GENDER OPEN REPOSITORIUM

Berta Lasks Die Befreiung (1926). Betrachtungen zum Verhältnis von Frausein und Revolution

Sator, Anna

2021

https://doi.org/10.25595/2886

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sator, Anna: *Berta Lasks Die Befreiung (1926). Betrachtungen zum Verhältnis von Frausein und Revolution*, in: Gender : Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, Jg. 13 (2021) Nr: 1, 124–137. DOI: https://doi.org/10.25595/2886.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.3224/gender.v13i1.09

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

Anna Sator

Berta Lasks *Die Befreiung* (1926). Betrachtungen zum Verhältnis von Frausein und Revolution

Zusammenfassung

Mit der *Befreiung* präsentierte Berta Lask der Öffentlichkeit der Weimarer Republik ein Stück, das in der Tradition des revolutionären proletarischen Theaters die Massen, in diesem Falle Arbeiterinnen, zur aktiven politischen Teilnahme motivieren sollte. Anhand der Analyse der Figurenkonzeption und des formalen Aufbaus des Dramas soll gezeigt werden, wie das Verhältnis von Revolution und Geschlecht innerhalb dieser seltenen, auf weibliche Figuren zentrierten Handlung verhandelt wird. Zwar wird Frauen politische Teilhabe zugestanden bzw. diese auch in Form von Agitation gefordert, jedoch bleiben gewisse Handlungsräume – wie der Kampf an der Waffe – weiterhin problematisch für Frauen. Darüber hinaus werden die unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexte und Konfliktlinien in Verbindung mit der Voraussetzung revolutionären Erwachens diskutiert. Während nach einer gemeinsamen Identifikationsmöglichkeit aller Frauen über die politische Gesinnung gestrebt wird, bleiben gewisse Darstellungen doch zum einen in kulturchauvinistischen Traditionen verhaftet und zum anderen die weibliche Beteiligung immer als Nachahmung von bzw. Anschluss an männliche revolutionäre Aktivität markiert.

Schlüsselwörter
Revolution, Geschlecht, Weimarer Republik, Russland, Berta Lask, Arbeiterin

Summary

Berta Lask's *Die Befreiung* (1926). Reflections on the relationship between womanhood and revolution

Berta Lask's play *Die Befreiung* (Liberation) presented the public with a dramatic piece in the revolutionary proletarian theatre tradition that was intended to motivate the masses – specifically working-class women – to take an active part in the revolution. The relationship between revolution and gender is illustrated by analyzing the characterization in the play and its form. The play focusses on female protagonists – which was quite rare back then. Although women are granted political participation, which is primarily expected to take the form of agitation, specific forms of action – like the armed struggle – are still almost impossible for them to access. The article also discusses the different social contexts and conflicts that shape the preconditions for revolution. It is argued that the play tries to provide women worldwide with the option of identifying as communists. But at the same time it still clings to images that are linked to alleged cultural superiority and portrays female participation only as imitation or subsequent to the revolutionary actions of men.

Keywords
revolution, gender, Weimar Republic, Russia, Berta Lask, working-class women

1 Einleitung

„Regisseurin: Heute zeigen wir hier, wie's der Proletenfrau in Krieg und Revolution ergangen ist, wie sie gehungert und gekämpft hat und langsam aufgewacht ist und wie sie sich zusammengeschlossen hat mit ihren Klassengenossen." (Lask 1926: 8)

Dies verkündet die Figur der Regisseurin bereits im Vorspiel von Berta Lasks Stück *Die Befreiung. Sechszehn Bilder aus dem Leben der deutschen und russischen Frauen*

 https://doi.org/10.3224/gender.v13i1.09

1914–1920, das im Folgenden hinsichtlich der Wechselbeziehungen von Frausein[1] und Revolution näher untersucht werden soll. Dazu werden nicht nur die Konzeption der Figuren und ihre jeweilige Handlungsmacht analysiert, sondern auch Aspekte der formalen Gestaltung des Stückes. *Die Befreiung* bietet eine für den historischen Kontext seltene, spezifisch weibliche Perspektive auf sonst in der Regel männlich konnotierte Bereiche: Krieg und Revolution. Die starke männliche Konnotation dieser Erfahrungsbereiche brachte den Anspruch der Deutungshoheit mit sich, unter deren Wirkungsmacht weibliche Narrative aufgrund des Nicht-Erlebens von Fronterfahrungen oder direktem Kampf marginalisiert oder ihnen schlichtweg die Authentizität abgesprochen wurde (Marchesi 2004: 51f.). Das ist aber nur einer der Umstände, der Lasks Stück für die Analyse des Verhältnisses von Geschlecht und Revolution so interessant macht. Denn ihr Dramentext ist nicht nur Produkt der Rezeption der Revolution in Russland, sondern versteht sich in seiner Funktion als Auslöser eines Prozesses der Bewusstwerdung des eigenen revolutionären Potenzials: So sollten die Rezipient*innen zur aktiven Teilnahme am politischen Kampf motiviert werden – ganz in der Tradition der Agitprop-Bewegung (Funk-Hennings 1995: 82f.).

Im Folgenden wird ein kurzer Abriss über Berta Lasks Biografie gegeben, da diese ihr literarisches Schaffen maßgeblich prägte, wie auch der literaturgeschichtliche Kontext umrissen, in welchem sie zu verorten ist. Daran schließt sich ein kurzer Überblick über Aufbau und Inhalt des Stückes und die Analyse des Motivs der Revolution mit Blick auf die Kategorie Geschlecht an. Abschließend werden die Transferprozesse im Stück skizziert – sowohl hinsichtlich der Vorstellung von Revolution als auch deren geschlechtlicher Konnotation: Denn die Inszenierung eines Transfers revolutionärer Ideen spiegelt in diesem Transfer nicht nur die agitative Funktion – Politisierung durch politischen Input – des Stückes wieder, sondern stellt auch gleichzeitig eine Positionierung der eigenen Kultur auf der Folie des Anderen dar.

