GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Auftritt in einem verweigerten Raum: Theater der Jahrhundertwende von Frauen in Deutschland und Frankreich

Dehning, Sonja

1995

https://doi.org/10.25595/3978

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dehning, Sonja: *Auftritt in einem verweigerten Raum: Theater der Jahrhundertwende von Frauen in Deutschland und Frankreich* , in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 1 (1995) Nr: 2, 97–110. DOI: https://doi.org/10.25595/3978.

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Auftritt in einem verweigerten Raum:

Theater der Jahrhundertwende von Frauen in Deutschland und Frankreich

Sonja Dehning

„Finden Sie es normal, gerecht und logisch, daß auf die Frage, die man einer Kranken stellt, immer der Vater, der Bruder oder der Ehemann antwortet (...)?
Es scheint mir ebenso unlogisch, der Kranken nicht zu erlauben, von ihren Leiden zu sprechen, wie der Frau jede Möglichkeit zu verbieten, ihre Meinung direkt der Öffentlichkeit mitzuteilen, so wie einem Arzt, der sich unserer Not und unseren Schmerzen anzunehmen vermag."[1]

(Marya Chéliga, um 1897)

Premierenstimmung im *Théâtre Féministe*

Das Anliegen von Frauen, ihre Klagen über die eigene Lebenssituation und über ihre Rolle in der Gesellschaft, aber auch ihre individuellen Wünsche und Vorstellungen in die Öffentlichkeit zu tragen, um damit auf soziale Mißstände aufmerksam zu machen - diese Motivation stand im Vordergrund, als die 'feministisch' engagierte Polin Marya Chéliga 1897 in Paris eine speziell für Dramatikerinnen organisierte, unabhängige und internationale Theaterinstitution - das *Théâtre Féministe*[2] - ins Leben rief. Dieses für die damaligen Ver-

[1] „Trouveriez-vous naturel, juste et logique, qu'aux questions posées à une malade par son médecin, la réponse soit toujours faite par son père, son frère ou son mari? Il me semble aussi peu logique de ne pas permettre à la malade de raconter ses maux, que d'interdire à la femme toute occasion de confier ses idées directement à la société, à ce médecin présumé de nos malaises et de nos plaies." S. Marya CHÉLIGA: „Le Théâtre féministe." In: *Revue d'Art dramatique*. Numéro spécial: *Le Féminisme au Théâtre*. Octobre 1901, S. 650-658, hier: S. 650.

[2] In die französischen Literaturgeschichten ist das *Théâtre Féministe* nicht eingegangen. Abgesehen von einer kurzen Notiz bei L. HENRI-LECOMTE: *Histoire des théâtres de Paris*. (Genève 1973, S. 27) geben nur CHÉLIGAs eigener Aufsatz (s. Marya CHÉLIGA Octobre 1901, S. 650-658) und ihr Artikel im *Almanach Féministe* 1899/1900 (Ed. Marya Chéliga, Paris 1900, S. 26-28) Aufschluß über das Projekt.

hältnisse kühne Unternehmen sollte es Dramatikerinnen erstmals ermöglichen, ihre eigenen Ideen zu entfalten und auf einem öffentlichen Forum darzubieten.

In der Theatergeschichte galt die Bühne von jeher als Domäne der Männer *par excellence*, als ein Frauen „verweigerter Raum"[3], ein 'Nicht-Ort' für das weibliche Geschlecht: In der griechischen Antike wurden weibliche Darstellerinnen von der Bühne regelrecht verbannt, Frauenrollen ausnahmslos von männlichen Schauspielern dargestellt. In den darauffolgenden Jahrhunderten hielt zwar die Schauspielerin Einzug auf der Bühne, den Frauen wurde aber damit lediglich die Teilnahme an der *Reproduktion* von Kunst zugewiesen, so daß ihre künstlerische Aktivität in aller Regel auf die passive Rolle der zum Objekt der Bewunderung stilisierten *Diva* reduziert wurde. Bis ins ausgehende 19. Jahrhundert nahmen die an der literarischen Produktion beteiligten Bühnenautorinnen im Theatergeschehen eine Randposition ein und wurden als kreativ Schaffende gesellschaftlich weitgehend ignoriert.

Daher kann das von Marya Chéliga-Loevy (1854-1927) ins Leben gerufene Projekt als Vorreiter gelten: Dieses *'kämpferische Theater'* sollte als *'Ideentheater'*[4], wie die Initiatorin zu verstehen gab, zur Verständigung und Versöhnung der Geschlechter beitragen; es sollte eine Vermittlerfunktion zwischen weiblichen und männlichen Dramatikern übernehmen, wie es zur Jahrhundertwende in Deutschland keine vergleichbare gab.

Anläßlich der Eröffnung des *Théâtre Féministe*[5] am 18./19. Januar 1898 in Paris wurden Dramen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern verschiedener Nationalität (aus Finnland, Dänemark, Polen, England u.a.) aufgeführt: Nach den wenigen überlieferten Informationen fand das Drama *Hors du Mariage* von Daniel Lesueur (Pseudonym der Autorin Jeanne Loiseau) auch bei den anwesenden männlichen Kritikern begeisterten Zuspruch. Der Erfolg der Stücke bei der Theatereröffnung ist dadurch zu erklären, daß - was das anwesende Publikum betrifft - eine 'natürliche' Vorauswahl stattgefunden hatte: An solchen Veranstaltungen nahm nur teil, wer emanzipiert genug war, um das Dramenschaffen von Frauen überhaupt wahr- und ernstzunehmen.

