

Freunde der Monacensia e.V.
Jahrbuch 2018

Herausgegeben von Waldemar Fromm, Wolfram Göbel
und Kristina Kargl

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Förderverein *Freunde der Monacensia e. V.*
unter www.monacensia.net

BILDQUELLEN:

S. 41, S. 51f. Monacensia; S. 118f. Monacensia, Nachlass Max Halbe, L 119/16; S. 121 Monacensia Pa 888; S. 124 Ost- und Westpreußenstiftung in Bayern e. V., Nachlass Max Halbe, 3841; S. 128f. Monacensia, Nachlass Max Halbe, MH B 138; S. 136 Fuhrich/Prossnitz: *Max Reinhardt. Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt*. München 1996; S. 141 Monacensia; S. 143 Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde; S. 146f. Emil Orlik: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Reklamekunst; S. 150 Deutsches Theatermuseum München; S. 206, S. 209, S. 210 aus Marie Haushofer, *Zwölf Kulturbilder im Leben der Frau* (1899) Foto: Sophia N. Goudstikker; S. 215, 216 aus: Cicely Hamilton, *A Pageant of Great Women* (1909); S. 238 Monacensia Nachlass Alfred Neumann, Sig. Pressestimmen; S. 241 Privatbesitz; S. 246f. Monacensia; S. 263, S. 290f., S. 292, Privatarchiv Johannes Michel, Mannheim; S. 294 Privatbesitz Helga Keiser-Hayne; S. 323 Monacensia, Nachlass Peter Horst Neumann; S. 327–S. 330 Monacensia, Nachlass Alfred Neumann. Sig. Biographische Dokumente II.

Dezember 2018

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2018 Freunde der Monacensia e. V., München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink

ISSN 1868-4955

Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-085-9

Helen Watanabe-O’Kelly

Transgressivität oder Konformität?

Die Figur der Kriegerin in Festspielen der deutschen und englischen Frauenbewegung um 1900

Am Samstag, dem 21. Oktober 1899, wurde im Saal des Katholischen Kasinos in München das Festspiel *Zwölf Kulturbilder aus dem Leben der Frau* uraufgeführt.¹ Die Autorin war Marie Haushofer (1871–1940), Tochter des Münchner Professors für Volkswirtschaft Max Haushofer und Schwester des später berühmt-berüchtigten Generals, Geopolitikers und Nationalsozialisten Karl Haushofer. Das Festspiel bildete den krönenden Abschluß des »Ersten Allgemeinen Bayerischen Frauentags«, den der 1894 gegründete »Münchner Verein für Fraueninteressen«² unter der Leitung seiner Vorsitzenden und Mitbegründerin Ika Freudenberg (1858–1912) vom 18. bis zum 21. Oktober veranstaltete.

In den vorhergehenden Tagen hatte man Vorträge von Rednerinnen (Ika Freudenberg, Clementine von Braunmühl, Anna Beran) und Rednern (Inspektor Rudelsberg, Prof. Dr. Haushofer, Dr. Brendel) über solche Themen wie Gymnasialbildung für Mädchen und Verbesserung der Arbeitsbedingungen für Kellnerinnen und Dienstboten gehört. Einzig und allein Marie Stritt aus Dresden (1855–1928), Mitinitiatorin des »Frauen-Landsturms« gegen den Entwurf zum Bürgerlichen Gesetzbuch, das in vielen Punkten die rechtliche Lage der Frau verschlechterte, behandelte ein Thema von größerer Brisanz, indem sie das Recht der Ehefrau auf Besitz und das gleiche Bestimmungsrecht für beide Elternteile über die eigenen Kinder verlangte. Am Schluss des Frauentags drückte die Redaktion der Münchner *Allgemeinen Zeitung*, die jeden Tag über den Frauentag ausführlich berichtete, ihre »Befriedigung« über dessen Verlauf so aus: »Er [der Frauentag, HWOK] hat gezeigt, daß er sich von allen extremen Forderungen fernzuhalten bestrebt ist,

¹ Marie Haushofer: *Zwölf Kulturbilder aus dem Leben der Frau*. München: Akademische Buchdruckerei von F. Straub 1899. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese erste und einzige Ausgabe.