2 Kontextualisierung

Berta Lask wurde 1878 in eine gut situierte Familie im galizischen Wadowice geboren. Sie politisierte sich zunächst über die bürgerliche Frauenbewegung und beschäftigte sich ab 1901 – ausgelöst durch ihre Konfrontation mit dem Elend in den Arbeiter*innenvierteln Berlins – immer intensiver mit linkem Gedankengut. Später benannte sie in ihrer Autobiografie den Ersten Weltkrieg als Auslöser für ihre Hinwendung zum Sozialismus (Cardinal 2013: 81; Schiller 2010: 263f.). In ihrem literarischen Schaffen erlangte sie zunächst Bekanntheit durch ihre Lyrik, die dem aktivistischen Expressionismus zuzuschreiben ist. Mit ihrem Eintritt in die KPD 1923 stellte sie ihr literarisches Schaffen dann aber ganz unter parteiliche Interessen, und machte erstmals von sich reden, als im selben Jahr ihr Chor *Die Toten rufen* im Gedenken an Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg aufgeführt wurde. So entwickelte sie sich Mitte der 1920er-Jahre

1 Frausein meint hier alle gesellschaftlichen Implikationen, die mit der sozialen Kategorie Frau einhergehen. Es wurde sich gegen den Begriff Weiblichkeit entschieden, da nicht allen weiblichen Figuren diese zugeschrieben wird. Die Männlichkeitskonstruktionen werden aufgrund der Kürze des Beitrags nur gestreift.

zu einer prägenden Gestalt der proletarisch-revolutionären Literatur und einer vieldiskutierten politischen Schriftstellerin (Emmerich 1982: 647; Schiller 2010: 264). Neben der *Befreiung*, die 1925 unter der Regie von Erwin Piscator zum Weltfrauentag in Berlin uraufgeführt wurde, fanden auch ihre Stücke *Thomas Münzer* und *Leuna 1921* große Resonanz (Cardinal 1995: 65f.). 1927 schrieb Johannes R. Becher in einer russischen Zeitschrift, dass Lasks „revolutionäre Sprengkraft" nicht zu unterschätzen sei, da „[sie] heute schon kein einziges Drama mehr schreiben könne, das nicht bereits vor der Aufführung verboten wäre" (Reus 1978: 58). Lask reiste in den 1920ern mehrere Male in die Sowjetunion, emigrierte 1933 nach kurzem Haftaufenthalt aufgrund eines Prozesses wegen Landesverrats dorthin und kehrte erst in den 1950er-Jahren in die DDR zurück (Emmerich 1982: 264).

Die Befreiung ist wie bereits erwähnt der proletarisch-revolutionären Literatur zuzuordnen – eine Eigenbezeichnung der kommunistischen Literaturbewegung der 1920er-Jahre in der Weimarer Republik. Ziel dieser funktional verstandenen Literatur war es, Revolution, Arbeiter*innenschaft und Schriftsteller*innen in ein neues Verhältnis zu setzen. Als ein gemeinsamer Ansatz fand sich dabei immer wieder die Notwendigkeit der Selbstbewusstseinsentwicklung der Arbeiter*innen zur Revolution, die eben durch Literatur erreicht werden sollte. Damit verbunden war die Forderung nach einem unbedingten Bruch mit bürgerlichen Traditionen. Diese dezidiert politische bzw. politisierende Schlagrichtung der Literatur ging einher mit einer allgemeinen agitativen Politisierung der Gesellschaft bzw. der Verlagerung der eigentlich parlamentarischen Streitigkeiten auf die Straße (Siemens 2016: 258ff.). Politische Stücke wurden von vielen – vor allem männlichen – Autor*innen in den 1920ern auf die Bühne gebracht. Aber Lask „went further than most of her contemporaries in her revolutionary zeal and uncompromising dedication to the communist ideal" (Cardinal 2013: 83). Der Germanist Dieter Schiller sieht *Die Befreiung* als „Ansatz zu einem ihr eigenen Stücktypus […]: dem proletarischen Propagandatheater" (Schiller 2010: 267). Allerdings führt ihr striktes Festhalten an der eigenen Dramentheorie, die die Masse in den Mittelpunkt stellt und sich radikal vom bürgerlichen Drama abwendet, dazu, dass Lask sich von ihren Kolleg*innen distanziert und auch an ihren Erfolg Mitte der 1920er-Jahre nicht mehr anschließen konnte. Mit der Zeit geriet nicht nur Lask als eine der wenigen Dramatikerinnen der frühen 1920er-Jahre in Vergessenheit, sondern auch, dass sie zu den „Initiator[*innen] und vor allem den innovativen Autor[*innen] der proletarisch-revolutionären Literatur gehört hatte" (Schiller 2010: 264ff., Einfügung A. S.).

3 *Die Befreiung*

Die Befreiung umfasst, wie der Untertitel verrät, 16 Bilder, ein Vorspiel und zwei Zwischenspiele. Die einzelnen Szenen sind minimalistisch aufgebaut und relativ statisch hinsichtlich der räumlichen Gestaltung und der Figurenkonstellationen. So zeigen die Bilder der russischen Seite hauptsächlich die Politisierung und die Teilhabe an der Revolution anhand der Protagonistinnen Darja und Nasdja, und illustrieren die Ideen der Revolution in verschiedenen Gesprächssituationen. Entsprechend geschieht dies in den deutschen Bildern, die die Entwicklung der Protagonistin Anna in Berlin und das Agi-

tieren der Kämpferin in Hamburg szenisch darstellen. Es finden sich somit auf beiden Seiten eine sich politisierende Figur und eine bereits politisierte, die auch schon aktiv im revolutionären Kampf auftritt. Entgegen der dialogbasierten Bilder, die dokumentarisch anmutende Momentaufnahmen der Entwicklungen aus Deutschland respektive Russland während des Ersten Weltkriegs zeigen, dienen die Zwischenspiele und das Vorspiel vor allem der Information über den historischen Kontext in Form narrativer Figurenrede durch die Regisseurin und der Verortung des Stückes in seiner revolutionären Funktion.

Formal ist die Großzahl der Szenen gleichförmig konzipiert: Zu Beginn wird jedes Bild durch ein Transparent mit einer kurzen Beschreibung der Szene eingeleitet – angelehnt an das epische Theater Brechts und Piscators (Pfister 2001: 103ff.). Die Aufschriften erinnern an Bildbeschreibungen aus Reportagen oder Zeitungen, was zum einen den dokumentarisch anmutenden Charakter des Stücks betont, der in dem anfangs thematisierten Zitat aufgegriffen wurde. Zum anderen wird mit diesen Überschriften versucht, durch vermeintliche Objektivität Authentizität zu schaffen.[2] Verhandeln die jeweiligen Bilder mehrere Themenkomplexe, so werden diese jeweils durch Nachrichten oder Boten eingebracht. Die vierte Wand wird innerhalb des Vorspiels und der Zwischenspiele wiederholt durchbrochen, indem sich beispielsweise vermeintlich Personen aus dem Publikum beteiligen oder die Regisseurin als Figur auftritt und die Funktion des Stückes klar fasst, wie anhand des Eingangszitats illustriert. Dadurch wird immer wieder auf die Notwendigkeit der Bewusstseinswerdung der Arbeiter*innenklasse aufmerksam gemacht und von vornherein potenzielle Kritik abgewehrt. Darüber hinaus rahmen diese Zwischensequenzen die beiden alternierenden Handlungsstränge um die russischen und deutschen Protagonistinnen und schaffen Kontinuität.