---

[3] So der Titel des Aufsatzes über deutschsprachige Dramatikerinnen von Michaela GIESING: „Theater als verweigerter Raum. Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern." In: *Frauen - Literatur - Geschichte*. Hg. H. Gnüg/ R. Möhrmann. Stuttgart 1985, S. 240-259.

[4] *„théâtre de combat, théâtre de l'idée"*, s. CHÉLIGA 1901, S. 656.

[5] Das Eröffnungsprogramm ist in der Bibliothèque d'Arsenal/Paris einzusehen.

Bezeichnenderweise sind die hier aufgeführten Dramen in den französischen Bibliotheken heute bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr aufzufinden[6]; sie wurden entweder nie gedruckt oder aber es wurde nicht als notwendig erachtet, die wenigen vorhandenen Exemplare als Zeitdokumente in die Bibliotheken einzustellen.

Daß viele deutsche Dramenschriftstellerinnen der Jahrhundertwende bis heute unentdeckt blieben, belegt Susanne Kords Dissertation[7], in deren Anhang über 300 deutschsprachige Dramatikerinnen aufgelistet werden. Die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen über französische Theaterschriftstellerinnen - und generell über französische Autorinnen dieser Epoche - bleiben dagegen unzureichend, es existiert kein vergleichbares Überblickswerk wie das deutschsprachige. Obwohl in einschlägigen Jahrbüchern wie dem *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques* zahlreiche Autorinnen verzeichnet sind, werden diese von der französischen Literaturwissenschaft bisher hartnäckig ignoriert.[8]

Die wenigen Dramatikerinnen, die in den traditionellen französischen Theaterinstitutionen ihre Stücke aufführen durften (in der *Comédie Française* waren es im 19. Jahrhundert außer George Sand, Madame de Girardins *Les Journalistes* und 1918 dann Marie Lenérus *La Triomphatrice*), sahen sich gezwungen, aus diesen Werken eigene innovative Ideen 'auszumerzen', so daß den Stücken oftmals ihre Offenheit genommen und die ursprüngliche Idee verfälscht wurde. Vollkommen neue Selbstentwürfe von Frauen auf der Bühne wurden auch zur Jahrhundertwende aus bürgerlicher Sicht weder in Frankreich noch in Deutschland als 'bühnenreif' erachtet. Dramatikerinnen balancierten weiterhin zwischen Strategien der Anpassung und Opposition. Als Schriftstellerin war die Frau ohnehin marginalisiert, als *Dramen*autorin galt 'Vermännlichung' als höchstes Lob ihrer dramatischen Kunst, wenn ihr die für dramatische Entwürfe als notwendig erachteten Fähigkeiten wie 'Objektivität' und 'Logik' nicht generell abgesprochen wurden.

---

[6] Weitere Dramen, die bei der Eröffnung aufgeführt worden sind, waren: *Libre!* von Jeanne Herter-Eymond, *Préludes* von der dänischen Dramatikerin Emma Gad, *C'est la Vie* von Mme d'Andrée d'Albert; *Hors la Loi* von Mme Daniel Lesueur. - Die letzten drei Dramen waren in den französischen Bibliotheken nicht aufzufinden.

[7] Susanne KORD: *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 19. Jahrhundert.* Stuttgart 1992.

[8] Vgl. Olivier PIERRE-WALZEL: *Littérature française. Le XX siècle I - 1896-1920.* Paris 1975.

Hindernisse:
Von aufführungspraktischen Barrieren im Theaterbetrieb bis zur Entmythisierung männlicher Rollenphantasien

Mit der öffentlichkeitswirksamen Gattung des Dramas waren französische als auch deutschsprachige Schriftstellerinnen in ihrer künstlerischen Betätigung mehrfachen Hindernissen ausgesetzt: Nicht nur aufführungstechnische Barrieren bis zur Realisierung eines Stückes auf der Bühne mußten bewältigt werden - die Schwierigkeiten, einen öffentlichen Raum für sich zu erobern, waren nur in manchen Fällen mit Hilfe eines männlichen Pseudonyms zu umgehen[9], Dramatikerinnen der Jahrhundertwende mußten sich verstärkt den misogynen Theorien der Kulturtheoretiker und den diffamierenden Urteilen der Kunstkritiker widersetzen, die den gattungspoetologischen 'Einbruch' von Frauen ins Theater, diese als männlich deklarierte Domäne der Kunst, verhindern wollten: Weibliche Entwicklungsfähigkeiten seien durch eine „hohe Fähigkeit zur Empfindung und eine ebenso beträchtliche Unfähigkeit zur intellektuellen Abstraktion" bestimmt, verkündete der Kunsthistoriker Karl Scheffler[10]. Daß gerade das Drama hohe poetologische Ansprüche an Abstraktheit und Figurenkomposition stelle und die Frau „(...) mit ihren künstlerischen Leistungen gerade da versagt, wo die strenge Geschlossenheit der Form prävaliert: im Drama, in der musikalischen Komposition, in der Architektur," postulierte der Kulturtheoretiker Simmel[11]. Deutsche und französische Theaterkritiker nahmen diese Geschlechterdichotomie auf und propagierten die Meinung, Frauen neigten mehr zur lyrischen Expansion und Dezentralisation, so könnten sie dem Drama nicht gerecht werden, da es auf „Konzentration und Begrenzung"[12] gestellt sei. Mit ihrem Artikel *Über den Mißerfolg der Dramenschriftstellerinnen* untermauerte auch die Theaterkritikerin Ella Mensch die pseudobiologischen Argumentationslinien, indem sie der Frau generell die Fähigkeit

