GENDER OPEN REPOSITORIUM

Weiblicher Heroismus : Zu zwei Dramen von Ilse Langner

Stephan, Inge

1987

https://doi.org/10.25595/139

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Weiblicher Heroismus : Zu zwei Dramen von Ilse Langner*, in: Stephan, Inge; Venske, Regula; Weigel, Sigrid (Hrsg.): Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1987), 160-189. DOI: https://doi.org/10.25595/139.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Inge Stephan / Regula Venske /
Sigrid Weigel

Frauenliteratur ohne Tradition?

Neun Autorinnenporträts

Fischer Taschenbuch Verlag

Lektorat: Ingeborg Mues

Humboldt-Universität zu Berlin
Zentrum
Interdisziplinäre Frauenforschung
Unter den Linden 6
Berlin 1086
597/92

Originalausgabe
Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag GmbH,
Frankfurt am Main, September 1987

© 1987 Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Umschlagentwurf: Susanne Berner
Gesamtherstellung: Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
1280-ISBN-3-596-23783-1

Inhalt

Die Literatur von Frauen vor der Frauenliteratur
Vorbemerkung 7

SIGRID WEIGEL
Schreibarbeit und Phantasie: Ilse Aichinger 11

REGULA VENSKE
»Flucht zurück als Flucht nach vorn«?: Hilde Domin
und die »Rückkehr ins Zweite Paradies« 39

SIGRID WEIGEL
Der Mythos der Geschwisterliebe: Geno Hartlaub . . . 71

REGULA VENSKE
»...das Alte verloren und das Neue nicht
gewonnen...«: Marlen Haushofer 99

INGE STEPHAN
Männliche Ordnung und weibliche Erfahrung:
Überlegungen zum autobiographischen Schreiben
bei Marie Luise Kaschnitz 133

INGE STEPHAN
Weiblicher Heroismus: Zu zwei Dramen
von Ilse Langner 159

REGULA VENSKE
Schriftstellerin gegen das Vergessen:
Johanna Moosdorf 191

INGE STEPHAN
Von Bildern umstellt: Zu den Frauenfiguren
bei Ruth Rehmann 221

SIGRID WEIGEL
»Wäre ich ein Mann, hätte ich aus diesem Zustand
vielleicht ein Werk geschaffen«: Unica Zürn 243

INGE STEPHAN

Weiblicher Heroismus: Zu zwei Dramen von Ilse Langner

Im Lexikon »Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit« von Franz Lennartz (1959) wird Ilse Langner eine »führende Dramatikerin und Erzählerin«[1] genannt, 1969 charakterisiert Lennartz sie als »soziale Revolutionärin, traditionsverbundene Dichterin mit hellenischem Geist« und als »emanzipierte Weltbürgerin« und stellt sie in eine Traditionslinie mit Roswitha von Gandersheim, Annette von Droste-Hülshoff und Ricarda Huch.[2]

Lassen wir einmal solche Würdigungen beiseite – wer kennt heute noch Ilse Langner, wer hat ein Drama oder einen Roman von ihr gelesen? In neueren Nachschlagewerken jedenfalls sucht man ihren Namen vergebens, und auch im Zusammenhang mit der Frauenliteratur ist er bislang nicht genannt worden.

Fernab vom Literaturbetrieb der Zeit schreibt Ilse Langner seit mehr als 70 Jahren. Entstanden ist ein imposantes Werk, das alle Gattungen umfaßt: Lyrik, Romane, Hörspiele, Essays und Dramen. Es wäre daher vermessen, eine Gesamtwürdigung zu wagen – dafür ist das Werk zu umfangreich, zu vielfältig und widersprüchlich. Wohl aber ist es an der Zeit für den Versuch einer ersten Annäherung.

1. Zur Biographie

Ilse Langner wurde 1899 in Breslau geboren. Noch als Schülerin veröffentlichte sie Gedichte und kurze Prosastücke. Nach dem Abitur schrieb sie regelmäßig für Zeitungen und Zeitschriften und machte sich sehr rasch einen Namen als Journalistin. 1928 übersiedelte sie nach Berlin, wohl um ihre Berufschancen zu verbessern und dem kulturellen Leben nä-

her zu sein. Im Auftrag des Scherl-Verlags, für dessen Blätter sie hauptsächlich schrieb, reiste sie 1928 für über sieben Monate in die Sowjetunion, wo sie wichtige Anregungen erhielt. Sie selbst sah den Gewinn der Reise, die sie mit den Errungenschaften und Widersprüchen der Russischen Oktoberrevolution sehr direkt vertraut machte, später darin, daß ihr die Reise die Augen geöffnet und sie bereit gemacht habe, »aufzubegehren«.[3]

1929 heiratete sie den Fabrikanten Werner Siebert, der sie finanziell absicherte und mit dem sie bis zu dessen Tod 1954 zusammenlebte. Sie veröffentlichte aber auch nach der Heirat weiterhin unter ihrem Mädchennamen Langner.[4]

Im Jahr der Heirat erschien das erste große Werk von Ilse Langner: Die Chronik »Frau Emma kämpft im Hinterland«.[5] Dieses Drama, das in seinem aufrührerischen Gestus von den Erfahrungen in Rußland profitiert, wurde 1929 in Berlin im Theater unter den Linden aufgeführt und erregte großes öffentliches Aufsehen. Als ein kämpferisches Antikriegsstück, das nicht das Fronterlebnis der Männer, sondern die Erfahrungen der Frauen an der sogenannten Heimatfront thematisierte, provozierte es ambivalente Reaktionen. Alfred Kerr, der berühmte Theaterkritiker, lobte zwar das »bewegende, wirkungsstarke, nützliche, zur Einkehr zwingende Stück«[6], aber er opponierte zugleich gegen die Sicht der Autorin, daß die Leistungen der Frau in der Heimat die der Männer weit in den Schatten stelle, mit den Worten: »Das ist übertrieben. Alles was recht ist! Ich bin Frauenanwalt: aber das ist übertrieben.«[7] Er zeigte sich deshalb auch zufrieden mit der Dramaturgie, durch die die »brausende Langner-Ilse zurück in ihre Grenzen gestuppst« worden sei und wodurch die Proportionen wiederhergestellt worden seien: »So daß nun dies aufgeführte Stück bloß heißt: auch die Frau. Nicht: nur die Frau.«[8] Der Regisseur hatte damals die letzte Szene des Stükkes gestrichen, in der die Autorin die Entfremdung zwischen den Ehepartnern und die wachsende Selbständigkeit der Frauen in Szene gesetzt hatte. Andere Kritiker wie Ihering und Pinthus machten gerade dies der Regie zum Vorwurf. Ihering nannte den Regisseur einen »Spielleiter gegen Stück und Darsteller«[9] und empfahl ihm, seinen Beruf aufzugeben,

und Pinthus kritisierte ebenfalls, daß dem Stück durch die Aufführung die wesentliche Aussage »abgehackt« worden sei und daß es eine »bessere Vorstellung verdient« habe.[10]

Die Autorin hatte nach diesem Stück ihren Spitznamen weg: »Penthesilea« – die sagenumwobene Amazonenkönigin, die durch ihr Eingreifen in den trojanischen Krieg die griechischen Krieger verwirrt hatte. Alfred Kerr hatte ihn in seiner Rezension geprägt, und er haftete der Autorin fortan an: Als Amazone, als kämpferische Frau, die in die dramatische Domäne der Männer eingebrochen war, wurde sie wahrgenommen und auch nicht ganz ernstgenommen, wie der etwas gönnerische Zusatz »Penthesilesia Langnerin« zeigt.

Kerr hatte dem Stück aber nicht nur Übertreibung und Verzerrung vorgeworfen, sondern – das soll hier nicht verschwiegen werden – er hatte der Autorin im Prinzip recht gegeben, wenn er im zweiten Teil seiner Rezension schrieb: »Im Kern aber hat, hat, hat sie recht. Sie sagt: ihr, die Mannsen, tragt an der Kriegsdauer die Schuld. Sie äußert gewissermaßen: erstens seid ihr blöd und wißt nichts Andres als raufen. (Man geht in sich.) Zweitens: warum wart ihr so dumm, nicht früher Revoluzz zu machen?! Das ist ein Standpunkt. (Schon die Damenschaft um Lysistrata hat ihn gehabt; copyright Aristophanes, Blochos Erben, Athen.) Dieser Standpunkt scheint mir ein Fortschritt (mehr: ein Vorausschritt) gegen die späteren teutonischen Weiber, welche die Ehekrüppel zurück in die Schlacht jagten.«[11] Als Antikriegsstück fand das Drama Gnade vor Kerrs gestrengem Kritikerauge, als ein Stück über den Kampf der Geschlechter erregte es aber sein Mißtrauen und seine Ablehnung, wie der herablassende und gönnerische Gestus zeigt, der seine Rezension kennzeichnet. Daß er das Stück im übrigen mißverstand bzw. mißverstehen wollte, zeigt der Schluß seiner Rezension, wo er auf die Männer als Opfer weiblichen Herrschaftsstrebens anspielt. Er zieht eine Parallele zwischen den teutonischen Weibern, die ihre Männer wieder in die Schlacht zurückschicken, und jenen Frauen in den USA, die das »eheliche Lasttier« ins Geschäft jagen: »um selber shopping zu gehen«.[12]

Seine Vision von »Mrs. Emily kämpft im Vorderland«[13] hat mit dem Stück von Ilse Langner nur indirekt noch etwas zu

tun, dafür um so mehr mit den Ängsten des Kritikers vor der vermeintlichen Herrschaft der Frau.