Des Weiteren ist das Stück als Massenspiel konzipiert, an dem Arbeiter*innen aktiv teilnehmen sollen.[3] Die Figurenaufstellung umfasst 65 Rollen, unter denen sich aber auch größere Gruppen wie „Frauen, Kinder und Volk" finden. Von diesen Figuren haben nur elf einen Eigennamen, es sind jedoch lediglich typisierte Figuren ohne große individuell-psychologische Zeichnung. Eine solche Konzeption steht nicht nur in der Tradition expressionistischer Stücke, sondern unterstützt Lasks Forderung, die sie 1929 in ihren theoretischen Überlegungen zum proletarisch-revolutionären Theater ausführt:

> „[Es entsteht die] Forderung, das Proletariat als kollektive Einheit, als Masse darzustellen, mit bewußter Zurückstellung stark individualistischer Zeichnung der Einzelperson. Denn nicht eine individualistische Zeichnung der proletarischen Einzelperson […] bildet das stärkste Gegengewicht gegen die individualistische Zeichnung der bürgerlichen Einzelperson, sondern es gilt die Stärkung des Massen- und Klassengefühls, es gilt das Kollektiverlebnis: ausgebeutetes und kämpfendes Proletariat hervorzurufen, ein Erlebnis in dem nicht der einzelne als einzelner sich gespiegelt sieht, sondern der einzelne als Teil der Klasse und Masse eingeordnet sich erlebt." (Lask 1967: 134)

Entsprechend stellt auch die Literaturwissenschaftlerin Agnes Cardinal in ihrer Interpretation des Stücks fest: „The play abandons any individual story in order to foreground the logic and agency of the socialist revolution" (Cardinal 2013: 82).

2 Authentizität wird darüber hinaus – zumindest in den deutschen Bildern – auch über die dialektal gefärbte Figurenrede geschaffen.

3 Lask ist eine der ersten Dramatikerinnen gewesen, die proletarische Figuren zu Protagonist*innen machte (vgl. Schulz 2012: 241).

So wird das Stück im Vorspiel schon klar von der bürgerlichen Tradition abgegrenzt und in seiner agitatorischen Schlagrichtung positioniert. Eine im Publikumsraum platzierte Schauspielerin beschwert sich, dass die Arbeiterinnen sich im Theater durch bürgerliche Unterhaltung würden dumm machen lassen, und wird daraufhin von der Regisseurin auf die Funktion der Inszenierung hingewiesen, nämlich „ein Stück Wirklichkeit" (Lask 1926: 7) aus dem Leben der Arbeiterinnen zu zeigen und ihnen dadurch die Augen zu öffnen.

Dieser Prozess des Augenöffnens und Erwachens, der sich auch bei den Protagonistinnen im Verlauf der Handlung des Dramas vollzieht, soll im Folgenden zunächst gesondert in den russischen und deutschen Bildern betrachtet werden. Damit ist eine bessere Übersichtlichkeit hinsichtlich der verschiedenen Inszenierungen von Revolution und Frausein gegeben und die dargestellten Entwicklungen lassen sich besser fassen, bevor in einem nächsten Schritt Überlegungen zu Transferprozessen revolutionärer Ideen angestellt werden.

3.1 Das Erwachen der russischen Frauen

Das erste Bild wird eingeführt mit dem Transparent „Im russischen Dorf 1914. Aushebung." Die bis auf ihre messianisch anmutende Ausstattung mit Wanderstock und Tasche nicht näher beschriebene Kämpferin betritt die Bühne und ruft die russischen Frauen an:

> „Die Kämpferin: Schlaft ihr noch immer, meine Schwestern? […] Sklaven der Mächtigen und Reichen seid ihr mit euren Männern. Sklaven eurer Männer seid ihr. Doppeltes Joch tragt ihr, dumpf, unwissend. […] Wie lange noch tragt ihr so schwere Bürde, geht mit gefesselten Füßen und blinden Augen? Erwacht!" (Lask 1926: 8)

Sie wendet sich an Darja, eine junge Bäuerin, und spricht sie auf ihre Lebensverhältnisse an: Darja lebt unter prekären Wohnverhältnissen in einer Hütte mit ihrer Familie, den Eltern ihres Mannes und der Familie ihres Schwagers. Als Oberhaupt der patriarchal strukturierten Großfamilie tritt dann auch gleich der alte Bauer auf und weist seine Schwiegertochter, die er als Eigentum des Haushaltes betrachtet, zurecht. Dabei bedient er sich nicht nur verbaler, sondern auch physischer Gewalt. Die namenlose Kämpferin schreitet ein und löst in Darja dadurch anscheinend einen Impuls zur Hinterfragung und Selbstverteidigung aus. Weiterhin treten in dieser Szene noch die alte Bäuerin als Inkarnation der traditionellen Geschlechterordnung auf, die es aufgrund ihrer eigenen Gewalterfahrungen gerechtfertigt sieht, dass alle anderen Frauen eben jene Gewalt erfahren und stumm hinnehmen müssen, und zuletzt Wassil, Darjas Mann. Als auch dieser seine Frau aufgrund ihrer mangelnden Unterwürfigkeit gewaltvoll zurechtweisen will, schreitet erneut die Kämpferin ein. Sie weist ihn darauf hin, dass sein Unmut in Wirklichkeit aus seiner Unterdrückung durch „die Herren und Mächtigen" (Lask 1926: 11) herrührt. Doch Wassil, der mit dieser Erkenntnis offenbar – noch – nichts anfangen kann, erwidert in fast schon kindlichem Trotz nur: „Ich will doch auch Herr sein. Wen kann ich denn sonst schinden und schlagen als das Weib? Bin selber genug geschunden und getreten" (Lask 1926: 11).

Doch bevor diese Auseinandersetzung, die den ersten Konfliktstrang des Stücks – nämlich die Unterdrückung der Frau durch den Mann – kennzeichnet, fortgeführt

werden kann, wird durch einen Boten der zweite Konfliktstrang eingebracht: die Aushebung zur Armee, die die Unzufriedenheit der Landbevölkerung auf mehreren Ebenen zur Sprache bringt. Nicht nur sollen die zwangsweise Einberufenen für einen ihnen unbekannten Herren kämpfen, sondern auch noch gegen einen unbekannten Feind. Und all das, obwohl sie bereits in großer Armut leben und jede Arbeitskraft benötigt würde (Lask 1926: 11ff.). Schon in diesem ersten Bild wird ein Handlungsmuster aufgedeckt, das sich im Stück immer wieder findet: Weibliche Figuren sprechen Missstände direkt an und problematisieren diese, während die Großzahl der männlichen Figuren sich offenbar wehrlos gegenüber der eigenen soldatischen Disziplin und blinder Befehlshörigkeit sieht. So entgegnet Wassil seiner Frau Darja auf den Vorwurf der Feigheit hin lediglich: „Wer zum Soldaten ausgehoben wird, der muß fort" (Lask 1926: 13).