[9] CHÉLIGA berichtet von Dramen-Wettbewerben, die seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts in Polen abgehalten wurden. Die anonyme Einsendung der Werke gewährleistete zwar sachliche Kritik. Die Tatsache aber, daß dann auch Frauen zu den Preisträgern zählten, schien der Jury doch problematisch: oft wurden deren Stücke nicht zur Aufführung zugelassen. S. CHÉLIGA 1901, S. 656.

[10] Vgl. Karl SCHEFFLER: *Die Frau und die Kunst.* Berlin 1905, S. 51 ff.

[11] Georg SIMMEL: *Philosophische Kultur.* Berlin 1911, S. 56.

[12] Rudolph LOTHAR: *Das deutsche Drama der Gegenwart.* München 1905, S. 165.

zur Dramatik abspricht: das Drama liege „dem psycho-physischen Organismus der Frau nicht“[13].

Reflexionsansätze, die nicht von dieser geschlechtsspezifischen Setzung beeinflußt sind, müssen zur Jahrhundertwende noch als Raritäten gelten.[14] Selbst Alfred Kerr, der in seinem Artikel über Ernst Rosmer (Pseudonym der Autorin Elsa Bernstein) das Talent der Münchner Dramatikerin lobt, belächelt einige ihrer Dramenszenen als „kleine Krankheiten, aber vorübergehende“; dem dramatischen „Chaos“ kann er allenfalls einen „Reiz“ abgewinnen. Als „bis zur völligen Unklarheit wirr geraten“[15] kritisiert Klemperer in seinem Artikel über Marie Eugenie delle Grazie die Personenkonstellation in ihrem Drama *Der Schatten*[16]: Die Aufspaltung des Protagonisten in eine Doppelgängerfigur gefolgt von einem imaginären 'Schatten', deutbar etwa als das andere Unbewußte, ist als Ausdruck der Opposition der Schriftstellerin zu verstehen, als eine Art der Subversion durch die Form. Daß einige Autorinnen wie delle Grazie ihrer Zeit formgestalterisch weiter voraus waren, wollten zeitgenössische Kritiker nicht wahrhaben. Ursprünglich als entgegnende Antwort auf Ella Menschs oberflächlichen Verriß gedacht, zeigt sich, daß Klemperer selbst nicht frei von Unverständnis und Vorurteilen gegenüber den Frauendramen bleibt.

Auch das Urteil des französischen Literaturkritikers Maurice Boissard greift zu kurz: Er bemängelt Brüche in der Dialogführung von Marie Lenérus Drama *La Triomphatrice* (1912), ohne diese dramaturgisch einer Analyse zu unterziehen. Dabei wird gerade bei diesem Drama an den differenziert gestalteten Charakteren sehr deutlich, daß gebrochene Dialogstrukturen auf mangelnde Kommunikationsfähigkeit zwischen den Figuren zurückzuführen sind, die den Beziehungskonflikt zwischen den Geschlechtern aufzeigen. Der Kritiker ignoriert dies schlicht; statt dessen wird die Charakterdarstellung der Figuren als „unvollständig“ und „willkürlich“ abgetan.[17] Abweichungen von der klassischen Dramaturgie mit ihren geschlossenen Formen werden kurzerhand als 'weibliche' Eigenheiten diffamiert, zum Defizit erklärt. Die Funktionen der neuen dramaturgischen Mittel zu analysieren und auf die (Vor-)Urteile wie Stil- und Ausdruckslosigkeit, Dialogbrüche und mangelnde Stringenz der Dramen hin zu überprüfen, wäre dagegen eine wünschenswerte Alternative.

---

[13] Ella MENSCH: „Der Mißerfolg der Frau als Dramenschriftstellerin.“ In: *Bühne und Welt* 13. 1910/11, S. 155-159.

[14] S. Victor KLEMPERER: „Dramen-Dichterinnen.“ In: *Bühne und Welt 13*/1911, S. 485-499.

[15] KLEMPERER 1911, S. 488.

[16] Eugenie M. DELLE GRAZIE: *Der Schatten*. Leipzig 1904.

[17] Maurice BOISSARD: „La Triomphatrice.“ In: *Mercure de France* 1.3.1918, S. 115.