Nach dem ersten Erfolg schrieb Ilse Langner noch drei weitere Stücke am Ende der Weimarer Republik. Mit dem Drama »Katharina Henschke« schaltete sie sich in die damals lebhaft geführte Diskussion um den § 218 ein. Das Stück handelte von einer schlesischen Spinnereibesitzerin, die – da selbst kinderlos – ihre Arbeiterinnen durch Druck und Hilfe dazu zu bringen versucht, nicht abzutreiben. Sie begreift nicht, wie Ilse Langner später schreibt, »daß es nicht nur um Miete, Brot und Kinderwagen« geht, sondern vielmehr um die »Selbstbestimmung der Frauen«.[14] Der Erfolg, den das Stück »Cyankali« von Friedrich Wolf oder der Roman »Maria und der Paragraph« von Franz Krey hatten, blieb dem Stück von Ilse Langner, der »Weiberwirtschaft«, wie sie selbst kritisch anmerkt[15], freilich versagt, es wurde nicht aufgeführt, sondern nur von Tilla Durieux im ›Club Berufstätiger Frauen‹ vorgelesen.

Mehr Erfolg hatte Ilse Langner mit ihrem dritten Drama »Die Heilige aus den U.S.A.«, einem Stück über die amerikanische Sektengründerin Mary Baker-Eddy. Das Stück wurde 1931 am Max-Reinhardt-Theater am Kurfürstendamm aufgeführt und trug der Autorin eine Anzeige wegen Gotteslästerung ein. In einer Verteidigung des Stückes auf einer Podiumsdiskussion, an der u. a. auch Bert Brecht und Heinrich Mann teilnahmen, faßte sie die Intention folgendermaßen zusammen: »Mich hat an dem Schicksal der Mary Baker-Eddy die Fabel einer durch ungeheure Willensanstrengung durchgehaltenen Karriere allein gereizt. Das Kultische und Geistliche daran habe ich wahrheitsgetreu übernommen. Blasphemie wurde nicht von mir, sondern von den Gründern der Christian Science ausgeübt. Ich habe den Dollarkapitalismus dieser Heilslehre nicht verteidigt, sondern durch Reportage angeklagt.«[16].

Ihr viertes Stück, die Komödie »Die Amazonen«, sollte im April 1933 in Berlin aufgeführt werden, es kam aber nicht zur Premiere, weil die Nazis das Stück verboten. Das Amazonenthema war der Autorin ursprünglich von der Kritik aufgedrängt worden, indem sie mit der sagenhaften Penthesilea

identifiziert worden war. Die Autorin nahm die Herausforderung an und setzte sich in einer sehr witzigen und ironischen Art und Weise damit auseinander.

Die Schwierigkeiten um das Stück und die Verschärfung der politischen Lage deprimierten die Autorin aber so sehr, daß sie auf Ausflucht sann. Sie ging zwar nicht ins Exil wie viele andere mißliebige Autoren, aber sie nahm die sich bietende Gelegenheit wahr und begab sich für mehrere Monate auf eine Weltreise, die sie vor allem nach China und Japan führte. Diese Reise vermittelte ihr neue Kraft und neue Impulse. In dem Roman »Die purpurne Stadt« hat sie die Eindrücke jener Reise verarbeitet.[17] Der Roman wurde jedoch kurz nach Erscheinen verboten. Ilse Langner galt als unerwünschte Autorin und schrieb fortan bis 1945 für die Schublade.

Wie auch andere Autoren in jener Zeit wandte sie sich der Antike zu und versuchte sich an einer Neubearbeitung der griechischen Mythen, mit denen sie sich ja bereits in ihrer Amazonen-Komödie auseinandergesetzt hatte. Mehrere Jahre lang arbeitete sie an dem Drama »Der Mord in Mykene«, das sie auch in Verse übertrug. Als »Klytämnestra« ist das Drama 1949 in Buchform erschienen.[18] Das Stück »Iphigenie kehrt heim«, ebenfalls in Versform, das 1938 abgeschlossen wurde und 1948 in Buchform erschien, setzte die Auseinandersetzung mit dem Atridenmythos fort.[19] Auch mit den Stücken »Dido«, an dem sie von 1938 bis 1941 arbeitete, und »Orpheus findet Eurydike« von 1941 verblieb die Autorin im Bereich der griechischen Mythologie, die für sie eine Zuflucht in chaotischer Zeit war, ihr zugleich aber die Möglichkeit bot, ihre alten Themen in einem historischen Gewand weiter zu verfolgen. So geht es in der »Klytämnestra« und in der »Iphigenie« um Matriarchat und Patriarchat, um die Kriege der Männer und die Herrschaft der Frauen, also um die Themen, die sie bereits in »Frau Emma kämpft im Hinterland« bearbeitet hatte.

Nach der Niederlage des Faschismus wandte sich Ilse Langner wieder der Gegenwart zu. Ihr Drama »Heimkehr« (1949) verarbeitete, ähnlich wie Wolfgang Borchert dies mit seinem Stück »Draußen vor der Tür« getan hatte, die Erfah-

rungen des Krieges und des Zusammenbruchs.[20] Freilich blieb Ilse Langner der Erfolg Borcherts versagt, auch mit ihren zahlreichen anderen Stücken, unter denen »Cornelia Kungström« herausragt, ein Drama, worin sie die Verantwortung des Wissenschaftlers lange vor Dürrenmatts »Physikern« zum Thema gemacht hat.[21] Da ihr die Bühne verschlossen blieb, versuchte Ilse Langner, sich als Prosaautorin ein Publikum zu schaffen, freilich ebenfalls ohne großen Erfolg. Dabei sind ihre Texte durchaus interessant. Teils verarbeitete sie in ihnen ihre Reise- und Auslandserfahrungen, teils setzte sie sich darin sehr engagiert mit Zeitfragen auseinander, wie z. B. in dem Roman »Die Zyklopen« (1960), wo sie, lange bevor die Relevanz des Themas von anderen Autoren erkannt wurde, über ein Atomkraftwerk und die Veränderungen, die dieses bei den Menschen und in der Landschaft hervorruft, schreibt.[22]

Zwar wurde die Autorin in den 60er und 70er Jahren immer wieder durch Preise oder sonstige Anerkennungen geehrt, aber einen Platz im literarischen Leben der Bundesrepublik konnte sie sich nicht erschreiben. Erst 1979, zum 80. Geburtstag der Autorin, erschien ein Neudruck von »Frau Emma kämpft im Hinterland«, mit einem etwas lieblosen Nachwort von Wolfgang Weyrauch, in dem dieser aber die gute Frage stellt, warum die »Pioniere in Ingolstadt« von Marieluise Fleisser immer wieder aufgeführt werden, dagegen »Frau Emma kämpft im Hinterland« nicht.[23]

Ebenfalls zum 80. Geburtstag der Autorin erschien eine sehr noble Würdigung von Ingeborg Drewitz, die erstmals darauf aufmerksam machte, daß es ein »Gewinn für die Frauenbewegung der 70er Jahre« sein könnte, »sich mit der Langnerschen Deutung der Frau in den verschiedenen Kulturepochen auseinanderzusetzen«.[24] Für Drewitz gehört Ilse Langner zu den Frauen, »die zur Erhellung des Wesens Frau mehr beigetragen haben als Sozialstatistiken und Auswertungen von Intelligenzquotienten erbringen können. Sie hat auf dem Anderssein der Frau beharrt. Sie sollte in der widersprüchlichen Diskussion, die die jungen Frauen heute führen, gehört, genauer noch als in vielen Jahren ihres Lebens, gehört werden.«[25] Zu Recht hat m. E. Drewitz ein Grundthema des

Langnerschen Werkes herausgestellt, wenn sie schreibt, daß das Hauptthema der Autorin stets »die Frau« gewesen sei.

»Aber hatte nicht schon von Anfang an die Frau in unserm Jahrhundert ihre Aufmerksamkeit gefunden? Stellte sie nicht immer wieder dar, daß die Frau an eine Zeitenwende geraten ist, die sie als Aufbruch zur Selbstgewißheit begreifen lernt? Im frühesten Drama ›Frau Emma kämpft im Hinterland‹ (...) thematisierte Ilse Langner den unbürgerlichen Existenzkampf der Frau im Ersten Weltkrieg, in ›Katharina Henschke‹ arbeitete sie die emotionale Not der kinderlosen Emanzipierten heraus (...). Und nach dem Zweiten Weltkrieg stellte sie im Schauspiel ›Heimkehr‹ die tapfere und doch so erstaunlich selbstverständliche Überlebensfähigkeit der Frauen dar, die sie dann auch in den späteren Romanen immer wieder bekräftigte. Am deutlichsten aber wird ihre Suche nach der Verbindung von moderner Frauenerfahrung und dem mythologisch-psychologischen Frauenbild der griechischen Hochkultur in den Dramen (›Amazonen‹, ›Klytämnestra‹, ›Iphigenie kehrt heim‹, ›Dido‹, ›Orpheus-Fragment‹). (...) Die Brechungen der fraulichen Psyche nach der Zerstörung des Matriarchats und die sich entfaltende frauliche Intelligenz in der rational verplanten Welt des 20. Jahrhunderts werden von ihr im Zusammenhang gesehen und ermutigen sie zu ihrer Zielvorstellung von der kreativen Harmonie der Geschlechter.«[26]

Seit kurzem liegen einige Texte von Ilse Langner in neuen Ausgaben vor, und es ist möglich, mit neu geschärftem Blick das Werk zu mustern und zu prüfen. 1983 erschien ein Band mit sieben Dramen und eine Neuauflage ihres Romans »Die purpurne Stadt«. Damit ist zwar erst ein Bruchteil des Gesamtwerkes der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht – aber immerhin. 1984 wurde »Frau Emma kämpft im Hinterland« in Pforzheim aufgeführt (vgl. »Theater heute«, 4/1984 und 6/1984). Eine Renaissance? – Wer weiß. Für Prognosen ist es sicherlich noch zu früh, an der Zeit ist es aber sicherlich, sich mit dem Werk auseinanderzusetzen, ohne sich den kritischen Blick von der Entdeckerfreude dabei trüben zu lassen.