In der dritten Szene, die eine Momentaufnahme aus dem russischen Dorf 1916 zeigt, spitzen sich die Konflikte auf beiden Handlungsebenen weiter zu. Darja und ihre Schwägerin Matrena bestellen ihr Feld auch ohne Männer so gut, dass der Dorfälteste ihnen aufgrund ihrer Leistung Anerkennung schenkt. Anstelle der Männer wird nun Getreide unter Zwang eingefahren und wieder ist es eine weibliche Figur – nämlich Darja –, die aufruft, sich zu wehren. Anzumerken ist hier, dass alle Frauen außer den drei namentlich genannten ängstlich und still in ihre Häuser fliehen. Wiederum bezeichnet Darja die zögernden Männer als feige, gibt nun aber auch direkte Anweisungen und untergräbt damit aktiv und ohne Gegenwehr die patriarchale Struktur der Dorfgemeinschaft. Sie weist an, dass ihr Saatgut aufgeteilt werden solle und sie mit ihren Kindern in die Stadt ziehen wird, um dort in der Fabrik zu arbeiten. Begleitet wird sie von Nasdja, die am Ende der Szene als „die junge Lehrerin" eingeführt wird und – bereits politisiert – die Arbeiter*innen in der Stadt „für die Revolution aufwecken" (Lask 1926: 18ff.) will. In dieser Szene zeichnen sich drei Typen vorbildhafter Frauenfiguren ab: Darja als durch ihre eigene Emanzipation politisierte Vertreterin der Fabrikarbeiterinnen, Matrena als Vertreterin des Dorfproletariats und Nasdja, die als Dorflehrerin die Rolle der Intellektuellen erfüllt.

Die Zuspitzung zu Revolution und Bürgerkrieg wird in den weiteren Szenen entwickelt. Das sechste Bild wird betitelt mit: „Die russische Kriegerfrau als revolutionäre Arbeiterin in Petersburg. Die Nacht vor dem 7. November 1917." Darja und ihre namenlosen Kinder leiden Hunger. In der Stadt wie auch auf dem Land herrscht Unzufriedenheit, wie sie durch Briefe von Matrena erfahren. Nasdja hat Darja mittlerweile lesen und schreiben gelehrt, was diese in ihrer Selbstständigkeit weiter unterstützt. Der Abend der Revolution wird als eine große einheitliche Bewegung inszeniert, ganz im Sinne der bolschewistischen Geschichtsaneignung. Von Darja betitelt mit „Die rote Nacht des Volkes" (Lask 1926: 35), suggeriert diese Inszenierung der Revolutionsnacht, dass hier eine einheitliche Volksmasse den Umsturz wagte. Die Freude über den Sieg der Bolschewiki ist allumfassend, sodass selbst die Kinder aus dem Bett ans Fenster stürmen, um in den Ruf „Alle für die Bolschewiki. Alle für die Arbeiter- und Soldatenräte" (Lask 1926: 36f.) einzustimmen. Die Revolution ist hier die Errungenschaft einer zunächst geschlechtsneutral anmutenden Masse, die jedoch bei genauerem Hinsehen eher männlich konnotiert ist. Es finden sich bis auf die explizite Erwähnung der Anwesenheit von Frauen durch Darja – „Arbeiter, Bauern frei! Wir Frauen dabei!" (Lask 1926: 37) – keinerlei Hinweise, dass diese unter den Arbeitern und Soldaten aktiver Teil der Masse wären. So

bleibt auch Darja in der Wohnung, während Nasdja sich als unverheiratete und kinderlose Frau zumindest ungebundener bewegen kann. Sie kommt mit einem Bericht ihrer Beobachtungen der Ereignisse im Winterpalais in die Szene, eine aktive Beteiligung ihrerseits wird nicht erwähnt.

Im Gegensatz zu Darja hat die Konzeption der Figur Nasdja als Frau im revolutionären Kampf nur Legitimation in einem spezifischen Ausnahmezustand: In den Bildern 10 und 11 wird zunächst die Instruktionsstunde der Rotgardisten durch Nasdja gezeigt, hier kann sie ohne größere Probleme die Autoritätsposition übernehmen, wenn auch nur für die Theorie. Die Praxis des Kampfes wird zunächst noch durch die Frage „Will das Weib uns schießen lehren?" (Lask 1926: 47) als männliche markiert. Als die Instruktion jedoch durch Berufung an die Front gegen die konterrevolutionären Truppen unterbrochen wird, macht auch Nasdja sich auf den Weg, um an der Front zu kämpfen. Hier wird ihre Kampftüchtigkeit zwar nicht aufgrund ihres Geschlechts infrage gestellt, aber sie wird deutlich als deviant markiert. Sie wird als „Mädchen" (Lask 1926: 51) beschrieben, später dann als „grauer Falter" (Lask 1926: 52), der initiativ die eigentlich verlorene Stellung rettet, dem die Soldaten folgen und der heroisch sein Leben opfert, um die sogenannten Weißen zurückzudrängen. Sie bekommt im Gegensatz zu all den anderen gefallenen Soldaten eine Ehrerbietung durch ein Trauerlied und wird als „guter Kamerad" (Lask 1926: 52) verabschiedet. Abgesehen davon, dass hier – wie auch an vielen anderen Stellen des Stückes – eine weibliche Figur initiativ eine Führungsrolle unhinterfragt übernimmt und dies offensichtlich auch so akzeptiert wird, ist gerade die Inszenierung der Nasdja als „Mädchen" als äußerst ambivalent zu betrachten. Denn im Kontext der Vorstellung von Geschlechtercharakteren in der Weimarer Republik (und auch Sowjetrusslands) der 1920er-Jahre wirft ein Mädchen, das sich gegen den Strom fliehender Kameraden an die Front begibt und sich dort opfert, kein gutes Bild der Rotgardisten. Mit der Märtyrerinnenrolle der Nasdja geht auch eine gewisse Degradierung der männlichen Rotgardist*innen einher. Auch muss die Figur der Nasdja hier im Kampf sterben, da der Typus der kriegerisch kämpfenden Frau auch außerhalb der Fiktion nicht einmal im eigentlich egalitär konzipierten Rotfrontkämpferbund der Weimarer Republik positiven Anklang fand (Sewell 2012: 274ff.). Es galt, jeden Anschein von Vermännlichung der Frau im Sozialismus zu vermeiden, was Lask hier offensichtlich durch die Konstruktion einer zeitlich determinierten Phase kriegerischer Weiblichkeit umgeht.

Die Frau im Arbeitskampf hingegen stellt sich hier als weniger problematisch dar. Als aktiver Teil der Arbeiter*innenschaft wird Darja 1919 in einer Tuchfabrik vorgestellt. Durch Sabotage des Direktors, der vor der Revolution Besitzer der Fabrik war, stehen die Maschinen still. Darja deckt diese Sabotage auf und wird zum „roten Direktor" gewählt (Lask 1926: 53ff.). Auch hier wird eine Machtposition von einer Frau eingenommen. Doch gleichzeitig finden sich bestimmte Verweise auf traditionelle Rollenklischees. Zum einen scheint der Antrieb Darjas eine Art mütterliche Fürsorge für die Rotarmisten zu sein, die ohne die Mäntel aus ihrer Fabrik frieren, und zum anderen wird sie *in absentia* figural explizit durch andere Arbeiter als „keine Schwätzerin" (Lask 1926: 56) charakterisiert. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass es untypisch für eine Frau und daher zu betonen ist, dass sie „still und für sich arbeitet" (Lask 1926: 56).