Auf diese Weise könnten Ansätze innovativer Schreibweisen und Formexperimente herausgearbeitet werden, die traditionelle Sinnprozesse und überkommene dramaturgische Gestaltungsweisen in Frage stellen.

Neben den konkreten äußeren Faktoren, die der Theaterschriftstellerin für eine Karriere Hindernisse in den Weg legten und ihr entschiedenes Durchsetzungsvermögen forderten, wurde eine Dramenautorin in verstärktem Maße mit gattungspoetologischen Problemen konfrontiert: Da gerade die Gattung Drama bisher als Projektionsfeld par excellence für Weiblichkeitsmythen von Männern galt, stellt sich die Frage, wie Bühnenschriftstellerinnen mit den gängigen weiblichen Rollenphantasien umgehen, die über Jahrhunderte massiv durch Imaginationen männlicher Schriftsteller geprägt worden waren. Im ausgehenden 19. Jahrhundert, als die Frage nach der Subjektivität besonders virulent war, läßt sich die Dekonstruktion des Individuums gerade an Frauenbildern beobachten, beispielsweise am Topos der 'Heldin als Opfer'. Dieser von Männern kultivierte bürgerliche Mythos der zur Rose stilisierten geopferten Heldin mußte erst aufgebrochen werden, bevor die Frage nach dem *neuen* Blick aus weiblicher Perspektive und nach einer weiblichen Subjektivität beantwortet werden konnte. Anhand der Frage, wie Schriftstellerinnen mit der Projektion der Bildlichkeit, der Körperlichkeit der Frau umgehen, wie sie eigene Körperlichkeit darstellen, müßten diese Dramen erneut untersucht werden. Brüche in der Dialogstruktur, Doppelung und Gespaltenheit bezüglich der Figurendarstellungen, Verschiebungen in Personenkonstellation, Spuren der Restriktion oder Ansätze zu neuen Konfliktlösungen - diese Abweichungen vom Normenkatalog männlicher Dramenkonzeptionen sind weit entfernt davon, Gegenbilder einer sogenannten 'weiblichen Ästhetik' zu definieren, sie können allenfalls als Zeichen der Unterwanderung männlicher Normen aufgefaßt werden und damit als Spezifika weiblicher Erfahrung gelten. Der Begriff der Abweichung entspricht Julia Kristevas Forderung einer *negativen Textpraxis*, die patriarchal festgelegte Strukturen mittels Sprache verwerfen will.[18] Interessant wäre es zu untersuchen, inwiefern neuere ästhetische Theorien für Jahrhundertwendetexte produktiv gemacht werden können.[19]

Da die diffamierenden Urteile der Theaterkritiker gegenüber Dramatikerinnen zur Jahrhundertwende als obsolet erscheinen und inzwischen Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts neue Theaterästhetiken angeregt haben, wie Anke Roeder in ihren Theatergesprächen mit zeitgenössischen Dramatikerin-

[18] Julia KRISTEVA: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M. 1978, S. 123.

[19] Im folgenden vgl. Anke ROEDER (Hg.): *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt a.M. 1989.

nen Gerlind Reinshagen, Elfriede Jelinek, Gisela von Wysockski u.a. beweist, können auch die Dramentexte von Frauen der Jahrhundertwende - einer Epoche eines gesellschaftlichen Umbruchs - in einem anderen Licht gesehen werden. Schon in den Dramen von Frauen des ausgehenden 19. Jahrhunderts lassen sich in Ansätzen Elemente wiederfinden, die zeitgenössische Dramatikerinnen für ihre Texte geltend machen: Gebrochene Dialogstrukturen, syntaktische Inkohärenzen, sind nach Gerlind Reinshagen in Anlehnung an Kristevas Theorie des Semiotischen darauf zurückzuführen, daß Schriftstellerinnen nicht primär von den Fakten, sondern von der Emotion ausgehen, die sich im Laufe des Schreibens in der Syntax manifestiert.[20] Auch die *Lückendramaturgie* Ursula Krechels[21] könnte für Texte der Jahrhundertwende produktiv gemacht werden: nämlich im Text Lücken aufzuspüren, Brüche, in denen sich Widersprüche manifestieren, ihre Bedeutung ausfindig zu machen und nicht allein die Kohärenz der Handlung zum entscheidenden Maßstab zu erheben.

Aufbrüche: Aus neuem Blickwinkel in Szene gesetzt

Nicht nur weibliche Dramatikerinnen der Jahrhundertwende ließen sich von formalen Innovationen inspirieren. Das Phänomen eines gesamtgesellschaftlichen Umbruchs fand im politischen und gesellschaftlichen Leben seine Spiegelungen, im gesamten Kulturleben und hier besonders im Theater, einem Seismographen der politischen und kulturellen Spannungen. Das naturalistische Theater, das in Frankreich mit Antoines *Théâtre Libre* (1887) ein bühnenrevolutionäres Ausmaß erreichte und dessen Konzept kurze Zeit später in Deutschland aufgenommen wurde, wandte sich in Abkehr von der streng klassisch konzipierten Form der Tragödie nun kleinteiligen dramatischen Formen, bis hin zum Einakter, und sozialen Thematiken zu. Dieser formale und inhaltliche Wandel der Gattung Drama begünstigt den Zugang von Autorinnen zu dieser Literaturform.