2. Zur Traditionslosigkeit weiblicher Dramatiker

Aus der Fülle der Werke greife ich einige wenige heraus. Nicht zufällig konzentriere ich mich dabei auf die Dramen. Für mich sind die Dramen nicht nur thematisch besonders interessant, sondern ich finde die Tatsache, daß Ilse Langner Dramen geschrieben hat, allein schon bemerkenswert. Als Lyrikerinnen und als Erzählerinnen sind Frauen immer schon hervorgetreten, Dramatikerinnen jedoch gibt es nicht viele bzw. es sind nur wenige bekannt geworden. Am Theater hatten Frauen vor allem als Schauspielerinnen Erfolg, als Autorinnen fiel es ihnen dagegen schwer, sich durchzusetzen. Erst um die Jahrhundertwende traten Frauen als Dramatkerinnen in größerer Anzahl an die Öffentlichkeit. Die Ursachen für diese Entwicklung liegen nicht nur in den gesellschaftlichen Veränderungen jener Zeit (Stichwort: Frauenbewegung), sondern auch in der ›Literaturrevolution der Jungen‹, die ein offeneres Klima auch am Theater schaffte, von dem die Frauen profitieren konnten. Genannt seien hier die Namen Juliane Déry, Marie von Ebner-Eschenbach, Ilse Frapan, Madelaine v. Puttkamer, Lu Märten und Clara Viebig – eine Reihe, die mit Hilfe neuerer Forschungen sicherlich noch durch sehr viele Namen weiter ergänzt werden kann.[27] Die »Eroberung der Bühne« durch die Frauen als Dramatikerinnen setzte sich in der Weimarer Republik fort[28], bis sie 1933 brutal abgebrochen wurde. Neben Else Lasker-Schüler und Marieluise Fleisser sind hier vor allem Anna Gmeyner, Elisabeth von Castonier, Eleonora Kalkowska, Rosie Meller und Christa Winsloe zu nennen. Im Vergleich zu all diesen Dramatikerinnen ist Ilse Langner zweifellos die produktivste, vergleichbar vom Umfang ihres Werkes (33 Dramen!) noch am ehesten mit Berta Lask, von der sie politisch und ästhetisch aber Welten trennen. Berta Lask war eine Autorin, die in den Umkreis des proletarisch-revolutionären Arbeitertheaters gehört und die in der Weimarer Republik und später im russischen Exil ein umfangreiches dramatisches Werk schuf, das freilich auch noch der Aufarbeitung harrt.

Es gibt sie also, die Frauen, die fürs Theater geschrieben haben, aber einen wirklichen Durchbruch im 20. Jahrhundert

schaffte eigentlich nur Marieluise Fleisser, und auch sie erst im nachhinein. Über Achtungserfolge oder kurzfristige Anerkennung kamen die meisten Dramatikerinnen nicht hinaus. Dementsprechend gering war auch die Selbsteinschätzung. Bereits 1910 sprach Ella Mensch, selbst Dramatikerin, vom »Mißerfolg der Frau als Dramenschriftstellerin«[29] und übernahm damit ein gängiges Votum der männlichen Kritiker. Ein Bewußtsein einer eigenen weiblichen Traditionslinie war selbst bei den Dramatikerinnen nicht vorhanden. So scheint auch Ilse Langner ihre für die Bühne schreibenden Kolleginnen aus der Weimarer Zeit nicht zu kennen oder aber – was wahrscheinlicher ist – so gering einzuschätzen, daß sie sie nicht nennen mag. In einer Diskussion mit Marie Luise Kaschnitz und Oda Schäfer in der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1957 über »Das Besondere der Frauendichtung« hat sie nur den Namen einer Autorin genannt, der sie sich verbunden fühlt: die mittelalterliche Dramatikerin Roswitha von Gandersheim.

An ihr schätzt sie die »draufgängerische Unbekümmertheit«, die »lebendige Zeitnähe«, die »Aktivität«, die »Menschenkenntnis«, die »Phantasie« und »hohe Bildung«.[30] Die dramatische Begabung erklärt sich Langner aus der Unmöglichkeit der Roswitha von Gandersheim, ihre vitalen Bedürfnisse als Nonne auszuleben. Abgeschnitten vom Leben außerhalb der Klostermauern und abgeschnitten vom normalen Leben als Ehefrau und Mutter, war sie auf die geistige Produktion beschränkt. Sie schuf sich in der Phantasie das Leben, das ihr die Realität des Klosterlebens vorenthielt. Freud hat in diesem Zusammenhang von Sublimierung gesprochen, und auch Langner bedient sich eines psychoanalytischen Terminus, wenn sie von »Verdrängung« spricht. Die Verdrängungsthese dehnt Langner nun aber nicht auf die Erklärung von künstlerischer Produktivität generell aus, sondern sie wendet sie an, um zu erklären, warum Frauen als Dramatikerinnen so wenig erfolgreich seien. Ihre These ist, daß die Frauen ihre durchaus vorhandenen dramatischen Begabungen im Alltags- und Familienleben so sehr verausgaben, daß für die literarische Produktion keine Kraft mehr übrigbleibt:

»Da die Frau solcherart ihre dramatische Begabung im Alltag verausgabt – umgekehrt wie die Nonne von Gandersheim! – hat sie naturgemäß keine Lust mehr am schriftlich festgelegten Spiel. Sie ist für das Drama eine verlorene Autorin. Der letztlich entscheidende Grund hierfür aber liegt weniger im Psychologischen als im Biologischen. Die Geburt ist die große tragische Leistung der Frau. In dieser Katharsis ihrer gesamten Existenz vollzieht sich für sie Segen oder Verhängnis. Der Vorgang des Gebärens, des damit verbundenen einmaligen Schmerzes und Glückes läßt für ihr dichterisches Wollen nur noch das Lied oder die Erzählung offen, Lyrik oder Prosa. Das von ihr zu schöpfende Drama ist erschaffen und liegt schreiend oder schlummernd neben ihr.«[31]

Wenn man einmal von der etwas verqueren Terminologie in diesem Zitat absieht, decken sich solche Gedankengänge mit Überlegungen über die spezifische Bedeutung und Funktion des Weiblichen in der Gesellschaft, wie sie auch heute in der Frauenbewegung diskutiert werden. Interessant finde ich, daß Langner die biologischen Bedingungen der Frau nicht moralisierend und normierend festschreibt. Sie beobachtet vielmehr mit wachem und kritischem Blick, wie die gesellschaftlichen Veränderungen die Rolle der Frau und das Verhältnis der Geschlechter zueinander verändern. Eine Parallele dazu sieht sie in der Episierung des Dramas auch bei männlichen Autoren.

Parallel zu dem Emanzipationsprozeß der Frauen im 19. und 20. Jahrhundert verläuft ihrer Meinung nach die Veränderung der dramatischen Form. Wenn auch diese Veränderung den Frauen die Chancen zur Teilhabe an der gesellschaftlichen Praxis und dramatischen Produkiton geben, so sieht Langner die Entwicklung doch nicht nur positiv. Sie spricht in diesem Zusammenhang vom »Scheinsieg« der Emanzipation[32], der für sie darin besteht, daß die Frauen sich den Männern angleichen. Sie besteht auf der Andersartigkeit der Frau. Das Beharren auf dem »Geschlecht« ist für sie die notwendige Voraussetzung einer Ichfindung. Auch in einem solchen Gedanken ist sie heutigen Positionen in der Frauenbewegung nicht fremd.

Fremd ist weniger die Art und Weise, wie sie denkt, son-

dern die Art und Weise, wie sie ihre Gedanken ausdrückt. Die fehlende begriffliche Schärfe und der Mangel an theoretischer Reflexion, von denen schon Ingeborg Drewitz in ihrer Würdigung spricht, machen einen Zugang schwierig und schaffen Verwirrung. Was meint Ilse Langner, wenn sie von »Verweiblichung des Dramas«, von »Vermännlichung der Frau«, vom »Scheinsieg der Emanzipation«, von »männlich« und »weiblich« und von »Ich« und von »Geschlecht« spricht? Stehen hinter den Wörtern vielleicht sogar reaktionäre Gesellschafts- und Dichtungsvorstellungen im Sinne eines Antimodernismus, oder verbergen sich dahinter Ideen, die die Auseinandersetzung lohnen? Das ist eine Frage, die aufgrund der spärlichen theoretischen Äußerungen der Autorin schwer zu entscheiden ist. Vieles mutet konventionell und konservativ an, nicht zuletzt auch ihre Auffassung vom androgynen Charakter der Kunst, die sie im übrigen mit der von ihr sehr geschätzten Ricarda Huch verbindet.[33]

Frisch und lebendig kommt mir die Autorin aber vor in der unkonventionellen Art, wie sie ihr Thema anpackt, vor überraschenden Wendungen und Bildern nicht zurückscheut und sich unbekümmert und selbstbewußt das nimmt, was sie gebrauchen kann.

Entscheiden läßt sich die Frage, welche Bedeutung die Autorin für unsere heutige Diskussion über Weiblichkeit und Schreiben haben kann, m. E. denn auch nicht so sehr von ihren theoretischen Ausführungen her, sondern in erster Linie von der dramatischen Praxis, in der sich die unkonventionellen und selbstbewußten Züge der Autorin besonders deutlich ausdrücken. Auf die dramatische Praxis möchte ich deshalb das Hauptinteresse richten.

3. »Aber ich will frei sein« – Die Chronik »Frau Emma kämpft im Hinterland«

Aus der Fülle der Texte wähle ich zwei sehr unterschiedliche aus. Die Chronik »Frau Emma kämpft im Hinterland« aus der Weimarer Republik und die Tragödie »Klytämnestra«, die

während des Faschismus in Deutschland entstand.[34] An diesen beiden Dramen läßt sich m. E. die Spannweite und die ästhetische Vielfalt des dramatischen Schaffens von Ilse Langner besonders gut erkennen. Ich habe die Texte aber auch deshalb ausgewählt, weil beide das gleiche Thema bearbeiten, einmal im Rahmen der Zeitgeschichte und einmal im Rahmen des Mythos.