Abgesehen davon ist in der Fabrik wie im revolutionären Kampf auf der Straße der Gedanke des Kollektivs bereits fest verankert, denn Darja nimmt die Stelle als Direktorin nur unter der Bedingung an, dass alle ihr helfen.

Die Entwicklungen auf deutscher Seite zeigen manche Parallelen bei den weiblichen Handlungsmustern, werden aber – nicht zuletzt aufgrund der gescheiterten Revolution – anders dargestellt.

3.2 Das Erwachen der Arbeiterin in Deutschland

Die Geschichte der deutschen Frauen, im Gegensatz zu den russischen Bildern an der Entwicklung nur einer Protagonistin orientiert, beginnt mit dem zweiten Bild: „In der deutschen Stadt. Auszug der Soldaten 1914." Ähnlich wie bei der Darstellung der Revolutionsnacht in Russland wird zunächst ein Bild der Einheit und Kriegseuphorie gezeichnet, das aber schon bald wieder dekonstruiert wird: Die Einheit – vor allem bestehend aus Bürgern – propagiert den Krieg, der hier im Gegensatz zu Russland gegen spezifische Feinde und freiwillig geführt wird:

„1. Bürger: Wie ein Volk und ein Wille, Draußen der Feind. Nun schlagt die Franzosenschweine! Verjagt die Russenwölfe! Nieder mit den englischen Verrätern, den Krämern und Händlern! Immer feste druff!" (Lask 1926: 15)

Doch stehen diese Kriegsbegeisterten einer „kleine[n] Gruppe [, die] finster abseits [steht]" (Lask 1926: 14), gegenüber und die die Notwendigkeit bzw. das Positive des Krieges bezweifelt. Die Konflikte spitzen sich weiter zu und während „[d]eutscher Heldenmut und Deutsche Frauenkraft der Heldenmütter" (Lask 1926: 15) gefeiert werden, versuchen andere, vor den Auswirkungen des Krieges zu warnen. Hier lässt sich schon eine Einteilung der Gesellschaft in männlich konnotierte militärische Aktivität und weiblich konnotiert Arbeit an der sog. „Heimatfront" erkennen. Ein Kriegsdienstverweigerer appelliert an christliche Werte, die das Morden aufgrund von Nächstenliebe verbieten, und ein Deserteur richtet sich direkt an die Arbeiter*innen, die dem Krieg euphorisch entgegensehen, mit: „Proleten, ihr brüllt mit? Arbeiter-Verräter! Für eure Klassenfeinde wollt ihr in den Krieg?" (Lask 1926: 16). Die Konfliktlinie verläuft hier weniger als in den russischen Bildern zwischen den Geschlechtern – da hier offenbar die grundsätzliche Emanzipation von Frauen schon gegeben scheint –, sondern zwischen den sozialen Schichten. Analog gestaltet sind jedoch die Resignation und Unterordnung dem Einzugsbefehl gegenüber aufseiten des Mannes der Protagonistin Anna: Paul will sie – wie Wassil Darja – ihren Unmut nicht laut äußern lassen und hält sie an: „Sei still, Anna. Es hilft nun nichts. Für diesmal ist's vorbei" (Lask 1926: 18).

Entsprechend dem Aufbau der ersten Szene aus Russland wird nach dem Konflikt zwischen Kriegsdienstverweigerern und -begeisterten durch eine Nachricht der zweite, im weiteren Verlauf stets präsente Konflikt eingeführt: Die Abgeordneten der Sozialdemokrat*innen berichten unter Jubel der Bürger*innen, dass sie die Kriegskredite bewilligt haben, womit sich das Bild der Sozialdemokrat*innen als Verräter*innen bildet, was sich im Verlauf der Handlung immer weiter verfestigt. Die besonders negativ gezeichneten Gruppen der Bürger*innen und Sozialdemokrat*innen treten wie die Militärkorps im Stück fast ausschließlich in Form männlicher Figuren auf. Die Bewil-

ligung der Kriegskredite stößt vor allem in der „finsteren Gruppe“, zu der auch Anna, eine Arbeiterin, gehört, auf Unmut. Anna bemerkt recht schnell – trotz der mehrmaligen Betonung, dass sie unpolitisch sei –, dass der sog. Burgfrieden mit den bisherigen Versprechungen der Sozialdemokrat*innen nicht zu vereinbaren ist:

„Anna: Du bist doch Sozialdemokrat? Ich bin unpolitisch, hab’ mich um eure Sache nicht gekümmert. Aber ihr habt doch immer geredet, der Arbeiter geht nicht in den Krieg für den Kapitalisten. Wie is das nu? […] Ich bin unpolitisch. Aber das seh’ ich doch: hier stimmt was nicht.“ (Lask 1926: 17)

Daneben wird die Thematik der eingangs angesprochenen männlichen Deutungshoheit beim Thema Krieg aufgegriffen: So wird auf den Einwand „Weißt du nicht, was Krieg ist?“ (Lask 1926: 17) einer alten Frau[4] von einem Arbeiter erwidert: „Weibergeschwätz! Krieg muß sein! Unsere Abgeordneten haben für diese Kriegskredite gestimmt“ (Lask 1926: 17). Es zeigt sich nicht nur die klare Markierung des Krieges als männlicher Erfahrungsbereich, sondern auch wieder eine implizite Kritik der in Lasks Stück vertretenen These einer männlichen Veranlagung zum blinden Befolgen von Befehlen von oben.

Am Ende des Bildes erscheint auch hier die zuvor noch in Russland agierende Kämpferin.[5] Sie wird jedoch, bevor sie ihre Botschaft verbreiten kann, verjagt und findet Schutz im Kreise der „finsteren Gruppe“ (Lask 1926: 18).

Ein weiteres Bild zeigt „[d]ie Kriegerfrau als Heimarbeiterin“ (Lask 1926: 3): Die Szene spielt in einer Arbeiterküche, in der Anna, die als „Kriegerfrau“ primär über ihren Mann identifiziert wird, mit ihren Kindern wohnt. Sie muss während der Kinderfürsorge auf Lohnarbeit verzichten und verweigert, obwohl ihre Kinder und sie Hunger leiden, die Arbeit in einer Munitionsfabrik, da sie in den feindlichen Soldaten nur „Proleten wie unsere Männer“ (Lask 1926: 23) sieht. Auch hier findet sich wieder die offenbar von der sozialen Schicht abhängige gegensätzliche Auffassung des Krieges: auf der einen Seite ein aus nationalistischer Perspektive klar als ausländisch definierter Verteidigungskrieg, in dem laut Annas Nachbarin „[d]ie Granaten […] doch jejen[!] die Feinde [sind]“ (Lask 1926: 23), das dem Bild des Krieges entspricht, wie es beim Auszug der Soldaten gezeichnet wurde. Demgegenüber steht die Auffassung, dass die Arbeiter auf beiden Seiten für „Dickwänste und ihre Geldschränke“ (Lask 1926: 16) in den Krieg ziehen müssen. Dadurch ergibt sich die Forderung nach einem gemeinsamen Kampf der Proletarier*innen, der – im Gegensatz zum Krieg – Frauen integriert.