² Dieser Verein existiert noch: www.Fraueninteressen.de.

und daß er nur berechtigten Wünschen der Frauenwelt zur Erfüllung verhelfen will.«³

Mit »extremen Forderungen« war wohl das Wahlrecht gemeint. Wie Richard J. Evans, Ute Frevert und Angelika Schaser gezeigt haben, hinkte sowohl die Frauenbewegung als auch die Stellung der Frau in Deutschland in vielerlei Hinsicht hinter der von Frauen in vergleichbaren Ländern nach.⁴ Am diskriminierendsten war das Vereinsgesetz, das deutsche Frauen daran hinderte, an öffentlichen politischen Diskussionen teilzunehmen und in politischen Vereinen mitzuwirken, so dass sie große Schwierigkeiten hatten, ihre eigene Situation auf politischem Wege zu verbessern. Das Vereinsgesetz wurde in Bayern sehr streng gehandhabt.⁵ Einen Frauentag überhaupt zu veranstalten war deshalb an sich gewagt, und die Organisatorinnen mussten alles tun, um nicht den Eindruck einer revolutionären Veranstaltung zu erwecken. Erst wenige Jahre zuvor hatte der Verein »Frauenwohl« in Berlin das Frauenwahlrecht überhaupt verlangt. In der gleichen Zeit hatte der »Allgemeine Deutsche Frauenverein« (ADF) das Kommunalwahlrecht für Frauen, auf Grund ihrer Wohltätigkeitsaktivitäten, vorgeschlagen, und erst dann fingen die meisten bürgerlichen Frauen an, die Notwendigkeit des Wahlrechts zu erwägen. Der »Bund deutscher Frauenvereine« (BDF), 1894 nach dem nordamerikanischen Modell gegründet, erlebte in den darauffolgenden Jahren ständig Konflikte zwischen seinen konservativen und radikalen Flügeln. Erst 1902 wurde das Frauenstimmrecht ins Programm des BDF aufgenommen, erst im gleichen Jahr wurde (vom »Verein Frauenwohl«) der »Deutsche Verband für Frauenstimmrecht« gegründet.

Der »bayerische Frauentag« erscheint uns heute also alles Andere als kämpferisch oder subversiv. Verhält es sich auch so mit dem Festspiel von 1899 oder ist durch das Medium des Theaters ein Hauch von Transgressivität spürbar? Klio, die Muse der Geschichtswissenschaft, eröffnet das Festspiel, indem sie das bevorstehende neue Jahrhundert begrüßt und die vielen Kriege beklagt, die es in der Geschichte ge-

³ *Allgemeine Zeitung*, 23. Oktober 1899, S. 5.

⁴ Richard J. Evans: *The Feminist Movement in Germany 1894–1933*. London 1976, S. 9; Ute Frevert: *Women in German History. From Bourgeois Emancipation to Sexual Liberation*. New York, Oxford, Munich 1989. Siehe auch Richard J. Evans: *The Feminists. Women's Emancipation Movements in Europe, America and Australasia 1840–1920*. London 1977; und Angelika Schaser: *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933*. Darmstadt 2006.

⁵ Evans: *The Feminist Movement*, S. 72.

ben hat. Was sie aber betrübt, ist die einseitige Geschichtsschreibung, die nur von den Taten der Männer berichtet:

Eins ist, von dem mir die Geschichte schweigt;
Sie spricht von *einer* Menschheitshälfte nur –
Und von der andern fehlt mir oft die Spur!
Es ist der Mann, der kämpft, erfindet,
Der Mann ist's, der den Staat gegründet
Und fügte der Kulturwelt Bau;
[...]

Was sie [die Frau] in zwei Jahrtausenden getrieben .
Soll ich als Einziges immer schreiben: Lieben? (S. 4).

Man kann sich an dieser Stelle das Gelächter des hauptsächlich weiblichen Publikums bei der Uraufführung vorstellen! Klio bittet Mutter Erde um Auskunft über die Stellung der Frau in vergangenen Epochen und bekommt als Antwort die zwölf darauffolgenden »Kulturbilder«.

Sie fangen, wie es sich gehört, mit der Bibel an, aber nicht mit solchen alttestamentlichen Heldinnen wie Deborah, Jael oder Judith, sondern mit den fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen. Beide Gruppen wollen die Frauen im Publikum aus ihrer Passivität erwecken. Die törichten Jungfrauen rufen:

Es wollen die Zeiten nicht träumendes Ruhn
Nein! Rasche Gedanken und kräftiges Thun! (S. 6)

Was die klugen Jungfrauen bekräftigen: »Befreit euren Geist aus des Niedrigen Joch!« (S. 6) Wer kann »der Niedrige« sein, wenn nicht der Mann!