»Frau Emma kämpft im Hinterland«, das Stück, mit dem Ilse Langner als Dramatikerin debütierte, ist ein eminent politisches Stück. Die drei Akte spielen während des Krieges 1917/1918 in der Stube einer Frau, deren Mann im Krieg ist und die mit ihrer Tochter allein lebt und sich in den immer schlechter werdenden Verhältnissen durchzuschlagen versucht. Die Hauptfigur Emma Müller ist eine kämpferische und ungebrochene Person. Sie hat so gar nichts von der kränkelnden Dekadenz einer Emma Bovary, sie scheint vielmehr eine Vorfahrin jenes resoluten Frauentypus zu sein, wie er z. B. heute in der »Emma« von Alice Schwarzer propagiert wird. Neben die Hauptfigur treten verschiedene andere Frauen: die Majorin Starke, ihre Tochter Lotte, das Dienstmädchen Paula. Es gibt zwar auch Männer im Stück, z. B. den schmierigen und widerlichen Untermieter Meinhart, später treten auch noch der Major und der Feldwebel Müller auf, die aus dem Krieg zurückkehren, aber sie spielen nicht die entscheidende Rolle, die Frauen bestimmen die Szenen, so daß es nicht übertrieben ist, das Stück als ein Frauenstück zu bezeichnen.

Im Mittelpunkt steht Frau Emma, aber sie ist keine ungebrochene Heldenfigur. Am Anfang ist sie noch weitgehend beeinflußt von der nationalen Propaganda. Die Feldherren Hindenburg und Mackensen hängen nicht nur als »gewaltige Öldruckheilige« (S. 7) in der guten Stube, sie bestimmen auch das Denken von Frau Emma. Gegen die miesmacherischen Reden von Fräulein Lotte, die nicht mehr an den Sieg glauben will, setzt Frau Emma ihre Durchhalteparolen: »Das nützt alles nichts, wir dürfen nicht schlapp machen! Was sollen unsere Soldaten von uns denken. Sie kämpfen doch nur, um uns zu verteidigen, damit wir in der Heimat ruhig leben können.« (S. 13) Die Hiobsbotschaften von der Front, die Ungewißheit

um die Männer und die zunehmende Verelendung zermürben jedoch auch sie. Mühsam drückt sie ihre Ängste immer wieder weg: »*Ich will mich nicht unterkriegen lassen!* Herrgott, man wird ja sonst verrückt!« (S. 15) Verrückt wird ihre Nachbarin, die Majorin Starke, die einen Sohn bereits verloren hat und nicht weiß, ob der andere Sohn und ihr Mann noch am Leben sind. Vor einem solchen Schicksal bewahrt Frau Emma ihr Wille zu überleben, um für ihre siebenjährige Tochter zu sorgen.

Sehr gut hat m. E. Langner herausgearbeitet, wie die Kriegssituation die Frauen zu einer »Familie« (S. 49) zusammenschmiedet, ohne daß daraus jedoch eine dauerhafte Solidarität entsteht. Die Klassenschranken z. B. verlieren zwar an Bedeutung, der Hunger treibt die Frau des Majors, die Frau des Feldwebels und das Dienstmädchen zwar zusammen, aber die sozialen Unterschiede sind im Bewußtsein der Frauen deshalb nicht aufgehoben, die Unterschiede bleiben weiter bestehen: »Rangordnung muß sein« (S. 19), sagt Frau Emma, und die Frau des Majors sieht in der Auffassung, daß alle Frontkämpfer Helden ohne Unterschied des Dienstgrades seien, eine jüdische Propagandaformel, die das Vaterland zerstöre und die Schreckensvision der Demokratie beschwöre. Ungeachtet der gemeinsamen Notsituation versuchen die Frauen sich nach unten abzugrenzen: Die Majorin betont den Unterschied zwischen sich und der Frau des Feldwebels, und Frau Emma besteht auf dem Unterschied zwischen sich und dem Dienstmädchen. Das Dienstmädchen Paula wird noch am besten mit der Situation fertig. Sie versteht sich aufs Hamstern und versorgt ihre Herrschaften mit Lebensmitteln, die sie vom Lande besorgen kann. Das gibt ihr eine starke Stellung, läßt in ihr aber auch Ressentiments aufsteigen, die offen hervortreten, als die Revolution ausbricht: »Jetzt wird gründlich aufgeräumt, mit den Herrschaften ist es auch aus. Mit dem verdammten, hochmütigen Getue (...).« (S. 77)

Um über die Runden zu kommen, muß Frau Emma einen Untermieter in die Wohnung nehmen, der sich als ein unangenehmer Schieber entpuppt und die Situation der alleinlebenden Frauen auszunutzen versucht. Nacheinander macht er sich an die Tochter der Majorin, an das Dienstmädchen und

an Frau Emma heran. Zwar läßt Fräulein Lotte ihn abblitzen, aber sie begreift, »worauf's ankommt«, wenn man was vom Leben haben will. Sie ist nicht mehr mit einem Wurstzipfel zufrieden, sondern nimmt die Männer in der Folgezeit als Prostituierte aus. Paula geht auf die Avancen des Untermieters zwar ein, aber nur solange nichts Besseres in Sicht ist: »Sobald wieder Soldaten da sind, gehst Du hops bei mir, Du Stück Ersatz.« (S. 40) Sie ist die Dominierende in der Beziehung. Ihr geht es gar nicht um den Mann, den sie verachtet, sondern um das Kind, das sie wünscht und in ihm sucht. »(...) wenn ich nur endlich einmal von einem Kerl ein Kind bekäme! Ganz wurscht wär's mir, ob die Leute sagen: Es ist eine Schande oder nicht. – – Keinen Mann würde ich mehr ansehen, nur für das Kind würde ich leben!« (S. 80) Auch für Frau Emma steht das Kind im Mittelpunkt ihres Lebens. Als die Tochter krank ist und der Arzt ihr kräftige Nahrung verschreibt, kennt sie keine Skrupel und bietet sich dem Untermieter in einer Weise an, daß dieser ganz verschreckt ist. Um an seine Butter zu kommen, pfeift sie auf die bürgerliche Moral: »Also ich bin bereit. Sagen Sie bloß noch wo, hier auf dem Sofa oder nebenan bei Ihnen.« (S. 46) In der Regieanweisung steht, daß sie anfängt, sich die Bluse aufzuknöpfen, und daß der Untermieter durch ihre »eiskalte Geschäftigkeit« verwirrt ist: »Nur nicht so schnell, man muß sich doch vorher ein bißchen – – gewissermaßen in Stimmung bringen. Man ist doch schließlich kein Maschinengewehr.« (S. 46) Frau Emma aber drängt ihn »fiebrig«: »Sie wollen sich wohl drücken, nun gibt's keine Ausrede; das Geschäft ist abgeschlossen. Sie geben mir zwei Pfund Butter, ein Pfund Speck, zwei Würste, – – und ich halte still. Das ist gar nicht so schlimm. Dann koche ich meinem Kinde eine gute Suppe.« (S. 46) Angeekelt versucht sich der Untermieter davonzumachen: »Sie machen aus der Liebe ein Geschäft, pfui Teufel! So haben wir nicht gewettet, da mache ich nicht mit. Man will doch einen Widerstand fühlen, eine anständige Frau kann sich doch nicht so einfach hinlegen, die muß sich doch wehren! Das ist ja unmoralisch« (S. 46), woraufhin Frau Emma nur sagt: »Moralisch soll ich auch noch sein, während mein Kind stirbt!« (S. 46) Trotz des Widerstands des Untermieters gelingt es Frau Emma, ihn

zum Geschlechtsverkehr zu zwingen. Die ganze Szene ist eine grandiose Umkehrung der Rollen: Frau Emma ist die Aktive, der Untermieter der Passive. Der Einsatz hat sich gelohnt. Die Tochter wird wieder – dank der guten Kost – gesund.

Die Mutter jedoch wird schwanger und gerät in eine fast ausweglose Lage. Moral und mütterliche Instinkte sagen ihr, daß sie das Kind austragen muß, aber ihr Freiheitswille rebelliert dagegen. In einem Gespräch mit Fräulein Lotte, die inzwischen als Prostituierte arbeitet und einschlägige Erfahrungen hat, bemüht sie sich, die Adresse einer Engelmacherin herauszubekommen. Fräulein Lotte gibt ihr bereitwillig Auskunft, aber Frau Emma schreckt zurück und versucht, sich als Mutter gegen die Prostituierte abzusetzen: »Was verstehen Sie denn von Mutterschaft?! Das ist was Heiliges! (...) Wenn wir noch anfangen, daran zu rütteln, dann stürzt doch überhaupt alles ein. Dann wäre das ja eine ungeheure Revolution!! Dann wären wir Frauen ja auf einmal ganz frei und hemmungslos, – dann brauchten wir vor nichts und vor niemand mehr Angst zu haben! (...) Aber so ein kleines Kind, das liegt in uns wie in einer Schaukel und will gern heraus an die Sonne! – – – Nein, nein, ich will die Adresse gar nicht wissen. Der Vater ist auch gar nicht so wichtig, – auf die Mutter kommt's an, die trägt das Kind in sich, die nährt's von ihrem Blut – – Nein, ich könnt's nicht verantworten. Man muß das eben auch noch durchmachen. – –« (S. 68)

Trotz dieser Worte entscheidet sich Frau Emma dennoch für die Abtreibung, die sie auch nicht bereut, genausowenig wie den Geschlechtsverkehr mit dem Untermieter. Sie lernt, daß sie sich auf die eigenen Füße stellen muß, daß sie keine Hilfe von außen erwarten kann, sondern sich selbst helfen muß. Am Ende des Stückes ist sie eine selbständige Frau geworden, die auf sich selbst und die eigenen Kräfte vertraut. Sie arbeitet als Busfahrerin und ist dabei, sich ein eigenes Leben mit der Tochter aufzubauen, in dem der Mann keinen Platz mehr hat. Als sie hört, daß die Männer bald heimkommen werden, fragt sie: »Was wollen die denn hier zu Hause?« (S. 75) Auf die moralisierenden Vorhaltungen des Dienstmädchens, daß sie das Kind abgetrieben habe, reagiert Frau

Emma sicher und bestimmt: »Nein, ich konnte das Kind nicht zur Welt bringen. Ich *wollte* es loswerden. Solange man Kinder bekommen kann, ob man will oder nicht, solange ist man eben noch vom Manne abhängig. Aber *ich will frei sein.* Ich gehe meinen eigenen Weg. Nur wenn man sich ganz, ganz fest auf die eigenen Füßen stellt, kann einem das Leben nicht mehr viel anhaben.« (S. 80) Das Dienstmädchen macht daraufhin den Einwand: »Aber Sie *haben* doch einen Mann! (...) Wenn der heimkommt, wird er Ihnen zeigen, was mit ihrer Freiheit los ist!« (S. 80) Mit dieser Prognose nimmt das Dienstmädchen die letzte Szene vorweg.