Im fünften Bild wird die Zuspitzung der gesellschaftlichen Konflikte aufgrund der wachsenden Versorgungsnot in der Stadt inszeniert. Die Beschwerden der Frauen werden von „[einem] Herr[n], der vorübergeht“ (Lask 1926: 25) als ungerechtfertigt abgewiesen, da sie sich glücklich schätzen sollten, nicht wie ihre Männer entbehrungsvoll an der Front kämpfen zu müssen:

4 Auch diese Figurenkonzeption unterstützt den Ansatz des Dramas, dass in Deutschland im Gegensatz zum russischen Dorf sich die alten Frauen nicht mehr der traditionellen Ordnung unterwerfen und sich sowohl im öffentlichen Raum bewegen als auch aktiv kritisch äußern.

5 An dieser Stelle ist anzumerken, dass sich die Kämpferin, deren Herkunft an keiner Stelle thematisiert wird, in Russland und Deutschland ohne Probleme verständigen kann, aber jeweils zunächst als Fremde wahrgenommen wird.

„Herr: Was reden diese Frauen so laut? Bekommen ihre regelmäßigen Rationen und sind doch noch nicht zufrieden? Im Krieg ist das eben nicht anders. Da heißt's durchhalten! Unsere braven Feldgrauen im Schützengraben leiden andere Dinge als ihr und bekommen manchmal den ganzen Tag kein Essen. Ihr könnt Gott danken, daß ihr Kohlrüben und Kartoffeln habt und die Grenzen des Vaterlandes gesichert sind und die fremden Raubtierhorden nicht unser Land überfluten." (Lask 1926: 25)

Die zunehmende Versorgungsnot und die sich mehrenden Konfrontationen der proletarischen Frauen mit interessanterweise ausschließlich männlichen Vertretern des Bürgertums führen zu einer wachsenden Brutalisierung der Sprache und einer Atmosphäre des Misstrauens. Die sich zuspitzenden Konflikte und der ausgerufene Streik führen letztendlich dazu, dass Anna sich aktiv engagieren möchte.

Im Zusammentreffen mit anderen Personen aus der Arbeiter*innenbewegung und der Kämpferin zeigt sich wieder das schlummernde Potenzial der Proletarierinnen, sich agitativ am Kampf zu beteiligen: „Ist es verboten, dass eure Kinder verhungern? Ist es verboten, daß eure Männer in Stücke gerissen werden? Ist es verboten, daß ihr in de Munitionsfabriken in de Luft fliegt?" (Lask 1926: 26). Anna wie auch Darja zeichnen sich somit als treibende Kräfte aus: Mit ihrer Politisierung erkennen und benennen sie Missstände und fordern aktiv Gegenwehr ein.

Im siebten Bild finden sich die Frauen im Januarstreik 1918. Die Kämpferin diktiert im illegalen Büro ein Flugblatt, das sich explizit auf die Russische Revolution bezieht:

„Arbeiter! Arbeiterinnen! Vor mehr als zwei Monaten hat das russische Proletariat die Macht ergriffen. Wir aber leben noch in der Knechtschaft. Das siegreiche russische Proletariat hat die Waffen von sich geworfen und allen Völkern Frieden angeboten. Die kapitalistischen Staaten aber setzen das scheußliche Gemetzel fort. […] [Die deutsche Regierung] will die Macht des russischen Arbeiterstaates brechen, um die eigene Arbeiterschaft noch rücksichtsloser knechten zu können. […] Erklärt euch solidarisch mit den russischen Brüdern! Verbündet euch mit Sowjet-Rußland! Fertigt keine Munition an gegen Sowjet-Rußland! […] Geht aus den Betrieben! Streikt für den Frieden, für Sowjet-Rußland, für die Befreiung der politischen Gefangenen, für Vereins- und Pressefreiheit, gegen den Belagerungszustand, gegen die Hungerrationen, gegen das Massensterben! Streikt für die freie deutsche Republik!" (Lask 1926: 38)

Hier wird zum einen die Notwendigkeit der Solidarität mit Russland betont, zum anderen aber auch wieder deutlich, dass die Russische Revolution als eine männliche gedacht ist, da nur von „russischen Brüdern" die Rede ist. Darin spiegelt sich eine Prioritätensetzung, die auch innerhalb der KPD verfolgt wurde, nämlich dass dem Klassenkampf die Frauenemanzipation auf natürliche Weise folgen werde (Barndt 2003: 145). Weiter liegt in diesem Bild der Fokus auf Frauensolidarität im Gegensatz zu männlichen Intrigen. Dies wird personifiziert durch einen Spitzel, der das illegale Büro auffliegen und die darin Arbeitenden festnehmen lässt (Lask 1926: 37ff.).

In einem weiteren Bild findet sich eine Thematisierung der Deutungshoheit über die Legitimation von Gewalt. Anna erklärt ihrer Nachbarin, dass sie für die Revolution ihren Mann wie auch ihr eigenes Leben opfern würde, und dies nicht mit dem Tod der Frontsoldaten gleichzustellen sei, die sie als tragische Opfer der kapitalistischen Kriegsmaschinerie sieht. Die Revolution sei ihrem Kern nach – so führt sie weiter aus – der Kampf für ein „bessret menschlichet" Leben, der von Frauen und Männern ausgefochten werden müsse:

„Det is de Revolution. Sieh! Eender bei'n andern. Alle zusammen. Da mußte mit. Da woll'n wir alle mit, Männer und Frauen, fürn bessret menschlichet Leben. Da wolln wir jehn und zusammenstehn, wat och kommen mag. Unsre Führer, die jehn voran, Liebknecht und Luxemburg. Unsre russischen Brüder zeijen den Weg." (Lask 1926: 46)

Analog zu den Bildern in Petersburg 1917 wird der Generalstreik im November 1918 in Berlin mit „Alle Macht den Arbeiter- und Soldatenräten" (Lask 1926: 37, 47) verkündet und somit in eine direkte Verbindung zur Revolution in Russland gesetzt.