Dann stürmen die Amazonen auf die Bühne, »trotzig, wild« (Abb. 1):

Hussah! Drauf los! Und fort alles Schwache!
Es lebe der Krieg, es lebe die Rache!
Es lebe die Freiheit, es lebt wer gewann
Im Kampfe den Sieg, im Siege den Mann!
Und ist er besiegt, so ist er uns Knecht,
Wir schaffen uns selber unser Recht!

Klio: Ich kenn euch wohl, die ihr mit blanker Wehr
Verteidigt euer Reich am schwarzen Meer!



Abb. 1: Die Amazonen, aus Marie Haushofers Zwölf Kulturbilder im Leben der Frau (1899)

Die Amazonenführerin:

Ein stolzes Reich! Gefürchtet fern und nah
Penthesilea und Hyppolita!
Als freie Frauen haben wir gelebt,

Halb Asien hat vor uns gebebt,
Wenn wir von unsern skythischen Bergen
Herniedersteigen in das Land,
Wo unsrer Kraft ein Volk von Zwergen
Verweicht vom Genuß kaum widerstand.
Kommt nun, ihr Schwestern, wappnet euch
Zum Kampf um Liebe, Raub und Reich!

Klio reagiert auf diese kämpferischen Äußerungen mit Skepsis:

Ihr Wilden! Und wenn ihr selber fallt
In eines stärkeren Feindes Gewalt?

Darauf die Amazonenführerin:
Wir kennen keines Feindes Gebot,
Kein sklavisches Dienen! Lieber den Tod!

Dann rufen die Amazonen zusammen: »Freiheit! Freiheit! Oder den Tod!« und treten wieder ab. Die Amazonen – unter ihnen ist eine Brünhild links im Bild klar zu erkennen – sind also freiheitsliebend, unabhängig, aktiv, kampflustig und mutig. Sie leben nach ihren eigenen Gesetzen mit anderen Frauen zusammen und holen sich nur einen Mann, wenn sie ihn als Knecht brauchen. Wird der Lebensstil der Amazonen also befürwortet? Keineswegs. Mutter Erde erklärt, dass der Amazonenstaat, weil »unbändig, wild und frei«, bald verschwand. Für Klio liegt das auf der Hand, denn:

Es lag auch nie der Frauen wahrer Sieg
In der brutalen Kraft, im rohen Krieg!

Aber Mutter Erde will die Amazonen nicht zu negativ beurteilen:

Verachte nicht die Kraft! Die Zukunft zeigt,
Wie tief in Schwäche sich das Weib gebeugt;
Die Kraft galt, als die Menschheit frisch und jung
Des Weibes Schwäche ward Erniedrigung!
Bald siehst Du sie im Harem eingezwängt!

Dies wird dann im nächsten Bild vorgeführt, in dem vier Orientalinnen, Haremsfrauen, mit ihrem Herrn auftreten. Mutter Erde warnt Klio davor, von diesen Frauen zu viel zu erwarten, denn »sie sind so gut wie stumm,/ Verschüchtert, ungebildet, kindisch, dumm!« (S.8) Die Orientalinnen erweisen sich tatsächlich als kleinlich, eifersüchtig und niederträchtig und stellen in jeder Hinsicht

einen denkbar grossen Kontrast zu den freien großmütigen Amazonen dar. Eine implizite Kritik der damaligen bürgerlichen Ehefrau ist nicht zu überhören.

Die chronologische Abfolge läuft weiter: Die Germanen und Velleda, eine Gruppe von Benediktinerinnen, darunter Roswitha von Gandersheim, ein Trauerzug für den Dichter Frauenlob mit seinem blumenbeschnückten Sarg, Ariost im Gespräch mit zwei gebildeten Damen der Renaissance, eine Familie aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in der die Ehefrau ihren kriegsinvaliden Mann unterstützt und ermutigt, eine Gruppe von intriganten Rokoko-Hofdamen, unter denen nur Lieselotte von der Pfalz ehrlich ist, und schließlich Königin Luise mit ihren Kindern. Die beiden letzten Bilder springen in die Gegenwart und befassen sich zunächst mit der Rolle der Frau im Krieg. Sie soll nicht mitkämpfen, sondern als Schwester des »Roten Kreuzes« kranke Soldaten pflegen. Das vorletzte Bild zeigt einen verwundeten Soldaten begleitet von zwei Krankenschwestern (Abb. 2). Solche Schwestern bewegen sich selbst- und furchtlos auf dem Schlachtfeld, geschützt vom Symbol auf ihrer Uniform:

Es wird auf uns kein Schwert gezückt.
In dem Gefallenen kein Feind erblickt!
Er wird nur noch als Mensch betrachtet.
So wird Barmherzigkeit geachtet!
Und wenn der Tod bestimmt uns wäre,
Wir fallen auch – im Feld der Ehre! (S.28)

Klio drückt ihre Begeisterung so aus:

Ja Helden seid auch Ihr! [. . .]
Ihr Frauen, die ihr nach der Schlacht
Auf düsterm Todesfeld die Runde macht,
Die ihr des Leidens Kinder hegt
Und arme Kranke liebeich pflegt, [. . .]
Ihr seid's, zu denen Liebe sprach:
»Nehmt auf mein Kreuz und folgt mir nach.«
Euch grüß ich, die ihr einsam wallt,
In ernster, einfacher Gestalt,
Trost spendend, still geduldig, schlicht,
In treu erfüllter Menschenpflicht! (S. 29)

Mutter Erde will aber verhindern, dass das Publikum dies als die traditionelle typisch dienende passive Frauentätigkeit betrachtet.



Abb. 2: Verwundeter Soldat mit Krankenschwestern, aus Marie Haushofers Zwölf
Culturbilder im Leben der Frau

Wie soll sich die Frau in Friedenszeiten verhalten? Wie leistet sie dann ihren Beitrag? Dies zeigt uns die letzte Gruppe, in der der Geist der Arbeit (Abb. 3) und eine Schar von sogenannten »Frauen von heute«



Abb. 3: Der Geist der Arbeit, aus Marie Haushofers Zwölf Kulturbilder im Leben der Frau

aufzutreten: laut Teilnehmerliste »Arbeiterinnen, Telephonistinnen, Buchhalterinnen, Gelehrte, Malerinnen, Doktorinnen usw«. »Glaube«, »Liebe« und »Hoffnung« begleiten diese werktätigen Frauen. Klio

nimmt die Figur der Arbeit an der Hand, begrüßt die Teilnahme der Frauen an »Der Kunst, der Wissenschaft, dem Lehrberuf« (S. 31) und ruft das (weibliche) Publikum zur Arbeit, zur aktiven Mitwirkung an der Gesellschaft auf: »Daß in hundert Jahren/ Die Welt das Beste von der Frau erfahren« (S. 32).

Warum Haushofer im Münchner Festspiel nicht auf die sogenannten deutschen Heldenmädchen hinwies, allen voran Eleonore Prochaska, die 1813 in der Schlacht an der Görde unter dem Namen August Renz den Heldentod starb, ist wohl daraus zu erklären, dass ein solches »Heldenmädchen« viel zu preussisch für München war und dass sie im 19. Jahrhundert so oft im Dienste des Militarismus instrumentalisiert wurde, dass viele friedliebende Frauen sie nicht als Vorbild nehmen konnten. Außerdem wollte man nicht den Eindruck erwecken, dass die Gewährung der Frauenrechte eine Epoche der furienhaften Schwertjungfrauen einleiten würde, obwohl die vielen Figuren dieser Art auf der damaligen Bühne – um nur Penthesilea, Judith und Brünhild zu nennen – selbst kreierte Schreckgespenster der Männer waren.⁶

Das Festspiel versucht also, die Frauen zur Tätigkeit zuzurufen und gleichzeitig möglichst viele verschiedene Frauengruppen anzusprechen: Lehrerinnen und Krankenschwestern, jüngere Frauen in den modernen Büroberufen sowie traditionelle Katholikinnen. Wurde der Militärdienst als Qualifikation für das Stimmrecht des Mannes betrachtet, konnten und wollten die Frauen zeigen, dass auch sie dienten, in ihrem Fall in den Berufen, zu denen sie zugelassen waren und in denen sie manchmal auch der körperlichen Gefahr ausgesetzt waren. Der größte deutsche Frauenverein überhaupt blieb nach wie vor der »Vaterländische Verein« oder Deutscher Frauenverein zur Pflege und Hilfe für Verwundete im Kriege, 1864 von Kaiserin Auguste Viktoria gegründet und seither von der preussischen königlichen Familie unterstützt. Noch 1913 hatte dieser Verein eine halbe Million Mitglieder, die mit dem Wahlrecht nichts im Sinn hatten.⁷ Aber bemerkenswert am Münchner Festspiel ist die Tatsache, dass weder Mutterschaft noch Ehe als Bestimmungen der Frau hochgehalten werden, sondern Tätigkeit, aktives Mitwirken an der Gesellschaft.