Wenig später kommt der Mann von Frau Emma tatsächlich aus dem Krieg zurück, ein stämmiger Mann mit verwildertem Vollbart, der die Stube mit »Kommißgeruch und männlicher Überzeugung« (S. 82) füllt. Aber Frau Emma läßt sich nicht verblüffen und schlüpft nicht in die alte Rolle zurück. Sie konfrontiert den Mann mit den Schreckensnachrichten von zu Hause, zählt auf, wer alles gestorben ist und was sonst noch alles passiert ist, so daß der Mann sagt: »Von Deiner Chronik kann einem schlecht werden!« (S. 85) Seine tapsige Annäherung wehrt Frau Emma ab, der Mann ist ihr fremd geworden. Schon früher hatte sie davon gesprochen, daß zwischen den Männern an der Front und den Frauen zu Hause eigentlich keine Verbindung mehr bestehe. Nun wird das auch dem Mann deutlich, und er reagiert darauf mit Wut: »Das ist ja ein schöner Empfang für einen heimkehrenden Krieger! Die Frau begrüßt einen kaum, das Kind erkennt einen nicht. Ja, verflucht! bin ich hier nicht mehr Herr im Hause?« (S. 85/6) Es kommt zu einem Schlagabtausch, in dem sich die beiden unversöhnt gegenüberstehen:

»MÜLLER Ja, verflucht! bin ich hier nicht mehr Herr im Hause? Vielleicht rücken die Möbel auch noch von mir ab! (stößt heftig gegen den Tisch)

FRAU EMMA Laß den Tisch in Ruhe. Ein schlechter Hausherr, der vier Jahre Frau und Kind und Wohnung im Stich läßt.

MÜLLER (verdutzt) Kann ich etwas dafür, daß Krieg war?

FRAU EMMA Jeder von Euch! General oder Gemeiner, der draußen gekämpft hat.

MÜLLER Wir sind doch keine Deserteure, wir sind doch Soldaten!

FRAU EMMA (in großer Verachtung) Männer seid Ihr. Ihr stürzt Euch in den Krieg wie in einen Rausch und vergeßt alles andere darüber. Uns hier im Hinterland habt Ihr vergessen, wir konnten in Hunger und Kummer und Dreck verrecken! – – Ihr seid in Euren Maulwurfsgräben nicht aufgewacht!

MÜLLER (entrüstet) Jetzt sind wir aber aufgewacht!

FRAU EMMA Ja, *endlich* habt Ihr Euch besonnen. – Ein bißchen lange hat's gedauert. – Ein bißchen *eher* Schluß machen mit Eurem großartigen Kriege wäre Euren Frauen und Kindern besser bekommen. (bitter) Aber wenn ein Mann kämpfen kann, dann ist er nicht zu halten!

MÜLLER Kämpfen!! Das ist so ein Hinterlandsmärchen! Auf Tapferkeit kommt's gar nicht an, sondern bloß aufs Fressen und auf die Nerven. Wir haben die verfluchten Maschinengewehre und Handgranaten hingeschmissen und wollen wieder in Sauberkeit und Ordnung leben! – – Weil sie uns nicht aus den Schützengräben lassen wollten, darum haben wir Revolution gemacht! Die Revolution ist eine große Sache, aber das versteht so eine Frau nicht.

FRAU EMMA (stolz) Eure Revolution kann uns nicht mehr imponieren! Die Revolution haben *wir* schon hinter uns! (schlägt sich aufs Herz) Hier drin gab's eine Umwälzung. *Dieser Krieg hat uns Frauen selbständig gemacht.*

MÜLLER (pulvert verlegen) Hab Dich nur nicht so, wenn man Dich hört, glaubt man, Ihr allein habt gekämpft! – – (wendet sich ihr scharf zu. Sie stehen sich kämpferisch gegenüber) Wir haben im Schützengraben gelegen. Halb verfault im Wasser, mit Toten und Ratten.

FRAU EMMA Wir haben tatenlos zu Hause sitzen müssen und warten, immer nur warten, in Angst und Sorge um Euch.

MÜLLER Wir haben im Trommelfeuer gelegen, wir haben uns die Bajonette in den Bauch gerannt, jede Sekunde den sichern Tod vor Augen.

FRAU EMMA Wir haben um Brotmarken angestanden. Wir hatten kein Fett, kein Fleisch, keine Milch für die Kinder, aus einem Korn Getreide haben wir ein Brot gebacken für eine ganze Familie. Jeden Tag sind wir schwächer geworden, jeder Tag hat uns Kraft ausgesaugt. Der Tod hat sich in unsere Häuser eingenistet. Wir sind an der Grippe zugrunde gegangen.

MÜLLER Wir haben die Heimat gegen die ganze Welt verteidigt! –

FRAU EMMA Was kümmert mich die Welt?! Ich sah nur mein Kind, meinen Mann, mein Haus. *Ich kämpfe für das Leben.* Ja, wir *Mütter* müßten den Krieg bestimmen!

MÜLLER (unsicher geworden, behauptet sich mit Grobheit) Weibergeschwätz!

FRAU EMMA (ausbrechend) Aber Euer Krieg war blutige Männertollheit!

(Mann und Frau wenden sich ohne Verständnis voneinander. Müller nimmt Mütze und Gewehr, Frau Emma zieht sich die grüne Dienstjacke an und setzt sich die Mütze mit einem entschiedenen Ruck auf)

MÜLLER Ich gehe zu den Kameraden ins Komitee, da werden jetzt handfeste Genossen gesucht.

FRAU EMMA Ich gehe in den Dienst, da werden jetzt ruhige Arbeiter gesucht!

MÜLLER (wendet sich zu ihr) Was hast Du denn für eine Uniform an? In welchen Dienst gehst Du?

FRAU EMMA (sachlich) Ich bin Straßenbahnführerin. Als die Männer rar wurden, haben sie eben Frauen eingestellt.

MÜLLER Nun sind wir aber wieder zurück, da müßt Ihr Platz machen!

FRAU EMMA Ich gebe den Beruf nicht mehr auf.« (S. 86 – 88)

Ich habe aus der Schlußszene einen längeren Abschnitt zitiert, um deutlich zu machen, wie kompromißlos die Autorin die Situation zuspitzt und wie scharf sie in ihrer Kritik am Krieg und an den Männern ist. Leider hält sie die Kompromißlosigkeit nicht durch, sie versucht dem Stück einen versöhnenden Schluß zu geben, der zwar den emanzipatorischen Gestus nicht vollständig zurücknimmt, aber doch sehr ärgerlich verwischt. Auf die empörte Frage des Mannes »Und wer räumt die Stube auf, und wer kocht mein Essen?« (S. 88) findet sich Frau Emma dann auch bereit, Beruf und Ehepflichten zu verbinden. Sie verspricht dem Mann, das Essen auf dem Herd warmzustellen, und beruhigt ihn, daß es so schlimm schon nicht werden wird. Zwar kann es nicht mehr so werden wie früher, aber sie ist bereit, sich mit dem Mann zu arrangieren, wenn dieser ihre Berufstätigkeit und ihre neue Selbständigkeit akzeptiert. Er ist zwar noch ein wenig bedenklich, aber schickt sich ins Unvermeidliche. Indem er ihr kräftig wie einem guten Kumpel auf die Schulter schlägt, sagt er: »Hast

recht, Emma, dann wollen wir's eben auf die neue Manier versuchen.« (S. 89)

Dieser Sprung in die Idylle überzeugt mich nicht. Er kommt zu plötzlich und ist psychologisch überhaupt nicht vorbereitet. Offensichtlich ist der Autorin vor ihrer eigenen Courage angst und bange geworden, oder sie hat gemeint, daß ein unversöhnlicher Schluß auf den Widerstand des Publikums stoßen würde. Tatsächlich hatte der Regisseur dann ja die ganze letzte Szene, in der der Mann nach Hause kommt und sich Mann und Frau wie Kampfhähne gegenübertreten, gestrichen, weil ihm die Darstellung der Entfremdung der Ehepartner und die ausphantasierte Selbständigkeit der Frau wohl zu weit gingen. Vielleicht ist die Szene aber auch nur eine der Stellen, an denen der schwarze Humor mit der Autorin durchgeht. Bereits die Szene, wo Frau Emma den Untermieter zum Geschlechtsverkehr zwingt, ist ja keine realistische Szene, sondern eine, in der die Autorin mit Witz und Sarkasmus eine Umkehrung der Rollen phantasiert.

Überhaupt überwiegen in dem Stück die satirischen und grotesken Züge. Hierin liegt m. E. auch die Stärke des Stükkes, das durch seinen Witz und seine Ironie kein bißchen angestaubt, sondern lebendig und zupackend wirkt. Krieg und Frieden, Revolution und Emanzipation sind die ernsten Themen, aber sie werden nicht in der Form der Tragödie abgehandelt, sondern in einer Mischform, die an die gleichzeitigen Stücke von Fleisser oder die späteren von Brecht, wie z. B. die »Mutter Courage«, erinnern.