Allmählich wurden mehr Dramen von Frauen aufgeführt. Damit ist aber das formale Kriterium der Dramen*konzeption*, daß Frauen nicht *auch* in der strengen klassischen Dramenkonzeption reüssieren konnten, noch nicht hinlänglich belegt. Daß in Dramen von Frauen um die Jahrhundertwende die aktuellen Themen und Fragestellungen aus einem anderen Blickwinkel präsentiert werden, wie die Begründerin des *Théâtre Féministe* selbst berichtet[22], ist dagegen offensichtlich:

---

[20] ROEDER 1989, S. 30.

[21] ROEDER 1989, S. 56.

[22] S. CHÉLIGA 1901, S. 656.

Es läßt sich belegen, daß in Dramen weiblicher Autoren häufiger weibliche Protagonisten auftreten, Charakterschwächen männlicher Figuren nicht verschwiegen werden; hinzu kommt eine Konfliktverschiebung von der Vater-Tochter-Beziehung auf die Mutter-Tochter-Beziehung. Am deutlichsten jedoch fallen die Innovationen auf inhaltlicher Ebene ins Auge: Da die Frau stärker als der Mann in die familiäre Sphäre eingebunden war, konzentrierte sich der Konflikt im Drama auf die bürgerliche Familie; Sexualität, Liebe und Mutterschaft wurden zu fundamentalen Themen des Theaters. Der Akzent lag erstmals auf Auseinandersetzungen mit der 'bewußten' Mutterschaft und auf Beziehungen zwischen Frauen.[23] Der Blick der Dramatikerinnen blieb allerdings weitgehend auf diesen „binnenfamiliären Raum"[24] beschränkt; Themen wie Berufstätigkeit von Frauen oder Selbstverwirklichung in der Kunst fanden nur am Rande Eingang in die Dramen. Aus künstlerischem Bereich wurde von Dramatikerinnen vor allem der Schauplatz des Theaters als Handlungshintergrund gewählt, da er einer der wenigen war, wo Frauen aktiv als Schauspielerinnen und Sängerinnen auftraten. Insbesondere Schauspielerinnen-Dramen erfreuten sich großer Beliebtheit beim Publikum, wahrscheinlich weil hier bei den Zuschauern ein intensiver kathartischer Effekt erzielt werden konnte: Die Protagonistin steigt zum ruhmreichen, beruflich erfolgreichen Divaideal auf, um dann in einem tragischen Schicksal - einsam, gealtert und ruiniert - ihr Ende oftmals im Selbstmord zu finden.[25] Bezeichnenderweise zeigten die Dramatikerinnen in ihren Werken meist nicht, wie harmonisches Familienleben mit Berufstätigkeit zu vereinbaren war. Im Zweifelsfall wurde - weit mehr als der Beruf - ganz den Konventionen folgend die *Ehe* „als Glück interpretiert"[26].

Regression in traditionelle Verhaltensmuster und Generalproben für eigenständige Auftritte von Frauen - regressive und progressive Tendenzen existieren nebeneinander: Alleinstehende, berufstätige Frauen, Frauen, die sich der Wissenschaft, der Kunst widmen - zumindest wird das Ausbrechen der Ehefrau aus der traditionellen Opferrolle geprobt - stellen Ansätze zu innerer Autonomie und Identitätsfindung der Frauenfiguren dar. Bezeichnend sind die Dramenschlüsse: Weniger wird ein Verzicht auf eigene Selbstverwirklichung

[23] MILLSTONE 1977, S. 58.

[24] GIESING 1985, S. 249.

[25] Zum Beispiel Marie ITZEROTT: *Hilde Brandt.* Straßburg 1903 und Jeanne MARNI: „Actrices." In: dies.: *Théâtre de Madame.* Paris 1906, S. 256-285. - Die Schauspielerin - Berufsideal vieler Mädchen aus gutbürgerlicher Familie - wurde als karriereorientiert und nach Erfolg strebend dargestellt, wobei dieser Berufsweg oftmals nur als Vorstufe zu emotionaler Erfüllung ausgestaltet wurde. Vgl. MILLSTONE 1977, S. 334.

[26] KORD 1992, S. 227.

inszeniert, die - wie häufig bei deutschsprachigen Dramatikerinnen, so z.B. etwa bei Laura Marholms Protagonistin *Karla Bühring* - im Selbstmord endet, als eine Form der Opposition beschrieben, die als Flucht aus der Familie realisiert wird. Dies gilt weniger für deutschsprachige als für französische Dramen: Die Protagonistin Hélène in Herter-Eymonds *Libre!* reflektiert die Doppelmoral der Männer, die ihr zugewiesene passive Rolle als Ehefrau und verläßt 'als Nora' mit Kind ihren Mann. Aber auch Geschlechtertauschphantasien und Androgynitätsideale werden selbstreflektierend verarbeitet. Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß Protagonistinnen, wie z.B. die Dramatikerin Claude als Nobelpreisträgerin in Marie Lenérus *La Triomphatrice*, konstruiert maskulin wirken: eine tastende Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten, die sich dann oft in einer unkritischen Reproduktion 'männlichen' Rollenverhaltens erschöpft. Jenseits der Bühne jedoch, überlebt die Tochter der Protagonistin als zukunftsweisende Frauenfigur: Denise wartet in den Kulissen auf ihren großen Auftritt - Zeichen dafür, daß die gesellschaftlichen Verhältnisse sich ändern müssen, bevor die eigenständige Frau auf der 'neuen' Bühne Einzug halten kann.