Das subversive Potenzial ist in der Amazonenszene zu spüren, die nicht umhin konnte, für Eingeweihte einen Subtext zu haben. Ika Freu-

⁶ Siehe Helen Watanabe-O’Kelly: *Beauty or Beast? The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present*. Oxford 2010.

⁷ Frevert: *Women in German History*, S. 137.

denberg, Vorsitzende des »Vereins für Fraueninteressen« und Leiterin vieler der Sitzungen auf dem Frauentag, lebte in lesbischer Partnerschaft mit der Fotografin Sophia N. Goudstikker (1865–1924), die im Festspiel die Rolle der Klio spielte und deren Aufnahmen das Festspiel für die Nachwelt festhalten.⁸ 1887 gründete Goudstikker zusammen mit der radikalen Frauenrechtlerin Anita Augspurg (1857–1943) das »Hofatelier Elvira« in München, ein Fotoatelier, das als das erste deutsche, von Frauen gegründete Unternehmen überhaupt gilt. Auch Augspurg lebte in einer lesbischen Partnerschaft, und zwar mit der ebenso radikalen Lida Gustava Heymann (1868–1943). Die Idee eines Amazonenstaates bot diesen Frauen eine verlockende Alternative zur patriarchalen bürgerlichen Gesellschaft, in der die Ehe als Hauptinstrument zur Entmündigung der Frau und zu ihrer Degradierung zur »Orientalin« funktionierte.

Der Vergleich des Münchner Festspiels mit einem Festspiel der englischen Frauenbewegung, Cicely Hamiltons *A Pageant of Great Women*, ist aufschlussreich. Festspiele, Umzüge und Theateraufführungen spielten eine sehr wichtige Rolle in der englischen Frauenbewegung, vor allem am Anfang des 20. Jahrhunderts.⁹ Man hatte in Edith Craig (1869–1947), Schwester von Edward Gordon Craig und Tochter der bekannten Schauspielerin Ellen Terry, eine erfahrene Regisseurin und Theaterfrau, und in Cicely Hamilton (1872–1952) und Christopher St. John (d. h., Christabel Gertrude Marshall, 1871–1960) engagierte Dramatikerinnen. *A Pageant of Great Women* wurde 1909 in der Inszenierung von Edith Craig in London uraufgeführt.¹⁰ Keine geringere als Ellen Terry trat in der Uraufführung auf, und das Stück wurde fünfzehnmal in verschiedenen Städten in ganz England mit großem Erfolg aufgeführt. Zwei Tausend Zuschauer wohnten 1910 allein der Aufführung in Sunderland in Nordost-England bei¹¹ und zu den Spielorten in London gehörte die Royal Albert Hall. Das *Pageant* speiste

⁸ Sie befinden sich im Stadtarchiv München: ZB-Ereignisse Film Nr. 1381.

⁹ Lisa Tickner: *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage Campaign 1907–14*. London 1987.

¹⁰ Cicely Hamilton: *A Pageant of Great Women*. London 1910.

¹¹ Rebecca Cameron: *From »Great Women« to »Top Girls«: Pageants of Sisterhood in British Feminist Theater*. In: *Comparative Drama* 43 (2009), S. 142–166; Katherine Cockin: *Women's suffrage drama*. In: Maroula Joannou und June Purvis (Hg.): *The Women's Suffrage Movement. New Feminist Perspectives*. Manchester 1998, S. 127–139; Katherine Cockin: *Cicely Hamilton's Warriors: dramatic reinventions of militancy in the British women's suffrage movement*. In: *Women's History Review* 14 (2005), S. 527–542.

sich aus den Festzügen und Festspielen der Gewerkschaftsbewegung, aus den historischen Umzügen und Festspielen, die in Großbritannien um die Jahrhundertwende populär wurden, und aus der Tradition der *tableaux vivants*.

Es handelt sich um ein Lehrstück mit drei Sprechrollen – Die Gerechtigkeit (eine weibliche Figur), das Vorurteil (eine männliche Figur) und «Woman«, die Frau – und 45 stummen Figuren. Der Ausgangspunkt für die denkbar einfache Handlung war eine Karikatur von William Henry Margetson, dem die Autorin in ihrem Vorwort explizit dankt: Die Frau, verfolgt vom Vorurteil, flieht zur Gerechtigkeit und fleht sie um Hilfe an; »I cling to Justice and I cry for freedom!« (S. 21)¹² Das Vorurteil betrachtet die Frau als ein albernes unmündiges Kind, das der Freiheit nicht gewachsen ist:

Freedom is born of wisdom – springs from wisdom –
And when was woman wise? Has she not ever
Looked childlike up to man? Has she not ever
Put the outward show before the inward grace?
Scorned learning, lest it dim the light of her eye?
Shunned knowledge, lest long study pale her cheek? (S.24–25)¹³

Mit Entrüstung weist die Frau diese Kritik zurück:

Oh, well, indeed, well does this come from you,
Who held the body as all, the spirit as naught –
From you who saw us only as a sex!
Who did your worst and best to quench in us
The very spark and glow of the intellect:
Who blew a jeer at the leap and glimmer of it
And smothered it with laughter! This from you
Who praised a simper far above a thought –
Who prized a dimple far beyond a brain!
So were we trained to simper, not to think:
So were we bred for dimples, not for brains! (S. 193)¹⁴

¹² Ich klammere mich an die Gerechtigkeit und verlange die Freiheit. [Alle Übersetzungen von HWOK].

¹³ Die Freiheit wird aus der Weisheit geboren, entspringt ihr, und wann war die Frau je weise? Hat sie nicht immer wie ein Kind zum Manne hinaufgeschaut? Hat sie nicht immer ihr Äußeres vor der inneren Anmut bevorzugt? Die Gelehrsamkeit verachtet, damit ihr Auge hell bleibt? Das Wissen vermieden, damit das lange Lernen ihre Wangen nicht verblassen lässt?

¹⁴ Oh sehr gut, wirklich sehr gut ist es, dass wir das von dir hören, der du den

Das dekorative ungebildete moderne Frauchen entspricht den Wünschen des Mannes, der es ihr unmöglich macht, ihr Denkvermögen zu entwickeln. Um zu beweisen, dass Frauen zu mehr fähig sind und es immer waren und dass sie auf bewunderungswürdige Errungenschaften in der Vergangenheit hinweisen können, führt »Woman« eine große Anzahl von stummen historischen Frauenfiguren ein, deren Taten sie kommentiert und erklärt. Die 1910er Ausgabe des Festspiels enthält eine Kurzbiographie jeder der 45 dargestellten Figuren, so dass der Text zum kleinen Nachschlagewerk der Frauengeschichte wird. An den verschiedenen Spielorten rund um England wurden diese stummen Figuren von Frauen vor Ort gespielt, so dass die Proben und die Teilnahme am Stück einen wichtigen Lerneffekt erzielten und der politischen Bildung der Frauen im ganzen Land dienten.

Anders als in dem deutschen Festspiel kommen bemerkenswerte Frauen aus der ganzen Welt und aus der ganzen Weltgeschichte auf die Bühne. Sie bilden sechs Gruppen: die Gelehrten, die Künstlerinnen, die Heiligen, die Heldinnen, die Fürstinnen und die Kriegerinnen. Meistens erscheinen sie innerhalb ihrer jeweiligen Gruppe in chronologischer Reihenfolge: Die Gruppe der Gelehrten fängt mit Hypatia an und endet mit Marie Curie und mit einer zeitgenössischen Universitätsabsolventin. In dieser Gruppe findet man sowohl Mme de Staël, Mme de Scudéry als auch Jane Austen. Zu den Künstlerinnen gehören Sappho, Angelika Kaufmann, Elisabeth-Louise Vigée Lebrun und die Tiermalerin Rosa Bonheur, gespielt von Edith Craig selbst. Unter den Fürstinnen werden die beiden englischen Königinnen zuerst genannt – Elisabeth und Victoria – aber Zenobia, Katharina von Russland und Maria Theresia treten auch auf. Charlotte Corday, die Mörderin Marats und somit die Einzige, die tötet, führt die Heldinnen ein, die sich durch Selbstopferung auszeichnen. Die Kriegerinnen – eine der zahlreichsten Gruppen – bilden einen großen Kontrast sowohl zu den Heldinnen als zu den Amazonen in dem deutschen Festspiel (Abb. 4).

Körper als das Wichtigste betrachtetest, den Geist für nichtig hieltest – von dir, der uns nur als Geschlecht gesehen hast! Der dein Schlimmstes und Bestes getan hast, um in uns den Funken und die Glut des Geistes zu löschen: der das Lodern und Flackern jenes Geistes verhöhnt und mit Gelächter erstickt hast! ... Dies von dir, der ein kokettes Lächeln immer vor einem Gedanken gelobt hast – der ein Grübchen höher achtetest, als Intelligenz! Auf diese Weise wurden wir dazu geschult, zu lächeln statt zu denken; auf diese Weise wurden wir gezüchtet, um Grübchen statt Intelligenz zu zeigen!



