 Bände. Frankfurt: Suhrkamp 1974.

Mennemeier, Franz Norbert und Trapp, Frithjof: Deutsche Exildramatik 1933 bis 1950. München: Wilhelm Fink 1980. [38]

Mertz, Peter: Der König lebt. Die Geschichte einer Bühnenfigur von Raupachs Barbarossa zu Ionescos Behringer. Frankfurt/M.: Fischer 1982.

Meve, Jörn: "Homosexuelle Nazis" - Ein Stereotyp in Politik und Literatur des Exils. Hamburg: Männerschwarm Skript 1990.

Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang: Vom Freundschaftsmythos zum Sexualtabu. In: Die Suche nach dem rechten Mann. Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnns. Hrsg. von Wolfgang Popp. Berlin: Argument-Verlag 1984 (S.18-44).

Müller, Klaus: Aber in meinem Herzen sprach eine Stimme so laut. Homosexuelle Autobiographien und medizinische Pathographien im neunzehnten Jahrhundert. (=Homosexualität und Literatur. Band 4). Berlin: rosa Winkel 1991.

Neifer, Manfred: Marlene Dietrich - Beine, so aufregend lang, daß die Strümpfe nicht hinaufreichen. In Hickethier, Knut (Hrsg.): Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der Zwanziger Jahre. Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1986 (S.233-247).

Ott, Volker: Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Frankfurt-Bern-Cirencester: Peter D.Lang 1979

Otten, Karl (Hrsg.): Schrei und Bekenntnis. Das expressionistische Theater. Darmstadt-Berlin-Neuwied: Luchterhand 1959.

Pacher, Maurus: Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten. Frankfurt/M.-Berlin: Ullstein 1987.

Popp, Wolfgang: Männerliebe. Homosexualität und Literatur. Stuttgart: Metzler 1992.

Pott, Peter: Alexander Lernet-Holenia. Gestalt, dramatisches Werk und Bühnengeschichte. (=Wiener Forschung zur Theater- und Medienwissenschaft. Hrsg. von Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Band 2). Wien-Stuttgart: Wilhelm Braunmüller 1972. [38]

Riess, Curt: Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films. Band 2. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein 1985.

Rühle, Günther: Das Theater der Republik. In ders. (Hrsg.): Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 2 Bände. Berlin: Henschelverlag 1988 (S.11-45).

Rühle, Günther: Zeit und Theater. Band 1-2: Vom Kaiserreich zur Republik: 1913-1925. Frankfurt/M.-Berlin-Wein: Ullstein 1980.

Rühle, Günther: Zeit und Theater. Band 3-4: Von der Republik zur Diktatur: 1925-1933. Frankfurt-Berlin-Wien: Ullstein 1980.

Rühle, Günther: Zeit und Theater. Band 5-6: Diktatur und Exil: 1933-1945. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein 1980.

Schäfer, Margarethe: Theater, Theater. In Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.180-186).

Schilling, Heinz-Dieter: Verfemung Verfolgung Vernichtung. In ders. (Hrsg.): Schwule und Faschismus. Berlin (West): Elefanten-Press 1983 (S.6-60).

Schmiester, Burkhard: Sozialistische Schauspielerkollektive 1928-1933. In Weimarer Republik. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. 3.Auflage. Berlin-Hamburg: Elefanten-Press 1977 (S.873-887).

Schneider, Günther: Untersuchungen zum dramatischen Werk Robert Musils. (=Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik. Band 18). Bern: Herbert Lang - Frankfurt/M.: Peter Lang 1973. [38]

Schneider, Hansjörg: Ferdinand Bruckner. Anmerkungen zu den Stücken. Zeittafel. In Bruckner, Ferdinand: Dramen. Hrsg. von Hansjörg Schneider. Berlin: Volk und Welt 1990 (S.585-644). [38]