Szenenwechsel: Engagierte Dramatikerinnen in Frankreich contra soziales Engagement in Deutschland?

Den deutschsprachigen Dramatikerinnen der Jahrhundertwende gelang es nicht, sich in einem Interessenverband zusammenzuschließen. Zwar ist mit der Gründung des ersten Künstlerinnenvereins 1867 in Berlin ein künstlerisches Umfeld für Frauen in Deutschland geschaffen worden, die Initiativen im dramatischen Bereich, die 1913 schließlich innerhalb des *Deutschen Schriftstellerinnenbundes* (gegr. 1896) und der *Schaubühne* entstanden, verliefen aber im Sande.[27] Ein engagiertes, in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit verankertes Projekt wie das *Théâtre Féministe* gab es in Deutschland nicht; statt dessen nahm man dramatische Aktivitäten beiläufig wahr, wie z.B. Marie Ebner-Eschenbachs Einakter *Ohne Liebe*, der - nach Schilderungen des Theaterkritikers Erich Schmidt - dem Publikum 'als Tasse Thee zur Niederschlagung des Alkohols'[28] kredenzt wurde.

Chéligas Theaterprojekt kann insofern als Beispiel für die emanzipatorischen Aktivitäten von Frauen in Frankreich gelten, als es einerseits zeigt, wie engagiert die Französinnen waren bzw. wie Frauen anderer Nationalitäten, die

[27] Vgl. GIESING 1985, S. 244.

[28] GIESING zitiert den Theaterkritiker Erich Schmidt, der den Aufführungsmodus der Freien Bühne kommentiert. S. GIESING 1985, S. 243-244.

kulturelle Großstadtatmosphäre für sich kreativ zu nutzen wußten; andererseits wird aber darauf aufmerksam gemacht, daß diese Aktivitäten - wie so viele Initiativen der Französinnen[29] - nur kurzlebig und somit ohne Tiefenwirkung auf gesellschaftliche Veränderungen blieben.

Was das gesellschaftliche Engagement von Frauen in Deutschland und Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts betrifft, unterscheidet es sich in einem wesentlichen Aspekt: Die häufigen Regimewechsel in Frankreich hatten zur Folge, daß künstlerische Aktivitäten von Frauen ephemer blieben. Da sich mit dem Commune-Aufstand von 1871 die französischen proletarischen Frauen von den bürgerlichen abwandten, konnte in Frankreich keine in einem so großen Ausmaß organisierte solidarische Frauenbewegung entstehen wie in Deutschland.[30]

Bezüglich der inhaltlichen Unterschiede in den deutschen und französischen Dramen von Frauen können wegen der Vielfalt der zu berücksichtigen Kriterien im folgenden nur ansatzweise vergleichende Aussagen gewagt werden:[31] In Frankreich war aufgrund der Verschärfung des Scheidungsrechts im *Code Napoléon* - erst 1884 in der Dritten Republik wurde die Scheidung für Frauen wieder legalisiert - die Debatte über das Recht auf Ehescheidung ein beliebtes Dramenthema: In Chéligas Tendenzdrama *L'Ornière* (1896) wird die Strafgesetzgebung, der *Code pénal*, kritisiert, der dem betrogenen Ehemann das Recht gibt, seine Gattin zu töten, während umgekehrt der ehebrecherische Gatte nur milde bestraft wird. Motiviert wird diese doppelte Moral mit dem Argument, daß die treulose Frau eventuell ein illegitimes Kind in die Familie einschmuggeln könnte. Während die Scheidung im europäischen Vergleich in Deutschland „ziemlich liberal"[32] gehandhabt wurde, war das Modell der Konvenienzehe in Frankreich verbreiteter als in anderen Ländern[33]. Die gesell-

[29] S. die zahlreichen feministischen Verbände *und congrès féministes*, in denen die Meinungen zwischen bürgerlicher Frauenbewegung und Sydikalismus stark divergierten. Vgl. ALBISTUR/ARMOGATHE 1977, S. 350-375, einen guten Überblick über die Aktivitäten von Frauen bietet der *Almanach Féministe 1899/1900*. Ed. Chéliga. Paris 1900.

[30] Vgl. ALBISTUR/ARMOGATHE 1977, S. 51; Anna PAPPRITZ: „Die Geschichte der Frauenbewegung in den Kulturländern. Frankreich. Bd. 1." In: *Handbuch der Frauenbewegung* (Hg. Gertrud Bäumer u.a.). Berlin 1901, S. 379.