Dabei gelingen der Autorin eindrucksvolle und kraftvolle Szenen. Die eigentliche Stärke des Stücks sehe ich in der Art und Weise, wie die Kritik am Kriege mit der Kritik an den soldatischen Männern verbunden wird und damit Kriegsursachen herausgestellt werden, die zumindest damals in der Weimarer Republik in dieser Klarheit kaum gesehen worden sind. Emma spricht von der »Lust am Kriege« (S. 48), die die Männer antreibe, und legt damit ein Motiv bloß, das in der Kriegsanalyse von Historikern und Soziologen nicht vorkommt. Sie und auch die anderen Frauen verlieren im Laufe des Stücks die Hochachtung vor den kämpfenden Männern, weil sie erkennen, daß sie und die Kinder den Preis dafür be-

zahlen. Der Hinweis von Lotte auf die Entbehrungen der Männer an der Front entlockt Emma nur noch ein müdes Lächeln, wenn sie sagt: »Ich habe nicht mehr soviel Mitleid mit ihnen, wir hier müssen auch schwer kämpfen ums Tägliche. Keiner hilft uns, keiner steht uns bei. Und wenn wir dran verkommen, und unsere Kinder krank und siech werden, ist das noch immer keine Heldentat fürs Geschichtsbuch.« (S. 66) Die Frauen versagen den Männern die Gefolgschaft, sie ziehen sie zur Verantwortung und lassen sich nicht mehr einschüchtern. »Auf die Weiber ist halt kein Verlaß. Das sind die geborenen Deserteure! – –« (S. 51), so faßt der Untermieter den Emanzipationsprozeß der Frauen zusammen. So unrecht hat er damit nicht. Die Frauen fühlen sich dem Leben verantwortlich. Sie erkennen in dem Krieg eine Sache der Männer, die gegen das Leben und damit gegen sie selbst gerichtet ist. Als Mütter rebellieren sie gegen den Krieg.

Der Text geht aber in der Gegenüberstellung von Frauen und Leben einerseits und Männern und Krieg andererseits nicht vollständig auf. Parteinahme für den Frieden und das Leben heißt nicht Übernahme der traditionellen Frauen- und Mutterrolle. Emma entscheidet sich für die Abtreibung. Und diese Entscheidung ist eine Entscheidung für das Leben, für ihr eigenes und das ihrer kleinen Tochter. Leben ist keine abstrakte biologische Größe, sondern ein Wert, der von jeder Frau individuell definiert werden muß. Dazu aber gehörten Unabhängigkeit und Selbständigkeit.

Eine andere entscheidende Stärke des Stücks liegt m. E. in der Darstellung kämpferischer und selbstbewußter Frauen. Emma faßt ihren Lernprozeß folgendermaßen zusammen: »Ich bin ein bißchen spät auf die Selbsthilfe gekommen, hab mir immer eingebildet: die Hilfe müßte von einem Mann kommen, aber ich hab meine Ansicht gründlich renoviert!« (S. 72). Doch auch die anderen Frauen sind, ungeachtet ihrer Verschiedenheit, Frauen, die sich nicht einschüchtern lassen. Selbst die Frau des Majors, die durch den Verlust ihrer Kinder wahnsinnig wird, tritt als Anklägerin auf, wenn sie ihrem Mann entgegenhält: »*Ihr* allein seid ja schuld an ihrem Tode! Ihr habt sie verrückt gemacht mit Euren Parademärschen und Eurem Heldenmut, und daß der Tod am Ende kommt: *das*

hat den Kindern geschmeckt wie ein Bonbon. Aber als sie ihn im Munde hatten, als sie den Tod im Leib hatten, da sind sie aufgewacht, da wollten sie ihn ausspucken, Euren Heldentod, aber es kam nur noch Blut.« (S. 49) Auch Lotte, ihre Tochter, die am Ende des Stücks als Prostituierte arbeitet, ist eine Frau, die ihr Leben selbst in die Hand genommen hat. Zusammen mit Emma wirft sie den Untermieter aus dem Haus: »Ja, da staunen Sie, lieber Herr, Sie sind geradezu lächerlich rückständig! Wir Frauen sind selbständig geworden, uns kann so leicht keiner mehr imponieren. Ziehen Sie nur mit Ihrer Schieberware blamiert heimwärts.« (S. 72) Schneller als der heimkehrende Herr Müller weiß sich der Untermieter aber auf die neue Situation einzustellen, denn, wie er sagt, »wer sich im rechten Moment anzupassen versteht, dem kann nichts passieren« (S. 73). Ironisch kommentiert er die neue Situation: »Hochachtung, meine Damen, ich habe immer gewußt, daß sie moderne Frauen sind. Ich ziehe meinen Hut vor Ihnen. Ja, die Frau rührt sich, sie steht ihren Mann. Oh, ich weiß selbständige Frauen sehr zu schätzen! – Dann ist der Krieg nicht umsonst gewesen, wenn er die Frau mobil gemacht hat.« (S. 72)

Trotzdem sind die Frauen nicht die Siegerinnen im Text. Sie nehmen zwar ihr Leben tatkräftig in die Hand und haben auch Erfolge, aber die Bedingungen – Krieg und Revolution – sind ihnen von außen aufgezwungen. Ihr Handlungsspielraum ist dementsprechend gering und reduziert sich, genau besehen, auf die Entwicklung von Überlebensstrategien. Von der großen Freiheit können sie nur einen Zipfel erhaschen, und auch da läßt die Autorin offen, ob die Anstrengung lohnt: Frau Emma im »neuen« Beruf als Busschaffnerin und Lotte im »ursprünglichen Beruf der Frau« (S. 65) als Prostituierte – sind sie die Prototypen der »neuen Frau«? Der Text vermittelt eher Skepsis: Die Abhängigkeiten werden nicht wirklich durchbrochen. Als Prostituierte hat Lotte nur eine scheinbare Freiheit, sie ist im besonderen Maße von den Männern abhängig. Aber auch Emmas neuerrungene Selbständigkeit wird am Ende mit Fragezeichen versehen. Als berufstätige Ehefrau und Mutter ist sie doppelt belastet und vom Wohlwollen ihres Mannes abhängig.

Die Skepsis der Autorin hat aber noch einen anderen Grund: Der Zusammenhalt unter den Frauen führt zu keiner wirklichen und andauernden Solidarität, die allein eine anhaltende Veränderung bewirken könnte. Die Frauen sind nur deshalb »näher zusammengerückt, weil die Männer dazwischen fehlen« (S. 68). Die Vorstellung von Emma, daß »alle Frauen (...) eine einzige Frau« (S. 81) sind, erweist sich als Illusion, wie sie selbst kommentierend zugibt: »Kaum aber kehren die Männer zurück, fallen wir voneinander ab.« (S. 81) Konkurrenz und Neid sind stärkere Triebkräfte als die gemeinsame Grunderfahrung als Frauen. In einer solchen Sicht erweist sich die Autorin als unbequeme Pessimistin. Trotzdem hält sie an der Forderung nach Solidarität fest, und trotzdem betont sie die besondere Verantwortung der Frauen für den Frieden. Die Mahnung der Krankenschwester »Aber ihr Frauen müßt wenigstens Frieden halten! Was kann man sonst von den Männer erwarten« (S. 57) ist auch eine Mahnung der Autorin: Ilse Langner hat nach dem Zweiten Weltkrieg 1947 als Vertreterin Deutschlands am Frauen-Friedenskongreß in Paris teilgenommen.

Das Stück bietet also keine strahlenden weiblichen Heldenfiguren, sondern es zeigt die Widersprüche, denen die Frauen ausgesetzt sind und in die sie sich selbst verwickeln, in einer sehr offenen und kritischen Weise, ohne deshalb die Notwendigkeit der Emanzipation in Frage zu stellen. Die Autorin ist mit ihren Frauenfiguren solidarisch, aber ohne sie kritiklos zu akzeptieren. Gerade diese Mischung aus Sympathie und Kritik den Frauen gegenüber macht den Text lebendig und provoziert zum Nachdenken und zur Auseinandersetzung.

4. »Der wahre Aufstand fängt im Eh'bett an« – Die Tragödie »Klytämnestra«

Das während des Faschismus entstandene Stück »Klytämnestra« nimmt die Themen von »Frau Emma kämpft im Hinterland« in einer sehr direkten Weise wieder auf: Auch hier geht es um Krieg und Frieden, Emanzipation der Frau und den Kampf der Geschlechter.

Bei der Abkehr von der Zeitgeschichte und der Hinwendung zur Antike muß man berücksichtigen, daß die Hinwendung zur Antike keine freie Entscheidung war, sondern den Autoren damals durch die politische Entwicklung weitgehend aufgezwungen war. Gerade in der Zeit des Faschismus wurde die Antike für viele Autoren zum Fluchtpunkt, sie bot eine unverfängliche Möglichkeit, sich aus der politischen Gegenwart zurückzuziehen. So schrieb Gerhart Hauptmann seine »Atridentetralogie« zwischen 1940 und 1945, und auch Marie Luise Kaschnitz befaßte sich mit ihren »Griechischen Mythen« (1943) in der Endphase des Faschismus. Die Hinwendung zur Antike ist ein generelles Kennzeichen der sogenannten Inneren Emigration und trägt – wie die Innere Emigration insgesamt – ein Janusgesicht: Sie kann Flucht aus der politischen Verantwortung und sie kann Auseinandersetzung mit der Gegenwart im antiken Gewand sein.

Bei Ilse Langner ist offensichtlich das zweite der Fall, denn die »Klytämnestra« steht in einem inneren Zusammenhang mit ihrem dramatischen Schaffen in der Weimarer Republik. Die Hinwendung zur Antike ist m. E. also nicht so sehr von den äußeren politischen Verhältnissen aufgezwungen, sondern sie hat eine innere Logik. So hatte sich Ilse Langner ja auch bereits am Ende der Weimarer Republik mit ihrer Komödie »Amazonen« der Antike zugewandt. Im Mythos konnte sie all die Probleme, denen sie in den Zeitstücken nachgegangen war, in dramatischer Zusammenballung vorfinden: Liebe, Haß, Eifersucht, starke, kämpferische Frauen, kriegerische Männer. Vor allem der Atridenmythos bot ein reiches Material, an dem sich die Autorin – stärker noch als an der Zeitgeschichte – abarbeiten konnte. In der Gegenwart hat Christa Wolf eine ähnliche Entwicklung vollzogen: Weg von

der Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte etwa im »Geteilten Himmel« und »Kindheitsmuster« und hin zur Auseinandersetzung mit dem Mythos in der »Kassandra«. Auch Christa Wolf bearbeitet am Mythos das Problem von Krieg und Frieden und das Verhältnis der Geschlechter.