- Schneider, Hubertus: Das "Zeitstück": Probleme der Justiz. In: Weimarer Republik. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. 3. Auflage. Berlin-Hamburg: Elefant-Press 1977 (S.835-842).
- Schrader, Bärbel und Schebera, Jürgen: Kunstmetropole Berlin 1918-1933. Dokumente und Selbstzeugnisse. Berlin-Weimar: Aufbau 1987.
- Schrader, Bärbel und Schebera, Jürgen: Die "Goldenen" Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik. Leipzig: Edition Leipzig 1987.
- Schuster, Ingrid: Die jüdische Witwe. In Arnold, Armin (Hrsg.): Georg Kaiser. (=LWG-Interpretationen 49). Stuttgart: Klett 1980 (S.54-60). [38]
- Schweigert, Rudolf: Der Film in der Weimarer Republik. In: Weimarer Republik. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. 3. Auflage. Berlin-Hamburg: Elefant-Press 1977 (S.438-516).
- Seekamp, H.J., Ockenden, R.C. und Keilson, Marita: Stefan George / Leben und Werk. Eine Zeittafel. Amsterdam: Castrum Peregrini 1972.
- Selbstbestimmt schwul - § 175 ersatzlos streichen. Hrsg. von DIE GRÜNEN im Bundestag. Bonn: Selbstverlag 1989.
- Soden, Kristine von: Sexualreform - Sexualpolitik. Die Neue Sexualmoral. In: Die wilden Zwanziger. Weimar und die Welt 1919-33. Reinbek: Rowohlt 1988 (S.181-194).
- Spangenberg, Eberhard: Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981. Reinbek: Rowohlt 1986.
- Sternweiler, Andreas: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio. Berlin: rosa Winkel 1993.
- Sternweiler, Andreas: Kunst und schwuler Alltag. In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.74-92).
- Stockinger, Jacob: Homotextualität - Ein Vorschlag. In Forum Homosexualität und Literatur. 2/1987. Hrsg. von Wolfgang Popp. Siegen: Universität und GH Siegen 1987 (S.5-26).
- Stümke, Hans-Georg: Homosexuelle in Deutschland. Eine politische Geschichte. München: Beck 1989.
- Theis, Wolfgang und Sternweiler, Andreas: Alltag im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.48-73).
- Theis, Wolfgang: Anders als die Andern - Geschichte eines Filmskandals. In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.28-30).
- Theis, Wolfgang: Verdrängung und Travestie - Das vage Bild der Homosexualität im deutschen Film (1917-1957). In: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von: Berlin Museum. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984 (S.102-113).
- Thot, Andreas: Das literarische Werk Erich Ebermayers. [Arbeitstitel; Dissertationsprojekt bei Prof.Dr. V. Neuhaus].
- Thot, Andreas: Entwicklungslinien in den frühen Dramen von Klaus Mann. Köln 1992 [Unveröffentlichte Examensarbeit].

Töteberg, Michael: Nachwort. In Bronnen, Arnolt: Vatermord. Schauspiel in den Fassungen von 1915 und 1922. Herausgegeben von Franz Peschke unter Mitarbeit von Isabell Riederer. München: edition text + kritik 1985 (S.211-218).

Töteberg, Michael: Nachwort. In Mann, Klaus: Der siebente Engel. Die Theaterstücke. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1989 (S.419-436).

Unger, Wilhelm: Das Kölner Theater in den Zwanziger Jahren. In Canaris, Volker u.a.: Theaterstadt Köln. Köln: Prometh 1986 (S.36-44). [38]

Volz, Gustav Berthold: Friedrich der Große und seine sittlichen Ankläger. In: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte. Hrsg. von Melle Klinkenborg und Joh. Schultze in Verbindung mit Otto Hinze. Band 41. München-Berlin: Oldenbourg 1928 (S.1-37). [38]

Vorberg, Gaston: Der Klatsch über das Geschlechtsleben Friedrichs II. Der Fall Jean-Jaques Rousseau. Bonn: A.Marcus & E.Webers 1921. [38]

Wagener, Hans (Hrsg.): Frank Wedekind - Frühlings Erwachen. Erläuterungen und Kommentar. Stuttgart: Reclam 1980.

Wächter, Hans-Christof: Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945. München: Hanser 1973.

Wolbert, Klaus: Die Nackten und die Toten des "Dritten Reiches". Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Giessen: Anabas 1982.

Wolffheim, Elsbeth: Hans Henny Jahnn. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt 1989.

Zinn, Alexander: Zur sozialen Konstruktion des homosexuellen Nationalsozialisten. In Capri. Zeitschrift für schwule Geschichte. Hrsg. von: Verein der Freunde eines Schwulen Museums in Berlin. Band 18 (Februar 1995). Berlin: Selbstverlag (S.21-48).

#### ABKÜRZUNGEN DER ARCHIVE UND SAMMLUNGEN

AvPBS = August von Platen Bibliothek Siegen

Homodok = Documentatiecentrum Homostudies Amsterdam

SMB = Schwules Museum Berlin