[31] Vor allzu voreiligen Schlüssen zum Vergleich Deutschland - Frankreich warnt auch Hartmut KAELBLE: „Französisches und deutsches Bürgertum 1870-1920." In: Jürgen Kocka: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd.1.* München 1988, S. 107-140.

[32] NIPPERDEY 1991, S. 46.

[33] S. BEAUVOIR 1976, Bd.II, S. 232.

schaftlichen Normen wurden dort zwar stark propagiert, aber nur 'formal' eingehalten, d.h. um so stärker durchbrochen. Es war öffentlich bekannt, daß viele verheiratete Frauen außereheliche Beziehungen eingingen (siehe *La Triomphatrice*). Selbst nachdem die Scheidung 1884 in Frankreich für die Frau wieder legalisiert wurde, blieb eine geschiedene Frau wegen vollzogener Scheidung, nicht wegen Ehebruchs gesellschaftlich stigmatisiert. In Chéligas *L'Ornière* wird dies besonders deutlich: Der unglücklich verheirateten Eliane wird geraten, eine Wohltätigkeitsstiftung zu gründen und sich eher einen Liebhaber zu nehmen, als eine Scheidung einzureichen: „Durch Scheidung wirst du zu einer Außenseiterin herunterkommen, nach der die Frauen sich mit Abscheu und Verachtung umdrehen werden und die die Männer brutal umwerben werden"[34]. Das Drama mit seiner Quintessenz „Man muß in der Reihe bleiben, nicht aus der Reihe tanzen"[35], endet mit der Ermordung der Ehefrau, einer 'verhinderten *Nora*', durch ihren Mann - ein pessimistischer Schluß im Stile der Zeit. In anderen Dramen, in denen verstärkt Frauen den Ehebruch vollziehen, wie in Jeanne Herter-Eymonds *Libre!* (1898)[36], wird dagegen Selbstreflexion und Autonomie bereits erfolgreich geprobt. Generell kann gelten, daß französische Dramatikerinnen gesellschaftlich tabuisierte Themen direkter auf der Bühne ansprechen als ihre deutschsprachigen Kolleginnen. Die Konvenienzehen der Französinnen täuschten oftmals über ihre Selbständigkeit hinweg. Den egalitären Ideen, die die deutschen Frauen verfochten, standen die eher 'einzelkämpferischen' Emanzipationsbestrebungen der Französinnen gegenüber. Denn in Frankreich gelang es zahlreichen Frauen, sich in einer Randposition Freiräume zu erobern und sich auf diese Weise von den gesellschaftlichen Konventionen abzusetzen. In größerem Maß als in Deutschland gab es in Frankreich individuelle 'Grenzüberschreitungen' von intellektuellen und künstlerischen Frauen. Offenbar war dort das Künstlertum der Metropole Paris durch die starke Tradition der Dekadenz-Kultur toleranter gegenüber marginalen Persönlichkeiten und die Subkultur der Bohème aufnahmebereit für 'Einzelschicksale'.[37] Nicht selten ging - wie es hier Chéligas Aktivität bestätigt

---

[34] „Le divorce fera de toi une déclassée dont les femmes se détourneront avec défiance et mépris et que les hommes courtiseront brutalement". CHÉLIGA: *L'Ornière*. Paris 1897, S. 50.

[35] „Il faut rester dans *l'ornière*', il n'y a pas à sortir de là" CHÉLIGA: *L'Ornière*. Paris 1897, S. 25; der Titel des Dramas *L'Ornière*, der wörtlich übersetzt soviel wie 'Wagenspur' heißt, deutet hier auf die gewohnheitsmäßigen Sitten, die festgefahrenen Konventionen der Gesellschaft.

[36] Vgl. MILLSTONE 1977, S. 300.

[37] S. KREUZER, Helmut: *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Stuttgart 1968, S. 191. - Die sich in diesem Zu-

- engagierte Initiative in Großstädten von ExilantInnen aus. Die Großstadt fungiert hier „(...) als ein Auffanglager, Durchgangslager der Intelligenz", wie es in Deutschland Berlin erst in den zwanziger Jahren sein konnte.[38]

Der Blick hinter die neuen Kulissen bleibt allzu kurz; die Karriere des *Théâtre Féministe* endete mit einem sogenannten *'four noir'*[39], einem Schuß in den Ofen: Obwohl der Theaterkritiker Henry Fouquier das neuartige - von vielen gleich abgelehnte - Unternehmen Chéligas als „nützliches Werk" lobt[40], stellte sich der finanzielle Ruin schon nach drei Aufführungstagen ein.

1899 wurde Chéligas Idee eines Frauentheaters anläßlich einer Ausstellung zur Frauenarbeit, der *Exposition du travail de la Femme*, in Den Haag wieder aufgenommen - allerdings erneut mit wenig Erfolg: Für die Dramenthemen verhältnismäßig progressiven Charakters konnte sich - nach den wenig präzisen Aussagen Chéligas - das verschüchterte holländische Publikum im Gegensatz zu den Franzosen nicht erwärmen.