Abb. 4: Vier Kriegerinnen, aus: Cicely Hamiltons *A Pageant of Great Women* (1909)

Sie bestehen aus der Jungfrau von Orleans, der Ranee von Jhansi, die 1857 in dem indischen Aufstand gefallen ist, dem Heldenmädchen von Zaragoza, das in den napoleonischen Kriegen gekämpft hat, Emilie Plater, einer Kämpferin in den polnischen Befreiungskriegen gegen Russland und sechs Britinnen: Boadicea oder Boudicca, die die Römer bekämpfte, die »schwarze Agnes«, eine schottische Gräfin, die im Mittelalter eine Festung gegen die Engländer verteidigte, Florence Nightingale, die erste Frau, die mit dem höchsten britischen militärischen Orden, dem Order of Merit, ausgezeichnet wurde, und drei historisch belegte Frauen, die als Männer verkleidet in den Krieg zogen und, nach Entdeckung ihres biologischen Geschlechts, vom König ausgezeichnet und mit einer Pension versorgt wurden: Christian Davies, Hannah Snell und Mary Ann Talbot.

Diese Soldatinnen, sowie Jeanne d'Arc und die schwarze Agnes, tragen Hosen. Dieses Cross-Dressing ist kein Zufall. In der Urauffüh-

nung wurden Christian Davies und Christopher St. John von den Lesben Cicely Hamilton (Abb. 5)) und Hannah Snell (Abb. 6) gespielt, so wie Edith Craig, ebenfalls eine Lesbe, die lesbische hosentragende Künstlerin Rosa Bonheur verkörperte. Von den Fotografien, die vom Verlag, dem Suffrage Shop, dem Text beigelegt wurden, zeigen sieben



Abb. 5: Cicely Hamilton als die Soldatin Christian Davies (1667–1739) in Cicely Hamiltons A Pageant of Great Women (1909)



Abb. 6: Christopher St. John (d.h. Christabel Gertrude Marshall) als die Soldatin Hannah Snell (1723–1792) in Cicely Hamiltons A Pageant of Great Women (1909)

von fünfzehn behoste Frauen, darunter Edith Craig, Cicely Hamilton (zweimal) und Christopher St. John. Die Bühne, seit jeher Freiraum für das Spiel mit Geschlechtervorstellungen, bietet diesen Frauen die Möglichkeit, ihre Sexualität anzudeuten, viel offener als das in Deutschland möglich war. Das Vermaß, »blank verse« oder fünffüßige Jamben, macht durch den Anklang an Shakespeare das Cross-Dressing noch akzeptabler. Jeanne d'Arc, stets in Hosen und als Reiterin im

Herrensitz, erschien immer wieder in Umzügen und Festspielen der englischen Frauenbewegung.¹⁵

»Woman« lobt die Kriegerinnen für ihren Mut und ihre Selbstaufopferung:

These, and many more,
Have nobly fought where need there was to fight –
Have nobly died where need there was to die –
All these, and many more, some named, some nameless,
Have risked their lives as blithely as a man.
And, come to that, we've rough-and-tumbled it!
Where's Christian Davies, Chelsea pensioner,
Who shouldered musket for a dozen fights?
Where's Hannah Snell, stout private of the line?
And little Talbot, drummer of King George? [...]¹⁶

Nach dieser Gruppe verstummt das Vorurteil und schleicht hinweg.
»Woman« schließt das Festspiel mit einer glühenden Rede:

I have an equal, not a master, now. [. . .]
I stand
For the clear right to hold my life my own:
The clear, clean right! [. . .]
Henceforth
For my own deed myself am answerable
To my own soul. [. . .]
'Tis good to be alive when morning dawns!¹⁷

¹⁵ Siehe Penny Farfan: *Women, Modernism and Performance*. Cambridge 2004, S. 80–83.

¹⁶ Diese und viele andere haben edel gekämpft, wo der Kampf nötig war – sind edel gestorben, wo das Sterben nötig war – Alle diese und viele andere mehr, einige namentlich genannt, andere namenlos, haben ihr Leben riskiert so freudig wie ein Mann. Und, wenn's hoch kommt, haben wir auch mitgerauft! Wo ist Christian Davies, Insassin des königlichen Invalidenheims, die in einem Dutzend Kriegen ihre Muskete geschultert hat? Wo ist Hannah Snell, wackere Infanteristin? Und die kleine Talbot, Trommlerin von König Georg?