Doch diese verheißungsvolle Stimmung wird gleich darauf durch die Inszenierung der Niederschlagung der Revolution und der Verfolgung der Spartakisten wieder gebrochen. Im Verlauf kommt es erneut zu gewaltvollen Übergriffen durch Militärs auf die organisierte Arbeiter*innenschaft. Es findet ein Kampf um Deutungshoheit statt, wenn Anna mit ihrem Sohn auf der Straße mit einem antibolschewistischen Poster sowie einem Redner, der die Schrecken des Bolschewismus beschwört, konfrontiert wird. Die Schreckensbilder umfassen auch die vermeintliche Vergesellschaftung der Frauen in Sowjetrussland:

„Redner: Wer eine Frau oder eine Tochter hat, muß sie jedem überlassen, der sie haben will. Die Frauen seien Staatseigentum. In Rußland gehorcht kein Soldat mehr seinem Offizier. Zügellose Horden überfluten das Land. Bei uns aber haben die braven bewährten Offiziere sich edelmütig angeboten, wieder ihre Pflicht im Dienst des Staats zu erfüllen." (Lask 1926: 62)

Hier zeigt sich nicht nur Angst, die männliche Pflicht zum Schutz der Frau nicht erfüllen zu können, sondern auch das Lob der vermeintlich deutschen Ordnung vor dem Chaos in Russland. Zudem wird erneut das Bild des Feindes als „Raubtierhorde" (Lask 1926: 25) aufgegriffen, das sich als Teil eines Abwehrnarrativs vermeintlich fremder Männlichkeit als hypersexualisiert darstellt.

3.3 Männerherrschaft versus Fraueninternationale

Das 15. Bild mit der Angabe „Die Offiziere der Garde-Kavallerie-Schützen-Division beim Sekt" ist das einzige Bild, in dem nur männliche Figuren auftreten. Diese feiern den Sieg über die Revolution und die Ermordung Rosa Luxemburgs. Luxemburg wird in diesem Kontext nicht primär über ihr Geschlecht diffamiert, sondern als das „rote Licht aus Jerusalem" antisemitisch verspottet. Diese Akzentuierung lässt sich als Verweis auf die in den dargestellten Kreisen etablierte Vorstellung einer jüdisch-bolschewistischen Weltverschwörung einordnen. In dem Gespräch der Offiziere entspinnt sich die Frage nach dem deutschen Heldentum, was jedoch nur den oberen Schichten zugesprochen wird. Die preußischen Offiziere grenzen sich also nicht nur politisch von den Revolutionär*innen ab, sondern auch sozio-ökonomisch von allem, was ihrer Meinung nach zur „Canaille" gehört (Lask 1926: 64). Durch die gewaltvolle Niederschlagung der Revolution herrscht wieder der preußische Militarismus, der nicht nur die vermeintliche Ordnung politisch wiederherstellt, sondern durch den Sieg der Reaktion auch die teils brüchige Herrschaft der Männer auf figuraler Ebene wieder rekonstituiert, wenn männliche Figuren die weiblichen nicht nur aus Machtpositionen, sondern insgesamt aus dem Bild verdrängt haben.

Dieses letzte Bild des Scheiterns der Revolution, nicht nur aufgrund der massiven Gewalt der konterrevolutionären Truppen, sondern auch der inneren Spaltung der

Arbeiter*innen und ihrer Anführer*innen, steht der Inszenierung der Revolution der Arbeiter*innen in Russland gegenüber. In einem kurzen Zwischenspiel wird dies nochmals von der Regisseurin aufgegriffen:

> „Deutschlands Proletariat in Zuchthaus und Terror, vom Hunger entkräftet. Rußlands Proletariat in hartem Kampf siegreich alle Feinde überwindend, im Aufbau einer neuen Arbeitswelt. Noch einmal geht der Vorhang hoch und zeigt euch die Kampffront der schaffenden Frauen aller Völker der Welt." (Lask 1926: 65)

Nach der Ernüchterung versucht das letzte Bild, Hoffnung zu stiften und Ansporn für Frauen zu kreieren, sich trotz der Niederlage im eigenen Land in die internationale Kampffront einzureihen.[6] In diesem Bild kommen die Frauen aller Völker kurz zu Wort. Vertreten sind Darja, die für die Arbeiterinnen in der Stadt spricht und von großen Fortschritten hinsichtlich der Versorgung mit Nahrungsmitteln und Kindergärten berichtet. Ihre Schwägerin Matrena berichtet für die Dorfsowjets von der nun aktiven Teilhabe der Frauen, da diese dank der Revolution „nicht mehr verachtet" (Lask 1926: 66) würden und sich jegliche patriarchale Struktur mit der Umverteilung der Produktionsverhältnisse aufgelöst habe. Anna berichtet von der Niederlage in Deutschland, aber vor allem dem Mut, den sie in Russland wiedergefunden habe, um in Deutschland erneut zu mobilisieren. Weiter kommen zu Wort die sibirische Bäuerin, die persische Arbeiterin und die Inderin. Sie alle sind nach ihren Erzählungen durch ihre Politisierung „erwacht" oder vom „roten Licht aus Russland" angezogen worden. Auffällig ist, dass bis auf Anna der Großteil der Frauen ihr Erwachen als Teil der Arbeiter*innenklasse vor allem im Zuge einer Emanzipation von der Unterdrückung durch ihre Männer beschreibt. In den deutschen Bildern wird Gewalt gegen Frauen nicht in diesem Sinne thematisiert.[7] Hier schwingt ein Gefühl vermeintlicher kultureller Überlegenheit mit, da patriarchale Strukturen zwar in der Weimarer Republik genauso Bestand hatten, die damit verbundene Unterdrückung der Frau im Drama aber nur auf „die Anderen" projiziert wird.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich die Frauen in den in Deutschland spielenden Bildern vorwiegend in Innenräumen bewegen – also der traditionell weiblichen Sphäre – und bis auf die Kämpferin nicht aktiv werden. Lediglich die Masse der Frauen in den Streiks ist handelndes Subjekt. Im Vergleich zu Deutschland müssen sich die Frauen in Russland offenbar erst durch die Revolution von ihren Männern emanzipieren, um so auch häuslicher Gewalt und Unterdrückung durch den Mann zu entgehen. Bemerkenswert ist ebenso, dass die beiden Protagonistinnen Mütter sind und nur Nasdja als unverheiratete und kinderlose Frau den Handlungsraum zum aktiven Kampf gewährt bekommt, wenngleich in einem spezifischen Rahmen.

Betrachtet man darüber hinaus den Transfer – also die Übertragung des revolutionären Gedankenguts lässt sich zeitgleich mit der Politisierung Annas und Darjas eine intrakulturelle Bewegung vom Dorf in die Stadt in Russland beobachten. Die bereits

6 Entgegen der Tatsache, dass die revolutionäre Stimmung der Nachkriegsphase in der Weimarer Republik und das damit verbundene Mobilisationspotenzial bereits vor 1926 am Abklingen war (vgl. Schiller 2010: 266).