Die Figur der Klytämnestra hat im Laufe der Literaturgeschichte immer wieder zur Auseinandersetzung geführt. Sie ist eine zwielichtige Gestalt. Der Anteil, den sie am Tode ihres heimkehrenden Mannes Agamemnon hat, ist unklar. Homer gibt in der »Odyssee« ihrem Liebhaber Ägisth alle Schuld, Pindar dagegen läßt sie die Mörderin sein und erklärt dies mit ihrer Hörigkeit gegenüber Ägisth und mit ihrem Haß auf Agamemnon, weil dieser die Tochter Iphigenie dem Krieg aufgeopfert habe. In der Folgezeit wurde Klytämnestra entweder als schnöde Gattenmörderin gesehen und entsprechend verteufelt oder aber zur Verführten und Leidenden stilisiert, die zu eigener Tat nicht fähig war.

Ilse Langner bricht nun mit dieser Sicht sehr radikal, sie gewinnt dem vielerzählten Mythos eine neue, vorher nicht gesehene Seite ab. Bei ihr ist Klytämnestra eine starke, selbstbewußte und positiv gezeichnete Frau, die in der Abwesenheit ihres Mannes Agamemnon zur Herrscherin geworden ist und sich nicht in die Rolle der dienenden und gehorchenden Ehefrau zurückdrängen lassen will, als Agamemnon aus dem Krieg zurückkehrt. Offenkundig ist hier die Parallele zu »Frau Emma kämpft im Hinterland«, wo diese ebenfalls nicht in die alte Rolle zurückkehren will. Freilich hatte sich der Konflikt dort unblutig und undramatisch gelöst, indem sich die Ehepartner arrangieren – ein Happy-End, das mich nicht überzeugt hat. Daß auch die Autorin damit wohl nicht zufrieden gewesen ist, zeigt m. E. die »Klytämnestra«. Das, was sich in »Frau Emma kämpft im Hinterland« so problemlos auflöst, wird in der »Klytämnestra« in immer neuen Konstellationen durchgespielt und hat am Ende tödliche Konsequenzen: Klytämnestra bringt Agamemnon um.

Vom Anfang des Dramas an ist sie die Aktive, die ihre Umwelt beherrschende Frau. Schon in der Eingangsszene, wo sie mit ihrem Geliebten Ägisth auf dem gemeinsamen Lager gezeigt wird, haben sich die Rollen verkehrt. Sie

springt vom Lager auf, um sich voller Tatkraft ihrer Arbeit zuzuwenden. Ägisth fragt ängstlich nach, ob sie ihn denn noch liebe, worauf Klytämnestra erklärt, daß er des »Lebens liebste Zutat« (S. 5) für sie sei und sie ihn gern habe, weil er sie »nicht nach harter Männer Art beschränke«. (S. 5) In Agamemnons Abwesenheit hat sie sich zur anerkannten Herrscherin entwickelt, die vom Volk bewundert und verehrt wird. Sie hat aber die Politik ihres Mannes nicht einfach fortgesetzt, sondern ein eigenes Profil entwickelt. Gegen die kriegerische, auf Eroberung und Unterwerfung zielende Politik ihres Mannes, die ihn in den Trojanischen Krieg geführt hat, setzt sie ihre eigene, friedensichernde und -erhaltende Politik. An die Stelle des Krieges setzt sie die Liebe und die Lust der Leiber. Sie lehnt den Krieg als zerstörerisches Männergeschäft ab (S. 12) und versteht sich als Garantin eines unverbrüchlichen Friedens, weil für sie der Frieden die notwendige Grundlage humanen Lebens ist. Die Lust der Männer am Kampf und am Töten macht es notwendig, daß Frauen sie leiten. Wenn ihre aggressiven Energien von den Frauen in die richtigen Bahnen geleitet werden, können sie »gut und nützlich« (S. 13) sein.

So sehr Klytämnestra vom Volk und vor allem von den ihr ergebenen »Büffelweibern« verehrt wird, so sehr hat sie sich mit Widerständen in der eigenen Familie auseinanderzusetzen. Ihr Sohn Orest beschäftigt sich mit Kriegsspielen und träumt von Kampf und Abenteuer, und die Tochter Elektra bewundert den abwesenden Vater gerade wegen seiner kriegerischen Fähigkeiten. Beide Kinder verstehen sich in erster Linie als Kinder des Vaters und lehnen das Leben der Mutter ab. Die Bemühungen von Klytämnestra, ihre Kinder zum Frieden zu erziehen, sind gescheitert (»O ew'ge Niederlage aller Mütter«, S. 11). Beide Kinder warten sehnsüchtig auf die Rückkehr des Vaters, während Klytämnestra der Rückkehr ihres Mannes mit eher gemischten Gefühlen entgegensieht. Sie hat sich in der Zwischenzeit ihr Leben ohne ihn eingerichtet. Ihr Geliebter Ägisth, ein weicher, kunstsinniger Mann, ist ein Gegentypus zu dem rauhen Agamemnon. Er ist kein Schwächling oder Knecht, wie Elektra der Mutter vorwirft, sondern ein Mann, der das gängige Männlichkeitsbild für sich

ablehnt und dem Kult der Großen Mutter anhängt. In der zehnjährigen Abwesenheit von Agamemnon haben sich in Mykene matriarchale Zustände hergestellt: Klytämnestra ist die Göttin und Ägisth ihr Heros. Der Kult der Großen Mutter, der in den Wäldern von den »Mondbrüdern« gefeiert wird, wird von Ägisth angeführt. Im Bild der Großen Mutter wird Klytämnestra verehrt. Sie lehnt die Vergöttlichung der eigenen Person jedoch ab und verbietet dem Geliebten die Weiterführung der kultischen Handlungen, weil sie die Gewalt, die in ihnen ausagiert wird, ablehnt. Trotzdem fühlt sie sich der »Großen Mutter« zugehörig und bezieht aus dem Gebet zu ihr Kraft.

Die Rückkehr Agamemnons, von den Kindern stürmisch gefeiert, stürzt Klytämnestra in tiefe Konflikte. Agamemnon nähert sich in der Pose des Siegers, der auch seine Frau wie eine Festung erobern möchte. (S. 44) Ihre Gegenwart jedoch weckt in ihm Wünsche nach Ruhe und Vereinigung und verwandelt ihn vom Eroberer zum nachgiebigen und anschmiegsamen Liebhaber (»Geliebte, laß' mich selig bei Dir ruhen«, S. 48). Die Annäherung der Ehepartner ist aber nicht von Dauer. Agamemnon ist eifersüchtig auf Ägisth und macht Klytämnestra Vorwürfe, die diese aber mit der kurzen Frage »Warst Du mir treu?« (S. 51) zurückweist. Tatsächlich sind die Affären von Agamemnon Legion, und Klytämnestra beschämt ihn durch die Großzügigkeit, mit der sie über umlaufende Gerüchte hinweggeht. Sie fordert von Agamemnon eine Liebe ohne Eifersucht und Einschränkungen: »Die Liebe sollt' des Lebens Grenzen weiten / Und der Geliebten Sein in Freiheit achten« (S. 52). Zu einer solchen Liebe ist Agamemnon jedoch nicht fähig, immer wieder kommt er auf seinen Nebenbuhler zurück, während sich Klytämnestra sehr selbstbewußt und ohne Scham zu Ägisth bekennt. (S. 75)

Ebensowenig wie die Vergangenheit seiner Frau kann Agamemnon ihre neugewonnene Stärke ertragen. Er fühlt sich unterlegen und provoziert (»Ich fürchte fast, käm' es zum Kampf mit Dir, daß ich Dir unterläg'!«, S. 53). Herrisch verlangt er die Herrschergewalt zurück und macht dann, als er auf Widerstand stößt, den überraschenden Vorschlag, daß

beide sich nur als Mann und Frau begegnen sollen: Klytämnestra soll den Richterstab weglegen, und er will dann im Gegenzug das Schwert weglegen. Auf diesen Vorschlag geht Klytämnestra – wenn auch zögernd – ein.

Das Hinzutreten Ägisths stört die mühsam errungene Übereinkunft. In Agamemnon erwachen wieder die alten aggressiven Gefühle. Die »weiche, freche Wollustfratze« von Ägisth (S. 64) stößt ihn ab, aber mehr noch die Lebensart, die er für unmännlich hält. Er wirft Ägisth Feigheit vor und verhöhnt ihn, weil er nicht am Krieg teilgenommen hat. Ägisth aber verteidigt sich, indem er Agamemnon angreift und ihm vorwirft, nicht nur die eigene Tochter Iphigenie, sondern eine Unzahl von unschuldigen Menschen dem Krieg aufgeopfert zu haben (»Dieser Krieg, der sich gewaltig ausnahm / Ist durch keinen blut'gen Zwang entschuldigt«, S. 65). Er spricht von der Lust, die die Griechen zum Kampf getrieben habe, und entheroisiert die Motive für den Krieg. Als Agamemnon, gereizt bis aufs Blut, Ägisth niederschlagen möchte und wieder nach dem eben abgelegten Schwert greifen will, verweigert ihm Klytämnestra das Schwert:

»Mein ist's, und ich geb's Dir nie zurück.
(...)
Noch herrsch' ich und wache voller Strenge,
Daß kein Mord Mykenes Eintracht stört.« (S. 67)

Wieder läßt sich Agamemnon einschüchtern. Er weicht zurück und kommt seiner Frau entgegen, indem er einen neuen Vorschlag macht, nämlich gemeinsam mit ihr zu herrschen (»Wir herrschen miteinander, Deine Weisheit / Und meine Kriegserfahrung stärkt das Volk / erst gnadenvoll zur allerhöchsten Einheit«, S. 68).