¹⁷ Jetzt habe ich einen Gleichgestellten, keinen Herrn. Ich vertrete das klare Recht, mein Leben als mein eigenes zu betrachten, das klare saubere Recht! Ab jetzt verantworte ich für meine eigene Tat gegenüber meiner eigenen Seele. Wie gut zu leben, wenn der Tag anbricht!

Beiden Festspielen gemeinsam ist die Konstruktion einer weiblichen Geschichtsschreibung und die Schilderung der Leistungen der Frau als Berechtigung für die Emanzipation. Das deutsche Festspiel hebt aber die dienende Tätigkeit der Frau hervor, sei es im Dreißigjährigen Krieg, sei es in zeitgenössischen Kriegen. Männliche Figuren wie Frauenlob und Ariost treten auf, weil sie die Frauen gepriesen haben. Das englische Festspiel dagegen präsentiert gelehrsame Frauen, berühmte Künstlerinnen, mutige Nationalheldinnen, Fürstinnen und Königinnen, die in eigener Person regiert haben. Es ist auch viel kämpferischer und kritischer gegenüber den Männern als das Münchner Festspiel. Die hier angekreidete »Verblödung« der Frau, die aus den Geschlechtervorstellungen des 19. Jahrhunderts resultiert, wird im deutschen Festspiel durch die Orientalinnen angedeutet und implizit auf die zeitgenössischen deutschen Frauen bezogen. Im englischen Stück wird der Mann des 19. und frühen 20. Jahrhunderts explizit dafür verantwortlich gemacht.

Bei der stärkeren Radikalität der Britinnen um 1900 spielte die alte demokratische Tradition in England eine große Rolle. Als John Stuart Mill 1865 ins Parlament gewählt wurde, wurde das Frauenwahlrecht schon zum prominenten Anliegen der britischen Frauenbewegung. Schon 1870 erlaubte das erste »Women's Property Act« Frauen unter bestimmten beschränkten Bedingungen, Erbschaften und Gewinn für sich zu behalten. Da Besitz statt Militärdienst die Bedingung für das britische Wahlrecht war, wurde es ab dem Zeitpunkt immer schwieriger, Frauen mit Besitz das Wahlrecht abzusprechen.¹⁸ Die Britinnen hatten auch den unermesslich großen Vorteil, dass Großbritannien von einer Königin regiert wurde. Niemand konnte während der langen Regierungszeit von Victoria von 1837 bis 1901 behaupten, dass Frauen nicht fähig wären, am politischen Prozess teilzunehmen!

Anstatt wie in der traditionellen städtischen Festkultur eine passive und schmückende Rolle zu spielen,¹⁹ traten in diesen Festspielen Frauen auf die Bühne, um ihre eigene Geschichte zu rekonstruieren. Durch solche Figuren wie die Amazonen, die Jungfrau von Orleans

¹⁸ Martin Pugh: *The March of the Women. A Revisionist Analysis of the Campaign for Women's Suffrage 1866–1914*. Oxford 2000.

¹⁹ Johanna Säger: *Partizipationsgewinn durch Institutionalisierung? Frauen und Frauenverein in öffentlichen Festen*. In: Johanna Säger und Lars Deile (Hg.): *Spannungsreich und Freudevoll. Jenaer Festkultur um 1800*. Köln, Weimar, Wien 2005. S. 142–157.

oder historisch belegte Soldatinnen, die in Männerkleidung am Krieg teilgenommen haben, konnten sie auf Fähigkeiten und Leistungen hinweisen, zu denen Frauen angeblich unfähig waren, deshalb die Gleichberechtigung fordern und mehr oder weniger versteckt die Möglichkeit einer gleichgeschlechtlichen Sexualität andeuten. Wie jede andere Theaterform auch, durften sie nur das präsentieren, was die zeitgenössische Gesellschaft erlaubte. Anhand dieser Festspiele kann man den bedeutenden Unterschied zwischen der deutschen und der englischen Frauenbewegung durch den höheren Grad an Konformität im deutschen Festspiel und an Transgressivität im englischen feststellen. Letzteres profitiert aber auch vom Fortschritt, den die Frauenrechtlerinnen überall in den zehn Jahren seit 1899 verbuchen konnten.

Festspiele wie die beiden hier besprochenen haben drei Funktionen: sie verleihen einer politischen Idee Gestalt und Leben und machen sie sichtbar; sie erziehen die Mitwirkenden; und sie machen dem weiblichen, mit der Frauenbewegung sympathisierenden Publikum Mut. Ob sie ihre Gegner bekehren, sei dahingestellt.