Als kurzes „Kapitel der Herausforderung"[41] spielte das *Théâtre Féministe* nur vorübergehend eine Rolle im Zuge der von Chéliga erhofften Erneuerung des eklektischen Theaters - einer Erneuerung sowohl im sozialen als auch im künstlerischen Bereich, die vor allem von kreativen Frauen geleistet werden sollte. Eine von Frauen organisierte Theaterinstitution war zwar in einem kulturell inspirierenden und toleranten Umfeld möglich und entwicklungs-, aber (noch) nicht überlebensfähig.

Die Diskrepanz zwischen dem Schattendasein der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland und Frankreich, dem rigorosen Ausschluß der weiblichen Autorinnen und der von ihr gewählten öffentlichkeitswirksamen literarischen Form läßt sich daher deutlich am Berufsbild und der literarischen Tätigkeit der Dramatikerin aufzeigen. Ihre doppelte Außenseiterposition ermöglichte es ihr aber auch, einen analysierenden Scharfblick in Hinsicht auf

---

sammenhang aufdrängende Frage nach einem Defizit an liberaler Bürgerlichkeit in Deutschland im Vergleich zu Frankreich kann hier nicht weiter diskutiert werden, s. dazu KAELBLE 1988, S. 107-140.

[38] S. Ursula Krechel: „Linksseitig kunstseidig. Dame, Girl und Frau." In: *Industriegebiet der Intelligenz*. Hg. H. Wiesner. Berlin 1990, S. 99-106.

[39] *'four noir'* - übersetzt 'schwarzer Ofen' - bedeutet Mißerfolg einer Aufführung, ein 'komplettes Desaster'. S. CHÉLIGA 1901, S. 654.

[40] CHÉLIGA 1901, S. 654: (...) œuvre utile, honnête, dépassant le simple amusement sans abolir l'intérêt (...)".

[41] CHÉLIGA 1901, S. 658: „chapître des revendications".

verkrustete gesellschaftliche Strukturen zu entwickeln und diesen auf neue Weise produktiv umzusetzen.

Literaturverzeichnis:

Albistur, Maïté u. Daniel Armogathe: *Histoire du Féminisme français du moyen âge à nos jours.* Paris 1977.

Almanach Féministe 1899/1900. Ed. Marya Chéliga. Paris 1900 (Bibliothèque Marguerite Durand).

Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Paris 1865-1919 (Bibliothèque d'Arsenal).

Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe.* Tome I/II (1949). Paris 1976.

Boissard, Maurice: „La Triomphatrice." In: *Mercure de France* 1.3.1918, S. 114-116.

Chéliga, Marya: *L'Ornière. Pièce en 3 actes.* Paris 1896.

Chéliga, Marya: „Le Théâtre Féministe." In: *La Revue d'Art dramatique:* „Le Féminisme au Théâtre." Numéro spécial. Octobre 1901, S. 650-658.

Cladel, Judith: *Le Volant. Pièce en 3 actes.* Paris 1895.

Giesing, Michaela: „Theater als verweigerter Raum. Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern." In: Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann: *Frauen - Literatur - Geschichte.* Stuttgart 1985, S. 240-259.

Gnüg, Hiltrud: „Erotisch-emanzipatorische Entwürfe. Schriftstellerinnen um die Jahrhundertwende." In: Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann: *Frauen - Literatur - Geschichte.* Stuttgart 1985, S. 260-280.

Herter-Eymond, Jeanne: *Libre! Pièce en 2 actes.* Paris 1898.

Kaelble, Hartmut: „Französisches und deutsches Bürgertum 1870-1920." In: Jürgen Kocka: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich.* Bd. 1. München 1988, S. 107-140.

Kerr, Alfred: „Ernst Rosmer." In: *Neue Deutsche Rundschau* 3./4.1895, S. 1241-1249.

Klemperer, Victor: „Dramen-Dichterinnen." In: *Bühne und Welt* 13/1911, S. 485-499.

Kreuzer, Helmut: *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Stuttgart 1971.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache.* Frankfurt a.M. 1978.

Larnac, Jean: *Histoire de la littérature féminine en France.* Paris 1929.

Lenéru, Marie: „La Triomphatrice (1912)." In: dies.: *Pièces de théâtre.* Paris 1928.

Lothar, Rudolph: *Das deutsche Drama der Gegenwart.* München 1905.

Marholm, Laura: *Karla Bühring.* Leipzig 1895.

Mensch, Ella: „Der Mißerfolg der Frau als Dramenschriftstellerin." In: *Bühne und Welt* 13.1. 1910/11, S. 155-159.

Millstone, Amy Blythe: *Feminist Theatre in France: 1870-1914.* Wisconsin Diss. 1977.

Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd.I. Arbeitswelt und Bürgergeist.* München 1991.

Pappritz, Anna: „Die Geschichte der Frauenbewegung in den Kulturländern. Frankreich. Bd. 1." In: *Handbuch der Frauenbewegung.* Hg. Gertrud Bäumer u.a.. Berlin 1901, S. 361-398.

Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater.* Frankfurt a.M. 1989.

Rosmer, Ernst (Ps. f. Elsa Bernstein): *Wir Drei (1891).* München 1893.

Scheffler, Karl: *Die Frau und die Kunst.* Berlin 1908.

Simmel, Georg: *Philosophische Kultur.* Berlin 1911.