Aber wieder wird er schwankend in seinem Angebot, als Elektra seine Eifersucht erneut anstachelt. Die Offenheit, mit der sich Klytämnestra zu ihrer Beziehung mit Ägisth bekennt (»Ja, Aegisth – ich küßte ihn mit Inbrunst, / Ach, in seinen Armen blüht' ich auf«, S. 75), ist ihm unerträglich, weil daraus das Selbstbewußtsein einer Frau spricht, die sich ihrer Leidenschaft nicht schämt. Agamemnon merkt, daß Klytämnestra in einer »neuen, eignen Welt« lebt, die sie »selbst ge-

formt« (S. 78) hat, und daß es eine gütliche Einigung zwischen ihnen nicht geben kann. Seine Konkurrenzgefühle werden durch Elektra noch verstärkt, als diese dem Vater sagt: »Herrscht Ihr gemeinsam, herrscht sie bald allein.« (S. 81) Sie unterstützt damit die bösen Ahnungen, die Agamemnon ohnehin schon quälen: »Sie übertölpelt mich mit List und Güte, / Führt gar noch in der Männer Schlacht das Heer, / Und ich darf Rinder züchten, Schafe weiden?!« (S. 81) Diese Amazonenvision zeigt deutlich, wie wenig Agamemnon von Klytämnestra verstanden hat, der es ja gerade nicht um die Übernahme der männlichen Rolle, sondern um die Sicherung des Friedens geht.

Agamemnon beschließt, seine Frau zu demütigen, indem er ihr einen öffentlichen Prozeß wegen Untreue machen lassen will, in der Hoffnung, daß sie danach »beschämt ... ins alte Ich« (S. 82) zurückkehren und sich ihm widerstandslos fügen werde. Mit dieser Entscheidung beschwört er aber seinen Untergang herauf. Als Klytämnestra von seinem Plan hört, ist sie völlig fassungslos und kann die Nachricht kaum glauben. Doch dann beschließt sie, Agamemnon mit Hilfe von Ägisth zu töten. Sie fordert von ihm den Dolch, um die Tat selbst auszuführen (»Gib den Dolch in meine eig'ne Hand! / Ich ersann's und ich vollend' es selbst«, S. 109). Schließlich vollführt Ägisth den Todesstoß, ohne freilich zu wissen, ob er den Stoß wirklich vollführt oder ob nicht vielmehr Klytämnestra seine Hand geführt hat.

Das Drama endet in Entsetzen. Ägisth ist unfähig, mit seiner Tat zu leben. Er stellt sich in den Schutz der Großen Mutter, als deren Werkzeug er sich fühlt, er verharrt regungslos im Schatten von Klytämnestra, die nach der Tat wie versteinert ist. Elektra erkennt in ihr die Mörderin des Vaters und schwört ewige Rache. Orest ist mit den Büffelweibern fortgezogen, um dereinst als Rächer des Vaters zurückzukehren. Mit dem Weggang der Büffelweiber hat Klytämnestra ihre wichtigste Stütze verloren. Sie steht allein, sie ist dem Haß und der Rache der Kinder ausgeliefert. Das Schicksal wird seinen Lauf nehmen. Sie selbst wird nicht mehr handelnd eingreifen können. Das Reich des Friedens, das sie für ein Jahrzehnt hat aufbauen können, ist unrettbar verloren.

So unbefriedigend wie das schnelle Happy-End von »Frau Emma kämpft im Hinterland«, so problematisch ist der langsame und quälende Kampf in der »Klytämnestra«. Das tödliche Ende und die Aussicht auf weiteres Morden hinterlassen nicht weniger Einwände als die halbherzige Harmonie in »Frau Emma«. Beide Ausgänge zeigen m. E., daß die Autorin eine Lösung für die von ihr dargestellten Probleme nicht gefunden hat. Klytämnestra ist – trotz weitgehender Sympathie der Autorin mit ihr – keine Figur, die die ungeteilte Identifikation auf sich ziehen kann. Durch den Mord an Agamemnon bricht sie das von ihr selbst geschaffene Gesetz des Friedens. Sie, die sich als Mutter und Liebende dem Leben verantwortlich fühlt, bringt den Tod. Sie bestätigt durch ihre Tat die Ängste ihres Mannes. Die Widersprüche, in die sich Klytämnestra verwickelt, sind ihr aber aufgezwungen, es ist Agamemnon, der durch sein aggressives Verhalten eine friedliche Lösung des Konflikts unmöglich macht, und es ist Elektra, die aus Eifersucht auf die Mutter und ihren Liebhaber den Konflikt schürt.

Die Utopie der starken, handelnden Frau, die Ilse Langner in ihren Texten entfaltet, wird durch das Ende der Tragödie nicht dementiert. Im Gegenteil: Die Friedensherrschaft Klytämnestras, ihr Zusammenhang mit der Großen Mutter einerseits und den Büffelweibern andererseits, das friedliche Zusammenleben zwischen Männern und Frauen in einer von Frauen bestimmten Gesellschaft, die Hoffnung auf eine nicht einschränkende Liebe zwischen den Geschlechtern bleibt als Utopie dem Stück eingeschrieben. Indem die Autorin diese Utopie an den Verhältnissen zugrunde gehen läßt, kritisiert sie die bestehenden Machtverhältnisse und ergreift Partei für die Frauen.

Dabei macht sie aber auch deutlich, wie stark die Frauen mit ihren eigenen Ambivalenzen in den patriarchalischen Herrschafts- und Zerstörungszusammenhang eingebunden sind und wie das Reich der Freiheit und des Friedens auch an der Uneinigkeit der Frauen untereinander und dem mißglückten Verhältnis zwischen den Generationen zuschanden geht. Daß die Autorin in ihren Stücken keine lebbaren Alternativen anzubieten hat, sehe ich nicht als Schwäche. Gerade

in der Mischung zwischen Resignation, Realismus und Utopie berührt sich Ilse Langner mit Autorinnen der Moderne wie Bachmann und Wolf, die in ihren Werken ja auch sehr stark den Akzent auf die tödlichen Konsequenzen patriarchalischer Herrschaftsverhältnisse legen und die Rolle des Weiblichen neu zu bestimmen suchen.

Anmerkungen

1 Franz Lennartz: »Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit.« 8. Auflage Stuttgart 1959.
2 Franz Lennartz: »Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit.« 10. Auflage, Stuttgart 1969.
3 Ilse Langner: »Mein Thema und mein Echo. Darstellung und Würdigung.« Hrsg. von Ernst Johann. Darmstadt 1979, S. 10.
4 Da die Bibliotheken demungeachtet ihre Werke aber häufig unter dem Namen Ilse Siebert verzeichnen und den Namen von Ilse Langner z. T. wie ein Pseudonym der Verfasserin behandeln, ist es etwas verwirrend, sich eine Übersicht über die Bestände zu verschaffen.
5 Ilse Langner: »Frau Emma kämpft im Hinterland. Chronik in drei Akten.« Neudruck Darmstadt 1979.
6 Alfred Kerr, Zit. nach Ilse Langner: »Mein Thema und mein Echo«, S. 10.
7 Ebd.
8 Ebd.
9 Ihering, zit. nach Ilse Langner: »Mein Thema und mein Echo«, S. 12.
10 Pinthus, zit. nach Ilse Langner: »Mein Thema und mein Echo«, S. 13.
11 Kerr, zit. nach Ilse Langner: »Mein Thema und mein Echo«, S. 12.
12 Ebd.
13 Ebd.
14 Ilse Langner: »Mein Thema und mein Echo«, S. 13.
15 Ebd., S. 14.
16 Ebd., S. 17.
17 Ilse Langner: »Die purpurne Stadt. Peking-Roman.« Berlin 1937. Neudruck München und Wien 1983.
18 Ilse Langner: »Klytämnestra. Tragödie in drei Akten.« Hamburg 1947.
19 Ilse Langner: »Iphigenie kehrt heim. Eine dramatische Dichtung.« Berlin 1948.
20 Abgedruckt in: Ilse Langner: »Dramen« I. Hrsg. von Günter Schulz. Würzburg 1983.

21 Ebd.
22 Ilse Langner: »Die Zyklopen.« Hamburg 1960.
23 Vgl. Anm. 5, S. 92
24 Ingeborg Drewitz, zit. nach Ilse Langner: »Mein Thema und mein Echo«, S. 141.
25 Ebd., S. 142/3.
26 Ebd., S. 139/40.
27 Michaela Giesing: »Theater als verweigerter Raum. Dramatikerinnen der Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum.« In: »Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.« Hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart 1985, S. 240–259.
28 Heike Klapdor-Kops: »Dramatikerinnen auf deutschen Bühnen.« In: »Theaterzeitschrift« 9 (1984), S. 57–77.Dort wird auch auf Ilse Langner hingewiesen.
29 Zit. bei Giesing, S. 243.
30 Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, Jahrbuch 1957, S. 65 und 66.
31 Ebd., S. 68.
32 Ebd., S. 69.
33 Ebd., S. 69/70. Vgl. zu Ricarda Huch auch Inge Stephan: »Ricarda Huch.« In: »Frauen. Porträts aus zwei Jahrhunderten.« Hrsg. von Hans Jürgen Schultz. Stuttgart 1981, S. 198–211.
34 Die nachfolgenden Zitate aus »Frau Emma kämpft im Hinterland« und der »Klytämnestra« werden aus dem Neudruck (Anm. 5) bzw. aus der Erstausgabe (Anm. 18) fortlaufend im Text nachgewiesen.

Nachtrag: Der Beitrag wurde 1983 konzipiert und 1985 für den Druck fertiggestellt. Am 17. Januar 1987 ist Ilse Langner in Darmstadt gestorben.