7 Wird Gewalt gegen Frauen thematisiert bzw. inszeniert, dann nur vonseiten der Konterrevolutionäre, siehe z. B.: „Leutnant: Wenn wir wiederkommen, du Spartakistenhure, werden wir dir die Knochen zerbrechen" (Lask 1926: 60).

politisierte Nasdja geht als Mittlerin explizit in die Stadt, um die Arbeiter*innen für die Revolution zu begeistern. Über die Kämpferin und andere berichtende Instanzen kommt die Idee der Revolution dann nach Deutschland, muss hier aber aufgrund des groß inszenierten Verrats der Sozialdemokrat*innen und der Intervention der preußischen Offiziere scheitern. Doch – wie vor allem im letzten Bild deutlich wird – stellen sich die Transferprozesse im Stück nicht nur als greifbare Übertragungen durch Mittlerinnen dar, die in konfliktträchtigen Zeiten die Protagonistinnen mit sozialistischen Ideen bekannt machen und so politisieren, sondern die durch die Russische Revolution vermeintlich Realität gewordene Utopie eines neuen und gerechten Zusammenlebens scheint sich ähnlich einem Naturphänomen über den Erdball zu verbreiten. Umschrieben wird ein Prozess des Erwachens durch „ein Licht […] über Russlands Volk", ein „rotes Licht, Sowjetlicht" (Lask 1926: 66); den Morgen, der „rot […] empor[steigt]" (Lask 1926: 67) und Veränderung bringt oder aber der „rote Sturm[, der] die schaffenden Frauen [erfasst und] sie unwiderstehlich in die mächtige Kampffront der erwachenden Arbeitssklaven [treibt]" (Lask 1926: 67). Noch einmal herauszustellen ist hier aber der Umstand, dass die Vermittlung revolutionärer Ideen zum einen in erster Linie von weiblichen zu weiblichen Personen verläuft und dass das Erwachen und die Beteiligung der Frauen am revolutionären Kampf – mit Ausnahme von Nasdja – an mehreren Stellen durch eben diese Vermittlungstätigkeit beschrieben wird oder gar nur als Dabeisein. Folglich sind der Darstellung von Revolution relativ strikte geschlechtsspezifische Aktionsformen eingeschrieben.

Das Stück als Medium greift bestimmte Momente des Zeitgeschehens – wie etwa die Revolutionsnacht in Petersburg – auf, schmückt sie in einem mehr als positiven Licht aus, während es an anderer Stelle negativ überzeichnet oder zeitgenössische Gegenpropaganda aufgreift, wie etwa den Vorwurf der Vergesellschaftung der Frauen in Sowjetrussland. Durch diese dokumentarisch anmutende Bilderreihe soll den Rezipierenden die Notwendigkeit eines Klassenbewusstseins und des revolutionären Kampfes vorgeführt werden. Abgesehen davon, dass dieser funktionale Charakter auch maßgeblich für die teilweise sehr freie Interpretation historischer Gegebenheiten ist, kann man Lasks Stück als eine aktive Aneignung des Geschichtsnarrativs um Weltkrieg und Revolution interpretieren. Sie prangerte schon 1923 in einem ihrer Aufsätze an: „Von den Leiden jener jungen Mädchen berichtet kein Geschichtsbuch – die Geschichte wurde von Männern geschrieben" (Lask 1923: 16). Mit ihrem Stück schafft sie so einen Raum für weibliche Erfahrungen in den eigentlich männlich gelesenen Erfahrungsräumen des Krieges und der Revolution und dokumentiert damit Spuren der Auseinandersetzung mit Revolution und Frausein, die teilweise auch heute noch unentdeckt oder verwischt sind.

Literaturverzeichnis

Barndt, Kerstin (2003). Eine von uns? Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische. In Walter Fähnders & Helga Karrenbrock (Hrsg.), *Autorinnen der Weimarer Republik* (S. 137–162). Bielefeld: Aisthesis.

Cardinal, Agnès (1995). Shadow Playwrights of Weimar: Berta Lask, Ilse Langer, Marieluise Fleißer. In Elizabeth Woodrough (Hrsg.), *Women in European Theatre* (S. 65–73). Oxford: Intellect.

Cardinal, Agnès (2013). Berta Lask. [Die Befreiung] Liberation. In Agnes Cardinal, Elaine Turner & Claire M. Tylee (Hrsg.), *War Plays by Women. An international Anthology* (S. 81–110). New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315011097

Emmerich, Wolfgang (1982). *Lask, Berta*. Zugriff am 21. Februar 2020 unter www.deutsche-biographie.de/pnd116748729.html#ndbcontent.

Funk-Hennings, Erika (1995). Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik. *Beiträge zur Popularmusikforschung,* (15/16), 82–117.

Lask, Berta (1923). Wie kann unsere Zeit Richtlinien für die Erziehung der weiblichen Jugend finden? In Berta Lask, *Unsere Aufgabe an der Menschheit* (S. 13–20). Berlin: Der Syndikalist.

Lask, Berta (1926). *Die Befreiung. Sechszehn Bilder aus dem Leben der deutschen und russischen Frauen 1914–1920*. Berlin: Vereinigung Internationaler Verlagsanstalten GmbH.

Lask, Berta (1967). Über die Aufgaben der revolutionären Dichtung. In Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (Hrsg.), *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland* (S. 133–136). Berlin: Aufbau.

Marchesi, Patricia (2004). Boundaries, Borders, and Female Identity in German Women Writers of World War I. *Women and Language, 27*(2), 51–57.

Pfister, Manfred (2001). *Das Drama. Theorie und Analyse* (11. Aufl.). München: Fink.

Reus, Gunter (1978). *Oktoberrevolution und Sowjetrußland auf dem deutschen Theater. Zur Verwendung eines geschichtlichen Motivs im deutschen Schauspiel von 1918 bis zur Gegenwart.* Bonn: Bouvier.

Schiller, Dieter (2010). Frauen im Umkreis der proletarisch-revolutionären Literatur. In Margrid Bircken, Marianne Lüdecke & Helmut Peitsch (Hrsg.), *Brüche und Umbrüche: Frauen, Literatur und soziale Bewegungen* (S. 253–284). Potsdam: Universitätsverlag.

Schulz, Johannes (2012). *Lask, Berta*. Zugriff am 21. Februar 2020 unter https://db.degruyter.com/view/Killy/killy.3727.

Sewell, Sara Ann (2012). Bolshevizing Communist Women. The Red Women and Girls' League in Weimar Germany. *Central European History, 45*, 268–305. https://doi.org/10.1017/S0008938912000052

Siemens, Daniel (2016). Erobern statt Verführen. Die Kategorie Geschlecht in der Politik der Straße der Weimarer Republik. In Gabriele Metzler & Dirk Schumann (Hrsg.), *Geschlechter(un)ordnung und Politik in der Weimarer Republik* (S. 255–277). Bonn: Dietz.

Zur Person

Anna Sator, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Anthropologie und Gender Studies der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Arbeitsschwerpunkte: Literatur- und Kulturwissenschaften, Intersektionalität, Geschlechtergeschichte.
E-Mail: anna.sator@mail.uni-freiburg.de